ФГБОУ ВО «Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова»

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

Сборник подготовлен в рамках разработки научных направлений:

«Теоретические проблемы искусствознания. Синтез пластических искусств и архитектуры. Художественные проблемы формирования предметно-пространственной среды»
научных школ МГХПА им. С.Г.Строганова
«Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура»
и «Техническая эстетика и дизайн»;

«Творческое наследие Строгановской школы — культуре и искусству России. Изобразительное, монументально-декоративное, декоративно-прикладное искусство, архитектура и дизайн»,
Номер государственной регистрации: АААА-А19-119112190084-9

3/2020
Часть 1

ББК 30.182
ISSN 1997-4663

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2020. – № 3. Часть 1 – 310 с.

Включен ВАК РФ в перечень ведущих научных журналов и изданий для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени доктора наук.

Учредитель: ФГБОУ ВО «Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова»

Главный редактор: доктор искусствоведения, профессор А.Н. Лаврентьев
Члены редакционной коллегии:
Курасов С.В. — доктор искусствоведения, профессор,
Аронов В.Р. – член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганов А.Н. – действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганова М.А. – действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Цивьян Ю.Г. – доктор философии, почетный профессор имени Уильяма Колвина, Университет Чикаго
Лоддер Кристина – доктор философии, профессор, Школа искусств, Кентский университет
Ганцева Н.Н. – кандидат философских наук
Ефимов А.В. – доктор искусствоведения, профессор
Жердев Е.В. – доктор искусствоведения, профессор
Кошаев В.Б. – доктор искусствоведения, профессор
Соловьев Н.К. – доктор искусствоведения, профессор
Малолетков В.А. – доктор искусствоведения, профессор
Майстровская М.Т. – доктор искусствоведения, профессор

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ №ТУ 50 - 02598 от 26.04.2018

Адрес редакции: 125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9
тел.: 8 499 158 85 70
e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru

Подписной индекс 81174 в каталоге Роспечати

Зам. главного редактора: Н.Н. Ганцева
Выпускающий редактор: А.В. Сазиков
Редактор: Ю.Б. Иванова
Художественный редактор, верстка: А.В. Сазиков

© Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, 2020

Scientific-analytical magazine of art studies

«Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA» / Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov. – MGHPA, 2020. – № 3. Part 1 – 310 p.

Included by the VAK of the Russian Federation into the list of leading scientific magazines for publication of the basic scientific results of candidate and doctorate dissertations

Publisher: Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov

Editor-in-chief: Doctor of Art Criticism, Professor Lavrentiev A.N.
Editorial board:
Kurasov S.V. — Doctor of Art Criticism, Professor,
Aronov V.R. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganov A.N. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganova M.A. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Tsivian Youri – PhD, William Colvin Emeritus Professor, University of Chicago
Lodder Christina – PhD, professor, School of Arts, University of Kent
Gantseva N.N. – Candidate of Philosophy
Efimov A.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Zherdev E.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Koshayev V.B. – Doctor of Art Criticism, Professor
Solovjev N.K. – Doctor of Science, Professor
Maloletkov V.A. – Doctor of Art Criticism, Professor
Maistrovskaja M.T. – Doctor of Art Criticism, Professor

Address of the editorial board: 125080, Moscow, Volokolamskoje shosse, 9
ph.: 8 499 158 85 70
e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru

Subscription index 81174 in the Rospechat catalogue

Deputy editor-in-chief: N.N. Gantseva
Managing editor: A.V. Sazikov
Editor: Y.B. Ivanova
Art-director, layout: A.V. Sazikov

© Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov, 2020

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

М.А. Бурганова
M.A. Burganova
Особенности художественного образования в Академии художеств Гуаньчжоу. Опыт преподавания скульптуры
Features of art education at the Guangzhou Academy of Arts. Sculpture teaching experience 9

А.Д. Бархин
A.D. Barkhin
Стилевые тенденции в архитектуре США рубежа 1920–1930-х гг.
Style Trends in US Architecture at the Turn of the 1920s and 1930s 19

А.Д. Бархин
A.D. Barkhin
Истоки и первые образцы стиля ар-деко в США
Origins and first examples of art deco style in the USA 31

О.С. Смаголь
O.S. Smagol
Мотивы вооружения и трофеев в ордерной декорации дворцовой архитектуры Феррары эпохи Эрколе I д'Эсте. Палаццо Франческо Кастелли (Проспери-Сакрати)
The problem of «trophy-like» motives in Ercole I d'Este Ferrara palaces' architectural decoration. Palazzo Castelli (Prosperi-Sacrati) 42

И.В. Глазов
I.V. Glazov
Республиканский классицизм в архитектуре России первой половины XX века
Republican classicism in the architecture of Russia of the first half of the XX century 56

Е.А. Вострикова, К.Н. Гаврилин
E.A. Vostrikova, K.N. Gavrilin
Живописное наследие Син Саимдан: исторический контекст, основные жанры, вопросы творческой эволюции
Shin Saimdang's oeuvre: historical context, the main genres, creative evolution 66

С.В. Вострикова
S.V. Vostrikova
Формирование творческого метода Уильяма Берджеса (1827–1881). Начало архитектурной практики
Formation of the creative method of William Burges. Beginning of architectural practice 83

И.А. Абрамкин
I.A. Abramkin
Портретная концепция русского сентиментализма: принципы изображения модели в творчестве ведущих мастеров 1790-х годов
Portrait conception of Russian sentimentalism: principles of model's representation in the art of leading painters in 1790s 96

А.Д. Акилова, К.Н. Гаврилин
A.D. Akilova, K.N. Gavrilin
Новая атрибуция «Портрета женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» из собрания музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова
The new attribution of «The portrait of woman in a high kokoshnik with a pomegranate flower in her hand» from the collections of the museum of decorative, applied and industrial art of the Stroganov Academy (MGHPA) 113

В.А. Чернорицкий
V.A. Chernoritskii
Новые и старые технологии в современной монументальной живописи
New and old technologies in modern monumental painting 124

А.В. Попов
A.V. Popov
Особенности изображения А.С. Пушкина в отечественной живописи и графике второй половины XX — начала XXI века
Features of the image of Alexander Pushkin in Russian painting and graphics of the second half of the XX — beginning of the XXI century 130

П.Е. Балалаев
P.E. Balalaev
К проблеме комплексного изучения иконы «Святые мученики Феодор Стратилат и Иоанн Воин»
To the problem of a comprehensive study of the icon «Holy Martyrs Theodore Stratilat and John the Warrior» 146

Г.Д. Булгаева, А.М. Белозерова
G.D. Bulgaeva, A.M. Belozerova
Роль силуэта в русской иконописи
The role of silhouette in Russian iconography 162

Ю.А. Манин
Y.A. Manin
Некоторые особенности изобразительного языка средневековых монументальных росписей
Some features of the express language of the medieval monumental lists 167

Е.В. Ковзова
E.V. Kovzova
Художественные особенности миниатюр часослова мастера Жана Ролена из коллекции РНБ
Stylistic traits of the illumination of the Book of Hours from the National Library of Saint Petersburg decorated by the Master of Jean Rolin 175

Н.К. Соловьев, А.С. Гайворонская
N.K. Solovyev, A.S. Gaivoronskaia
Композиционные особенности и система валёров в произведении «Регата» русского и греческого академика живописи Н.П. Химоны (1864–1929)
Design features and valeur system in the painting «Regatta» of the Russian and Greek academician painter N.P. Chimonas (1864–1929) 189

Т.С. Гамидов
T.S. Gamidov
Модернистские веяния в творчестве М. Кажлаева 1960–1970-х гг.
Modernist trends in the work of M. Kazhlaev 1960–1970s. 201

А.В. Лиховцева
A.V. Likhovtseva
Иконология коллекций произведений искусства
Iconology of art collections 210

Лю Сыцзя
Liu Sijia
Идентификация образов в «Автопортрете с символами Ванитас» Дэвида Бейли
Identification of Images in «Self-Portrait with Vanitas Symbols» of David Bailly 224

Лю Цзыюй
Liu Ziyu
Сюй Бэйхун в истории китайской пейзажной живописи и китайского художественного образования
Xu Beihong's influence on Chinese art education and his artistic achievements in landscape painting 234

Е.Е. Докучаева, Д.Д. Платонов
E.E. Dokuchaeva, D.D. Platonov
Геральдический витраж в искусстве и общественной жизни Старой Конфедерации (Швейцарского Союза) первой трети XVI века
Heraldic stained glass of the first third XVI century in art and public life of the Old Confederation (Swiss Union) 246

Д. Ю. Позднякова
D. Yu. Pozdnyakova
Сообщение о процессионных витражных фонарях Розария, находящихся в Музее фонарей братства Cofradia de la Virgen Blanka в городе Виттория-Гастейс (Испания)

Scientific report about the procession stained glass lamps of the Rosary, from the Museum of The Brotherhood of the White Virgin in city Vittoria Gasteiz (Spain) 258

С.Н. Науменко
S.N. Naumenko
Церемониальная галера венецианского дожа Бучинторо в контексте европейской праздничной культуры XVIII в. (история, функция, форма, декор)
The Doge's ceremonial galley Buchintoro in the context of eighteenth-century European celebration culture (history, function and description) 274

Ли Тунсинь
Li Tongxin
Исследование культурного значения и эстетической ценности китайской фарфора в эпоху Мин (1368–1644 гг.)
Research of the cultural significance and aesthetic value of Chinese porcelain in the era of Min (1368–1644) 287

В.А. Сергеева
V.A. Sergeeva
Декоративность как черта русского искусства и её отражение в творчестве Эрте
Decorativity as a feature of Russian art and its reflection in Erte's works 295

В.А. Сергеева
V.A. Sergeeva
Роль искусства в феномене успешной рекламы
The role of art in the phenomenon of successful advertising 302

М.А. БУРГАНОВА
Доктор искусствоведения, действительный член РАХ, профессор Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова
e-mail: dom.text@gmail.com

M.A. BURGANOVA
Full Member of the Russian Academy of Arts, doctor of arts, professor professor of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: dom.text@gmail.com

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ ГУАНЬЧЖОУ. ОПЫТ ПРЕПОДАВАНИЯ СКУЛЬПТУРЫ

FEATURES OF ART EDUCATION AT THE GUANGZHOU ACADEMY OF ARTS. SCULPTURE TEACHING EXPERIENCE

В статье освещается опыт художественного образования в Академии художеств Гуаньчжоу, который рассмотрен сквозь призму исторической перспективы; подробно анализируется современное состояние обучения скульптуре в Академии, которая является одним из крупнейших творческих вузов Китая.
Автор полагает, что в основе фундамента китайской системы художественного образования — синтез китайской системы обучения и модели преподавания и творческого метода, которые принесли вернувшиеся после обучения из стран Европы и Советского Союза китайские студенты.
Автор описывает личный опыт преподавания в Академии художеств Гуаньчжоу и считает, что, с точки зрения международного обмена в области художественного образования и с точки зрения творческих связей между Россией и Китаем, этот проект имеет большие перспективы и значение.

The article highlights the experience of art education at the Guangzhou Academy of Arts, which is examined through the prism of a historical perspective. The current state of teaching sculpture at the

Academy, which is one of the largest creative universities in China, is described in detail.
The author believes that the basis of the foundation of the Chinese system of art education is a synthesis of the Chinese teaching system and the teaching model and creative method that Chinese students brought back after studying from the countries of Europe and the Soviet Union.
The author describes the personal experience of teaching at the Guangzhou Academy of Arts and believes that from the point of view of international exchange in the field of art education, and from the point of view of creative relations between Russia and China, this project has great prospects and significance.

Ключевые слова: Академии художеств Гуаньчжоу, художественное образование, творческий метод, скульптура.
Keywords: Guangzhou Academy of Arts, art education, creative method, sculpture.

В первом семестре 2019–2020 учебного года по приглашению Академии художеств Гуаньчжоу я приехала в Китай для преподавания практического и теоретического курсов по искусству скульптуры для студентов 5 курса, а также публичной лекции «Скульптура: настоящее и будущее» для студентов всех факультетов Академии. Этот опыт еще предстоит осмыслить и с точки зрения международного обмена в области художественного образования, и с точки зрения творческих связей между Россией и Китаем. Во всех случаях этот опыт, несомненно положительный, раскрывает новые возможности для культурного диалога и для обмена методиками в области преподавания скульптуры. Организатором этого проекта, осуществленного при поддержке посольства КНР в России, был выпускник Академии художеств Гуанчжоу, а также дипломник МГХПА им. С.Г.Строганова Fan Zhiyu.

Гуаньчжоу — процветающая столица провинции Гуандун и юга Китая в целом — третий по величине мегаполис этой страны с населением боле четырнадцати миллионов человек. Город имеет важное стратегическое и экономическое значение, что нашло отражение в его стремительном развитии. В городе десять крупнейших университетов, имеющих международное значение. Каждый из университетов включает в свои структуры еще десятки институций и жилые массивы для студентов и преподавателей. Территориально они вынесены к границе Гуанчжоу и своими гигантскими размерами, по сути, образуют своеобразную конструкцию «город в городе» с молодым студенческим населением в сотни тысяч человек. В числе этих учебных заведений — Академия художеств Гуанчжоу, которая занимает большой современный архитектурный комплекс, созданный специально для этого учебного заведения. Ансамбль зданий академии, включающий также студенческие общежития, огромную библиотеку, спортивный комплекс со стадионом, расположен в живописной природной среде с искусственно созданным рельефным ландшафтом, в окружении парков, водоемов. Музей Академии художеств Гуанчжоу заслуживает особого упоминания, так как является одним из крупнейших художественных музеев учебных заведений, в настоящее время является одним из крупнейших среди колледжей и университетов в стране и за рубежом.



Рис. 1. Академия художеств Гуанчжоу

Среди различных факультетов Академии департамент скульптуры выделяется даже визуально. Вокруг здания, где он расположен, установлены многочисленные скульптуры внушительных размеров, созданные учениками и выпускниками Академии. Статуи и скульптурные композиции также украшают парки, окружающие весь комплекс зданий.

Необходимо отметить, что дисциплина «скульптура» в системе китайского высшего художественного образования появилась сравнительно недавно — в 1928 году, когда в Ханчжоу была основана Китайская государственная академия изящных искусств. У истоков Академии стоял выдающийся просветитель Цай Юаньпэй [1], занимавший до этого пост ректора Пекинского университета. Цай Юаньпэй последовательно проводил политику объединения восточной и западной систем образования. Это нашло отражение и в реформах, коснувшихся системы художественного обучения. Часть студентов Академии была отправлена для обучения заграницу. Студентов, отправленных изучать европейскую



Рис. 2. Работа над эскизами



Рис. 3. Студент за работой

скульптуру, было немного. Но, вернувшись, они смогли точно ответить на поставленную задачу — преподавать скульптуру в рамках общеевропейской культурной традиции и организовывать отделения скульптуры в средних и высших художественных заведениях. Китайские студенты были отправлены на учебу в наиболее выдающиеся Академии художеств Италии, Франции, Бельгии, США. Есть сведения, что некоторые из них учились у О.Родена и А.Бурделя.

Особая страница в высшем художественном образовании Китая — диалог с Академией Художеств Советского Союза во второй половине XX века. В скульптурных мастерских Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е.Репина среди преподавателей китайских студентов [2] были выдающиеся советские скульпторы Михаил Аркадьевич Керзин — выпускник Петербургской Академии художеств класса Залемана; академик АХ СССР Михаил Константинович Аникушин — выпускник Института живописи, скульптуры и архитектуры класса В.А.Синайского и А.Т.Матвеева; Николай Николаевич Клиндухов — выпускник и позже декан кафедры скульптуры Московского академического художественного института им. Сурикова.

Художественный опыт, модель преподавания, творческий метод Европы и Советского Союза — то новое, что привнесли в фундамент китайской системы художественного образования вернувшиеся студенты. Реформа художественного образования была проведена на государственном уровне, с широким размахом. В китайские художественные вузы был внедрен единый государственный стандарт образования, учебные планы основывались на советской программе. Основой стали методические разработки и учебные программы факультета скульптуры Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е.Репина. По их шаблону был создан учебный план для Центральной академии изящных искусств и для других Академий изящных искусств Китая.

Можно без преувеличения сказать, что в результате этой стратегии художественное образование в Китае в XX в. стало воплощением соединения в области культуры, искусства и образования особенностей и традиций Востока и Запада. Именно на этой платформе выстроена модель художественного образования в Академии художеств Гуанчжоу, в которой учатся 9000 студентов. Желающих получить художественное образование много — ежегодно на вступительные экзамены прибывают 3000 абитуриентов, из которых будет принят каждый третий. Однако иностранных студентов среди них — единицы. Обучение в Академии платное для всех и составляет 15000 юаней в год. Студенты обучаются 5 лет.

Факультет скульптуры под руководством Zhang Xian в настоящий момент объединяет три направления, которые обозначены как отделение фигуративной скульптуры, отделение экспериментальной скульптуры и отделение публичного искусства и ленд-арта. Считается, что методика образования выстроена Департаментом скульптуры таким образом, что в процессе обучения уделяется равное внимание академическим дисциплинам, делающим большой акцент на реалистическое искусство; знаниям современного искусства и развитию концептуального мышления; практическим навыкам и технологиям в работе со скульптурными материалами. Сегодня на кафедре скульптуры препо-



Рис. 4. Обсуждение эскизов



Рис. 5. Аудитория скульптурной мастерской

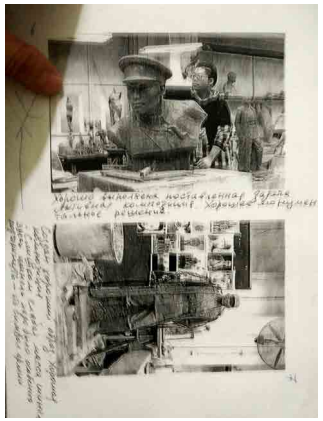


Рис. 6. Пример одного из форматов общения. Лист с комментарии для переводчика.



Рис. 7. Обсуждение композиции

дают более 20 преподавателей, имеющих разные категории: ассистенты, преподаватели, доценты, доктора, статусы которых, в свою очередь, различаются по трем степеням. Это команда высоких профессионалов. Интересно, что среди вступительных испытаний нет экзамена по скульптуре — только академический рисунок. Рисуют портрет с натуры в течение трех часов.

На I курсе большое внимание уделяется классическим дисциплинам, в прямом понимании этот термина. В рамках дисциплин «Академический рисунок» и «Академическая скульптура» студенты изучают анатомию: строение скелета, мышцы; рисуют и лепят портрет с натуры.

II курс посвящен изучению фигуры человека. Среди заданий по скульптуре: несколько коротких этюдов на различные движения и одна длительная постановка — создание фигуры человека в натуральную величину.

На III курсе задания усложняются. Студенты лепят фигуру 1,5 натуры, что подготавливает их к работе с монументальной пластикой. Кроме этого, знакомятся со спецификой изображения фигуры в рельефе. На этом курсе большое внимание начинает уделяться композиции.

На IV курсе происходит усложнение заданий. Студенты лепят фигуры в сложных движениях. На практике изучаются абстракция, сюрреализм, гиперреализм в скульптуре. Не оставляют без внимания и

традиционное искусство. Одно из заданий посвящено созданию копии китайской традиционной скульптуры.

V курс посвящен выполнению дипломной работы. Очевидно, что быстрое развитие компьютерных технологий влияет не только на развитие современной скульптуры, но и на саму ментальность учащихся, которых привлекают и виртуальные образы и новые 3D технологии в создании скульптуры.

Студентам предоставлены очень большие мастерские и аудитории для работы. Например, мастерская, где я вела практические занятия для студентов V курса, по величине скорее походила на огромный самолетный ангар с большой высотой. На ярусах-этажах по периметру аудитории располагается методический фонд кафедры. Но весь внутренний объем предоставлен студентам. Каждый из них сам оборудовал свое рабочее место, отгородившись легкими ширмами или планшетами, на которых было прикреплено множество распечаток анатомических таблиц и фотографий моделей.

Со студентами V курса я провела занятия по созданию памятника. На занятиях постоянно находился руководитель этого курса, ведущий педагог доцент Huang Binyi — замечательный скульптор и человек. Он является выпускником Академии и сразу после завершения обучения был приглашен преподавать академические дисциплины и композицию.

Как рассказал Huang Binyi, метод преподавания скульптуры в Академии Гуанчжоу имеет ряд особенностей — преподаватель сначала выполняет задание на глазах студентов, затем они, усвоив методы и практические приемы, создают свои учебные работы. Huang Binyi отмечает, что, когда он учился, такой методики не было. Возможно, считает профессор, это связанно с тем, что в период его обучения количество студентов-скульпторов было не велико — 6 человек, и педагог мог уде-



Рис. 8. Лекция

лить внимание каждому. Сейчас на I курс принимается 60–70 студентов, с которыми работают 3 педагога. В связи с таким количеством учащихся, методика преподавания была скорректирована. И на современном этапе такое прямое практическое участие преподавателя в учебном процессе можно считать необходимым и полезным.

Темой моего курса было создание памятника. В процессе работы студентами были освоены базовые особенности и специфика композиции монументальной и декоративной скульптуры, связанной с архитектурой. Важной составляющей курса было формирование у учащихся навыков ведения проектной работы, включая сбор материала, оценку архитектурной среды, масштабов монументально-декоративной пластики в контексте заданной архитектурной среды, создание концепции монументально-декоративной скульптуры (пластика, композиция, формообразование). Часть задания по сбору материала и выбору архитектурной среды была освоена дистанционно. Все студенты собрали исторический материал, сделали ряд фотографий архитектурного пространства, в среде которого предполагалось разместить памятник. Все прислали свои работы и получили письменные комментарии. Этот важный этап работы позволил оценить понятие учащимися синтеза архитектуры и скульптуры и потом уже во время практических занятий скорректировать ошибки, проявленные на этом этапе. Формирование у студентов навыков создания монументально-декоративной пластики, в соответствии с заданным пространством, — одна из главных задач курса.

Во время практического этапа работы сначала проговаривались основные положения искусства скульптуры, чтобы можно прийти к общим положениям. Например, в процессе обсуждения видов скульптуры (круглая скульптура и рельеф) ряд студентов выразил желание создать монументальную композицию в рельефе. В виду того, что курс был довольно многочисленный, было принято решение предложить группам студентов создать проекты памятников в контексте различных типов скульптуры. Таким образом, на практике в группе были освоены такие типы монументальной скульптуры, как бюст, памятник, многофигурная композиция, мемориал, парковая скульптура и др. В основном, тематикой памятников, предложенных самими студентами, была героическая борьба китайского народа. Студенты сделали серии эскизов, из которых был выбран один. Далее эскиз был увеличен в масштабе 1/10 для боле детальной проработки. Далее выполнялась модель памятника в размере ½ натуральной величины.

В результате этого образовательного курса студентами были изучены принципы формообразования и создания монументально-декоративной скульптуры монументально-декоративной скульптуры в синтезе с архитектурой. Большое внимание во время создания композиций уделялось принципам сомасштабности композиций человеку и окружающей среде.

Все студенты проявили свои самые лучшие качества: точно выполняли поставленные задачи, делали много эскизов, были чрезвычайно активны в работе и очень дисциплинированы. В процессе курса я прочла несколько лекций студентам Департамента скульптуры о современной скульптуре, о памятниках в городе, о Строгановской школе скульптуры. Большая лекция «Скульптура: настоящее и будущее» была прочитана для всех факультетов Академии. При проведении этой лекции большую помощь оказал профессор Wang Hao, который выступил в качестве модератора лекции.

Особенно хочется отметить дружественное отношение и профессиональную поддержку педагогов, а также искреннюю заинтересованность руководства Академии художеств Гуанчжоу, деканов и ректора в этом образовательном проекте. Благодарю секретаря Академии изящных искусств Гуанчжоу Xie Jinchang, заместителей декана колледжа Скульптуры и публичного искусства Zhang Xian и Chen Hongjian, доцента Huang Bingyi и секретаря Zhuo Guosen.

Примечания:

1. Цай Юаньпэй (蔡元培) — китайский государственный деятель, ученый, педагог, переводчик с немецкого и французского на китайский. Занимал посты Министра просвещения Китайской республики, ректора Пекинского университета. Являлся основателем и первым президентом Академии Синика (Academia Sinica).

2. Цянь Шаоу (钱绍武) и Дун Цзучжи (董诅治), Ван Кэцин (王克庆), Цао Чуньшэн (曹春生) и Сыту Чжаогуан (司徒兆光) и др.

Список литературы:

1. *Цао Сюн*. Художественное наследие и творческий метод скульптора У Вэйшаня в историко-культурном контексте китайской скульптуры». — МГХПА им С.Г.Строганова, 2020.

2. *Гаосян Лю.* Сравнительная характеристика художественно- эстетического воспитания на Западе и в Китае // Перспективы науки и образования. — 2018. — № 2. — С. 104–108.

3. *Ли Япин.* Российско-китайские связи в системе высшего художественного образования и их роль в становлении реалистической живописи КНР: автореферат дис. … кандидата искусствоведения. — Санкт-Петербург, 2008.

4. *Синь Чэнь, Степанская Т.М.* Влияние русской эмиграции начала XX в. на китайскую художественную культуру: историографический аспект // Культурное наследие Сибири. — 2017. — № 6. — С. 76–90.

5. *Сун И Цай.* «Курсы Максимова» и Китайская масляная живопись // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г.Строганова. — 2016. — № 1. — С. 126–137.

6. *Цао Сюн.* Происхождение и развитие китайской скульптуры // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2018. — № 1. — С. 94–100.

7. *Cao Xiong.* On Sculpture and Time // 2017 2nd International Conference on Human Society and Culture [HSC 2017] (Zhuhai, November 17–19). — China, 2017. — P. 123–129.

8. *Cao Xiong.* Etymology of «Sculpture» in China and features of Chinese sculpture development // Art and Literature Scientific and Analytical Journal TEXTS, — 2017. — № 4. — P. 53–55.

9. 蔡元培，蔡元培谈教育[M]. 沈阳：辽宁人民出版社，2015:234–237. Цай Юаньпэй. Цай Юаньпэй рассказывает об образовании. — Шэньян: Издательство Ляонин, 2015. — С. 234–237.

10. 刘海粟，上海美专十年回顾[J]. 南京艺术学院学报(美术与设计)，2006, *Лю Хайсу.* Десятилетний обзор Шанхайской академии художеств // Журнал Нанкинского университета искусств (искусство и дизайн) . — 192 / 2006. — С. 4.

11. 刘艳萍，苏联雕塑教育模式在新中国的影响[D]. 中央美术学院，2008. *Лю Яньпин.* Влияние советской скульптурной образовательной модели в Новом Китае // Центральная академия изящных искусств, 2008.

12. 孙振华，创新雕塑艺术的中国方式[J]. 文艺研究，2005(06). *Сунь Чжэньхуа.* Китайский путь к инновациям скульптурного искусства // Литературные и художественные исследования. — 2005. — № 6. — С. 114–121+160.

13. 81.王卓予，回顾那十七年（1949–1966）。见：郑朝编撰，雕塑春秋——中国美术学院雕塑系七十年 [C]. 杭.

14. 州：中国美术学院出版社，1998, 203. *Ван Чжою.* Вспоминая те самые 17 лет (1949–1966) / под редакцией Чжэн Чао // Весна и Осень скульптуры — семидесятилетие факультета скульптуры Китайской академии изящных искусств. — Ханчжоу: Издательство Китайской академии изящных искусств, 1998. — С. 203.

А.Д. БАРХИН

Архитектор, «Архитектурная Мастерская Максима Атаянца»
e-mail: adb2004@mail.ru

A.D. BARKHIN

Architect, M. Atayants Architectural Workshop
e-mail: adb2004@mail.ru

СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В АРХИТЕКТУРЕ США РУБЕЖА 1920–1930-х гг.

STYLE TRENDS IN US ARCHITECTURE AT THE TURN OF THE 1920s AND 1930s

Соперничество различных течений — неоклассики и ар-деко — в начале 1930-х гг. наблюдалось и в СССР, и в США. В те годы архитектура двух стран демонстрировала близкие по стилю фасадные приемы. Так, неоклассический ансамбль Вашингтона, реализованный в 1930-е гг., был стилистически близок послевоенной советской архитектуре. Иной была эволюция американского ар-деко — это была стремительная смена вектора, от предельной сложности к упрощению архитектурной формы. Таким образом, стилистическая близость архитектуры двух стран была лишь кратким совпадением противоположных тенденций. И если в СССР декоративность все сильнее набирала вес, то в США историзм на рубеже 1920–1930-х уступил стилевую инициативу ар-деко.

The rivalry of various movements — neoclassicism and art deco — in the early 1930s it was observed both in the USSR and in the USA. In those years, the architecture of the two countries demonstrated similar facade techniques. The neoclassical ensemble of Washington, implemented in the 1930s, was stylistically close to post-war Soviet architecture. The evolution of American Art Deco was different — it was a rapid change of vector, from extreme complexity to the simplification of architectural form. Thus, the stylistic proximity of the architecture of the two countries was only a brief coincidence

of opposing trends. And while in the USSR, decorativeism was gaining weight more and more, in the USA, at the turn of the 1920s and 1930s, historicism gave way to the Art Deco style initiative.

Ключевые слова: архитектура США 1920–1930-х, архитектура ар-деко, Э.Сааринен, Крайслер билдинг.
Keywords: USA architecture 1920–1930-s, Art Deco architecture, E.Saarinen, Chrysler Building.

Эпоха 1920–1930-х гг. в архитектуре США — это время активного высотного строительства и соперничества различных стилевых идей, возведения множества небоскребов в неоготике и неоренессансе, в зарождающемся модернизме и различных версиях ар-деко. «Ребристый стиль» высотных зданий сформировал тогда целую группу проектов и построек как в США, так и в СССР. Таким, например, был стиль Дворца Советов и дома Совнаркома СССР, принятых к осуществлению в Москве в 1934 г. (1). Однако в США эта эстетика была распространена на широкий круг памятников, и их декор мог быть различен.

После Первой мировой войны развитие историзма в США не прервется; осуществляемая дорого и в высшей степени добротно американская неоклассика 1910–1930-х и, в первую очередь, ансамбль столицы Вашингтона, демонстрировали всему миру выразительность и эффектность ордерной архитектуры. И именно точность воспроизведения средневековых и античных деталей в архитектуре чикагской школы и неоклассики 1910–1930-х воспитала внимательный, аутентичный подход мастеров ар-деко при работе с архаическим орнаментом. Однако, получив образование в Европе и доказав на практике блестящее владение аутентичной манерой, в 1920-е американские архитекторы отходят от исторической стилизации и устремляются к новациям ар-деко (2).

Рубеж 1920–1930-х для американской архитектуры стал временем открытого соперничества двух стилей — неоклассики и ар-деко. Здания, возводимые одновременно и рядом, часто проектировались в городах Америки в совершенно разных стилях. Такова, например, застройка Сентр-стрит в Нью-Йорке, где решенные неоклассическим портиками неоклассические здания Верховного суда штата Нью-Йорк (1919) и высотное здание Суда США им. Т.Маршалла (1933) соседствуют с корпусом Лефковица (1928) и зданием Криминального суда в ребристом ар-деко (1939). Подобное сочетание было реализовано и в Филадельфии, где рядом со зданием вокзала в неоклассике (1933) было выстроено здание почты в ар-деко (1935). Очевидное сопоставление осуществляемых в одни годы различных стилевых решений наблюдается в межвоенный период и в США, и в СССР.

Сходство стилевых трактовок архитектуры 1930-х в разных странах было следствием опоры на общее наследие — архаическое, классическое и актуальное (новации раннего ар-деко 1910-х). Однако при сопоставлении архитектурных достижений 1930-х стилевые параллели заметны не только в Италии, Германии и СССР, но и городах Америки. Так, характерным примером т.н. «тоталитарного стиля» можно было бы назвать и здание почты в Чикаго (1932), и здание Федерального управления в Нью-Йорке (1935) — украшенные трактованными в ар-деко орлами. Ось «Север-Юг» в Берлине проектировалась в конце 1930-х также в скупой, слегка геометризованной неоклассике; однако немало зданий в подобном стиле и в Вашингтоне (например, здание Бюро гравировки и печати, 1938) и Париже. Таковы постройки О.Перре и французские павильоны выставок в Париже 1925, 1931 и 1937 гг. (4). Таким образом, получивший массовое распространение в архитектуре 1920–1930-х, этот геометризованный ордер не был новацией тоталитарных режимов.

Неоклассическая тема в архитектуре Вашингтона обрела в 1930-е две трактовки — аутентичную как в работах К.Гилберта, Р.Поупа и др. (3) и геометризованную-. Таковы, в частности, Сауф Рейлвэй билдинг (В.Вуд, 1929) и Департамент земельных ресурсов (арх. В.Вуд, 1936), здание Федерального резерва (Ф.Крет, 1935) и грандиозное здание Пентагона (Дж.Бергстром, 1941). В близкой стилистике были осуществлены и работы Луиса Саймона — здание Бюро гравировки и печати (1938) и корпус Трумана (1939), а также стоящие друг против друга Коэн федерал билдинг (1939) и корпус М.Свитцер (1940). Отметим, что в подобной архитектуре США очевидно уже не палладианское начало классики, но жесткий геометризм Древнего Египта и даже параллели с итальянской архитектурой 1930-х, т.н. стилем литторио.

Стиль межвоенного времени широко применял новации 1900–1910-х — восходящий к архаике ордер без баз и капителей, осуществленный в работах Тессенова, Беренса, Перре, а также каннелированные пилястры Хоффмана (5). В 1930-е подобная архитектура, созданная на стыке неоклассики и ар-деко, стала активно развиваться и в США, и в СССР, достаточно сравнить корпус Лефковица в Нью-Йорке (арх. В.Хо-



Рис. 1. Филадельфия, здание почты, арх. фирма «Ранкин и Келлогг» (1931–1935) (фото автора)



Рис. 3. Филадельфия, здание вокзала, арх. фирма «Грэм, Андерсон, Пробст и Уайт» (1933) (фото автора)

гард, 1928) и дом Совнаркома СССР (арх. А.Я.Лангман, 1934). Стиль же библиотеки им. В.И.Ленина в Москве (1928) вторил двум вашингтонским постройкам Ф.Крета, созданной в те же годы Шекспировской библиотеке (1929) и зданию Федерального резерва (1935). Подобные работы явно отличались от аутентичной неоклассики, не несущей тоталитарного импульса (6). И именно геометризованный ордер стал, как кажется, маркерным признаком эпохи 1930-х. Однако тоталитаризм эксплуатировал выразительную силу и новаций 1910–1920-х (авангарда и ар-деко), и исторических архитектурных приемов.

Подчеркнем, геометризованный ордер 1910–1930-х был аскетичен, т.е. лишен априори присущих классике мотивов античности и ренессанса. Он был уже, скорее, близок к иным источникам — суровой архаике и абстракции модернизма. И именно эта двойственность позволяет рассматривать геометризованный ордер 1910–1930-х в художественных рамках ар-деко как стиля, увлеченного неоархаикой и геометризацией форм историзма.

Характерной чертой эпохи 1920–1930-х становится возникновение межстилевых, двойственных по своим истокам произведений, работа на стыке неоархаики и авангарда. Такими были и геометризованный ордер, и небоскребы Америки, и даже стиль советских проектов 1930-х. Такова была природа ар-деко — стиля компромиссного, двойственного и, тем не менее, лидирующего в архитектуре 1920–1930-х.

Рекордные по своим конструктивным и инженерным решениям, уступчатые и украшенные уплощенными рельефами, небоскребы

США стали уникальным сплавом неоархаизма и модернизма. Так, в 1931 г., работая над проектом Мак Гро хилл билдинг, Р.Худ уже сочетает неоархаическую уступчатость с модернистским отсутствием декора. В 1932 г. Худ решает абстрактную форму уступчатой плиты Рокфеллер центра уплощенными лопатками а-ля вавилонские зиккураты. Подобным образом мыслили и советские архитекторы: в 1934 г. Иофан, работая над проектом Дворца Советов, обратился к образу ребристой, телескопичной Вавилонской башни. Общее историческое наследие увлекало архитекторов по обе стороны океана. Именно межстилевые монументы и течения были в 1920–1930-е наиболее популярны и успешны; так было в Европе (Италии), СССР и США. Компромисс традиции и новации был способен удовлетворить большинство.

Особенностью американской архитектуры рубежа 1920–1930-х становится быстрая смена стилевых источников и трактовок. Стилистически различны были постройки авторов самых заметных высотных зданий Нью-Йорка и Чикаго. Примером могут служить работы целого ряда мастеров, в частности, В.Алшлагера, Дж.Карпентера, Ф.Крета, К.Северенса, Р.Худа и др. (7). В 1928 г. Филипп Крет создает шедевры ар-деко — вокзал в Цинциннати и Шекспировскую библиотеку в Вашингтоне, в 1935 г. он возводит Институт искусств в Детройте в неоклассике, здание Федерального резерва в Вашингтоне — на стыке стилей. Подобная стилевая переменчивость наблюдалась в первой половине 1930-х и в СССР. Лидеры советской архитектуры в силу известных причин были вынуждены по два-три раза менять стилистику своих проектов.

В США на рубеже 1920–1930-х стремительно сменяют друг друга две волны стилевых изменений. Первая волна была связана с отказом от методов историзма и освоением новой изысканной архитектурной моды. Вторая волна, вызванная началом Великой депрессии, требовала от мастеров искать формы ар-деко уже в годы экономии и своеобразного приближения к эстетике модернизма. Финансовый кризис, грянувший в октябре 1929 г., постепенно усиливал давление на архитектурную индустрию. Однако самыми плодотворными стали два года — 1929 и 1930, когда в Нью-Йорке было спроектировано около половины памятников ар-деко (более 70 из числа осуществленных с 1923 по 1939 г.) [17, с. 83–88]. Интенсивность строительства вырастает в несколько раз, и только к 1932 г. возведение небоскребов почти полностью замирает.



Рис. 3. Сентр-стрит в Нью-Йорке — здание Верховного суда штата Нью-Йорк (1919), корпус Лефковица (1928) и здание Криминального суда (1939) (фото автора)



Рис. 4. Здание Бюро гравировки и печати в Вашингтоне. Л.Саймон (1938) (фото автора)

Ар-деко Америки рисковало повторить судьбу «Венских мастерских» Й.Хоффмана, разорившихся в 1932 г. [8, с. 88]. Однако в США второй шанс развитию искусства и архитектуры дало государство — с середины 1930-х «Администрация общественных работ» стала направлять заказы мастерам и неоклассики, и ар-деко. И именно в эти годы был осуществлен неоклассический ансамбль столицы США — Вашингтона.

Генеральный план Вашингтона, предполагавший строительство государственных учреждений вокруг Белого дома и здания Капитолия, был задуман еще до Первой мировой войны. Однако реализован он был уже, в основном, только в 1930-е, когда по двум сторонам широкого зеленого бульвара, Молла было выстроено более 20 объектов (и к ар-деко можно отнести лишь четыре из них) (8). Различные корпуса т.н. Федерального треугольника, сформировавшие здесь единый ансамбль, все были основаны на фасадной теме корпуса Меллона (А.Браун, 1932) — это было монументальное палладианство, восходящее к британской неоклассике 1900-х. И именно эта архитектура, решенная рустом и тосканским ордером, оказалась близка советской неоклассике 1940–1950-х (9).

Соперничество различных течений — неоклассики и «ребристого стиля» (ар-деко) — в начале 1930-х наблюдалось и в СССР, и в США. Казалось бы, в эти годы архитектура двух стран демонстрировала близкие по стилю фасадные приемы: таковы были работы Фридмана и Иофана, Худа и Холаберта, Жолтовского и строителей Вашингтона

(10). Однако это было лишь кратковременное совпадение, пересечение противоположных по знаку тенденций. В 1930-е историзм в США будет постепенно уступать стилевую инициативу ар-деко. В СССР же декоративность все сильнее набирала вес и достигла своего апогея в триумфальной послевоенной архитектуре.

Быстрая смена стилевых источников, наблюдаемая в 1930-е и в СССР, и в США, была, разумеется, вызвана разными причинами. В Москве стилевое развитие определялось государственным заказом, в Нью-Йорке же разнообразие форм ар-деко отражало борьбу за оригинальность между частными заказчиками и свободное соперничество высокоодаренных мастеров. Стилевая переменчивость в США была следствием блистательного владения несколькими архитектурными языками, разнонаправленностью стилевых предпочтений заказчика и их быстрой переориентацией на эстетику ар-деко. С ее приходом художественный опыт историзма оказался второстепенен, мастеров увлекал эксперимент, мощная волна нового стиля, источниками которого стали открытия раннего ар-деко 1910-х и новационный потенциал архаики. Такова была пластическая и композиционная ретроспективность эпохи 1920–1930-х.

Сложность анализа американской архитектуры рубежа 1920–1930-х гг. состоит в параллельном развитии нескольких течений, в их доминировании над персональной манерой мастера, а также в стилевой переменчивости, позволявшей работать декоративно или аскетично, в неоклассике (историзме) либо в ар-деко. Так, удивительной архитектурной удачей Чикаго стал градостроительный узел на Мичиган авенью, в период 1922–1929 гг. собравший корону из восьми небоскребов, представляющих различные версии историзма и ар-деко (11). Однако как структурировать разнообразие этой культуры? Как представляется, американскую архитектуру эпохи 1920–1930-х можно условно разделить на пять групп: неоклассический, неоготический, неоархаический, авангардистский или фантазийный компонент мог доминировать в произведении, либо образовывать не менее интересный межстилевой сплав.

И впервые это стилевое разнообразие, характерное для американской архитектуры рубежа 1920–1930-х, было продемонстрировано на конкурсе Чикаго Трибюн 1922 г. Именно конкурс прервал монополию историзма и еще до выставки 1925 г. в Париже показал возможные варианты решения небоскреба, как ретроспективные, так и трактованные в ар-деко. На конкурсе соседствовали неоклассика и авангард, изящная неоготика и

монументальная неороманика, а также ребристые и разнохарактерные варианты, отчетливо заявляющие стиль ар-деко. В 1923 г. был осуществлен вариант Чикаго Трибюн Раймонда Худа, выполненный в аутентичной неоготике (12). Однако эстетическую победу, как теперь очевидно, одержал конкурсный проект Элиэля Сааринена (1922). Более того, работая ранее над проектом вокзала в Хельсинки (1910), финский мастер уже сделает решительный шаг от ретроспекции к новации, от историзма к новому стилю.

Конкурсный проект здания Чикаго Трибюн Э.Сааринена (1922) стал важнейшим событием в эволюции американского ар-деко, именно он впервые соединил неоготическую ребристость с неоацтекскими уступами. И после конкурса Худ начинает работать уже иначе, в 1924 г. в Нью-Йорке он создает шедевр ар-деко — Американ Радиатор билдинг. Оно стало первым воплощением трансформации архитектурной формы, доступным нью-йоркским архитекторам. Это был отказ от аутентичного воспроизведения мотивов (в данном случае, готики) и одновременно новое понимание традиции. Эстетика геометризованного историзма (ар-деко) была предъявлена.

В ребристо-уступчатой, неоархаической эстетике Э.Сааринена, Х.Корбетта и Х.Ферриса на рубеже 1920–1930-х в Америке было осуществлено более 40 башен. Однако ни одна из них не была поручена Сааринену. Наиболее близко к этой стилистике подошли иные архитекторы. В 1931 г. в Даунтауне Нью-Йорка возводят Сити Банк Фармерс Траст билдинг (Дж. и Э.Кросс) и Ирвинг траст билдинг, решенный каннелюрами и фантазийными, тонко прорисованными рельефами (Р.Уалкер). Шедевром неоготического ар-деко стал небоскреб Морган Чайз билдинг в Хьюстоне (Дж.Карпентер, 1929). Символом стилевой трансформации, «ардекоизации» архитектурной формы эпохи 1920–1930-х стало превращение каменных горгулий готики в знаменитых стальных птиц на фасаде Крайслер билдинг (1930).

Строительство небоскреба Крайслер билдинг, открытие которого состоялось 27 мая 1930 года, стало кульминацией гонки высотных сооружений, роскоши и оригинальности форм эпохи ар-деко (13). В остроконечном завершении Крайслер билдинг были объединены самые различные мотивы: исторические, средневековые и актуальные, нью-йоркские образы (тиара Статуи Свободы) и французские — Ворота Славы на выставке 1925 г. в Париже (А.Вантр, Э.Брандт). Однако важнейшим, формообразующим фактором, как представляется, стала высота здания,

а точнее — новая амбициозная задача — создать самое высокое сооружение, выстроенное человеком и тем самым превзойти Европу, 300-метровую Эйфелеву башню. Именно это подсказало автору, архитектору Уильяму Ван Алену и дизайнерское решение — каскад уменьшающихся арочных ферм, сформировавших на фасаде знаменитые треугольные окна. Особенно это сходство каркаса с творением Гюстава Эйфеля было заметно на этапе до монтажа стальной облицовки завершения башни. Продиктованное конструктивной и функциональной логикой (высотной рекордоманией), это решение воспринимается одновременно и как декоративный мотив. Ведь именно ар-деко активно использовало различные зигзагообразные и остроконечные формы, и Крайслер билдинг — наиболее прославленный пример этого увлечения.

Стиль ар-деко стал синонимом роскоши, разнообразия и противоречий, он вовсе не напоминал классические, старые стили. Его развитие длилось не столетия, ключевыми стали всего пять-семь лет, и уже в октябре 1929 крах на биржах обозначил начало Великой депрессии. Однако на закате своего развития стиль ар-деко подарил миру свое высшее достижение — Крайслер билдинг, этот Парфенон XX века.

Таким образом, эволюция американского ар-деко в 1920–1930-е гг. предстает как стремительная смена вектора — от предельной сложности к аскетизации архитектурной формы. Всего за пять-семь лет архитектурная мода преодолела путь от увлечения изысканной декоративной манерой, ориентированной в конце 1920-х на актуальное и историческое наследие, к поиску форм упрощения уже в условиях экономического спада начала 1930-х. В эти годы продолжает активно возводиться лишь неоклассический ансамбль Вашингтона. Однако после Второй мировой войны оба направления 1910–1930-х уже уступают художественное лидерство интернациональному стилю, модернизму.

Примечания:

1. На рубеже 1920–1930-х на смену классическому ордеру в практику входят каннелированные пилястры, вытянутые, узкие ребра и остроконечные, неоготические формы. Эти приемы призван обобщить термин «ребристый стиль», рассматриваемый как общность архитектурных приемов группы проектов и построек в СССР и США. Ребристость, наряду с уступами и уплощенными рельефами, стала одним из основных архитектурных приемов высотных зданий эпохи ар-деко. Подробнее о «ребристом стиле» см. статью автора [1, с. 56–65].

2. Так, в парижской Эколь де Боз Ар учились не только создатели вашингтонской неоклассики, но и прославленные мастера ар-деко, в частности, В. Ван Аллен, автор Крайслер билдинг, Дж.Кросс, автор Дженерал Электрик билдинг, и Р.Худ, автор Рокфеллер центра.

3. Шедеврами аутентичного воспроизведения античной классики стали Мемориал Линкольна (Г.Бэкон, 1915), здание Верховного Суда США (К.Гилберт, 1935) и постройки архитектурной фирмы Рассела Поупа — здание Национального архива (1935) и Мемориал Джефферсона (1939).

4. Это решенные вытянутым антовым ордером без баз и капителей павильоны выставок в Париже — лестница Ш.Летросне (1925), Дворец колоний (А.Лапрад, 1931), а также выстроенные к выставке 1937 г. дворец Трокадеро, Музей современного искусства и Музей общественных работ (О.Перре, 1937). Первым объектом, использующим геометризованный ордер в Париже, была также работа О. Перре — знаменитый театр на Елисейских полях (1913).

5. Созданный на стыке неоклассики и ар-деко, ордер 1930-х развивал новации 1910-х — антового ордера танцевального зала в Хеллерау (арх. Г.Тессенов, 1910), здания Германского посольства в Петербурге (арх. П.Беренс, 1911), а также построек Хоффмана (виллы Примавези в Вене, 1913, павильонов в Риме, 1911 и Кельне, 1914). Геометризованный ордер 1910–1930-х, вытянутый и уже лишенный баз и капителей, восходил не столько к греко-римской традиции, но, скорее, к архаике, аскетизму древнеегипетского храма Хатшепсут, уплощенным каннелированным лопаткам храмов Персиполя, Вавилона, Египта, а также исключительной в своей эстетике римской гробнице Пекаря Эврисака (I в. до н.э.).

6. В этом состояло отличие неоклассики И.В.Жолтовского в Москве или вашингтонских построек Р.Поупа, многочисленных объектов фирмы Мак Ким, Мид и Уайт — от павильона Германии на парижской выставке 1937 г. (А.Шпеер), стилистика которого стала символом тоталитарной архитектуры.

7. В 1929 г. архитектор В.Алшлагер возводит в Чикаго роскошный отель Интер Континенталь, и в его декоративном оформлении очевидны и неоархаические мотивы, и развитие актуальных пластических приемов — осуществленных в Финляндии башен Сааринена и амстердамской биржи Берлаге. Впрочем, в те же годы Алшлагер работал и совершенно аскетично, в 1930-м он создает башню Керью Тоуэр в Цинциннати.

8. К числу ярко выраженных примеров стиля ар-деко в Вашингтоне можно отнести лишь здание Шекспировской библиотеки (Ф.Крет, 1929) и соседнее здание Джон Адамс билдинг (Д.Лин, 1939), украшенное неоархаическими рельефами Ли Лоури. На стыке стилей были созданы здание Федерального резерва

(Ф.Крет, 1935) и аскетичные работы Л.Саймона, в первую очередь, здание Бюро гравировки и печати (1938).

9. Так, неоклассические фасады грандиозного корпуса Гувера (Л.Эйрес, 1932) и полукруглого корпуса Клинтона (В.Делано, Ч.Олдрич, 1934) оказались стилистически близки к советской послевоенной архитектуре — жилой застройке Ленинграда в районе Большого пр. П.С., Большой Пушкарской ул. и зданию Военно-морской академии, а также работам А.В.Власова на Крещатике в Киеве и др.

10. «Достичь и превзойти» — так можно сформулировать девиз советских заказчиков и архитекторов 1930–1950-х. И основным соперником и прототипом для отечественной неоклассики и работ И.В.Жолтовского были, как представляется, постройки фирмы «Мак Ким, Мид энд Уайт», застройка 1910-х на Парк авеню в Нью-Йорке и ансамбль Вашингтона. Схожий подход продемонстрировала и архитектура московских высотных зданий. Высотное здание МГУ (240 м) стало ответом неоклассическому небоскребу Терминал Тауэр в Кливленде (235 м, 1926), здание МИД превзошло по высоте неоготические башни — Морган Чайз билдинг в Хьюстене и Фишер билдинг в Детройте.

11. Этот ансамбль в Чикаго образовали здание Ригли (1922) в стиле замков Луары, Лондон Гаранти энд Эксидент билдинг (1922) и Пьюе Оил билдинг (1927) в неоклассике, здание Чикаго Трибюн (Р.Худ, 1923) и Матер Тоуер (1926) в неоготике, а также 330 дом по Мичиган авеню (1928), Карбон билдинг (1929) и отель Интер Континенталь (1929) в ар-деко.

12. С подобным консерватизмом было связано неучастие Америки в выставке в Париже 1925 года — устроители со стороны США сочли требования современности и национальной идентичности дизайна для себя невыполнимыми. «Имитации и подделки под старые стили строго запрещены» — так звучало требование, высланное в 1921 г. будущим участникам выставки [13, с. 178; 10, с. 27, 59].

13. Строительство Крайслер билдинг (1929–1930) пришлось в Нью-Йорке на интереснейший период в истории небоскребов. И первоначально высота Крайслер билдинг должна была составлять всего 246 м, это позволяло превзойти многолетнего рекордсмена — Вулворт билдинг (1913, 241 м). Однако в начале 1929 г. в «гонку за небо» включились проектировщики банка Манхеттен, которые заявили сперва высоту в 256 м, а затем (узнав о новой проектной высоте Крайслер билдинг в 280 м) еще увеличили отметку своего шпиля до 283 м. Однако и создатели Крайслер билдинг не собирались уступать высотное превосходство. Шпиль из нержавеющей стали высотой 38 м был тайно собран внутри здания и в октябре 1929 г., только после завершения банка Манхеттен, извлечен и поднят на вершину, монтаж занял всего 1,5 часа (!). В результате общая высота Крайслер билдинг

составила рекордные 318 м. Однако уже в мае 1931 г. высотное лидерство было перехвачено знаменитым небоскребом Эмпайр стейт билдинг (380 м).

Список литературы:

1. *Бархин А.Д.* Ребристый стиль Дворца Советов Б.М. Иофана и неоархаизм в архитектуре 1920–30-х // Academia. Архитектура и строительство. — 2016. — № 3. — С. 56–65.

2. *Зуева П.П.* Американский небоскрёб // Искусство. Первое сентября. — Москва, 2011. — № 12. — С. 5–7.

3. *Малинина Т.Г.* История и современные проблемы изучения стиля ар деко // Искусство эпохи модернизма. Стиль ар-деко. 1910–1940 / Сборник статей по материалам научной конференции НИИ РАХ / ответственный редактор Т.Г.Малинина. — Москва: Пинакотека, 2009. — С. 12–28.

4. *Филичева Н.В.* Стиль Ар Деко: проблема интерпретации в контексте культуры XX века // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. — 2010. — № 2 (2). — С. 202–210.

5. *Хает Е.* Венские мастерские: от модерна к ар-деко // Искусство эпохи модернизма: стиль ар-деко. 1910–1940 годы. — Москва, 2009. — С. 83–88.

6. *Хайт В.Л.* Ар-деко: генезис и традиция // Об архитектуре, её истории и проблемах. Сборник научных статей / предисловие А.П.Кудрявцева. — Москва: Едиториал УРСС, 2003. — С. 201–225.

7. *Хилльер Б.* Стиль Ар Деко / Хилльер Б. Эскритт С. — Москва: Искусство-XXI век, 2005. — 240 с.

8. *Bayer P.* Art Deco Architecture. — London: Thames & Hudson Ltd, 1992. — 224 с.

9. *Benton C.* Art Deco 1910–1939 / Benton C. Benton T., Wood G. — Bulfinch, 2003. — 464 с.

10. *Bouillon J.P.* Art Deco 1903–1940. — NY.: Rizzoli, 1989. — 270 с.

11. *Holliday K.E.* Ralph Walker: Architect of the Century. — Rizzoli, 2012. — 159 с.

12. *Lesieutre A.* The Spirit and Splendour of Art Deco Hardcover. — Castle Books, 1974. — 304 с.

13. *Stern R.A.M.* New York 1930: Architecture and Urbanism Between the Two World Wars / Stern R.A.M. Gilmartin G.F. Mellins T. — NY.: Rizzoli, 1994. — 846 с.

14. *Robinson C.* Skyscraper Style: Art Deco New York / Robinson C. Haag Bletter R. — NY.: Oxford University Press, 1975. — 224 с.

15. *Weber E.* American Art Deco. — JG Press, 2004. — 110 с.

А.Д. БАРХИН

Архитектор, «Архитектурная Мастерская Максима Атаянца»
e-mail: adb2004@mail.ru

A.D. BARKHIN

Architect, M. Atayants Architectural Workshop
e-mail: adb2004@mail.ru

ИСТОКИ И ПЕРВЫЕ ОБРАЗЦЫ СТИЛЯ АР-ДЕКО В США

ORIGINS AND FIRST EXAMPLES OF ART DECO STYLE IN THE USA

Архитектура высотных зданий, выстроенных в городах США на рубеже 1920–1930-х, стала кульминацией развития стиля ар-деко. Пластика небоскребов восходила к широкому кругу источников. Однако именно пирамиды древних цивилизаций сформировали и уплощенность барельефов, и уступчатый силуэт этих башен. Таков был пластический и композиционный неоархаизм ар-деко Америки. И впервые ключевые приемы стиля ар-деко — геометризация форм историзма и увлечение архаикой — заметны еще в целой череде памятников, созданных до выставки 1925 года в Париже. Именно через призму собственного наследия — древнего и актуального, работ Л.Салливана и Ф.Л.Райта — был воспринят в США стиль парижской выставки 1925 года.

The architecture of high-rise buildings, built in US cities at the turn of the 1920s and 1930s, was the culmination of the development of the Art Deco style. The plasticity of these towers was traced to a wide range of sources. However, it was the pyramids of ancient civilizations that formed the flattening of bas-reliefs and the yielding silhouette of these towers. Such was the plastic and compositional neo-archaism of Art Deco America. And for the first time, the key techniques of the Art Deco style — the geometrization of historicism forms and the fascination with archaic — are noticeable in a whole series of monuments created before the 1925 exhibition in Paris. It is through the prism of their own heritage — ancient and actual, by

L.Sullivan and F.L.Wright — the style of the Paris exhibition of 1925 was adopted in the USA.

Ключевые слова: архитектура США 1920–1930-х, архитектура ар-деко, Л.Салливан, Ф.Л.Райт.
Keywords: USA architecture 1920–1930-s, Art Deco architecture, L.Sullivan, F.L.Wright.

Расцвет стиля ар-деко в США пришелся на рубеж 1920–1930-х гг., и влияние на его становление оказал широкий круг источников, исторических и актуальных. Важнейшим среди них был т.н. «стиль 1925 года», воплощенный в знаменитых павильонах «Международной выставки декоративного искусства и художественной промышленности», открытой в Париже 28 апреля 1925 г. Однако помимо художественных и тектонических концепций стиль небоскребов формировался и благодаря градостроительным, юридическим ограничениям.

Определяющим для становления стиля небоскребов стал нью-йоркский закон о зонировании 1916 г., ограничивавший вновь возводимые здания ступенчатым силуэтом (1). В 1922 г. Х.Корбетт и Х.Феррис выпускают проект башни с учетом его требований. И с этого момента неоархаическая, средневековая образность начинает осознаваться как художественно ценная идея. Так закон о зонировании 1916 г., равнодушный к стилевой характеристике высотного здания, определил высокохудожественный эффект тектонического утонения башен, сформировал неоацтекскую уступчатость и неоготический силуэт городов Америки.

На смену традиционным пропорциям улиц и зданиям с классическими карнизами в эпоху 1920–1930-х в города Америки приходит эстетика каньона. В Чикаго, втором центре развития нового стиля, в период с 1927 по 1930 г. фирмы «Холаберт и Рут», а также «Грехем, Андерсон, Пробст и Уайт» возводят по пять уступчатых небоскребов в неоархаическом, мезоамериканском ар-деко. Монументальные, расположенные друг напротив друга, они были призваны конкурировать и с достижениями неоклассики 1900–1910-х, и между собой. Они не могли не восхищать, и так стремились работать и советские архитекторы 1930-х. Более того, неоархаизм ар-деко обрел в США еще один, национальный, источник вдохновения — кирпичные башни Р.Уалкера в Нью-Йорке восходили к блистательной эстетике скал Долины монументов (таковы,

например, Вестерн Юнион билдинг, 1930, и Эй-Ти-энд-Ти Лонг Дистанс билдинг, 1932). Уступчатые и покрытые барельефами, башни ар-деко казались выросшими до небес творениями Ацтеков и Майя (2).

Стиль ар-деко выступил в 1910–1930-е в качестве композиционной и пластической альтернативы неоклассике (историзму). Так, характерной чертой ар-деко США становятся миниатюрность, плоскостность декора, резкий масштабный и пластический контраст редких декоративных акцентов и грандиозной, аскетично решенной основной части башни. Подобно работам Луиса Салливана, входные порталы небоскребов решались роскошно, но камерно. Мастера ар-деко не стали укрупнять архаические мотивы, таков был образ грандиозной, «заселенной» древней пирамиды и предел масштабов его воплощения. Создаваемые на огромной высоте барельефы ар-деко кардинально отличалась от пластической пышности историзма. Это были намеренно уплощенные, миниатюрные детали, как бы попавшие из музея на улицу, не изменив своих размеров.

Пластика ар-деко была крайне разнообразна — она могла быть как заостренной, геометричной, так и намеренно скругленной, «набухшей» или аэродинамичной, созданной в эстетике т.н. стримлайна. Отбросив греко-римский канон, ар-деко позволял авторам проявить свою фантазию и эрудицию. Так, например, в моду входит особая смягченная трактовка формы, восходящая к пластике буддийской и древнеегипетской скульптуры. Другой, противоположной модой 1920–1930-х становится заострение, геометризация силуэтов и рисунка деталей. Неслучайно в годы своего создания стиль 1920–1930-х получал наименования «зигзаг-модерн», «джаз-модерн» и подобные, подчеркивающие кубистскую основу ар-деко. Геометризм, условность, становится характерным отличием ар-деко от неоклассики, столь же очевидным, как различия между скульптурным каноном Древней Греции и барельефами Мезоамерики (3).

Таким образом, декоративность небоскребов могла принимать формы геометризации историзма (Американ Радиатор билдинг) и пластической фантазии (Дженерал Электрик билдинг), аутентичной архаизации или предельной, абстрактной аскетизации. Небоскребы могли быть украшены геометризованными, неоархаическими (отель Интер Континенталь), фантазийными деталями или лишены их вовсе. И, тем не менее, они предстают цельной, узнаваемой стилистикой. Пластика этих башен могла восходить как к идеям авангарда, новациям 1910-х и павильонам

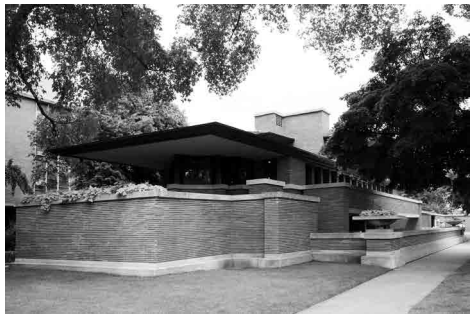


Рис. 1. Роби хаус в Чикаго, Ф.Л.Райт, 1908 (фото автора)



Рис. 2. Вестибюль станции метро «Сокольники», Москва, 1935

выставки 1925 г., так и к суровым монументам далекого прошлого. Однако именно пирамиды древних цивилизаций сформировали и уплощенность барельефов, и уступчатый силуэт башен ар-деко. Таков был пластический и композиционный неоархаизм ар-деко Америки.

Впервые характерное для ар-деко сочетание уплощенных барельефов и уступчатого силуэта, осуществит в Нью-Йорке архитектор Р.Уалкер. Барклай-Везье билдинг (с 1923) стало первым, начатым еще до выставки 1925 г., небоскребом в стиле ар-деко (4). В его архитектуре очевиден широкий круг стилевых истоков — это и эстетика уступчатого неоацтекского силуэта, и сложная, в духе кубизма, композиция, а также редкие, сложно прорисованные в духе Л.Салливана рельефы, восходящие к ближневосточному, романскому и кельтскому наследию. Такими же будут и высотные здания рубежа 1920–1930-х.

Однако какова была роль в становлении стиля небоскребов Международной выставки декоративного искусства и художественной промышленности 1925 г. в Париже?

Выставка в Париже, первоначально планируемая на 1914 г. и проведенная в 1925 г. после длительной строительной паузы, стремилась стать возрождением довоенной роскоши архитектуры и собрала все новации первой четверти XX в. Ее павильоны, как впоследствии и небоскребы Америки, были решены в духе ориентализма и неоархаики — уступчатым силуэтом, уплощенными фантазийно-геометризованными рельефами, контрастом декоративных акцентов и аскетичного фона. Таковы были французские павильоны «Студиум Лувр» и «Примавера», «Помон» и «Метриз», торговые аркады на мосту Александра III. И од-



Рис. 3. Юнити темпл в Оак парке, Чикаго, Ф.Л.Райт, 1906 (фото автора)



Рис. 4. Баярд Кондикт билдинг в Нью-Йорке, Л.Салливан, 1899 (фото автора)

ним из первых образцов импортированного в США «стиля 1925 года» стали изысканные металлические решетки знаменитого Эдгара Брандта, участника парижской выставки. Уже в 1925 г. они украсили нью-йоркский небоскреб Медисон Бельмонт билдинг. Выставка 1925 г. в Париже «подарила имя» стилю 1920–1930-х и стала его рекламой, однако она не могла в одиночку определить эстетику небоскребов (5).

Архитектура ар-деко на парижской выставке 1925 г. и американская архитектура рубежа 1920–1930-х имели общие истоки, которые питали оба явления. Недостающей промежуточной ступенью между единичными, уникальными в мировом контексте работами Л.Салливана и Ф.Л.Райта 1890–1900-х и массовым распространением нового стиля стала голландская архитектура рубежа 1910–1920-х. Именно в Амстердаме, впервые после Первой мировой войны и работ Райта 1900-х, возникают примеры фантазийно-геометризованного декора, и этот эксперимент носил массовый, убеждающий характер. Причем это были не временные сооружения, созданные лишь ради выставки, но городская среда (6). Голландские архитекторы первыми ощутили новаторский потенциал стиля Райта и стали его развивать, а в конце 1920-х по их пути пойдут и создатели американского ар-деко. Так созданное на пересечении линий, идущих из Чикаго (от Салливана и Райта), Парижа и Амстердама, ар-деко Америки стало эпохой массового применения и укрупнения ранее созданных решений.

Эпохой зарождения тех тенденций, что сформируют ар-деко, становятся еще 1890–1900-е гг. Те стилевые линии, что пересекутся на рубеже 1920–1930-х, возникают еще в эпоху раннего ар-деко, и несколь-

ко десятилетий они будут пульсировать, конкурировать и формировать мировую моду. В 1893 г. Райт уходит из мастерской Салливана, и это расхождение двух гениев сформирует два русла, по которым впоследствии будет развиваться американское ар-деко. Последнее десятилетие XIX в. стало для Луиса Салливана периодом расцвета, вершиной его творческого пути. Тогда, в 1890-е он активно работает с фантазийным, плоскостным декором, Райт же изобретает собственную архитектуру, геометризованную.

Монументальным шедевром раннего ар-деко Райта стала украшенная фантазийно-геометрическим декором Юнити темпл в Оак парке (1906) (7). И в ее архитектуре очевидно и увлечение японской культурой (особенно, в интерьере), и открытие мастером новых стилевых приемов (8). Магическая форма этой церкви с невероятной силой «бьет» в два направления, она предрекает и неоархаизм ар-деко, и абстракцию авангарда. И именно эта двойственность будет характерна и для стиля небоскребов.

1910–1920-е стали для Европы и США эпохой обмена архитектурными новациями, и после выставки 1925 года в Париже мода на новый стиль, ар-деко, уже полновластно захватит города Америки. Однако еще в 1910-м в Берлине выходит двухтомное издание работ Ф.Л.Райта (т.н. портфолио Э.Васмута). Оно оказало значительное влияние на развитие в Европе и авангарда, и ар-деко (9). Ответом Юнити Темпл стали выстроенные в Амстердаме и повторяющие ее формы здания Синагоги (Г.Элте, 1927) и Иерусалимской церкви (Ф.Б.Янтсен, 1929). Редким в СССР приближением к стилю чикагского мастера и стримлайну стал вестибюль станции метро «Сокольники» в Москве (1935), решенный горизонталями карнизов и рамок, а также цоколями с характерными вазами (10).

Творчество Фрэнка Ллойда Райта 1900–1920-х предстает постепенным движением от «стиля прерий» к концепции «текстильных блоков». И важнейшим источником вдохновения для мастера в эти годы становится наследие Ацтеков и Майя (11). Влияние архаической, мезоамериканской архитектуры на стилевые приемы Райта было косвенным, но значительным. Это не была стилизация. Однако и монументальные ступенчатые основания, и сдвоенные горизонтальные тяги, рамки («дома прерий», Роби хаус), и пояса уплощенных рельефов и паттернов (дом Уинслоу, Мидвей Гарденс, склады Германа), и даже плоские кровли (Юнити темпл) — все это было одновременно и переосмыслением образов древней, мезоамериканкой архитектуры, в первую очередь, храмов Ушмаля, и разнообразной, талантливой стилистической новацией.

На рубеже 1910–1920-х Райт начинает работать в Японии и Лос-Анджелесе, где возводит великолепную серию частных вилл, особняков. Выстроенные в архитектуре т.н. «текстильных блоков», они воплотили в себе парадоксальный и выразительный синтез неоархаических и технократических мотивов (12). Таким образом, эволюция стиля Ф.Л.Райта в 1910–1920-е состояла в усложнении архитектурной декорации и приближении к эстетике ар-деко (13).

В 1924 г. Райт сам показывает, как можно превратить стиль его особняков в небоскребы: для Чикаго он создает великолепный проект Нэшнл Лайф Иншуранс билдинг. Его уступчатость была продиктована законом о зонировании, и лишь прием плоскостного геометризованного рельефа был, как кажется, действительно неоархаическим, мезоамериканским. Однако работа с декоративными вставками (паттернами, «текстурами») обретает в США еще один источник — предвестником плоскостных барельефов ар-деко станет фантазийный стиль Луиса Салливана.

В своих работах Салливан еще в 1890-е годы предлагает тему уплощенного фантазийного барельефа, как украшения межоконного медальона и входного портала (14). Таковы были постройки мастера в Сент-Луисе (1891), Чикаго (1893), Баффало (1894), Нью-Йорке (1899) и др. Работая с фасадами многоэтажных офисных зданий, именно Салливан начинает использовать контраст декоративных акцентов и аскезы, импоста и уплощенного рельефа, и так будут решены и небоскребы ар-деко. Их декоративная палитра включала в себя неоархаические мотивы и фантазию — геометрическую, технократическую, как у Райта, и флористичную, ориенталистическую, как у Салливана. Однако оба мастера опирались на свой талант рисовальщика, выдумку, а также архаическое, ориенталистское наследие. И именно эта двойственность декоративного оформления, работа на стыке стилизации и новации, передалась в 1920–1930-е от Салливана и Райта стилю небоскребов.

Небоскребы ар-деко были созданы, можно сказать, в «стиле выставки 1925 года», однако их детали производят отчетливое впечатление нарисованных самостоятельно, талантливо. За ними чувствуется мощная культура, массированный эксперимент, выдающий уже только стилистически точные решения. Стиль выставки был воспринят через призму собственного наследия. И если для Парижа межвоенной эпохи

«стиль 1925 года» был исключением, то в США он был отчетливо национален, получив здесь свое наиболее яркое воплощение. Небоскребы ар-деко стали для США своеобразным «возрождением» собственной архаики, пирамид Ацтеков и Майя, диалогом с пионерами нового стиля — Салливаном и Райтом, и именно поэтому «стиль 1925 года» приобрел столь широкую популярность в городах Америки.

Примечания:

1. Рубежным для нью-йоркской архитектуры стало возведение в 1915 г. рекордного по площади офисов здания Эквитабл билдинг. Уже в 1916 г. будет принят закон о зонировании, который, как поясняет П.П.Зуева, допускал, чтобы здания были сколь угодно высокими, начиная с сечения башни, равного четверти площади участка, и требовал делать отступ, начиная с отметки в 45–60 м, то есть в полторы ширины улицы. Впоследствии подобные законы о зонировании были выпущены и в других городах США [4, с. 6].

2. Эпоха ар-деко осознавала свои первоистоки, так павильон «храм Майя», выстроенный для Всемирной выставки «Век прогресса» в Чикаго (1933), стал ответом павильону «Ангкор» на Международной колониальной выставке в Париже (1931). Одним из первых примеров этого интереса стал павильон «храм Ацтеков» на Всемирной выставке в Чикаго (1893).

3. Как указывает П.Баер, революция в Мексике 1910 г. способствовала интенсивному изучению монументов доколумбовой Америки, их стиль оказался не просто удивительным, но новым — как говорили, «индейцы были первыми кубистами» [11, с. 16].

4. Как отмечает К.Холлидей, плоскостные рельефы Барклай-Везье билдинг были выполнены еще до начала выставки 1925 г. Сам же Р.Уалкер указывал в качестве источников римскую античность и работы Л.Салливана [14, с. 50].

5. Как указывает Т.Г.Малинина, термин «ар-деко» возник в 1966 г. на волне интереса к искусству межвоенного времени и в связи с экспозицией, посвященной 40-летнему юбилею выставки в Париже (Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes). Само же сокращение «ар-деко» (Arts Deco) было употреблено впервые в статьях Ле Корбюзье 1920-х вначале в ироничном, критическом смысле [5, с. 27; 8, с. 206].

6. Подробнее см. статью автора [1, с. 78–83].

7. В 1910-е Райт создает целую серию проектов близких ар-деко — это, в том числе, ребристый небоскреб Колл билдинг для Сан Франциско (1912), проекты библиотеки Карнеги в Оттаве (1913), а также театра Алин Барнсдел (1918) и Мерчендайзинг билдинг (1922) в Лос-Анжелесе и др. В стилистике раннего ар-деко были осуществлены Ларкин билдинг в Баффало (1904, не сохр.), Бок хаус в Милуоки (1916) и Холлихок хаус в Лос-Анжелесе (1919–1922).

8. Впервые с японской культурой Ф.Л.Райт (1867–1959) знакомится на Всемирной выставке в Чикаго (1893). В 1905 г. Райт предпринимает путешествие в Японию (первое из целой серии) и начинает коллекционировать японские гравюры. В Токио он проектирует отель «Империал» (1919–1923, не сохр.) и виллу Т.Ямамура (1918–1924). И именно из японской архитектуры Райт, как представляется, воспринимает и эстетику сильно вынесенных карнизов и скатов кровли, формирующих образ и силуэт «домов прерий», и цветовые решения интерьеров, например, в Юнити темпл и Роби хаус.

9. Отчетливо ощутимо влияние Райта и в знаковом образце европейского авангарда — здании ратуши в Хильверсуме (В.Дудок, 1928), воплотившим своего рода укрупненный образ Роби хауса (1908). Заметно влияние стиля Райта и в работах О.Перре, витражи Роби хауса узнаваемы в интерьере церкви Нотр Дам де Ренси (1922), сильно вынесенный, упрощенный карниз церкви Юнити темпл «завершает» фасад театра на Елисейских полях (1913).

10. Стримлайн принято рассматривать в качестве одного из течений эпохи ар-деко. И к числу его редких отечественных примеров исследователи относят выстроенное в Москве здание Даниловского универмага (Г.К.Олтаржевский, 1936). Как представляется, это был ответ зданию Мосс хаус в Берлине (Э.Мендельсон, 1923). Горизонталями карнизов и рамок было решено и здание Наркомзема (А.В.Щусев, 1933). Таким образом, в архитектуре первые примеры ребристого стиля и стримлайна возникают еще до аналогичных форм в автомобильном дизайне. Подробнее о стилевых приемах архитектуры стримлайна см. [2, с. 29; 6, с. 389].

11. Наследие Ацтеков и Майя было доступно Райту и по графике Ф.Казервуда, в 1840-е впервые исследовавшему и зарисовавшему руины храмов доколумбовой Америки, и известно по собственным впечатлениям — от «храма Ацтеков» на Всемирной выставке 1893 г. в Чикаго (где мастерская Салливана возводила павильон «Транспорт») и от специальной экспозиции с макетами и фото храмов Майя на Панамо-Калифорнийской выставке в Сан-Диего, которую мастер посетил в 1915 году.

12. Впервые с «текстильными блоками» Райт работает еще в 1910-е, так были решены Мидвей Гарденс (Чикаго, 1914, не сохр.) и складские помещения А. Германа (Ричленд Сентр, 1915). В Лос-Анджелесе в этом стиле Райт осуществляет серию особняков — Сторер хаус (1923), Миллард хаус (1923), Фриман хаус (1923) и Еннис хаус (1924). Шедевром Райта стала вилла Холлихок хаус (1919–1922). На-

званная в честь цветка штокрозы (англ. Hollyhock), она была украшена разнообразным геометризованным декором, одновременно и напоминающим это растение, и технократическим.

13. Поясним, в 1900–1910-е работы Райта действительно опередили время — и по архитектурной графике, и по пластике и композиции объемов. Однако в конце 1920-х, когда архитектура ар-деко достигла своего расцвета, Райт оказался не востребован. Более того, в то время как в работах мастера было заметно некое сближение фантазийно-геометризованной пластики его особняков с откровенной неоархаической, мезоамериканской стилизацией, в Европе и СССР уже шло зарождение эстетики авангарда. И на рубеже 1920–1930-х архитектура Райта парадоксальным образом оказалась уже не актуальна ни в возводимых в классике столицах — Вашингтоне и Москве, ни в творческих лабораториях ВХУТЕМАСа и Баухауза.

14. Райт унаследовал от Салливана и мышление уплощенными рельефами, паттернами, и сильно вынесенные карнизы прямоугольного очертания (как в Юнити темпл). Отличием же эпохи ар-деко 1920–1930-х стало завершение зданий не карнизами, но уплощенными профилями и деталями, аттиками и неоархаическими уступами.

Список литературы:

1. *Бархин А.Д.* Амстердам 1920-х в стилевой эволюции ар-деко // Капитель. — 2013. — № 1 (23). — С. 78–83.

2. *Васильев Н.Ю., Евстратова М.В., Овсянникова Е.Б., Панин О.А.* Архитектура авангарда Москвы 1920–1930-х. Справочник-путеводитель. — Москва: С.Э.Гордеев, 2011. — 480 с.

3. *Гольдштейн А.Ф.* Фрэнк Ллойд Райт. — Москва, 1973.

4. *Зуева П.П.* Американский небоскрёб // Искусство. Первое сентября. — Москва, 2011. — № 12. — С. 5–7.

5. *Малинина Т.Г.* История и современные проблемы изучения стиля ар деко // Искусство эпохи модернизма. Стиль ар-деко. 1910–1940 / Сборник статей по материалам научной конференции НИИ РАХ / ответственный редактор Т.Г.Малинина. — Москва: Пинакотека, 2009. — С. 12–28.

6. *Овсянникова Е.Б.* Влияние экспрессионизма на архитектуру 1930-х годов / Овсянникова Е.Б., Туканов М.А./ Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма / под редакцией Г.Ф.Коваленко. — Москва: Наука, 2003. — С. 387–406.

7. *Петухов А.В.* Ар деко и искусство Франции первой четверти XX века. — Москва: БуксМАрт, 2016. — 312 с.

8. *Филичева Н.В.* Стиль Ар Деко: проблема интерпретации в контексте культуры XX века // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С.Пушкина. — 2010. — № 2 (2). — С. 202–210.

9. *Хайт В.Л.* Фрэнк Ллойд Райт — архитектор и человек на все времена // Об архитектуре, её истории и проблемах. Сборник научных статей / предисловие А.П.Кудрявцева. — Москва: Едиториал УРСС, 2003. — С. 261–274.

10. *Хилльер Б.* Стиль Ар Деко / Хилльер Б., Эскритт С. — Москва: Искусство-XXI век, 2005. — 240 с.

11. *Bayer P.* Art Deco Architecture. — London: Thames & Hudson Ltd, 1992. — 224 с.

12. *Bouillon J.P.* Art Deco 1903–1940. — NY.: Rizzoli, 1989. — 270 с.

13. Frank Lloyd Wright on Architecture Selected: Selected writings. 1894–1940 / Ed. by Frederick Gutheim. — New York: Duell, Sloan and Pearce, 1941.

14. *Holliday K.E.* Ralph Walker: Architect of the Century. — Rizzoli, 2012. — 159 с.

15. *Secrest M.* Frank Lloyd Wright: A Biography. — University of Chicago Press, 1998.

О.С. СМАГОЛЬ

Аспирант кафедры Всеобщей истории искусств. Исторический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: oksanassm@yahoo.com

O.S. SMAGOL

Ph. D. student, Art history department, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University
e-mail: oksanassm@yahoo.com

МОТИВЫ ВООРУЖЕНИЯ И ТРОФЕЕВ В ОРДЕРНОЙ ДЕКОРАЦИИ ДВОРЦОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ ФЕРРАРЫ ЭПОХИ ЭРКОЛЕ I Д'ЭСТЕ. ПАЛАЦЦО ФРАНЧЕСКО КАСТЕЛЛИ (ПРОСПЕРИ-САКРАТИ)

THE PROBLEM OF «TROPHY-LIKE» MOTIVES IN ERCOLE I D'ESTE FERRARA PALACES' ARCHITECTURAL DECORATION. PALAZZO CASTELLI (PROSPERI-SACRATI)

В статье затронут вопрос формальной и семантической трактовки мотивов вооружения в дворцовом ордерном декоре в Ферраре времени правления Эрколе I д'Эсте (1471–1505). Декор одного из ключевых памятников Феррары XV в., палаццо Кастелли, анализируется в контексте традиции ломбардо-венецианского Ренессанса. Делается вывод о гармоничном синтезе антикизирующих «трофейных» мотивов в их венецианской трактовке, привнесенных восточных форм вооружения и сугубо местной семантической составляющей, связанной с образом правителя Феррары, Эрколе I.

The aspect in focus is that of the «trophy-like» decoration in Ercole I d'Este Ferrara palaces (1471–1505). A building chosen for analysis is a palace of Fracesco Castelli with unique stone carving of corner pilasters facing main roads of «Addizione Erculea» (1492–1505). Architectural interpretation reveals a harmonious synthesis of elements «all'antica», venetian forms and pieces of eastern weapon, enriched with local semantics and the idea of Ferrara Duke glorification.

Ключевые слова: архитектура Ренессанса в Италии, Феррара, Эрколе I д'Эсте, палаццо Франческо Кастелли (Проспери-Сакрати).
Keywords: Renaissance architecture in Italy, Ferrara palaces, Ercole I d'Este, palazzo Francesco Castelli (Prosperi-Sacrati).

В городах-государствах северных земель Италии (Ломбардии, Венето, Эмилии-Романьи) мотивы вооружения и трофеев, антикизирующие и новые, обогащают выразительностью фасадный декор палаццо эпохи Кватроченто. Здесь XV век, наряду с более поздним, по сравнению с центральными регионами, ренессансным расцветом искусств в конце столетия, приносит консолидацию и укрепление сеньориальной власти (в Венеции олигархии). И воинская символика дворцового декора на севере оказывается актуальной в дальнейшей легитимизации правления: особенно в её гуманистическом представлении идей триумфа и славы.

В развитии искусства эмилианской Феррары в это время исключительную роль сыграл период правления герцога Эрколе I из рода д'Эсте (1471–1505), ознаменованный расцветом придворной культуры, осмыслением категорий гуманизма и их приложением в интенсивном градостроительстве («Расширение Эрколе» (с 1492 г., Б. Россетти)). При самобытной «ретроспективности» культурной политики д'Эсте, приверженности позднеготическим обычаям и внимании к заальпийским художественным процессам [21, p. 7–8], тематика так называемых «трофейных» мотивов в их ренессансной форме обретает в частных палаццо Феррары своеобразное проявление. Восходя как к античным образам и текстам (теме античного триумфа) [6; 12], так и к современным эпохе североитальянским решениям в монументальной скульптуре (Д.А. Амадео, А. Риццо), графике, живописи (особенно А. Мантеньи (фрески капеллы Оветари, цикл «Триумф Цезаря»)) [5] и их интерпретациям (графика Марко Дзоппо, Николетто да Модена), вариативность этих мотивов не только отдаёт дань рыцарской традиции правящего дома, но отражает тенденцию поощрения искусств и нового антикизирующего стиля, постулируя идею гуманистической образованности заказчика и транслируя концепцию власти д'Эсте, обусловленную так называемой «политикой великолепия».

Недостаточное внимание отечественной историографии к обозначенной проблеме побуждает обращать более пристальный взгляд на явление «триумфальной» тематики в белокаменном ордерном декоре

дворцов Феррары эпохи Эрколе I. С одной стороны, с целью ее интерпретации и включения в общий контекст художественных процессов ломбардо-венецианского региона; с другой же — в попытке ее прочтения в категориях преломления типичных для рассматриваемого периода образов в свете индивидуальной истории заказчика или владельца.



Рис. 1. Палаццо Франческо Кастелли (Проспери-Сакрати) в Ферраре. При участии Б. Россетти (ок. 1493–1514). Фото автора, 2014

Это можно сделать на примере знаменательного феррарского памятника, палаццо герцогского лекаря Франческо Кастелли, что потребует: 1) формально-стилистического анализа рельефов в ордерном декоре (в данном случае, обратимся к ордеру сплошного фасада); 2) апеллирования к фактам частной биографии Эрколе (как правителя, «signore», как воина и «condottiere», как преданного супруга); 3) отсылки к культурно-историческому контексту, ввиду тесных контактов Феррары с Венецией [21, p. 13–14, 21, 148–149], а также в свете эпохи противостояния турецкому Востоку на заре Нового Времени (проблемы контекста эпохи затрагивались во введении к статье, посвященной мотивам вооружения в ордерном декоре палаццо Рондинелли в Ферраре) [7, с. 96–99].

Расположение дома Кастелли на главной магистрали и семантическая «многослойность» ордерного декора выбранного памятника располагают как к передаче постепенности его раскрытия в движении с учетом моторного аспекта восприятия, так и к реконструкции «звукового сопровождения» в его переживании.

На главном перекрёстке «Расширения Эрколе», напротив дворцов Диаманти и Турки, был начат — но так и не закончен — дворец придворного врача Франческо Кастелли (позднее палаццо Проспери-Сакрати (ок. 1493–1514), при участии Б. Россетти) (рис. 1). Двумя сплошными кирпичными фасадами, главным и боковым, он обращен ныне на улицы Эрколе д'Эсте (ранее виа дельи Анджели) и Бьяджо Россетти (ранее виа Прионе).

На более протяженном, главном фасаде, оформляющем путь по улице Анджели, выделяются скрадывающие монотонность «ломбардских» кирпичных стен вертикальные акценты нарядного, «венецианского» белокаменного портала (ок. 1510) с венчающим балконом — и полос белоснежных резных пилястр, сдерживающих углы (авторство декора пилястр спорно) [14, p. 120–122; 18; 22, p. 189–191]. Очерчен по краям ордером и малый боковой фасад по виа Прионе. Обращенный на перекресток угол несет второй балкон и закреплен сдвоенными пилястрами, в этом решении вступая в диалог с балконным углом палаццо Диаманти. Все пилястры в изобилии демонстрируют, наряду с лентами, цветами и персонажами гротесков — предметы вооружения (поножи и луки, шлемы и кирасы, барабаны, стремена).

В целом, арматура в ордере здесь дополняет тему боевого поединка, заданную в декоре центрального портала, в одном из бронзовых медальонов его откосов: с закованным в латы, поражающим врага всадником, от которого в ужасе разбегаются другие, что характерно для эпохи борьбы с турками, в восточных одеждах.

Хотя отдельные рельефы пилястр дворца Кастелли допускают прочтение в свете профессии придворного доктора как непосредственного владельца, вероятнее, что основная их часть косвенно или напрямую апеллирует к воинской доблести, характеру и наклонностям главного заказчика: самого Эрколе I, воинственного герцога.

Въезжающий в город с севера, от порта дельи Анджели, приближаясь к дворцу Кастелли на основном перекрестке, охватывает взглядом по правую руку и с близкого расстояния первую пару высоких сдвоенных угловых пилястр, вознесенных на грубом рустованном основании, но выше процветающих изысканными рельефами «в ломбардском духе». Торцовая пилястра изобилует лентами, но уже в главной, обращенной на дорогу, прочитывается та значимость и семантическая двойственность, которая отличает ордерный декор палаццо Кастелли на фоне прочих в «Расширении Эрколе».

Рельефные композиции в поле филенки здесь венчаются парой полновесных скрещенных рогов изобилия под коринфской капителью и разбиты кругом центрального тондо на две группы: нижнюю и верхнюю, символически представляющие «интеллектуально-духовную» сферу жизни и тему «воинской доблести» соответственно (как отголоски категорий «vita activa» и «vita contemplativa» в гуманистической фило-







Рис. 2. Палаццо Франческо Кастелли (Проспери-Сакрати) в Ферраре (ок. 1493–1514). Декор северной угловой пилястры. Фото автора, 2018

Рис. 3. Чертоза в Павии, церковный фасад. Джованни Антонио Амадео и ломбардские мастера (1470-е гг.). Фото автора, 2014

Рис. 4. Элемент декора мраморной панели внешней стороны южной части лестницы двора палаццо Дожей в Венеции. Антонио Риццо (1480-е гг.). Фото автора, 2018

софии) и обрамляя, в свою очередь, ныне пустые гладкие поля прямоугольных вставок-псевдоэдикул. В ближайших глазу, нижних рельефах, наряду с повсеместными дельфинами, лентами и гирляндами, на обозрение вынесен раскрытый кодекс книги, фланкированный подвешенными курильницами. Тогда как вверху над тондо чуть ниже барабанов, на фоне луков и стрел покачиваются объёмные поножи (рис. 2).

Рядом с курильницами книга может как отсылать к светским учёным трудам герцогского друга и врача Ф.Кастелли или же самого Эрколе I д'Эсте, известного благочестием, так и представлять Священное Писание. Прочие же, «оружейные» мотивы — точнее выскажутся аргументами в пользу воинственной личности герцога. Как расположенные уже в верхней части той же угловой пилястры поножи, барабаны и особенно луки: небольшие, очевидно, характерные турецкие, но с диковинными фигурными, в виде птичьих голов, концами и свободной тетивой (в европейском применении в дождливую погоду снимавшейся и хранившейся отдельно) [1, ч. II].

Такое сочетание литургической и воинской атрибутики восходит к ренессансному декору ломбардо-венецианской архитектуры второй половины XV в., ранним ярчайшим примером которой стала фасадная резьба Павийской Чертозы (1470-е гг., Дж.А.Амадео выполнил правую часть). Позже в тончайших, уподобленных алебастру или слоновой кости мраморных барельефах внешних панелей лестницы двора палаццо Дожей, вышедших из-под резца венецианского мастера (А.Риццо, 1480-е гг.) [16, p. 83–85], и курильницы, и барабаны, и восточные луки, наподобие феррарских, с «распущенной» тетивой, присутствуют во всём разнообразии. С тем отличием от прототипов церковных орнаментаций Амадео, что акцент падает на мотивы вооружения: так, луки, стрелы дополняются в Венеции колчаном, в Ферраре — поножами, но не косой, как некогда в Павии (рис. 2, рис. 3, рис. 4).

Эти феррарские луки фасада Кастелли, находящие венецианские прототипы у А.Риццо, очевидно, из тех, что столь часто украшают «трофейные» композиции работавшего и в Ферраре Николетто да Модена («Марс» из Британского Музея, «Святой Себастьян» из Лувра) [15, p. 382, 384], подтверждая значение гравюры и рисунка в распространении подобных декоративных мотивов в ломбардо-венецианском ареале.

Помещенные выше барабаны под протомами козлов уже нарушают благоговейную тишину нижней композиции. Среди антикизирующих и христианских мотивов они воспринимаются приметой современности, пусть и усвоенной западной культурой еще в эпоху Крестовых походов. В годы Эрколе I в его вновь отстроенном, обновленном городе они приобретают особое значение: «Барабаны с их чисто гипнотизирующим воздействием, лишённым всяческой музыкальности, — заметит Хёйзинга, — знаменуют разительный переход от эпохи рыцарства к милитаристскому духу нашего времени…» [8, с. 175].

Вносящие тему триумфального звука, барабаны палаццо Кастелли первыми вступают в общую полифонию ордерной декорации главного перекрестка новой, северной части Феррары, отвечая некогда устрашающему рыку каменных львов дворцового портала (львы XIV в. ныне в музее каза Ромеи в Ферраре) и отдаленной трубе тритона на





Рис. 5. Палаццо Франческо Кастелли (Проспери-Сакрати) в Ферраре (ок. 1493–1514). Декор первой южной угловой пилястры. Литавры. Фото автора, 2018

Рис. 6. Палаццо Франческо Кастелли (Проспери-Сакрати) в Ферраре (ок. 1493–1514). Декор первой южной угловой пилястры. Кираса. Фото автора, 2018

угловой пилястре соседнего палаццо Диаманти, обращенной навстречу въезжающим в город. Но барабанам внизу правой пилястры Кастелли сначала отвечают литавры в основании левой фасадной пилястры (рис. 5), будто представляя двойственность целого «военного оркестра», в духе близкой д'Эсте франко-бургундской военной традиции: где в XV веке барабан наряду с флейтой сопровождал пехотинцев, а литавры с трубой — кавалерию [1, ч. III].

Эти инструменты давали совершенно особое «звуковое сопровождение» ферраскому зданию и должны были вторить двигавшимся к замку герцогским кавалькадам; что так отлично от интонаций, привносимых в частные дворцовые фасады других эмилианских городов: к примеру, фасада палаццо Ланди в Пьяченце [19, p. 261–265], где музицирующие путти и хрупкие ангелоподобные аллегорические фигуры с колонн резного портала, чуть склонив голову, звуками поэзии или мелодиями лютни успокаивали плеск волн и звук трубящих в терракотовом фризе тритонов, влекущих колесницу Нептуна.

Пилястра с литаврами, ограничивающая объем палаццо по левую сторону от фасадного портала, закрепляет главный угол дворца Кастелли, обращенный на ключевой перекресток северной части города. Она уже в обеих своих частях насыщена, наряду с гирляндами и сфинксами, мотивами военной арматуры. Место кодекса заняли факелы, и шелест страниц сменился треском их огня; вместо курильниц и

лент — звон шлемов и стремян, а тонкие стрелы, луки и поножи слились здесь в массивный корпус кирасы (рис. 6). Правая фасадная пилястра празднично процветала под капителью рогами изобилия, эта уже завершается конусовидным венчанием балдахина как очередного атрибута правителя. Все внушительнее, громче, торжественнее.

Вырезанные над литаврами улиткообразные шлемы перекликаются с более причудливыми, того же типа, но уже крылатыми шлемами в антаблементе главного портала, в духе художественных находок А.Мантеньи (в серии «Триумф Цезаря» (1480–1494)), изображений на античных монетах [13, p. 10, fig. 18], или причудливых рисунков Марко Дзоппо [13, p. 95, fig. 46], тем поддерживая ансамблевое единство декора обширного фасада.

Среди симметричных щитов, шлемов и стремян в зоне над центральным тондо вертикально помещенная массивная кираса, наподобие кирасы в «Шествии Иакова на казнь» Мантеньи в капелле Оветари (1448–1457), выделяется размером. Она закреплена на фоне скрещенных секир, и единственным ее украшением остаются эффектные фигурные наплечники в виде львиных морд с разверстыми пастями, также прежде возникавшие в падуанской капелле Оветари («Проповедь святого Христофора» Ансуино да Форли). Находя примерные прототипы в римской древности (арка Траяна в Беневенте (II в.)), именно они, однако, свидетельствуют в этом феррарском рельефе о его причастности сугубо местной художественной традиции и личности.

Скорее, символический, нежели чисто декоративный характер силуэта этого наплечника выдает его местная история. К примеру, трехликая голова (Благоразумия (?)) с реверса медали Леонелло д'Эсте работы Пизанелло (1441–1444) [4, с. 129], впоследствии включенная именно в очертание наплечника доспеха Альфонсо V Арагонского в эскизе для аверса его медали, вышедшем из-под пера того же мастера (1448) [4, с. 145]. Но уточнение характера подобной символики в рельефе пилястры Кастелли уже требует обращения к реалиям исключительно феррарским.

В такой тип доспеха с фигурными звериными, львиными или орлиными маскаронами на плечах оказывается облачен феррарский покровитель святой Георгий в его схватке с драконом, являясь ли в бронзе в скульптурной группе Распятия из Дуомо (XV в.) или на страницах феррарских миниатюр, спешившимся [17, p. 181–182] или в седле [17, p. 176–177]. Античная кираса, подвешенные стремена и оружие воз-



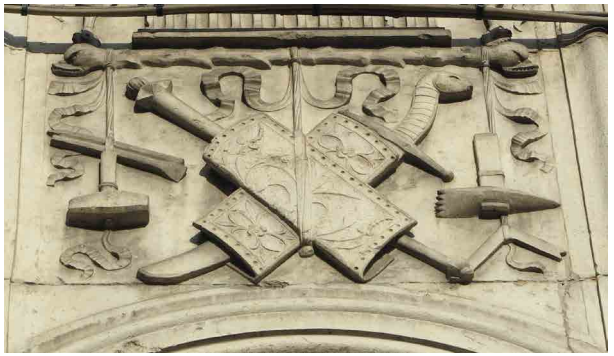


Рис. 7. Молодой воин. Туллио Ломбардо и мастерская (1490–1500). Нью-Йорк, Музей Метрополитен

Рис. 8. Палаццо Франческо Кастелли (Проспери-Сакрати) в Ферраре (ок. 1493–1514). Декор второй южной угловой пилястры. Оружие, орудия Страстей, инструменты художника. Фото автора, 2018

никают в Ферраре также в маргинальных орнаментах Бревиария Эрколе I (1502–1505) [9; 20, ill. 50]. Равно и в фасаде дворца жесткая подрубка рельефного контура в камне, дающая узкую силуэтную тень, на пределе возможностей материала вносит соответствие чеканным линиям резкой и драгоценной феррарской живописи.

Но непосредственно в монументальной скульптуре аналогии, наиболее близкие образно и хронологически, дает снова венецианское искусство: как облаченный в «мускульную» кирасу с «львиными» наплечниками «Молодой воин» мастерской Туллио Ломбардо из Музея Метрополитен (Венеция, ок. 1490–1500) [13, p. 100–101] (рис. 7).

Вероятно, некогда входивший в скульптурный ансамбль пристенного надгробия, как многие ему подобные (например, надгробие дожа Пьетро Мочениго работы Пьетро Ломбардо (1474–1476)) [16, p. 104–115], он своим доспехом сближает феррарский рельеф с целой группой венецианской монументальной пластики пристенных надгробий мастеров семейства Ломбардо, во второй половине XV в. примечательной разнообразием трактовки «трофейных» мотивов, соотносимых с темой посмертной славы. В том числе, связанной с противостоянием туркам [16, p. 108].

Одновременно и в Ферраре облик святого рыцаря, в котором постоянно предстает Георгий в искусстве города д'Эсте, неизбежно проецируется на самого герцога, представляя его весьма воинственную фигуру в духе рыцарской концепции и как земное отражение идеала «ангельского воинства, окружающего престол Господень» [8, с. 114]. Если учесть, что одним из устремлений позднего европейского рыцарства эпохи было противодействие турецкой угрозе, преодоление «Великого страха», обуявшего Европу в середине XV — начале XVI в. [2, с. 199], то развитие именно этого аспекта рыцарской темы открывается и на соседней пилястре того же дворцового угла: в сугубо восточном характере оружия.

Южная пилястра обращённого к перекрёстку угла палаццо Кастелли (она же правая на его южном фасаде) наделена усложненной семантикой, поддающейся, однако, внятной трактовке в контексте биографии герцога.

В верхней зоне этой пилястры, аналогично разбитой надвое центральным тондо, более прочих выделяется большая рельефная композиция из трех групп предметов, подвешенных на длинной неотесанной горизонтальной балке (рис. 8). В центральной части рельефа тема военной доблести и власти представляется главной. Она зафиксирована в сочетании скрещенных орудий в чехлах: булавы и короткого кривого турецкого меча «килич» («kilij») [1, ч. II], подвязанных к центру перекладины. Воспроизведенный неоднократно в рельефах упомянутой венецианской лестницы А.Риццо, этот меч снова отсылает к восточной тематике. Кривой меч сабельного типа с сильно изогнутым клинком даже имел, при постоянных контактах Венеции с Востоком, свой итальянский, венецианский аналог, «кортелас». Но рельеф феррарского дворца представляется изображением именно восточного образца.

Центр композиции фланкирован двумя другими, чуть меньшими по размеру, но, очевидно, не менее значимыми по смыслу «комментирующими» изображениями. Верятно, их можно рассматривать как символические отсылки к двум, дополняющим воинскую тему арматуры, ипостасям Эрколе I: герцога-покровителя наук и искусств — и герцога как благочестивого правителя.

В предмете, подвешенном на тугой ленте справа, узнаваем молоток-троянка, и ниже него угольник: инструменты мастера-архитектора, художника. Они могут указывать не только на «политику великолепия» правителя Феррары, на Эрколе как покровителя искусств, но и на его собственные архитектурные опыты. Возможно, не стоит недооценивать стремление герцога к самоличному практическому пости-

жению искусства архитектуры: судя по документам и письмам (пусть не без преувеличения), современники считали Эрколе I «превосходным архитектором» вследствие неустанных практических штудий, неуёмной энергии в рисовании и осмотре мастерских [11, p. 164–165]. «Славным архитектором» («optimo architecto») называла Эрколе и сама его супруга, Элеонора, в письме 22 мая 1491 г. [21, p. 53].

Возможно, именно в свете безвременного ухода Элеоноры Арагонский следует понимать следующую, левую группу предметов в этом рельефе палаццо Кастелли.

Так, левее центрального меча с булавой и симметрично орудиям художника привязан оттягивающий ленту тяжелый молоток, а над ним — пара гвоздей. Они, безусловно, относятся к теме Страстей Христовых: иконография закрепленных на Кресте орудий Страстей известна по итальянской живописи Кватроченто, по миниатюре XV в. [10, p. 61–62]. Религиозное толкование этих деталей в феррарском рельефе дворца Кастелли допускает также трактовку формы грубой, неотесанной горизонтальной палки, на которой закреплены все предметы, как горизонтальной перекладины Креста: так она часто изображалась веком ранее в болонском искусстве XIV в., с его «в высшей степени правдивой,.. неупорядоченной натурой» [3, с. 115] (у местных мастеров (Псевдо-Якопино, Далмазио, Симоне деи Крочефисси), или позднее в заальпийской живописи (у Грюневальда) и гравюре (у Дюрера в Распятии из серии «Больших Страстей» (1497–1498)).

Эта страстная, «христологическая» составляющая рельефа ключевой пилястры должна приобретать большее значение и сугубо личностный характер в свете исключительного благочестия Эрколе I, которое со временем, и особенно после смерти супруги (1493), приобрело оттенок крайней набожности [21, p. 17]. Характерно, что начальный этап возведения дворца Кастелли совпал с кончиной Элеоноры в 1493 г.

В то же время, конкретный выбор элементов соседствующей с арматурой культовой символики (молотка и гвоздей) в контексте придворной жизни в Ферраре приводит к прочтению рельефной композиции в специфическом свете тех религиозных постановок, в которых сам герцог Эрколе порой воспринимал на себя образ Христа [21, p. 169].

Таким образом, декор фасадных пилястр палаццо Кастелли, перекликаясь с декором портала и других дворцов, объединен семантически, демонстрируя насыщение общих для Ренессанса на севере Италии

смыслов представленного вооружения (и внимание к античности, и традиции рыцарства, и противостояние восточному врагу) новым личным и духовым содержанием, причем двояким образом: как путем дополнительного введения религиозных символов и светских предметов эпохи (третья рассмотренная пилястра), так и путем слияния светской военной и культовой идеи в единой форме (левая фасадная пилястра с кирасой).

В последней пилястре Кастелли, наиболее удаленной на южном фасаде от ключевой дороги, те же мотивы (пара шлемов, кираса) вторят заданным темам, но уже в формах доспехов XV в., и дополненные перчатками. Характерно, что кираса, подобная античной, выносится на ключевую, угловую пилястру, а современная эпохе — оттесняется на второстепенную, уступая первой.

В целом, декор фасадного ордера палаццо Кастелли (как и палаццо Диаманти напротив) многократно превосходит в образной сложности отделку в домах, более удаленных от центра (как дворец Рондинелли на пьяцца Нуова), что соответствует ренессансной идее соподчинения городских пространств. Тогда как специфика рассмотренной орнаментации проявляется в трех аспектах.

Во-первых, в ордерном декоре палаццо Ф.Кастелли мотивы вооружения и трофеев задействованы в самых разнообразных формах, которые правомерно связывать напрямую с самим герцогом Эрколе I, его эпохой, его индивидуальностью, жизненными убеждениями и потрясениями. Это обнаруживает первостепенность влияния личности сеньора на сложение облика частного палаццо в североитальянском городе-государстве с сильной центральной властью. Мотивы вооружения, развивая ломбардо-венецианские антикизирующие прототипы, вероятно, воспринятые через рисунок, живопись и гравюру, обогащаются конкретной, сугубо личностной семантикой, связанной с герцогом и его частной биографией, новыми элементами формы и современным эпохе звучанием, в прямом и переносном смысле.

В частности, во-вторых, классицизирующие варианты «трофейных» мотивов дворца Кастелли, несущие идею античного триумфа и доблести, гармонично соседствуют с современными, в ряде случаев (меч «килич», малый лук) отсылающими к актуальным политическим реалиям, к проблеме Венеции и турецкого Востока.

В-третьих, палаццо Кастелли демонстрирует в пределах своих фасадов неравнозначность «символической обогащенности» разных

сторон «квадратной колонны» и исключительную концентрацию и образную насыщенность именно мотивами «all'antica» (кираса «мускульная», а не современная художнику) в частях, тяготеющих к основной магистрали и особенно к главному перекрестку «Расширения Эрколе», усиливая акцент на перекрестке дельи Анджели как главном «пластическом» узле обновленной, северной части Феррары.

Так, тема обретает многоаспектность, где общие категории светского и культового характера вступают в диалог с символическим представлением образа североитальянского правителя, в котором прежнее рыцарское «возвышенное до прекрасного высокомерие» [8, с. 117] соединялось с новыми гуманистическими идеалами.

Список литературы:

1. *Бехайм В.* Энциклопедия оружия. Руководство по оружиеведению. Оружейное дело в его развитии от начала Средних веков до конца XVIII века / перевод с немецкого А.А.Девель, В.В.Демидова. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербург оркестр, 1995. Часть II. Оружие нападения. (первое издание: Лейпциг, 1890). — URL: www.http://annales.info/evrope/behaym/behaum.htm (дата обращения: 31.01.2020).

2. *Кардини Ф.* Европа и ислам. История непонимания. — Санкт-Петербург: Alexandria, 2016.

3. *Лонги Р.* Этапы развития болонской живописи // Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди / комментарии В.Д.Дажиной. — Москва: Радуга, 1984. — С. 113–129.

4. *Майская М.И.* Пизанелло. — Москва: Искусство, 1981.

5. *Николаева Н.В.* Андреа Мантенья. — Москва: Искусство, 1980.

6. *Плутарх*. Сравнительные жизнеописания славных мужей. Тимолент и Эмилий Павел / перевод с древнегреческого С.Ю.Дестунис. — Москва: Эксмо, 2006. — URL: https://ru.m.wikisource.org/wiki/Плутарховы_сравнительные_жизнеописания_славных_мужей_(Плутарх;_Дестунис)/Тимолент_и_Эмилий_Павел/Эмилий_Павел (дата обращения: 7.03.2020).

7. *Смаголь О.С.* Мотивы вооружения и трофеев в ордерной декорации дворцовой архитектуры Феррары эпохи Эрколе I д'Эсте. Палаццо Рондинелли // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. Москва: Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. — 2020. — № 2. — С. 96–105.

8. *Хёйзинга Й.* Осень Средневековья [1919]. — Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2016.

9. *Чуркина Д.А.* Бревиарий Эрколе I д'Эсте и классическая традиция в феррарской миниатюре конца XV — нач. XVI в. // Журнал Белорусского государственного университета. История. — Минск, 2019. — № 2. — С. 96–104.

10. *Alexander J.J.G.* The painted book in Renaissance Italy: 1450–1600. — New Heaven: Yale University Press, 2016.

11. *Cavicchi M.* L'architettura e l'urbanistica a Ferrara // Emilia Romagna Rinascimentale. A cura di Lollini F., Pigozzi M. — Milano: Jaca Book, 2007. — P. 161–173.

12. *Halliday A.* The literary sources of Mantegna's «Triumphus of Caesar» // Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettera e filosofia. — Serie III. — Vol. 2. — № 1. — Pisa, Scuola Normale Superiore, 1994. — P. 337–396.

13. Heroic armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his contemporaries. Catalog of an exhibition held at the Metropolitan Museum of art, New-York, Oct. 8. 1998 — Jan. 17, 1999. Pyhrr, Stuart W. — New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998.

14. *Heydenreich L.* Architecture in Italy. 1400–1500. — New Heaven and London: Yale university press, 1996.

15. *Licht M. M.* Book of drawings by Nicholetto da Modena // Master drawings. Master Drawings Association, 1970. — Vol. 8. — № 4. — P. 379–387.

16. *McAndrew J.* L'architettura veneziana del Primo Rinascimento. — Venezia: Marsilio, 1995.

17. Museo della Cattedrale di Ferrara. Catalogo generale. A cura di B.G.Vigi e G.Sassu. — Ferrara: Edisai edizioni, 2010.

18. Palazzo Prosperi-Sacrati. A cura di F.Scafuri // Comune di Ferrara. Città patrimonio dell'Umanità. Gli Uffici. Servizi in rete del Comune di Ferrara. Beni monumentali. Centro storico. Beni comunali tutelati. 23.12.2016. — URL:www.https://servizi.comune.fe.it/8116/palazzo-prosperisacrati (дата обращения: 5.02.2020).

19. *Pigozzi M.* Palazzo Landi e l'architettura civile del XVI secolo a Piacenza // Emilia Romagna Rinascimentale. A cura di F.Lollini, M.Pigozzi. — Milano: Jaca Book, 2007. — P. 261–265.

20. *Salmi M.* Pittura e miniatura a Ferrara. — Milano: Silvano editoriale d'arte, 1961.

21. *Tuohy T.* Herculean Ferrara. Ercole d'Este (1471–1505) and the invention of a ducal capital [1996]. — Cambridge University press, 2016.

22. *Zevi B.* Saper vedere la città. Ferrara di Biaggio Rossetti. La prima città moderna d'Europa [1960]. — Milano: Giunti Editore, 2018.

И.В. ГЛАЗОВ

Аспирант факультета искусства, Московский Государственный Университет
e-mail: glazzov@gmail.com

I.V. GLAZOV

Postgraduate at the Faculty of Arts, PhD (Art historian), Moscow State University
e-mail: glazzov@gmail.com

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ КЛАССИЦИЗМ В АРХИТЕКТУРЕ РОССИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

REPUBLICAN CLASSICISM IN THE ARCHITECTURE OF RUSSIA OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY

Статья посвящена рассмотрению истории существования неоклассицизма в архитектуре России первой половины XX века. Неоклассицизм представлен как непрерывный процесс, отражающий развитие в обществе республиканских, социалистических идей, процесс, имеющий характер выражения гражданского идеала.

The article is dedicated to the consideration of the history of the Neoclassicism in the architecture of Russia in the first half of the XX-th century. Neoclassicism is presented as a continuous process, reflecting the growth of republican, socialist ideas in the society, the process, which has the nature of an expression of the civil ideal.

Ключевые слова: неоклассицизм, конструктивизм, функционализм, русская архитектура XX века.
Keywords: Neoclassicism, Constructivism, Functionalism, Russian architecture of the 20-th century.

Возникновение неоклассицизма в архитектуре России традиционно связывается с деятельностью объединения «Мир искусства» и одного из главных его теоретиков А.Бенуа. Он был одним из первых, кто

в конце XIX века обратил внимание на специфическую красоту классицизма: «Здесь, в Петербурге, мы можем знать и ежеминутно изучать, что такое “казенное искусство”. Им, этим искусством (а не каким-либо другим), красив Петербург, несмотря на все ужасы климата, несмотря на всю тоску его вялой, озябшей деятельности» [4]. В этом пассаже обращает на себя внимание противопоставление «казенной красоты» «вялой, озябшей деятельности», придающее эстетической декларации неожиданное политическое звучание. Дело в том, что хотя «Мир искусств» считается аполитичной группировкой эстетов, оплотом пассеизма и рафинированного «царственного эпигонства», его участники придерживались вполне определенных левых взглядов. «Классика не подражание греческому искусству, а классика есть известного рода художественная и жизненная идея, к которой человечество возвращается каждый раз, когда оно чувствует в себе какое-то движение к объединению» [5, с. 130]. В обстановке политической свободы происходила неизбежная радикализация взглядов мирискусников. Достаточно сказать, что во время революции 1905–1907 годов многие из них сотрудничали в революционной прессе и участвовали в различных политических провокациях, например, за карикатуру на императора И.Билибин был подвергнут суточному аресту. Е.Лансере писал: «Невозможно в настоящий момент быть посередине, когда вся Россия раскололась на две половины, и нельзя не сочувствовать той или другой ее части. Поэтому мне бы хотелось, чтобы все живое, все искреннее, все талантливое, все честное в искусстве и культурность перешли бы на сторону социализма…» [7, с. 113]. Сами деятели искусства отдавали себе отчет в происходящем и вполне понимали всю серьезность ситуации и то будущее, которое сулил социализм России. Вячеслав Иванов в 1908 году писал: «Новый же миф есть новое откровение тех же реальностей; и как не может случиться, чтобы кем-либо втайне обретенное постижение некоторой безусловной истины не сделалось всеобщим, как только это постижение возвещено хотя бы немногим, так невозможно, чтобы адекватное ознаменование раскрывшейся познающему духу объективной правды о вещах, не было принято всеми, как нечто важное, верное, необходимое, и не стало бы истинным мифом, в смысле общепринятой формы эстетического и мистического восприятия этой новой правды» [9, с. 544–545]. С этих же позиций критиковал «ересь индивидуализма» Бенуа: «Однако, уже последовательное проведение самого принципа индивидуализма (“свободного выбора”) приво-

дит нас к весьма странному виду порабощения творчества. Ведь жажда рабства, требование подчинения, может быть таким же проявлением человеческого хотения, как и жажда эмансипации» [3, с. 80].

После Октябрьской революции многие мирискусники перешли на сторону большевиков, А.Луначарский писал, что Бенуа «был одним из первых крупных интеллигентов, сразу пошедших к нам на службу и работу» [11, с. 260]. Именно Бенуа, работая в Комиссии по охране памятников, составил список «памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг и не представляющих интереса ни с исторической, ни с художественной стороны». Первым памятником, снесенным по этому списку, стал памятник Петру I. Таким образом, можно с большой долей уверенности определить политические взгляды, господствовавшие в «Мире искусств», как социалистические, тогда программное обращение к классицизму обретает осмысленность утверждения гражданского идеала. Первой постройкой неоклассицизма в России стало здание Московского скакового общества (1903–1905), архитектором которого принято считать И.В.Жолтовского. Московское скаковое общество представляло собой закрытый элитарный клуб для верхушки аристократии, и выбор стиля в данном случае не мог оказаться случайным. Особенности абсолютной монархии как политического строя сужали круг политически дееспособных лиц, поэтому носителями республиканских настроений в России периода парламентской монархии были члены императорской фамилии, политическая борьба которых с императором принимала в это время характер фронды. Интересно, что первоначальный проект был выполнен в модном викторианском стиле, однако в последний момент был радикально пересмотрен. Англомания аристократии того времени во многом обязана была распространенной точке зрения, что Англия представляет собой оплот демократии, поэтому обращение к палладианству здесь произошло не столько под влиянием русского классицизма Н.Львова, сколько викторианского неоклассицизма «Classical revival». Строительство здания Московского скакового общества сделало имя не имевшему навыков архитектора Жолтовскому. Рассматривая обстоятельства строительства, мы понимаем, что он получил заказ вне конкурса, благодаря связям, которые приобрел в бытность помощником архитектора Двора гр. Де Рошефора. Логично предположить, что совершенно исключительное положение Жолтовского в советской России имело основания в его знакомствах в кругах высшей аристократии,

горячо симпатизирующей социал-демократическому движению. Республиканская тенденция в архитектуре приводила к постепенному размыканию классицизма от ампира к эпохе Возрождения и дальше к греческой архаике, в которой сохранялся только тектонический принцип, на что указывал Г.Лукомский: «Недалеко то время, когда снова произойдет возврат к рационалистической архитектуре» [10, с. 11].

Новая рационалистическая архитектура получила обоснование в работе «Физические основы архитектурных форм», написанной в 1905 году активным в начале века архитектором и теоретиком Б.Николаеым под сильным влиянием французских архитектурных теорий XVIII века, в которых политическая составляющая играла заметную роль. Аббат Ложье в «Эссе об архитектуре» 1752 года указывает на три принципа: конструктивность, простота и естественность. Эстетика архитектуры по Ложье базируется на конструктивных элементах — колонна, антаблемент и основание, что придает ей этическое измерение — правдивость. Политическая составляющая этой теории вырастет из концепции «примитивной хижины», которая понимается в смысле первоначальной идеи дома вообще — своего рода аналога мысли Руссо о «благородном дикаре». Для Ложье пилястры, ниши и спиралевидные колонны были ошибками, вызванными отклонением от естественных принципов архитектуры, которое произошло по причине упадка нравов. С этих же позиций Борис Николаев объявляет современную архитектуру набором догматизированных ошибок. Он писал эзоповым языком, характерным для эпохи первой русской революции: «В то время, как жизнь мало-помалу отряхивает с себя тот мусор, который пристал к ней от прошедшего, в то время как различные отрасли человеческой деятельности становятся на более логическую ночву, мало-помалу освобождаются от ига авторитета тяготевшего над ними веками и пробивают себе новые пути, только одна, кажется, отрасль человеческой деятельности остается по-прежнему на старом месте, на том именно, на котором она встала, отступив несколько шагов, 400 лет тому назад. Я говорю о так называемой художественной архитектуре вообще и в частности об архитектурно-художественном образовании» [13, с. 9–12]. Если аббат Ложье критиковал современную ему архитектуру за роскошь и уклонение от совершенного «естественного» пути греков с точки зрения стиля, то Николаев, критически анализируя дорический ордер, рассуждает об ошибках с точки зрения конструкции. По его мнению, изначальный

ордер, являющийся примером конструктивной целесообразности как выражения совершенства греческого общества, стал со временем накапливать ошибки, связанные с утратой понимания принципов работы конструкции. Со временем эти ошибки сложились в канон, который искажает подлинную суть архитектуры. Очистив ордерную схему от наслоений ошибок, можно вернуть в архитектуру все ее основные, «природные» качества — конструктивность, простоту и естественность. Идея универсальных качеств архитектуры классицизма, покоящихся не на стилистических особенностях, а на физических законах, приводит к утверждению примата конструкции в архитектуре. Хотя после революции 1917 года вследствие резкого падения производства строительных материалов современное строительство было крайне затруднено, среди примеров реализованных в это время построек, в которых применены принципиальные положения Б.Николаева, можно назвать деревянные павильоны первой Всероссийской сельскохозяйственной выставки 1923 года, спроектированные при участии И.Жолтовского. Ордерные системы предстают здесь в виде очищенной конструктивной схемы. Фронтон центрального павильона поддерживают кариатиды работы С.Коненкова. В это же время дань увлечению конструктивизмом отдают многие архитекторы, начинавшие работать в неоклассицизме, — братья Голосовы, братья Веснины и др.

Очистив архитектуру до конструктивной схемы, логика рационального метода быстро приводила к превращению силовых линий конструкции в простые монументальные формы. Архитектор М.Гинзбург писал: «Архитектурные памятники, оголенные, очищенные от блестящей и поверхностной одежды, предстали во всей прелести и неожиданной остроте художественного аскетизма, во всей силе грубого и лапидарного языка простых, ничем не засоренных архитектурных форм» [6, с. 142]. Среди работ, выражающих этот период развития нового стиля, можно назвать здания Дома Советов Московско-Нарвского района Ленинграда Н.Троцкого, Дом Советов Московского района И.Фомина, Дом культуры Московско-Нарвского района А.Гегелло, Дом культуры Промкооперации А.Белогруда. Следующим этапом формирования стиля стало возвращение в архитектуру идеального измерения, что хорошо видно на примере истории создании одного из самых значительных памятников архитектуры России XX века — мавзолея Ленина. Автор проекта архитектор А.Щусев реализовал в этом здании те принципы архитектуры, которые за четверть века до этого провозгласил Б.Николаев. Тектоническая основа сооружения, составленного из монолитных гранитных блоков, создает потрясающее ощущение взрывчатой неподвижности, колоссального внутреннего напряжения. Сооружение мавзолея можно считать манифестацией нового стиля, так как здесь уже становится очевидным то преимущество классики, которое позволяло архитектору в совершенном языке форм выразить любое идеологическое содержание. Поворот профессиональных архитекторов в сторону неоклассицизма знаменует и победа В.Щуко в конкурсе на проект Библиотеки им. Ленина. Нетрудно заметить, что и в этом здании конструктивная целесообразность упрощенного ордера работает на создание цельного и ясно читаемого образа этого общественного здания. Такие здания, как Драматический театр в Ростове-на-Дону, Театр Моссовета в Москве выражают черты нового республиканского классического стиля. Несостоятельные обвинения в эклектике или тем более стилизаторстве со стороны левых критиков только подчеркивали стилевую цельность новой архитектуры. К этому же направлению можно отнести и проекты И.А.Фомина и архитекторов его круга, выполненные под девизом «красная дорика». И.А.Фомин, раскрывая особенности своего метода работы, указывал на универсальность и гибкость классического архитектурного языка. Он считал, что «стандарт и дисциплина, которые в высокой мере присущи классической архитектуре, в полной мере отвечают нашему новому быту, а также нашим новым строительным навыкам и новым материалам, среди которых железобетон играет большую роль» [1, с. 1–4]. Полагая, что «безрадостный вид оголенной конструкции» не является идеалом архитектурного произведения, он призывал не бояться на «крепкий костяк из железобетона надеть мясо из кирпича и камня» [1, с. 1–4].

Период военного коммунизма и НЭПа замедлил развитие стиля, поскольку на это время пришелся пик активности пролеткульта и футуризма. Находясь под сильным влиянием их вульгарных социологических идей, функционалисты рассматривали свое творчество как первую ступень на пути создания стиля новой архитектуры, придавая революционным переменам в России всемирно-историческое значение: «Если жизни понадобится, найдутся и поэты, воспевающие этот новый мир; однако, подобно тому как переменится содержание этой поэзии, переменится и язык этих песен, ставши таким же четким и уверенным, как движение машины, как вся жизнь ее окружающая, насыщенная

соками своего времени» [6, с. 149]. Реально масштаб революционных изменений ограничивался пределами России, поэтому стиль как социально обусловленное явление принял в эпоху торжества социализма ту форму, которая была предопределена ходом ее истории, он не мог остаться на стадии неудачных экспериментов. Проблема преемственности, которую не могли решить отрицавшие искусство функционалисты, нашла простое решение. Классицизм, понимаемый как архитектура, свободная от ошибок, рожденных искажением «природных» принципов, имплицитно содержался в основании конструктивизма, направляя его развитие. В этой оптике возвращение к республиканскому классицизму многих архитекторов, работавших в 20-е годы в конструктивизме, является логическим результатом их творческих поисков. Стиль, очищенный до конструктивного основания, затем получил простые, чистые формы и наконец одел их в «мясо из кирпича и камня». В политике этапам формирования нового классицизма стали переход от абсолютной к парламентской монархии, а затем и к республике. Важным этапом в утверждении неоклассицизма стал всесоюзный конкурс проектов Дворца Советов, состоявшийся в 1931 году. На обсуждении результатов конкурса эта программа была выражена более определенно. А.Луначарский говорил, выступая на заседании ВОПРА, что «при новом строительстве в гораздо большей степени следует опираться на классическую архитектуру, чем на буржуазную, точнее, на достижения греческой архитектуры, ибо отношение к Риму у Маркса было иное, чем к Греции» [8, с. 112]. А.Толстой в статье «Поиски монументальности» прямо указывал те качества классической архитектуры, которые делают ее незаменимой для нового советского стиля: «Не идея несокрушимой власти, замкнутости и подавляющей грандиозности, как в Египте, но идея всенародности, открытости, торжества человеческого разума, уравновешенного в страстях и организующего хаос природы, — вот творческая зарядка эллинского художника-строителя» [8, с. 108]. Наконец, один из победителей конкурса И.Жолтовский так высказался по поводу концепции здания и советской архитектуры в целом: «Мы должны разрешить проблему строительства Дворца Советов с таким расчетом, чтобы это грандиозное здание было центром будущей Москвы, оправдывающим и определяющим всю планировку столицы. Это тот принцип, который был положен в основу архитектурной планировки античных городов. При проектировании Дворца Советов следует поэтому учесть богатейшее культурное наследие античности. Нам придется опереться на этот исторический стиль и от него уже идти более современными путями к нашим дням. Такими историческими отправными точками могут быть только Греция и как завершающий момент — Рим. Опираясь на Грецию и Рим и используя новую технику, мы найдем пути для создания новой архитектуры» [8, с. 111]. Как было показано выше, неоклассицизм появился в начале века в России как выражение в архитектуре республиканских, социалистических идей. Для советской власти как власти республиканской, кроме того, было характерно утверждение себя как результата естественного, «научного» хода истории, органичного ее продолжения. Классицизм как стиль в наибольшей степени отвечал этим представлениям. По этому поводу Генри Цернер писал в статье «Классицизм как власть»: «Если классическое есть просто искусство, которое имеет власть и силу, то поразительно, в какой степени конкретный вид искусства был в состоянии взять на себя эту роль. [...] Я считаю, что он связан с развитием определенного вида натурализма в Греции в V в. до н.э. и что этот вид натурализма в состоянии заставить полагать, что власть этого искусства основывается на природе. Тогда нас больше не должно удивлять, что такое искусство будет воскрешено при различных обстоятельствах. Что может быть лучше для власти на месте, чем заставить нас поверить, что это она основана не просто на применении силы, но её авторитет лежит в самой природе? Эта риторика природы, очевидно, присутствует в скульптуре и живописи греко-римской традиции, и это всегда понималось так же в её архитектуре» [14, p. 35]. Таким образом, эстетическое превосходство классицизма связано с представлением власти как явления, коренящегося в самой природе. Поэтому выбор классицизма как предпочтительного образца, положенного в основание архитектуры «пролетарского ренессанса», было естественным выбором тех политических сил, которые стояли у основания Советской Республики и поддерживающих их архитекторов. Уже первое монументальное архитектурное сооружение, реализованное при советской власти, — пропилеи Смольного, выполненные по проекту В.Щуко в 1923 году, и сам выбор Смольного в качестве «штаба революции», разумеется, не были случайными. Пока в советской России 20–30-х годов продолжались разработки несбыточных градостроительных планов «Новой Москвы» Щусева, «Большой Москвы» Шестакова, «Большого Петрограда» Фомина, в Армении градостроительный план Еревана архитектора А.Таманяна (Таманова), бывшего

председателя Союза деятелей искусств при Временном Правительстве, был полностью реализован. Градостроительный проект Таманяна поражает не только мощью замысла, но и теми усилиями, которые приложила советская власть для его реализации, ведь Ереван того времени представлял собой небольшой населенный пункт с населением менее 50 тысяч человек. Город построен полностью в камне, архитектура зданий имеет характер того мощного классицизма, который заставляет вспомнить лучшие работы Леду, но несомненно чувствуется и личный почерк архитектора, тактично включающего национальные элементы декора.

В 1936 году И.Маца публикует статью «О классике и классичности», в которой полностью реабилитирует классицизм как метод: «Поскольку классику и классичность мы рассматриваем не как обозначение конкретно-исторического стиля, а как понятие, обобщающее определенные методы, постольку классика не есть нечто исторически неповторяемое (не "абсолют"), а исторически развивающееся многообразие определенного единства» [12, с. 35–38].

Республиканский классицизм продолжал развиваться вплоть до начала 50-х годов. На период послевоенного десятилетия приходится творческая деятельность учеников И.Жолтовского, И.А.Фомина, А.Белогруда, многие из которых начинали работать под руководством этих мастеров. Среди них следует отметить И.И.Фомина, Б.Н.Журавлева, Л.М.Полякова. В это время создаются здания, свидетельствующие о полноценном развитии стиля, такие как главное здание МГУ и Дворец Науки в Варшаве Л.Руднева, гостиница «Ленинградская» Л.Полякова, жилые дома на Московском проспекте в Ленинграде Б.Журавлева, станция метро «Площадь Восстания» И.И.Фомина. Начавшееся с приходом Хрущева господство партийной ветви власти вновь вернуло в искусство свойственное маргинальному футуризму иконоборчество. Архитектура опять лишалась идеального, художественного измерения и заменялась строительной практикой. Хотя постановления «О развитии производства сборных железобетонных конструкций и деталей для строительства» и «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» не затрагивали сути стиля, классицизм оказался обречен. Свою роль в угасании неоклассицизма сыграл и уход плеяды мастеров. Со смертью в 1959 году И.Жолтовского можно констатировать завершение эпохи неоклассицизма в России. Тенденции к пролетаризации архитектуры, заложенные еще практикой 20-х годов, привели к появлению нового

поколения архитекторов, которое объявило основным принципом проектирования экономию, а главным источником вдохновения — советскую действительность. Поскольку марксистское понимание искусства не допускает смешения материального и духовного, то архитектура понималась исключительно как материальное благо, что доказывает судьба академии архитектуры. Прошедшая в 1955 году XIII сессия Академии архитектуры СССР стала последней в ее истории. В 1956 году был принят устав новой Академии архитектуры и строительства СССР, которая просуществовала до 1963 года, когда и она, в свою очередь, была упразднена и ее функции переданы Госстрою СССР, окончательно констатировав утрату архитектурой качеств идеала.

Список литературы:

1. Архитектура СССР. — 1933. — № 3–4.

2. *Алабян К.С.* Задачи советской архитектуры / Доклад К.С.Алабяна; Первый Всесоюзный съезд советских архитекторов; Оргкомитет Союза советских архитекторов СССР. — Москва, 1937.

3. *Бенуа А.* Художественные ереси // Золотое руно. — 1906. — № 2.

4. *Бенуа А.* Художественные письма: Чем могла бы быть Академия художеств? // Речь. — 1912. — 6 января.

5. *Бенуа А.* Александр Бенуа размышляет... — Москва, 1968.

6. *Гинзбург М.* Стиль и эпоха. — Москва, 1924.

7. *Гомберг-Вержбинская Э.* Русское искусство и революция 1905 г. Графика. Живопись. — Ленинград, 1960.

8. Дворец Советов. Всесоюзный конкурс 1932 г: Сб. статей под редакцией П.И.Антипова. — Москва, 1933.

9. *Иванов Вяч.* Собрание сочинений. — Брюссель, 1974. Т. 2.

10. *Лукомский Г.* Современный Петроград. — Петроград, 1915.

11. Луначарский о Бенуа // Литературное наследство. — Москва, 1971. Т. 8.

12. *Маца И.* О классике и классичности //Академия архитектуры. — 1935. — № 1–2.

13. *Николаев Б.* Об архитектурно-художественном образовании // Зодчий. — 1905. — № 1.

14. *Zerner H.* Classicism as Power // Art Journal. — Vol. 47. — №. 1. The Problem of Classicism: Ideology and Power (Spring, 1988). — P. 35.

Е.А. ВОСТРИКОВА
ИСАА МГУ, сотрудник Международного центра корееведения МГУ
e-mail: dolihotella@hotmail.com

К.Н. ГАВРИЛИН
Кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории искусств и гуманитарных наук МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

E.A. VOSTRIKOVA
Institute of Asian and African Studies of MSU, the International Center for Korean Studies of MSU
e-mail: dolihotella@hotmail.com

K.N. GAVRILIN
Candidate of art history, professor, head of the department of history of arts and humanitarian sciences of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

ЖИВОПИСНОЕ НАСЛЕДИЕ СИН САИМДАН: ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ, ОСНОВНЫЕ ЖАНРЫ, ВОПРОСЫ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ

SHIN SAIMDANG'S OEUVRE: HISTORICAL CONTEXT, THE MAIN GENRES, CREATIVE EVOLUTION

Настоящая статья посвящена творческому наследию Син Саимдан (1504–1551), выдающегося корейского художника XVI в. Син Саимдан была человеком широко образованным и одаренным, она преуспела в живописи, каллиграфии, литературе, вышивании. В статье намечен общий контекст развития живописи в раннем Чосоне. Выделены основные жанры, в которых работала художник (пейзаж, цветы и птицы, травы и насекомые, изображение винограда), обозначены главные аспекты ее живописной манеры. Представлены образцы каллиграфии, литературных трудов и рукоделия Син Саимдан. Иллюстрации послужили материальной базой исследования.

The article is devoted to life and works of Shin Saimdang (1504–1551), one of the leading Korean painters of XVI century. Shim Saimdang was a deeply educated and talented person, she was good at painting, calligraphy, literature and embroidery. The research touches upon development of painting art in early Chosŏn. The main painting genres of Shim Saimdang's works (Landscape, Grass and Insects, Bird-and-Flower Painting, Grapevines) and important aspects of her style are itemized. Examples of her works: paintings, calligraphy, poetry and embroidery are presented in the article. These illustrations form the basis of the research.

Ключевые слова: Син Саимдан, Ли И (Юльгок), Ан Гён, Чон Сон, корейская традиционная живопись периода Чосон, сансудо, хваджодо, чхочхундо, пхододо, каллиграфия.
Keywords: Shin Saimdang, Yi I (Yulgok), An Gyeon, Cheong Son, Korean Traditional Painting of Chosŏn period, Landscape, Bird-and-Flower Painting, Grass and Insects, Grapevines, Calligraphy.

Период правления династии Ли (эпоха Чосон, 1392–1910) является временем самого активного развития живописи в истории Кореи. Ранний период Чосон (конец XIV — начало XVII в.) характеризуется глубинными изменениями в духовной и культурной жизни корейского общества, которые связаны, в первую очередь, с утверждением неоконфуцианства в качестве главенствующей государственной идеологии. Требования неокунфуцианской эстетической программы были четкими, как и вся система в целом, — это традиционализм, умеренность, скромность, благородство, непретенциозность.

Син Саимдан (신사임당 申師任堂, 1504–1551) — знаменитая и, по сути, единственная женщина-художник эпохи Чосон [2, с. 182–185]. Она прославилась своими выдающимися способностями в живописи, каллиграфии, поэзии и рукоделии, также Син Саимдан широко известна и почитаема в Корее как мать Ли И (псевдоним Юльгок, 율곡 이이 栗谷 李珥, 1536–1584), видного неоконфуцианского философа, политического деятеля, реформатора, ученого.

Количество произведений художника, дошедших до нас, составляет около сорока работ в цвете и туши, включая каллиграфию и вышивки, и это очень много для Кореи XVI в.

Син Саимдан не была профессиональным художником. Когда мы говорим о ее картинах, безусловных, неопровержимых доказательств авторства не существует, есть только косвенные факты, подтверждающие их происхождение [9, с. 26]. Исследователи творчества Син Саимдан выделяют следующие жанры, в которых она работала: сансудо (산수도 山水圖, пейзажная живопись), пхододо (포도도 葡萄圖, изображение винограда), чхочхундо (초충도 草蟲圖, травы и насекомые), хваджодо (화조도 花鳥圖, цветы и птицы), также она рисовала сагунджа (사군자 四君子, четыре благородных растения: бамбук, дикая слива в цвету, орхидеи, хризантемы) и охэдо (어해도 魚蟹圖, рыбы и морские обитатели).

В Корее, как и в Китае, существовала иерархия художественных жанров. Сложным считалось изображение человека, поэтому портреты обычно были прерогативой профессиональных художников, также высоким жанром всегда признавался пейзаж. Однако профессиональные художники и художники-любители обычно не ограничивали себя одним жанром и экспериментировали в разных направлениях.

Хотя картины Син Саиндан просты по своему смысловому содержанию, с исследовательской точки зрения они очень сложны для изучения и породили в научной среде множество дискуссий и полемики. Бесспорным остается тот факт, что ее картины были значимы для современников, имели большое художественное и эстетическое значение в последующие исторические периоды и важны для культурной жизни Кореи сегодня [2, с. 174].

Живопись Син Саимдан

Хотелось бы привести цитату, на которую всегда опираются специалисты в исследованиях творчества Син Саимдан: «У матери был особенный талант к рисованию. С семи лет она копировала стиль Ан Гёна, ее пейзажи удивительны. Также прекрасно она рисовала виноград. Ее ширмы и свитки стали известны по всему свету. Мир не сможет этого повторить» [9, с. 27], — так писал о матери в посмертных записях хэнджан (행장 行狀) Ли И. В первую очередь, он восхвалял пейзажи художника, с них и начнем разбор ее произведений.

Ан Гён (псевдонимы Хёндонджа и Чугён, 현동자 (주경) 안견 玄洞子 (朱耕) 安堅, ?–?), которого упоминает Ли И, — художник XV в., известный своими пейзажами. Его свиток «Путешествие во сне в Персиковый сад» (몽유도원도 夢遊桃源圖), который хранится в Центральной библиотеке Университета Тэнри в Японии, считается одной из вершин средневековой пейзажной корейской живописи [1, с. 64–67]. Слава художника была велика, поэтому неудивительно, что Син Саимдан копировала стиль Ан Гёна.



Рис. 1. Предположительно Син Саимдан, «Пейзаж» (산수도 山水圖), створки ширмы, бумага, тушь, техника сумук, с добавлением цветных водяных красок тамчхэ, 34,2 × 62,2 см, первая половина XVI в., Национальный музей Кореи (국립중앙박물관), Сеул

Для корейских художников разных эпох образцами для подражания становились работы тех или иных китайских художественных школ. В раннем Чосоне была популярна школа Чжэ, или Чжэцзянская школа (浙派, чжэпай) минского периода (1368–1644). Корейские художники-непрофессионалы очень любили писать воображаемые ландшафты, используя техники моделирования горных массивов и изображения растительности, асимметричную композицию, где все основные элементы сосредоточены в одном определенном углу картины, характерные для школы Чжэ.

Некоторые из этих приемов были использованы в двух пейзажах (산수도 山水圖) из Национального музея Кореи (рис. 1), авторство которых приписывается Син Саимдан. Вероятно, изначально это были альбомные листы или горизонтальные свитки, сейчас же они собраны в шестистворчатую ширму (четыре створки с пейзажами, две — с каллиграфией). Сюжеты типичны для жанра сансудо, традиционны по своей сути и исполнению. Развитие композиции происходит снизу вверх, что находится дальше, то на картине выше. При этом тщательность прописывания элементов переднего плана и дальних деталей практически одинаковая. На обеих картинах изображен идиллический пейзаж, где лодка рыбака идет по морю. Световоздушная атмосфера передана наплывами туши, рябь на воде написана тонкими линиями. Пустота занимает большу́ю часть плоскости картин и начинает организовывать пространство, она задает масштаб и придает универсальность пейзажу.





Рис. 2. Син Саимдан, «Белые цапли» (백로도 白鷺圖), шелк, тушь, техника сумук, 22 × 18,8 см, первая половина XVI в., Музей Сеульского национального университета (서울대학교 박물관), Сеул

Рис. 3. Син Саимдан, «Белая трясогузка» (알락할미새), шелк, тушь, техника сумук, 18,7 × 14,5 см, первая половина XVI в., Музей Женского университета Ихва (이화여대박물관), Сеул

Художник добавляет цветовой акцент, листья деревьев подкрашены водяными красками.

По этим произведениям сложно составить общее представление об особенностях пейзажной живописи Син Саимдан. К сожалению, не сохранились те высокие образцы, которые хвалили сын и другие современники художника [2, с. 188]. Данные картины не раскрывают в полной мере ее талант пейзажиста.

***

До наших дней сохранились пять произведений Син Саимдан, написанных в стиле хваджодо. Этот жанр навязывает мастеру тонкую, натуралистическую работу. Для изображений цветов и птиц обычно характерна продуманная, уравновешенная композиция.

Обратим внимание на картины «Белые цапли» (백로도 白鷺圖) из Музея Сеульского национального университета (рис. 2) и «Белая трясогузка» (알락할미새) из Музея Женского университета Ихва (рис. 3). Стилистически эти хваджодо можно отнести к пхульгва мульсэ (풀과 물새, болотные травы и птицы). Картины выполнены в технике сумукхва (수묵화 水墨畫 — рисование только черной тушью, монохромная живопись тушью). Это так называемые пейзажи согён (소경 小景, дословно «маленький пейзаж»), где изображаются одна или две птицы обычно одного вида и несколько растений, камней или ветвей дерева. Такие работы тушью и водой призваны, скорее, внушать чувство гармонии, чем воссоздавать природу в деталях, им присущи легкость и свежесть.

Цапли охотятся на пруду среди лотосов и осоки. Работа художника линией демонстрирует великолепное владение кистью. Картина «Белые цапли» считается одним из высочайших образцов корейской средневековой живописи. Похожие картины будут создаваться художниками на протяжении всего периода Чосон.

Прекрасна и «Белая трясогузка». Птичка также запечатлена в зарослях осоки в момент охоты. Вероятно, Син Саимдан хорошо знала повадки белых трясогузок, они часто охотятся у воды, поджидая, когда на ее поверхность упадет насекомое. Еще момент, и птичка схватит свою добычу. Для картины характерны динамичность и стремительность рисунка.

***

На сегодняшний день самыми известными произведениями Син Саимдан являются картины в стиле травы и насекомые. До нас дошли две ширмы (рис. 4), в каждой из которых по восемь рисунков художника и несколько отдельных работ чхочхундо.

Подобные ширмы обычно ставили у спального места, чтобы любоваться и рассматривать их сидя или лежа. «Живописные ширмы широко применялись корейцами в быту. Это было обусловлено, прежде всего, климатическими условиями страны. Ширмы защищали от часто дующих холодных ветров, что было очень важно для людей, которые сидели и спали на полу. Наибольшее распространение в Корее получили именно восьмистворчатые ширмы. Их можно было встретить и на мужской, и на женской половине дома» [3, с. 90].

На ширмах Син Саимдан изображены различные растения и насекомые: баклажаны и кузнечики, арбузы и полевые мыши, целозия и навозные жуки, лилейник и ящерицы и т.д.



Рис. 4. Син Саимдан, ширма «Травы и насекомые» (초충도병 草蟲圖屛), бумага, тушь, водяные краски, техника чхэсэк, размер отдельных рисунков: 48,5 × 36 см, первая половина XVI в., Городской музей Оджуккон, (강릉시오죽헌 시립박물관), Каннын

Все произведения выполнены на бумаге минеральными красками и тушью. Стоит уточнить, что бумага в Китае и Корее до XIV–XVI вв. в большей степени ассоциировалась с живописью художников-непрофессионалов, предпочитавших экспрессивную манеру, однако, если бумага обрабатывалась должным образом, по ней также можно было писать в технике конпхиль (공필 工筆, кит. гунби, или «тщательная кисть»). Цветные сухие пигменты прямо перед использованием, как и тушь, растирали и разводили водой. В отличие от акварели, такие краски непрозрачные. Художники средневековой Кореи работали чистым цветом, почти никогда не смешивая краски на палитре, для усиления интенсивности и яркости они накладывали один тон на другой. Иногда для устойчивости красочного покрытия прорисовывалась и лицевая, и изнаночная сторона картины. В работах с травами и насекомыми Син Саимдан чаще всего использует технику чхэсэк (채색 彩色, раскрашивание изображаемого объекта красками минерального происхождения после прорисовки его контура тушью) и технику мольгольпоп (몰골법 沒骨法, окрашивание и формирование объекта красками минерального происхождения без нанесения контуров, бескостная живопись).

Рассмотрим часть рисунков, формирующих ширму «Травы и насекомые» из Национального музея Кореи.

Пожалуй, наиболее узнаваемая картина Син Саимдан — это «Арбуз и полевые мыши» (수박과 들쥐) (рис. 5). Круглый арбуз с красной сердцевиной доминирует в центре, две мышки грызут арбузные семечки, в воздухе, оживляя композицию, порхают разноцветные ба-





Рис. 5. Предположительно Син Саимдан, «Арбуз и полевые мыши» (수박과 들쥐), ширма «Травы и насекомые» (초충도 草蟲圖), бумага, тушь, водяные краски, техника чхэсэк, 34 × 29 см, первая половина XVI в., Национальный музей Кореи (국립중앙박물관), Сеул

Рис. 6. Предположительно Син Саимдан, «Водяной перец и богомол» (여뀌와 사마귀), ширма «Травы и насекомые» (초충도 草蟲圖), бумага, тушь, водяные краски, техника чхэсэк, 34 × 29 см, первая половина XVI в., Национальный музей Кореи (국립중앙박물관), Сеул

бочки, яркие цветы гвоздики придают особое очарование полотну. Удивительная гармония природы, где каждое мельчайшее существо имеет свое место и значение. Сегодня картина часто печатается на открытках, плакатах, платках, чашках. Она стала одним из образцов корейской национальной эстетики. Интересно, что даже прославленный живописец Чон Сон (псевдонимы Кёмджэ, Кёмчхо, Нангок 겸재, 겸초, 난곡 정선 謙齋, 兼艸, 蘭谷 鄭敾, 1676–1759), один из наиболее значимых и талантливых художников Кореи, подражал этой работе.

В центре композиции рисунка «Водяной перец и богомол» (여뀌와 사마귀) (рис. 6) мы видим побеги водяного перца, обвитые вьюнком. Над растениями пролетает стрекоза, слева пчела спасается от богомола. Син Саимдан использует пастельные тона, добавляя более интенсивный цвет только в детали, требующие специального акцента.

Сюжеты на всех створках ширмы схожи, два или три растения в центре и несколько насекомых вокруг них. Син Саимдан — мастер







Рис. 7. Син Саимдан, «Мак и бабочки» (귀비호접 貴妃蝴蝶, 양귀비꽃과 호랑나비), бумага, водяные краски, техника чхэсэк, 41 × 25,7 см, первая половина XVI в., Художественный музей Кансон (간송미술관), Сеул

Рис. 8. Син Саимдан, «Физалис и красная стрекоза», (꽈리와 고추잠자리), бумага, водяные краски, техника чхэсэк, 44,2 × 25,7 см, первая половина XVI в., Городской музей Оджукхон, (강릉시오죽헌 시립박물관), Каннын

Рис. 9. Син Саимдан, «Баклажан и кузнечик» (가지와 메뚜기), бумага, тушь, водяные краски, техника тамчхэ, 43,5 × 22,5 см, первая половина XVI в., Художественная галерея Кореи (조선미술박물관), Пхеньян

композиции, почти все изображения ширмы циркулем можно вписать в круг. Арки и дуги отображают органический рост растений. Земля — основа всех картин ширмы, это общая объединяющая горизонтальная линия. Рисунки последовательны в своей структуре и являются частями единого целого. Особый подход к композиции подчеркивает самобытность живописной манеры художника, аналоги в более ранней корейской живописи найти сложно.

Прекрасные примеры чхочхундо Син Саимдан — это «Лилейник и гвоздика» (원추리꽃과 패랭이꽃) и «Мак и бабочки» (양귀비꽃과 호랑나비) (рис. 7), хранящиеся в Художественном музее Кансон. На первом рисунке на цветочном поле распустились лилейник, гвоздика и астра. Почувствовав аромат цветов, над растениями кружат две белые бабочки, на земле изогнулась ящерица. На втором крупные красные маки с белыми сердцевинками также привлекают бабочек, внизу под растением скачет упитанная саранча [12, с. 24–25].

«Физалис и красная стрекоза» (꽈리와 고추잠자리) (рис. 8) и «Арбуз и богомол» (수박과 사마귀) — еще две работы в стиле травы и насекомые, которые находятся в Городском музее Оджукхон в Канныне на родине художника. Особенностью этих произведений является наличие подписи, или кванджи (관지 款識), в верхнем правом углу рисунков иероглифами написано «Саимдан» (師任堂). Кван или кванджи — это надпись, которая добавляется на картину или каллиграфию после завершения основной работы. Она может содержать название полотна, имя автора, место и дату создания произведения. Эта традиция берет начало с древности, когда на бронзовых изделиях гравировались надписи кванджи с указанием сведений об изделии. В широком смысле кванджи — это подпись и печать автора. Само действие по написанию кванджи и проставлению печати тоджан (도장 圖章) называется наксонкванджи (낙성관지 落成款識), т.е. «завершающие подписи», или коротко наккван (낙관 落款), и обозначает завершение работы над произведением [11, с. 23–24].

Конечно, у нас нет стопроцентных доказательств, что это собственноручная подпись автора, кванджи могли добавить и позднее, но сюжеты и манера исполнения характерны для Син Саимдан.

Скажем несколько слов о «Баклажане и кузнечике» (가지와 메뚜기) (рис. 9) из Художественной галереи Пхеньяна. Выполнен свиток в технике тамчхэ (담채 淡彩, легкое окрашивание изображаемых объектов и фона красками минерального происхождения и тушью), в верхнем правом углу подпись Саимдан. Основная вертикальная ось картины смещена влево, линия земли довольно сильно наклонена. Под жарким летним солнцем быстро растут зеленые листья, стебель тянется вверх, баклажан изображен реалистично, он неидеален по форме [8, с. 89]. Мощные побеги прекрасно сочетаются с тонкой яркой гвоздикой. Как и на других работах Син Саимдан, мы видим насекомых: кружат пчелы, прыгает кузнечик.

Главные характерные особенности представленных картин: изображение простых, обыденных предметов, четкость и стабильность композиции, обилие мелких деталей, тончайшие нюансы пропорций, техничная манера исполнения, точность на грани натурализма (кто хотя бы раз летом был в Корее и путешествовал по провинции, с легкостью узнает мир растений и насекомых, воспроизведенный художником).

Будет уместным рассказать популярную историю о творчестве Син Саимдан. Уже в XVIII в. у одного человека хранилась работа художника в стиле травы и насекомые. Однажды после затяжного дождя в дом проник солнечный свет, и хозяин решил подсушить отсыревший от влажности рисунок. Он аккуратно разложил его на улице на солнышке. Пока картина сохла, петух, гулявший во дворе, увидел на рисунке букашку и стал долбить ее клювом. Хозяин, заметив это, прогнал бестолковую птицу, но на картине осталась дырочка. В другом варианте этой истории сама Син Саимдан выложила просушить только законченный рисунок, и петух, решив, что насекомое на картине живое, проклевал бумагу.

Пытливое изучение маленьких созданий и растений придает работам художника искренний характер. Ее творчество пронизано гармонией с окружающим миром и любовью ко всему живому. Используя один и тот же мотив, Син Саимдан каждый раз создает неповторимый художественный образ.

Безусловно, основные художественные каноны Корея заимствовала из Китая, вовлеченная в сферу высокоразвитой цивилизации, она усвоила и адаптировала китайский культурный комплекс. Шесть законов живописи хуэйхуа люфа (绘画六法), сформулированные китайским художником и теоретиком искусства Се Хэ (謝赫, 459?–532?), были восприняты корейскими художниками и веками применялись на практике: одухотворенный ритм живого движения; структурный метод пользования кистью; соответствие изображения роду вещей; применение красок сообразно с объектом; соответствие расположению вещей; следование древности, копирование [4, с. 304].

Также важно понимать, что в корейской живописи всегда есть символический подтекст, обычно он предсказуем и неизменен на протяжении веков. Например, часто встречающиеся у Син Саимдан арбузы символизируют долголетие, по-корейски арбуз читается «субак» (수박), а долгая и счастливая жизнь — «субок» (수복), звучание слов близкое, отсюда и возник образ. Баклажан обозначает многодетность, многочисленных сыновей, так как является фаллическим символом.

Син Саимдан была великолепно образована, прекрасно знала канон и придерживаясь основных правил китайской живописной традиции, тем не менее, она вносила в свои работы много личного и, если можно так выразится, корейского. Как это ни удивительно, будучи женщиной, она могла свободнее выражать себя в творчестве.

Работам нашей героини свойственна творческая интерпретация и проявление авторской индивидуальности. Изгрызенность насекомыми и перезрелость плодов, закольцованность композиции, вовлеченность растений и насекомых в постоянное круговое движение характеризуют индивидуальный стиль Син Саимдан, ее личный вкус в выборе мотивов. На картинах мы отчетливо видим круговорот жизни. Противостояние животных, охота одних на других, рост, цветение и плодоношение в той или иной форме присутствуют на всех ее чхочхундо.



Рис. 10. Син Саимдан, «Паук и паутина в виноградной лозе» (포도나무에 거미줄, 거미), цикл «Травы, насекомые и виноград» (초충포도도 草蟲葡萄圖), бумага, тушь, техника сумук, 24,7 × 10,2 см, первая половина XVI в., Музей Университета Сонмун (선문대학교 박물관), Асан

В этом круговороте жизни, безусловно, просматривается буддийский подтекст. Неоконфуцианство, которое в этот период уже заняло лидирующие позиции во всех областях корейской жизни, отличалось тем, что включало в конфуцианский контекст буддийско-даосские космологические идеи. Буддизм, несмотря на официальные гонения, смог сохранить последователей как в народной среде, так и среди представителей аристократии и даже ванского (королевского) двора. Приведем цитату И.А. Елисеевой: «В среде обитательниц женских покоев, расположенных во внутренней части дома, находили прибежище те популярные верования и культы, связанные с народными формами буддизма, религиозным даосизмом, шаманизмом, которые оказывались вытесненными из публичной сферы жизни неоконфуцианством, проявлявшим на первых порах, нетерпимость к любому инакомыслию… Женщины осуществляли посредническую функцию между официальной традицией чосонской культуры и ее фольклорной стороной» [3, с. 25].

***

Син Саимдан также преуспела в рисовании винограда. Именно ее виноград стал образцом для художников периода Чосон и современ-

ных корейских живописцев. В дальневосточной традиции виноград имеет различные символические значения, но, в первую очередь, плотные гроздья и разветвленный стебель обозначают многодетность и плодовитость. Художники любили изображать виноград, часто ставя его на одну ступень с четырьмя благородными растениями сагунджа (хризантемой, орхидеей, сливой и бамбуком), они видели в нем силу и добродетель.



Рис. 11. Син Саимдан, «Виноград» (포도도 葡萄圖), «Альбом знаменитых картин Кореи» (해동명화집 海東名畵集), шелк, тушь, техника сумук, 31,5 × 21,7 см, первая половина XVI в., Художественный музей Кансон (간송미술관), Сеул

Малоизвестные изображения винограда Син Саимдан из цикла «Травы, насекомые и виноград» (초충포도도 草蟲葡萄圖) «Паук и паутина в виноградной лозе» (포도나무에 거미줄, 거미) (рис. 10) и «Виноградная лоза» (포도나무) хранятся в Музее Университета Сонмун в Асане. Это два небольших рисунка, выполненные тушью на бумаге. В Корее растет виноград с темными ягодами и толстой кожицей, именно его изображает художник: свисающие ветви с гроздьями, ажурные листья и много туго закрученных усов. На одной из картин паук сплел паутину в лозе, т.е. Син Саимдан включает в изображение свой любимый мотив насекомых. Интересно, что такой прием практически не встречается в корейской традиции изображения винограда. Сначала мы видим композицию в целом, потом взгляд останавливается на пауке.

Декоративная застылость нарушается, паук вносит в рисунок ощущение оживленного движения. Перед нами населенное пространство, в картине появляется повествовательность, даже элемент жанровости.

Перейдем к общепризнанному шедевру художника картине «Виноград» (포도도 葡萄圖) из Художественной галереи Кансон (рис. 11), сегодня работа входит в «Альбом знаменитых картин Кореи» (해동명화집 海東名畵集). Альбом собрал и составил Ким Гвангук (псевдоним Соннон, 석농 김광국 石農 金光國, 1727–1797), известный ценитель и коллекционер живописи. Как и на большинстве картин Син Саимдан, на «Винограде» нет авторских кванджи, но на отдельном соседнем листе альбома написано следующее: «15-го числа дополнительного 13-го лунного месяца став обладателем [картины], Ким Гвангук помыл руки и почтительно рассматривает» [9, с. 30]. Таким образом мы узнаем, что в 1792 г. Ким Гвангук заполучил «Виноград» в свою коллекцию. Справа от надписи Ким Гвангука находится еще более ранняя личная оценка картины, данная конфуцианцем Чо Гумёном (псевдоним Тонге, 동계 조구명 東谿 趙龜命, 1693–1737): «Вместе с Юльгоком и Уге конфуцианцы трепещут. Тексты Чхонсона и картины госпожи Син стали известны на весь мир. Удивительно, что и родители, и дети так талантливы» [9, с. 30]. Сон Хон (псевдоним Уге, 우계 성혼 牛溪 成渾, 1535–1598) был видным конфуцианским ученым и политиком, вместе с Юльгоком он возглавлял партию «восточников» (동인 東人). Чо Гумён выделяет труды Сон Сучхима (псевдоним Чхонсон, 청송 성수침 聽松 成守琛, 1493–1564), отца Уге, и картины Син Саимдан, матери Юльгока. Безусловно, он хотел возвысить достижения предков.

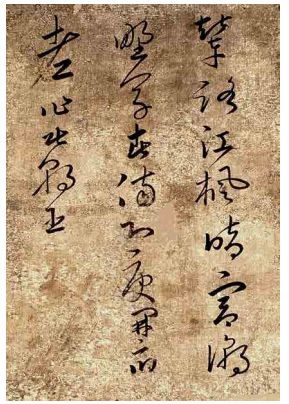


Рис. 12. Син Саимдан, скоропись, створка ширмы с каллиграфией стихов китайских поэтов династии Тан (친필 초서 親筆 草書), бумага, тушь, 44,5 × 33,5 см, Городской музей Оджукхон, (강릉시오죽헌 시립박물관), Каннын

Для «Винограда» Син Саимдан выбрала в качестве основы шелк. С технической точки зрения для художника на нем работать сложнее, чем на бумаге. Но у шелка есть интересная особенность, со временем он меняет цвет и приобретает золотистый оттенок, который всегда нравился ценителям живописи и коллекционерам. Считается, что такое свойство шелка меняет пространство в картине, наполняет ее воздухом.

Полотно с «Виноградом» немного обрезано, но стебель остается центральной линией картины. Снизу широкий лист заслоняет виноградную кисть и придает композиции устойчивость. Как мы уже говорили, Син Саимдан свободно владеет техникой монохромной живописи сумукхва, темными и светлыми оттенками туши она искусно передает форму сочных созревающих ягод. Молодой побег прописан глубоким, насыщенным оттенком, старый иссушенный стебель напротив передан светлой, почти прозрачной тушью, данным приемом художник привносит в картину ощущение изменчивости и пространственной глубины. Произведение демонстрирует непревзойденный талант, в мягком, плавном, детальном изображении чувствуется женская элегантность и изящество. Картина

всегда приписывалась кисти Син Саимдан, и так остается до сих пор.



Рис. 13. Предположительно Син Саимдан, фрагмент ширмы «Травы и насекомые» (자수 초충도 병풍 刺繡草蟲圖 屛風), черный шелк, вышивка, 65 × 40 см, первая половина XVI в., Музей Соктан Университета Тонъа (동아대학교 석당박물관), Пусан

Другие виды творческой деятельности Син Саимдан

В Корее, как и в Китае, живопись и каллиграфия неразделимы. Они могут совмещаться в одной картине или представлять собой самостоятельные произведения. Основой основ китайской художественной традиции является линия, поэтому древние китайские теоретики искусства и современные искусствоведы считают, что каллиграфия первична по отношению к живописи.

Из-за стремительного впитывания и высыхания туши на бумаге или шелке темп работы каллиграфов и художников высокий, они не имеют право на ошибку, писать и рисовать надо быстро, точно, начисто. Виртуозное владение кистью помогало художникам становиться прекрасными каллиграфами и наоборот.

Син Саимдан была выдающимся каллиграфом, она использовала стиль чамдумадже (잠두마제 蠶頭馬蹄), буквально «голова шелкопряда и копыто лошади». Для этого стиля (рис. 12) характерно написание горизонтальных черт иероглифов с утолщением на концах [10, с. 32– 33].

Скоропись Син Саимдан — один из общепризнанных эталонов каллиграфического искусства в Корее. Например, в Пхеньянском дворце школьников района Мангёндэ (만경대학생소년궁전), где для детей открыта специальная секция каллиграфии, ее и сегодня используют как образец для подражания и копирования.

***

В качестве примера литературных трудов Син Саимдан приведем стихотворение о ее родном городе Канныне. Оно относятся к периоду, когда молодая женщина, выйдя замуж, собиралась переезжать в Ханян (старое название Сеула) к семье мужа, и было написано как прощальное [16, с. 118]. Писала Син Саимдан, будучи человеком, хорошо образованным, на ханмуне (한문 漢文, письменный язык Кореи до 1895 г., в основе которого лежал китайский вэньянь).

Далекие родные горы закрыты десятью тысячами горных вершин,
Они приходят ко мне во сне, и сердце тоскует.
Одинокий свет круглой луны над беседкой Хансонджон,
Порывы ветра [с моря] перед павильоном Кёнпходэ.

Чайки свободно летают над песчаной косой,
Утлая лодка рыбака покачивается на волнах.
Когда я пройду по родной земле снова?
Буду ли здесь в своем пестром платье,
Свободная проводить время за рукодельем рядом с мамой?

(Перевод соавтора Е.А.Востриковой)

***

Сохранились также прекрасные вышивки гладью на плотном черном шелке (рис. 13), хранятся они в Музее Соктан Университета Тонъа в Пусане. Исследователи творчества художника предполагают, что они выполнены самой Син Саимдан. У вышивок и рисунков в стиле травы и насекомые общая идейная программа, сюжеты и принцип организации пространства схожи, хотя стопроцентных доказательств авторства опять же нет. В XVIII в. была изготовлена ширма, в которую собрали восемь вышивок.

Творческую эволюцию Син Саимдан проследить сложно, для этого у нас слишком мало достоверных и неопровержимых фактов. Однако хотелось бы еще раз подчеркнуть, что ее картины самобытны, в них ярко проявляются особенности национального художественного видения, многие из них корейские по духу и содержанию. Син Саимдан не была профессиональным художником, но, вопреки правилам и традициям корейского средневекового общества, смогла добиться признания своего таланта. Многие живописцы копировали работы нашей героини, рисовали в ее манере. И сегодня Син Саимдан не перестает быть почитаемой и любимой на всем Корейском полуострове.

Список литературы:

1. *Ан Хви-чжун.* Путешествие принца династии Чосон в Страну цветущих персиковых садов // Koreana. Корейское искусство и культура. — 2011. — Том 7. — № 1. — С. 64–67.

2. *Вострикова Е.А.* Син Саимдан — женщина-художник: опыт реконструкции творческой биографии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — 2020. — № 2. — Часть 1. — С. 179–193.

3. *Елисеева И.А.* Искусство и культура Кореи. Путеводитель по постоянной экспозиции. — Москва: Государственный музей Востока, 2010.

4. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. — Москва: Искусство, 1975.

5. *Симбирцева Т.М.* Владыки старой Кореи. — Москва: РГГУ, 2012.

6. *Толстокулаков И.А.* Очерк истории корейской культуры. — Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 2002.

7. *Хан Ёнъу.* История Кореи: новый взгляд // Хан Ёнъу / перевод с корейского / под редакцией М.Н.Пака. — Москва: Восточная литература, 2010.

8. 강명석, 리경수. 우리 민족의 옛 미술가들 (Кан Мёнсок, Ли Кёнсу. Старые художники Кореи). — Пхеньян: Пхёньянчхульпханса, 2009.

9. 백인산. 우리 문화와 역사를 담은 옛 그림의 아름다움. 간송미술36_회화 (Пэк Инсан. Красота старинных картин, повествующих нам о корейской культуре и истории. 36 шедевров музея Кансон). — Сеул: Кхольчхокырапхо, 2016.

10. 조용진. 풀과 벌레를 즐겨 그린 화가 신사임당 (Чо Ёнджин. Син Саимдан — художница, которая рисовала травы и насекомых). — Сеул: Орини мисульгван, 2008.

11. 한국 민족문화 대백과 사전 (Большая энциклопедия корейской национальной культуры. Т. 1–27). Том 3. — Сеул: Хангук чонсинмунхва ёнгувон, 1997.

12. 화훼영모 – 자연을 품다 (Цветы, птицы и животные в корейской традиционной живописи). — Сеул: Кансонмисульмунхвачэдан, 2015.

13. Dictionary of Korean Art and Archaeology. 한국문화재용어사전. — Seoul: Edited by Roderick Whitfield, Hollym, 2004.

14. *Lee Se-mi.* Korea's Own Renaissance Woman: Shin Saimdang // Korea People & Culture. — 2011. — Vol. 7. — № 2. — P. 22–23.

15. Mother of Great Scholar Yi Yulgok Lady Saimdang, a Prominent Poet and Painter // Korean Heritage. Cultural Heritage Administration. — 2016. — Vol. 5. — № 2. — P. 14–17.

16. *Park Youngdae.* Essential Korean Art from Prehistory to the Joseon Period. — Seoul: Heonamsa Publishing Co., 2004.

17. Traditional Painting. Window on the Korean Mind. Korea Essentials № 2. — Seoul: The Korea Foundation, 2010.

С.В. ВОСТРИКОВА

Доцент кафедры истории искусства и гуманитарных наук МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: weisselilie@mail.ru

S.V. VOSTRIKOVA

Assistant professor of Department of Art History and Humanities at Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Art
e-mail: weisselilie@mail.ru

ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА УИЛЬЯМА БЕРДЖЕСА (1827–1881). НАЧАЛО АРХИТЕКТУРНОЙ ПРАКТИКИ

FORMATION OF THE CREATIVE METHOD OF WILLIAM BURGES. BEGINNING OF ARCHITECTURAL PRACTICE

В статье представлен начальный период деятельности замечательного архитектора Викторианской эпохи Уильяма Берджеса, творчество которого мало исследовано в отечественном искусствознании. Показан процесс формирования художественного метода архитектора на примере его ранней самостоятельной постройки — собора святого Финбарра в городе Корк.

The paper presents the initial period of activity of the remarkable architect of the Victorian era, William Burges, whose work is little studied in the domestic art history. It shows the process of formation of the architect's artistic method on the example of his early independent construction, Saint Fin Barre's Cathedral in Cork.

Ключевые слова: Уильям Берджес, неоготика, викторианская архитектура, собор Святого Финбарра.
Keywords: William Burges, neo-Gothic, Victorian architecture, Saint Fin Barre's Cathedral.

Самый ослепительный представитель высокой Викторианской мечты Пьюджин задумал эту мечту; Россетти и Берн-Джонс нарисовали ее;

Теннисон воспел ее славу; Раскин и Моррис сформулировали ее философию; но только Бёрджес построил ее

Джозеф Мордонт Крук [1, p. 35]

Уильям Берджес (William Burges, 1827–1881) — один из значимых и влиятельных архитекторов, декораторов и реставраторов Викторианской эпохи, имя которого в течение целого столетия после кончины мастера было предано забвению (ил. 1). Многие его работы так и не претворились в жизнь, а те, которые ему удалось воплотить, подверглись изменениям, либо вовсе были стерты с лица земли не только в разных местах Туманного Альбиона, но и в других частях света. Представитель стилевого направления неоготики, в произведениях которого соединилось своеобразие английского и французского готического стиля, в соответствии с творческим методом эклектики, он смело экспериментировал с художественными формами прошлого, внося в неоготическое направление историзма элементы других культур и исторических стилей.

Викторианская эпоха — золотой век в истории Британии, когда страна стала влиятельной и богатой державой. Королева Виктория правила необычайно долго — более 63 лет. Она находилась у власти дольше, чем прожил сам архитектор Уильям Берджес, а также его друг и покровитель Джон Патрик Крайтон-Стюарт III Маркиз Бьют (1847–1900) — ученый, антиквар, меценат, страстно увлеченный архитектурой, друг и покровитель архитектора Уильяма Берджеса (ил. 2). Их плодотворное сотрудничество длилось 16 лет — до самой кончины архитектора. Когда короновали Викторию, Уильяму Берджесу было десять лет. После его кончины она продолжала управлять страной еще 19 лет. Джон Патрик Крайтон-Стюарт появился на свет, когда Виктория уже 10 лет правила страной и отошел в мир иной на несколько месяцев раньше королевы. Королева Виктория уделяла пристальное внимание развитию культуры, образования, науки, промышленности. Джона Патрика Крайтона-Стюарта (3-го маркиза Бьюта), самого известного владельца Кардиффского замка, еще в детстве называли богатейшим ребенком в мире. При нем Кардифф превратился в процветающий город-порт. Страсть Дж.П.Крайтона-Стюарта к архитектуре и Средневековью привела к его знакомству с выдающимся и самобытным художником Уильямом Берджесом, который также был увлечен средневековым искусством. Именно союз двух единомышленников Бьюта и Берджеса, который некоторые британские





Рис. 1. Портрет архитектора Уильяма Берджеса. Генри Ван дер Вейде. Национальная портретная галерея в Лондоне. Конец 1870-х

Рис. 2. Джон Патрик Крайтон-Стюарт, третий маркиз Бьют. Эдвард Траваньон Хейнс. 1895

искусствоведы сравнивают с другим творческим союзом — баварского короля Людвига II и Рихарда Вагнера, породил прекрасные произведения архитектуры и декоративного искусства, позволившие говорить о новом творческом методе и собственном художественном стиле.

Уильям Берджес родился 2 декабря 1827 года в семье Альфреда Берджеса (1796–1886), состоятельного инженера-строителя. Финансовое благополучие семьи позволило У. Берджесу посвятить себя изучению архитектуры, не заботясь о хлебе насущном.

В 1839 году Берджес поступил в Королевский колледж (Кингз колледж) в Лондоне, чтобы изучать инженерное искусство, в это время там учились Данте Габриэль Россетти и Уильям Майкл Россетти — одни из основателей общества Прерафаэлитов.

Творческая позиция У.Берджеса во многом сформировалась под влиянием эстетических воззрений художников-прерафаэлитов, с которыми он и впоследствии успешно сотрудничал, привлекая к своим проектам. Он знал весь «прерафаэлитский Лондон», являлся сторонни-

ком движения «Искусства и ремесла» Уильяма Морриса. Однако творчество У. Берджеса необходимо рассматривать отдельно, так как он сам никогда не входил в общество Прерафаэлитов и в некоторых вопросах занимал собственную творческую позицию. Неслучайно главный исследователь творчества Уильяма Берджеса Дж. М. Крук называл его сначала «…связующим звеном между прерафаэлитами и символистами» [2, p. 105], а позднее определяет его как «…связующее звено между ранним и поздним викторианским периодом, между зарождающимся медиевизмом Пьюджина и лихорадочными экспериментами модерна» [3, p. 343]. В более раннем издании 1981 года вместо определения «зарождающийся медиевизм» Крук использовал более точное «отчетливый медиевизм».

Такое «промежуточное» положение творчества Берджеса во многом определялось и огромным влиянием на него Огастеса Уэлби Нортмора Пьюджина, британского архитектора и теоретика, идейного вдохновителя так называемого «католического и готического возрождения» в Англии. У. Берджес всю жизнь считал О. Пьюджина бесспорным лидером неоготики, а архитектура Пьюджина на протяжении всего творчества вдохновляла Уильяма Берджеса. Однако если О.Пьюджин лишь задумался об идее высокой «Викторианской мечты», то Берджес воплотил ее в жизнь.

После четырехгодичного обучения в Кингз колледже в Лондоне, почетным членом которого он позже стал, Берджес начинает самостоятельную карьеру. Сторонник фундаментального архитектурного образования, Берджес имел возможность проходить практику в лучших архитектурных бюро Соединенного Королевства, учился у признанных профессионалов своего дела, что не могло не сказаться на формировании его стилистических предпочтений. В частности, свои первые шаги в профессии, начиная с 1844 года, он делает в бюро Эдварда Блора — известного архитектора, одного из ранних представителей архитектуры историзма Великобритании, специалиста по «баронскому стилю» и личного архитектора сначала Вильгельма IV, а затем королевы Виктории. По проекту Эдварда Блора (1787–1879), помимо прочего в неомавританском стиле, был построен Воронцовский дворец в Алупке. В архитектурном бюро Э.Блора Берджес познакомился с известным проектировщиком и искусствоведом Мэтью Дигби Уайеттом. Он даже подготовил иллюстративный материал для книги Уайетта, посвященной искусству обработки металлов в Англии, во Франции, в Германии и Фландрии, в Италии и на Сицилии. Этот труд был опубликован в 1852 году. Именно Мэтью Дигби Уайетт

посоветовал Берджесу обратить более пристальное внимание на прикладное искусство. В то время Уайетт был на пике карьеры. При проведении Всемирной выставки в Лондоне в 1851 году М.Д.Уайетт являлся ее секретарем. Возможно, именно М.Д.Уайетт привлек Уильяма Берджеса к работе над созданием Средневекового двора для выставки, которая во многом повлияла на формирование творческой позиции Берджеса и на его дальнейшую жизнь в профессии (ил. 3).



Рис. 3. Средневековый двор на Всемирной выставке 1851 года в Лондоне. Литография. Музей искусства «Метрополитен»

В это же время У.Берджес помогал Генри Клаттону — известному специалисту по средневековой архитектуре Франции в подготовке иллюстраций для его книги. Г.Клаттон с 1835 по 1840 год также являлся учеником Эдварда Блора, а затем открыл собственную практику. Совместной работой У.Берджеса и Г.Клаттона стал проект собора в городе Лилль, победивший в конкурсе в 1855 году. Проект передали местному зодчему, не доверив возводить церковь Девы Марии архитекторам, представлявшим англиканскую церковь. Тем не менее, этот опыт был необычайно важен для дальнейшей творческой карьеры обоих мастеров.

Путешествия также повлияли на формирование фирменного почерка архитектора. Не испытывая недостатка в средствах, он имел возможность посетить многие страны, узнать различные культуры, своими глазами увидеть и собственноручно зарисовать те шедевры, которые на протяжении всего творчества являлись для него источником вдохновения и новых идей. Благодаря восточным влияниям, его версия Викторианской мечты оказалась более причудливой и экстравагантной, чем у Пьюджина. Берджес полагал, что для гармоничного развития творческой личности «крайне необходимо видеть и знать, как различные художественные проблемы решались в разные эпохи и разными художниками» [4, p. 44].

Стиль Берджеса сформировался во время учебы, общения с другими художниками, размышлений и путешествий. Джордж Мордонт

Крук (также известный как «Джей» Мордонт Крук) — официальный биограф, главный исследователь творчества Уильяма Берджеса, замечает: «Раз и навсегда сформировав за двадцать лет подготовки свой “дизайнерский язык”, Бёрджес должен был просто начать применять его на практике, что он и делал, снова и снова, пользуясь своим персональным “словарным запасом” со все возрастающей утонченностью и удовольствием» [5, p. 11]. Уильям Берджес был одной из самых интригующих и эксцентричных фигур в истории архитектуры и декоративного искусства XIX века. Уильям «Билли», как его называли знакомые, в обычной бытовой жизни был невысоким, полным и эмоциональным человеком. Но в творчестве он был гением, который создал ряд необычных зданий девятнадцатого века. Идеалист и романтик, полностью погруженный в мир Средневековья, он проектировал церкви, замки, мосты, интерьеры, мебель, текстиль, изделия из металла и драгоценности для немногих, индивидуальных клиентов, создавая по крупицам фирменный эксцентричный мир «Burges». Карьера архитектора была короткой, но яркой; в 1863 году, в возрасте 35 лет он выиграл свой первый крупный заказ — на строительство Собора Святого Финбарра в Корке. В те времена многие посчитали возведение собора в столь «юном» возрасте неслыханной дерзостью.

В 1881 году У.Берджес скончался в своем доме — знаменитом Тауэр хаусе — в Кенсингтоне, в возрасте всего лишь 53 лет. Его архитектурное наследие невелико, но отличается типологически и художественным разнообразием. Берджес, по свидетельствам многих современников, которые хорошо его знали, обладал, к тому же, незаурядными личностными качествами. Благодаря им, архитектор собрал вокруг себя сплоченную команду мастеров, что позволило ему построить разноплановые архитектурные объекты — храмы, собор, замки, склад, университет, школу, дома. Его наиболее известные работы — результат плодотворного сотрудничества с Джоном Патриком Крайтоном-Стюартом, 3-м маркизом Бьютом, — Кардиффский замок в самом сердце столицы Уэльса, работа над которым продолжалась между 1866 и 1928, и Кастел Кох («Красный замок»), расположенный неподалеку от Кардиффа, 1872–91. Среди других архитектурных творений — Гейхёрст хаус, Бакингемшир 1858–65, Найтсхейс корт 1867–74, Церковь Христа Утешителя 1870–76, Церковь Святой Марии, Стадли Ройял 1870–78, в Йоркшире, и Парк Хаус, также известный как дом Макконнохи в Кардиффе 1871–80.

Помимо архитектуры, Берджес создавал произведения из металла, скульптуры, ювелирные изделия, мебель и витражи. Он был и теоретиком, обобщив свой практический опыт в цикле лекций «Искусство применительно к промышленности», который он прочитал в Королевском обществе покровительства искусствам в 1864 году. Данный курс демонстрировал не только ясность мысли, четкость изложения материала, но и широту интересов архитектора, включая такие области декоративно-прикладного искусства, как художественное стекло, керамика, медь, железо, золото, серебро, мебель, искусство ткачества и архитектурный декор.

В 1856 году Берджес начал архитектурную практику в Лондоне по адресу Бэкингем-стрит 15, на Стрэнде. Некоторые предметы мебели были созданы им для офиса, а впоследствии перевезены в Тауэр хаус на Мэлбери-Роуд в Кенсингтоне. Этот дом он построил для себя незадолго до кончины. Многие проекты Берджеса не были воплощены. Это уже упоминавшийся конкурсный проект на строительство собора в Лилле 1854, проекты соборов в Аделаиде 1856, Коломбо, Брисбене 1859, Эдинбурге 1873, и Труро 1878, все были неудачными, он проиграл Джорджу Эдмунду Стриту в конкурсе на строительство комплекса зданий Королевского судного двора (в буквальном переводе с английского, «Королевский судебный двор») 1866–67 в Лондоне на Стрэнде. Планы по переоформлению интерьера собора Святого Павла в 1870–77 также не были одобрены.

Несмотря на первые неудачи, Берджес был по-прежнему убежден, что стиль ранней готики является ответом на кризис архитектурного стиля, в который погрузилась Англия средневикторианского периода. Он пишет: «Я был воспитан на идеалах тринадцатого века, и с ними я хочу умереть» [6, p. 18].

Наконец, в 1863 году, в возрасте 35 лет, он получил первый крупный заказ на строительство собора Святого Финбарра в Корке. Свой восторг Берджес отразил в дневнике, написав только два слова: «Получил Корк!». [7, p. 19]. Этому способствовали невероятная трудоспособность и плодовитость молодого архитектора, они обеспечили ему высокую репутацию в обществе.

Собор получил свое название в честь святого Финбарра — знаменитого отшельника из местечка Гуган-Барра, почитаемого православного святого покровителя Корка. Имя святого можно перевести как «белая го-

лова», так как святитель родился со светлыми волосами. Именем Финбарр святой был наречен при постриге. При крещении же он получил имя Лохан. Собор находится практически в центральной части города Корк, на месте древнего языческого храма. Святитель Финбарр Коркский основал здесь монастырь приблизительно в 622 году. Учебное заведение, существовавшее при монастыре, являлось одним из главных центров знаний средневековой Ирландии, которая еще задолго до этого славилась своей тягой к образованности и обилием монастырей, благодаря чему Ирландию называли «Остров Святых и ученых». Впоследствии древний собор несколько раз перестраивался. В XIII столетии был возведен храм, простоявший почти 400 лет. В XVII веке на большей части ирландской территории велись военные действия. Средневековое здание собора было разрушено в 1690 году во время англо-ирландской войны между королем Англии, Шотландии и Ирландии Яковом II и королем Нидерландов завоевателем Вильгельмом III. В это время собор был полностью стерт с лица земли, частично уцелела только старая колокольня. В 1735 году на этом месте в стиле неоклассицизма были построены часовня и колокольня, к XIX веку они уже представляли печальное зрелище, а газета «Дублинский Строитель» охарактеризовала церковь как «…захудалое подобие собора, который уже давно позорил Корк» [8, p. 28]. Данную церковь намеренно снесли в начале 1860-х годов, с целью возвести, наконец, сооружение, которое гордые ирландцы могли бы, без всякого лукавства, именовать собором. В 1862 году был объявлен конкурс на лучший проект, победителем которого стал Уильям Берджес. Его проект оказался самым дорогостоящим, однако это не смутило ирландцев, так как после собора Святого Павла церковь Святого Финбарра должна была стать и стала первым новым собором, построенным на Британских островах.

Несмотря на весьма скромный изначальный бюджет, составлявший 15000 фунтов, Берджес создал проект, который, по его словам, должен был обойтись ирландцам вдвое дороже, однако именно этот проект был выбран лучшим, вызвав изумление и даже протесты среди остальных архитекторов.

Окончательная стоимость строительства превысила астрономическую сумму 100 000 фунтов стерлингов. Однако в тот период на волне вновь возродившегося интереса к истории церкви и церковной архитектуры, члены общества Объединенной церкви Англии и Ирландии во главе с Джоном Греггом, епископом Коркским, собрали и выделили более 100 000 фунтов на возведение более современной конструкции. Первый камень в основание собора был заложен 12 января 1865 года. Через пять лет основные работы были завершены, и состоялось первое торжественное богослужение (1870 г.). Башни же собора и шпили были завершены лишь в 1879 году. Средства на строительство двух западных башен пожертвовали двое самых знатных горожан.

Епископ Коркский, преподобный Джон Грегг, который уже имел опыт сотрудничества с ирландским архитектором Фредериком Дарли — представителем известной династии архитекторов, на этот раз выбрал английского архитектора Уильяма Берджеса и оказывал ему всяческую поддержку. Созданная в Ирландии Англиканская церковь стремилась утвердить свое господство, поэтому, как писали в «Ирландском справочнике», Берджес «…объединил свою любовь к Средневековью с бросающейся в глаза демонстрацией протестантского изобилия» [9, p. 265]. Несмотря на строгий облик, внешнее оформление и внутреннее убранство собора все же не соответствуют обычным протестантским требованиям, а в рамках данного религиозного направления даже считаются вычурными. Так что этот храм является интересным исключением из правил. Параллельно Берджес работал в Ирландии в графстве Корк еще над несколькими культовыми сооружениями, такими как церковь Св. Петра в Керригрохейне (1865–68), церковь Святой Троицы в Тэмплбриди (1866–68), церквях во Фрэнкфилде и Дагласе.

В работе над проектом церкви Святого Финбарра Берджес, по обыкновению, использовал некоторые из своих ранее нереализованных идей: общий план Крымской Мемориальной церкви в Стамбуле и кафедрального собора Святого Иоанна в Брисбене. Несмотря на огромные усилия по сбору средств и превышение первоначального бюджета, собранной суммы было недостаточно на возведение культового сооружения, которое могло бы по праву именоваться собором. Берджесу пришлось решить эту непростую задачу. Он выиграл конкурс, спроектировав компактный, но внушительный собор в своем излюбленном стиле французской готики, небольшой внутри, но устремленный вверх за счет трех шпилей — одного, располагавшегося на пересечении нефов с трансептом, и двумя башнями со шпилями, фланкирующими вход на Западе. Это придало зданию торжественный и величественный облик.

Впечатление монументальности и одновременно декоративности поддерживал и скульптурный декор, которому Берджес уделял





Рис. 4. Интерьер собора Святого Финбарра. Фрагмент росписи потолка
Рис. 5. Покрытый позолотой медный «Ангел Воскресения». Фрагмент декора фасада собора Святого Финбарра

огромное значение. Он создал рисунки для каждой из 1260 скульптур, украшавших экстерьер и интерьер собора. В художественном отношении здание уникально. Оно щедро декорировано снаружи и внутри. Скульптура, витражи, мозаики, расписные элементы архитектуры, мебель и металлические изделия были спроектированы Берджесом, придавая зданию типично бургезианское своеобразие, а также необычную визуальную согласованность. Уникальный архив рисунков, картин, гипсовых моделей и всевозможных документов позволяет составить подробную картину декоративного оформления этого здания. Берджес лично курировал все аспекты выполнения проекта. Персональное участие архитектора выразилось в более высокой оплате. Он получал за проекты скульптуры, мебели и витражей 10%, а не 5%, как обычно. Ему принадлежат проекты большей части из 74 витражей со сценами из Ветхого и Нового Заветов. Их справедливо называют одними из самых чудесных в Ирландии, а еще — радужными. Тщательно продуманы и органично дополняют общую картину интерьера фрагментарно покрытый мелкой мозаикой пол, вкупе с роскошной кафедрой, амвоном и старинным органом работы известного органного мастера из Лондона Уильяма Хилла. Орган, в котором 4 мануала и более трех тысяч труб, был установлен в 1870 году и до сих пор завораживает своим мощным звучанием местных жителей и многочисленных приезжих паломников и ценителей органной музыки. Потолок собора украшен сценами из жизни Христа, выполненными яркими красками с обильной позолотой (ил. 4). На стенах располагаются мозаические иконы. Некоторые работы по оформлению интерьера были завершены уже после смерти архитектора. Интерьер, созданный Берджесом, наполнен цветом и светом, контрастируя со сдержанностью и строгостью экстерьера. В своем исследовании, посвященном творчеству Уильяма Берджеса в Ирландии, историки архитектуры Дэвид Лоуренс и Энн Уилсон отмечали, что полученный результат «несомненно, величайшее произведение храмового зодчества» [10, p. 19] с интерьером, который «ошеломляет и опьяняет» [11, p. 110].

Благодаря исключительной работоспособности, таланту, мудрому руководству сплоченной командой мастеров-единомышленников, разделявших его взгляды и так же, как он, беззаветно преданных творческому процессу, за счет пристального внимания к каждому этапу работы, Берджесу удалось возвести здание, которое, несмотря на свои небольшие размеры (чуть больше, чем обычная приходская церковь), производило монументальное и величественное впечатление. Д.Лоуренс и Э.Уилсон писали, что этот собор потомки смогут считать памятником, «во славу Всемогущего Господа» [12, p. 37].

Для возведения и декоративной отделки собора Святого Финбарра были использованы четыре вида камня — коркский известняк, придающий неповторимое своеобразие экстерьеру, декоративный батский камень с характерным медовым оттенком, красный мрамор из ирландского местечка Литл-Айленд, пурпурно-коричневый камень из ирландского городка Фермой для декора интерьера. Покрытый позолотой медный «Ангел Воскресения» (ил. 5), обращенный на восток, установлен Берджесом в 1870 году на шпиле над алтарной частью там, где предполагалось поместить кованый железный крест. Это подарок собору от самого архитектора.

Сам архитектор в январе 1877 года писал Епископу Корка о соборе Святого Финбарра, что требуется пятьдесят лет «испытательного срока», по прошествии которых забудется, сколько времени и средств было потрачено, важен будет лишь результат и возникнут лишь два главных вопроса. Первый — прекрасно ли произведение, и второй — выполнили ли те, кому было поручено создание собора, свою работу со всей своей страстью и мастерством [13, p. ch. «Preface»]. В случае с собором Святого Финбарра ответ очевиден.

Берждес хотел после смерти быть погребенным в этом соборе, но из-за юридических сложностей желанию архитектора не суждено было осуществиться. Однако в интерьере, наряду с памятниками его матери и сестры, есть мемориальная доска, посвященная Берджесу, им самим спроектированная, которую установил уже его отец. На ней изображен Господь Царь Небесный с четырьмя апостолами, они держат открытое Священное писание. Под надписью «Архитектор этого собора» расположены простой щит и маленькая потертая табличка в мозаичной окантовке. На табличке — переплетенные инициалы Берджеса.

Кафедральный собор Святого Финбарра, который жители города Корк называют Южным собором, — одна из самых ярких архитектурных достопримечательностей не только провинции Манстер, но и всей Ирландской Республики, а также резиденция епископа Коркского, Клойнского и Росскарберийского Дублинской митрополии. Собор является действующим, объединяющим в себе представителей нескольких региональных митрополий.

Данное архитектурное творение Уильяма Берджеса стало первым самостоятельным произведением архитектора, в котором он воплотил те художественные принципы, которые в период творческого расцвета приобретут более совершенные и зрелые формы.

Примечания:

1. *Crook J.* Mordaunt. The Strange Genius of William Burges. — Cardiff: National Museum of Wales, 1981. — P. 35.

2. *Crook J.* Mordaunt. William Burges and the High Victorian Dream. — London: John Murray, 1981. — P. 105.

3. *Crook J.* Mordaunt. William Burges and the High Victorian Dream. — London: John Murray, 1981. — P. 343.

4. *Crook J.* Mordaunt. William Burges and the High Victorian Dream. — London: John Murray, 1981. — P. 44.

5. *Crook J.* Mordaunt. The Strange Genius of William Burges. — Cardiff: National Museum of Wales, 1981. — P. 11.

6. The Builder. — London W.C. — 1876. — Vol. 34. — P. 18.

7. *Lawrence David, Wilson Ann.* The Cathedral of Saint Fin Barre at Cork: William Burges in Ireland. — Dublin: Four Courts Press, 2006. — P. 19.

8. *Lawrence David, Wilson Ann.* The Cathedral of Saint Fin Barre at Cork: William Burges in Ireland. — Dublin: Four Courts Press. 2006. — P. 28.

9. *Sheehan Sean, Levy Patricia.* Ireland Handbook. Footprint Travel Guides. — Bath: Footprint Handbooks Ltd, 2002. — P. 265.

10. *Lawrence David, Wilson Ann.* The Cathedral of Saint Fin Barre at Cork: William Burges in Ireland. — Dublin: Four Courts Press, 2006. — P. 19.

11. *Lawrence David, Wilson Ann.* The Cathedral of Saint Fin Barre at Cork: William Burges in Ireland. — Dublin: Four Courts Press, 2006. — P. 110.

12. *Lawrence David, Wilson Ann.* The Cathedral of Saint Fin Barre at Cork: William Burges in Ireland. — Dublin: Four Courts Press, 2006. —P.37.

13. *Lawrence David, Wilson Ann.* The Cathedral of Saint Fin Barre at Cork: William Burges in Ireland. — Dublin: Four Courts Press, 2006. — Ch. «Preface».

Библиография:

1. *Кидсон П., Мюррей П., Томпсон П.* История английской архитектуры. — Москва: ЗАО Центрполиграф, 2003.

2. *Волков А.В.* Музыка в камне. История Англии через архитектуру. — Москва: Вече, 2012.

3. *Коуэн Г.Дж.* Мастера строительного искусства. — Москва, 1982.

4. The Builder. — London W.C. — 1876. — Vol. 34. — P. 18.

5. *Crook J.* Mordaunt. The Strange Genius of William Burges. — Cardiff: National Museum of Wales, 1981.

6. *Crook J.* Mordaunt. William Burges and the High Victorian Dream. — London: John Murray, 1981.

7. *Lawrence David, Wilson Ann.* The Cathedral of Saint Fin Barre at Cork: William Burges in Ireland. — Dublin: Four Courts Press, 2006.

8. *Sheehan Sean, Levy Patricia.* Ireland Handbook. Footprint Travel Guides. — Bath: Footprint Handbooks Ltd., 2002.

И.А. АБРАМКИН

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории и истории искусства факультета истории искусства РГГУ

e-mail: ivanabramkin@list.ru

I.A. ABRAMKIN

Ivan Aleksandrovitch Abramkin – lecturer, Department of theory and history of art, School of Art History, Russian State University for the Humanities

e-mail: ivanabramkin@list.ru

ПОРТРЕТНАЯ КОНЦЕПЦИЯ РУССКОГО СЕНТИМЕНТАЛИЗМА: ПРИНЦИПЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ МОДЕЛИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕДУЩИХ МАСТЕРОВ 1790-х ГОДОВ

PORTRAIT CONCEPTION OF RUSSIAN SENTIMENTALISM: PRINCIPLES OF MODEL'S REPRESENTATION IN THE ART OF LEADING PAINTERS IN 1790s

Статья посвящена подробному исследованию художественных принципов, свойственных портретной живописи сентиментализма. Внимательное рассмотрение женских портретов, созданных И.-Б.Лампи-Старшим, В.Л.Боровиковским и М.-Э.Виже-Лебрен, позволяет выявить не только совокупность приемов, но и особую их трактовку в творческой концепции каждого мастера. В результате исследования портретная живопись сентиментализма впервые определяется как художественная система, которая обладает конкретными характеристиками и заметно отличается от классицизма и романтизма в художественной ситуации на рубеже XVIII–XIX веков.

The article is dedicated to the thorough research of artistic principles, inherent to the portrait painting of Russian sentimentalism. The detailed analyze of female portraits, created by I.B.Lampi the Elder, V.L.Borovikovsky and E.Vigee Le Brun, gives an opportunity to reveal not only the set of methods, but also their singular interpretation in conception of each artist. In result, the portrait painting of Russian sentimentalism is first determined as the artistic system, which has specific features and considerably differs from classicism and romanticism at the turn of the 18–19th centuries.

Ключевые слова: портрет, сентиментализм, проблема стиля, И.-Б.Лампи-Старший, В.Л.Боровиковский, М.-Э.Виже-Лебрен, формальный метод.

Keywords: portrait, sentimentalism, a problem of style, I.B.Lampi the Elder, V.L.Borovikovsky, E.Vigee Le Brun, a formal method.

Портрет эпохи сентиментализма, воплощенный в творчестве художников на рубеже XVIII–XIX веков (И.-Б.Лампи-Старший, В.Л.Боровиковский и М.-Э.Виже-Лебрен), представляет собой известное явление отечественной истории искусства, однако до сих пор не обладает конкретным набором характеристик, отражающих его специфику в художественной ситуации того времени, что и определяет актуальность исследования. Подобное положение дел обусловлено неоднозначным отношением к сентиментализму в изобразительном искусстве, который определяется как художественное направление или стиль, в зависимости от позиции ученого. В связи с этим наиболее распространенным подходом в научной литературе становится выявление специфики сентиментализма с помощью его сопоставления с теми направлениями, которые обладают определенностью понятий и устойчивой традицией изучения — с классицизмом и романтизмом.

Сторонники сближения сентиментализма с классицизмом находят общее между ними в наличии дидактической общественной тенденции, придающей сдержанность художественным чертам произведений [1, с. 8], в интересе к человеческой личности с признанием права на ее внутренний мир [11, с. 111], а также в устойчивых связях с английской культурой [15, с. 106]. Ученые, отстаивающие общность сентиментализма и романтизма, относят оба направления к числу тех, которые переосмысляют традицию XVIII века и тем самым выражают творческие поиски, свойственные новому искусству. При подобном взгляде сентиментализм оказывается направлением, выступающим в оппозиции к классицизму и возрождающим рокайльные тенденции [16, с. 50–51], а увлечение Англией оценивается как своеобразная Фронда и претензия

на исключительность в дворянской среде при существующей про-французской ориентации культуры [7, с. 195–196].

Очевидное отличие сентиментализма от романтизма, которое состоит в меньшей убедительности выражения чувств и внутреннего состояния модели, объясняет существующее в научной литературе его объединение с предромантизмом, что формирует одну общую стадию искусства для развития романтического движения в начале XIX века [9, с. 130]. Стремление же увидеть предромантизм в искусстве сентиментализма может быть объяснено воздействием эстетических воззрений романтической эпохи, которая воспринимала более ранние произведения как собственную предысторию, демонстрирующую стилистическую преемственность: «Предшествующие данной системе факты, описанные в ее терминах, естественно, могут привести только к ней и лишь в ней обрести единство и определенность» [12, с. 95].

Иными словами, стремление объяснить специфику сентиментализма через сопоставление с классицизмом или романтизмом неизбежно вызывает противоречия и оказывается неудачным, так как подобный подход изначально не предполагает рассмотрения этого направления как самодостаточного художественного явления. В результате представление о сентиментализме обретает достаточно обобщенную форму. Так, В.С.Турчин относил к его типическим чертам «интерес к эмоциональному миру человека, мотивы природы, различие трактовки мужских и женских образов, отказ от репрезентативной формы» [17, с. 131], а Т.В. Алексеева высказывала мысль о сочетании повышенной эмоциональности с идеальностью художественного языка, что обусловливает некоторую сдержанность образов [3, с. 185].

Отсутствие определенных выводов о художественной системе сентиментализма в научной литературе обусловлено спецификой методологических взглядов, господствовавших в трудах известных советских специалистов по этому периоду. Т.В.Алексеева являлась главным исследователем творчества В.Л.Боровиковского и во многом определила научный подход применительно ко всему направлению. Концепция ученого, с методологической точки зрения, имела внутренние противоречия: призывая видеть в индивидуальном творчестве черты исторически-закономерного и вдумчиво использовать обобщающие определения при рассмотрении отдельных произведений [3, с. 197], она при этом считала расширение фактического материала главным условием обогащения теоретической мысли [2, с. 17]. Кроме того, под фактическим материалом подразумевалась база источников, а не совокупность художественных творений, которая не подвергалась формальному описанию, «подменявшему собой подлинное проникновение в художественные особенности, в смысл памятника» [2, с. 7]. Иными словами, портрет сентиментализма, отличающийся многообразием живописных оттенков в творчестве разных мастеров, оказывался лишенным внимательного искусствоведческого описания в силу предубеждения против формального метода Г.Вельфлина.

Потенциально более перспективным представлялся научный подход В.С.Турчина, который в своих многочисленных работах стремился к проблемному рассмотрению искусства на рубеже XVIII–XIX веков как целостной эпохи, что особенно интересно в контексте темы исследования с учетом сближения романтизма и сентиментализма как направлений нового искусства. Тем не менее, ученый рассматривал эти явления крайне обобщенно, обосновывая подход неуловимостью романтизма для исторического анализа. В.С.Турчин предлагал изучать искусство романтической эпохи в большом масштабе, что означало привлечение литературного контекста, так как «описательный метод характеристики романтизма, сколь бы он ни был подробен, ныне терпит крах» [17, с. 11]. Любопытно, что столь панорамный подход применялся не только к живописным произведениям, но и к эстетическим текстам, а также к легендам о художниках. В результате ученый противоречил сам себе: эпоха романтизма внесла большой вклад в анализ художественной формы и разработку формальных категорий [17, с. 49], но при этом не может быть изучена средствами собственной методологии.

Таким образом, главные методологические установки, свойственные ученым прошлого, характеризуются либо отрицанием формального метода, либо признанием его бесполезности при изучении искусства на рубеже XVIII–XIX веков, что позволяет понять причину недостаточной изученности сентиментализма. В связи с этим цель статьи заключается в подробном исследовании системы художественных приемов портретной живописи сентиментализма для выявления специфики ее изобразительного языка в русской культуре указанного периода. Объектом исследования являются женские портреты, которые отличаются особой эмоциональностью образа и повышенным вниманием к природе [19, с. 107] и тем самым в большей степени отражают специфику портретной концепции сентиментализма.

Распространение идеалов этого художественного направления в отечественной портретной живописи в начале 1790-х годов связано с творчеством И.-Б.Лампи-Старшего (1751–1830). Иностранный художник приехал в Россию в 1791 году по приглашению «светлейшего князя» Г.А.Потемкина-Таврического и за шесть лет создал большое количество произведений, что позволяет исследователям сделать вывод об особенной плодотворности русского этапа в творчестве мастера [10, с. 146]. Именно И.-Б.Лампи-Старший разрабатывает определенную систему художественных средств, свойственных портретной концепции сентиментализма. Австрийский художник создает образы в различных срезах (поколенный и поясной) и вариантах портретного жанра (представление модели на фоне природы, в интерьере и в виде мифологического персонажа), которые могли отличаться как статикой, так и динамикой образа. Наиболее характерными произведениями мастера, созданными в России, являются «Портрет Е.П.Строгановой» (1793, ГРМ), «Портрет Е.С.Самойловой» (1794, ГЭ) и «Портрет С.К.Потоцкой» (1794–1795, ГРМ). Основа живописной системы И.-Б. Лампи-Старшего — стремление к убедительному расположению фигуры в пределах произведения, которое осуществляется благодаря привнесению незаметных, на первый взгляд, композиционных нюансов, позволяющих добиться выразительности позы, лишенной нарочитой репрезентации.

Портретная характеристика отличается естественностью во внешнем облике модели и спокойствием ее внутреннего состояния, которые достигаются с помощью ровного и мягкого освещения и гармоничного колористического решения, состоящего из светлых и нежных оттенков. Тем не менее, важным положением эстетической программы сентиментализма выступает выражение внутреннего чувства или внешней оживленности, воплощаемое в живописи разнообразными средствами: привнесением движения в расположение модели, сложностью и плавностью наклонов и поворотов фигуры, конкретизацией портретной характеристики, которая проявляется в большом внимании к написанию рук. Искусство сентиментализма известно стремлением к отражению оттенков смыслов и чувств, которые в области портрета означают нюансировку внутреннего состояния модели, ее балансирование между динамикой и статикой: живописными средствами для внесения подобных нюансов служит разнообразная трактовка колорита (более яркий как знак динамики, более сдержанный — как знак статики) и складок одеяния, соответствующих настроению изображенного.

Не менее значительным в портретной концепции сентиментализма оказывается понимание природы, которая у И.-Б.Лампи-Старшего отличается крайне масштабным и свободным характером: австрийский художник мастерски располагает фигуру в пространстве произведения и тем самым избегает ощущения стесненности композиции, несмотря на обилие природных мотивов. Подобная трактовка пейзажа приводит к гармоническому сосуществованию человека и окружающей среды, которое артикулировано благодаря живописным средствам: тональным акцентам для объединения фона и фигуры, имеющим диагональные переклички, и большой роли природных мотивов (изображение ствола дерева, зелени листвы и кустов) в пространственной организации портрета.

Тем не менее, портретная концепция И.-Б.Лампи-Старшего демонстрирует противоречивый и компромиссный характер: очевидные достоинства (естественность изображения, отражение внутренней подвижности, отсутствие позирования) сочетаются с некоторыми недостатками, главным из которых является невыявленность индивидуальной внешности модели. Отсутствие портретности может быть объяснено общей склонностью австрийского художника к аллегорическому пониманию образа, которое восходит к классицистической концепции портрета: фигуры обладают статуарными формами и как будто выходят на театральную сцену, ограниченную рамой произведения. Это придает картине легкий оттенок парадности, некоторую искусственность позирования в отдельных случаях, а также акцентирует дистанцию между моделью и зрителем. Иными словами, сценичность композиции и статуарность форм, свойственные классицизму, сочетаются со стремлением избежать нарочитой позы, привнести легкое движение и отразить внутреннее чувство благодаря тонким художественным нюансам.

Известный русский художник В.Л.Боровиковский (1757–1825) был для современников главным последователем И.-Б.Лампи-Старшего [13, с. 13], воплотившим в портретной живописи идеал сентиментализма. Отечественный мастер отдает предпочтение поколенному срезу изображения, в котором написаны практически все его произведения. Тем не менее, единство типологических особенностей не препятствует разнообразию художественных решений. Так, наиболее совершенным образом стал «Портрет М.И.Лопухиной» (1797, ГТГ), который обладает художественной полнотой и является воплощением законченной портретной концепции, но при этом стал источником определенной вари-

ативности в последующих работах мастера, основанной на придании статики или динамики модели.

Первая тенденция характеризуется поиском однозначных и устойчивых приемов для создания канонического женского образа, который отличается фронтальностью расположения, общей статикой и художественной неопределенностью. К этой группе работ относятся «Портрет В.Л.Шидловской» (1798, ГТГ), «Портрет Е.А.Нарышкиной» (1799, ГТГ) и «Портрет графини М.А.Орловой-Денисовой» (1801, ГТГ). Направление сентиментализма демонстрировало «желание зафиксировать, отлить в законченную форму нечто зыбкое и ускользающее, поток бытия или чувства, представить его в виде дискретных «явлений», «сцен» и т.д.» [6, с. 184], но это стремление воплотить естественное чувство привело к излишней канонизации и уходу от действительности: введение условных штампов, выступающих в качестве атрибутов естественного человека, сближает данную группу работ с парадным вариантом изображения. Подобная двойственность сентиментализма была отмечена Г.В.Вдовиным [4, с. 45]: это направление выступало против риторики, но одновременно вводило другой язык иносказания, боролось с излишней статикой парадной репрезентации и параллельно формировало новый канон, состоящий из более одухотворенных и утонченных атрибутов. Таким образом, первая тенденция обладает внутренней противоречивостью и отражает художественную ситуацию на рубеже XVIII–XIX веков, которая демонстрирует закат просветительской концепции образа, характеризующейся стремлением упорядочить как физические явления окружающего мира, так и особенности духовного мира личности.

Вторая тенденция во многом также связана с «Портретом М.И.Лопухиной», но развивает пластические и композиционные аспекты, заложенные в нем: портреты выделяются отчетливой скульптурностью форм, активным движением и свободой позы, разнообразием композиционных нюансов, монументальностью общего решения. К этой группе работ относятся «Портрет Е.Г.Темкиной» (1798, ГТГ), «Портрет Е.А.Долгорукой» (1798, ГТГ) и «Портрет Скобеевой» (вторая половина 1790-х годов, ГРМ). В связи с этим «Портрет М.И.Лопухиной» оказывается важнейшим произведением и как наиболее выдающееся воплощение художественной концепции В.Л.Боровиковского, и как некий рубеж, демонстрирующий внутреннюю логику творческих поисков мастера. Именно этот портрет определяет пути дальнейшего развития манеры

художника, которое было далеко от строгой линейной эволюции. Эта выявленная особенность по отношению к портретам конца 1790-х годов наводит на мысль, что В.Л.Боровиковский вряд ли может считаться завершенной, изученной темой, а это в свою очередь дает повод заново обратиться к изучению его творчества и попытаться найти то общее основание, которое обеспечивало параллельное развитие разнообразных тенденций [8, с. 286]. Этот кантовский завет по отношению к научному знанию на рубеже XVIII–XIX веков был исполнен М.Фуко [18, с. 318], но искусство того времени еще ожидает выявления принципа его стилеобразования и художественного развития.

Таким образом, В.Л.Боровиковский в поколенном срезе изображения развивает две концепции портретного образа, которые могут быть условно соотнесены с каноном и идеалом: если первый ограничивает набор и трактовку изобразительных форм и стремится к статике репрезентации и неизменяемости свойств, придавая произведениям застылость, неубедительность и даже искусственность, то второй сохраняет живость, выразительность и многообразие форм при общей соподчиненности частей, что обусловливает общую динамику и убедительность образа.

Наличие двух портретных концепций предполагает определенность художественных средств, используемых мастером. Некоторые из них обладают общностью с живописной манерой И.-Б.Лампи-Старшего: значительная роль конструктивных мотивов для организации композиции, включение в нее диагональных импульсов, расслабленность позы, плавность наклонов и поворотов, статуарность форм и большое внимание к изображению рук. Тем не менее, характеристика русского художника отличается большей конкретностью в выявлении индивидуальности модели: уверенное владение пластикой человеческого тела определяет убедительность позы, жестикуляции и взгляда, что придает произведениям портретную выразительность. Важную роль в искусстве художника занимает колористическое решение, которое служит средством и организации пространственных отношений (эффект световоздушной перспективы благодаря тональной трактовке колорита), и приемом усиления и ослабления телесности.

В результате возникает законченное воплощение внутреннего состояния модели с помощью художественно-пластических средств: индивидуальность портретной характеристики позволяет конкретизиро-

вать настроение изображенной, которая отражается в трактовке позы и одеяния. Художник как будто выхватывает один момент в изображении модели, вызывающий ощущение живости и выразительности, богатство эмоциональных оттенков и придающий артикулированной позе естественный характер. Таким образом, портретная концепция В.Л.Боровиковского представляет собой единство портретных, художественных и колористических свойств, что и определяет цельность и убедительность его произведений.

Особого внимания заслуживает трактовка природы в творчестве русского художника, который развивал этот аспект от пейзажного фона в первых работах до далевого пейзажа, обладающего градацией пространственных планов благодаря тональным и пластическим средствам, в последующих произведениях. Более того, исполнение портрета в той или иной образной концепции привносит специфику и в представление природы: если в группе произведений, отличающихся статикой образа, возникает единство фигуры и пейзажа, то в группе работ, отмеченных внутренней динамикой, модель активно выделяется на фоне природы. В этом контексте особого внимания заслуживают произведения, созданные в самом начале XIX века и отражающие творческие поиски мастера: «Портрет княжны Е.Г.Гагариной» (1801, ГТГ) и «Портрет княгини А.П.Гагариной» (1801, ГРМ). Эти работы демонстрируют более разработанную трактовку пейзажа: если образ Е.А.Гагариной характеризуется выразительной глубиной пространственных планов и более масштабным пониманием природы, то образ А.П.Гагариной — цельностью пейзажа как замкнутого и самодостаточного мира.

Большим разнообразием вариантов в изображении природы обладают образы дам, которые обычно лишены пристального внимания ученых при исследовании творчества В.Л.Боровиковского. Первая группа работ отличается использованием активной светотени для усиления пространственной глубины и погружения фигуры в пейзаж: «Портрет Е.А.Новосильцевой» (1794, Новгородский музей-заповедник), «Портрет княгини Н.И.Куракиной» (1795, ГРМ) и «Портрет графини Е.А.Мусиной-Пушкиной» (1797, ГРМ). Вторая группа произведений характеризуется достижением тонального контраста между изображением фигуры и природного фона: «Портрет Е.А.Неклюдовой» (1798, Новгородский музей-заповедник), «Портрет А.С.Безобразовой» (конец 1790-х годов, ГРМ) и «Портрет неизвестной в желтой шали» (1800, ГТГ). Третья группа портретов отмечена стремлением к единству изображения с легкостью в написании окружающей среды: «Портрет В.И.Арсеньевой» (1795, Киевский музей русского искусства) и «Портрет неизвестной в голубой шали» (1795, ГТГ). Наконец, еще один подход к пейзажу представлен «Портретом Е.Н.Давыдовой» (1795–1796, Всеросс. Музей А.С.Пушкина), в котором условная трактовка природы крупными и неопределенными пятнами усиливает внимание к внутреннему миру модели.

Подобная вариативность в представлении природы означает существование определенного соответствия между трактовкой пейзажа и возрастом модели в портретной концепции В.Л.Боровиковского. Так, индивидуализация природы в образах дам обусловлена их статусом личностей, имеющих определенный характер в силу жизненной зрелости, и соответствует более сдержанной портретной характеристике (использование холодных оттенков, меньшее внимание к изображению рук и наличие более отчетливой дистанции между моделью и зрителем). Изображения девушек, в свою очередь, представляют еще не оформленных индивидуальностей, что отражено и во взаимосвязи фигуры с окружающей природой: если в портретах художника девушки располагаются как бы в самом центре природы, выступая в качестве исходного момента движения и всей композиции, то дамы несколько дистанцируются от пейзажа, который обладает более разработанной программой, но уже не служит средством гармонического единства модели и окружающего пространства. Другой значимой особенностью этих двух групп изображений является отсутствие в образах дам растительных мотивов, в частности, цветов, которые представляют собой как символ юности и красоты, так и прием приближения к внутреннему миру модели.

Таким образом, выявленные отличия в трактовке пейзажа и в соотношении фигуры с окружающей природой, существующие между образами девушек и дам, позволяет сделать вывод о том, что природа в творчестве В.Л.Боровиковского оказывается не только важнейшим элементом портретной характеристики, но и воплощением конкретизированного подхода художника к изображению моделей разных возрастов.

Важным событием для отечественной культуры 1790-х годов стал приезд в 1795 году французского художника М.-Э.Виже-Лебрен (1755–1842), которая покинула Россию в год восшествия Александра I на престол. В типологическом отношении ее искусство соответствует искусству И.-Б.Лампи-Старшего, так как преимущественными срезами

изображения являются поколенный и поясной, позволяющие добиться динамики и статики образа. Тем не менее, в сюжетном отношении творчество французского художника заметно выделяется, представляя модель в семейном и интерьерном вариантах портрета, обладающих разнообразной трактовкой интерьера, что оказывается значительным явлением для отечественного искусства в период распространения сентиментализма в силу неразвитости этих вариантов изображения в портретной традиции. К наиболее характерным произведениям, представляющим мать с ребенком, относятся «Портрет А.П.Голицыной с сыном» (1794, ГМИИ), «Портрет Е.С.Самойловой с детьми» (1797, ГЭ) и «Портрет А.С.Строгановой с сыном» (1795–1801, ГЭ).

Портретная концепция М.-Э.Виже-Лебрен отличается уверенным владением техникой и великолепной выучкой, что относится к типическим особенностям французской школы живописи: склонность к пирамидальным композициям, убедительность в трактовке позы, выразительность движений и жестов, сложность разворотов фигуры, мастерство в написании оттенков и фактур тканей, точное отображение физиогномических черт. Выбор масштаба изображения зачастую определяет специфику портретной характеристики: погрудный срез отличается возвеличиванием модели, а поясной — более естественной репрезентацией. При этом, вне зависимости от избранного типа, произведения демонстрируют осознанный акцент художника на внимательном изображении костюма и окружающих фигуру предметов в ущерб выявлению индивидуальности модели, трактовка которой остается или невыраженной или крайне сдержанной.

В соответствии со средствами портретной характеристики, формируется и понимание природы, которое наиболее ярко воплощено в лучших произведениях М.-Э.Виже-Лебрен: «Портрет А.И.Толстой» (1796, частная коллекция), «Портрет Т.В.Юсуповой» (1797, Худ. музей Фудзи), «Портрет Е.И.Голенищевой-Кутузовой» (1797, ГМИИ) и «Портрет Е.И.Голицыной в виде Флоры» (1799, музей изобр. Искусств Юты). Пейзаж обладает плоскостной трактовкой, лишенной пространственной градации, и содержит большое количество природных мотивов, заполняющих пространство вокруг фигуры. Подобный подход к изображению природы превращает ее в фон для убедительной репрезентации фигуры и приводит к четкому разделению произведения на плоскостный пейзаж и подробный передний план, которое маскируется композиционной

координацией фигуры и окружающей среды, включением диагональных импульсов, перекличкой оттенков в изображении модели и природы и фрагментацией изображения (последний прием сближает творческую манеру М.-Э.Виже-Лебрен с художниками эпохи романтизма [17, с. 62]).

Внимательное рассмотрение произведений позволяет выявить это разделение на условный фон и активно разработанный передний план, которое выступает типичным приемом парадного портрета в западноевропейской традиции [19, с. 28] и демонстрирует интерьерный характер пространственного мышления французской художницы. В связи с этим не должно удивлять, что интерьерный вариант портрета является наиболее удачным типом представления модели, в котором М.-Э.Виже-Лебрен достигает наибольшего разнообразия как в трактовке модели, так и в создании сюжетных ситуаций для неповторимой репрезентации фигуры. К числу наиболее характерных работ относятся «Портрет Е.В.Литта» (1796, Лувр), «Портрет А.А.Голицыной» (1797, Худ. музей в Балтиморе), «Портрет Н.И.Куракиной» (1797, Музей изобр. искусств Юты), «Портрет Е.Ф.Долгоруковой в виде Сивиллы» (1797, частная коллекция) и «Портрет М.В.Кочубей» (конец 1790-х годов, ГЭ). Французский художник изображает русских моделей сидящими в роскошных интерьерах, демонстрирующими атрибуты просвещенных занятий (ноты, книги), перевоплотившимися в мифологических героинь и занимающимися искусствами. Следует отметить, что даже изображение фигуры в мифологическом варианте (в виде Сивиллы) обладает интерьерными чертами, что способствует конкретизации образа и приближению модели к зрителю.

Восприятие же природы сквозь призму интерьерных живописных задач ощутимо во многих произведениях художника: в произведениях в интерьере пейзаж понимается как средство его обогащения композиции, в работах на фоне природы — как пространство, организованное по принципам кабинетного жанра. Интерьерное понимание пейзажа проявляется, в частности, в плоскостной трактовке природных мотивов, которые не имеют объемно-пространственного значения для организации композиции, свойственного творчеству И.-Б.Лампи-Старшего и В.Л.Боровиковского. В портретах, представляющих модель в интерьере, функцию природных мотивов выполняют пилястры, которые, что показательно, воспринимаются не как конструктивные опоры, а как декоративные элементы для создания утонченного пространства вокруг

фигуры. Тем не менее, подобная зависимость пейзажа от принципов организации интерьера сочетается с важной функцией природы, которая заключается в эмоциональной интонации произведений: так, портреты на фоне природы отличаются большей выраженностью внутреннего состояния модели и некоторой определенностью ее внешнего облика.

Сопоставление приемов изображения модели с особенностями интерьерного понимания пространства и спецификой расположения фигуры позволяет определить преобладающий акцент портретной характеристики в творчестве М.-Э.Виже-Лебрен. В портретах на природе индивидуализация образа выражается в конкретизации эмоционального состояния модели, тогда как в интерьерных портретах — в разнообразии портретных ситуаций и включении предметов, приоткрывающих внутренний мир модели, ее увлечения и пристрастия, но выполняющих при этом функцию репрезентации (подобное стремление к поиску средств для создания исключительного образа напоминает художественную концепцию романтизма [17, с. 296]). Иными словами, в обоих случаях выразительность произведения зависит не от портретной характеристики, а от окружающих фигуру мотивов.

Итак, результатом внимательного рассмотрения портретной живописи русского сентиментализма является выявление общих и различных моментов, свойственных творчеству главных представителей этого художественного направления. К числу общих черт произведений относятся следующие особенности:

1) включение композиционных нюансов для убедительного расположения модели;

2) сложность наклонов и поворотов фигуры;

3) большая роль диагональных импульсов и конструктивных мотивов (ствол дерева, колонна) в организации портрета;

4) использование тонального колорита для объединения фона и фигуры с помощью переклички оттенков;

5) внесение дополнительных акцентов в портретную характеристику благодаря разнообразной трактовке живописных аспектов (степень интенсивности колорита, передачи складок одежды и выразительности позы модели).

В результате разнообразного использования указанных выше черт у мастера возникает возможность для значительной конкретизации образа в пределах общей художественной системы, что наиболее

отчетливо проявляется в более статичной или динамичной репрезентации модели. Иными словами, женский образ в портретной живописи сентиментализма характеризуется привнесением движения в произведения и разнообразием портретной характеристики и тем самым демонстрирует необходимость уточнения взглядов на искусство конца XVIII века, так как введение ракурсов, уход от позирования, индивидуализация черт портретируемых, усиление объемности изображения [17, с. 287], а также представление человека в динамике и незавершенности [3, с. 190] традиционно воспринимаются как особенности портретной концепции эпохи романтизма. В связи с этим более пристальное внимание к портретной традиции сентиментализма в перспективе способно дополнить представления не только о художественной культуре на рубеже XVIII–XIX веков в целом, но и об отдельных направлениях того времени (классицизм и романтизм).

При существующей общности живописных приемов для создания женского образа творчество ведущих художников русского сентиментализма имеет значительные отличия, которые проявляются как в выборе излюбленных вариантов изображения и приемов портретной характеристики, так и в трактовке природы и взаимоотношениях между моделью и окружающим пространством. Преобладающей разновидностью изображения оказывается полупарадный портрет, который демонстрирует кризисные явления в классификации портретного жанра и обусловливает удивительную вариативность изобразительных форм. Подобная комбинаторика, ранее также относившаяся к искусству романтизма [17, с. 287], определяет отсутствие строгой зависимости портретной характеристики от типологической формы и свидетельствует о большей свободе художника и заказчика, по сравнению с предшествующим временем, что является важным достижением этого художественного направления, позволяющим отнести его к новому искусству.

Именно широкий диапазон возможностей полупарадного портрета на рубеже XVIII–XIX веков позволяет объяснить значительные расхождения концепции женского образа в творчестве И.-Б.Лампи-Старшего, В.Л.Боровиковского и М.-Э.Виже-Лебрен, выражающиеся в привнесении парадных или камерных оттенков в портретную характеристику, несмотря на единство типологической формы. Женский образ в искусстве австрийского художника отличается стремлением к камерной характеристике, но сочетает в себе естественность изображения с некоторой

искусственностью общей организации: произведения И.-Б.Лампи-Старшего демонстрируют, с одной стороны, художественную выразительность картины как живописного целого, а с другой — портретную неубедительность в выявлении индивидуального облика модели. Творчество В.Л.Боровиковского обладает наибольшей цельностью женского образа и единством различных аспектов изображения: гармоничная связь фигуры с окружающим пространством усиливается созвучием настроения модели ее позе и одеянию, однако скульптурная трактовка форм, конкретность портретной характеристики и выразительность общего решения придают произведению такую убедительность, которая усиливает эффект репрезентации и ослабляет камерные оттенки, свойственные портретной концепции. Женский образ в искусстве М.-Э.Виже-Лебрен имеет наиболее репрезентативный характер, так как портреты французского художника, представляющие модель и на фоне природы, и в интерьере, отличаются большим вниманием к предметной составляющей и к четкому разделению произведения на разработанный передний план и условный фон, что усиливает парадные акценты портретной концепции.

Таким образом, выявление не только некоторой общности живописных приемов, но и значительных различий при создании женского образа в творчестве ведущих художников демонстрирует успешность формального анализа при исследовании художественных особенностей в портретной живописи русского сентиментализма. Именно формальный метод обусловил «глубокое проникновение в сущность данного искусства» [5, с. 11] без обсуждения его связей с общественными и мировоззренческими факторами эпохи и позволил наполнить понятие «портретная концепция сентиментализма» конкретным содержанием, что является специфической проблемой гуманитарных наук и истории, в частности [14, с. 81].

Тем не менее, преобладание различий над сходствами, свойственное произведениям И.-Б.Лампи-Старшего, В.Л.Боровиковского и М.-Э.Виже-Лебрен, создает некоторые трудности для выделения специфики данного художественного направления, так как разнообразие портретной характеристики может относиться к отличительным особенностям избранной группы работ. В этой связи развитие темы предполагает дальнейшее изучение творчества ведущих мастеров эпохи сентиментализма, которое позволит сделать более общие выводы как о портретной концепции данного художественного направления в целом, так и о специфике конкретных живописных приемов в частности. Иными словами, проведенное исследование представляет собой первый шаг на пути к всестороннему рассмотрению художественной системы портретной живописи русского сентиментализма в искусстве на рубеже XVIII–XIX веков.

Список литературы:

1. *Алексеева Т.В.* Боровиковский. — Москва: Искусство, 1960. — 42 с.

2. *Алексеева Т.В.* Некоторые проблемы изучения русского искусства XVIII в. // Русское искусство XVIII века. — Москва, 1973. — С. 7–19.

3. *Алексеева Т.В.* Русский портрет на рубеже XVIII–XIX веков // Проблемы портрета. Материалы научной конференции. — Москва, 1973. — С. 179–198.

4. *Вдовин Г.В.* Персона. Индивидуальность. Личность. Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. — Москва: Прогресс-Традиция, 2005. — 244 с.

5. *Волков Н.Н.* Композиция в живописи. — Москва: Искусство, 1977. — 263с.

6. *Докучаева О.В.* Жан-Жак Руссо и пейзажный парк в России второй половины XVIII века // Русская культура последней трети XVIII века — времени Екатерины Второй. Сб. статей. — Москва 1997. — С. 176–190.

7. *Евангулова О.С.* Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. — Москва: Памятники исторической мысли, 2007. — 285 с.

8. *Кант И.* Критика способности суждения. — Москва: Искусство, 1994. — 365 с.

9. *Карев А.А.* О взаимодействии слова и изображения в культурном пространстве кружка Державина-Львова / Н.А.Львов и В.Л.Боровиковский // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. статей. Выпуск 11. — Москва, 2008. — С. 125–137.

10. *Карпова Т.Л.* Иоганн-Баптист Лампи-старший. Тип странствующего художника универсала // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. — Москва, 2000. — С. 143–153.

11. *Коваленская Н.Н.* История русского искусства XVIII века. — Москва-Ленинград: Искусство, 1940. — 260 с.

12. *Лотман Ю.М.* Динамическая модель семиотической системы // Избранные статьи. В 3 т. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры. — Таллинн: Александра, 1992. — С. 90–101.

13. *Маркина Л.А.* В.Л.Боровиковский. Очерк жизни и творчества // «... Красоту ее Боровиковский спас». К 250-летию со дня рождения В.Л. Боровиковского. Каталог выставки. — Москва, 2008. — С. 7–20.

14. *Риккерт Г.* Науки о природе и науки о культуре. — Москва: Республика, 1998. — 410 с.

15. *Сарабьянов Д.В.* Россия и Запад. Историко-художественные связи XVIII — начала XX века. — Москва: Искусство, 2003. — 296 с.

16. *Турчин В.С.* Русский портрет эпохи романтизма: дисс. канд. иск. — Москва, 1970. — 443 с.

17. *Турчин В.С.* Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX века. — Москва: Искусство, 1981. — 550 с.

18. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. — Москва: Прогресс, 1977. — 488 с.

19. *Яблонская Т.В.* Классификация портретного жанра в России XVIII века (к проблеме национальной специфики): дисс. канд. иск. — Москва, 1978. — 205 с.

А.Д. АКИЛОВА

Аспирант 2 курса МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: pad.1994@mail.ru

К.Н. ГАВРИЛИН

Кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой «История искусств и гуманитарные науки»
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

A.D. AKILOVA

The second year postgraduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: pad.1994@mail.ru

K.N. GAVRILIN

Candidate of art history, professor. Head of the Art History and Humanities Department of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

НОВАЯ АТРИБУЦИЯ «ПОРТРЕТА ЖЕНЩИНЫ В ВЫСОКОМ КОКОШНИКЕ С ЦВЕТКОМ ГРАНАТА В РУКЕ» ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО И ПРОМЫШЛЕННОГО ИСКУССТВА МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

THE NEW ATTRIBUTION OF «THE PORTRAIT OF WOMAN IN A HIGH KOKOSHNIK WITH A POMEGRANATE FLOWER IN HER HAND» FROM THE COLLECTIONS OF THE MUSEUM OF DECORATIVE, APPLIED AND INDUSTRIAL ART OF THE STROGANOV ACADEMY (MGHPA)

В статье рассматриваются художественные особенности и своеобразие костюмного комплекса модели, изображенной на «Портрете женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке», происхождение которого ранее связывали с Тверской губернии. Новейший анализ этого произведения, дает основания связать его происхождение с Владимирской губернией, с которым гене-

тически связан и традиционный женский московский костюм XVII–XVIII вв. В статье также уточняется вид и значение цветка как важного атрибута данного портретного образа.

The paper concentrates on the artistic features and originality of the costume complex of the model depicted in «The portrait of woman in a high kokoshnik with a pomegranate flower in her hand», whose origin was previously associated with the Tver province. The latest analysis of this work gives grounds to link its origin with the Vladimir province, which is genetically related to the traditional women's Moscow costume of the XVII–XVIII centuries. The article also specifies the type and meaning of the flower as an important attribute of this portrait image.

Ключевые слова: провинциальный портрет, кокошник, живопись, русский народный костюм, XVIII век.
Keywords: provincial portrait, kokoshnik, painting, Russian folk costume, XVIII century.

Среди сокровищ музея декоративно-прикладного и промышленного искусства Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г.Строганова особо выделяется коллекция женских провинциальных портретов, насчитывающая двадцать произведений, жемчужиной которой является «Портрет женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» (ил. 1). В 2015 году усилиями реставраторов Строгановской академии [прим. 1] портрету был возвращен экспозиционный вид. Яркий пример живого народного колорита, с первого взгляда привлекающий внимание нарядным сарафанным ансамблем и внушительным полуциркульным кокошником «с вертикальной лопастью надо лбом» [4, с. 678], венчающим идеализированное «кукольное» лицо молодой женщины, портрет ныне украшает собрание музея.

Как и многие произведения провинциальной портретной живописи XVIII–XIX вв., авторство и информация о месте и времени создания данного портрета является предметом дискуссий.

Впервые портрет был проанализирован в статье Т.Л.Астраханцевой, В.Е.Калашникова и А.Г.Толкачева, опубликованной в сборнике научной конференции в 1998 году [2]. Авторами статьи портрет был назван

«протокупеческим» [прим. 2]. Кроме того, было высказано предположение о том, что портрет мог происходить из Тверской губернии, так как кокошник женщины, изображенный на портрете, имеет такую же форму, как на «Портрете купчихи в кокошнике» 1796 года кисти П.С.Дрождина из Тверской областной картинной галереи. Помимо того, композицию в центре кокошника (ил. 2) исследователи интерпретировали как изображение рождественской елки, украшенной стеклянными шарами [2, с. 154]. По их мнению, этот факт является дополнительным аргументом в пользу тверского происхождения портрета, так как Тверская губерния издревле славилась стеклодувными изделиями. Исследователям не была известна история формирования коллекции, поэтому они ее восприняли как цельно сформированное собрание женских портретов в костюмах различных уездов и сословий Тверской губернии.



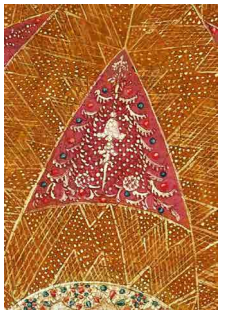


Рис. 1. Неизвестный художник. «Портрет женщины в высоком кокошнике с яблоневым цветком в руке» (музейное название — «Портрет женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке».) Владимирская или Московская губерния. Последняя четверть XVIII в. Холст, масло. 90,5 х 66,5 см. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова, Москва. Инв. № КП-8680.
Рис. 2. Неизвестный художник. «Портрет женщины в высоком кокошнике с яблоневым цветком в руке» (музейное название — «Портрет женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке».) Владимирская или Московская губерния. Последняя четверть XVIII в. Фрагмент. См. ил. 1.

Глядя на фотографии из путеводителя по выставке «Комплексной марксисткой экспозиции», проходившей в 1931 году в Третьяковской галерее, на одной из стен можно рассмотреть два портрета, ныне находящихся в коллекции МГХПА: «Портрет женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» и «Портрет женщины в синем сарафане с красными цветами; в руке веер» [3, с. 57]. На фотографии также можно узнать «Портрет Василия Алексеевича Злобина» начала XIX века и «Свадьбу в Торопце» (1780-е), ныне хранящиеся в Государственном историческом музее (далее — ГИМ). Следовательно, коллекция не состо-

яла из одних женских портретов, а была разделена, по крайней мере, на две части, которые сейчас находятся в музее МГХПА и ГИМе. Историю перемещения, источник поступления провинциальных портретов с выставки «Комплексной марксистской экспозиции» еще предстоит выяснять. Можно предположить, что некоторые ныне единичные экземпляры (чаще женские портреты) ранее представляли собой группы семейных портретов, на которых супруги изображались на парных холстах, но с единой композицией. Однако избирательность времени оставила лишь самые нарядные из них.

«Портрет женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» — яркий пример провинциального портрета последней трети XVIII века. На темно-коричневом, практически черном, однотонном фоне выделяется четкий, аппликационно-плоский силуэт поясного изображения молодой женщины, одетой в черно-золотую епанечку поверх белой рубахи с пышными рукавами, чью голову на изящной шее венчает внушительных размеров полуциркульный кокошник. Кисейный ворот за плечами женщины создает в портрете ощущение кулисной пространственности, которое поддерживается приоткрытым краем епанечки, за которым виднеется золотисто-бежевый сарафан. Гармоничный колорит портрета, построенный на сочетании черного, золотистой охры и белого, дополнен акцентными деталями карминово-розового цвета. Такая сдержанная цветовая гамма неслучайна, т.к. на портрете изображена молодая замужняя женщина, а после свадьбы цвета одежд становились менее яркими [4, с. 555]. Тем не менее, общее настроение портрета позитивно-радостное: голова имеет небольшой наклон вправо, на губах застыла полуулыбка, хотя выражение глаз внимательно-настороженное. Карнация выполнена в бледных тонах, изображающих припудренную изнеженную кожу. Черты округлого лица с крупным лбом, с очень высокой линией роста волос, незначительно подчеркнуты румянами и помадой.

Стоит отметить изящный плавный рисунок рук, приподнятых на уровень груди. В правой руке искусным жестом модель сжимает миниатюрное соцветие розового цвета, а левая кисть указывает на зажатый цветок. Таким образом, кисти рук образуют в портрете самостоятельную композицию, выстроенную вокруг цветка и обрамленную примечательными манжетами, украшенными сложной строчевой вышивкой в виде узелков. Многочисленные жемчужные украшения — браслеты, кольца, многоярусные ожерелья — демонстрируют на портрете материальное благополучие изображенной. Серьги практически теряются, по сравнению с большим кокошником.

Кокошник и епанечка на портрете образуют единый комплект обрядовой одежды за счет использования единого орнамента галуна в декоре епанечки и краев кокошника. Орнаменты галуна повторяют один и тот же узор: зигзаг из треугольников, образующий повторяющуюся букву «М», заполненную точками или же сетчатым узором.



Рис. 3. Кокошник. Начало XIX в. Владимирская губерния. Ткани, позумент, бархат, набойка, фольга, золотошвейная работа. 39,0 х 39,0 х 8.0. Муромский историко-художественный музей. Инв. № М-6030. Т-586. Государственный каталог музейного фонда РФ.

Существовал обычай надевать старинный наряд на свадьбу, а потом передавать по наследству [4, с. 650]. Епанечка у северных великорусов бытовала исключительно как часть свадебного костюма [4, с. 558], поэтому можно предположить, что портрет создавался после свадьбы, до рождения первого ребенка. Костюмный ансамбль данного женского портрета иллюстрирует обрядовые традиции, связанные со свадьбой. По традиции в первый день совместной жизни устраивалось застолье в узком семейном кругу, на которое молодая жена преображалась, надевая самый лучший наряд [5, с. 49], обязательным элементом которого становился головной убор замужней женщины — кокошник. Исследователи русских обычаев описывают сакральный процесс перемены женского головного убора:

«Какъ скоро снимутъ вънецъ съ Невъесты , тогда свахи голову у нея покрываютъ наметкою, потом крутятъ … Причем послъ благословенія кокошника священникомъ, надъеваваютъ оный на молодую, которая въ кокошникъ и должна сидъеть, по крайней мъръ, первый столъ; ибо употребление кокошника не болъе какъ около десяти лъетъ начало и въ деревняхъ выходить, и въ кокошникъ молодая нынъ рядится еще объ Масленцъ, когда катается съ молодымъ» [8, с. 153]. Молодые женщины носили его до рождения первенца, а затем надевали кокошник только по случаю больших праздников.

Анализируя изображенный на портрете костюмный ансамбль, можно сделать вывод, что на портрете представлена одежда Владимирской губернии, где бытовал женский «сарафанный комплекс» с кокошником. Стоит отметить, что владимирский кокошник из Муромского историко-художественного музея (ил. 3, Инв. № М-6030. Т-586) чрезвычайно похож на тот, что изображен на портрете.

Подлинным источником об одежде Владимирской губернии является «Атлас Владимирской губернии с топографическим описанием, состоящий из 14 карт», преподнесенный императрице Екатерине II в 1784 году. В нем говорится: «Что касается <….> Переславской, Вязниковской, Гороховской, Ковровской и Шуйской округ, то в оных женщины носят сарафаны и ужасной величины кокошники: спереди или круглые — назади с двумя рогами, или напереди с одним большим рогом, которые снизу везде по достатку своему стараются украшать жемчугом, золотом и прочим, присовокупляя к оному жемчужные и бисерные поднизи. Немалым щегольством у сих больших кокошников почитается иметь рубахи с предлиннейшими рукавами» [11]. Это описание очень подходит к наряду на рассматриваемом портрете.

Одна из крупнейших исследователей традиционного русского костюма Г.С.Маслова сообщает о том, что «в период расцвета Владимиро-Суздальской Руси, а затем образования Московского княжества и Российского централизованного государства кокошник вместе с другими частями одежды (сарафаном, шугаем) распространился среди северных и отчасти южных великорусов [4, с. 676]. <…> Кокошники с вертикальной лопастью надо лбом, наверху заостренной или закругленной, несколько напоминающей нимб, были известны в б. Владимирской, Нижегородской, Костромской, Казанской, Вятской, Пермской, Уфимской, Пензенской, Симбирской губерниях и кое-где в городах на юг и запад от Москвы <…>. Этот головной убор был распространен на территории Владимиро-Суздальской Руси, в местностях, прилегающих к Москве, преимущественно в городах <…> в Приуралье и в Поволжье, т.е. в районах преобладания владимиро-суздальской и московской колонизации» [4, с. 679].

Как отмечалось ранее Астраханцевой [2], по центру кокошника можно заметить изображение ели, украшенной стеклянными шарами. Традиционно на Руси свадьбы устраивались в период между Рождественским и Великим постом — на Мясоед, а также после сбора урожая осенью [6, с. 135], что было вызвано экономическими соображениями — семья невесты

отправляла ее «с хлеба долой» [9, с. 92]. Вне зависимости от того, в какое время года играли свадьбу, обязательным сакральным атрибутом — символом девичества — на ней было сосновое или еловое деревце, которое украшали, чем могли: цветными лентами, разноцветными бумажками [6, с. 142]. Подобное убранство ели мы можем наблюдать (шары, возможно сделанные из бумаги, ваты, текстиля и других доступных материалов) на портрете (ил. 2). М.Н.Мерцалова пишет: «Оплакивание «девичьей воли» — повязки — в свадебном обряде было связано с поклонением елке — символу жизни в славянской мифологии. Это было расставание с прежней жизнью перед началом новой, и ближайшие подруги невесты приносили, убирали и ставили на стол эту елку» [5, с. 46].



Рис. 4. Неизвестный художник. «Портрет женщины в высоком кокошнике с яблоневым цветком в руке» (музейное название — «Портрет женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке».) Владимирская или Московская губерния. Последняя четверть XVIII в. Фрагмент. См. ил. 1.

Даже в день свадьбы традиционный выкуп невесты начинался с выкупа хвойного куста — девичьей красы. После устраивали гуляния с кустом, по завершении которого куст прятался под кровлю дома жениха, где он хранился, пока не истлевал [6, с. 143–144]. Еловое деревце, изображенное на кокошнике «женского» портрета, помимо свадебной атрибутики — девичьей красы, также являлось и символом древа жизни. Как писал известный этнограф второй половины XIX века Н.Ф.Сумцов, «в нем (свадебном деревце — прим. авторов) таинственно слилась мысль о помолодевшей и зазеленевшей природе с мыслью о молодых» [9, с. 219]. Такая же символика встречается в декоре деревянных прялок, которые были традиционным подарком невесте от жениха на свадьбу [4, с. 489].

Интересные выводы можно сделать, если обратить внимание на оттенок розового, использованного в декоре кокошника, бантов на манжетах рукавов и изображении соцветия в руке. Надо отметить, что

разные оттенки розового стали популярны с середины XVIII вследствие влияния французской моды. Однако данный оттенок, введенный в моду Марией-Антуанеттой, был чрезвычайно востребован в европейской моде с 1775 по 1790-е годы и назывался цвет «пюс» («цвет раздавленной блохи») [13, с. 123]. Этот сложный оттенок розового любила выбирать аристократическая, а также просто состоятельная прослойка общества. Вполне возможно, выбор данного оттенка для декора кокошника свидетельствует, что, несмотря на следование свадебным традициям, четко регламентирующим свадебный костюм, кажется молодая женщина была осведомлена о современной ей моде, однако на самом деле модные тенденции высшего общества проникали и в низшие слои, находили отражение в костюме и декоративном текстиле. Также это косвенно указывает на вероятность проживания портретируемой женщины в крупном или небольшом торговом городе, где она могла и почерпнуть последние модные новости.

Изображенная на портрете рубаха также помогает отнести изображенный костюмный ансамбль к владимирскому народному костюму. В той части Владимирской губернии, где был распространен сарафанный комплекс одежд, рубахи шили из тонкой белой хлопчатобумажной ткани, с широкими у основания рукавами, сужающимися к запястью, которые иногда украшали кружевом [6, с. 358]. Г.А.Федорова — исследователь традиционного костюма Владимирской губернии — указывает на наличие рубах с подобными рукавами в фондах Гороховецкого историко-архитектурного музея (инв. № Т-16;) и в фондах Российского этнографического музея (РЭМ. Колл. 6991. № 5). Она отмечает широкие горловины обоих рубах (57–61 см), собранных «куколками» и закрепленных тесемкой. Приведенные Федоровой фотографии [11, с. 357] рубах Гороховецкого уезда, несомненно, того же кроя, что и на рассматриваемом портрете.

Ранее считалось, что миниатюрный цветок в руке женщины является соцветием граната, однако после реставрации портрета в 2017 году стали заметны особенности рисунка деталей цветка (ил. 4). Перед нами — соцветие красноплодной яблони — нераспустившиеся розовые бутоны на отдельных цветоножках.

Яблоневое дерево часто упоминается в славянском фольклоре в контексте женского начала, плодородия [1, с. 286]. В свадебном обряде яблоневое дерево часто ассоциировалась с невестой, свадьбой [1, с. 289]. Кроме

того, яблоня символизирует материнство, а яблоко — ребенка: «Стоить яблоко на яблонцэ. Яблонько, распустися, а младенец, покажыся» [1, с. 288].

Цветок в руке женщины на портрете означает плодородие, а бутоны, которые превратятся в плоды, символизируют положение молодой женщины, которая готовится стать матерью. Это предположение хорошо согласуется с костюмным ансамблем: богато украшенный кокошник женщины носили до рождения первенца.

Яблоня ассоциировалась со счастливым замужеством [1, с. 291; 9 с. 227]. По народным представлениям, рядом со свадебным поездом расцветали плодовые деревья и сады [9, с. 98]. В свадебном фольклоре яблоневое дерево символизирует саму невесту. Так, после просватанья пели:

А ты яблонька, ты кудрявая,
Да люли, люли, ты кудрявая,
А и весело во саду шумишь,
Во саду шумишь рядом с груше.
А ты год стоишь и другой стоишь,
А на третий год я срублю тебя.
А ты Марьюшка, ты Ивановна,
Ты сидишь, сидишь в родном тереме,
А ты год сидишь и другой сидишь,
А на третий год отдают замуж,
Отдают замуж за Ильюшеньку,
За Ильюшеньку да свет Петровича [7, с. 81].

«Портрет женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» уже сравнивался Астраханцевой с тверским портретом купчихи кисти П.С.Дрождина. Изображение аналогичного костюмного ансамбля можно увидеть и на жанровых картинах Михаила Шибанова «Крестьянский обед» (1774) и «Празднество свадебного договора» (1777). Эти картины создавались в имении «Старое Татарово», которое находилось недалеко от Гороховского и Вязниковского уездов Владимирской губернии [10, с. 326].

Распространен данный костюмный ансамбль был и в Москве. В нижнем левом углу на картине «Вид на Москву с балкона Кремлевского дворца в сторону Москворецкого моста» (1797 г, ГРМ. Инв. № Ж-4681) Жерара Делабарта, французского художника, работавшего в России примерно с 1787 по 1810 г. [12], изображена женщина в очень похожем наряде.

Подводя итог нашему исследованию, позволим себе предположить, что «Портрет женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» изображает молодую замужнюю женщину с веточкой полураспустившихся цветков яблони в руке. Как показывает наше исследование, цветок яблони и яблоневый плод — излюбленные мотивы обрядового фольклора, традиционного народного искусства, где мотив цветка граната фактически не встречается, поэтому уместнее назвать «Портрет женщины в высоком кокошнике с яблоневым цветком в руке». Анализ костюмного комплекса и уточнение символики цветка позволяют нам уточнить атрибуцию произведения: на наш взгляд портрет был создан в последнюю четверть XVIII в, период первых лет замужества модели (до рождения первого ребенка). Изображенные одежда и кокошник соответствуют одному из типов костюмного комплекса Владимирской губернии, приведенным нами прямым этнографическим аналогиям из музейных коллекций. Однако из-за широкого распространения этого типа костюмного комплекса в соседних центрально-русских губерниях происхождение портрета возможно связать с целым рядом сопредельных территорий, включающих также и Московскую губернию.

Примечания:

1. Реставрация 2017 года выполнена студенткой-дипломницей М.Мардахаевой под руководством профессора М.Ф.Разанова.

3. «Протокупеческий» — термин, использованный Астраханцевой, Калашниковым и Толкачевым без пояснений, однако в примечании к их статье указываются другие вариации еще не устоявшейся терминологии портретов лиц третьего сословия: «купеческий», «мещанский», «бытовой» портреты. Они ссылаются на труды А.В.Лебедева и Н.Н.Гончаровой.

Список литературы:

1. *Агапкина Т.А.* Символика деревьев в фольклоре и традиционной культуре славян: яблоня // Studia Litterarum. 2017. Том 2. № 1. — С. 284–305.

2. *Астраханцева Т.Л., Калашников В.Е., Толкачев А.Г.* О неизвестной коллекции женских портретов из собрания Московского художественного училища прикладного искусства (б. им. М.И.Калинина) // Экспертиза и атрибуция произведений искусства / Материалы IV научной конференции (24–26 ноября 1998 г., Москва) / под редакцией О.В.Яхонта, Н.В.Мизернюк. — Москва: Объединение «МагнумАрс», 2000. — 280 с.

3. *Коваленская Н.Н.* Путеводитель по опытной комплексной марксистской экспозиции. — Москва: ГТГ, 1931. — 78 с.

4. *Маслова Г.С.* Народная одежда русских, украинцев и белорусов // Восточнославянский этнографический сборник: Очерки нар. материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX — начале XX в. / [Ответственный редактор доктор исторических наук С.А.Токарев]. — Москва: Изд-во Акад. Наук СССР, 1956. — 805 с.: 18 л. ил., карт.: ил., карт.; 27 см.

5. *Мерцалова М.Н.* Поэзия народного костюма. — Москва: Молодая гвардия, 1988. — 224 с.: ил.

6. *Посоха И.Е.* Свадебный обряд // Традиционная культура Гороховецкого края. Экспедиционные, архивные и аналитические материалы. В 2 томах. Том 1. — Москва, 2004. — 368 с.: ил.

7. Русская мифология: энциклопедия / [составление, общая редакция и предисловие Е.Мадлевской]. — Москва: Эксмо; Санкт-Петербург: Мидгард, 2005. — 780, [1] с.: ил.

8. *Снегиревъ И.М.* Рускіе простонародные праздники и суевѣрные обряды. — Москва: Въ Университетской Типографіи, 1837–1839. — Выпускъ IV. — Москва: Въ Университетской Типографіи, 1839. — 200 с.

9. *Сумцов Н.Ф.* О свадебных обрядах, преимущественно русских / предисловие Л.В.Беловинского / Государственная публичная историческая библиотекака России. — Москва, 2015. — 262 с.: ил.

10. *Федорова Г.А.* Из истории одежды жителей Гороховецкого уезда в контексте культуры России XVII — начала XX в. // Традиционная культура Гороховецкого края. Экспедиционные, архивные и аналитические материалы. Том 1. — Москва, 2004. — 368 с.: ил.

11. ЦГВИА. Ф. 846. Оп. 16. Д. 18629. Л. 6, об.; 7. Топографическое описание Владимирской губернии, составленное в 1784 г. / Издание Владимирской учетной архивной комиссии. — Владимир, 1906. — С. 9–10; Федорова Г.А. Традиционная одежда жителей Владимирской губернии. Свидетельства очевидцев из XVIII века // Материалы областной краеведческой конференции: (Владимир, 14 мая 1999 г.). — Владимир, 2000. — С. 190–195.

12. *Cross A.G.* Reviewed Work: Eighteenth-Century Moscow: Twelve Engravings Taken from the Paintings of Guerard de la Barthe by Guerard de la Barthe, Rainer Behrends // The Slavonic and East European Review. — 1979. — Т. 57. — № 2.

13. *Kassia ST Clair.* The Secret Lives of Colour [перевод с английского А.В. Соловьева]. — Москва: Эксмо, 2018. — 320 с.

В.А. ЧЕРНОРИЦКИЙ

Доцент кафедры «Монументально-декоративная живопись»; член-корреспондент Российской академии художеств. МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: valera89104791647@gmail.com

V.A. CHERNORITSKII

Associate Professor of the Department of monumental and decorative painting; corresponding member of the Russian Academy of Arts. Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: valera89104791647@gmail.com

НОВЫЕ И СТАРЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

NEW AND OLD TECHNOLOGIES IN MODERN MONUMENTAL PAINTING

Статья посвящена анализу техник и технологий монументальной живописи в их историческом развитии и современном состоянии. Современная архитектура не только бросает вызов художнику небывалым богатством своих форм и масштабом, но и требует актуальных знаний в области техник и материалов живописи. Сегодня витражи отличаются декоративным характером и по жанрам близки к станковой живописи. Остается популярной в монументальной живописи технология мозаики, одна из самых долговечных методик создания изображения. Ряд традиционных технологий монументальной живописи в постсоветское время используется крайне редко, однако вызывают интерес у специалистов, и может быть признан перспективным. Это энкаустика, сграффито и фреска. В основном художники сегодня используют технологию росписи по сухой штукатурке, применяя традиционные материалы, проверенные веками, но зачастую в новых вариациях и составах. Можно предсказать, что монументальное искусство будет смыкаться со стрит-артом и перенимать его технологии, в частности, «спрей-арт» и граффити, рисунки по трафарету, росписи мурали, ярнбомбинг, стикер-арт, постер-арт. Стрит-арт и монументальная живопись решают единую сверхзадачу: разными методами создают средовое пространство горожанина.

The article is devoted to the analysis of techniques and technologies of monumental painting in their historical development and current state. Modern architecture not only challenges the artist with an unprecedented richness of its forms and scale, but also requires up-to-date knowledge in the field of painting techniques and materials. Today stained-glass windows are distinguished by their decorative nature and are close in genres to easel painting. The mosaic technology remains popular in monumental painting, one of the most durable methods of creating an image. A number of traditional technologies of monumental painting in the post-Soviet period are used extremely rarely, but they are of interest to specialists, and can be considered promising. These are encaustics, sgraffito and fresco. Basically, artists today use the technology of painting on dry plaster, using traditional materials that have been tested for centuries, but often in new variations and compositions. It can be predicted that monumental art will merge with street art and adopt its technologies, in particular, «spray art» and graffiti, stencil drawings, murals, yarn bombing, sticker art, and post art. Street art and monumental painting solve a single super task: they create the environment of a city dweller by different methods.

Ключевые слова: фреска, мозаика, энкаустика, сграффито, граффити, стрит-арт, монументальное искусство, витраж, темпера, монументальная живопись.
Keywords: fresco, mosaic, encaustic, sgraffito, graffiti, street art, monumental art, stained glass window, tempera, monumental painting.

Монументальная живопись современности не только состоит в сложном диалоге со стрит-артом/граффити, но и не так уж проста в области дефиниций. Например, в ряде исследований можно встретить точку зрения, согласно которой монументальная живопись — это понятийный синоним мурала (mural), то есть настенной и потолочной росписи [Соколов, 2010; Прохоров, 2013]; в других исследованиях понятие монументальной живописи оказывается обобщающим для монумен-

тального искусства и включает в себя множество разнородных техник, включая витраж и мозаику.

Кроме того, современная монументальная живопись оказалась перед таким вызовом, как мощное развитие архитектурных технологий и форм. Как точно отмечает К.Е.Косьянковская, современная архитектура не только бросает вызов художнику небывалым богатством своих форм и масштабом, но и требует актуальных знаний в области техник и материалов живописи [Косьянковская, 2017, 88].

Перечислим важнейшие технологии, техники и материалы, которые художники используют сегодня в монументальной живописи. Основные технологии современной монументальной живописи в принципе наследуют традиции этой совокупности жанров.

Витраж используется в оформлении окон и других пропускающих свет проемов. Наиболее распространены три типа сборки витража: классический (свинцовая протяжка Н- или П-образного металлопроката), «тиффани», с использованием полосок медной фольги, и «литой» — с использованием бетона; кроме того, сегодня применяются такие техники, как моллирование, фьюзинг, гранение и гравировка [Крылов, 2015, 86]. Если советский витраж был ограничен четырьмя основными цветами, то с 2000-х годов стало доступно цветное зарубежное стекло, пришла техника «тиффани». Сегодня витражи отличаются декоративным характером и по жанрам близки к станковой живописи. Среди знаменитых современных витражистов можно назвать петербуржцев В. и О.Лебедевых, П. и Р.Бирюковых, липчан Ю. и Л.Утенковых, воронежцев В. и Н.Куликовых, москвичей А. и С.Поповых, Л. аль Нуман и А.Глазкова и многих других.

Остается популярной в монументальной живописи технология мозаики, одна из самых долговечных методик создания изображения. Мозаика, используемая для монументального искусства, подразделяется на три главных вида:

1) из цельного камня, мелкой округлой гальки — опус барбарикум;

2) из вырезанных и отполированных пластин натурального камня — опус сектеле, или «флорентийская мозаика»;

3) из расколотого камня, «римская» или «византийская» мозаика [Крылов, 2015, 86].

В наиболее древней мозаичной технике «опус сигнимум» (иначе: баттуто, коччопесто) кусочки керамики и камни просто выкладываются по основе, не создавая никакого изображения.

Ряд традиционных технологий монументальной живописи в постсоветское время используется крайне редко, однако вызывает интерес у специалистов и может быть признан перспективным. Это энкаустика, сграффито и фреска.

Сложной и интересной технологией является сграффито: изображение, прорезаемое на 2–5 слоях цветной известковой штукатурки. Достаточно популярный, наряду с мозаикой, раздел советского монументального искусства, сегодня сграффито используется сравнительно нечасто.

Роспись / настенная роспись остается ключевой техникой монументальной живописи. Это одно из древнейших искусств в оформлении как интерьеров, так и наружных стен. Разновидности росписи многообразны: это и фреска, и роспись темперно-клеевыми, масляными и другими красками, и энкаустика.

Технология фрески, росписи по сырой штукатурке пигментом без связующего вещества, распространенная ранее, сегодня практически не используется из-за сложности этого метода.

В основном, художники сегодня используют технологию росписи по сухой штукатурке, применяя традиционные материалы, проверенные веками, но зачастую в новых вариациях и составах.

Темпера — водоразбавляемая краска, эмульсия из водного раствора клея с маслом и пимента. Темперу отличают высокая пастозность, свободная набираемость на кисть, эластичность и отсутствие трещин при высыхании, хорошая адгезия. В монументальном искусстве темпера используется тысячи лет, начиная с росписи саркофагов древнеегипетских фараонов. Она особенно употребима в монументальной живописи, так как проницаема для газов и влаги, то есть через нее испаряется влага, оставшаяся в кладке. В отличие от древних темпер, современная представляет собой искусственную казеино-масляную эмульсию; есть такие популярные разновидности, как темпера ПВА и воскомасляная темпера. Последняя, как отмечают художники-практики, обладает особенно ценными свойствами для монументальной живописи, в частности, более продолжительной подвижностью и неизменностью тонов при высыхании. Таким видом темперы активно пользуются московские художники: например, Н.П.Ермакова при выполнении фрески «Дух святой» в церкви на проспекте Мира (Москва, 1998), М.О.Кириллов при восстановлении орнаментальных поясов собора Покрова Богородицы (Москва, 1999).

Клеевые краски также имеют долгую историю использования в стенной росписи, начиная с Древнего Египта и Древнего Востока, средневековой Азии. Основой клеевых красок традиционно были столярный клей или мучной клейстер, костная мука и пр. Основным достоинством клеевых красок было и остается то, что их можно наносить на влажную поверхность; недостатком — недолговечность и слабая атмосферостойкость. Клеевые краски, вследствие их дешевизны и декоративных качеств, активно использовались еще в XX веке: в частности, французский художник-символист Э. Вюйар выполнил ими три овальных росписи в парижской чайной Le Grand Teddy. Сегодня клеевые краски применяются в сухих и светлых помещениях, где росписи могут сохраняться многие годы. Технология росписи клеевыми красками по сухой штукатурке называется альфрейной живописью.

Энкаустика — технология росписи красками на восковой основе по твердой поверхности (камень, дерево, бетон, штукатурка). С ее помощью были исполнены знаменитые Фаюмские портреты и раннехристианские иконы. Долгое время искусство это считалось утерянным, но сегодня набирает популярность, в частности, как технология монументальной живописи; ее возрождением занимались художники В.В. и Т.В.Хвостенко, В.Г.Бушуев.

Масляные краски, которыми написана, в частности, «Тайная вечеря» Леонардо, сегодня не слишком популярны в монументальной живописи, однако и у них есть неоспоримые достоинства, проистекающие из их основы: жирных масел. Такие краски не сохнут во время работы, тем самым позволяя художнику работать по всей поверхности, дополнять и исправлять рисунок.

Популярным материалом стали сегодня воднодисперсионные краски. Эти краски с матовым и полуматовым эффектом активно используются как в интерьерной росписи, так и при внешнем оформлении зданий и сооружений.

Среди материалов для росписи стен нужно назвать и несколько более новых. В частности, это синтетические каучуки, силикатные краски, стойкие к запылению, и нитролаки.

Можно предсказать, что монументальное искусство будет смыкаться со стрит-артом [см. Терехович, 2014] и перенимать его технологии, в частности, «спрей-арт» и граффити, рисунки по трафарету, росписи мурали [Заславская, Серова, 2012], ярнбомбинг (использование тканей или пряжи для декорирования больших предметов) [Крупчак, 2014]; стикер-арт, постер-арт [Семенов, 2014]. Стрит-арт и монументальная живопись решают единую сверхзадачу: разными методами создают средовое пространство горожанина [Смекалов, 2009].

Монументальная живопись будет сливаться со стрит-артом подобно тому, как соединяются галерейная практика и уличные техники в работах художников «уличной волны» [Пиликин, 2018, 9]. Также неотъемлемой чертой развития искусства становится компьютерное моделирование и цветографические интерпретации [Прохоров, 2013].

Список литературы:

1. *Заславская А.Ю., Серова М.М.* «Стрит-арт» или искусство уличных интервенций // Вестник СГАСУ. Градостроительство и архитектура. — 2012. — № 1. — С. 11–16.

2. *Косьянковская К.Е.* Современные материалы и технологии в монументальной живописи // Новые идеи нового века. — 2017. — Т. 3. — С. 88–91.

3. *Крылов С.Н.* Актуальные техники и технологии монументальной живописи // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 11 (61): в 3 частях. — Ч. I. — С. 85–87.

4. *Крупчак К.Н.* Ярнбомбинг как молодой вид современного искусства в социально-культурной сфере // Интеллектуальный потенциал XXI века: ступени познания. — 2014. — № 20. — С. 35–37.

5. *Пиликин Д.Г.* Терминология уличного искусства. Опыт словарных дефиниций // К.А.Куксо (ред.). Эстетика стрит-арта. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2018. — С. 4–9.

6. *Прохоров С.А.* Современные цветографические интерпретации живописи в архитектурном пространстве: автореферат дис. … д-ра искусствоведения. — Барнаул, 2013. — 47 с.

7. *Семенов Д.Ю.* Стрит-арт в панораме современного искусства // Вестник КИГИТ. — 2014. — № 9 (51). — С. 51–58.

8. *Смекалов И.В.* Роль живописи в проектной культуре средового дизайна: автореферат дис. … канд. искусствоведения. — Москва, 2009. — 24 с.

9. *Соколов А.В.* Творчество Д.А.Сикейроса и пути становления современной монументальной живописи: автореферат дис. … канд. искусствоведения. — Москва, 2010. — 42 с.

10. *Терехович М.* «Стрит-арт» советского периода // Декоративное искусство стран СНГ. — 2014. — № 1. — С. 101–103.

А.В. ПОПОВ

Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории искусства и архитектуры Технического университета города Либерец, Чехия
e-mail: alespopov@yandex.ru

A.V. POPOV

Candidate of Art History, lecturer at the Department of history of art and architecture of the Technical University of Liberec, Czech Republic
e-mail: alespopov@yandex.ru

ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ А.С. ПУШКИНА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

FEATURES OF THE IMAGE OF ALEXANDER PUSHKIN IN RUSSIAN PAINTING AND GRAPHICS OF THE SECOND HALF OF THE XX — BEGINNING OF THE XXI CENTURY

В данной статье рассматривается проблема изображения великого русского поэта А.С.Пушкина в отечественной живописи и графике второй половины XX — начала XXI века. Цель исследования — определить особенности изображения поэта, характерные только для обозначенного временного промежутка. На основании анализа художественного материала установлены нововведения, проявившиеся при изображении А.В.Пушкина, которые способствуют формированию художественного образа близкого и понятного современному поколению.

This article deals with the problem of the image of the great Russian poet A.S.Pushkin in Russian painting and graphics of the second half of the XX — beginning of the XXI century. The purpose of the study is to determine the features of the image of the poet that are characteristic only for the designated time period. Based on the analysis of the artistic material, we have established the innovations that appeared in the image of A.V. Pushkin, which contribute to the formation of an artistic image that is close and understandable to the modern generation.

Ключевые слова: Александр Пушкин, современная живопись, современная графика, стиль модерн.
Keywords: Alexander Pushkin, modern painting, modern graphics, art Nouveau style.

Вызывает некоторое удивление, но 1937 год вошел в отечественную историю не только пиком сталинских репрессий, но и масштабными мероприятиями, посвященными 100-летию со дня смерти великого русского поэта Александра Сергеевича Пушкина (1799–1837). М.Д.Беляев охарактеризовал происходившее тогда следующим образом: «Столетие со дня смерти Пушкина приняло в Советском Союзе поистине размеры события всенародного. Изобразительное искусство не осталось в стороне, а ответило многими сотнями произведений живописи, скульптуры и графики, охватившими все стороны жизни и творчества Пушкина» [1, с. 497]. В результате интенсивной работы художников перед глазами современников возник образ в значительной степени незнакомого поэта — «этот новый Пушкин, Пушкин наших дней, заслонил для нас Пушкина прежних поколений, обогатив его образ новыми, ранее остававшимися в тени чертами» [1, с. 497].

В ходе развернувшейся масштабной дискуссии, сопутствующей юбилею 1937 года, в которой участвовали как лучшие критики и историки искусства, так и самые известные отечественные художники, и оставшейся в истории отечественного искусствоведения ярким и запоминающимся моментом, были подведены итоги обращения к образу А.С.Пушкина [1; 4]. С тех пор в художественной среде не проводились аналогичные по масштабу и качеству обсуждения, связанные с изображением великого русского поэта.

Недавняя новая памятная дата, а в 2019 году исполнилось 220 лет со дня рождения поэта, является удобным поводом для отечественных искусствоведов обратить внимание на особенности отображения образа А.С.Пушкина после 1937 года — представляет научный интерес и является актуальным изучение нововведений, проявившихся при изображении великого русского поэта в настоящее время и характеризующих восприятие поэта в XXI веке. Действительно, каждое поколение

вправе требовать от художников современный образ великого русского поэта, близкий и понятный именно этому поколению — на необходимость искусства быть современным обращал внимание еще Я.А.Тугендхольд [7, с. 208].

Цель данного исследования — установить и охарактеризовать особенности изображения А.С.Пушкина, присущие отечественной живописи и графике второй половины XX — начала XXI века.

Приступить к анализу произведений, связанных с изображением поэта, целесообразно с картины «Пушкин» написанной в 1970 году одним из наиболее известных советских живописцев 1960–1980-х годов, народным художником СССР, действительным членом Академии художеств СССР и ее президентом (1983–1991) Б.С.Угаровым (1922–1991) (рис. 1) [2]. Данное произведение имеет принципиальное значение для понимания особенностей изображения великого русского поэта в исследуемый период времени в связи с тем, что при его создании проявилось одновременно несколько новых тенденций. Прежде всего, обращает на себя внимание то, что фигура А.С.Пушкина занимает на картине совсем немного места. По сути, зритель видит масштабный пейзажный вид Петербурга с небольшой фигурой — лицо слаборазличимо и поэтому не может самостоятельно характеризовать его психологическое состояние, и в этом состоит первая особенность изображения поэта в отечественной живописи второй половины XX века. Действительно, обсуждаемая картина принципиально отличается от большого количества других изображений поэта, на которых лицо А.С.Пушкина, как правило, передает эмоции и переживания, сопутствующие творческой деятельности. Именно так изображен поэт на картинах А.И.Лактионова «А.С.Пушкин на скамье Онегина» (1948), Б.В.Щербакова «Пушкин в Петербурге» (1949), Б.Г.Биргера «Пушкин в Тригорском» (1956), А.Ф.Добрягина «А.Пушкин» (1979), Е.Е.Моисеенко «Пушкин. Осенняя пора» (1985), В.В.Лысюка «Пушкин в Михайловском» (1988), Н.Н.Репина «Осень в Михайловском» (1999).

В течение очень долгого времени и до сегодняшнего дня основой для подобного изображения поэта были его прижизненные портреты, написанные О.А.Кипренским и В.А.Тропининым, отчасти портрет, выполненный И.Л.Линевым. Слова М.Д.Беляева о том, что художники часто довольствуются «более или менее глубокой переработкой одного из прижизненных портретов», подтверждают сказанное [1, с. 504]. Однако со временем зрители устали от подобной традиции — изображения

А.С.Пушкина с задумчивым видом не могли добавить нового к образу великого русского поэта. На данную проблему, возникшую достаточно давно и связанную со старой традицией изображения поэта, уже обращали внимание в искусствоведческой литературе. «Та затуманенность взгляда, которой художник, по-видимому, пытался передать вдохновение, мало помогает и даже как-то еще больше холодит выражение лица. Это — образ Пушкина, достойный помещения в учебниках литературы прежних гимназий» [1, с. 500].

Необходимо обратить внимание на то, что общий эмоциональный настрой обсуждаемой картины Б.С.Угарова «Пушкин» (1970) с изображением слаборазличимого лица поэта значительно превышает эмоциональность более раннего произведения того же автора «Пушкин. Белая ночь» (1968), на котором тщательно прописанное лицо поэта находится в центре внимания.

Казалось бы, что изображение русского поэта, выполненное Б.С.Угаровым в работе «Пушкин» не удовлетворяет требованию, которое некогда сформулировал М.Д.Беляев — «основным недостатком здесь является отсутствие четкой характеристики самого Пушкина, которой мы вправе и должны всегда и всюду требовать от авторов „воображаемых“ портретов» [1, с. 502]. Однако это не так — несмотря на то, что фигуре и лицу поэта действительно уделено не так уж много места, художник дал вполне исчерпывающую характеристику творческого состояния А.С.Пушкина, но выполнил это не при помощи изображения эмоций, отраженных на лице поэта, а другим способом.

В соответствии с замыслом художника, пейзажное окружение доминирует в картине и играет решающую роль в раскрытии смыслового содержания — Б.С.Угаров пытается передать внутренний мир поэта не через эмоциональность лица, как это делали и делают многие художники, а через окружающий пейзаж, то есть стремится внешними обстоятельствами передать внутреннее состояние поэта, и это составляет сущность художественности созданного произведения. Эмоциональность природы, связанная с бурным ветреным днем, а об этом свидетельствуют волны и развевающаяся на ветру накидка, отождествляется с эмоциями, которые переживает поэт. Представляется, что отображенный на картине момент способствует формированию в сознании поэта образа Петербурга, который в дальнейшем нашел свое отражение в следующих строчках: «Люблю тебя, Петра творенье, люблю твой строгий, стройный

вид, Невы державное теченье, береговой ее гранит…» [10].

С другой стороны, нельзя преуменьшать значение относительно небольшой фигуры А.С.Пушкина для произведения Б.С. Угарова — как по формальным признакам, так и по смысловой нагрузке, на самом деле взгляд зрителя, решившего ознакомиться с картиной, прежде всего останавливается на том месте поверхности холста, на котором изображена фигура поэта, далее скользит по петербургскому пейзажу, то есть по Неве с виднеющейся вдали Петропавловской крепостью, по водной поверхности Зимней канавки, впадающей в Неву, по парапету реки, по боковой поверхности моста и возвращается к отправной точке — к фигуре поэта (рис. 1).



Рис. 1. Б.С.Угаров. Пушкин. 1970. К., темпера, 64 х 78

Успешно решил Б.С.Угаров и другую важную задачу, суть которой состоит в том, чтобы «поэт отнюдь не заслонил бы собой человека, но и в человеке был бы виден поэт и притом во всей сложности его натуры» [1, с. 498]. Б.С.Угаров сумел найти нужное решение — образ А.С.Пушкина органично совмещает впечатление о поэте, творческие эмоции которого передает состояние окружающего пейзажа, и об обычном человеке, прогуливающемуся по Петербургу в ветреный день (рис. 1).

Однако решающая особенность произведения Б.С.Угарова заключается в необычности изображения Петербурга — внимательному зрителю очевидно, что Зимний дворец отсутствует на том месте, где мы его привыкли видеть, и объяснение этому факту может быть только одно — в момент, который изображен на картине, дворец еще не был построен.

Ощущения пушкинской эпохи Б.С.Угаров добился таким необычным видом Петербурга, а не только формальными атрибутами эпохи, как старинная одежда. Таким образом художник подчеркивает дистанцию между современным зрителем и пушкинской эпохой — в этом проявляется другая особенность изображения поэта в отечественной живописи и графике, проявившаяся начиная со второй половины XX

века. Действительно, художник не стремился к тому, чтобы зритель стал полноценным участником событий, происходящих с А.С.Пушкиным, напротив, даже погружаясь в прошлое, он не перестает ощущать себя современником XX столетия. По всей видимости, дистанция, отделяющая нас от первой половины XIX века настолько велика, что современному зрителю в принципе невозможно ощутить себя современником поэта, и Б.С.Угаров сумел прочувствовать и передать такое изменение в восприятии личности великого русского поэта в настоящее время.

На картине В.Е.Попкова «Осенние дожди. А.Пушкин» (1974. Х., м. 169 х 172. ГТГ) основную часть полотна так же, как и на картине Б.С.Угарова «Пушкин», занимает изображение пейзажа, впечатление от которого является ключевым для раскрытия образа поэта [3]. Можно предположить, что художник поставил перед собой задачу передать творческую атмосферу рождения поэтических строк. Изображение поэта со спины не способствует отражению творческого состояния поэта за счет эмоций, отраженных на его лице, однако половину лица зритель все же видит. Закрытые глаза подчеркивают отрешенность поэта от окружающей действительности, характерную для запечатленного момента, хотя можно с уверенностью предположить, что именно природа притягивала все внимание А.С.Пушкина буквально минуту тому назад и способствовала формированию приближающегося вдохновения — поэт уже впитал в себя настроение, рожденное увядающей природой, необходимое и достаточное для рождения поэтических образов, наступила минута вдохновения для выражения полученного впечатления в стихотворной форме. В изображенный В.Е.Попковым момент А.С.Пушкин пытается перевести испытываемые эмоции с языка природы на язык поэзии.

Лицо поэта на картине «Осенние дожди. А.Пушкин» выполнено художником схематично, на основе передачи основных, «трафаретных» черт, проистекающих, прежде всего, из автопортретов А.С.Пушкина, выполненных пером, — узнаваемого профиля, кудрявой шевелюры и бакенбардов, и не является центром композиции, но тем не менее играет достаточно большую роль для смыслового прочтения произведения В.Е.Попкова, чем еле различимое лицо поэта на картине Б.С.Угарова. Лицо поэта в трактовке В.Е.Попкова, в определенной степени, способствует передаче атмосферы рождения поэтических строчек, но не является главным — эмоциональность осенней природы играет существенно бóльшую роль для передачи момента творчества — худож-

ник предполагает связь природы и творческого вдохновения. Несмотря на то, что схематичное, но достаточно читаемое лицо поэта, стоящего спиной к зрителям, является некоторым шагом назад, по сравнению с картиной Б.С.Угарова «Пушкин», новые тенденции изображения поэта в отечественной живописи во второй половине XX века присутствуют и в обсуждаемой картине «Осенние дожди. А.Пушкин».

Ярославский художник А.В.Хвастунова не только продолжила, но и в определенной степени сумела развить новые тенденции изображения поэта, проявившиеся в произведениях Б.С.Угарова и В.Е.Попкова. Результаты творческой деятельности А.В.Хвастуновой, связанные с изображением А.С.Пушкина и его времени, целесообразно разделить на три группы.

К первой группе произведений А.В.Хвастуновой относятся картины «Пушкин и его женщина», «Пушкин и Наталья Гончарова» (обе 2011) и «Пушкин и Онегин, прогулка по Петербургу» (2012), на которых облик поэта легко узнаваем.

Действительно изображение поэта на листе «Пушкин и его женщина» основано на хрестоматийных чертах А.С.Пушкина — мгновенно узнаваемый образ, создан путем передачи черт, присущих скорее не прижизненным портретам поэта, а его выполненным пером автопортретам (рис. 2). Самостоятельные в своем эстетическом звучании линии и цветовые пятна, узорчатое изображение фрагментов кованых решеток и перчаток поэта являются (в соответствии с позицией А.А.Федорова-Давыдова [8, с. 86, 97] и Д.В.Сарабьянова [5, с. 217, 220], [6, с. 247]) признаками стиля модерн и свидетельствуют об обращении А.В.Хвастуновой к традициям мастеров «Мира искусства», которые вошли в историю отечественного искусства как последовательные адепты именно этого стиля [5, с. 188].

Представляется обоснованным использование художником внешней созерцательной красоты, присущей стилистике модерна, для изображения великосветской жизни поэта в столице Российской империи — литературные салоны, балы и другие празднества занимали определенную часть светской жизни как самого поэта, так и главного героя романа в стихах «Евгений Онегин». Однако в обсуждаемой работе автор, двигаясь в направлении создания совершенного художественного произведения, не довольствовался только эстетическим началом, которое было обеспечено использованием стилистики модерна и на принципе

паритетности усилило содержательную составляющую картины.



Рис. 2. А.В.Хвастунова. «Пушкин и его женщина» или «Пушкин с зеленым носом». 2011. Б., гуашь, 61 х 43

Слегка задумчивое и одновременно лукавое выражение лица А.С.Пушкина на фоне таинственной незнакомки направляет размышления зрителя в сторону личной жизни поэта — описывая обсуждаемую картину, можно легко предположить, что именно в этот момент у поэта рождаются, например, такие знаменитые строки: «Я помню чудное мгновенье: передо мной явилась ты, как мимолетное виденье, как гений чистой красоты» [10]. Объективные предпосылки для того, чтобы связать сюжет картины с конкретным литературным произведением поэта, отсутствуют, однако изображение женщины рядом с А.С.Пушкиным в значительной степени соответствует отражению мира, окружающего поэта, — мира, который немыслим без женского присутствия. Таким образом А.В. Хвастунова сумела к явно присутствующей на листе формальной красоте модерна добавить содержательную составляющую, связанную с характеристикой внутреннего мира поэта и с обстоятельствами его жизни (рис. 2).

Можно предположить, что в неестественности цветового решения лица поэта — второе название картины «Пушкин с зеленым носом» — начинает появляться новая особенность изображения поэта и его времени в изобразительном искусстве XXI века, а именно — стремление художника подчеркнуть дистанцию между пушкинской эпохой и современностью, которое в наиболее явном виде проявилось в произведениях А.В.Хвастуновой, отнесенных к третьей группе.

Лист «Пушкин и Наталья Гончарова» (2011. Б., гуашь, 60 х 40) также привлекает внимание зрителя необычным цветовым решением,

которое заключается в противопоставлении холодных и теплых цветовых тонов. Доминирующий на картине слабонасыщенный темно-фиолетовый цвет вступает в противоречие с теплыми желтоватыми мазками, и тем самым создается напряжение на картинной плоскости.

Изображенный поэт, немного вызывающе смотрящий на зрителя, узнаваем — намеченная автором усмешка может свидетельствовать о торжестве мужского начала во взаимоотношениях с Натальей Гончаровой. Женский образ, для которого художник, по-видимому, использовал известную акварель А.П.Брюллова «Портрет Н.Н.Пушкиной» (1831–1832), отличается от внешне довольного А.С.Пушкина нескрываемой трагичностью — абсолютно серьезное выражение лица супруги А.С.Пушкина без какого-то ложного кокетства, в определенной степени свойственного для прижизненного портрета, подтверждает сказанное.

Обсуждаемый лист привлекает как легкостью и изяществом красивых линий и пятен, имеющих самостоятельное эстетическое звучание, характерное для стилистики модерна, так и нетривиальным художественным образом, созданным на основе особенностей реальных взаимоотношений А.С.Пушкина и Н.Н.Гончаровой. Разглядывая исполненный А.В.Хвастуновой лист, зритель испытывает впечатление, что молниеносно написанная работа создана уверенным, зрелым мастером, который заранее сформировал художественный образ и импульсивно перевел его на бумагу.

На картине «Пушкин и Онегин, прогулка по Петербургу» поэт также узнаваем, благодаря типовым, схематическим чертам лица, взятым художником из автопортретов А.С.Пушкина. Решающая роль в этом произведении принадлежит пейзажу, который так же, как и на картинах Б.С.Угарова «Пушкин» и В.Е.Попкова «Осенние дожди. А.Пушкин», занимает основную часть полотна. Изображенный вид Петербурга убедительно передает лирическую атмосферу раннего утра первой половины XIX века — работа могла бы служить прекрасной иллюстрацией к роману в стихах «Евгений Онегин» и навевает следующие поэтические строчки: «А Петербург неугомонный, уж барабаном пробужден, встает купец, идет разносчик, на биржу тянется извозчик» [10].

Ко второй группе произведений А.В.Хвастуновой относятся картины «Пушкин. Петербург. Конюшенный мост», «Пушкин. Петербург», «Пушкин, бал», «Петербург Пушкина» (40 х 60), созданные в 2012 году, на которых узнать поэта практически невозможно — автор пре-



Рис. 3. А.В.Хвастунова. Пушкин. Петербург. Конюшенный мост. 2012. Б., соус, гуашь, 26 х 63,5

небрег портретным сходством, однако работы обладают определенной эмоциональностью и успешно раскрывают внутренний мир поэта.

Так на картине «Пушкин. Петербург. Конюшенный мост» изображен человек, по лицу и одежде мало напоминающий А.С.Пушкина, — фигура поэта дана художником небольшого размера и лицо практически неразличимо (рис. 3). Тем не менее, А.В.Хвастуновой удалось показать не просто человека, гуляющего по Петербургу, но человека творческого — не идущего, а почти летящего по мосту. Можно предположить, что именно в это время у поэта рождаются такие поэтические строчки из поэмы «Медный всадник», как «твоих задумчивых ночей прозрачный сумрак, блеск безлунный …» [10], то есть на первый план выступают черты художественной деятельности поэта. В данном случае общее эмоциональное состояние картины отражает момент вдохновения, в течение которого поэт ничего не замечает вокруг и несется вперед сломя голову — зритель верит в то, что перед ним действительно поэт, а не обычный человек, прогуливающийся по ночному Петербургу (рис. 3). Изображенный вид ночного Петербурга проникнут настроениями, созвучными творчеству А.С.Пушкина, особенно его лирике, а потому помогают нашему познанию творчества поэта. Общее эмоциональное состояние картины, отождествляемое с чувствами, которые испытывает поэт в моменты вдохновения, соответствует идее картин Б.С.Угарова «Пушкин» и В.Е.Попкова «Осенние дожди. А.Пушкин».

Общая атмосфера, присущая картине «Пушкин. Петербург» в большей степени навевает мысли о трагической судьбе поэта, чем о

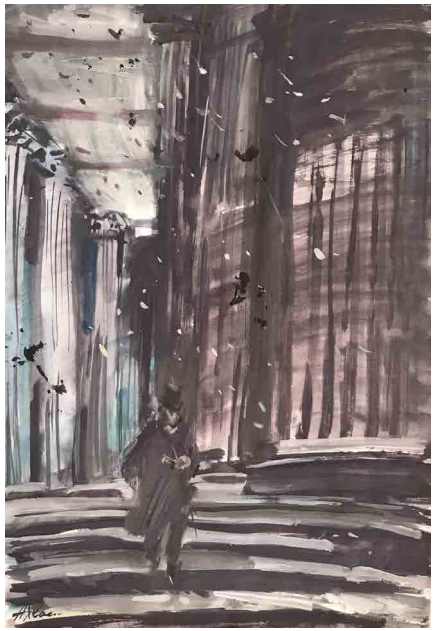




Рис. 4. А.В.Хвастунова. Пушкин. Петербург. 2012. Б., гуашь, 59,5 х 41
Рис. 5. А.В.Хвастунова. Пушкин, бал. 2012. Б., гуашь, соус, 61 х 43

мгновениях творчества (рис. 4). Лица поэта не видно, выбор сумрачного цветового решения, светлые и преимущественно темные пятна, разбросанные по поверхности бумаги (найти физическое объяснение которым достаточно сложно) своей экспрессивностью подчеркивают трагичность ситуации — в сознании зрителя изображенное реконструирует непростую атмосферу, окружавшую поэта в последний год жизни. Создается впечатление, что данное произведение своей эмоциональностью и ощущаемой взволнованностью автора действительно способно расширить представления современного зрителя о А.С.Пушкине.

Кудрявая голова танцующего человека на картине «Пушкин, бал», пожалуй, является единственным привычным атрибутом внешности поэта и этого явно недостаточно, чтобы с уверенностью утверждать то, что перед нами А.С.Пушкин (рис. 5). Тем не менее, данное произведение А.В.Хвастуновой, основанное на стилистике модерна, достаточно достоверно и убедительно воссоздает среду обитания поэта — балы

и приемы, светское общество, прелестные женщины, дуэли, всевозможные сплетни и пересуды сопровождали поэта на протяжении всей его короткой жизни. Артистично разбросанные по поверхности листа светлые пятна, гармонично контрастирующие с темными профилями участников бала, общая плоскостность восприятия изображенного соответствуют стилевым признакам модерна в соответствии с Д.В.Сарабьяновым [5; 6]. Такая стилистика с налетом эстетства, в совокупности с обращением к прошлому, позволяет утверждать, что обсуждаемое произведение А.В.Хвастуновой «Пушкин, бал» следует в фарватере художественной традиции основателей художественного объединения «Мир искусства». Усиление содержательной составляющей принципиально важно для картины, созданной с применением стилистики модерна, — всегда есть опасность опуститься до салонного звучания.

Картина «Петербург Пушкина» (40 х 60) также является примером использования ретроспективного эстетизма, почерпнутого из творческого наследия «Мира искусства», и успешно реконструирует общую атмосферу имперского Петербурга, с точки зрения представителя высшего света, а стилистика модерна, благодаря эстетизму, наилучшим образом помогает передать блеск и очарование ночного города. Художник не оставил шансов зрителю узнать поэта в фигуре изображенного человека в цилиндре — А.С.Пушкин совершенно неузнаваем, и при этом в работе не ощущается эмоциональность, связанная непосредственно с внутренним миром поэта, которая могла бы компенсировать отсутствие портретного сходства. Совокупность доминирующего необычного ракурса Львиного мостика, ажурной вязи чугунных перил, горизонтальных линий ограды и элементов крепления моста, выходящих из пасти хищников, блестящие огоньки дальнего плана составляют элементы стилистики модерна [5; 6]. Автор произведения сумел передать ощущения от светящегося ночного города, но эта эмоциональность не связана непосредственно с образом русского поэта — в картине «Петербург Пушкина» (40 х 60) А.В.Хвастунова продолжила традицию мастеров «Мира искусства», связанную с эстетизацией изображаемого, но не сумела к стилистике модерна добавить психологические аспекты, связанные с характеристикой внутреннего мира поэта и с обстоятельствами его жизни, как это автор удачно сделала при создании листа «Пушкин и его женщина», однако сумела передать атмосферу столицы Российской империи. По причине созерцательного характера эстетизма лист «Петербург





Рис. 6. А.В. Хвастунова. Петербург Пушкина. 2012. Б., гуашь, 60,5 х 43

Рис. 7. А.В.Хвастунова. Пушкин и Онегин на Зимней канавке. 2012. Б., акварель, соус, 50 х 40

Пушкина» (40 х 60) находится на большем расстоянии от совершенного художественного произведения, чем «Пушкин и его женщина».

Таким образом, обсуждаемая картина А.В.Хвастуновой «Петербург Пушкина» может служить прекрасной иллюстрацией, например, к «Евгению Онегину», но для характеристики А.С.Пушкина не хватает эмоциональной напряженности, непосредственно связанной с личностью поэта.

К третьей группе произведений А.В.Хвастуновой, имеющих самостоятельное значение, относятся следующие, стилистически подобные прежним, работы — «Петербург Пушкина» (60,5 х 43), «Пушкин и Онегин. На берегах Невы», «Пушкин и Онегин на Зимней канавке» (все 2012), в которых в наиболее отчетливой форме проявилась новая особенность изображения А.С.Пушкина и его времени в изобразительном искусстве XXI века, а именно — стремление художника подчеркнуть дистанцию между пушкинской эпохой и современностью (рис. 6, 7).

Художнику удалось передать ощущение присутствия современного зрителя в начале XIX века путем вглядывания в некий «магический кристалл», который сам автор ставил между современностью и изображаемым прошлым, — к подобному образному сравнению часто обращался А.М.Эфрос [9, с. 85]. Однако кристалл не совсем точно передает прошлое — происходит некое искривление действительности,

цветовая гамма теряет реальность и становится условной, рисунок делается рваным, импульсивным, и все это вместе взятое подчеркивает иррациональность изображенного (рис. 6). Рассматривая обсуждаемые произведения А.В.Хвастуновой, зритель действительно словно попадает в пушкинскую эпоху — атмосфера совершенно убедительна в своей достоверности, но переместившись в прошлое, зритель остается представителем XIX века, он не становится современником поэта, а, являясь человеком из будущего, не может раствориться в новой для него среде и иррационально, как инопланетянин воспринимает окружающую действительность.

На картине «Петербург Пушкина», являющейся как бы прологом к изображению образа поэта, А.В.Хвастунова изобразила дом по адресу Мойка, 12, в котором находилась последняя квартира поэта и куда его привезли после трагической дуэли (рис. 6). Художник искривил изображенные строения, и это не ошибка, не случайность, а осознанное изменение формы, сделанное для того, чтобы подчеркнуть фантастичность перемещения зрителя из настоящего в прошлое, это способ визуально подчеркнуть дистанцию между XXI веком и эпохой, в которой жил А.С.Пушкин.

Цветовое решение, данное А.В.Хвастуновой, не только позволяет показать разницу между сегодняшним днем и прошлым, но и является носителем эмоционального состояния поэта, то есть в данном случае эмоции передаются не изображением лица поэта, а эмоциональной средой, в которой «живет» А.С.Пушкин. Условный, не соответствующий реальности цвет характерен для всех трех рассматриваемых работ.

Таким образом, изображения А.С.Пушкина выполненные А.В.Хвастуновой, тяготеют к двум различным вариантам так же, как это происходило и у других живописцев, обращавшихся к данной теме, например, у Б.С.Угарова, то есть к изображению поэта с минимальной узнаваемостью, но с акцентом на передаче атмосферы, сопутствующей творческим поискам и судьбе поэта, а также к полноценному изображению эмоциональной напряженности на лице, написанном на основе прижизненных портретов. При этом так же, как и в случае с произведениями Б.С.Угарова, представляется возможность сравнить два варианта и определить, какой же из них в большей степени дополняет образ А.С.Пушкина новыми чертами. Сравнивая между собой варианты изображения поэта с разной узнаваемостью в исполнении А.В.Хвастуновой,

более художественными представляется работы с минимальной узнаваемостью, но зато с явно выраженной эмоциональностью и взволнованностью автора. Можно утверждать, что, как в работах Б.С.Угарова, так и в картинах А.В.Хвастуновой, общая эмоциональность произведений с изображением слаборазличимого лица поэта значительно превышает эмоциональность картин, на которых узнаваемое лицо поэта находится в центре внимания. Создается впечатление, что портретное сходство как-то холодит и лишает темперамента всю работу.

Необходимо обратить внимание на то, что произведения Б.С.Угарова и А.В.Хвастуновой с острым и осязательным настроением выполнены темперой и гуашью, а не масляными красками. Для объяснения такого выбора целесообразно вспомнить мнение Д.В.Сарабьянова, которое заключается в следующем: «Темпера, заменяющая масло, или гуашь — акварель как бы противопоказаны натурному видению; они смягчают трехмерность, иллюзию реальности» [5, с. 220]. Таким образом, отказ от использования масляных красок оправдан для усиления возникшего из прошлого образа великого русского поэта.

Подводя итоги проведенного исследования, можно утверждать, что установлены следующие особенности образа А.С.Пушкина в отечественной живописи и графике второй половины XX — начала XXI века:

— изображение творческого состояния А.С.Пушкина осуществляется не только за счет эмоций, отраженных на его лице, а путем придания художественному произведению такой общей эмоциональной напряженности, которая отождествляется с чувствами поэта в моменты вдохновения;

— создаются произведения, на которых узнать поэта не представляется возможным, однако общая одухотворенность, общее яркое эмоциональное переживание, свойственные таким работам с изображением слаборазличимого лица А.С.Пушкина, могут значительно превышать эмоциональность картин, на которых тщательно прописанное лицо поэта находится в центре внимания;

— восприятие личности А.С.Пушкина происходит как бы на расстоянии, то есть наблюдается стремление современных художников подчеркнуть дистанцию между пушкинской эпохой первой половины XIX века и современностью, в чем проявляется мироощущение XXI века;

— при изображении лица поэта часто используется определенная схематизация, основанная на передаче основных, «трафаретных»

черт поэта, главными из которых являются вытянутый вперед профиль, бакенбарды и кудрявая шевелюра, проистекающих, скорее, из автопортретов А.С.Пушкина, выполненных пером, чем из прижизненных портретов, созданных О.А.Кипренским, В.А.Тропининым и И.Л.Линевым.

Список литературы:

1. *Беляев М.Д.* Отражение юбилея Пушкина в изобразительном искусстве // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. — Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1941. — С. 497–523.

2. *Леняшин В.А.* Борис Сергеевич Угаров. — Ленинград: Художник РСФСР, 1984. — 192 с.

3. *Манин В.С.* Виктор Попков. — Москва: Советский художник, 1989. — 159 с.

4. *Молок Ю.А.* Пушкин в 1937 году. — Москва: Новое литературное обозрение, 2000. — 272 с.

5. *Сарабьянов Д.В.* Русский вариант стиля модерн в живописи конца XIX — начала XX века // Русская живопись XIX века среди европейских школ. — Москва: Советский художник, 1980. — 261 с.

6. *Сарабьянов Д.В.* Стиль модерн. — Москва: Искусство, 1989. — 295 с.

7. *Тугендхольд Я.А.* Искусство и современность // Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. — Москва: Советский художник, 1987. — 318 с.

8. *Федоров-Давыдов А.А.* Русское искусство промышленного капитализма. — Москва: Г.А.Х.Н., 1929. — 247 с.

9. *Эфрос А.М.* Профили. — Москва: Федерация, 1930. — 311 с.

10. URL: http://russian-literature.org/author/Pushkin (дата обращения: 01.09.2020).

П.Е. БАЛАЛАЕВ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: balalaeva_zar@mail.ru

P.E. BALALAEV
Graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: balalaeva_zar@mail.ru

К ПРОБЛЕМЕ КОМПЛЕКСНОГО ИЗУЧЕНИЯ ИКОНЫ «СВЯТЫЕ МУЧЕНИКИ ФЕОДОР СТРАТИЛАТ И ИОАНН ВОИН»

TO THE PROBLEM OF A COMPREHENSIVE STUDY OF THE ICON «HOLY MARTYRS THEODORE STRATILAT AND JOHN THE WARRIOR»

Настоящая статья посвящена изучению происхождения в Ярославском художественном музее иконы «Святые мученики Феодор Стратилат и Иоанн Воин» недавно раскрытой при реставрации из-под потемневшей олифы и открытой для изучения исследователями русской иконописи. Данное произведение не имеет в музее истории бытования и связанных с ним документов фиксирующих поступление иконы в музейное собрание. Статья призвана осветить открытия, сделанные во время реставрации и сопутствующего ей изучения иконы. Это находки связанные с записями и изменением композиции иконы, установленный нами период появления предмета в коллекции Ярославского художественного музея, а также выявление круга памятников принадлежащих руке мастера исполнившего данную икону и история создания и появления иконы в Ярославле.

This article is devoted to the study of the origin of the icon “The Holy Martyrs Theodore Stratilat and John the Warrior” in the Yaroslavl Museum of Art, which was recently opened during restoration from a darkened drying oil and opened for study by Russian icon painting by researchers. This work does not have a history of life in the museum and related documents fixing the receipt of the icon in the museum collection. The article aims to highlight the discoveries made during the restoration and the accompanying study of the icon. These are finds associated with the recordings and changes in the composition of the icon, the period of the appearance of the item in the collection of the Yaroslavl Art Museum, as well as the identification of the range of monuments belonging to the hand of the master who performed this icon and the history of the creation and appearance of the icon in Yaroslavl.

Ключевые слова: атрибуция, ярославские иконы, Ярославский художественный музей, Феодор Стратилат, Иоанн Воин.
Keywords: attribution, Yaroslavl icons, Yaroslavl Art Museum, Theodore Stratilat, John the Warrior.

В 2017–2018 годах в Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г.Строганова на кафедре реставрации живописи проходила реставрацию икона «Святые мученики Феодор Стратилат и Иоанн Воин». Произведение мастеров Оружейной палаты рубежа XVII–XVIII веков происходит предположительно из одного из храмов Ярославля.

Для введения нового произведения древнерусской иконописи в научный оборот перед началом нашего исследования дадим краткое описание изображения.

Икона имеет размеры 118х79 см., представляет собой вертикальную композицию из двух фигур. На ней представлены полноростовые фигуры святых мучеников Феодора Стратилата и Иоанна Воина в молении образу Спаса на престоле. Фигуры святых изо-



Рис. 1. Икона «Святые мученики Феодор Стратилат и Иоанн Воин». Конец XVII в. Дерево, левкас, темпера. 118 х 79 см. Ярославский художественный музей. Музейный номер ЯХМ — 445

бражены на светло-зеленом фоне холодного оттенка, святой Иоанн стоит на поземе в виде холма, украшенного золотыми и серебряными травами. Другой святой — Феодор — является более поздним композиционным дополнением и не имеет под ногами позема. Средник иконы обрамлен зелеными полями более насыщенного, густого, темного цвета, чем фон.

Воины (Рис. 1) одеты в зеленые тельники с золотой каймой; штаны, украшенные богатыми флоральными орнаментами. Латы у святых состоят из панциря и поясной брони. Доспехи выполнены сусальным золотом и декорированы «чернью» с рокайльными мотивами. У Иоанна доспехи исполнены в колористической комбинации металлов, сусального золота и твореного серебра, которым прописаны некоторые детали доспехов. Сапоги украшены золотопробельным письмом и серебряными разделками. Сверху накинуты красные плащи с холодными крапплачными притинками и золотопробельными разделками.

Феодор стоит в трехчетвертном повороте влево. Левая рука сложена на груди и держит тонкий белый крест, правая рука вытянута в молельном жесте. В ногах Феодора лежит знамя с остроконечным навершием, золотой шлем типа «салад» и круглый золотой щит. Над головой Феодора находится надпись с именем святого — Святой Великомученик Феодор Стратилат.

Стꙑ҃“ великомч҃къ ѳеѡдоръ
стратила́т

Иоанн стоит в трехчетвертном повороте вправо. Руки протянуты в молельном жесте. Левым плечом держит белое тонкое копье с длинным наконечником и алым султаном. На поясе Св. Иоанна закреплен небольшой меч с золотой рукояткой в виде головы орла. В ногах Иоанна лежит золотой шлем типа «бурьгеньот». Над головой Иоанна, темно-красная надпись — Святой мученик Иоанн Воин.

Стꙑ҃“ мч҃къ ѥѡа́нн
во́инъ

Образ Спаса — изображен сидящем на золотом престоле, декорированном черненными орнаментами. Фигура Спасителя представлена на розовом фоне с серебряными лучами Фаворского света. Вокруг образа клубятся зеленоватые облака. Спаситель одет в золотые одежды с малиновыми тенями. Волосы Христа темные, собраны в две пряди, борода

— как у «Спаса мокрая брада», раздвоенная на конце. На левом колене Спаситель держит раскрытое Евангелие.

Композиция иконы гармонична и колористически сложена, демонстрирует собой прекрасный образец искусства Оружейной палаты рубежа XVII–XVIII веков. В разработке авторской части живописи присутствуют черты заимствованные из гравюр Библии Пискатора, а именно гравюры Герарда де Йоде и Питера де Йоде.

При реставрации данной иконы был сделан ряд открытий связанных со сложением выше описанной композиции. Дело в том, что изображение фигуры святого Феодора Стратилата появилось на иконе несколько позже. Также одновременно с этим изменяется имя второго святого воина. Под записью в верхнем правом углу иконы была обнаружена серебряная надпись с красными обводками. Надпись содержит имя другого святого, Святого мученика Евстафия.

Стꙑ҃й мч҃къ ѥвста́ѳїй

Таким образом, Иоанн Воин был изначально написан и как Святой Евстафий (предположительно Евстафий Плакида).

Фигура Феодора Стратилата интересна еще и тем, что под добавленной позднее его фигурой отсутствует нижележащее изображение. В утратах и на сделанных микрозондажах под изображением Феодора отчётливо просматривается цвет фона. Иная графья, рисунок или же следы пемзования отсутствуют. То есть фигура Феодора Стратилата написана поверх зелёного фона, тогда как авторская фигура лежит на белом грунте без каких либо цветных подложек.

Физико-химическое исследование пробы отобранной с фона над изображением Феодора показало следующую стратиграфию 1. Грунт, 2. Авторский фон, 3. Олифа, 4. Поздний фон состава идентичного авторскому, но более мелкого помола, 5. Слои лака. Микропроба была взята из утраты на изображении имени Феодорадля выявления возможных остатков другой надписи. Исследование показало наличие слоя записи поверх авторской олифы, но не выявило наличия более ранней надписи. На рентгенограмме и в кракелюре другая надпись также не просматривалась, тогда как на подписи святого Иоанна (где авторская надпись была обнаружена) все говорило о наличии другого изображения. Рентгенография изображений святых сильно отличается, на изображении Иоанна и Спасителяона имеет стандартный вид для икон такого типа,

чёткая графья, моделировки свинцовыми белилами, золочение и т.д. На изображении же Феодора рентгенограмма представляет собой тусклое, плохо читаемое изображение, с темной графьей и плохо читаемым рисунком на фоне разводов. Все это результат расположения изображения поверх слоя содержащего свинцовые белила, блокирующие рентгеновские лучи. Стиль живописи фигур также различен, использованы другие колера, иной метод золочения и исполнения черненых орнаментов. Кроме того на фигуре Феодора отсутствует пигмент бакан, примененный в авторской фигуре и свидетельствующий о высоком статусе заказа и принадлежности к царской мастерской. Дело в том, что пигмент бакан был очень дорог и использовался только в царских или же очень дорогих заказах. На авторской фигуре им прописаны ножны меча и сапоги. На фигуре Феодора применены более дешёвые пигменты.

Все это подтверждает гипотезу о том, что фигура Феодора Стратилата является более поздним дополнением. Однако не сильно отдаленным по времени от авторской живописи.

Исходя из выше описанной особенности иконы складывается впечатление довольно странной композиции, рассчитанной изначально на две фигуры, но где была поначалу написана только одна из них. Это вызывает ряд вопросов, как и то, когда и почему появилась дописанная фигура и изменено имя второго воина.

Вероятно икона могла быть не закончена по ряду причин, а позднее послужила хорошим, готовым материалом для написания нового образа. Для ответа на этот вопрос необходимо выяснить из какого храма Ярославля икона поступила в Ярославский художественный музей.

О происхождении иконы в коллекции Ярославского музея хранители собрания не располагают никакими сведениями.

Для начала исследования обратимся к истории комплектования коллекции ЯХМ.

Формированияосновной части собрания древнерусской живописи в Ярославле проходило спешно, и было инициировано трагическими событиями 1920х годов.

Первые произведения поступили в собрание в 1919–1923 годах. Однако вследствие трагических событий первой половины XX века, частых переездов коллекции и музея в новые здания, смены руководства, долгого отсутствия профессиональных кадров, а также постоянных реорганизаций музея данные о происхождении иконы в музее отсутствуют. В частности, закрытия 16 октября 1930 года (ЯО ЦГРМ) ярославского отделения центральных государственных реставрационных мастерских (ЦГРМ — ныне ВХНРЦ им. И.Э.Грабаря), в результате чего часть инвентаризационных документов была утеряна, а возможно, и утеряна. Вследствие обстоятельств формирования коллекции в период гражданской войны, предметы, поступившие в этот период в ЯХМ, были зачастую лишены атрибуции и сопроводительной документации. Первые учетные документы музея древнерусского искусства сохранились с 1924 года [1]. Они содержат инвентарный список икон хранилища ЯО ЦГРМ и фондовые книги музея. В инвентарный список включено 245 произведений. Кроме икон из ярославских храмов, среди икон указаны произведения из церкви села Горькая Соль Мологского уезда, а также экспонаты из закрытого музея села Великого.

Ярославский музей существует с 1919 года, его периодизация делится на пять этапов.

I. 1919–1923 годы: май 1919 года — создание (Губмузея) — Губернской коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины при Ярославском Губернском отделе народного образования. В 1922 году — поступление 33 икон из: Афанасьевского и Толгского монастырей, церквей Варваринской, Владимирской Богоматери, Всехсвятской, Димитрия Солунского, Иоанна Златоуста в кремле, Михаила архангела, Николы-на Меленках, Николы Рубленого, Рождества Богородицы, Феодоровской Богоматери [2. Л. 225, 225]. К концу 1923 года — собрание икон Ярославского музея насчитывало 759 произведений, из них в экспозиции церкви Ильи Пророка было 274 памятника [3. Л. 269, 269 об., 270, 271.]. В 1923 году в Ярославле было музеефицировано 869 икон.

II. 1930–1936 годы: пополнение фонда иконописи вследствие массового закрытия храмов. Из-за отсутствия специалистов фонд был слабо документирован и не изучался. Постановка на учет 1762 произведений [4] из храмов в ведении Губмузея и Ильинско-Тихоновской церкви. В 1929 году проведена систематизация иконных фондов музея, находившихся в церкви Рождества Христова. Было создано 2 описи, 1— иконы, предназначенные для хранения в фонде [5, л. 1–26.] (463 иконы из Афанасьевского и Казанского Спасского монастырей, церквей Владимирской Богоматери, Власьевской, Всех святых, Воскресения, Ильи Пророка, Леонтьевской, Михаила Архангела, Николы Мокрого, Николы Рубленого Рождества, Тихоновской; иконы этой описи датируются XVII — перв. тре-

тью XIX века, среди них есть подписные датированные произведения), 2 — иконы, не имеющие художественно-исторического значения и предназначенные «для уничтожения и исключения из фондов» [6, л. 1–4.]. В 1929 году в церкви Ильи Пророка и Рождества Христова насчитывалось не менее 1460 икон, 274 иконы находились в экспозиции, а 229 — в оборудованном хранилище. Госторгом было изъято 128 икон. После изъятия и продажи, в 1930 г., в Ярославле насчитывалось не менее 2523 музеефицированных икон. В июне 1930 — апреле 1931 годов в Ярославский музей поступили иконы из городских церквей Благовещения [7, л. 120.], Варваринской [8, л. 127.], Власьевской [9, л. 132.], Крестовоздвиженско [10, л. 88.], а также церквей с. Григорцева [11, л. 135.], Берлюково и Степанчиково [12, л. 9.]. Ярославского района. 16 октября 1930 г. — закрытие ЯО ЦГРМ. Здание Спасского монастыря заняло военное ведомство. В 1933 году заведующая Художественной галереей А.А.Алехина [13, с. 218.] систематизировала произведения. В опись вошло 748 произведений иконописи. Иконы были разделены на 3 категории по музейному значению (на изучаемой иконе стоит меловая цифра II). В 1935 году было фактически заново заинвентаризировано 1631 произведение иконописи.

III. 1937–1958 годы: 1 этап 1937–1945 годы: 5 апреля 1937 — создание самостоятельного Ярославского областного музея искусств (ЯОМИ) (на одном из номеров на обороте иконы указана аббревиатура ЯМИ). В 1937 г. в музее искусств насчитывалось 1308 икон. В марте 1941 года —Алехиной заинвентаризовано 202 иконы [14]. В 1948–1950 годах Н.К.Дедюлин [15, с. 349] провел новую инвентаризацию икон. Была составлена единая инвентарная опись со сквозной нумерацией. На обороте каждого памятника был написан его номер (вероятно в это время на иконе появился номер с аббревиатурой ЯМИ). В новую инвентарную книгу было внесено 1237 произведений иконописи [16, л. 22.]. В 1950 году — Ярославский музей искусств (ЯМИ) стал называться «Ярославский областной художественный музей (ЯОХМ)» (следовательно последний инвентарный номер появился на и коне после 1950 года). Летом 1951 в Ярославль были командированы научный сотрудник музея им. Андрея Рублева Н.А.Демина и зав. отделом реставрации древнерусской живописи ГЦХРМ В.В.Филатов [17]. Н.А.Демина и В.В.Филатов разделили иконы на 4 категории (вероятно меловая надпись с цифрой II относится к более раннему периоду). Первую составляли исключительно ценные в художественном отношении иконы (83 иконы). Во вторую

категорию входили 224 ценных произведения в художественном, историческом и иконографическом отношении. Третью категорию образовывали 874 памятника музейного значения, в том числе целые иконостасы XVII–XVIII вв., типичные для ярославской школы иконописи; 44 иконы подлежали списанию ввиду их окончательного разрушения.

Рассмотрев периодизацию существования и деятельности ЯХМ, обратимся к информации, имеющейся на самом изучаемом произведении, к инвентарным номерам, несущим в себе важнейшую информацию.



Рис. 2. Икона «Святые мученики Феодор Стратилат и Иоанн Воин». Конец XVII в. Дерево, левкас, темпера. 118 х 79 см. Оборотная сторона. Ярославский художественный музей. Музейный номер ЯХМ — 445

На оборотной стороне иконы (Рис. 2) в правом верхнем углу находится зачеркнутый крестом инвентарный номер № ЯМИ/445 — II к., номер расшифровывается, как: ЯМИ — Ярославский [областной] музей искусств открытый (7 ноября 1937 года), И (икона) — 445 (инвентарный номер), II к. — (2 категория). Соответственно, надпись не могла появиться раньше 1937 года.

Как известно из истории Ярославского музея, инвентаризацию коллекции проводили несколько раз, до 1950 года было три инвентаризации, две из них выполнены А.А.Алехиной в 1935 году и в 1941 году, а третья — Н.К.Дедюлиным в 1948–1950 годах. Алехиной в 1935 году было пронумеровано 1137 икон музейного значения и 494 «не музейных», в 1941 году — 202 иконы. Отсюда следует, что основной инвентарный номер не мог принадлежать нумерации Алехиной. Дедюлиным же было заинвентаризовано уже 1237 икон (возможно, 10 икон перешли из списка «не музейных»). Данная икона имеет номер 445 (на обороте — с инициалами музея, а по бокам — только сам номер — 445, причем этикетки по бокам наклеены в разное время). Важно отметить тот факт, что этикетка с правой боковой стороны нанесена гораздо раньше, бумага этикетки

пожелтела от времени, почерк неаккуратный, видно, что цифры писались быстро, важным моментом является то, что число «44» написано тушью, одним почерком, а цифра «5» нанесена простым карандашом и другим почерком. Таким образом, можно утверждать, что этикетка была исправлена при позднейшей инвентаризации и изначально икона имела инвентарный номер 44. Вторая этикетка наклеена относительно недавно, подписана аккуратным почерком, бумага этикетки белая. В источниках не указано, каким образом наносила инвентарные номера Алехина, но зато известно, что Дедюлиным были нанесены номера на обороты произведений. На некоторых других иконах присутствуют инвентарные номера, написанные на обороте с помощью мела. На данной иконе также имеются остатки меловой надписи, но они практически стерты и трудно читаемы. При помощи инфракрасной съемки удалось прочитать остатки номера: № — II/44, что как мы думаем расшифровывается следующим образом — II категория, инв. номер 44.

Из вышесказанного следует, что икона при изначальной инвентаризации имела номер 44, а также и вторую категорию художественной ценности, аббревиатура музея отсутствует. Исходя из этого, по этому номеру икона подходит под инвентаризацию обоих периодов. На обороте иконы в инвентарном номере стоит аббревиатура Ярославского музея искусств (ЯМИ), открытого 7 ноября 1937 года. Известно, что первая инвентаризация Алехиной была проведена в 1935 году, когда музей имел статус краеведческого (ЯКМ), а при второй инвентаризации 1941 года она успела заинвентаризовать 202 иконы. На номерах, нанесенных мелом и краской, имеется указание категории (II-к — 2 категория), известно, что Алехина делила иконы на три категории. В инвентаризации Дедюлина такой факт не фигурирует, но присутствует тот факт, что им были проставлены инвентаризационные номера на оборотных сторонах произведений. Н.К.Дедюлин проводил эту работу с 1948 года, когда Ярославский художественный музей (ЯХМ) назывался музеем искусств (ЯМИ). Категории иконам присваивались и позднее, при работе экспертов в 1951 году, но тогда уже музей имел статус художественного (ЯХМ). Таким образом, первоначальная инвентаризация данной иконы «Святые мученики Федор Стратилат и Иоанн Воин» была проведена в 1935 или в 1941 году А.А.Алехиной, предположительно был наклеен инвентаризационный номер (только с порядковым номером — 44) на правый бок иконы, и нанесен меловой номер на оборотную сторону, где и были зафиксированы данные о

категории, а в период с 1948 по 1950 год Н.К.Дедюлиным инвентаризационные данные были обновлены, иконе присвоен номер 445 (возможно, в этот же период дописана цифра 5 на этикетке на правом боку иконы), категория ценности была сохранена, и обновленные данные были нанесены белой масляной краской на оборотную сторону иконы. Впоследствии инвентарный номер был еще раз обновлен, он написан также на обороте, но в нем уже фигурирует аббревиатура Ярославского художественного музея (ЯХМ) и отсутствует номер категории ценности предмета.

Таким образом, можно утверждать, что икона попала в собрание ЯХМ не позднее 1941 года, возможно, она была отобрана в коллекцию в самом начале существования музея или же стихийным образом в 1930-е годы и ранее принадлежала одному из храмов Ярославской губернии. Судя по раннему номеру 44, можно предположить о поступлении иконы в числе первых произведений музея. Икона может происходить из Афанасьевского, Казанского монастырей, церквей Варваринской, Владимирской Богоматери, Всехсвятской, Воскресения, Ильи Пророка, Димитрия Солунского, Иоанна Златоуста в кремле, Михаила архангела, Николы-на Меленках, Николы Рубленого, Николы мокрого, Рождества Богородицы, Феодоровской Богоматери, церкви Спаса на городу, Леонтьевской, Феодоровской и Власьевской. Можно сказать точно, что данное произведение происходит именно из храмов Ярославля и не входит в число икон, привезенных музейными экспедициями, проводимыми Ярославским музеем во второй половине XX века.

По истории коллекции известно, что в 1941 году собрание было эвакуировано и законсервировано. Также известно, что по местам эвакуационного хранения иконы были распределены по категориям художественной ценности, присужденным Алехиной. «…Иконы первой категории, отреставрированные и наиболее ценные, были оставлены в Митрополичьих палатах. Иконы большого размера были перемещены на паперть и галерею церкви Ильи Пророка [18, л. 1.]. Остальные иконы были размещены на третьем этаже Краеведческого музея в залах отдела соцстроительства и в одной комнате 1 этажа». Данная икона не относится произведениям, имевшим I категорию, но она имеет довольно крупные габаритные размеры. Исходя из этого, во время ВОВ, с 1941–42 годов до 1945 года, икона, скорее всего, хранилась в церкви Ильи Пророка, в галерее или на паперти. По завершении войны, в 1945 году, иконы фонда ЯОМИ были бессистемно перевезены из церкви Ильи Пророка в

церковь Николы Надеина, не отапливаемую и совершенно не приспособленную под хранение предметов музейной коллекции.

Таким образом, иконы, находившиеся несколько лет в душном, непроветриваемом законсервированном помещении были резко перевезены в холодную и сырую церковь Николы Надеина, где впоследствии также находились долгое время. Возможно, вследствие этого икона «Святые мученики Федор Стратилат и Иоанн Воин» пришла в остро аварийное состояние и приобрела «хронические заболевая», требовавшие впоследствии серьезной реставрации, в ходе которой был поднят вопрос о происхождении иконы в собрании ЯХМ.

В ходе консервационно-реставрационных работ был сделан ряд открытий, связанных с историей бытования рассматриваемой иконы. Одно из таких открытий — это обнаружение записи с измененным именем святого Иоанна, именовавшегося изначально святым Евстафием (Плакидой?). Данное открытие ввиду особой редкости изображения святого Евстафия интересно тем, что дает возможность составления первоначальной географической атрибуции. Из ряда храмов ярославской земли лишь в одном из них существует роспись, содержащая в своем составе фигуру этого святого. В росписях церкви Святого Николы на Меленках в диаконнике находится фигура Святого Евстафия с оленем (1705–1707 годы). По мнению Т.Е.Казакевич [19], данная фреска могла появиться вследствие прямой инициативы Святого Дмитрия Ростовского. Интересно еще и то, что сюжет, напоминающий ярославский, встречается также на книжной миниатюре соликамского сборника начала XVII века (РГБ, собрание Н.С.Тихонравова (ф. 299), № 258). Кроме того, изображение Святого Евстафия встречается на иконе «Мученик Евстафий» конца XVII века в иконостасе мученического ряда Собора Рождества Богородицы в Суздале. Других изображений святого в XVII веке нами обнаружено не было. В пользу церкви Николай на меленках свидетельствуют ещё несколько фактов. Во-первых в приходе этого храма в начале XVIII века умирают два иерея с соответствующими именами Фёдор и Иоанн. В 1716 году иерей Иоанн Косьмин, в 1717 году иерей Феодор Мулында [20, с. 498.]. Во-вторых при изучении фотографий интерьеров ярославских храмов начала прошлого века внимание привлекает фотография вида на иконостас церкви Николы на меленках, где на правом пилоне в киоте угадывается силуэт изучаемой иконы. У неё есть ряд особенностей подтверждающих эту гипотезу. Основа иконы считается

из трех досок имеющих небольшое коробление, пропорциональное соотношение сторон, отсутствие оклада и следов его крепления (тогда как большинство икон в начале прошлого века были одеты в оклады), наличие до реставрации нескольких слоев краски попавшей на края иконы при окраске её киота (цвета: жёлтый, синий, красный), хорошая сохранность и чистота оборота иконы свидетельствующая о его закрытости (что не характерно для иконостасов, но стандартно для экспонирования в киотах), своеобразие иконографии образа и его размеры подходящие пожалуй только для настолпной иконы.

Таким образом, целый ряд фактов свидетельствует о принадлежности иконы Феодор стратилат и Иоанн воин с церкви Николы на меленках. В рассмотренной выше периодике комплектования собрания Ярославского художественного музея поступление икон из церкви Николы на меленках упоминается лишь однажды, а именно в описании поступлений икон в 1922 году.

В церкви Николы на меленках сохранилась храмовая летопись, подробно фиксирующая историю этой церкви. Отсюда мы узнаем, что в 1705-1707 годах интерьеры церкви были украшены фресковыми росписями выполненными мастерами из разных городов, в том числе и из Москвы. В частности для участия в росписи церкви в 1705 году из Москвы приезжает Тихон Филатьев.

Этот факт позволяет нам выдвинуть гипотезу о появлении изучаемой иконы, незавершенности её первоначальной композиции и о появлении её в Ярославле. В 1674 году по заказу Артамона Матвеевича начинается работа над украшением иконами московской церкви на дровяном дворе. Для руководства артелью иконописцев призывается ученик Симона Ушакова Иван Максимов, мастер набирает для работы городовых иконников имена которых неизвестны. Одним из них вероятно мог быть и автор нашей иконы, потому, как среди сохранившихся произведений, написанных в различных стилях есть две иконы схожие по манере письма с изучаемой иконой Феодора Стратилата и Иоанна Воина. Эти две иконы находились в праздничном ряду иконостаса и представляют собой сюжеты Рождества Богородицы и Введения во храм. В них схожи примененные колера, манера моделировки карнации, разработка одежд, чувствуется излюбленные мастером колористические сочетания. В живописи этих икон также присутствует небольшое количество бакана.

Однако этот заказ завершить не удалось, в 1676 году на дворе Николая Демидова (или Давыдова), где писались эти иконы случился сильный пожар и все иконы были перенесены в столовую палату Посольского двора, к другим написанным ими иконам. В 1678 году иконы переносят в придел великомученика Дмитрия на Посольском дворе. Об этих иконах забывают на долгие одиннадцать лет. В отчёте Ивана Максимова 1679 года сообщается какие иконы были выполнены, какие незакончены, а какие едва начаты [21].

Таким образом, через десятилетия незаконченные иконы могли использоваться в качестве материала для выполнения новых заказов. Так в 1704 году Тихон Филатьев был направлен в Посольский приказ срисовывать гербы из «государственной книги». По завершении этого заказа Тихон уезжает на родину своего отца – Ярославль, где принимает участие в росписях церкви Николы на меленках, в диаконнике которой есть изображение святого Евстафия Плакиды.

Учитывая тот факт, что в XVIII веке оружейная палата теряет свой статус, заказы и иконописцы начинают постепенно уезжать в другие города, увозя с собой различные материалы, книги и другие вещи, они вероятно также могли увозить и незаконченные иконы для использования их при выполнении заказов на новом месте. Одной из таких икон могла стать и изучаемая нами икона святых воинов Феодора Стратилата и Иоанна воина.

Примечания:

1. Фондовая книга № 25 отдела древнерусского искусства 1924 г. Яргубмузея; Инвентарная книга № 26 (№ 2) отдела древнерусского искусства Яргубмузея 1924 г. Опись икон, находящихся при реставрационной мастерской в помещении ризницы б. Спасского монастыря.

2. ГАЯО. Ф. Р-1400. Оп. 1. Д. 8. Л. 225, 225 об., 226 об., 228, 268 об., 270, 286, 286 об., 287, 288, 289.

3. Подсчитано по: ГАЯО. Ф. Р-1400. Оп. 1. Д. 8. Л. 269, 269 об., 270, 271.

4. Подсчитано по: Фондовая книга № 25…; Инвентарная книга № 26 (№ 2)…

5. НА ЯХМ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 59. Л. 1–26.

6. НА ЯХМ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 62. Л. 1–4.

7. ГАЯО. Ф. Р-1400. Оп. 1. Д. 64. Л. 120.

8. Там же. — Л. 127.

9. Там же. — Л. 132.

10. ГАЯО. Ф. Р-1400. Оп. 1. Д. 8. Л. 88.

11. Там же. — Д. 64. Л. 135.

12. НА ЯХМ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 64. Л. 9.

13. Ярославский художественный музей, 1919—1969 гг.: сборник документов и материалов / сост. И. Н. Котова. — Ярославль, 2013. — С. 218.

14. НА ЯХМ. Инвентарная книга № 10.

15. См.: Ярославский художественный музей, 1919—1969 гг.: сборник документов и материалов / сост. И. Н. Котова. — Ярославль, 2013. — С. 349.

16. НА ЯХМ. Акты постоянных поступлений 1950–1957 г. Л. 22.

17. Филатов Виктор Васильевич (1918–2009) — реставратор, в 1951 г. — зав. отделом реставрации темперной живописи ГЦХРМ. Автор учебных пособий по технике реставрации иконописи.

18. НА ЯХМ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 12а. Л. 1.

19. Татьяна Евгеньевна Казакевич. 3 июня 1935 — 2 июля 2014 г. Работала в Ярославском и Загорском музеях, в институте искусствознания в Москве. Принимала активное участие в составлении Свода памятников Ярославской области. Произвела обмеры, составила исторические справки и паспорта на 300 памятников Рыбинского, Борисоглебского, Тутаевского и Мышкинского районов Ярославской области, составила описания монументальной живописи XVI–XIX веков в Ярославле, Ростове, Тутаеве, Рыбинске, Переславле, Угличе, Борисоглебском, Больших Солях. Исследования Т.Е.Казакевич были высоко оценены Д.С.Лихачевым. Т.Е.Казакевич тесно сотрудничала с музейным сообществом Ярославской области. Ее идеи легли в основу многих музейных проектов.

Список литературы:

1. *Андреев П.Г., Генкин Л.Б., Дружинин П.Н., Козлов П.И.* Ярославль: Очерки по истории города (XI в. — октябрь 1917 г.). — Ярославль, 1954.

2. *Багрова Н.В.* Из истории первых музеев Ярославля // Краеведческие записки. — Ярославль, 1984. — Вып. 5, 6.

3. *Горшкова В.В.* Коллекция икон ярославского художественного музея: история комплектования, проблемы атрибуции и экспонирования. — Москва, 2015.

4. *Кузнецова О.Б. А.В.Федорчук.* Ярославский художественный музей. 101 икона из Ярославля. — Москва: Северный паломник, 2007.

5. Записка об открытии Ярославской губернской ученой архивной комиссии // Труды ЯГУАК. — 1890. — Вып. 1.

6. Заседание 14 ноября 1899 г., в день завершившегося десятилетия деятельности ЯГУАК // Труды ЯГУАК. — 1914. — Кн. VI. — Вып. 1.

7. Отчет о деятельности ЯГУАК за 1896–1898 гг. — Ярославль, 1899.

8. Отчет о деятельности ЯГУАК за 1900–1914 гг. // Труды ЯГУАК. — 1914. — Кн. VII. — Вып. 2.

9. *Рутман Т.А.* «Храмы и святыни Ярославля история и современность». Вып. 2. 2008 г. С. 498.

10. Ярославская губернская учёная архивная комиссия: к 125-летию основания / под редакцией О.В.Кузнецовой. — Ярославль, 2014.

11. Ярославская губернская учёная архивная комиссия: люди, события, документы. — Ярославль, 2009.

12. *Рутман Т.А.* «Храмы и святыни Ярославля история и современность». 2008 г. С. 498.

13. Токмаков. 1889 г.

Список архивных источников:

Государственный архив Ярославской области (ГАЯО)

1. Фонд 230 Ярославкой духовной консистории содержит документы за 1780–1918 г. Среди них — описи церковного имущества кафедрального собора, монастырских и приходских храмов Ярославля и уездов. Позволяет уточнить происхождение икон фонда ЯХМ.

2. Фонд 245 — содержит документы Ярославского Толгского монастыря за 1704–1917 годы. Фонд включает в себя: описи монастырского имущества, а также приходно-расходные книги, которые позволяют уточнить, а в ряде случаев выявить историю бытования икон, происходящих из этой обители.

3. Фонд 1118 — содержит документы из материалов Ярославской епархии: приходо-расходные книги, описи имущества храмов Ярославской и Костромской епархии с 1711 по 1917 год. Документы фонда содержат сведения о перестройках церквей, переделках иконостасов, художественных работах в храмах.

4. Фонд Р-600 — содержит документы Ярославской губернской комиссии по изъятию церковных ценностей за 1918–1925 г. Фонд содержит документы периода национализации церковного имущества, которое впоследствии было музеефицировано.

5. Фонд Р–1945 — содержит документы Ярославского губернского ликвидационного отдела церковно-монастырских имуществ исполкома Ярославского губернского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов за 1918–1921 годы. В фонде хранятся описи имущества закрываемых церквей, разрушенных в июле 1918 г. Фонд Р-1269 (Исполкома Ярославского городского Совета депутатов трудящихся) — содержит протоколы заседаний президиума горсовета о прекращении церковных служб и роспуске общин в 1931–1937 годах.

6. Фонд Р-1400 — содержит источники по истории музеефикации иконописного наследия Ярославля. В нем собраны дела Ярославского музея с 1919 по 1969 годы.

7. Фонд Р-1007 — содержит дела Ярославского губернского отдела народного образования, подотдела по делам музеев и охраны памятников искусства, старины и природы за 1919–1929 годы. Здесь оказались отчеты о работе музея за 1922–1929 годы, отчеты о работе реставрационной мастерской. Сведения о первых произведениях музейного фонда икон, и их реставрации.

8. Фонд Р-1401 — содержит документы ЯО ЦГРМ, показывает процесс документирования и реставрации икон Ярославля в 1919–1931 годах.

9. Фонд Р-2258 — содержит дела Отдела по делам искусств исполнительного комитета Ярославского областного Совета депутатов трудящихся, которому в 1937–1959 годах подчинялся ЯХМ. В фонде содержатся сведения о количестве предметов фонда икон в послевоенные годы, данные по послевоенной инвентаризации, подробный отчет о работе комиссии под руководством В.В.Филатова и Н.А.Деминой с фондом икон в 1951 г.

10. Фонд Р-993 — содержит дела ЯХМ с 1969 по 1997 г.

Научный архив ЯХМ:

1. Фонд 7 — содержит реставрационные паспорта Н.И.Брягина, раскрывавшего иконы для музея с 1925 по 1930 год, а также списки икон фонда ЯО ЦГРМ и музейных хранилищ 1929 и 1935 годов, содержащие сведения о происхождении икон.

В отделе фондов Ярославского историко-архитектурного музея-заповедника хранятся сведения о ранней истории музеефикации иконописного наследия Ярославля, содержащиеся в первых учетных документах музея.

Г.Д. БУЛГАЕВА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусства костюма и текстиля, АлтГУ
e-mail: bulgaevagd@yandex.ru

А.М. БЕЛОЗЕРОВА
Иконописец иконописной мастерской Алтайской митрополии
e-mail: belartist@yandex.ru

G.D. BULGAEVA
Candidate of Art History, department of art history, costume and textiles, Altai state University
e-mail: bulgaevagd@yandex.ru

A.M. BELOZEROVA
Icon painter icon-painting workshop of the Altai metropolis
e-mail: belartist@yandex.ru

РОЛЬ СИЛУЭТА В РУССКОЙ ИКОНОПИСИ

THE ROLE OF SILHOUETTE IN RUSSIAN ICONOGRAPHY

Произведения русской иконописи выделяются среди других не только колоритом, но и линией силуэта. В науке не всегда рассматриваются роль и значение последнего. Абрис фигур в иконах средневековой Руси имеет певучий и мягкий характер, который созвучен с архитектурными формами и темпом песнопений этого периода. Такое своеобразие силуэтных форм в русской иконе сохраняется на протяжении многих веков. Это доказывает анализ произведений и иконографических подлинников более позднего периода.

Works of Russian iconography distinguish among others not only coloring, but also the silhouette line. Science doesn't always consider the role and significance of last. The contour of the figures in the icons of medieval Russia has a melodious and soft character, which is in tune with the architectural forms and tempo of the chants of this period. This peculiarity of silhouette forms in the Russian icon has been saving for many centuries. This is proved by the analysis of works and iconographic originals of the later period.

Ключевые слова: икона, иконография, силуэт, художественная выразительность, конструктивность.
Keywords: icon, iconography, silhouette, artistic expression, constructiveness

Создание произведений современной канонической иконописи неизменно связано с копированием древних образцов. Копийный опыт — это анализ структуры произведения и его выразительных средств. Аналитический подход в процессе выполнении копии позволяет обосновано говорить об общих и частных характеристиках произведения, а также использовать полученный опыт в дальнейшей самостоятельной работе. Наиболее актуально в этой деятельности на современном этапе звучит проблема силуэта как средства художественной выразительности.

На протяжении последних десятилетий прослеживается тенденция утраты певучести линии силуэта при копировании древнерусской иконы в современных произведениях церковного искусства. Абрис является одним из средств выразительности произведения, то его роль может быть равнозначна описи, выражению глаз, колориту, моделировке личного и т. д. Соответственно, изменение его характеристик может привести к резонансу в восприятии целостности образа. Таким образом, все средства художественной выразительности образа должны быть направлены на реализацию единой идеи и воплощены в одном стиле. Такой подход прослеживается в русской иконописи на протяжении нескольких веков. Несмотря на то, что за последние четыреста лет стилистические направления кардинально меняются, линия силуэта икон отечественного происхождения несет в себе устойчивые характеристики. Такую преемственность легко проследить, анализируя кальки иконописных подлинников. Переводы с икон XVI–XVIII вв. собраны в фундаментальном труде Н.П.Кондакова [3]. В иконографических изводах XVI–XVIII, которые опубликованы в работе академика, видна связь с предыдущими поколениями, проявившая себя том числе и в мягкой линии силуэта. Абрис фигур, расположенных строго в фас наиболее сложен при пере-

даче обтекаемости формы. Иконописцы прошлых веков, неукоснительно следуя структурному построению, не нарушая анатомичности форм, передают характер изображения через плавные линии. Так, в одном из памятников тверского происхождения XIV века можно увидеть, что линия плеч в образе Спасителя показана через складки ткани, их мягкое и свободное расположение [2, с. 130]. Аналогичный силуэт присутствует и более раннем изводе новгородского происхождения, опубликованном в работе Н.П. Кондакова под № 13 [3]. Силуэт древнерусской иконописи, несмотря на свое лирическое звучание, подчеркивает конструктивное построение фигуры. Характер абриса может варьироваться, в зависимости от региональной школы, территории и времени создания произведения. Преемственность Русью византийских традиций отразилась в иконописи. Однако со временем произошла трансформация греческих образцов на русской почве. Гармоничное сочетание плавности и тектоничности линий свидетельствует о высоком уровне исполнения произведения мастером. Наиболее показательно данный аспект просматривается на иконах Богородицы и святых с контрастным звучанием одежд и личного. Певучесть линии рук сохраняется на протяжении нескольких веков, вне зависимости от изменений пропорциональных соотношений региональных центров или временном разбеге. Исследователи указывают на кардинально разные стилистические характеристики, которые присутствуют в русских иконах различного происхождения [6, с. 169]. Однако некоторые обобщающие черты в них имеются, прежде всего, стоит указать на характер линии силуэта. Кроме того, образы позднего периода, выполненные по технологии древних образов, также сохраняют плавность силуэта. Это видно при изучении иконы «Господь Вседержитель» из собрания Музея истории Православия на Алтае. Принимая во внимание ряд фактов, касающихся технологии создания этого произведения, смеем предположить, что икона привозная, была написана в центральной части России. Несмотря на позднюю запись фона, на образе контрастом выделен мягкий, покатый абрис плечевого пояса. При этом выверенное расположение головы относительно плеч, анатомически грамотное положение пальцев рук свидетельствуют о высоком уровне, которым владел автор произведения. Не исключено, что иконописец пользовался кальками и переводами с более ранних образцов, однако важно подчеркнуть преемственность и сохранения тенденции мягкого, плавного силуэта и правильности конструкций формы.

Следует отметить связь силуэта с ритмом. Плавный характер ритма может быть рассмотрен как русская национальная особенность, которая проявляется во многих видах фольклора (песенное, поэтическое, декоративно-прикладное искусство и др.) [1, с. 341]. Это прослеживается и в орнаментальных формах. Мягкие, покатые мотивы и лейтмотивы растительного узора широко использовались и в декоративном обрамлении окладов, стенописи древнерусских храмов и других видах изобразительного творчества. Исследователи храмовых росписей отмечают обилие растительного орнамента, которое возрастает со временем [7, с. 296]. В XVI–XVII веках плавные линии узоров декораций интерьеров преобладают над другими. Спокойный характер ритма также присутствует в архаичных геометрических орнаментах. Такую тенденцию, вероятно, следует рассматривать как результат влияния окружающей среды и проявления культурного ландшафта. Отражение географических особенностей родной природы в произведениях искусства подчеркивали многие искусствоведы и культурологи [4, с. 47]. Плавность силуэта подчеркивается мягкостью взгляда Богородицы, спокойными линиями описи и сдержанным движением рук. В образе Богородицы «Донская» XVII века из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева силуэт играет объединяющую роль [5, с. 58]. На иконе мафорий обильно украшен золотой разделкой, но плотность основного цвета и лаконичность форм абриса сохраняют единство формы.

В результате силуэт можно рассматривать как элемент стилистической характеристики, а, соответственно, его значение при атрибуции памятника. Образцы древнерусского искусства свидетельствуют о том, что спокойный силуэт фигур взаимосвязан с их анатомическим построением. Обтекаемость, плавность линий не мешают присутствию конструктивности. При этом акцент ставится на эмоциональном восприятии и колорите. Силуэт отражает в себе черты окружающего мира, мировоззрения эпохи и является ярким средством выразительности образа.

Список литературы:

1. *Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика XI–XVII века. — Москва: Мысль, 1995. — 637 с.

2. Государственная Третьяковская галерея. Древнерусское искусство X — начала XV века. Каталог собрания. Том I: / под редакцией Я.В.Брука и Л.И.Иовлевой. — Москва: Красная площадь, 1995. — 270 с.

3. *Кондаков Н.П.* Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Лицевой иконописный подлинник. Том I. — Санкт-Петербург, 1905 / Репринт. — Москва: Паломник, 2001. Иконография Спасителя.

4. *Лихачев Д.С.* Русская культура. — Москва: Искусство, 2000. — С. 45–49.

5. О Тебе радуется: Русские иконы Богоматери XVI — начала XX веков: каталог / составитель Л.Тарасенко. — Москва: Авангард, 1995. — 80 с.: ил.

6. *Овчинников А.Н.* Символика христианского искусства. — Москва: Родник, 1999. — 380 с.

7. *Орлова М.А.* Орнамент в монументальной живописи древней Руси. Том I. — Москва: Северный паломник, 2004. — 400 с.

Ю.А. МАНИН

Доцент кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи», МГХПА им. С.Г. Строганова, художник-реставратор
e-mail: maninjurij@yandex.ru

Y.A. MANIN

Associate Professor of the Department «Restoration of monumental and decorative painting» of the Stroganov Academy, restoration artist
e-mail: maninjurij@yandex.ru

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ЯЗЫКА СРЕДНЕВЕКОВЫХ МОНУМЕНТАЛЬНЫХ РОСПИСЕЙ

SOME FEATURES OF THE EXPRESS LANGUAGE OF THE MEDIEVAL MONUMENTAL LISTS

В статье рассматриваются некоторые особенности изобразительного языка росписей средневековых христианских храмов, истоки этого искусства, влияние религиозной основы на его характер. Приводятся выдержки из работ знатоков средневековой живописи философа Е.Н.Трубецкого, математика Б.В.Раушенбаха, художника-реставратора В.Д.Сарабьянова. Затрагиваются исторические судьбы этого явления в прошлом нашей страны и в настоящее время.

The article discusses some features of the pictorial language of murals of medieval Christian churches, the origins of this art, the influence of the religious foundation on its character. Excerpts from the works of connoisseurs of medieval painting by the philosopher E.N.Trubetskoy, mathematics B.V.Rauschenbach, artist-restorer V.D.Sarabyanov. The historical fate of this phenomenon in the past of our country and at the present time is touched.

Ключевые слова: средневековые монументальные росписи, особенности изобразительного языка, художественная организация пространства.
Keywords: medieval monumental paintings, features of the pictorial language, the artistic organization of space.

Особенностью современной монументальной живописи в нашей стране можно считать появление и одновременное сосуществование росписей, выполненных в совершенно разных стилях, «говорящих» со зрителем на разных изобразительных языках. Отчасти это объясняется доступностью для изучения великих произведений мирового искусства как прошлых эпох, так и недавнего времени, желанием одних художников следовать той или иной традиции, других — искать свой неповторимый почерк. Среди заказчиков росписей (ведь монументальная живопись, как правило, является заказной работой) сейчас тоже нет единства в пристрастиях.

Если стиль росписи во многом зависит от художественного вкуса художника-монументалиста и заказчика, то изобразительный язык формируется на основе определенного мировоззрения человека или группы людей, связанных между собой общими социальными, национальными или религиозными идеалами. В неизменном виде он может существовать длительное время независимо от сменяющих друг друга стилей живописи. В этой связи, нам представляется интересным рассмотреть некоторые особенности изобразительного языка средневековых христианских росписей и феномен возвращения этого языка в наше современное монументальное искусство.

Свои системы изобразительных приемов были созданы уже в эпоху Древнего Египта и античной Греции. Египетские мастера сочетали плоскостно-декоративный стиль росписи с реализмом в передаче характера и пластики изображаемых персонажей. Они умели передавать разнообразие природного мира и предметов, окружающих человека, избегая при этом иллюзорности. Греческие художники, изучая пропорции природных объектов, в том числе человеческого тела как «меры всех вещей», создали гармоничное пространство интерьера, мастерски сочетая в нем архитектурную конструкцию, скульптурный и живописный декор.

В начальный период распространения христианства религиозная и светская живопись сохраняли античные традиции и обладали общим изобразительным языком, набором техник и приемов. В средние века в храмовой живописи на «античном фундаменте» возник свой особый язык. Со временем, вследствие изменения общественного сознания в христианских странах, изобразительный язык средневекового искусства был вытеснен на периферию художественной жизни, но не исчез. В XX веке в России и на Балканах вновь возник интерес к этому искусству,

появились художники, воспринявшие его особенности и приёмы как свои. Это стало возможным, во многом, благодаря труду реставраторов, раскрывших древнюю живопись из-под копоти и позднейших записей. Сейчас храмовые росписи, выполненные в традициях средних веков, стали частью современной монументальной живописи.

Рассматривая причины возрождения определенных эстетических традиций и технико-технологических приемов стенописи данного периода, следует разобраться, как религиозная основа этого искусства повлияла на его характер. Воспользуемся для этого работами трех знатоков средневековой живописи. Это очерки о русской иконе Евгения Николаевича Трубецкого, русского философа, который дал первое целостное, одновременно художественное, историческое и богословское истолкование древней русской живописи; работа «Пространственные построения в живописи» академика Бориса Викторовича Раушенбаха, крупного математика и одновременно глубокого исследователя изобразительного искусства и средневековой живописи в частности, и книга «Церковь Святого Георгия в Старой Ладоге» Владимира Дмитриевича Сарабьянова, выдающегося реставратора и исследователя древнерусского искусства.

Б.В.Раушенбах писал о том, что подавляющее большинство интересующих нас росписей находится в христианских храмах и изображает Христа, Деву Марию, силы небесные, святых, ветхозаветные и евангельские сцены и события церковной истории. Однако эта живопись не может рассматриваться как простая иллюстрация к тексту Библии или описываемых церковным преданием событий, как своего рода пособие для неграмотных. Ее ритуальное назначение — способствовать молящемуся войти в общение с Богом, изображенными святыми и в целом с небесной церковью [1]. Эта особенность не могла не сказаться на ее цветовом, композиционном и пространственном построении. Например, желая привлечь внимание зрителя к главному персонажу или сюжету росписи, художник в изображении второго плана часто направлял ребра архитектурных сооружений к смысловому центру композиции, при этом появлялись черты обратной перспективы в изображенном пространстве, что приводило к изменению восприятия этого пространства в целом. Такое построение рождало ощущение «наплывания» изображения на зрителя, он как бы становился соучастником происходящего или лицом к лицу с изображенными персонажами [2].

Похожие впечатления от стенописи XII века приводит в своей книге В.Д.Сарабьянов, когда говорит об изображениях, написанных по абстрактному гладкому фону. «Фигуры не связаны с этой почти нейтральной изобразительной средой пространственно, они не имеют в ней точки опоры, а как будто наложены поверх нее, благодаря чему создают новый пространственный план и оказываются выдвинутыми к зрителю… Фигуры… как будто выходят из стены и иллюзорно существуют в трехмерном пространстве храма, сохраняя при этом свою бесплотность… Образы не просто существуют в этом новом сакральном пространстве; они находятся в активном взаимодействии друг с другом и со зрителем, что выражается через постановку фигур, повороты голов, взгляды, жесты». Упоминая роспись в барабане Георгиевской церкви, он пишет: «построение фресок… создает законченную *пространственную* композицию (курсив Ю.А. Манина), где со всей определенностью расставлены смысловые акценты, раскрывающие программное содержание данной росписи» [3].

Таким образом, оба исследователя отмечают характерные свойства средневековой религиозной живописи — ее повышенную обращенность к зрителю и способность насыщать пространство интерьера новыми качествами. Вторая из перечисленных характеристик вообще свойственна монументальной живописи, но средневековая живопись обладала в этом смысле особой силой благодаря своему активному взаимодействию с архитектурой. Внутреннее храмовое пространство художественно организовывалось с помощью единой структуры связей, направлений форм, линий и цветовых пятен живописной композиции, и эта система, в свою очередь, органично входила в архитектонику [4] храма. Человек, попадая под своды церкви, как бы погружался в особый целостный мир, пронизанный незримыми духовными «силовыми линиями», «мир, собранный воедино божественной благодатью, таинственно преображённый в соборное тело Христово» [5].

Художественные средства для создания архитектурно-живописных композиций, способных вмещать в себя такой грандиозный образ, средневековые мастера унаследовали от античного искусства. В этом убеждаешься, рассматривая скульптурные группы и рельефы, выполненные прославленными древнегреческими мастерами, а также древнегреческую вазопись, где живопись многофигурных сцен и орнаментов с быстрым и живым рисунком, как правило, подчинена форме сосуда, который является архитектурной основой росписи.

Особенности средневековой живописи складывались в течение нескольких столетий. Вначале художники пользовались широчайшим набором изобразительных средств и приемов античной живописи. Постепенно отошли в прошлое повышенная натуралистичность и интерес к изображению глубокого пространства. Возник новый изобразительный язык, более лаконичный и выразительный, безразличный к строгому соблюдению какой-либо перспективной системы. Появилось дополнительное «чувство свободы», которое позволяло средневековому мастеру в целях повышения выразительности образа, а также в тех случаях, когда этого требовала композиция, изменять пространственные построения и видимые формы предметов. Стремление к увеличению информативности привело к изображению отдельных частей предметов повернутыми таким образом, чтобы их можно было лучше «разглядеть». Предмет, например, стол, чаша мог изображаться одновременно с нескольких точек зрения. Вошли в употребление почти забытые приемы, возникшие еще в искусстве Древнего Египта. Так, иерархические соображения часто приводили к увеличенному изображению главных персонажей. В изображениях какой-либо местности или архитектуры стали употреблять приемы, которые используют и сейчас, но не в живописи, а при черчении топографических планов.

Подробнее стоит остановиться на одном любопытном приеме. Академик Б.В.Раушенбах назвал его методом сечений и описал следующим образом [6]. «Сюжеты, связанные с религиозными преданиями, поставили перед средневековыми мастерами задачу одновременного показа в одной композиции событий, происходящих в реальном трехмерном мире и в мире мистическом, который мыслился тоже трехмерным, но ирреальным, невидимым. Более того, нередко оба эти трехмерных мира, «видимый» и «невидимый», предполагались существующими не только одновременно, но и в одном и том же пространстве, причем не независимо друг от друга, а тесно взаимодействующими. Для показа этих двух миров одновременно художники использовали прием, сводящийся к методу сечений (широко применяется в черчении). Сутью этого метода является прерывание изображения одного пространственного слоя, когда надо переходить к изображению другого. Примером использования такого приема могут служить композиции на тему Успения Богородицы.

Согласно церковному преданию, Богоматерь скончалась, окруженная скорбящими апостолами, а ее душа (изображаемая в виде мла-

денца) была взята на небо явившимся для этого Христом. Эти два события — кончина Марии в окружении апостолов и взятие ее души Христом — происходили одновременно, в одном пространстве, но первое — в реальном плане, а второе — в мистическом. Пользуясь методом сечений для изображения этих двух областей, художники разделяли четкой линией пространство фона (на котором часто изображалась архитектура) и мистическое пространство, выделяя последнее еще и особым цветом. Мистическое пространство остается невидимым для окружающих ложе Марии. Никто не смотрит на Христа, хотя совершенно очевидно, что его появление среди учеников потрясло бы их.

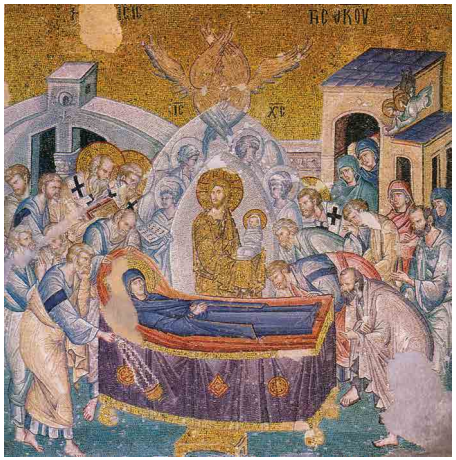


Рис. 1. Успение Богородицы, 1315–1320 гг. Константинополь, монастырь Хора, мозаика

Желание как можно более четко обозначить видимую границу сечения, позволяющую одновременно показать две сосуществующие области пространства, привело к тому, что с начала XIV века эта граница особенно часто подчеркивалась не только цветом, но и изображением непрерывного ряда ангелов, расположенных вокруг фигуры Спасителя. С одной стороны, это как бы сопровождающие Христа небесные силы, а с другой — подчеркивалось коренное различие между обоими слоями пространства. Эти ангелы писались монохромно, причем цвет выделенного сегмента являлся основным тоном их изображений, что символизировало неразрывную связь между ними и одновременно делало ангелов как бы «невидимыми», соответственно природе ограниченной ими области».

Не углубляясь далее в анализ изобразительного языка средневековой живописи, скажем только, что его особенности позволяли наиболее полно и верно передавать представления христиан о Боге, о мире и о человеке. Заветной мыслью этого искусства, по словам Е.Н.Трубецкого, была надежда на восстановление нарушенного строя и лада во всем тварном мире, в падшем «зверообразном» человечестве, находящимся

под властью «стражей бесовских» [7]. «Чтобы этот разделенный ненавистью мир преисполнился той любовью, которая царствует в предвечном совете живоначальной Троицы». Основная тема этого искусства — гимн любви как «той силе, которая побеждает мировую рознь и претворяет хаос в космос» [8].

На смену средневековому искусству пришло искусство Нового времени, «которое поставило своей главной целью показать окружающий человека мир в его естественном виде так, чтобы изображение было как бы «окном в материальный мир». Оно должно было отказаться от свойственных средневековому искусству приемов. Мастера Ренессанса прокладывали новые пути искусству, делая его все более и более осязаемым, где даже глубоко символическое «нуждалось в достоверности, телесности, объемности изображения» [9]. Это накладывало свои ограничения в изобразительном языке и сужало область изображаемого в живописи.

В XVI–XVII вв. процесс перехода от изображения сущности явления к иллюзионистскому стремлению писать все так, чтобы написанное по возможности приближалось к видимой картине реального мира, развился и в русском искусстве» [6].

Расцвет этого искусства в нашей стране пришелся на XIX — начало XX столетия. Затем поиск повышенной выразительности в живописи и, в связи с этим, стремление очистить изобразительный язык от наработанной уже рутины привели одних художников к обновленному реализму, других — к авангардному и абстрактному искусству, третьих — к попыткам возродить средневековые традиции. Всех этих и еще многих непохожих друг на друга художников, как нам кажется, объединяло стремление уйти от фальши и фотографического правдоподобия в живописи, иными словами, стремление не только и не столько отображать природу, но творить подобно природе.

Возвращаясь к заявленной теме и подводя итог, можно сказать, что с постепенным, трудным возрождением христианского мировоззрения в современной России после десятилетий государственного атеизма мы наблюдаем, как мало-помалу возрождается, проходя через искушение коммерцией и дурновкусием, становится вновь актуальным христианское монументальное искусство со своими высокими эстетическими ориентирами, традиционным изобразительным языком и поиском своей художественной правды.

Примечания:

1. Понятие «Небесная церковь» охватывает главу церкви — Христа, силы небесные (архангелов, ангелов и т.д.), верующих, перешагнувших смертный порог в вечную жизнь, многие из которых признаны святыми. Это понятие раздвигает видимый повседневный мир человека, дает возможность поддерживать молитвенную связь с членами небесной церкви и тем укреплять свои духовные силы, получать помощь. Христианское изобразительное искусство помогает представить адресата молитвы живой, слышащей и действующей личностью.

2. *Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в живописи. — Москва: Наука, 1980. — 288 с.

3. *Сарабьянов В.Д.* Церковь Святого Георгия в Старой Ладоге Фрески. История. Архитектура. — Санкт-Петербург: БЛИЦ, 2016. — С. 165.

4. Архитектоника (греч. ἀρχι — «главный» и τεκτον — «строить, возводить») — в прямом переводе означает «главное устроение» (или основное строение). Обозначает главный (основной) принцип построения и общую систему связей между отдельными частями композиции художественного целого. Архитектоничность — основное качество композиции. Гармоническое внутреннее строение произведения.

5. Здесь традиционное представление христиан о Церкви как о Теле Христовом и о Христе как о его Главе. См. об этом: Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в её иконе. — Москва: ИнфоАрт, 1991. — С. 101.

6. *Раушенбах Б.В.* Указанное сочинение. Изложены тезисы, размещенные на с. 148–162.

7. *Трубецкой Е.Н.* Указанное сочинение. — С. 93.

8. *Трубецкой Е.Н.* Указанное сочинение. — С. 95, 99.

9. *Баткин Л.М.* Диалогичность итальянского Возрождения // Советское искусствознание. — Вып. 2. — Москва, 1977. — С. 87.

Список литературы:

1. *Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в живописи. — Москва: Наука, 1980. — 288 с.

2. *Сарабьянов В.Д.* Церковь Святого Георгия в Старой Ладоге Фрески. История. Архитектура. — Санкт-Петербург: БЛИЦ, 2016. — 360 с.

3. *Трубецкой Е.Н.* Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в её иконе. — Москва: ИнфоАрт, 1991. — 112 с.

Е.В. КОВЗОВА

Студент очно-заочного отделения магистратуры факультета «Искусство реставрации», направление «Теория и история искусств» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: Elena.kovzova@yandex.ru

E.V. KOVZOVA

The master student of the faculty «Art of the restoration», direction «Theory and history of art» of the Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov
e-mail: Elena.kovzova@yandex.ru

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ МИНИАТЮР ЧАСОСЛОВА МАСТЕРА ЖАНА РОЛЕНА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ РНБ

STYLISTIC TRAITS OF THE ILLUMINATION OF THE BOOK OF HOURS FROM THE NATIONAL LIBRARY OF SAINT PETERSBURG DECORATED BY THE MASTER OF JEAN ROLIN

В данной статье рассматриваются художественные особенности часослова Мастера Жана Ролена из коллекции РГБ в сравнении с другими работами художника и в целом в контексте парижской школы миниатюры XV в. Автором выдвигаются гипотезы, объясняющие различие между петербургским часословом и более поздними манускриптами этой группы.

The subject of the article is the stylistic traits of the Book of Hours from the National Library of Saint Petersburg decorated by the Master of Jean Rolin. The author makes suggestions explaining the difference between the Book of Hours from Saint Petersburg and further works of this artist.

Ключевые слова: Французская живопись XV в., французская миниатюра, иллюмириванные книги, Мастер Жана Ролена.
Keywords: French painting of the XV c., French miniature, illuminated manuscripts, Master of Jean Rolin, Rolin Master.

Часослов Мастера Жана Ролена (РНБ, Разн. Q.v.I.9) — это настоящая жемчужина коллекции Российской Национальной Библиотеки Санкт- Петербурга. Он участвовал в знаменитой выставке «Когда живопись была в книгах», которая проходила с октября 1993 по январь 1994 г. в Национальной библиотеке в Париже. Из России на выставку были отправлены всего несколько манускриптов, выбор именно часослова Мастера Жана Ролена говорит о том, что это действительно незаурядное произведение, имеющее большое значение для истории французской миниатюры. Петербургский часослов создан во 50–60-е гг. XV в. во Франции, в эпоху удивительного расцвета этого вида искусства. Французскую живопись XV в. изучают именно по иллюминированным книгам, которые оказываются примерами самого яркого, экспериментального искусства этого времени.

Высокое художественное качество миниатюр часослова было отмечено еще в 1920-е гг. русским медиевистом О.А.Добиаш-Рождественской. В 1982 г. французская исследовательница Николь Рено побывала в Санкт-Петербурге и атрибутировала манускрипт: она пришла к выводу, что все миниатюры выполнены одним анонимным художником, который работал для кардинала Жана Ролена (1408–1483). Работы, которые сгруппированы под этим условным именем — «Мастер Жана Ролена», достаточно неоднородны: исследователи не пришли к единому мнению о творческом пути художника, вызывают споры атрибуции некоторых его работ. В нашем часослове есть гербы семьи Роленов и Леви (Мари де Леви была супругой Гийома Ролена, брата кардинала Жана Ролена), что еще раз подтверждает гипотезу о связи художника с семьей Роленов. Подтверждает эту версию также «визитная карточка» мастера, присутствующая в рукописи: миниатюра «Распятие» (f. 57 v) почти полностью повторяет композицию из лионского Миссала (Лион, Муниципальная библиотека, ms. 517, f.183 v) — эталонного произведения художника.

Впервые миниатюры, позднее сгруппированные под именем Мастера Жана Ролена, были изучены историком искусства Полем Дюррье [14; 13].

Честь открытия Мастера Жана Ролена принадлежит американской исследовательнице Элеанор Спенсер [18]. Она распределила между тремя художниками произведения, которые Дюррье сгруппировал под одним именем. Большой вклад в изучение творчества Мастера Жана

Ролена привнесли исследования австралийского искусствоведа Питера Рольфа Манкса: он посвятил несколько работ этому художнику [15-17].

Среди ученых, которые исследовали именно петербургский часослов, необходимо, в первую очередь, назвать историка-медиевиста, палеографа Т.П.Воронову. Она посвятила часослову отдельную статью [1, с. 179], в которой рассмотрела содержащиеся в нем тексты. Исследования Вороновой были дополнены Л.И.Киселевой, сделавшей полное кодикологическое описание памятника в каталоге, посвященным часословам (автор использует термин «Книга Часов») из коллекции РНБ [10, с. 5]. Огромной заслугой Николь Рено стала попытка реконструкции творческого пути художника в рамках каталога к вышеупомянутой выставке [11, p. 33].

Подводя итоги краткому обзору историографии, можно сказать, что было сделано очень много для атрибуции кодекса, определения времени его создания, заказчика и последующих владельцев, но художественные особенности миниатюр петербургского часослова никогда не были в центре внимания исследователей.

Целью данной статьи является детальное рассмотрение и анализ миниатюр часослова из РНБ в сравнении с другими рукописями Мастера Жана Ролена и его современников, особенно с венским часословом (Вена, Австрийская Национальная библиотека, Cod. S.n. 13237), а также включение его в картину развития парижской школы миниатюры середины XV в. Парижскую школу этого времени исследователи часто упрекают в большом размахе производства, но слабом художественном уровне. По мнению Е.Ю.Золотовой, «…после войны и на протяжении всего XV столетия «парижское» будет синонимом «архаизирующего», «консервативного» [9, с. 8]. Работы Мастера Жана Ролена, в частности, миниатюры часослова из коллекции РНБ, помогают уточнить и пересмотреть эту точку зрения.

Задачи этого исследования — выявить стилистические особенности петербургского часослова, выделяющие его на фоне часословов, связываемых с именем этого мастера, и в целом парижской школы. Сравнение часослова Мастера Жана Ролена с другими манускриптами сделает еще один шаг к раскрытию индивидуального стиля художника. Часть миниатюр петербургского часослова никогда не публиковалась, введение их в научный оборот будет вкладом в изучение парижской школы миниатюры (1).



Рис. 1. «Воскрешение Лазаря», Часослов Мастера Жана Ролена, РНБ, Разн. Q.v.I.9, f. 222v

В данной статье мы сосредоточимся на общем стилистическом анализе данного памятника, оставив в стороне специфику пространственного построения миниатюр — проблему, требующую отдельного рассмотрения.

Анализ иконографии также не является главной задачей этой статьи и заслуживает отдельной публикации. Однако, отметим, что в целом иконография миниатюр традиционна для парижской школы, она ориентирована на живописную культуру Севера и неразрывно связана с открытиями братьев ван Эйков, Робера Кампена и Рогира ван дер Вейдена.

На композицию и стиль миниатюр повлиял общий художественный замысел автора. В отличие от всех других часословов мастера и других произведений парижской школы миниатюры в целом, в петербургском часослове художник стремится сконцентрировать внимание зрителя на главной мысли Евангельской сцены, не используя дополнительные сюжеты и размещая сцену только в главном поле миниатюры.

Формат и размер миниатюр часослова задан композицией всей книги. Все большие миниатюры петербургского часослова имеют узкий вертикальный формат, что объясняется необычной композицией самого кодекса, т.н. фламандского типа. В рассматриваемом часослове текст написан на отдельных страницах, а не сопровождает каждую иллюстрацию, поэтому освобождается дополнительное поле для удлинения миниатюры. Такой формат имеет меньше «повествовательных возможностей» [3, с. 74], чем горизонтальный. В петербургском часослове Мастер Жана Ролена



Рис. 2. «Дева Мария с Младенцем-Христом», Часослов Мастера Жана Ролена, Санкт Петербург, РНБ, Разн. Q.v.I.9, f. 140v



Рис. 3. «Дева Мария с Младенцем-Христом», Часослов Мастера Жана Ролена, Вена, Австрийская Национальная Библиотека, Cod. S.n. 13237, f. 21r

предпочитает избегать многофигурных композиций (из двадцати больших миниатюр только четыре многофигурные). Если художник должен изобразить толпу, то он располагает фигуры группами по вертикали, в виде шествия (например, «Воскрешение Лазаря», f. 222 v, рис. 1). Можно предположить, что именно формат стал одной из причин необычного композиционного построения миниатюр петербургского часослова.

Интересно сравнить похожие сюжеты из петербургского и венского часословов, на композицию которых мог повлиять формат миниатюр. Сюжет «Мария с Младенцем» (РНБ, f. 140 v, рис. 2) / Вена, Австрийская национальная библиотека, Cod. 13237 f. 21 r, рис. 3) в обоих часословах почти идентичен по иконографии: характерен для художника готический интерьер, украшенный квадрифолиями, резное окно, полуцилиндрические своды комнаты с красными поперечными жгутами, Мария с Младенцем и ангелы, поющие перед ними. В венском часослове из-за горизонтального и более вытянутого формата художник добавляет третьего ангела, фигура Марии имеет более приземистые пропорции. В петербургском часослове художник изображает только двух ангелов, появляется

цезура между двумя композиционными группами, благодаря которой автор подчеркивает торжественность момента и благоговение ангелов перед Матерью и Младенцем. Они словно не решаются подойти ближе. Из-за удлиненного формата петербургского часослова увеличивается высота самой миниатюры и изображенного на ней интерьера, также художник делает окно не слепым, как в большинстве схожих композиций, а открытым и через него видно безмятежное голубое небо, благодаря чему сцена наполняется воздухом и солнцем.

В петербургском часослове Мастер Жана Ролена располагает композицию всегда строго в раме, которая четко отделяет реальный мир от вымышленного. В XV в. художники все еще нарушали единство границы: плащ или шпиль башни могли легко пройти поверх рамы и оказаться на поле бордюра. В часослове из коллекции Британской библиотеки (Add. MS 255695, f. 18 r) Мастер Жана Ролена также «играет» с герметичностью изображения. Ангелы на поле бордюра умильно наблюдают за сценой Рождества, а от пальца Бога Отца, который тоже находится на поле бордюра, тянется золотой луч, пересекающий границу миниатюры и превращающийся в надпись. Питер Рольф Манкс считает, что этот архаичный прием возник под влиянием мастерской Бедфорда, и называет это одним из аргументов в пользу отнесения этого произведения к раннему периоду творчества художника [17, p. 106]. Здесь мы вынуждены не согласиться с П.Р.Манксом. Использование бордюров для дополнительных сцен, взаимодействующих с основным эпизодом, было характерно для парижской школы и в более поздний период. Таких решений много у Мастера Франсуа, в качестве примера можно привести часослов Ворнклиффа (Мельбурн, Национальная Галерея Виктории). На полях миниатюры «Поклонение волхвов» (f.40 v) изображены два погонщика с верблюдами, нагруженными дарами.

Многие художники, стараясь поместить как можно больше персонажей на переднем плане, вынуждены были не изображать их полностью: они обрезали предметы, лошадей, фигуры людей. Мастер Жана Ролена в петербургском часослове более аккуратно относится к композиции, «жертвуя» в большинстве случаев только краями мантий. В венском часослове композиция вписывается в раму менее интересно: в миниатюре «Св. Анна с девой Марией» (f. 228 r, рис. 5), несмотря на то что композиция почти полностью повторяет петербургский часослов (f. 244 v), художник не показывает полностью ноги Марии, при этом



Рис. 4. «Св. Анна с Девой Марией», Часослов Мастера Жана Ролена, Санкт Петербург, РНБ, Разн. Q.v.I.9, f. 244v



Рис. 5. «Св. Анна с Девой Марией», Часослов Мастера Жана Ролена, Вена, Австрийская Национальная Библиотека, Cod. S.n. 13237, f. 228r

демонстрирует роскошный трон, на котором восседает Св. Анна. Такая компоновка кажется странной и неоправданной, так как фигура Марии утрачивает хрупкость и изящество. Теряется художественный смысл миниатюры, так удачно переданный в петербургском часослове (рис. 4): противопоставление молодости и мудрости — тонкой хрупкой Марии и устойчивой фигуры Св. Анны, поза которой напоминает традиционный силуэт Бога Отца. Эта неудачная композиция венского часослова может быть объяснена предположением, что над ее созданием работал менее опытный художник.

Особенностью петербургского часослова является необыкновенная насыщенность, плотность письма. В каждом миллиметре пространства сконцентрировано множество оттенков (оценить мастерство художника можно только используя лупу). Е.Ю.Золотова, описывая технику Бартельми, впервые примененную в «Часослове Эгертона», говорит «о живописной технике плотного, иногда почти точечного мазка»

[7, с. 18]. Этот прием был характерен и для Мастера Жана Ролена. Задний план в пейзажных композициях трактуется более обобщенно, но красочный слой по-прежнему плотный. Насыщенность письма отличает миниатюры петербургского часослова от венского, и удивительным образом сближает по технике венский часослов с работами мастерской Мастера Коэтиви. На «сияние воздушной атмосферы» [11, p. 44] колорита венского часослова обращает внимание Николь Рено в статье, посвященной Мастеру Жана Ролена.

Колорит петербургского часослова особенно яркий, праздничный и звонкий. Николь Рено справедливо отметила его сходство с цветовым решением «Часов Мудрости». Можно назвать его архаичным и излишне декоративным, но вместе с пышными бордюрами он создает удивительно гармоничный ансамбль. Художник использует ограниченную палитру цветов, обычно на одной миниатюре не более трех-четырех. Миниатюры не становятся излишне пестрыми, чем страдают другие книги, украшенные в парижских мастерских этого периода. Некоторые оттенки стали «визитной карточкой» Мастера Жана Ролена: глубокий лазурно-синий, вишнево-красный. Самый узнаваемый цвет — серо-фиолетовый. Художник создает сбалансированные сочетания холодных и теплых цветовых пятен, уравновешивающих друг друга.

В венском часослове художник использует те же три цвета, но колорит миниатюр более мягкий, прозрачный, приглушенный, вместо насыщенного красного используется розовый. Петербургский часослов, напротив, яркий и контрастный: лазурные и ярко красные одежды сияют на изумрудном фоне травы, перекликаются с синевой неба. Цветовое решение венского часослова тяготеет к более поздним традициям. Он создан, когда мода на колорит поменялась. В часословах последней четверти XV — начала XVI в. преобладают розовые оттенки и очень много золотой штриховки, как, например, в часослове, иллюстрированном Жаном Пишором начала XVI в. из коллекции РНБ (Lat. O. v. I. 139).

Самое замечательное в часословах Мастера Жана Ролена — это умение изображать человеческие фигуры, что отмечается всеми исследователями его творчества. В петербургском часослове они всегда написаны крупно, в узком пространственном слое переднего плана. Обнаженные персонажи («Распятие» (f. 57v), «Воскрешение Лазаря» (f. 222 v), многочисленные святые венского часослова) говорят о его знании анатомии. Под пышными складками одежд всегда угадывается объем,

хотя иногда формы немного упрощаются, больше напоминая задрапированные геометрические фигуры.

В первой трети XV в. во времена интернациональной готики в живописи миниатюр обычно изображались изящные, длинные и тягучие складки и драпировки. У Мастера Жана Ролена в петербургском часослове они становятся гораздо более реалистичными: передают объем, качество ткани, движение. Объемность рисунка даже позволила Шарлю Стерлингу связывать происхождение художника с Бургундией, славившейся богатой скульптурной традицией [19, p. 181]. Трактовка тканей в венском часослове отличается от описанных форм: складки часто падают параллельно друг другу, у них сухие угловатые очертания, заостренные, как у фрагментов разбитого стекла. Фигуры людей больше похожи на обтекаемые каменные глыбы. Такая же упрощенная трактовка объемов встречается и в часослове Бенуа Дамьена.

В целом для стиля Мастера Ролена характерны определенные особенности в трактовке человеческих фигур: они всегда приземистые и плотные, у них короткие ноги, они устойчиво стоят на земле. У более позднего Мастера Франсуа пропорции фигур становятся более изящными, вытянутыми, даже простые пастухи больше похожи на благородных рыцарей, а пастушки — на хрупких дам. Головы имеют яйцевидную форму, острые подбородки и выпуклые скулы, уголки губ часто опущены вниз. Шарль Стерлинг удачно отметил, что выражение лиц у персонажей «Часов Мудрости» столь «угрюмо», что именно отсутствие обычной для французов доброжелательности позволило Элеанор Спенсер выдвинуть гипотезу о серверном происхождении художника [19, p. 184].

Элеанор Спенсер, анализируя «Часы Мудрости», отмечает уверенные позы и убедительные жесты, при этом «каждый жест полон энергии … часто неуклюжий, угловатый, но всегда содержательный» [18, p. 293]. В петербургском часослове есть прекрасные примеры очень точных убедительных «живых» жестов, которые нельзя назвать «угловатыми». Это касается не всех миниатюр, но есть просто удивительные находки. Во множестве миниатюр в сцене «Принесение Младенца Христа в храм» Он тянет ручки к Матери, но мало где художнику удалось сделать этот жест таким человечным (f. 85 r). Трогательно водит пальчиком Мария по книге в миниатюре «Св. Анна с Девой Марией» (f. 244 v, рис. 4), с каким благоговением смотрит на родившегося Младенца Иосиф в сцене «Рождество» (f. 61 v), как тянется из небесного свода Ангел, чтобы

развернуть бандероль с потрясающей новостью о приходе Спасителя в миниатюре «Благовестие пастухам» (f. 70 v). Такая убедительность может быть отмечена не во всех работах Мастера Жана Ролена, например, в венском часослове персонажи часто напоминают скорее переигрывающих актеров, чем реальных людей.

Лица во всех часословах Мастера Жана Ролена лишены и классической, и готической красоты. Они специфичны и узнаваемы: у них крупные носы, широкие скулы, маленькие рты. При этом художник был просто непревзойдённым мастером в передаче эмоций и мимической выразительности. Нельзя забывать, что речь идет о книжной миниатюре. На крошечном кусочке пергамена чисто живописными средствами он создает живые яркие образы. В отличие от более поздних часословов в петербургском он не пользуется черным контуром, когда глаза, нос и рот просто нарисованы в овале лица. Он моделирует объем за счет света и тени, теплых и холодных оттенков. Взгляды персонажей становятся просто горящими, «осязаемыми», эмоционально подвижными, с нюансами и оттенками переживаний. Например, коленопреклонённый волхв в «Преклонении волхвов» (f. 77 v) показывает бурю эмоций: восхищение, потрясение, трепет, страх.

Даже в лучших образцах миниатюр венского часослова лица не столь точны в изображении чувств персонажей. Из несомненных удач можно вспомнить Иосифа и волхва, оживленно беседующих между собой в той же сцене (f. 94 r). Здесь нужно отметить, что художник продолжал традиции Мастера Бедфорда и Мастера Дюнуа, которые тоже очень точно через жесты и мимику передавали эмоции персонажей.

Естественная выразительность лиц отличает петербургский часослов от других работ Мастера Жана Ролена и многих его современников. Так Мастер Франсуа ввел во французскую миниатюру определённый тип лиц, который Элеанор Спенсер метко назвала «кукольными» [18, с. 293]. Симпатичные, но совершенно бесхарактерные персонажи заполнили страницы миниатюр парижских манускриптов, начиная с 60-х гг. XV в. Эта «миловидность» начинает проскальзывать и в отдельных женских образах венского часослова, при том, что некоторые персонажи имеют легко узнаваемые черты Мастера Жана Ролена, о которых мы говорили выше (острый подбородок, маленькие рты, своеобразную форму ушей и т.д.). В миниатюрах «Принесение в Храм» (f. 99 v) и Мария, и служанка имеют более мягкий овал лица, это же касается почти всех

святых, например, святой Маргариты (f. 240 r).

П.Р.Манкс, анализируя британский часослов, тоже отметил, что в композиции «Благовещение» лица Марии и ангела «менее угловатые» [17, p. 109], чем в «Часах Мудрости». Исследователь объясняет это случайностью: трение страниц манускрипта друг о друга смягчило жесткие линии. Такой же типаж женских лиц мы находим и в некоторых миниатюрах венского часослова, что может дать нам основание предположить, что помимо Мастера Жана Ролена над ним работал также Мастер Франсуа, который мог быть его помощником в поздний период его творчества.



Рис. 6. «Встреча Марии и Елизаветы», Часослов Мастера Жана Ролена, Вена, Австрийская Национальная Библиотека, Cod. S.n. 13237, f. 68r

Еще одним аргументом в пользу этой гипотезы будет совершенно новый подход к изображению персонажей второго плана венского часослова. Художник экспериментирует с эффектами освещения, используя золотую гризайль. В венском часослове художник таким образом визуально отдаляет фигуры второго плана, полностью убирая цвет. В качестве примеров можно привести «Встречу Марии и Елизаветы» (всадник и путники, поднимающиеся в гору (f. 68 r, рис. 6)), «Бегство в Египет» (воины и крестьянин f. 105 r), «Св. Катерина» (зрители на заднем плане (f. 230 v)), «Св. Варвара (f. 233 r), «Св. Лаврентий» (f. 278 r).

Отметим, что в других часословах Мастера Жана Ролена этот прием не встречается, зато у чуть более позднего Мастера Франсуа он будет любимейшим: например, его можно увидеть в часослове из Британской библиотеки (Egerton 2045) в сцене «Поклонение волхвов» (f. 95 r) (изображение волхвов на заднем плане), в часослове из муниципальной библиотеки Шамбери (Франция, MS. 001) 1470 г. («Святой Себастьян», f.

185, «Святая Аполлония», f. 204, «Святая Варвара», f . 205). Этот же прием использует и последователь Мастера Коэтиви из московского часослова из коллекции РГБ, детально изученного Е.Ю.Золотовой. В сцене «Обрезания» (f. 89 v) «лица стоящих в глубине свидетелей написаны серой гризайлью – так миниатюрист подчеркивает контраст переднего и заднего плана, погруженного в тень» [6, с. 157].

Подводя итоги стилистическому анализу, нужно сказать, что композиционное построение часослова Мастера Жана Ролена отличается стремлением просто и доходчиво передать основную мысль сюжета: действие происходит только у переднего края миниатюры, дальние планы как правило освобождены от дополнительных персонажей, занятных деталей и подробностей.

Можем согласиться с позицией Николь Рено о том, что петербургский часослов создан раньше венского [11, p. 42], так как он более яркий и декоративный по колориту, но при этом в этой работе художник значительно правильнее строит композицию, более точно прорабатывает жесты, мимику и выражения лиц персонажей.

Если попробовать объяснить отказ художника в более позднем произведении от части своих «находок», можно выдвинуть несколько гипотез. Во-первых, приемы Мастера Жана Ролена могли меняться со временем. Подобные изменения можно проследить, даже сравнивая манускрипты из Отена и Лиона, которые относятся к раннему периоду творчества художника. В них очевидна эволюция от упрощенного понимания формы и пространства, линейности, простоты трактовки персонажей к насыщенному колориту и более сложным пространственным построениям. Николь Рено не аргументирует свою позицию, но в каталоге к выставке «Когда живопись была в книгах» однозначно относит венский часослов к работе кисти Мастера Жана Ролена [11, p. 44]. Анализа венского часослова в каталоге нет, так как он не участвовал в выставке.

Вторая гипотеза, которую мы можем предложить, заключается в том, что над венским часословом работал не только Мастер Жана Ролена, но и его помощник — Мастер Франсуа. Аргументом в пользу этого предположения может служить архитектурное обрамление большинства миниатюр, не известное у Мастера Жана Ролена, но часто встречающееся в более поздних работах Мастера Франсуа. Другой аргумент — композиционные неудачи, которые можно объяснить недостатком опыта

Мастера Франсуа, который был учеником Мастера Жана Ролена. Для Мастера Франсуа также характерно появление более «овальных» миловидных лиц в ряде миниатюр. Шарль Стерлинг в статье, посвященной «Часам Мудрости» вскользь упомянул, что в декорации венского часослова принимал участие Мастер Франсуа [19, p. 184]. Наконец, использование техники гризайли для персонажей второго плана, которая никогда не использовалась Мастером Жана Ролена, также может объясняться участием Мастера Франсуа в оформлении венского часослова.

Если наши предположения верны, то петербургский часослов — это очень ценный памятник, так как, учитывая и небольшое количество иллюстраций, Мастер Жана Ролена работал над ним один, и в нем можно увидеть чистый и «эталонный» пример зрелого творчества этого художника.

Примечания:

1. Выражаю благодарность Елагиной Наталье Алексеевне, заведующей сектором западных фондов РНБ, за возможность лично изучить рукописи из коллекции Библиотеки.

Список литературы:

1. *Воронова Т.П.* Неизвестный памятник французского искусства XV в. из собрания публичной библиотеки в Ленинграде // Сборник Исследования памятников письменной культуры в собраниях и архивах отдела рукописей и редких книг. Сборник научных трудов. — Ленинград, 1988. — С. 179–192.

2. *Егорова К.С.* Пейзаж в нидерландской живописи XV в. — Москва, 1999.

3. *Золотова Е.Ю.* «Часослов Этьена Шевалье» Жана Фуке: традиции и новаторство // Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции. — Москва, 2019. — С. 85–95.

4. *Золотова Е.Ю.* Бартельмин д'Эйк. Зрелый период // Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции. — Москва, 2019. — С. 45–55.

5. *Золотова Е.Ю.* И снова о влияние франко-фламандского севера на французскою книжную миниатюру XV века // Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции. — Москва, 2019. — С. 163–175.

6. *Золотова Е.Ю.* Миниатюра «Обрезание» из французского часослова XV века и фламандская традиция // Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. — Москва, 2019. — С. 155–161.

7. *Золотова Е.Ю.* Миниатюра раннего Бартельми Д'Эйка // Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции. — Москва, 2019. — С.13–25.

8. *Золотова Е.Ю.* Французская живопись XV века и Италия // Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции. — Москва, 2019. — С. 97–108.

9. *Золотова Е.Ю.* Французская живопись XV века после столетней войны. На пути от средневековья к новому времени. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — Москва, 2000.

10. *Киселева Л.И.* Западноевропейские «Книги часов» в библиотеках Санкт-Петербурга (описание рукописей XIV–XVI вв.). — Санкт-Петербург, 2008.

11. *Avril F., Reynaud N.* Les Manuscrits à peintures en France. 1440–1520. — Paris, 1993.

12. *Backhouse J.* Books of hours. — London, 1985.

13. *Durrieu P.* L'enlumineur et le miniaturiste // Academie des inscriptions et belles-lettres. Comptes rendus des seances. — Paris, 1910. — P. 330–346.

14. *Durrieu P.* Un grand enlumineur parisien au XV siècle: Jacques de Besancon et son oevre. — Paris, 1892.

15. *Monks P.R.* The Brussels Horloge de Sapience: Iconography and Text of Brussels, Bibliotheque royale, ms. IV.111. — Leyden-New York, 1990.

16. *Monks P.R.* The Master of Jean Rolin II as the illuminator of the Gages de Batailles in Paris, Bibl.nat., Fr. 2258 // Scriptorium. Vol. XLVI. — Brussels, 1992. — P. 50–60.

17. *Monks P.R.* The Rolin Master's Hand in London BL MS Additional 25695 // Medieval textes and images. Studies of Manuscripts from the Middle Ages. — Coire-Sidney, 1991.

18. *Spencer E.P.* L'Horloge de Sapience, Bruxelles, Bibliotheque royale, ms. IV 111 // Scriptorim. Vol. XVII. — Brussels, 1963. — P. 277–299.

19. *Sterling Ch.* La peinture medievale a Paris, 1300–1500. Vol. II. — Lausanne, 1990.

Н.К. СОЛОВЬЕВ

Доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: strog-tii412@yandex.ru

А.С. ГАЙВОРОНСКАЯ

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: anngaivor@gmail.com

N.K. SOLOVYEV

Doctor of arts, professor, chief of the department of History and theory of decorative art and design of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: strog-tii412@yandex.ru

A.S. GAIVORONSKAIA

Postgraduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: anngaivor@gmail.com

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И СИСТЕМА ВАЛЁРОВ В ПРОИЗВЕДЕНИИ «РЕГАТА» РУССКОГО И ГРЕЧЕСКОГО АКАДЕМИКА ЖИВОПИСИ Н.П. ХИМОНЫ (1864–1929)

DESIGN FEATURES AND VALEUR SYSTEM IN THE PAINTING «REGATTA» OF THE RUSSIAN AND GREEK ACADEMICIAN PAINTER N.P. CHIMONAS (1864–1929)

Целью данной статьи является исследование композиционных и колористических особенностей живописной манеры русского и греческого художника, академика живописи Николая Петровича Химоны на примере произведения «Регата» для выявления особенностей индивидуального стиля, сформированного на стыке XIX–XX вв. Особое внимание уделяется анализу системы валёров. Произведение «Регата», хранящееся в Национальной картинной галерее г. Афины, Греция, ранее не являлось объектом отечественного и греческого искусствоведческих исследований. В

работе впервые изучаются документы и источники на трех языках, русском, греческом и английском. Данная работа может послужить основанием для дальнейшего исследования творчества столь малоизвестного в России крупного мастера живописи Н.П. Химоны. Статья сопровождается иллюстративным материалом в виде полной репродукции и четырех фрагментов произведения «Регата», взятого из официального сайта Национальной картинной галереи г. Афины, Греция, и семью авторскими схемами.

This paper discusses design and coloristic features of brushwork of the Russian and Greek painter, academician of painting Nicholaos Petrovich Chimonas based on the example of his painting «Regatta» with the aim of identification of the individual style features, formed on the cusp of the XIX-th and XX-th centuries. Special attention is given to the analysis of valeur system. The painting «Regatta», being an exhibit item of the National Art Gallery of Athens, Greece, was not previously an object of Russian and Greek art studies. For the first time the paper studies documents and sources in three languages: Russian, Greek and English. This research can serve as the basis for further research N.P.Chimona's artistic legacy, such a little-known in Russia great master of painting. The paper is supplemented by illustrative material in the form of a full reproduction and four fragments of the paiting «Regatta», taken from the official website of the National Art Gallery of Athens, Greece and seven author's schemes.

Ключевые слова: Н.П. Химона, пейзажная живопись, пленэр, валёр, Императорская Академия художеств, Императорское общество поощрения художеств, школа Куинджи, начало XX века, реализм.
Keywords: N.P. Chimonas, landscape painting, plein air, valeur, Imperial Academy of Arts, Imperial Society for the Encouragement of the Arts, Kuindzhi's school, early XX-th century, Realism.

Вневременная тема морских пейзажей с парусниками, которые являются символом движения и жизни, неизменно привлекает внимание искусствоведа. Произведение «Регата» представляет интерес по композиционным и колористическим особенностям зрелого периода творчества

неизвестного широкому кругу искусствоведов русского и греческого художника, академика живописи Николая Петровича Химоны (1864–1929).

Пейзажи отдельных художников, творивших на рубеже XIX–XX веков и вобравших в себя принципы пленэрной живописи, вызывают особый интерес, так как передача на полотне изменений и градаций цвета изображаемых объектов, которые обусловлены воздействием солнечного света и окружающей атмосферы, вносит новое видение мира. По словам У.Тёрнера, «каждый взгляд на природу — очищение в искусстве» [1].

В русской пейзажной живописи этого периода к пленэрной живописи обращаются В.Д.Поленов, И.И.Левитан, В.А.Серов, К.А.Коровин, И.Э.Грабарь. Среди этих выдающихся мастеров имеется и еще одно утерянное имя — академик живописи Николай Петрович Химона (1864–1929 гг.), русский и греческий художник и педагог. «Николай Химона подтвердил собою лучшие основы Греции. И с ним мы работали шестнадцать лет в лучшем согласии. Он умел хранить заветы Учителя. В 1930 году в Лондоне прошла его посмертная выставка. Сильны и свежи были его пейзажи. Снега, реки, весенние холмы, а также знаки дальней его родины Греции. Привет Химоне. Рерих» [2].

Н.П. Химона, испытывая влияние неоромантизма школы Куинджи, ее принципов с «правдой видения» и элегичным настроением, тяготеет к поэтическому пейзажу настроения. Предметом его особого внимания становятся цветовые и световые рефлексы, тончайшие модуляции цвета (валёры) в зависимости от природных условий, времени года или времени суток, передача воздушной, цветовой перспектив, изображение цветных прозрачных теней [3].

Н.П. Химона — своеобразное связующее звено между декоративной и реалистической живописью, традициями и новаторством, мастерской и пленэром, Россией и Грецией. Пейзаж на основе этюда в условиях пленэра с последующей детальной проработкой в мастерской достоверно отражает колорит и пластику природы и получается на редкость живым. В этом аспекте оригинальные художественные приемы представляют особой интерес.

Юные годы Н.П. Химоны проходят в Крыму, и на протяжении своего творческого пути он неоднократно возвращается домой, разрабатывает реалистичные мотивы родины. Античные руины, море, солнечный свет, воздух и пространство пронизывают все его творчество, до последних лет жизни в эмиграции в Греции.

«Никакая древняя деталь не кажется в его пейзажах искусственной или театральной… Как и у Куинджи, его полотна полны романтизма, отличаются поисками исключительного момента в состоянии природы. Их обоих интересовали световые эффекты, оба любили облака, море, большие пространства, и у обоих с годами в работах усиливалась экспрессия» [4].

Композиционные и колористические особенности именно Н.П. Химоны представляют ценность еще и по причине его принадлежности к школе русской пейзажной живописи. Н.П. Химона учился в Центральном училище технического рисования барона А.Л.Штиглица (1889 г.), окончил Императорскую академию художеств, Санкт-Петербург (1897 г.), получив звание классного художника. В том же году начал преподавать в Рисовальной школе при Императорском обществе поощрения художеств, где руководил декоративно-малярной мастерской, вел общерисовальный и этюдный классы, с 1900 года — инспектор школы. В 1909 году стал одним из учредителей Общества имени А.И.Куинджи. В 1916 году был удостоен звания академика. В годы эмиграции с 1919 года преподавал в Академии художеств, г. Афины, Греция. Работы мастера отмечены многочисленными наградами в России и за рубежом [5].

Большое живописное наследие Николая Петрович Химоны разбросано по всему миру. В России художник представлен в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском Музее, в Картинной галерее имени А.Н.Радищева, г. Саратов, в краеведческом музее г. Евпатории, в музеях г. Севастополя, Бердянска, Николаева, Барнаула. В Греции произведения художника находятся в Национальной картинной галерее в Афинах, галерее на о. Родос, в г. Лариса, галерее Аверофф, в Национальном банке Греции, на Кипре в галерее «Левентис», г. Никосия. Большая часть работ находится в многочисленных частных коллекциях России, Америки и Европы.

Произведение «Регата», которое находится в самой обширной постоянной экспозиции наследия художника в Национальной картинной галерее, г. Афины, представляет искусствоведческий интерес, так как написано в годы эмиграции в Греции, относится к позднему творческому периоду мастера и отражает весь его длительный художественный опыт. Полотно с «простым» сюжетом без гражданских сцен на фоне суровых реалий своего времени отражает мировоззрение мастера и является одним из самых искренних произведений Н.П. Химоны [6].



Рис. 1. Н.П.Химона. Регата. 1927. Холст, масло. 56 х 84 см. Национальная картинная галерея, Афины

На полотне изображен летний морской пейзаж (рис. 1). Спокойное море с легкой рябью занимает нижнюю треть холста. На первом плане парусные суда, залитые утренним солнцем, движутся справа налево. На дальнем плане виднеется силуэт гористого берега и тающие в морской дымке паруса. Над морем летят белые кучевые облака — облака «хорошей погоды» и наполненные теплым бризом белые паруса. Цветовая гамма основана на тонких отношениях серебристо-серых и жемчужно-перламутровых тонов. Полотно написано гладкими мазками в реалистической манере с романтической интонацией. Произведение пронизано ощущением гармонии и морской идиллии.

Единство композиции достигается внутри деталей изображения и цветом. Предметы «прошиваются» светотеневыми пятнами, не распадаясь на отдельные случайные элементы.



Рис. 2. Домината

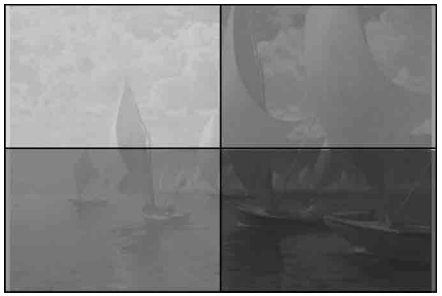
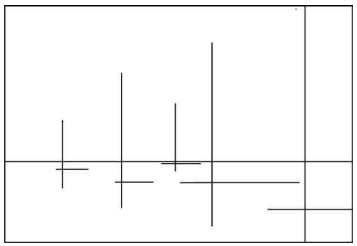


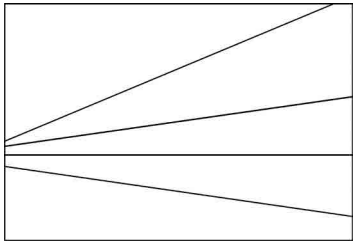
Рис. 3. Равновесие цветовых масс

Парус второй справа лодки, смещенный слегка вправо от вертикальной оси симметрии, является фокусом композиции, так как контрастирует по форме и светотени с остальными парусами, которые соподчиняются между собой (рис. 2).

Композиция тщательно уравновешена точно найденными соотношениями теплых и холодных цветовых масс, масштабом парусов в левой и правой частях картины (рис. 3).

Художник выстраивает композицию на сочетании нескольких осей. Горизонтальная ось (линия горизонта, линии судов) ведет взгляд зрителя, создавая впечатления неспешного движения. Это направление развития композиции. Вертикальные оси (мачты парусов и их отражение в воде) создают ощущение легкости и подвижности. Диагональные оси, дополнительные, с точной схода за пределами картинного поля слева (клиновидная группировка судов), вносят динамику. Перспективные оси занимают особое место, ненавязчиво втягивают взгляд в глубину картины, создают образное пространство, делая зрителя участником события.





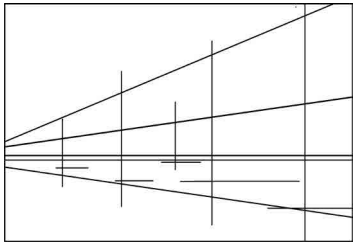


Рис. 4. Крестообразные связи
Рис. 5. Диагональные оси
Рис. 6. Сложные связи

Таким образом, оси выступают в комбинации между собой: вертикальные и горизонтальные оси образуют крестообразные связи; в свою очередь, сочетание крестообразных, диагональных и перспективных осей дают многоходовые, сложные связи (рис. 4, 5, 6).

На основании анализа построения изображения следует:

1) композиция картины не содержит осей симметрии, формотворчество допускает относительную свободу, таким образом, композиция является асимметричной;

2) в данном случае, ассиметричный тип композиции является спутником динамики и передает замысел художника — движение, регата, таким образом, композиция является динамической;

3) композиция тяготеет к поступательному движению, взгляд следит за движением лодок справа налево и выходит за пределы плоскости холста с некоторым домысливанием неизображенных частей пейзажа и лодки на первом плане, таким образом, композиция является открытой.

Прием в композиционной схеме картины — группировка с перекрытием и наложением силуэтов. Художник одновременно использует изменения цвета, контраста и масштаба с удалением планов, тем самым передаются первый, средний и дальний планы, линейная и воздушная перспективы.

Есть в картине детали, ставшие загадкой: третья справа лодка и уровень горизонта по отношению к людям. Лодка, разворачивающаяся кормой к зрителю и противопоставляемая предсказуемому движению остальных лодок, по законам линейной перспективы должна быть гораздо крупнее, так как находится практически на одном горизонтальном уровне со второй справа лодкой. Головы людей должны быть на уровне горизонта, так как художник, а вместе с ним и зритель, находятся на уровне сидящих в лодках людей, на это указывает небольшое раскрытие плоскостей судов по отношению к линии горизонта. Академик живописи Н.П. Химона не мог так элементарно ошибиться с масштабами и перспективой. Намерено искажая законы линейной перспективы и применяя воздушную перспективу, преобразуя действительность, художник добивается композиционной целостности, эффекта присутствия и выразительности образа — белых парусов, плывущих по белым облакам.

Горизонтальный прямоугольный формат картины обладает менее выраженными границами, соотносится с горизонталью моря, не противопоставляется формату восприятия окружающего пространства. Соотношение сторон и абсолютная величина формата (56 х 84 см) предполагают рассматривание с расстояния.

Масштаб внутри композиции, т.е. соотношение между элементами, согласуется с золотым сечением и правилом третей. Линия горизонта совпадает с нижними горизонтальными линиями золотого сечения и правила третей. Основные объекты, вторая и третья лодка на переднем плане, располагаются по вертикальным линиям и в нижних узлах (рис. 7).

Ритм в произведении «Регата» имеет большое значение: придает композиции динамику, подчеркивает движение. Ритм строится как по вертикалям, так и по горизонталям, и по диагоналям (рис. 8).

Вертикальный ритм образуется мачтами лодок в перекличке с их отражениями в воде, является мерным и «держит» композицию. Горизонтальный ритм определяется расположением лодок, облаков и гребнем горы

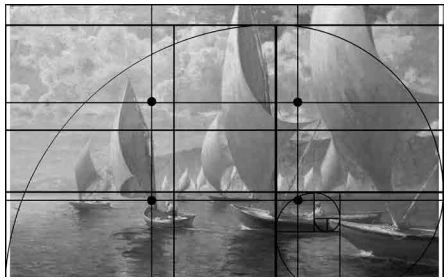


Рис. 7. Золотое сечение в комбинации с правилом третей

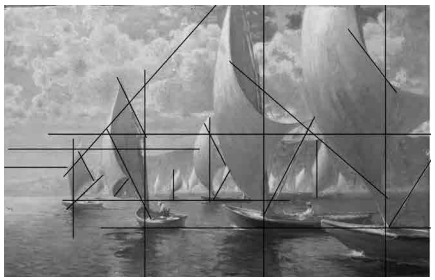


Рис. 8. Ритмы. Вертикальный, горизонтальный, диагональный, альтернативный диагональный

вдоль воображаемых горизонтальных линий. Ярким является диагональный ритм верхушек парусов, наклонных элементов такелажа. Для уравновешивания композиции введен альтернативный диагональный ритм косых элементов такелажа третьей справа лодки, края парусов второй и первой лодок.

Одним из средств выразительности композиции является контраст по форме: острые жесткие углы парусов и легкие круглые облака. В качестве средства гармонизации выступают цветовой нюанс и система валёров.

Колорит складывается из плавных и едва заметных переходов между оттенками серебристо-серого и жемчужно-перламутрового, только в одной точке мелькает яркое пятнышко — лицо и шляпа человека, правящего вторым справа судном (стаффаж).

Граница между морем и небом скользит в тумане, поднимающемся от воды, и почти теряется в левом углу картины. Отражение лодок в спокойных водах залива обобщено и лишено деталей, что позволяет не затеряться фигурам людей.

Теплохолодность связана с освещением и поделена на большие массы слева и справа. Для сохранения целостности колорита художник вводит холодные оттенки на левой, «теплой» стороне картины и, соответственно, теплые тона на правой, «холодной», стороне. Картина наполнена теплотой утреннего солнца и свежестью моря.

Известное выражение К. Коро что валёры прежде всего, передает наилучшим образом самое первое впечатление при созерцании картины «Регата».

Выразительность, объемность, легкость белых парусов на фоне белых облаков в золоте солнечных лучей в световоздушной среде, в отношениях света и тени достигается художником применением системы

валёров. «Валёры — это самое трудное и самое основное в искусстве живописи, в них выражается изменение предметного цвета в условиях разной адаптации нашего зрения по отношению к белому» [7].

Легкость дымных валёров достигается техникой лессировки, что позволяет художнику добиться тончайших нюансов большой градацией полутонов и еле уловимых переходов оттенков предметного цвета — белого — и показать тонкость и глубину колорита.

«Вся сцена становится единой непрерывной паутиной света, цвета приобретают неописуемую тонкость… Цвета не имеют независимого существования, но являются своего рода оптической необходимостью по отношению к полупрозрачному (лессировочному) целому» [8]. Эти слова К.Кларка при описании картины У.Тёрнера «Замок Норхам. Восход» прекрасно передают и настроение полотна Н.П. Химоны, технику которого при жизни критики газеты The Daily Telegraph характеризуют достойной кисти Тёрнера и Козенса [9].

Смысловая активность цвета в произведении «Регата» — гармония и умиротворение. Выстроенная на валёрных соотношениях тонов цветовая гамма производит цельное поэтическое впечатление (рис. 9).

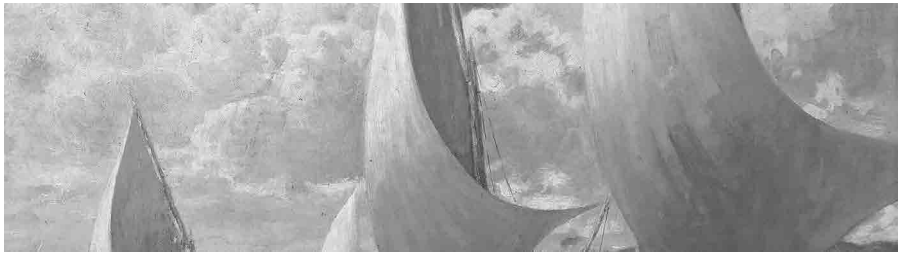


Рис. 9. Система валёров



Рис. 10. Фактура и текстура (слева на право): парус, облака и море

Передние планы решаются более фактурными и плотными мазками, задние планы прозрачными и легкими. Вытянутые мазки моделируют форму надутых парусов. Круглыми слегка пастозными взволнованными мазками пишутся облака, придавая им движение. Горизонтальными короткими мазками передается спокойное море с легкой рябью. Таким образом, в полотне сочетаются различные по характеру мазки с преобладанием гладких мазков и лессировки. За счет этого появляются живость, глубина и иллюзия пространства (рис.10).

Художественный образ произведения «Регата» складывается из сюжетно-изобразительной, композиционной и чувственно-эмоциональной основ.

Сюжетно-изобразительную основу составляют спокойно выходящие из бухты парусники. Море спокойное с легкой рябью. Белые паруса плывут по белым облакам. Летнее солнечное утро.

Фигура человека во второй справа лодке, которая находится в центре развития спирали золотого сечения, трактуется неоднозначно (рис. 7). Головной убор напоминает по текстуре, очертаниям, серпантину ленты дамскую морскую соломенную шляпу того времени. В начале XX в. женщины осваивают традиционно мужские виды спорта: самолет, автомобиль, греблю, гольф. Контекст времени допускает идеализированный женский образ в парусном спорте, но право расшифровки этой загадки художник оставляет зрителю.

В начале XX в. в Греции, где была написана картина, суда подобной конструкции с одиночным большим парусом, управляемые одним человеком, нами не найдены. Парусник в произведении не является абсолютной копией с натуры обычного швертбота того времени. Это дает нам право предположить, что художник использует прием гиперболизации парусов для создания обобщенного образа, поэтического пейзажа настроения, который острее и характернее и тем самым выразительнее.

Основным средством композиционной основы является мерный ритм, который создает ощущение размеренности, реализую тем сам замысел художника — спокойное движение (рис. 8).

Чувственно-эмоциональная основа складывается из индивидуального колорита, нюансных отношений мерцающих жемчужных тонов, точно найденного соотношения теплых и холодных цветовых масс и валёров. Символика цвета в произведении связана со свежестью, теплом, чистотой и создает у зрителя чувство гармонии, умиротворения.

Художественный образ — надутые паруса — является вневременным символом движения и жизни, считывается легко и находит эмоциональный отклик у зрителя. Остановить летучее мгновение жизни во всей его полноте и свежести, сделать его достоянием людей на все времена мастеру удалось.

В произведении «Регата» художник применяет классические приемы гармонизации и пропорционирования композиции. Мастер использует этюд в условиях пленэра с последующей детальной проработкой в мастерской, добиваясь уникальной манеры письма с тщательным подбором тональных валёров. Его подход является синтезом классических и новаторских приемов времени, что позволяет мастеру искусно передать трепет жизни и движение.

Богатейший живописный материал, который представляют его картины, остается до сих пор не исследованным, не проанализированным, не систематизированным; не выделены особенности русского и греческого периода творчества; не определенно его место и влияние на плеяду «куинджистов»; не определена его роль как педагога в русской пейзажной живописи 2-й половины XIX — начала XX в. как в России (1897–1919 гг. Рисовальная школа Императорского общества поощрения художеств), так и в Греции (профессор Афинской академии художеств).

В каталогах музеев и галерей России и Греции и публикациях, где упоминается имя Н.П. Химоны, много неясностей, начиная от узловых моментов в биографии, без которых нельзя понять, что и почему пишет художник, до неточностей в атрибуции его произведений.

Таким образом, проблема изучения творчества Н.П. Химоны как значимой фигуры для русской и греческой истории представляется весьма актуальной, поскольку оно приходится на стык эпох и культур и не являлось ранее объектом искусствоведческого исследования.

Примечания:

1. *Clark K.* The Romantic Rebellion. Romantic versus classic art. — London, 1973. — P. 243. Перевод автора.

2. *Рерих Н.К.* (1874–1947). Листы дневника / Николай Рерих. — 2-е изд. — Москва: Международный центр Рерихов: Мастер-Банк, 1999 (Большая рериховская библиотека). Том 2 (1936–1941). — М.: 2000. — С. 27.

3. Национальная картинная галерея, Афины. Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου. — URL: http://www.nationalgallery.gr/el/zographikh-monimi-ekthesi/painter/heimonas-nikolaos.html Дата обращения: 03.05.2020. Перевод автора.

4. *Жалнина-Василькиоти И.Л.* Николай Химона: путь на Парнас // Собраніе: иллюстрированный журнал по искусству: наследие и современность. — 2010. — № 2 (25). — С. 48.

5. *Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Ю.* Художники русского зарубежья 1917–1939. Биографический словарь. — СПб., 2000. — С. 591–592.

6. Научное описание произведения. Регата (греч. Ιστιοπλοΐα). Академик живописи Химона Николай Петрович (1864–1929). Греция. 1927. Холст, масло. Выполнено в технике масляной живописи. 56 х 84 см. Национальная картинная галерея Афины Греция. Дар Константинос Негрис. Инвентарный номер: П.1392. Жанр пейзаж, марина. Подпись и год создания в нижнем левом углу Н.Химона 1927 (греч. Ν. Χειμώνα 1927).

7. *Железняков В.Н.* Цвет и контраст: Технология и творческий выбор: Учебное пособие для студентов вузов кинематографии / Валентин Железняков. — М.: Всерос. гос. ин-т кинематографии (ВГИК), 2001. — С. 84.

8. *Clark K.* The Romantic Rebellion. Romantic versus classic art. — London, 1973. — P. 262. Перевод автора.

9. *Жалнина-Василькиоти И.Л.* Николай Химона: путь на Парнас // Собраніе: иллюстрированный журнал по искусству: наследие и современность. — 2010. — № 2 (25). — С. 53.

Список литературы:

1. *Волков Н.Н.* Композиция в живописи. — Москва, 1977. — 264 с.

2. *Волков Н.Н.* Цвет в живописи. — Москва, 1965. — 213 с.

3. *Докучаева Е.Е.* Основы художественного анализа произведений искусства: лекционный курс // МГХПА им. С.Г.Строганова. — Москва, 2020.

4. *Жалнина-Василькиоти И.Л.* Николай Химона: путь на Парнас // Собраніе: иллюстрированный журнал по искусству: наследие и современность. — 2010. — № 2 (25). — С. 46–55.

5. *Железняков В.Н.* Цвет и контраст: Технология и творческий выбор: Учебное пособие для студентов вузов кинематографии / Валентин Железняков. — Москва: Всерос. гос. ин-т кинематографии (ВГИК), 2001. — С. 84.

6. *Паранюшкин Р.В.* Композиция: теория и практика изобразительного искусства / Р.Паранюшкин. — 2-е изд. — Ростов на Дону: Феникс, 2005. — 79 с.

7. *Юон К.Ф.* Об искусстве. — Москва: Советский художник, 1959. Том 2.

8. *Clark K.* The Romantic Rebellion. Romantic versus classic art. — London, 1973. — P. 262.

9. *Edgar Alwin Payne.* Composition of Outdoor Painting. — Oakland, CA, U.S.A. : Masalai Press, 2005. — P. 118.

Т.С. ГАМИДОВ

Кандидат искусствоведения, научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы, Дагестанского федерального исследовательского центра Российской академии наук
e-mail: gamidow.timur@yandex.ru

T.S. GAMIDOV

Candidate of art history, research fellow of the Institute of Language, Literature and Art named after G. Tsadasa, Dagestan Federal Research Center of the Russian Academy of Sciences
e-mail: gamidow.timur@yandex.ru

МОДЕРНИСТСКИЕ ВЕЯНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ М. КАЖЛАЕВА 1960–1970-х гг.

MODERNIST TRENDS IN THE WORK OF M. KAZHLAEV 1960–1970s.

Статья посвящается изучению произведений живописи дагестанского художника Магомеда Кажлаева, отмеченных новизной эстетических исканий и развитию в Дагестане нетрадиционных форм изобразительности. Анализируются примеры работ, исполненные в духе экспрессионизма и примитивизма. Рассматривается абстрактная нефигуративная живопись художника в системе знаковых и ассоциативных форм смыслообразования. Выявляется значение творчества М. Кажлаева в контексте дагестанского андеграунда, в котором нашло отражение как элементы традиционно-самобытного так и международного характера.

The article is devoted to the study of paintings by the Dagestan artist Magomed Kazhlaev, marked by the novelty of aesthetic research and the development in Dagestan of non-traditional forms of visualization. Examples of his works are given, in which the components of expressionist painting dominate. Abstract non-figurative painting of the artist is considered, where there are elements of symbolism and associations in the meaning formation of the content of works. The significance of the work of M. Kazhlaev in the system of the Dag-

estan underground, striving for the freedom of form-creation and the reflection of his personal aesthetic preferences and worldview, is revealed.

Ключевые слова: Магомед Кажлаев, Дагестан, живопись, экспрессия, выразительный, фигуративизм, отвлечённый, трансцендентный, андеграунд, абстракция.
Keywords: Magomed Kazhlaev, Dagestan, painting, expression, expressive, figurative art, abstract, transcendental, underground, abstraction.

Творчество Магомеда Кажлаева (р. 1946) служит одним из ярких примеров нонконформистской живописи в дагестанском изобразительном искусстве с конца 1960-х гг. прошлого столетия. Художник стоической верности своим эстетическим принципам неуклонно пробивал себе путь в искусстве сквозь барьеры общепринятых норм и правил официального искусства. В советское время он не смог вступить в ряды Союза Художников Республики Дагестан, однако сегодняшнее так называемое «абстрактное искусство» регионального значения немыслимо без Магомеда Кажлаева — корифея дагестанского андеграунда.

В 1965 г. он окончил Дагестанское художественное училище им. М.А.Джемала, а в 1973 г. окончил Московский полиграфический институт по специальности «книжный график» [1, с. 80]. О творческих изысканиях М.Кажлаева сказано мало в советском дагестанском искусствознании, и известной тому причиной служила приверженность художника к формалистическим течениям, запрещавшимся в идеологической системе соцреализма. В постсоветское время изучение его творчества становится востребованным и вызывает широкий интерес в кругах ценителей искусства.

Объем и характер исследования данной статьи охватывает период с 1960-х по 1970-е гг. и относится к моментам переходного этапа от реализма к абстрактной нефигуративной живописи. Анализ произведений живописи исследуемого художника предусматривает отражение его духовных и эстетических взглядов, выявление стилистической принадлежности и манеры письма его работ. Магомед Кажлаев — чутко рефлексирующая личность, стремящаяся передавать в картинах свое мироощущение времени, свой горячий нрав и бурные эмоции. Не счи-



Рис. 1. Из серии «Махачкалинский порт». Сторож в порту. Картон, темпера, 1966



Рис. 2. Волейбол на ул. Нурадилова. Оргалит, масло. 1969

таясь ни с какими условностями академических правил, художник создает полные психологизма образы изображений посредством метких обобщений рисунка, грубых красочных наслоений, резких деформаций фигур. Фигуративизм в работах автора граничит с фантасмагорией, осмысливается языком метафор и иносказаний. Окончательно разрушая иллюзию натуроподобия изображаемых форм, художник приходит к эстетике «чистой» живописи, придавая спиритуалистическое значение цвету, краскам и линиям.

«Художник признаётся, что к абстрактному искусству он пришел совершенно естественным путём. Отследив его уже потом, я увидел, что этапы моего собственного становления, органично вырастая один из другого, повторили этапы развития живописи XX столетия: примитивизм (для меня начавшийся с переклички со средневековыми кубачинскими рельефами), экспрессионизм, кубизм и уже затем абстракционизм и далее...» [2]. Магомед Кажлаев прошел хорошую выучку академического образования в художественном училище, свидетельством чего служат сохранившиеся многочисленные зарисовки, живописные этюды и т.д. Уже в ранних работах, как, например, в серии графических листов «Ожидание» (1962–1964), чувствуется меткий глаз художника, нацеленного на обобщенное воспроизведение натурных впечатлений. Художник уделяет внимание не столько визуальным подробностям или точной передаче натуры, сколько броской выразительности фигур, выявлению острохарактерных ракурсов, мгновенной

фиксации душевных состояний портретируемых. В серии живописных этюдов «Махачкалинский порт» (1966), исполненные темперой, представлены сюжетные композиций рабочих портовского района. Здесь доминируют энергично положенные мазки, свободно и даже небрежно обозначенные фигуры людей и мотивы пейзажа. Импрессионистическая техника письма сочетается с экспрессией форм. Последнее наиболее явно выступает в композиции «Сторож в порту» (1966). Пренебрегая всем правилам анатомически точной передачи фигур, автор произведения стремится достичь максимального психологизма в образах изображений. Спонтанные и неуклюжие, на первый взгляд, мазки метко выявляют кряжистую фигуру охранника и свирепые образы собак. Условный цвет дорожки с «кричащим» желтовато-зеленым тоном в атмосфере сумеречного пейзажа обостряет восприятие изображаемых фигур, усиливает их эмоциональное звучание.

Пожалуй, одной из самых экстраординарных композиций конца 1960-х гг., созданным М.Кажлаевым и не имевшем аналогий в дагестанском изобразительном искусстве этого времени, можно назвать «Волейбол на улице Нурадилова» (1969). В пору, когда господствовали произведения советских художников программной ориентации, курируемые при Союзе Художников Дагестана и обладавшие дидактическим значением в выставочной практике, данная композиция могла бы названа «бессмыслицей» или даже стать иронической выходкой для широкой зрительской аудитории того времени. Удивляет не сам сюжет как таковой, не ситуация спортивно-игрового момента, а характер его подачи. Женщины в национальных костюмах с туго завязанными длинными платками охвачены азартом игры в волейбол. Здесь вековые традиции с элементами религиозной ортодоксии сплелись с непривычными для прежних горянок обстоятельствами новой светской жизни и общественных отношений. Подобный сюжет не встречался ранее в изобразительном искусстве республики, в связи с чем такая идея вызывает неподдельный интерес своей необычной находкой. Центростремительный принцип построения композиции фокусирует взгляд зрителя на подбрасываемый игроками мяч, являющийся главным связующим звеном в развертывании настроения сюжета. Вторящие мячу круговые формообразования пейзажа подчеркивают структурную цельность и лаконизм всей композиции. Широкими и цельными подмалевками красочных пятен из небольшого набора цветов художник намечает пространство



Рис. 3. Воспоминания об Осетии. Холст, масло. 1970



Рис. 4. Революционер. Картон, масло. 1970

окружения и фигуры женщин. Нарушены принципы линейной перспективы. Образы горянок даны в неестественных позах, они словно парят в воздухе, подхватывая мяч на лету. Легкое позитивное настроение переполняет весь сюжет композиции.

В 1970-е гг. М.Кажлаев начинает создавать свои первые абстрактные картины, однако продолжает и линию экспрессионистской живописи, приводя фигуры изображений к искажению и деформациям.

По признанию автора, первым опытом в выполнении абстрактной нефигутативной живописи явилось его произведение «Воспоминание об Осетии» (1970), созданное во время творческой поездки го горным районам этой республики. В данной композиции полностью устранены какие-либо намеки на визуализацию натуры, здесь господствуют идеи трансцендентности и отвлеченных форм. Во время своей персональной выставки в Театре поэзии (октябрь 2019) художник рассказывал, что в этой работе он стремился «сгустить» свои образные впечатления до емких сущностных величин, в то время как его товарищи по творчеству довольствовались традиционными методами живописи на пленэре. Спонтанно наложенные вертикали цветных полос занимают все пространство холста и имеют свободную конфигурацию форм. Эти плоскости цветовых пятен, чередующиеся сочетаниями теплых и незначительной массы холодных тонов, порождают ассоциативные связи с жарким солнечным ландшафтом природы горного Кавказа. Краски в «чистом» виде, осмысливаемые художником через свои личные впечатления и фантазии, становятся носителями смысловых значений, обретают ценность в виде зашифрованных знаков универсалий.

По линии фигуративизма, как уже было отмечено, М.Кажлаев продолжает создавать работы, полные экспрессии, динамики и напряжения. Такие произведения, как «Революционер» (1970), «Горцы» (1971), цикл картин «Горянки» (1978) и др. можно назвать эталонными по силе эмоционально-психологического напряжения, по характеру образно-художественной выразительности. Чувством безысходности и панического страха овеяны мотивы изображений в произведении «Революционер». Искаженные и деформированные истерическими воплями человеческие лица в виде масок странным образом заполняют центральное поле композиции. На правой части им контрастирует вполне ясный по силуэту профиль головы человека с холодным выражением лица. Возможно, в этой необузданной стихии метаморфоз и образных противопоставлений художник стремится передать сущности бытия, ставит вопросы вечных столкновений добра и зла, гибели и созидания, рассудка и безумия. А возможно, что автор хочет сказать также о необратимости циклических процессов развития жизни и т.п.

Манера исполнения соответствует внутреннему содержанию. Здесь будто бы напористый шквал творческой энергии художника обрушивается на плоскость холста. Нервозный характер прорисовки линий и контуров отчетливо обозначены на лицах. Вместе с этим самопроизвольные движения мазков в сочетании с хаотично поцарапанными линиями твердым предметом по свежему слою красок свидетельствует о процессе работы художника в состоянии повышенной экспрессии. «Жгучий» колорит, состоящий из коричневато-оранжевых, синих и черных цветов в сочетании с яркими желтыми вспышками на освященной части опрокинутой головы, усиливает в композиции тревожные настроения.

Таинством и метафоричностью отмечено и другое произведение автора — «Горцы». Данная композиция, как и предыдущая, имеет своеобразную логику построения, разделена на две зоны. На правой части даются профильные изображения людей, которым резко противопоставлена левая часть, напоминающая мотив колыхающейся природы. Здесь образ человека антиномичен образу окружающего мира. Горцы на картине будто бы пребывают на краю пропасти, с недоумением взирают на все призрачное и неведомое, что происходит вокруг них. Устрашающий своим мистическим видом пейзаж или окружающая действительность предстают воплощением хаоса и нестабильности, в недрах которых пребывает потерянный человек, — такой смысл, видимо, стремился



Рис. 5. Горцы. Холст, масло, 1971



Рис. 6. Жница. Картон, масло. 1970-е гг.

передать художник в этом произведении. Краски накладываются густо, сочетаниями как чистых, так и смешанных тонов. Произвольная манера письма демонстрирует свободную от деталей трактовку форм и сообщает броскую эффектность образам изображений, усиливающим их эмоциональную выразительность. На фоне глубокого коричневато-синего пейзажа эксцентрично выступают голубые и желтые лица портретируемых. Среди остальных резко выделяется голова с алыми волосами. Экспрессия цвета и эмоционально-психологическая составляющая в изображении человека хорошо переданы в композиции «Жница» (1970-е гг.). Крупная фигура женщины едва помещается на плоскость холста, что производит монументальное впечатление от образа горской труженицы на сенокосе. Пылающий огнем красный цвет ее одежды на темном фоне резко бросается в глаза и тождествен советской символике рабочих и крестьян. Скупые обобщенные формы тела вызывают одновременно и могучее и тягостное впечатление. Используя минимум средств живописной выразительности, художник стремится достигнуть максимальной художественности образа. Удачно выстроенный лапидарный язык пластики на основе больших масс, в котором исключены детали фигуры, глаза, рот, пальцы и т.д., стягивает к себе самое существенное от формы — его образную и эмоционально-психологическую остроту. Отмеченные произведения М.Кажлаева по линии фигуративизма дают нам пример яркой экспрессивной живописи, узнаваемый своим характер-

ным почерком и манерой исполнения, метафоричностью и символикой содержания.

С начала 1970-х гг. начинается и выставочная деятельность художника. В Москве (1974) М.Кажлаев был участником легендарных квартирных выставок неофициального искусства, как, например, выставки «На шести квартирах», выставка на «Малой Грузинской» (1986–1987) [3, с. 142] и др. В 1980-х годах живопись Магомеда Кажлаева претерпевает изменения и еще в большей степени отходит от фигуративизма в область нефигуративной абстракции. Концептуализм как литературно-художественное направление постмодернизма становится ведущей формой эстетических предпочтений автора. По этой линии он создает произведения с использованием текста и минималистских работ в духе геометрической абстракции.

Не имея возможности в рамках одной статьи охватить следующие этапы развития живописи М.Кажлаева, нам необходимо придти к основным выводам по исследуемой тематике. Магомед Кажлаев — один из ярких художников дагестанского авангарда с конца 1960-х гг. Его мощная энергичная живопись тесно сопрягается с дагестанской тематикой и самобытными традициями народной жизни. Произведения живописи, создаваемы с конца 1960-х по 1970-е гг., имеют экспрессионистский характер выражения. Импульсивные и хаотичные формы мазков, деформированные изображения фигур и цветовые диссонансы служат основными средствами художественной выразительности. Через них художник достигает остроты эмоционального звучания сюжета. Оттенкам теплых цветов, «горящим» своими контрастами, отдается большее предпочтение. Приемы упрощенчества и обобщений служат главным методом образной трактовки фигур. Тематика его картин, в большинстве случаев, имеет метафорическую смыслообразующую и в эмоционально-психологическом строе заключают в себе много таинственного и драматического. Экзистенциальная сущность человека в системе его духовных качеств и переживаний служит главным лейтмотивом образно-содержательного строя живописных работ художника. В абстрактной живописи доминируют эстетическая ценность и символика цвета. Его ассоциативная и знаково-содержательная структура вызывает необходимость рассмотрения произведений нетрадиционными методами эстетического восприятия. Отвлеченная знаковая система в виде простых красочных полос, цветовых пятен, условных форм и т.д. дает пример становления нефигуративной живописи в дагестанском искусстве 1970-х годов. Изучение всех этих новшеств, привносимых М.Кажлаевым (так же, как и другими дагестанскими художниками-авангардистами) в дагестанское изобразительное искусство с конца 1960-х годов, позволит во многом обогатить наши знания о происходящих в нем процессах развития, которые прежде оставались за рамками официального искусства. С большим упорством работая в атмосфере цензуры и идеологических диктатов со стороны государства, дагестанский художник М.Кажлаев стоит у истоков дагестанского авангарда, заложил ростки новейших для республики художественных течений и нетрадиционных форм эстетического мышления (экспрессионизм, нефигуративная абстракция, концептуализм), обогатил национальную живопись модернистскими веяниями и системе российского андеграунда.

Список литературы:

1. Круг. Современные художники Дагестана. Альбом. — Москва: Офсет Принт, 2001. — С. 112.

2. URL: http://epokha.ru/index.php (дата обрашения: 10.07.2020).

3. Магомед Кажлаев. Альбом. — Москва, 2012. — С. 144.

А.В. ЛИХОВЦЕВА

Искусствовед Ассоциации искусствоведов (АИС), главный хранитель фондов, Студия художников им. В.В. Верещагина МВД России

e-mail: likhovtsev@yandex.ru

A.V. LIKHOVTSEVA

The member of Association of art critics (AIS), The main curator of The art collection of The Ministry of Internal Affairs of Russia

e-mail: likhovtsev@yandex.ru

ИКОНОЛОГИЯ КОЛЛЕКЦИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

ICONOLOGY OF ART COLLECTIONS

Статья посвящена вопросам методологии исследования коллекций произведений искусства, которые представляют цельный комплекс логично связанных между собой произведений и памятников. Использование метода иконологии при изучении коллекций и комплексов произведений искусства позволяет увидеть в выстроенном сочетании произведений уникальные культурные парадигмы, многоаспектность культурного явления, логику зашифрованных сложных философских концепций. Существуют разные виды коллекций разного времени, которые являются воплощением подобных систем. Исторический анализ фактов позволяет со всей основательностью говорить об уникальности целей этих коллекций и выстроенных идеологических системах, которые были реализованы в рамках глобальных задач на государственном уровне. Коллекции не только определяют срез художественной жизни и вектор культурной жизни общества, но и интегрируют в ткань мировой художественной культуры нити идей и взглядов, которые протянуты из глубины веков. Коллекции в иносказательной форме сохраняют знание, хранят культурные и национальные коды, коды истории и мироздания, позволяют проследить способы взаимодействия видов искусств, синтез искусств с другими видами художественной деятельности, который иллюстрирует разные аспекты духовной культуры в определенной исторической точке и позволяет реконструировать идеологические модели соответствующие той или иной общности.

The essay is devoted to the methodology of research of art collections. Art collection is a whole complex of logically related works and monuments. Using the method of iconology, during the studying collections and complexes of works of art, allows to see in the built combination of works unique cultural paradigms, the multidimensional nature of the cultural phenomenon, the logic of encrypted complex philosophical concepts. Collections of different times are the embodiment of such systems. The historical analysis of the facts allows us to assert about the uniqueness of the goals of these collections and the built ideological systems that were implemented within as a part of global programs at the government level. Collections show the artistic life and the vector of cultural life of the society, integrate ideas and views that are stretched from the depths of centuries. Collections retain knowledge in allegorical form, preserve cultural and national codes, codes of the stages of history and the universe, illustrate the interaction of arts, art synthesis with other kinds of art work. That is illustrates different aspects of spiritual culture at a particular historical point and allows to reconstruct the ideological model correspond to a particular community.

Ключевые слова: коллекция, произведение искусства, иконология, иконология коллекции, методология, культурные парадигмы, идеология, идеологическая модель, национальный код, культурный код, мироздание, космологическая модель, герметизм, вселенная, универсум, философия, искусствознание.

Keywords: collection, fine art, iconology, iconology of the collection, methodology, cultural paradigms, ideology, ideological model, national code, cultural code, universe, cosmological model, hermeticism, universe, philosophy, art history.

Иконологический метод изучения художественного произведения искусства — один из классических в комплексе исследований искусствоведа. Следуя опыту Чезаре Рипа [1], а затем и ученых конца XIX — начала XX века А.Варбурга, Э.Панофского [2], Э.Гомбриха, Я. Буркхард-

та и др., изучение памятника и произведения искусства с применением расширенного метода интерпретации его смыслов (аллегорических, символических, религиозных и др.) и в контексте соответствующих систем представлений (исторических, политических, культурных, научных, социальных и др.) позволяет не только всесторонне изучить произведение и в полной мере постичь его фабулу и специфику образа, но и открывает невидимые прочные связи с определенной культурой и эпохой, раскрывает скрытые закономерности культурных процессов, предпосылки возникновения культурных явлений, делает возможным идентифицировать памятник как часть сложного единого культурного процесса в определенном историческом моменте.

Коллекция произведений искусства представляет цельный комплекс логично связанных между собой произведений и памятников — это неразрывный синтез, изучение которого в его целостности позволяет охватить культурную орбиту определенной концептуальной идеи. Использование метода иконологии при изучении коллекций и комплексов произведений искусства позволяет увидеть в выстроенном сочетании произведений уникальные культурные парадигмы, многоаспектность культурного явления, логику зашифрованных сложных философских концепций. Подобный подход при анализе сочетаний произведений искусства, при обязательном условии их прослеженной взаимосвязи, зачастую раскрывает уникальные космологические системы конкретной культуры, этноса, народа или сообщества в контексте определенной эпохи. Существуют разные виды коллекций разного времени, которые являются воплощением подобных систем.

Многие из таких коллекций на сегодняшний день утратили свою целостность, отдельные бережно сохраняются в тематических музеях. Некоторые комплексы памятников, связанные с историей цивилизаций, народов, а также коллекции выдающихся людей, коллекции сообществ приближались к разгадке и постижению тайны мироздания.

Опыт этнографии и этнологии показывает, что при анализе комплекса представлений некоего этноса и отдельных народов [3] для специалиста очевидна необходимость изучения материальной и духовной культуры [4] в синтезе. Изучение именно комплексов материального и духовного наследия позволяет выстроить систему и концепцию строения мира, характерную для каждого конкретного случая. Важно подчеркнуть, что каждый из этих элементов целостной системы представлений

проявляется, в свою очередь, в разных формах произведений искусства. Древние народы сохраняли и передавали от поколения поколению знания о мире, об устройстве Вселенной, духовный и религиозный опыт, в том числе, через материальное наследие. Произведения архитектуры и изобразительного искусства, предметы культа и быта, знаки, символы, схемы, различные атрибуты, костюм и орнамент логично соединяются в цельные тематические этнографические коллекции.

Исследование различных сообществ [5] также предполагает всестороннее и согласованное изучение комплекса теоретических и философских концепций, произведений изобразительного и музыкального искусства — коллекций материального и духовного наследия, отражающих и выражающих идеалы и символы сообщества, специфику и системы построения предметно-пространственной среды — городов и культовых сооружений, изучение алгоритма личностного и профессионального становления, сфер и форм деятельности адептов и последователей сообщества. Символический и аллегорический смысл произведений этой группы проявляется в сложных сочетаниях и закодированных контекстах общей системы представлений, которая выражает модель Универсума и определяет как ценностную иерархию сообщества, так и иерархию ее участников.

Выдающиеся личности во все исторические времена видели укрепление своего могущества, статуса, возможность расширения ареала власти через обладание и постижение универсальных истин, которые были обозначены как тайны Мироздания. Стремление к познанию устройства Вселенной и механизма ее жизнедеятельности способствовало поиску и концентрации универсальных научных знаний и реликвий в специально созданных для этих целей центрах, в которых постепенно формировались уникальные коллекции. Научные, религиозные и культурные центры, которые располагали теоретическим и наглядным материалом, выстроенным согласно определенной концепции, по мере своего развития, приобретали политическую и государственную силу.

Правители [6] разных стран разного времени ставили перед собой глобальные универсальные задачи, стремились сочетать энциклопедические научные знания, изучая объекты природы и духовный опыт, обнаруживая его проявление в произведениях искусства. Интерес к науке и искусствам давал преимущество знания, через сочетания и синтез явлений, фактов, объектов, произведений человеческого гения, раскрывая единый принцип устройства микрокосма и макрокосма. Уни-

версальные ценности и аспекты мировоззрения были зашифрованы в коллекциях-комплексах, которые изменяли представления. Теоретическая часть была представлена в собраниях библиотек, концептуальные принципы проявлялись в планах застройки городов, памятниках архитектуры, произведениях искусства, предметах культа, музыке и др. Произведения искусства заключали определенные — выбранные в соответствии с конкретной концепцией — истины, образы и символы, а также, что немаловажно, духовный и чувственный опыт — своего рода формулу мироощущения, которая прививалась и давала ключ к пониманию фабулы. Форма ученой беседы, которая носила иносказательный язык, была распространена в кругах просвещенных интеллектуалов во все времена в разных странах. Исследование подобного процесса построения идеологических моделей оказывается на стыке разных наук и закономерно требует комплексного подхода и применения метода контент-анализа.

Произведения и памятники, которые имеют символический и аллегорический смысл всегда объединены в некую совокупность, которой часто выступает коллекция, выстраивающая уникальную космологическую модель и сложную систему универсальных знаний. Гармония, как единый закон мироздания, проявленный в совпадении целого и частей отличных от этого целого, прослеживалась ещё античной философией [9, с. 6]. Это качество, приближающее к постижению совершенства и абсолюта, верно не только для шедевров мирового искусства, но и для их комплексов. Произведения искусства в неразрывном сочетании, которые образуют ансамбли и комплексы, заключают философские, теологические концепции и реализуют идеологические задачи. Знания о Вселенной, ее структуре, свойствах и законах, ее эволюции, месте человека в мире, опыт взаимодействия человека с миром и, что немаловажно, духовный опыт передавались от поколения к поколению именно через комплексы произведений искусства, в которых каждый из элементов был наделен некой функцией и играл определенную роль.

Универсальные знания концентрировались в центрах [7], которые сочетали административные, политические, религиозные, философские, научные и культурные функции, обнаруживая единый структурный принцип организации, подразумевающий консолидацию государственных, научных, религиозных, образовательных и культурных институтов, предполагающий концентрацию накопленных знаний и достижений, святынь и реликвий, памятников и произведений искусства. Центры включали в свой состав комплексы, которые соединяли и кристаллизовали представления о Мире и человеке, выстраивая системы мировоззренческих, культурных и духовных аспектов, формируя идеологическую модель. В этой связи коллекции книг, естественнонаучные, археологические, этнографические коллекции, предметы культа и художественные коллекции приобретали особое значение, что возможно проследить на примерах различных центров и комплексов. «Первый известный нам автор, обративший внимание в своем историческом исследовании на вещественные памятники прошлого, был Геродот (484–425 гг. до н.э.), подробно описавший египетские пирамиды, в частности пирамиду Хеопса (Хуфу), которой во времена Геродота было уже около 2300 лет, не менее подробно сообщает он и о свайных поселениях на озере Празиас в Македонии, упоминает о древних могилах киммерийских царей в устье Днестра и т.д.» [8].

Идеологические концепции как комплекс космологических представлений реализовывались через синтез теории и предметно-пространственной среды, что наглядно прослеживается на примерах, начиная с периода Древности, — зиккураты, Храм Соломона в Иерусалиме, храмовые комплексы в Карнаке и Луксоре с маршрутом церемониального путешествия солнечной барки Амона-Ра; город Ахетатон; Заупокойный храм Хатшепсут с прилегающей территорией в Дейр-эль-Бахри и др. Теоретическая часть концепций была представлена в трактатах и древних книгах, например, считалось, что жрецы и фараоны приобретали неограниченную власть посредством уникальных знаний «Изумрудной скрижали». Архитектурные комплексы, выстроенные по определенным схемам, с развитыми прилегающими территориями и интегрированными в эту систему произведениями искусства, определенный церемониал, который выступал неотъемлемой составляющей этого синтеза, способствовали укреплению представлений, внедрению и реализации идеологических концепций.

В состав знакового комплекса периода Античности Афинского Акрополя входила богатая библиотека, в Эрехтейоне было размещено хранилище святынь и реликвий полиса, в левом крыле пропилей располагалась доступная для посещения гражданами полиса Пинакотека — собрание артефактов, принесенных в дар богине Афине. Знаменитые античные библиотеки — Александрийская библиотека и библиотека Цельса, а затем и римская библиотека также играли роль научных цен-

тров, на базе которых, в свою очередь, возникали философские, теологические, культурные и учебные центры, со временем приобретавшие политический вес. Академии, мусейоны, пинакотеки, библиотеки соединяли высокообразованных творческих людей, которые, в свою очередь, создавали благодатную почву для кристаллизации взглядов определенной направленности, способствовали развитию знания. По мере развития общества, подобные комплексы преобразовывались в институции. Вокруг научных и культурных центров формировались сообщества (например, сообщества пифагорейцев и неоплатоников). Необходимо подчеркнуть, что Эллада имела развитые культурные связи с восточными цивилизациями, что также нашло отражение как в концепциях, так и в коллекциях произведений искусства. Вместе с тем, считается, что «первыми засвидетельствованными письменными источниками коллекционерами древностей в эллинистическую эпоху были правители молодого Пергамского государства Атталиды, наследники первого пергамского царя Аттала I (241–197 гг. до н.э.). У Атталидов оказалось много подражателей и последователей. В I в. до н.э. все слои античного общества были охвачены горячкой коллекционирования» [8]. Единый принцип устройства Мира и механизм законов его существования пытались изучать, в том числе посредством естественнонаучных коллекций — через тщательное исследование и наблюдение объектов природы; в качестве подобных примеров можно назвать коллекцию минералов Александра Македонского и коллекцию растений Аристотеля.

В период поздней Античности и Средневековья ключевую роль в обществе играют духовные поиски и обретения, которые выступают консолидирующим фактором. Византия, с одной стороны, выступила преемником Античности и сконцентрировала универсальные знания в наиболее значительных византийских коллекциях, с другой стороны, создала и реализовала уникальную космологическую программу в своих комплексах, которая кардинально изменила сознание, мироощущение и мировоззрение человека. Императорская библиотека в Константинополе аккумулировала античное знание и считалась одной из крупнейших средневековых библиотек (после гибели Александрийской библиотеки и библиотеки Цельса). В 473 г. н.э. Императорская библиотека в Константинополе пострадала от пожара, а после раскола христианской церкви в 1054 г. была подвержена разграблению участниками Четвертого крестового похода в 1204 г. Католическая церковь приобретала в этот период

доминирующее влияние и также укрепляла свою власть сосредотачивая вековые знания человечества, централизовано формируя свои коллекции. С середины VIII века происходит становление образовавшейся, так называемой, Папской области (современная территория Ватикана). В период Средневековья вопросы перемещения и циркуляции многих культурных ценностей тесно связаны с укреплением и развитием религиозных центров католической церкви, деятельностью духовных орденов, историей крестовых походов. На сегодняшний день Ватиканская апостольская библиотека обладает богатейшим собранием, историю формирования которого прослеживают с IV в. Появление многих культурных центров и создание комплексов, включающих шедевры мирового искусства, было инициировано католической церковью, в рамках конкретной идеологической программы.

Карл Великий, который стремился утвердить преемственность власти Каролингов от римских императоров, культивируя образование, организовал Палатинскую академию с обширной библиотекой (основная часть которой также в последующем войдет в состав библиотеки Ватикана); основал комплекс в Аахене — Аахенский дворец, который включал Аахенскую капеллу, где хранились святыни и реликвии — пояс Христа и священное копье с гвоздем, и располагалась сокровищница с богатыми дарами посольств и др. В комплексе Аахена Карлом Великим была реализована идеологическая программа, утверждающая роль императора, провозглашенного первым слугой и наместником Бога на земле.

В 1242–1248 гг. Людовик Святой строит Святую капеллу (Сент-Шапель) для хранения священных реликвий — Тернового венца, частицы Креста Господня, копья Лонгина и других священных реликвий, вывезенных крестоносцами из Константинополя. Значение и уникальность приобретенных святынь, обрамленных в изысканный архитектурный «реликварий» Святой Капеллы, способствовало не только появлению нового символа власти, но и изменило государственный, политический, религиозный и культурный статус Парижа, укрепило влияние французского королевства в христианском мире.

Орден тамплиеров, активно принимавший участие в строительстве готических соборов, имел Устав, сформированный комплекс символов, атрибутов, реликвий, посредством которых была выстроена определенная идеологическая модель и концепция, со временем преобразованная в развитую систему, до настоящего времени представляющую

предмет научных исследований и споров. С деятельностью ордена тамплиеров связана версия местонахождения Святого Грааля. В данном контексте принципиален вопрос наличия у сообщества Устава, философской концепции, концентрации обработанного духовного и мистического опыта, сформированного комплекса теорий и атрибутов, набора реликвий, потенциальные возможности этих реликвий, их универсальное значение и статус в духовной системе ценностей человека. Согласно отдельным версиям, одно только созерцание Святого Грааля дает бессмертие, а испивший из чаши получает прощение грехов и вечную жизнь. Тамплиеры выступали приверженцами идеи установления созидательного единства всех кровей, рас и религий, таким образом, будучи приверженцами теории создания государства нового типа с религией, сочетавшей мудрость разных учений — христианства, ислама и иудаизма.

Богатство и опыт Византии, заключенный в библиотеках и коллекциях византийских императоров, в эпоху Средних веков оказался рассредоточен между разными странами. Италия, возрождая Античность, в условиях жесткой борьбы за власть и преимущество среди других стран, консолидировала опыт предшествующих поколений и генерировала новые формы изобразительного искусства. Коллекции эпохи Возрождения (семейств Медичи, Эсте, Сфорца и др.) соединяли универсальные знания о Мире и человеке, раскрывали принципы единства устройства Мира, ставили задачу — поиск гармонии внешнего и духовного, отразили энциклопедическую эрудицию владельцев и их консультантов, развивая отдельные направления знаний, реализованные в комплексах. Античная мудрость в слиянии с духовным и теологическим опытом Византии позволили изменить представление о духовных возможностях человека. Необходимо подчеркнуть, что данный период также характеризуется зарождением исторического мышления, что получило наглядное отражение в ключевых коллекциях и комплексах этого времени.

Представитель династического семейства Медичи Козимо Медичи старший, оказавшись под сильным впечатлением выступлений греческих философов и теологов на церковном соборе 1439 г., принял стратегическое решение о создании Платоновской академии. Исследователи особо выделяют фигуру философа, мистика и писателя Гемистия Плетона (Gemisth Plethon) — приверженца универсальной «Filosofia Perennis» (Нетленной Философии), к которой относились все великие учения и все великие учителя — философы Древнего мира [10].

В 1444 г. Козимо Медичи старший основывает библиотеку Медичи Лауренциана, начало которой положило его обширное собрание рукописей (приобретенная часть библиотеки византийских императоров и четыреста манускриптов из коллекции друга Козимо Медичи старшего Никколо Никколи, также увлекавшегося древними рукописями, скончавшегося в 1437 г.). Изучению обширных богатейших художественных коллекций семейства Медичи посвящены специальные исследования ученых. Вместе с тем, в контексте изучения синтеза коллекции, процесса коллекционирования и его влияния на формирование мировоззрения необходимо обозначить определенные специфические особенности.

Острая конкуренция и борьба за власть требовала радикальных и действенных средств для достижения преимущества. Изучение законов природы и опыта мироощущения, постижение природы творческого процесса и развитие вариативности человеческой мысли, эстетизация через изучение естественнонаучных и художественных коллекций позволяли измениться их владельцам и приблизиться к постижению Тайны единства Мира, что давало шанс органично соединить накопленные знания и интегрировать их в определенную систему, создавая модель уже своего Универсума (например, Вилла д'Эсте в Тиволи). Коллекции на тот момент были закрытыми и недоступными для широкого круга лиц — они носили приватный характер и были предназначены для интеллектуальных опытов в познании совершенства Мира их владельцами, которые стремились изучать произведение искусства, растворяться в нем и преображаться через него, преобразуя опыт философов прошлого (например, Плотина). Я.Буркхардт обращает внимание, что в «Божественной комедии» Данте античный и христианский мир выступают как параллельные [11, с. 181], что очень важно при формировании представления о мышлении и психологии человека этого времени и оценке его деятельности, в том числе, и при составлении коллекций и комплексов. Таким образом, яркие представители эпохи Возрождения изменяли себя с помощью коллекций и использовали комплексы произведений искусства как эффективную идеологическую модель, что позволяло им талантливо и виртуозно менять мир вокруг себя.

Гуманистическая модель космоса эпохи Возрождения, отражение сфер деятельности человека, представления об античной мифологии, идеология и социальная структура также отражены в специфичной категории памятников этого времени, связанных с астрологическими

и мистическими представлениями (Тарокки Мантеньи, Таро Висконти-Сфорца, зодиакальный цикл фресок Зала Месяцев палаццо княжеской фамилии д'Эсте — Скифанойя в Ферраре). Сложно составленные комплексы представляют интереснейшие примеры синтеза представлений и образов, являясь своего рода коллекциями на тему космологии, астрономии и астрологии, мистической символики Ренессанса, которая содержала языческие, неоплатонические, герметические идеи. К этому же периоду относится появление трактатов Генриха Корнелия Агриппы «Оккультная философия» (1533) и Джакомо делла Порта «Естественная магия» (1558), в которых выкристаллизовываются ключевые философские понятия и идеалы времени. Произведения искусства — «документы, являющиеся носителями визуальной информации об истории образования человечества»: такого подхода придерживался А.Варбург [12] при исследовании палаццо Скифанойя в Ферраре, будучи последователем методов К.Лампрехта.

Опыту Италии последовали и монархи других стран, в частности, в качестве примера возможно привести деятельность императора Рудольфа II — основателя одной из знаменитых кунсткамер [13], включавших коллекцию книг, рукописей, картин, монет, редкостей, драгоценных камней и минералов различных регионов. Будучи меценатом, он привлек к своему двору ученых и деятелей искусств из разных стран. Резиденция Рудольфа II стала центром алхимической науки того времени, в котором его подданные искали ключи к познанию Универсума и философский камень. Эта деятельность послужила фундаментом и создала предпосылки для появления пражского сообщества рудольфинцев [14].

Большинство коллекций Древнего мира, Античности, Средних веков, эпохи Возрождения не дошли до настоящего времени в целостности и неизменном виде. Вместе с тем, сохранены произведения этих коллекций, а также существуют коллекции и комплексы произведений искусства отдельных сообществ, представленные в тематических собраниях и музеях. Исторический анализ фактов позволяет со всей основательностью говорить об уникальности целей этих коллекций и выстроенных идеологических системах, которые были реализованы в рамках глобальных задач на государственном уровне. Подобные коллекции раскрывают и иллюстрируют уникальный контекст, который позволяет провести всесторонний анализ того или иного культурного и художественного явления.

Коллекции произведений искусства представляют собой сложно выстроенные уникальные парадигмы культуры, концепции и модели мира. Они не только определяют срез художественной жизни и вектор культурной жизни общества, но и, что очень важно, вплетают в ткань мировой художественной культуры нити идей и взглядов, которые протянуты из глубины веков. Коллекция объединяет в определенной точке философского, исторического и художественного процесса систему знаний, представлений и образов, преломленных через исторический, религиозный, духовный и чувственный опыт человечества. На протяжении всей истории мировой культуры человек стремится к органичному сосуществованию со Вселенной через познание ее законов, что отражено в текстах и образном воплощении произведений искусства. Опыт и знания человечества заключены в фундаментальных и малых коллекциях, научным аппаратом которых выступали философские трактаты, идеологические и религиозные концепции. Коллекции в иносказательной форме сохраняют знание, хранят культурные и национальные коды, коды истории и мироздания. Через сакральные тексты зороастризма, Изумрудной скрижали, философских концепций пифагорейцев и неоплатоников, эдикты Ашоки, пятикнижие Моисея, священные книги Библии, Корана, Трипитаки человечество пришло к уникальной системе взглядов.

«Искусствоведу необходимо сверять то, что он считает внутренним значением исследуемого произведения или группы произведений, с тем, что он считает внутренним значением как можно большего числа документов цивилизации, исторически связанных с этим произведением или группой произведений, которые он может освоить, — документов, свидетельствующих о политических, поэтических, религиозных, философских и социальных тенденциях, характеризующих изучаемую личность, эпоху или страну. И наоборот, специалисту, изучающему политическую жизнь, поэзию, религию, философию и социальные процессы, необходимо аналогичным образом использовать произведения искусства. Именно в поиске внутреннего значения, или содержания, различные гуманитарные дисциплины встречаются на равных, вместо того чтобы оставаться друг у друга на подхвате» [2, с. 42].

Иконология коллекций делает возможным идентифицировать коллекции как часть сложного единого культурного, художественного и идеологического процесса в определённом историческом моменте. Особую ценность представляют реконструкции коллекций, которые позволя-

ют проанализировать культурный симбиоз в его концептуальной целостности, определяют доминанты процесса духовного развития и законы формирования универсальных ценностных стандартов. Коллекция позволяет проследить способы взаимодействия видов искусств, синтез искусств с другими видами художественной деятельности, который иллюстрирует разные аспекты духовной культуры в данной исторической точке и позволяет реконструировать идеологические модели соответствующие той или иной общности. Соединение уникальных памятников позволяет воссоздать магическую связь, которая служит разгадкой тайны Мира.

Примечания:

1. *Чамина Н.Ю.* Чезаре Рипа. «Иконология». В поисках универсального языка культур // Науки о языке и тексте в Европе XIV–XVI веков. — Москва: Издательский дом «Дело». РАНХиГС, 2015. — С. 524–543.

2. *Панофский Э.* Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. — Санкт-Петербург: Издательский Дом «Азбука-классика», 2009.

3. Инков, майя, ацтеков, шумеров, хеттов, египтян, скифов, сарматов, ариев, греков и др.

4. Изучение образа жизни и производства, бытового уклада, промыслов, всех видов и типов построек, комплекса систем культов и обрядов, мифологии и системы верований, обычаев, предметов культа и быта, схем, знаков, произведений искусства; для сохранившихся народов исследование предполагает более тщательное изучение обрядов, устной традиции, фольклора, языка.

5. Зороастрийцев, пифагорейцев, неоплатоников, тамплиеров, розенкрейцев, рудольфинов, масонов, религиозных сообществ и сообществ военных организаций.

6. Правители Вавилона, Иудеи, Египта, Китая, Греции и др. Отдельно необходимо назвать имена Перикла, Александра Македонского, Константина I Великого, Карла Великого, представителей династий Медичи, Эсте, Сфорца; Рудольфа II, Августа Сильного, Петра I, Екатерину II и др.

7. Города Пергам, Нимруд, Хараппа, Мохенджо-Даро, Вавилон, Фивы, Гелиополь, Ахетаатон, Карнак и Луксор, Иерусалим, Лхаса, Дельфы, Афины, Рим, Костантинополь, Аахен, Гранада и др.

8. *Амальрик А.С., Монгайт А.Л.* В поисках исчезнувших цивилизаций. — Москва: Академия наук СССР, 1959.

9. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. II. — Москва: «Искусство», 1994.

10. *Сикирич Е.* Платоновская академия и дух возрождения // Гении эпохи Возрождения. Сборник статей. — Москва: «Новый Акрополь», 2012.

11. *Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения. Опыт. — Москва, 1996.

12. Доклад А.Варбурга «Итальянское искусство и международная астрология в палаццо Скифанойя в Ферраре» на Десятом Международном конгрессе историков искусства в Риме 1912 г.

13. Впоследствии кунсткамера Рудольфа II пострадала от грабежей во время Тридцатилетней войны.

14. *Белега Е.* Рудольф II и рудольфинцы // Личности в истории. Сборник статей. — Москва: «Новый Акрополь», 2015.

Список литературы:

1. *Амальрик А.С., Монгайт А.Л.* В поисках исчезнувших цивилизаций. — Москва: Академия наук СССР, 1959.

2. *Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения. Опыт. — Москва, 1996.

3. Древние цивилизации / под общей редакцией Г.М.Бонгард-Левина. — Москва: Мысль, 1989.

4. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. II. — Москва: «Искусство», 1994.

5. *Панофский Э.* Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. — Санкт-Петербург: Издательский Дом «Азбука-классика», 2009.

6. Сокровищница Медичи. Каталог выставки. Музеи Московского Кремля. 20 мая — 1 августа 2011 года. — Москва, 2011.

7. *Чамина Н.Ю.* Чезаре Рипа. «Иконология». В поисках универсального языка культур // Науки о языке и тексте в Европе XIV–XVI веков. — Москва: Издательский дом «Дело». РАНХиГС, 2015. — С. 524–543.

Электронные ресурсы удаленного доступа (Internet):

1. *Белега Е.* Рудольф II и рудольфинцы // Личности в истории. Сборник статей. — Москва: «Новый Акрополь», 2015. — URL: https://www.bez-granic.ru/index.php/contacts/236-rudolf-ii (дата обращения: 30.04.2020).

2. *Сикирич Е.* Платоновская академия и дух возрождения // Гении эпохи Возрождения. Сборник статей. М.: «Новый Акрополь», 2012. — URL: https://www.bez-granic.ru/index.php/2013-08-04-13-26-15/istoriya/1102-platonovskaya-akademiya-i-dukh-vozrozhdeniya.html (дата обращения: 30.04.2020).

ЛЮ СЫЦЗЯ

Аспирант искусствоведения. Институт истории, Санкт-Петербургский государственный университет
e-mail: liusijia@mail.ru

LIU SIJIA

Graduate student of History Apartment, St. Petersburg University
e-mail: liusijia@mail.ru

ИДЕНТИФИКАЦИЯ ОБРАЗОВ В «АВТОПОРТРЕТЕ С СИМВОЛАМИ ВАНИТАС» ДЭВИДА БЕЙЛИ

IDENTIFICATION OF IMAGES IN «SELF-PORTRAIT WITH VANITAS SYMBOLS» OF DAVID BAILLY

Статья посвящена творчеству «Автопортрет с символами Ванитас» голландского живописца XVII века Дэвида Бейли. Рассмотрены символические значения предметов в этой работе. Автор анализирует все портреты на картине, в том числе людей, возможно, изображенных на них, а также скрытую символику предметов. Анализ этих портретов в картине помогает лучше понять намерение и цель художника в создании этой картины.

This article is about the Dutch painter in the XVII century David Bailly's painting «Self-Portrait with Vanitas Symbols». The author analyzes the symbolic meanings of objects and all portraits in the picture, including their possible identity, as well as their symbolic meaning. The analysis of these portraits helps to better understand the intention and purpose of the artist in creating this painting.

Ключевые слова: голландская живопись, Дэвид Бейли (1584–1657), Ванитас, символика, XVII век.
Keywords: Dutch painting, David Bailly (1584–1657), Vanitas, Symbols, XVII centuries.

Ванитас — жанр натюрморта, который процветал в Нидерландах в начале XVII века. Отправной точкой зарождения жанра был голландский город Лейден. В композиции обычно изображается череп, песочные или механические часы, сгоревшая свеча, старые рукописи и документы, мыльные пузыри, глобусы, музыкальные инструменты. Натюрморт Ванитас в целом был связан с моралью, религиозной философией и представлениями о мимолетности жизни.

В XVII веке принципы кальвинизма придают дидактический характер голландской культуре, эмблематическая традиция приобрела национальные черты. Согласно учению Кальвина, за любым художественным изображением реальности должен следовать моральный урок, иначе создание такого произведения не имело практического смысла. Это формирует символико-ассоциативное мышление голландцев. А натюрморт Ванитас стал наиболее концентрированным выражением Кальвинизма.

Значительное число картин, в которых портрет объединен с натюрмортом Ванитас, вышло из Лейдена — столицы голландской научной мысли. Автопортрет с символами Ванитас Дэвида Бейли является типичным примером. Из этих картин можно извлечь педагогическое сообщение, которое во многих отношениях совпадает с моральными сообщениями в других источниках, таких как эмблемы. Идеал стремления к знанию воплощен художником в изображении гармоничной зрелой личности, человека с прочным социальным статусом и разносторонними знаниями, в котором виден итог воспитания в ценностях гуманизма и более того — образец для подражания [2, с. 209].

Дэвид Бейли родился в Лейдене в 1584 году. Он был сыном фламандского эмигранта, каллиграфа, художника и учителя фехтования Питера Бейли. Сначала Дэвид был учеником отца и Жака де Гейна, гравера по меди, затем его отдали в обучение живописи к Адриану Вербургу в Лейден. С 1601 года он стал учеником Корнелиса ван дер Воорта, художника-портретиста, родившегося в Антверпене, который после 1592 года работал в Амстердаме. С 1608 по 1613 год Дэвид Бейли путешествовал по Германии и Италии. На обратном пути он, вероятно, предложил свои услуги герцогу Брауншвейгскому. В 1613 году он вернулся в Лейден, где жил уже до самой своей смерти в 1657 году [11, p. 160–161]. В Лейдене Дэвид Бейли писал преимущественно натюрморты и портреты, особенно с типичными символами недолговечной и преходящей природы человека (череп, цветок, свеча и т.п.) [1]. Самый ранний Ванитас (рис. 1) Бейли датируется 1624 г. Это рисунок в акварели в альбоме Amicorum Cornells de Montigny de Clarges (Koninklijke Bibliotheek, The Hague). Ком-





Рис. 1. Дэвид Бейли. Ванитас. Рисунок из альбома Amicorum Cornelis de Montigny de Clarges. 1624. Королевская библиотека Нидерландов. Гаага

Рис. 2. Дэвид Бейли. Автопортрет с символами Ванитас. 1651. Дерево, масло. 65 x 97,5 см. Муниципальный музей де Лакенхал, Лейден

позиция является простой, состоит только из четырех объектов: свитка бумаги, на котором написано QUIS EVADET (Кто убегает?), песочных часов, черепа и тлеющей трубки, расположенных в ряд [11, p. 161]. В 1651 году художник воспроизводит эту композицию в своем Автопортрете с символами Ванитас.

Ян Орлерс (1570–1646), книготорговец из Лейдена, написал книгу Описание города Лейден о биографии некоторых современных художников из Лейдена, в том числе Рембрандта и Бейли [4, p. 50]. По словам Орлерса, Бейли учился в Лейдене у Жака де Гейна II. Вероятно, именно здесь Бейли ближе познакомился с мотивами Ванитас на картинах последнего. Жак де Гейн был учеником Хендрика Гольциуса в Гарлеме. Оба этих художника культивировали символизацию Ванитас в форме аллегории [11, p. 161].

В живописи Автопортрет с символами Ванитас (рис. 2) Дэвид Бейли сочетает в картине два жанра: натюрморт и портрет. С одной стороны, есть несколько портретов (живописные работы внутри картины), которые являются частью натюрморта на столе. Композиция включает в себя, помимо прочего череп, погасшую свечу, монеты, зеркало, карманные часы, сорванные и увядающие розы, жемчужное ожерелье, трубку, книги и статуэтку святого Себастьяна. Мыльные пузыри парят над ними, как символы мимолетности. На переднем плане со стола свисает свиток со словами: «Vanitas vanitatum et omnia vanitas». Это слова из книги Экклезиаста: «Суета сует, — всё суета!» [7, p. 180] — крылатое латинское

выражение. Картины этой тематики приобрели популярность к 1620-м годам. Развитие жанра вплоть до спада его популярности примерно в 1650-х гг. сосредотачивалось в Лейдене, нидерландском городе, который Бергстром в своем исследовании на тему нидерландского натюрморта объявил «центром создания Ванитас в XVII веке» [11, p. 189]. Лейден являлся важным центром кальвинизма, течения, осуждавшего моральную развращенность человечества и стремившегося к твердому моральному кодексу. Бергстром считал, что для кальвинистских художников эти натюрморты являлись предупреждением против тщеславия и бренности и были иллюстрацией кальвинистской морали того времени.

Образ бородатого старика, который находится над потухшей свечой, кажется портретом святого. В XVII веке лейденские художники, такие как Рембрандт и Герард Дау, часто рисовали отшельников: у них были бороды и мантии, некоторые молились, некоторые закрывали глаза в медитации, а некоторые держали четки. Святых часто помещают в среду со стандартными натюрмортами Ванитас — погасшая свеча, песочные часы и череп — все это напоминает о быстротечности жизни на земле. Отшельник или святой, вероятно, рассматривался голландской публикой как олицетворение благочестия и преданности, добродетелей, необходимых для баланса требований активной жизни [5, p. 132].

В картине молодой человек с прекрасными вьющимися волосами сидит за столом, на котором непринужденно расположено множество различных предметов. Левой рукой художник горделиво придерживает портрет в овальной раме, как бы представляя его зрителю. Безусловно, это портрет является автопортретом Бейли старшего возраста. По гравюре портрета Бейли, созданным Вауманом, можно определить личность на этой картине как пример своего живописного мастерства и как доказательство своей успешной карьеры. На портрете — господин, по всем признакам — зажиточный горожанин в дорогом новом платье и перчатках. Благородная седина бороды и усов. Присутствует очевидное сходство с молодым человеком, это позволяет думать, что художник написал в одной картине два разновременных автопортрета, рассказывающих об успешном профессиональном пути.

Рисунок Шут с лютней Франса Халса висит на стене. Новая цветовая палитра указывает на начало жизни или начало карьеры художника. Все изображенные предметы говорят о роде занятий молодого человека, расположенного на холсте слева. Брюн считает, что черты лица

позволяют понять, что это автопортрет, на котором художник изобразил себя в молодости [6, p. 219]. Художнику на самом деле было 67 лет, когда он писал эту картину в 1651 году. Картина сочетает в себе два времени: вымышленное прошлое и реальность. Модель держит в руке овальную картину, персонаж которой — это тот, кем будет художник в 1651 году. Герою картины, вероятно, около 27 лет. Молодой человек уверен в себе и гордится тем, что показывает свои успехи в зрелости, как будто он убежден, что будет знаменитым художником.

Лейден в XVII веке был единственным важным голландским городом, в котором художники не принадлежали к гильдии Святого Луки. Членство в гильдии давало ряд преимуществ, в том числе защиту от внешней конкуренции. Художники южных Нидерландов активно искали заказчиков и в северных провинциях, чем наносили ущерб интересам северных художников [13, p. 13]. Власти упрямо придерживались позиции, что, как и текстильная промышленность, изобразительное искусство принадлежит к ремесленничеству, и интересы художников не нужно защищать. В начале 1640-х годов многие известные художники, в том числе Рембрандт, покинули Лейден и переехали в Амстердам. Лейденские художники надеялись, что городские власти поймут, если рынок художников в Лейдене не защищен, большое количество художников покинут город. Наконец, в 1648 году городской совет издал постановление о торговле картинами в Лейдене.

Неблагоприятные условия и неуважение к труду художника привели к появлению большого количества картин, изображавших студии художников. Это было своего рода саморекламой, которая помогала повысить социальный и профессиональный статус [3, с. 485]. Если молодой человек является Бейли, работа Автопортрет с символами Ванитас тесно связана с этой идей.

Маартен Вурфбаин делает другое предположение о герое на картине. Он считает, что черты лица молодого человека имеют много общего с художником Франсом ван Мирисом Старшим (1635–1681) [12, p. 53]. Но никакой связи между Бейли и ван Мирисом не известно. В работах Ван Мириса нет ничего, что указывало бы на возможное влияние Бейли. Однако в 1651 году Франс ван Мирис выполнил свой первый заказ маслом: утраченное изображение святого Элойя для зала заседаний Гильдии золотых и серебряных дел в Рейнсбургских воротах Лейдена. Ван Мирис стал учеником у серебряных дел мастеров в возрасте 12 лет в 1647 году, а

к 1651 году поменял эту профессию на работу художника, поэтому в 1651 Ван Мирис только начинал свою карьеру художника в возрасте 16 лет. Он очень похож на молодого человека слева на картине Бейли.

Франс ван Мирис держит автопортрет Бейли, кажется, будто он отдает дань уважения пожилому человеку. Единственная возможная связь между Мирис и Бейли — известный ювелир Ян Янсван Грикен — муж старшей сестры Бейли (похоронен в Лейдене, церковь Питера, 9 апреля 1654 г.), может быть, он убедил Ван Мириса заняться живописью или рекомендовал его к работе художником в гильдии ювелиров для комиссии св. Элойя и познакомил его с Бейли.

Вряд ли случайно, что над автопортретом Бейли расположен мыльный пузырь — признак того, что жизнь человека столь же коротка. Жизнь, как мыльный пузырь: HOMOBULLA — это общее название, под которым картины Ванитас были известны в первой половине XVII века. Гравюра Хендрика Гольциуса, датированная 1594 годом, изображает нишу, внутри ниши лежит череп с огромным пузырем над ним, и с надписью «Квис Эвадет» под ним, стихотворением, в котором говорится о том, как жизнь человека исчезает, словно пузырь или мимолетный дым [14, p. 489]. Художник сознательно решил разместить свой автопортрет под пузырем, несомненно, хотел подчеркнуть тот факт, что в возрасте 66 или 67 лет он находился в конце своей жизни [12, p. 52].

На столе женский портрет овальной формы находится рядом с портретом Бейли. У женщины красивая прическа, в соответствии с модой того времени: ее волосы свободно вьются вокруг головы, несколько локонов выпущены на лоб, в то время как остальная часть свернута на затылке с помощью нитей жемчуга [9, p. 97]. Личность женской модели не была известна.

Поппер, Брюн и последующие авторы предположили, что на портрете — Агнетаван Сваненбург, на которой Бейли женился в 1642 году [4, p. 160]. Томас де Кейзер заметил, что подобный женский портрет появляется на картине Портрета Давида Бейли в 1627 года. В портрете изображена похожая иконография: череп, рулон бумаги, лютня (вместо Шут с лютней) [4, p. 158]. Бейли женился в 1642 году. Однако эта же женщина появляется в 1627 г. в картине, выполненной за пятнадцать лет до женить бы Бейли, маловероятно, что это его жена.

Другое более правдоподобное предположение: молодая женщина может быть олицетворением самого Тщеславия. Молодые жен-

щины с золотыми и серебряными украшениями на голландских картинах часто ассоциируются с быстро проходящим временем. Ванитас часто подчеркивает идею: люди должны помнить, что даже молодая и привлекательная женщина может неожиданно умереть. В XVII веке под влиянием кальвинизма в Голландии даже ученые из Лейдена проповедовали концепцию о греховности красоты женщин [12, p. 52].



Рис. 3. Франса ван Мирис. Студия художника, ок. 1655–57, уничтожен

Третье предположение: изображения художника в студии с женщиной широко изображались в искусстве. Женская фигура на картине является возлюбленной художника в широком смысле, представляя отношения между живописью и художником: само искусство было основано на любви и мотивировано ею [10, p. 33].

Овальный женский портрет Бейли, очень похожий на образ женщины на мольберте в картине Студии художника Франса ван Мириса (1635–1681), — это может быть образ Анны Мария ван Шурман. Хотя, по общему признанию, различные портреты Ван Шурман имеют некоторые различия, у них достаточно общих характеристик, например, в глазах, слегка выгнутых бровях, рте, с немного более пухлой нижней губой. Обе картины, может быть, изображают ее, поскольку похвалу Ван Шурман воспевали многие ее современники, как писатели, так и художники. Анна Мария ван Шурман — муза в картинах Бейли и Франса ван Мириса [12, p. 54].

Анна Мария ван Шурман (5 ноября 1607 г. — 4 мая 1678 г.) была голландским художником, гравером, поэтом и ученым, наиболее известна как первая женщина, которая поступила в университет в Голландии и защищала право образования женщин. Она была высокообразованной женщиной, которая преуспела в искусстве, музыке и литературе и овладела четырнадцатью языками, включая латинский, греческий, иврит,

арабский, сирийский, арамейский и эфиопский, а также различные современные европейские языки. Современники в Голландии называли ее голландской Минервой, Утрехтской звездой и Десятой музой.

В картине Студия художника (рис. 3) Франса ван Мириса представлен художник, сидящий за мольбертом в своей студии с женскими моделями. Эта работа находилась в Дрездене и была утрачена во время Второй мировой войны. Девушка стоит спиной к нам. Поместив эту девушку перед ее портретом, очевидно, Мирис намеревался сослаться на функцию «зеркального отражения» верного подобия. Эта женщина показывает левой рукой в направлении гамбы (традиционный символ вдохновения) и кисти Ван Мириса, тем самым действуя как его Муза. Купидон, спускающийся сверху, символизирует о скрытом значении любви. Точно так же виола да гамба, прислоненная к стене, может быть связана с музыкой любви [8, p. 420]. Купидон символизирует не только любовь, а является вдохновением художника. Образы женщины — аллегорические образы, в конечном итоге могут быть истолкованы как олицетворения Пиктуры.

Портрет в Ванитас Бейли и портрет на мольберте имеют жемчужные нити, мы можем заключить, что образы женщин в работах Франса ван Мирис, как и Бейли, сочетали символ тщеславия и музы художника.

На серой стене за бокалом в форме «флейты» изображен женский бюст. Эта женщина, возможно, является Анной Рёмерс Висшер (1584–1651). Она была дочерью торговца зерном Ремера Питерса Висшер, который был также известным писателем-любителем в литературных кругах Амстердама. Анна Висшер была также известна между 1600 и 1625 годом как гравер по стеклу и поэт. После того как Анна Висшер вышла замуж в 1624 году, Анна Мария ван Шурман заняла ее роль музы Нидерландов [12, p. 55].

Анна Висшер умерла в Алкмаарe, в доме своей сестры Марии Висшер, 12 декабря 1651 года, и кажется вероятным, что смерть этой известной женщины поэта и художника — современницы Бейли — вдохновила его на создание Ванитас в 1651 год. К сожалению, в отличие от многих портретов Анны Марии ван Шурман, нет ни одного подлинного портрета Анны Рёмерс Висшер. Анна Висшер особенно ценится за свою гравюру на стекле. Ее известность в профессии, возможно, вдохновила Бейли разместить бокал «флейту» перед портретом Анны Рёмерс Вис-

шер. Бокал в форме «флейты», используемый для церемониального питья белого вина, также на похоронах, может символизировать ее смерть.

Заключение

Женщины всегда играли ключевую роль в голландской живописи XVII века. В этом Ванитас женский образ появляется с черепом, символизируя скоротечность жизни. Когда образ женщины появляется вместе с художником, она может представлять богиню Минерву, которая является богиней мудрости и войны, защитницей художников и ремесленников, а также символ морали и мудрости. С появлением музыкального инструмента гамбы женщины могут символизировать музу, которая вдохновляла художника.

Художник разложил картину на две части, и на заднем плане появились три серые фигуры. Это Шут с лютней, портрет святого и бюст женщины за бокалом вина. Возможно, эти три фигуры представляют вершины искусства, морали и самосовершенствования, в которые верил Бейли.

Список литературы:

1. *Маркезин А.А.* Давид Байи. Автопортрет с символами Ванитас. — URL: https://www.proza.ru/2017/12/20/831 (дата обращения: 13.09.2019).

2. *Сыцзя Лю.* Образы ученых в творчестве Геррита Дау // Манускрипт. — 2020. — Том 13. — Выпуск 6. — С. 209–213.

3. *Сыцзя Лю.* Тема студии художника в голландской живописи XVII века // Проблемы истории и культуры средневекового общества. Материалы XXXIX всероссийской научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Курбатовские чтения» (11–13 ноября 2019 г.).: Сборник / под редакцией А.Ю.Прокопьева. — Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2020. — С. 484–492.

4. *Ann Jensen Adams*. The Paintings of Thomas de Keyser (1596/7–1667): A study of portraiture in seventeenth-century Amsterdam, PhD diss., Harvard University, VOLUMES l-IV. — Harvard University Ph.D., 1985. — 160 p.

5. *Arthure K.Wheelock, Ronni Baer*. Gerrit Dou 1613–1675. — Washington: National Gallery of art, 2000. — 159 p.

6. *Bruyn J.* David Bailly // Oud Holland. — 1951. — Vol. 66. — P. 212–227.

7. *Celeste Brusati.* Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting // Netherlands Quarterly for the History of Art. — 1991. — Vol. 20. — № 2/3. — P. 16 –182.

8. *David R.Smith.* Irony and Civility: Notes on the Convergence of Genre and Portraiture in Seventeenth-Century Dutch Painting // The Art Bulletin. — 1987. — Vol. 69. — P. 420–422.

9. *Emilie E.S.Gordenker.* The Rhetoric of Dress in Seventeenth-Century Dutch and Flemish Portraiture // The Journal of the Walters Art Gallery. — 1999. — Vol. 57. — P. 87–104.

10. *Erin Griffey.* Pro-Creativity. Art, Love and Conjugal Virtue in Seventeenth-Century Dutch Artists' Self-portraits // Dutch Crossing. — 2004. — Vol. 28. — P. 27–66.

11. *Ingvar Bergstrom.* Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century. — London: Hacker Art Books, 1983. — 362 p.

12. *Maarten Wurfbain.* David Bailly's Vanitas of 1651. The age of Rembrandt Studies in Seventeenth-Century Dutch Painting // Papers in Art History from The Pennsylvania State University. — 1988. — Vol. 3. — P. 49–71.

13. *Perry Chapman H.* Rembrandt's Self-Portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity. — New Jersey, 1992. — 189 p.

14. *Seymour Slive.* Realism and Symbolism in Seventeenth-Century Dutch Painting // The MIT Press on behalf of American Academy of Arts & Sciences. — 1962. — Vol. 91. — № 3. — P. 469–500.

ЛЮ ЦЗЫЮЙ

Аспирант кафедры «История искусства и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: 47895574@qq.com

LIU ZIYU

Graduate student of the department «History of Art and Humanities» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: 47895574@qq.com

СЮЙ БЭЙХУН В ИСТОРИИ КИТАЙСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ И КИТАЙСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

XU BEIHONG'S INFLUENCE ON CHINESE ART EDUCATION AND HIS ARTISTIC ACHIEVEMENTS IN LANDSCAPE PAINTING

Сюй Бейхун (1895–1953) — знаменитый китайский художник и известный педагог художественного образования. Его имя стоит первым в списке людей, оказавших серьезное влияние на искусство Китая в прошлом столетии. Творчество Сюй Бэйхуна обширно и многопланово: он создал множество пейзажей и жанровых картин, написал большое количество исторических и мифологических картин маслом. Ему блестяще удавалась анималистическая живопись. Будучи родом из деревни, он сделал головокружительную карьеру, добился и славы и богатства.

Xu Beihong (1895–1953) was a famous Chinese artist and a well-known teacher of art education. His name is at the top of the list of people who have had a major impact on the art of China in the past century. Xu Beihon's creativity is vast and multi-dimensional: he created many landscapes and genre paintings, and painted a large number of historical and mythological oil paintings. He was brilliant at animalistic painting. As a native of the village, he made a break-neck career, achieved both fame and fortune.

Ключевые слова: китайская пейзажная живопись, традиция, новаторство, новая китайская живопись, учеба во Франции.
Keywords: Chinese landscape painting, tradition, innovation, new chinese painting, studied in France.

1. Роль Сюй Бэйхуна в обновлении китайского художественного образования

1.1. Начало творческого пути

Сюй Бэйхун родился 19 июля 1895 года в деревне Исин провинции Цзянсу на юге Китая в семье известного местного художника и уже в детстве получил первые уроки традиционной китайской живописи. В 1919 году он отправился учиться в парижскую академию изящных искусств, где учился у Франсуа Фламенга (1856–1923), который был блестящим мастером исторической жанровой живописи. Именно его художественная концепция и живописный стиль оказали огромное влияние на формирование стиля масляной живописи Сюй Бэйхуна, который спустя многие годы упорного труда сумел овладеть тонкой техникой европейской академической живописи.

В 1927 году 32-летний Сюй Бэйхун вернулся в Китай и посвятил себя отечественному художественному образованию. Одну за другой он занимает ответственные должности: декана факультета изящных искусств Шанхайского института искусств Нангуо, профессора художественного факультета Центрального университета в Нанкине, ректора художественного училища Пекинского университета и, наконец, становится ректором Пекинской академии искусств. После создания нового правительства в 1949 году Сюй Бэйхун стал ректором Центральной академии изящных искусств художеств и председателем Китайской ассоциации художников.

1.2. Работа по обновлению художественного образования в Китае

Когда в конце 19-го века силы династии Цин истощились и европейцам с американцами удалось проникнуть в Китай, стал очевиден разрыв, образовавшийся в культурном и цивилизационном развитии Запада и Востока. В результате этого открытия в Китае поднялась волна интереса к изучению военных, технических, научных, культурных до-

стижений Европы и Америки — в надежде таким образом модернизировать Китай. Жизнь и творчество Сюй Бэйхуна пришлись как раз на это время рубежа уходящего, 19-го, и начало нового, 20-го, века.

Сюй Бэйхун был известен как прекрасный художник-анималист, как выдающийся мастер, работавший в традиционном национальном жанре «цветы и птицы», как замечательный портретист и пейзажист. Но он искренне считал, что выход из сложившегося в Китае культурного тупика может быть найден только на пути интеграции традиционного китайского искусства с европейским.

Когда после восьмилетнего обучения во Франции Сюй Бэйхун вернулся в Китай, он был полон надежд, что ему удастся реализовать свой план возрождения родины с помощью искусства.

В 1929 году Сюй Бэйхун по рекомендации Цай Юаньпея (11.1.1868–5.3.1940) получает должность руководителя Художественного училища Пекинского университета. Анализируя социальную обстановку, учитывая сложные события времени, Сюй Бэйхун приходит к выводу, что китайская живопись оказалась в упадке по причине ее полной оторванности от реальной жизни и потребностей общества. Современное ему китайское изобразительное искусство превратилось, по его мнению, в род развлечения для узкого круга интеллектуальной элиты, совершенно утратив силу социального влияния. Художник считал, что для оживления китайской живописи необходимы реформы. Его новаторская идея заключалось в том, что китайскую живопись можно будет существенно обогатить, если она вберет в себя лучшие достижения европейской масляной живописи.

В Художественном училище Пекинского университета в то время особое внимание уделялось обучению традиционной китайской живописи гоухуа. И большая часть преподавателей и публики приняла в штыки художественные нововведения Сюй Бэйхуна. Однако он не побоялся пойти наперекор мнению большинства и принялся решительно проводить реформу образования. Сегодня, спустя почти сто лет, оглядываясь на художественные нововведения Сюй Бэйхуна того времени, мы должны признать, что эти реформы в корне изменили художественное образование в Китае и оказали влияние на несколько поколений художников.

Реформа Сюй Бэйхуна велась в двух направлениях: изменение методов преподавания и изменение художественного подхода.

1.2.1. Изменение методов преподавания

Традиционное обучение будущего художника в Китае происходило в доме или в мастерской художника-учителя. Оно начиналось с каллиграфии и копирования работ мастера и постепенно вводило обучаемого в большой мир искусства.

Заняв должность ректора Института Художеств при Пекинском университете, Сюй Бэйхун добился того, что студенты всех специальностей: гоухуа, живописи, скульптуры для формирования базовых навыков стали изучать рисунок и живопись. Эта модель обучения применяется и сегодня, как в Китае, так и в европейских странах. Но сто лет назад для Китая это было колоссальным новаторством. В то время многие приверженные старому стилю художники и консервативно настроенные преподаватели художественных заведений яростно критиковали реформаторскую деятельность Сюй Бэйхуна. Эти разногласия были столь непримиримыми, что Сюй Бэйхуну приходилось принимать оргмеры: так, он вынужден был даже уволить трех очень известных профессоров. Только после множества дебатов «о старом и новом китайском искусстве» художественный подход Сюй Бэйхуна стал постепенно утверждаться и развиваться.

Сюй Бэйхун включил такие предметы, как «рисунок» и «приемы передачи света и тени» в процесс обучения китайской гоухуа, что существенно улучшило техническое мастерство молодых художников. Это особенно заметно по сравнению с художественными методами традиционных китайских интеллектуалов удалившихся от мира в горные леса.

Жанровая живопись, в сравнении с традиционной, оказывалась более реалистической, более правдоподобной, и поэтому приобретала более острое социальное звучание, оказывалась способной воздействовать на социальную жизнь страны [4].

После 1949 года в Китае утвердилась концепция «служения искусства», направленная на поддержку новой социальной системы и изображение созидательной обстановки новой жизни. Молодое поколение учеников, воспитанных Сюй Бэйхуном, было научено анализировать и учитывать исторические обстоятельства, адекватно изображать социальную действительность.

1.2.2. Изменение художественного подхода

В Китае в течение двух тысячелетий инструментом для создания книг и картин была кисть, которая прекрасно подходит для изображения линий, и поэтому в китайской живописи гоухуа самым главным изобразительным приемом была и остается сама линия. В течение более чем тысячи лет китайских художников учили различать до 18 типов начертания линий, поэтому, когда китайские художники смотрят на предмет, они смотрят на линии, а не на объемы.

Кроме того, в китайской живописи всегда сначала рисуется передний план и лишь после этого, двигаясь от частного к целому, — дальняя перспектива. Но в масляной живописи сперва закрашивается фон и формируется перспектива, после этого прорисовывается передний план.

Реформа Сюй Бэйхуна обновила китайскую живопись, влив нее новые жизненные силы. В особенности это касается жанровой живописи: в сравнении с традиционной традиционной китайской живописью, эскиз более правдоподобен и наполнен большей жизненной энергией. Цвет тоже более приближен к реальности и оказывает более сильное воздействие, поэтому ретрограды того времени именовали реформаторскую гоухуа «живопись цветной тушью».

Осуществляя свою реформу, Сюй Бэйхун назначил в качестве руководителя одной из кафедр профессора Ци Байши — художника и резчика по дереву. Этот поступок Сюй Бэйхуна расстроил многих уважаемых профессоров, потому что в то время в художественных кругах Пекина повсеместным было следование традиционному придворному стилю династии Цинь, и среди них было много влиятельных дворян, а Ци Байши был выходцем из крестьян провинции Хунань, и предметом его картин служили насекомые и домашняя птица, что считалось неприличным в образованной среде. Однако Сюй Бэйхун активно поддерживал Ци Байши, что в конце концов привело к тому, что Ци Байши вошел в историю нового искусства Китая как создатель нового стиля.

Кроме реформы художественного образования внутри страны Сюй Бэйхун неустанно продвигал китайское искусство на международной арене. В те годы из-за многолетних войн и серьезных социальных потрясений китайское искусство было существенно ограничено в возможностях быть представленным на международном уровне. В 1934 году Сюй Бэйхун проводит выставки современной китайской живописи в Берлине, в Москве, в Ленинграде, пропагандируя актуальную китайскую живопись.





Рис. 1. Березовый лес. 1920 г., 25 × 19 см, масло. Музейная коллекция Сюй Бэйхун
Рис. 2. Дорога к храму Цзиминь. 1934 г., 68 × 78 см, масло. Музейная коллекция Сюй Бэйхун

Семь выставок было проведено во Франции, Бельгии, Германии, Италии, СССР; во многих музеях и университетах были созданы «четыре выставочных зала современного китайского изобразительного искусства» (1). Благодаря усилиям Сюй Бэйхуна, эти европейские туры познакомили весь мир с искусством китайской живописи и вызвали к ней интерес во многих странах.

2. Пейзажная живопись в творчестве Сюй Бэйхуна

Наряду с педагогической работой, Сюй Бэйхун продолжал создавать собственные художественные произведения, соединяя в своем искусстве технические возможности европейской масляной живописи и китайской гоухуа, а также используя концепции и идеи китайской гоухуа в масляной европейской живописи. В его пейзажной живописи можно выделить три основных этапа.

2.1. Первый этап творчества: от времени учебы во Франции до начала китайско-японской войны 1937 года

К числу его самых ранних работ относится пейзажная картина «Березовый лес (ил. 1), которая была создана в 1920-х годах во время пребывания Сюй Бэйхуна во Франции.

На переднем плане картины — три березы, на заднем ее плане — густые заросли. В верхнем левом углу виднеется очень яркое и красочное небо. Судя по манере письма и общему настроению, это очень живой эскиз. Работа построена, главным образом, на традиционных европейских методах живописи, с закрашенным коричневым цветом фона, который проглядывает между ветвями деревьев и сквозь мазки переднего плана. Теплые желто-зеленые тона и тени под деревьями передают атмосферу солнечной погоды. Мазки в меру упругие, с помощью цвета передаются такие эффекты, как тепло и холод. В этой ранней пейзажной работе Сюй Бэйхуна видно, что художник смог глубоко понять и освоить приемы европейского реализма. Общая атмосфера картины европейская, в ней отсутствуют следы традиционной китайской живописи.

В 1934 году Сюй Бэйхуном была создана работа «Дорога к храму Цзиминь» (ил. 2). В этом произведении отчетливо можно видеть, что пейзажное творчество Сюй Бэйхуна достигло этапа зрелости. Обычный китайский храм изображен Сюй Бэйхуном очень поэтично. Картина выполнена в технике пятен и контрастов.

В центре картины изображено дерево, освещенное солнцем и окрашенное им в золотой цвет. Деревья слева находятся в тени и кажутся темно-зелеными. Вдалеке виднеется белая крыша храма, освещенная солнцем, образующая глубокий контраст с глубоким синим небом. Вся картина спокойная, красочная, контрастная. Рисуя реалистичный пейзаж, художник умело привносит в картину свои эмоции.



Рис. 3. Гималайская панорама. 1940 г, 37 × 93.5 см, масло. Частная коллекция

2.2. Второй этап: работа Сюй Бэйхуна в Индии

В 1940 году Сюй Бэйхун создал большое количество пейзажей, находясь в Индии: там, согласно его письму друзьям, было создано более ста картин, включая картины маслом, гоухуа, эскизы и зарисовки.

До поездки в Индию Сюй Бэйхун в 1939 году в течение девяти месяцев жил в Сингапуре, участвуя в благотворительных выставках-продажах. В ноябре того же года по приглашению известного индийского поэта Рабиндраната Тагора Сюй Бэйхун отправился на корабле из Сингапура в Индию, в Международный университет Калькутты с целью прочитать серию лекций. Спасаясь от жары, из Калькутты Сюй Бэйхун отправился в Дарджилинг в Восточной Индии, где можно наблюдать величавую красоту Гималаев. В течение 1940 года Сюй Бэйхун написал здесь много эскизов и сделал множество набросков, а также создал живописную картину «Гималайская панорама» (ил. 3), которая стала характерной работой этого периода. На этой картине изображена вторая по высоте вершина Гималаев гора Чогори. Для этой картины Сюй Бэйхун избрал горизонтальную ориентацию композиции, что дало возможность показать весь величественный размах горы Чогори. Графически картина насыщена слоями: на переднем плане нежно-зеленый лес, справа, извиваясь, дугой тянется горная дорога, соединяясь в среднем плане с внезапно возникающей каменной вершиной. Освещеенная вершина, наклоняясь, краснеет тееплыми тонами, постройки и деревья у подножия горы добавляют изображению дыхание жизни. Чтобы отделить средний план и перспективу, художник использовал темно-синий цвет, размытые тени горы; на дальнем плане тянутся снежные горы, вперемежку высокие и низкие, величественные и мощные. Вершина Чогори слева выглядит лилово-красной, романтичной и загадочной при свете солнца. Эта пейзажная работа, выполненная в реалистической манере, наполнена в то же время сокровенным смыслом китайской традиционной пейзажной «живописи идей»: изображение вечных льдов заснеженных вершин, исполненных мистическими чарами изменчивости, усиливает эмоциональное воздействие картины [1].

Сюй Бэйхун не любил использовать круговые штрихи — горные пики, леса, которые мы видим, изображены квадратными штрихами.

Интересна судьба этой картины. В 1942 году после японского вторжения в Китай война продвинулась вглубь страны. Многие крупноформатные картины Сюй Бэйхуна оказалось невозможно эвакуировать,

и они были спрятаны в сухом колодце. И только после окончания войны эти работы смогли вновь увидеть свет.

2.3. Третий этап: пейзажные масляные работы, выполненные в Чунцин

Эскизы и работы этого периода не столь пронизаны национальными мотивами, как наблюдалось ранее в его живописи гоухуа: художник стремится к чисто пейзажному изображению.

Из работ этого периода сохранилась картина «Дерево Гинго билоба» (ил. 4), которая сейчас хранится в Мемориальном музее Сюй Бэйхуна. В центре композиции — старое ветвистое дерево с могучим стволом и зеленой листвой, создающей тень и прохладу. На переднем плане с помощью скребка изображены тонкие ветки, сквозь листья которых просвечивает яркое голубое небо и белые облака; в правой части картины виднеется деревянная крыша одного из домов города Чунцина. Этот дом на картине Сюй Бэйхун выполнил в чрезвычайно обобщенной технике: на картине даже просматривается структура холста и эскизный рисунок, многие места даже не закрашены. В результате подобного изображения возникает необходимый художнику эффект: проглядывающий холст имитирует текстуру дерева деревянной крыши.

Этот метод выявления фона обычно используется в классической европейской масляной живописи. В левой нижней части картины с высоты птичьего полета просматривается фигура женщины в длинном красном платье, являющей собой очарование восточной женской красоты. Автор использует контраст между старым гинго деревом с пышной листвой, старым деревянным домом и молодой красавицей, чтобы показать очарование жизни. В этой картине, изображающей жизнь в Чунцине, Сюй Бэйхун остается верен реалистическому искусству,



Рис. 4. Дерево Гинго билоба. 1943 г., 101 × 88 см, масло. Музейная коллекция Сюй Бэйхун

приверженцем которого он всегда был. Картина Сюй Бэйхуна изображает краткие моменты спокойной жизни в горном Чунцине, куда во время войны с Японией временно переместилась столица страны.

3. Художественный стиль Сюй Бэйхуна и пределы его выразительных возможностей

3.1. Художественный стиль Сюй Бэйхуна

Сюй Бэйхун, принадлежавший к первому поколению китайских художников, писавших маслом, создал множество работ, как в стиле европейской живописи, так и в стиле китайской гоухуа, в которых гармонично соединял черты китайского и европейского искусства. Его любимым стилем был реализм. Он всегда ратовал за то, чтобы все элементы формы в его произведениях: композиция, свет и цвет — были тщательно проработаны, чтобы помочь выявить внутреннее содержание самих картин.

В 1947 году Сюй Бэйхун опубликовал статью под названием «Современные проблемы китайского искусства», вновь акцентируя внимание на тщательной подготовке эскиза, выступая против бездумного подражания традиции, заявляя, что «художники должны иметь тот же дух истины, что и ученые»: Сюй Бэйхун считал себя преемником древней китайской живописной традиции «подражания Творцу» (отношение к природе как к учителю), но подчеркивал, что художники всегда должны искать истину, исследовать жизнь, что искусство — это единение истинного и прекрасного [2] .

3.2. Пределы выразительных возможностей стиля Сюй Бэйхуна

Время учебы Сюй Бэйхуна во Франции было тем временем, когда в европейскую художественную жизнь ворвалось современное искусство, и на авансцене искусства возникли, конкурируя между собой, различные течения, такие как постимпрессионизм, фовизм, футуризм, дадаизм и их разные ответвления. В это время начинающему художнику посчастливилось встретить Паскаля Даньян-Бувре (Pascal Dagnan-Bouveret, 1852–1929) и пройти у него обучение. Даньян-Бувре посоветовал Сюй Бэйхуну не гнаться за модными художественными течениями, не стремиться к мимолетному успеху. Художественное мышление Даяна оказало на Сюй Бэйхуна большое влияние, удержав его от следования различным модернистским течениям [3].

Но не только советы Даньян-Бувре сыграли важную роль в судьбе Сюй Бэйхуна. Сюй Бэйхун и по собственным эстетическим предпочтениям не только не интересовался модернистским искусством, но даже отвергал его. Он считал, что современное ему искусство не является сущностной формой искусства, а лишь отражает индивидуальные искания отдельных художников. В 1929 году Сюй Бэйхун выступил с работами «Жертва увлечения», «Непонимание жертв увлечения» и др., где явно выступил за реализм, оппонируя искусству Сезанна, Матисса, Пикассо и других. Одной из причин того, почему европейское модернистское искусство не заявляло о себе в Китае вплоть до 1980-х годов, было, в том числе, и то, что в течение более чем двух десятилетий Сюй Бэйхун возглавлял Китайскую академию изящных искусств, и его художественные взгляды повлияли не на одно поколение студентов.

Таким образом, личные предпочтения и личные особенности художественного мировоззрения Сюй Бэйхуна, его отказ от европейского современного искусства привели к тому, что в Китае не получили развития модные течения современного искусства. Гуан Лян, известный художник того же поколения, что и Сюй Бэйхун, критически отзывался о Сюй Бэйхуне, возлагая на него ответственность за то, что в китайской масляной живописи в целом сложился определенный крен в сторону реализма. Гуан Лян, как представляется, слишком категорично полагал, что Сюй Бэйхун не осознал в должной мере значения импрессионизма в истории развития мировой живописи, хотя и получил блестящее образование во Франции у великих мастеров [4].

На самом же деле Сюй Бэйхун всегда ратовал за то, чтобы европейский реализм помогал развитию искусства Китая, сообразуясь с китайской социальной реальностью, — как более приспособленный к отражению достижений эпохи. Этот художественный стиль как нельзя лучше подходил развивающемуся китайскому социалистическому обществу, в котором он сформировал вместе с революционным реализмом, пропагандируемым новым правительством, главное направление в искусстве того времени, которое высоко ценится в Китае и по сей день [5].

Примечания:

1. 邵晓峰《中国现代美术策展史上的奇迹 徐悲鸿欧洲巡展(1933–1934)》. — 15 p. // Шао Сяофэн. Чудо в истории китайского современного искусства кураторская выставка Европейская выставка Сюй Бэйхуна (1933–1934). С. 15. URL: http://www.doc88.com/p-7466381550266.html (дата обращения: 28.05.2020).

Список литературы:

1. 徐悲鸿《喜马拉雅山全景》Xu Beihong, «Panorama of the Himalayas» // Сюй Бэйхун, «Панорама Гималаев» 2018–06–13. — URL: https://news.artron.net/1528856841/n1006529.html (дата обращения: 28.05.2020).

2. 艾中信. 徐悲鸿颜九. 上海：上海任敏美树竹班她. 1981. — 165 p.

Ai Zhongxin. Xu Beihong yan jiu. (Research on Xu Beihong). — Shanghai: Shanghai ren min mei shu chu ban she (Shanghai People's Art Press), 1981. — 165 p. // Ай Чжунсинь. Исследование Сюй Бэйхуна. — Шанхай, Шанхайская Народная художественная пресса, 1981. — 165 с.

3. *Ma, William H.* Xu Beihong (1895–1953). The Routledge Encyclopedia of Modernism. Published 09/05/2016. DOI: 10.4324/9781135000356-REM532-1. — URL: https://www.rem.routledge.com/articles/xu-beihong-1895-1953 (дата обращения: 28.05.2020).

4. "关良的好，好在像孩子画的那样" 国画大观 2018-08-01

«Good Guan Liang, good as the child painted". Chinese painting Grand View. 2018-08-01 // «Гуан Лян. Хорошо. Хорошо как детский рисунок». Обзор китайской живописи. 2018-08-01. — URL: https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzUyNTcxNDI5NA==&mid=2247483865&idx=1&sn=841b09da94a3a0b7f43643a2a789d514&chksm=fa1897c0cd6f1ed672315996547940a900ba0437b4233605dfc908de3a0e0d54d1b826306813&mpshare=1&scene=1&srcid=&sharer_sharetime=1582726060437&sharer_shareid=eb3c4ca91eda5db943c2f47c3fb9c188&exportkey=Ad3J2InUw6TFyDCwpaDM%2FYI%3D&pass_ticket=LmxTXhqH6ymhwqwhLjCSdfqTvHIe3g6SGDmYLIrK0km8p09aLCOX8bhjPN5F7vH1#rd (дата обращения: 28.05.2020).

5. *Lin Qi.* Xu Beihong's artistic legacy lives on in new book. China Daily: 2019-09-17. 08:32. — URL: https://www.chinadaily.com.cn/a/201909/17/WS5d80299ca310cf3e3556bcbe_1.html (дата обращения: 28.05.2020).

Е.Е. ДОКУЧАЕВА
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «История искусств и гуманитарных наук» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: dokuchaevaee@yandex.ru

Д.Д. ПЛАТОНОВ
Аспирант кафедры «История искусств и гуманитарных наук» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ddplaton95@mail.ru

E.E. DOKUCHAEVA
Ph.D. in History of Arts, professor of the department «History of Arts and Humanities» Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry
e-mail: dokuchaevaee@yandex.ru

D.D. PLATONOV
Graduate student of the department «History of Arts and Humanities» Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry
e-mail: ddplaton95@mail.ru

ГЕРАЛЬДИЧЕСКИЙ ВИТРАЖ В ИСКУССТВЕ И ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ СТАРОЙ КОНФЕДЕРАЦИИ (ШВЕЙЦАРСКОГО СОЮЗА) ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVI ВЕКА

HERALDIC STAINED GLASS OF THE FIRST THIRD XVI CENTURY IN ART AND PUBLIC LIFE OF THE OLD CONFEDERATION (SWISS UNION)

Статья посвящена исследованию влияния социальной структуры общества Старой Конфедерации (Швейцарского Союза) на витражное искусство на примере серии малоформатных витражей семьи фон Дисбахов. Анализ истории семьи поможет понять композиционные особенности геральдических витражей, их типологию и художественную специфику.

The article is devoted to the study of the influence of the social structure of the society of the Old Confederation (Swiss Union) on stained glass art on the example of a series of small-format stained-glass windows of the von Diesbach family. An analysis of family history will help to understand the compositional features of heraldic stained-glass windows, their typology and artistic specificity.

Ключевые слова: история стекла, искусство витража, малоформатные витражи, Швейцарский союз, семья фон Дисбах, биография.
Keywords: history of glass, stained glass windows art, small-format stained-glass windows, Swiss Union, von Diesbach family, biography.

Расцвет искусства витража в конце XV века на территории Старой Конфедерации (Швейцарский Союз) был напрямую связан с политическим и социально-экономическим развитием страны. Каждый катон выступал как отдельное государственное образование со своими культурными традициями. Своеобразие социальной политики в Старой Конфедерации заключалось в том, что лица, состоящие на государственной службе, могли получить собственный фамильный герб. В связи с этим, отличительной чертой швейцарских витражей стало включение в их композиции геральдических мотивов. Традиционные образы святых часто соседствовали с изображением донаторов — людей, на чьи деньги строились и обустраивались церкви. В частности, значительные пожертвования шли на остекление храмов и создание витражей. Так, имена донаторов, их монограммы и гербы становятся обязательным элементом композиций швейцарских витражей. Тем самым люди хотели навеки сохранить свое место в храме и «вечно присутствовать на службе».

Таким образом, витражи становятся не только произведениями искусства, но и своеобразными документами, свидетельствовавшими об истории Швейцарского Союза и его отдельных влиятельных семейных кланов. Подобным примером является серия витражей из Реформатской церкви, бывшей церкви св. Маврикия в городе Ворб катона Берн. Витражи датируют 1520–1521 годами, они посвящены семье фон Дисбахов, принимавшей активное участие в социально-политической жизни Швейцарского Союза. Все этапы истории семьи Дисбахов нашли отражение в витражах, которые заказывали представители этого семей-

ства, поэтому, не зная истории семьи, нельзя понять особенности тематики, символики и геральдики витражей.

Начиная с XIII века, в Бернском катоне жители, имевшие долги, искали возможность устроиться на новом месте, где через 1–2 поколения, благодаря успешным занятиям ремесленным делом и торговлей, они завоевывали себе положение в обществе. Со временем члены семейства начинали активно участвовать в экономической, социальной и политической жизни катона, заключали выгодные браки, создавая союзы, которые получали возможность оказывать огромное влияние на все стороны жизни общества. Одним из таких семейных кланов, являлось семейство фон Дисбахов [1, с. 6].

Его история начинается с деятельности Никлаус I (первое имя Клив) фон Дисбах (1375–1380?–1436?), который был умелым ремесленником, купцом и ювелиром. С 1412 по 1415 год он входил в Бернский Совет Двухсот. Этот Совет был учрежден в 1294 году и являлся высшим политическим органом городского самоуправления, наделенного полномочиями принимать решения по всем важным вопросам внутренней и внешней политики катона. [2]. В 1427 году Никлаусу I удалось приобрести половину имения «Дисбахов» у Имер Бокесс, которое впоследствии стало фамильным. Его второй женой была Катарина дю Руз, происходящая из очень известной фрайбургской семьи, занимающейся торговлей. В 1434 году от короля Сигизмунда Никлаус I получил титул дворянина. Все трое его сыновей: Лой, Людвиг I и Ганс удачно женились, образовав новые союзы с семьями аристократии. Члены семьи Дисбахов входили в старейшее в Берне аристократическое общество «Дурак и чертополох» (Die Gesellschaft zum Distelzwang), что также подтверждало их новый аристократический статус [3]. Членам того общества было разрешено назначать из своей среды двух правительственных чиновников.

Старший из сыновей Лой женился на Кларе фон Бюрент, их сын Никлаус II фон Дисбах (1430? — 7 августа 1475) к 1450 году становится влиятельным политиком. Такого быстрого успеха Никлаус II добился, благодаря положению в обществе, а также таким личным качествам, как щедрость и красноречие. В 1452 году после смерти отца Никлаус II занимает его должность советника. Амбициозный дворянин должен был всячески укреплять свой авторитет и противостоять старейшему врагу семьи Адрину I фон Бубенбергу. Для этого он со своим двоюродным братом Вильгельмом совершает паломничество в Святую землю, которое

приводит его в Иерусалим, а затем в монастырь Святой Екатерины на Синае. В 1467 году Никлаус II и Вильгельм были посвящены в рыцари ордера Святой Екатерины. Все это укрепило положение семьи Дисбах в обществе.

В 1469 году Николаус II приобрел недостающую долю имения «Дисбахов». С 1474 по 1475 он занимает должность Шультгейста «Schultheiss» Берна (должностное лицо, следившее за исполнением закона и указов).

Еще одним представителем семейства был Вильгельм фон Дисбах (1442–28.12.1517). Его отец — Людвиг I, а мать — Елизавета Бегущая, брат — Людвиг II. Вильгельм воспитывался в доме двоюродного брата Никлауса II. В 1466 году он был принят в Бернский Совет Двухсот. С 1481 неоднократно занимал должность шультгейста Берна, а с 1492 по 1498 был назначен первым секретарем Совета. Кроме того, Вильгельм проявил свои выдающиеся качества военачальника, возглавив войско Берна и победив в Бургундской (1474–1477), Швабской (1499) и в Миланских войнах (1500–1515). Он выполнял дипломатические поручения, представляя интересы Швейцарского Союза в 1481 году в конфликте между кантонами федерации, а в 1495 — как посланник Адриана II в Рейхстаге. Подписание мирного договора с Францией в 1516 году стало последним событием в его политической карьере. Вильгельм фон Диссбах в 1471 году первым браком был женат на Доротие фон Хальвиль, в 1479 году вторым браком — на Элен фон Фрейберг и в 1501 году третьим браком — на Анастасии Швенд.

Людвиг II фон Дисбах (1452 — 10 февраля 1527) так же, как и его брат Вильгельм, воспитывался в доме двоюродного брата Никлауса II. В первом браке его женой была Антония фон Рингольтинген, во втором — Агата фон Бонштеттен. От первого брака имел сына Никлауса III, Себастьяна и Людвига III, а от второго брака — Никлауса IV. В молодости с 1468 по 1476 Людвиг II служил при дворе французского короля Людовика XI. В это время между Людовиком XI и Берном был военный конфликт, позже современники назовут его Бургундскими войнами (1474–1477), после чего за Людвигом II утвердится прозвище «Камергер французского короля». В 1480 он становится Советником в Берне. В 1496 году Людовиг II после поездки в Италию получил рыцарское звание от короля Максимилиана. В 1479 году Людвиг помог родителям своей первой жены Антонии фон Рингольтинген, он взял на себя их обязательства

по кредитам, тем самым выкупил фамильное поместье и замок Ландсхута. После чего Людовик получил титул Ландсхаута и описал данное событие следующими словами: «Эта добрая леди Верен из Хиурвила это источник моего счастья; без нее я никогда не получил бы ни руки ее дочери, ни титула Ландсхаута» [5].

Людвиг II оставил после себя большое культурное наследие, в частности, в 1488 году он написал, а в 1518 году дополнил свою автобиографию «Людвиг фон Дисбах, Лорд Ландсхут и Дисбах, хроника и автобиография» [6], в которой рассказал про государственную службу и личную жизнь. Автобиография состоит из нескольких глав, Людвиг описывал события в хронологическом порядке, а последняя глава была посещена биографии его детей.

Никлаус III фон Дисбах (22.06.1478–15.06.1550), сын Людвига II фон Дисбаха и Антонии фон Рингольтинген, его братья — Людвиг III и Себастьян. Он сделал успешную карьеру на религиозном поприще. После учебы в Париже и Сиене в 1498 году остается в Риме в качестве доверенного лица папского вице-канцлера Асканио Марии Сфорца, где его назначили казначеем и апостольским протонотаром. В 1499 году он подал заявку на канонию (Domherr) в Золотурн и в провинцию Святого Петра в Базеле. В 1500 году Никлаус III стал проректором в аббатстве Св. Урсена в Золотурне. В 1501 году он также служил пастором в Шато-д'Окс и Утценсторфе, как настоятель Мисереза под Прунтрутом. В 1509 году Никлаус III получил докторскую степень в Сиене по каноническому праву. В 1513 году стал каноном в Лозанне, а 1519 году был утвержден в качестве преемника епископа Кристофа фон Утенхайма в Базеле. В 1526 году Никлаус III подал в отставку с поста в аббатстве Св. Урсена в Золотурне, в 1531 году подал в отставку с должности епископа и вышел на пенсию. Умер Никлаус III фон Дисбах 15 июня 1550 года в своем доме в Безансоне.

Изложенная выше история семьи фон Дисбахов является одним из примеров диффузной структуры общества Швейцарского Союза. Никлаус I пытается различными способами «замаскировать» неблагородное происхождение семьи. Зная, что в аристократической среде существует своеобразный культ геральдики, он особое внимание уделяет формированию семейного герба. Первым шагом было получение в 1434 году от короля Сигмунда грамоты дворянина, что позволило сменить свой старый герб «Diesbach von 1» (рис. 1), который был у семьи до первой трети XV веках, на новый «Diesbach von 2» (рис. 2) [7].

В течение трех последующих поколений семья фон Дисбахов все более укрепляет свои позиции в общественной жизни Швейцарского Союза, став в XV веке одной из самых богатых и влиятельных семьей в катоне Берн.

Но для семьи важно было не только иметь свой герб, но и всячески презентовать его. В катоне Берн местные власти, имевшие суверенитет, а также «церковные князья», представители знати, как правило, выступали в роли донаторов, жертвуя деньги на дорогостоящее остекление культовых и общественных зданий, в частности, на создание витражей, где размещались гербы и имена их владельцев. Данный обычай давал идеальную возможность демонстрации своего происхождения, знатности и власти.

Изначально заказчиком данного цикла витражей выступал Людвиг II, который с 1516–1517 гг. располагал многими церковными участками в городе Ворб. Тем самым Людвиг II создает своего рода семейный мемориал в Реформатской церкви Обердиссбах. Витражи были созданы в 1520–1521 годах для церковных хор, освященных в 1521 году [8].





Рис. 1. Старый герб семьи Дисбах «Diesbach von 1». XIV–XV века, архив города Берн
Рис. 2. Новый герб семьи Дисбах «Diesbach von 2» 1434 (?) год, архив города Берн

Витражи разделены на две группы. Первая группа состоит из четырех витражей в честь умерших родственников, они составлены по одной схеме.

Геральдический витраж Людвига I фон Дисбах (рис. 3).

Геральдический витраж Никлауса II фон Дисбах (рис. 4).

Геральдический витраж Вильгельма I фон Дисбах (рис. 5).

Геральдический витраж Людвига II фон Дисбах (рис. 6).

Каждый витраж точно подчеркивает статус его владельца в обществе, а также всего его звания и заслуги во время государственной службы.







Рис. 4. Геральдический витраж Никлауса II фон Дисбаха. 1521 год, Реформатская церковь (бывшая церковь св. Маврикия), город Ворб, катон Берн, 75.5 x 53.8 см
Рис. 5. Геральдический витраж Вильгельма I фон Дисбаха. 1521 год, Реформатская церковь (бывшая церковь св. Маврикия) город Ворб, катон Берн, 76 x 53 см
Рис. 6. Геральдический витраж Людвига II фон Дисбаха. 1521 год, Реформатская церковь (бывшая церковь св. Маврикия), город Ворб, катон Берн, 76 x 53 см

Все четыре витража имеют прямоугольную форму. В центре каждого располагается герб семьи Дисбахов, состоящий из щита, в поле которого на черном фоне располагается скошенная зигзагообразная золотая перевязь в сопровождении двух золотых львов. Над щитом расположен рыцарский шлем, венчает его геральдическое животное в виде полуфигуры льва с гребнем вместо гривы. По обе стороны геральдического животного расположен отличительный знак рыцарей ордера святой Екатерины с горы Синай, в виде колеса и меча, обвитого лентой с надписью «SANT KATR A.H.». Данный факт служит доказательством, что владельцы данных витражей являются рыцарями ордена Святой Екатерины.

Однако все четыре витража имеют некие различие. Направление геральдического льва отличается в витражах Людвига I и Вильгельма I, взгляд льва направлен в правую сторону, а в витражах Никлауса II и Людвига II — в левую. Центральную композицию обрамляет архитектурный портал, украшенный растительным орнаментом. Наполнение данных арок также отличается. В витражах Людвига I и Вильгельма I в левом фронтоне арки изображен отличительный знак ордера Каннена в виде кувшина Арагонского, а в нижней части — значок Швабского общества в Бракене. В правом фронтоне арки располагается лебедь Бранденбург-







Рис. 7. Епископ Базеля Никлаус III фон Дисбах. 1521–1522 год, Реформатская церковь (бывшей церковь св. Маврикия), город Ворб, катон Берн, 75.7 x 53 см
Рис. 8. Епископ Базеля Никлаус III фон Дисбах. 1521–1522 год, геральдический витраж Реформатской церкви (бывшей церковь св. Маврикия), город Ворб, катон Берн, 76 x 53 см
Рис. 9. Епископ Лозанны Себастьян де Монтфалькон. 1521–1522 год, геральдический витраж Реформатская церковь (бывшей церковь св. Маврикия), город Ворб, катон Берн, 77 x 54.5 см

ского ордена, связанный со знаком австрийской косы, или Лебединого ордена герцога Клива. В витражах Никлауса II и Людвига II в фронтонах арок изображены две античные головы, обрамленные медальонами из растительных орнаментов.

Вторая группа включает в себя парные витражи, посвященные трем епископам.

Фигуративный витраж епископа Базеля Никлауса III фон Дисбаха (рис. 7).

Геральдический витраж епископа Базеля Никлауса III фон Дисбаха (рис. 8).

Геральдический витраж епископа Лозанны Себастьяна де Монтфалькона, который был шурином сына Вильгельма (рис. 9).

Фигуративный витраж епископа Лозанны Себастьена де Монтфалкона (рис. 10).

Мемориальный фигуративный витраж епископа Констанцы Людвига фон Фрайберга, который был зятем Вильгельма I (рис. 11).

Геральдический витраж епископа Констанцы Людвига фон Фрайберга (рис. 12).







Рис. 10. Епископ Лозанны Себастьен де Монтфалкон. 1521–1522 год, витраж Реформатской церкви (бывшей церковь св. Маврикия), город Ворб, катон Берн, 77 x 54.5 см
Рис. 11. Епископ Констанцы Людвиг фон Фрайберг. 1521–1522 год, витраж Реформатской церкви (бывшей церковь св. Маврикия), город Ворб, катон Берн, 75.5 x 53.8 см
Рис. 12. Епископ Констанцы Людвиг фон Фрайберг. 1521–1522 год, мемориальный витраж Реформатской церкви (бывшая церковь св. Маврикия), город Ворб, катон Берн 75.5 x 53.8 см

Данные витражи относятся к малоформатному типу. Малоформатный витраж представляет собой трансформацию средневекового монументального витража. Главным отличием от монументальных витражей эпохи готики является размер, а также композиционные особенности малоформатных витражей. Готические витражи — произведения монументального искусства, непосредственно связанные с архитектурой собора. Согласно иконографии, местоположение витража в интерьере определялось сюжетом, когда композиция, как правило, занимала всю площадь окна, а иногда разбивалась сразу на несколько оконных проемов, образуя при этом единую систему повествования библейского сюжета. Тогда как малоформатные витражи находились в маленьких, семейных церквях, а оконные проемы таких церквей были намного меньше, чем в городских готических соборах, поэтому данные витражи называли «единственным стеклом» (Einzelscheibe) [9]. В них форма, рисунок и размер витражных композиций не подчинялись архитектуре и размеру самого окна. Размеры малоформатных витражей не превышали 80 сантиметров в высоту и 60 сантиметров в ширину, кроме того, они занимали не всю видимую и «смысловую» площадь стекла, а сверху и снизу витражи обрамлял простой геометрический рисунок, который выполнял функцию каркаса и одновременно имел декоративное значение.

Технологический процесс изготовления малоформатных витражей практически ничем не отличался от изготовления монументальных витражей. Как правило, стекла соединял между собой Н-образный свинцовый профиль, затем расстояние между стеклом и протяжкой затиралось мастикой на основе глины, масла и опилок. Монтировка витража в оконный проем также ничем не отличается от монтировки монументальных витражей, но главное отличие малоформатных витражей заключалось в технологии росписи витражных стекол. Появление в конце XV века технологии диффузного окрашивания стекла при помощи серебряной протравы дало возможность художникам уменьшить и упорядочить количество свинцовых протяжек. Кроме того, мастера того времени освоили двухстороннюю роспись, это позволило добиться большего эффекта глубины и объёмности в живописи на стекле.

Следует особо подчеркнуть, что на территории Швейцарского союза в связи с идейными установками Реформации в XVI–XVII вв. в украшении церквей монументальные виды искусства не применяли. Возведение крупных соборов едва ли не прекратилось вовсе, вследствие чего снизился спрос и на монументальные витражные композиции, ранее украшавшие церкви. Однако искусство витража не исчезло, а продолжило свое развитие в виде камерных витражей в небольших молельнях, создававшихся по заказу частных лиц.

В своем дальнейшем развитии искусство витража трансформировалось в кабинетный витраж, который мастера также выполняли по заказу частных лиц. Такие витражи имели совсем небольшие размеры, примерно до 40 см в высоту и 30 см в ширину. Стилистически данные витражи более связаны с книжной миниатюрой за счет детализации и расчета на близкое восприятие.

Кабинетные витражи широко использовались в светских постройках: городских ратушах, дворцах правосудия, госпиталях, гостиницах ремесленных мастерских и домах богатых горожан [10, с. 7]. Технология производства витражей не изменилась, однако большинство кабинетных витражей сохранились до наших дней не на своих исторических местах. С течением времени они по разным причинам демонтировались из оконных проемов. До наших дней такие витражи, как правило, сохраняются, пережив несколько реставраций, а в ходе рестав-

рационных работ для укрепления и экспозиции их вставляли в тонкие деревянные рамы, что сегодня не дает возможность полноценно говорить о способе крепления кабинетных витражей в оконных проемах.

Таким образом, витражное искусство в Швейцарском союзе в первой трети XVI века в связи с влиянием идей Реформации изменило свою сюжетно-изобразительную основу, разрабатывая типологию геральдического витража, который, в первую очередь, отражал социальную структуру общества. Малоформатные и кабинетные витражи стали тем видом искусства, где человек мог продемонстрировать свой общественный статус, показать историю своей семьи и ее заслуги перед обществом. Особое место в таких композициях отводилось геральдике, символика которой отражала исторический путь семейных кланов.

На сегодняшний день малоформатные и кабинетные витражи Швейцарии являются не только выдающими произведениями искусства, демонстрирующими высочайший художественный и технико-технологический уровень витражного искусства, но и важными культурно-историческими документами своего времени.

Список литературы:

1. *Schweizer J.* Der bernische Schlossbau im 15. Jahrhundert // Mittelalter Moyen Age Medioevo — Temp medieval. — 2003. — № 3. — С 6.

2. Rat der Zweihundert. — URL:https://www.bern.ch/themen/stadt-recht-und-politik/informationen-im-stadtarchiv/Suche-nach-Themen-und-Ereignissen/internetpublikation-gott-ist-burger-zu-bern/buerger-und-einwohner/ratsaemter-und-behoerden/rat-der-zweihundert (дата обращения: 29.05.2020). Режим доступа: свободный.

3. Moser U. Von Diesbach. Historische Lexikon der Schweiz (HLS). — URL: https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/019540/2005-04-12/ (дата обращения: 03.02.2020). Режим доступа: свободный.

4. Die Gesellschaft zum Distelzwang. Unsere Geschichte. — URL: https://www.distelzwang.ch/wer-wir-sind/unsere-geschichte (дата обращения: 03.06.2020). Режим доступа: свободный.

5. Ludwig von Diesbach b 1452. — URL: https://vongraffenried.wordpress.com/ludwig-von-diesbach-b-1452/ (дата обращения: 03.06.2020). Режим доступа: свободный.

6. *Zahnd U.* Ludwig von Diesbach. Historische Lexikon der Schweiz (HLS). Martin Zahnd. — URL: https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/021573/2010-03-17/ (дата обращения: 03.02.2020). Режим доступа: свободный.

7. BFW Diesbach von 1 Wappen der Familie Diesbach von, Distelzwang, von Diesbach bei Thun (BE), ausgestorben 1917 (Weitere Daten). — URL http://katalog.burgerbib.ch/detail.aspx?ID=223722 (дата обращения: 01.06.2020). Режим доступа: свободный

8. Wappenscheibe Ludwig II. von Diesbach. — URL https://www.vitrosearch.ch/de/objects/2250901 (дата обращения: 03.02.2020). Режим доступа: свободный.

9. *Bergmann U.* Glasmalerei in der Schweiz, 1500–1800. The Swiss Institute for Art Research. — URL: http://www.sikart.ch/content.aspx?sid=14954387 (дата обращения: 03.02.2020). Режим доступа: свободный.

10. *Шликевич Е.А.* Швейцарские витражи XVI–XVIII веков из собрания Эрмитажа. Каталог выставки. — Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 2010. — С. 7.

Д. Ю. ПОЗДНЯКОВА
Магистрант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: d.tardi @yandex.ru

D. Yu. POZDNYAKOVA
Master`s degree student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: d.tardi @yandex.ru

СООБЩЕНИЕ О ПРОЦЕССИОННЫХ ВИТРАЖНЫХ ФОНАРЯХ РОЗАРИЯ, НАХОДЯЩИХСЯ В МУЗЕЕ ФОНАРЕЙ БРАТСТВА COFRADIA DE LA VIRGEN BLANKA В ГОРОДЕ ВИТТОРИЯ-ГАСТЕЙС (ИСПАНИЯ)

SCIENTIFIC REPORT ABOUT THE PROCESSION STAINED GLASS LAMPS OF THE ROSARY, FROM THE MUSEUM OF THE BROTHERHOOD OF THE WHITE VIRGIN IN CITY VITTORIA GASTEIZ (SPAIN)

В статье вводятся в культурное пространство малоизвестные формы витражных фонарей составляющих «Фонарную процессию» города Виттория-Гастейс братства Вирхен Бланка.

In the article I am reporting about the stained glass lamps of the Holy Rosary from the Museum of The Brotherhood of the White Virgin in Vittoria Gasteiz. The forms of these lamps are poorly understood in Russia.

Ключевые слова: Музей фонарей братства Вирхен Бланка, процессионные фонари, фонари Тайн Розария, Розарий, реставрация, архитектура, витраж.
Keywords: Museo de los Faroles, Cofradia de la Virgen Blanka, faroles procesionales, Misterio del Rosario, Architecture, stained glass, stained glass lamps of the Holy Rosary, restoration.

«Свет Христов просвещает всех»
(Надпись на старинных русских лампадах)

Из объемных витражных форм не могут не покорить внимания испанские процессионные витражные фонари огромных размеров и сложной формы. В них сочетаются иконографические изображения с завитками, расширениями, сужениями, изгибами, цветками, подсветкой и надписями. Эти большого размера (gran formato) фонари на испанском называются «faroles procesionales» и используются как выносные фонари для праздничных шествий — процессий на праздниках католической церкви.

Ассоциацией Реставрации и Консервации Витражей в Испании (Arcove. Asociacion para la Restauration-Conservation de Vidrieras de Espana) [4] была сделана публикация о процессионных витражных фонарях музея фонарей (Museo de los Faroles) братства Белой Девы (Cofradia de la Virgen Blanka), который находится в городе Виттория-Гастейс (Vittiria Gasteis) на севере Испании, в Стране Басков. Это был анонс события «Встреча собрания фонарей Розария и стеклодувов» по случаю празднования 125-летия создания начала коллекции фонарей 15–17 октября 2020 г. [7].

В ходе переписки с этой ассоциацией касательно конструкций фонарей, они посоветовали обратиться к Микелю Делика Гонсалесу Де Виньяспре (Mikel Delica Gonzales de la Vinaspre), который долгое время работал с этими фонарями и мог объяснить конструкцию. Этим витражистом были любезно предоставлены несколько фотографий и три чертежа в масштабе для одного из фонарей этого музея, сделанных во время реставрации (см. рис. 1–4, 10 и приложение).

Чтобы немного разобраться с сюжетами и происхождением этих витражных фонарей и их предназначением, мы поначалу обратились к расшифровке надписей. На фотографиях можно было видеть три сходных надписи: «3.^{0} M.^{0} GLORIOSO»; «4.^{0} M.^{0} GLORIOSO»; «5.^{0} M.^{0} GLORIOSO» на фонарях одной и той же формы с разными сюжетами в круглых медальонах. (в надписи расположенные рядом с цифрой ноль и точка стоят друг над другом).

Эти надписи были соотнесены с католической традицией, в которой надпись «M^0 GLORIOSO» имеет значение «Misterio Glorioso» = «Славная Тайна», а цифра означает одну из тайн, и тогда «3.^{0} M.^{0} GLORIOSO» означает «Третью Славную Тайну».





Рис. 1. Фонари Мистерио Глориозо. Кроме фонарей на этой фотографии можно видеть выносной процессионный витражный крест монументальной формы

Рис. 2. Сюжет Сошествие Святого Духа. Третья Славная Тайна Розария

На ватиканском сайте читаем, что такое Третья Славная Тайна:

«Тайны святого Розария.

Третья славная тайна: Пришествие <Сошествие> Святого Духа.

“Когда наступил день Пятидесятницы, все они <апостолы> были собраны в одном месте. Внезапно с неба донёсся шум, похожий на шум стремительного ветра, который заполнил весь дом, в котором они находились. Им явились языки, подобные огню, которые были распределены и поселились на каждом из них; все они были наполнены Святым Духом и начали говорить на других языках, поскольку Дух позволил им выражать себя (Деяния 2: 1–4)”». [1, 03_glo_sp.html. Цитируется по подстрочнику с испанского].

Расшифровав значение надписи, становится понятным сюжет витража в медальоне фонаря: Сошествие Святого Духа, и иконография. В центре изображена Святая Дева Мария со сложенными на груди руками. Она в белом платье и белом головном уборе, в изумрудном плаще с розовой подкладкой, видимой на отвороте. Над ее нимбом изображен летящий голубь — символическое изображение Святого Духа. Слева и справа от Марии — по два сидящих апостола, всего их четыре, они в разного цвета одеждах и плащах. От голубя по фону стремятся лучи, в середине которых — небольшие язычки пламени, по числу апостолов. Нимб Марии красно-оранжеватый, у апостолов нимбов не изображено.

Интересно то, что в этой иконографии присутствует два изображения Святого Духа одновременно: в виде голубя, как изображается, по евангельским словам, на иконографии Богоявления, и в виде огненных языков, как это описано в тексте Деяний святых Апостолов.

Надпись на другом фонаре «4.^{0} М.^{0} GLORIOSO», соответственно означает:

«Тайны святого Розария.

Четвертая славная тайна: Успение Марии на небесах.

“Все поколения назовут меня благословенной, потому что Господь совершил во мне великие дела” (Лк 1: 48–49).

“Пресвятая Дева Мария, завершившая путь своей земной жизни, была приведена душой и телом во славу небес, где она уже участвует во славе воскресения своего Сына”» [1, 04_glo_sp.html].



Рис. 3. Сюжет Успение Богородицы (Взятие на небо Пресвятой Девы Марии). Четвертая Славная Тайна Розария

Более точное название этой тайны: Успение Богородицы (Взятие на небо Пресвятой Девы Марии).

Так же, как и в предыдущем фонаре, и сюжет, и иконография витража в медальоне фонаря становятся понятными после расшифровывания названия. В центре композиции стоит на облаках Святая Дева Мария, со сложенными на груди руками. Облака позади нее раздваиваются, образуя пространство для света за головой Марии. Мария изображена без головного убора, с распущенными волосами. Она одета в белое платье и синий плащ с розовой подкладкой, с прорисованными складками. Внизу возле ее ног два путти-ангела, еще справа и слева от Марии, среди облаков, — два крылатых изображения: справа для зрителя — херувим с синими крылами, а слева — или херувим, или фрагментарное изображение путти-ангела с головой, фрагментом плеча и красно-коричневыми крылами. Нимб у Марии красно-оранжеватый, но не ровного тона, а с прорисовкой расходящихся форм наподобие венчика или лучей.

Сюжет фонаря «5.^{0} М.^{0} GLORIOSO»:

«Тайны святого Розария.

Пятая славная тайна: коронование Марии как королевы <царицы> и госпожи всего творения.

“В небе появился великий знак: женщина, одетая солнцем, с луной под ногами и короной из двенадцати звезд на ее голове” (Откровение 12:1).

“Наконец, Непорочная Дева, ставшая свободной от всех пятен первородного греха, завершила свой жизненный путь на земле, была вознесена в небесную славу и вознесена на престол Господом как Царица вселенной, чтобы быть в более полном соответствии Её Сыну, Господу Владык и победителя греха и смерти” (CCC, 966)» [1, 05_glo_sp.html].



Рис. 4. Сюжет Коронование Марии (Венчание Девы Марии небесной славой). Пятая Славная Тайна Розария

Иконография: в центре композиции помещены две сидящих на тронах вроде деревянных стульев фигуры одна напротив другой в боковых ракурсах. Слева (от зрителя) — Святая Дева Мария, со сложенными на груди руками, на ней — белое платье, белый головной убор и синий плащ с розовой подкладкой. Так как это сочетание цветов головного убора, платья и плаща повторяется в третий раз, то можно говорить о характерных для изображения Святой Девы Марии цветов одежды, а также и жестах.

Напротив нее (и справа от зрителя) изображен Иисус Христос, который держит над головой Девы Марии царственного вида венец или корону. Одежды Христа: белый хитон и красный, немного красновато-коричневого оттенка плащ. Троны стоят на облаках. Нимбы Христа и Марии красно-оранжеватые.

Выше головы Христа и короны в облаке изображен седобородый и седовласый старец — символическое изображение Господа Саваофа — и ниже него — летящего голубя: символическое изображение святого Духа. От облака вниз и в стороны отходят лучи. У Саваофа нимба не изображено.

Как можно было заметить, в ватиканских описаниях сюжетов Славных Тайн, упоминалось одно слово, значение которого потребовало бы пояснения для тех, кто находится вне католической традиции: это слово «Розарий».

Как написано в кратком католическом катехизисе, слово «розарий» означает «венок из роз», и там приводится структура Розария

— «сплетенного из молитв и размышлений». Молитве Розария, по преданию, научила Богоматерь Мария, явившись святому Доминику (1170–1221), и уже в XVI веке Розарий был широко распространен в католическом мире.

Всего Розарий охватывает 20 событий или тайн, из которых 5 радостных, 5 светлых, 5 скорбных и 5 славных [2, с. 124–132]. Таким образом, витражные фонари «3.^{0}»; «4.^{0}» и «5.^{0} M.^{0} GLORIOSO» соотносятся со «Славными тайнами».

Тайны представляют собой события евангельской или христианской истории, с этими тайнами соединены размышления, которые ведут к плодам этих размышлений над тайнами. Так, например, размышление о Скорбной Тайне — Возложении тернового венца — через размышление о ней ведут к плоду этого размышления: преодоление греха гордости.

Можно предположить, что количество всех фонарей должно соотносится с числом событий Розария, и когда мы это предположили, то тогда мы получаем выстроенную и крепкую иконографическую программу, которая может присутствовать в иконографических программах сюжетов не только процессионных фонарей, но также и витражей в храмах, посвященных Святой Деве Марии. Поскольку тайны Розария Misterio del Rosario взаимосвязаны с изображениями, то немаловажным представляется перечислить в статье все эти события или тайны.

Первая часть. Радостные тайны: ***Misterio Gozoso del Rosario***

1. Благовещение.
2. Мария посещает Елизавету.
3. Рождение Иисуса Христа.
4. Сретение (Посвящение Иисуса Богу в храме).
5. Двенадцатилетнего отрока Иисуса находят в храме.

Вторая часть. Светлые тайны: ***Misterio Luminoso del Rosario***

1. Крещение Иисуса в Иордане.
2. Чудо в Кане Галилейской.
3. Проповедь Царства Божия и призыв к покаянию.
4. Преображение на горе Фавор.
5. Установление таинства Евхаристии.

Третья часть. Скорбные тайны: ***Misterio Doloroso del Rosario***

1. Молитва Иисуса в Гефсиманском саду.
2. Бичевание Иисуса.

3. Венчание тернием.
4. Крестный путь Иисуса Христа.
5. Распятие Иисуса Христа.

Четвертая часть. Славные тайны: ***Misterio Glorioso del Rosario***

1. Воскресение Иисуса Христа.
2. Вознесение Иисуса Христа на небо.
3. Сошествие Святого Духа.
4. Успение Богородицы (Взятие на небо Пресвятой Девы Марии).
5. Венчание Девы Марии небесной славой [2, с. 125–136].

После того как сюжеты или Тайны Розария были перечислены, становятся понятными сюжеты двух неподписанных фонарей на рис. 1: это Первая и Вторая Славные тайны Розария ***Misterio Glorioso***:

«1.^{0} M.^{0} GLORIOSO» (фонарь на рис. 1, слева от зрителя) — сюжет «Воскресение Иисуса Христа». Иконография: В центре изображен Иисус Христос с поднятыми в благословении руками. Он в красно-бордовом плаще с прорисованными складками, на отвороте видна подкладка плаща оранжеватого цвета. От нимба Христа отходят три линии (из металлической протяжки витража), составляя схему креста, и также от нимба распространяется сияние (обжиговая роспись по цветному стеклу). Ноги Христа закрывает фрагмент, изображающий гроб, который покидает воскресший Христос, еще ниже — две фигуры спящих воинов в виде легионеров, можно рассмотреть копьё. Справа и слева от Христа клубящиеся облака, позади воинов фрагменты скал, между скалой и облаком вставки изумрудно-зеленого или цвета морской волны стекла, говорящие о том, что ночь, или о темноте пещеры.

«2.^{0} M.^{0} GLORIOSO» (фонарь в середине рис. 1) — сюжет «Вознесение Иисуса Христа на небо». Иконография: В центре изображен Иисус Христос с поднятыми в благословении руками. Он в белом хитоне и красном плаще с прорисованными складками, в той цветовой гамме как на иконографии Венчание Марии небесной славой (фонарь 5^0 ***Misterio Glorioso***). Нимб Христа красно-оранжеватый, от нимба расходятся лучи. Внизу композиции фигуры апостолов, за ними изумрудно-зеленый или цвета морской волны фон, справа и слева от Христа облака.

Это то, что касается фасадных частей фонарей. Обратные стороны повернуты к стене, и их не видно, но в фильме о празднествах в Виттории, можно увидеть обратную сторону одного из фонарей. На этой стороне добавлен дополнительный радиус с декором их «донышек» и вставок



Рис. 5. Обратная сторона фонаря Misterio Glorioso [3]



Рис. 6. Вид фонарей сбоку

с растительным завитком (обжиговая роспись), а в середине медальона — надпись «F olave», которая требовала расшифровки. Micel Delica определил этот фонарь как 4^0 Misterio Glorioso del Rosario, а надпись означает, что донатором этого фонаря был Фелициас Олаве (Felicias Olave).

Колорит. В декорации пяти фонарей ***Misterio Glorioso*** использованы одни и те же цвета. В изображениях медальонов, также для декора бордюра, используется обжиговая роспись по цветному стеклу. Интересно использование полосатого стекла с чередованием полос молочного желтовато-белого и коричневато-оранжевого цветов. Основные цвета следующие:

а) красно-коричневый;
б) спектральный синий;
в) светло-нежный травяной зеленый;
г) ирисово-фиолетовый;
д) чередование полос молочного желтовато-белого и коричневато-оранжевого цветов;
е) коричневато-оранжеватый;
ж) синий другого оттенка, более в берлинскую лазурь;
з) сине-зеленый, ближе к цвету морской волны;
и) коричневато-розоватый;
к) молочно-белый;
л) ярко-красный с белыми буквами, возможно, двухслойное стекло;

м) нерезкий коньячно-коричневый;

н) желтоватый, всего приблизительно 13 цветов.

Как говорилось, все эти цвета сочетаются с золотом металла.

Рассматривая фонари, выставленные в Музее Фонарей братства Белой Девы [3], видно, что форма и цвет пяти фонарей Misterio Glorioso однотипны: Они имеют форму подобную крупным вазам XIX века, округлой формы с двумя ручками по бокам, в которые поставлены цветы, а над всем многоугольная звезда.

На противоположной стороне от них выставлены другие пять фонарей с надписями ***Misterio Gozoso*** (Радостные Тайны), которые различаются формой и цветом от фонарей ***Misterio Glorioso***. Они имеют квадратный в плане размер, угловые башенки с высокими шпилями по углам и шатровыми завершениями, на фасадных стенках изображены композиции по сюжетам Розария, на боковых стенках видны монограммы с инициалами «М» и «А» (от слов Ave Maria). Формы фонарей ***Misterio Gozoso*** напоминают формы русских декоративно-прикладных предметов и могут стать прототипами для пасхальных фонарей.

Исходя из количества сюжетов Тайн Розария, можно было предположить, что должны быть фонари Скорбных Тайн Розария ***Misterio Doloroso***. И в отдельных кадрах фильма о процессиях на сайте братства, на дальних планах обнаружилось, что такие фонари в музее есть. Их тоже пять, по форме они похожи на фонари Радостных Тайн, только с другим декором. Если не перечислять все различия, а сказать об одном,



Рис. 7. Фонари Радостных Тайн Розария Misterio Gozoso [3]



Рис. 8. Фонари Скорбных тайн Розария Misterio Doloroso [3]





Рис. 9. Фонарь Светлых Тайн Розария ***Misterio Luminoso*** [3]

Рис. 10. Реставрация фонаря ***Misterio Glorioso***, видна часть внутренней конструкции

которое различимо как знак, то можно сказать, что в готической арке фонарей Радостных Тайн есть круг формы готической розы, а в арке фонарей Скорбных Тайн этой формы нет.

Можно предположить, что для других тайн Розария будут фонари другой формы и ожидаем увидеть еще линейку из пяти однотипных фонарей, но вместо этого видим один гигантский объемный фонарь с надписью ***«Argizkoa 1 Luminoso»*** и иконографическим изображением Крещения. Если соотнести этот сюжет с Тайнами Розария, то очевидно, что здесь изображена 1-я Светлая Тайна ***Misterio Luminoso.*** Затруднение вызывает слово ***Argizkoa***, но если учесть то обстоятельство, что музей находится в городе, находящимся на земле Басков, то это может оказаться словом на баскском языке, что и происходит. Значение этого слова на баскском то же самое, что и ***Luminoso***, таким образом, справа и слева от «1» (первой тайны) написано одно и тоже слово на разных языках.

Анализ формы этого фонаря таков, что мы можем видеть одновременно не две, а три его грани. Это означает, что грани расширяются. На боковых гранях видны надписи: на левой различима цифра «2», а на правой грани — цифра «5», эти обе грани сопряжены с передней гранью с цифрой «1». Это может значить то, что фонарь пятигранный в плане и на нем одном, на пяти гранях, помещены все пять сюжетов Светлых Тайн Розария.

Помимо больших фонарей, в Музее Фонарей также хранятся небольших размеров выносные фонари с ручками наподобие факельных.

Особенности конструкции. Схема фонарей ***Misterio Glorioso*** изображена на трех чертежах, в трех видах: фронтальном, боковом, а также вид сзади (см. Приложение, чертежи 1–3). На этих чертежах указан масштаб в сантиметрах, поэтому при желании, пользуясь этими чертежами, можно сконструировать подобный фонарь.

Внутренняя часть металлической конструкции частично видна на фото во время реставрации (рис. 10).

У фонаря сварен жесткий металлический каркас, и к центральной мощной части добавлены по двум сторонам два декорированных столба с маленькими фонариками наверху. Эти добавочные формы создают дополнительную устойчивость, а также могут служить для переноски фонаря во время процессий. Стоит обратить внимание, что на фотографиях готовых фонарей металл золотого цвета, а на фонаре в процессе сборки металл имеет серый цвет. Представляется, что рамы и конструкции были, при завершении работ, патинированы золотой патиной или позолочены, тогда как внутри остается серая краска, возможно, это состав для консервации металла.

На рис. 11 видна металлическая конструкция фонаря ***Misterio Gozoso.***

Техническая сторона: освещение и возможность перемещения. В латунных ручках выносных ручных фонарей есть гнезда под установку батареек и ламп, и включатель. У огромных фонарей большой вес и их не носят в руках, а везут по улицам города на колесных тележках. В музее фонари стоят на стационарных подставках, к которым накануне праздничной церемонии монтируют тележные высокие колеса при помощи домкратов, превращая подставки в четырехколесные тележки по типу невысоких, около полуметра высоты (плюс высота колес) фургонов. На пол этих фургонов устанавливают по несколько автомобильных аккумуляторов, это 12-вольтовая система. На каждой тележке получается по одному фонарю, они подсоединены к аккумуляторам и имеется выключатель. Техническое оборудование такой телеги скрывается складками тяжелой благородной ткани, свисающей сверху донизу по периметру тележек, цвет этой ткани зависит от видов фонарей: так, подставки фонарей ***Misterio Gozoso*** декорирует темно-синяя ткань; подставку фонаря ***Misterio Luminoso*** — палево-синяя; ***Misterio Doloroso*** — фиолетовая, а ***Misterio Glorioso*** — красно-коричневая.



Рис. 11. Один из фонарей Радостных Тайн Розария Misterio Gozoso в реставрации. Фото ***Mikel Delica Gonzales de la Vinaspre***

История. Проект появления фонарей Розария был предоставлен 6 мая 1895 года Мануэлем Диасом де Аркайя, родившимся в Виттории и проживавший в Сарагосе, аббату Деметрио Лопесу де Арройябе. Был создан Совет Розария, который поддержали все жители своими финансовыми вложениями. Так появились элементы для процессии, для каждой из частей Розария.

Фонари из стекла и металла были изготовлены в мастерских Лиона Хосе Кинтана Бьянки де Сарагоса (1851–1901), основанных Дамасо Кинтана (1825–1898), стеклодувом и жестянщиком, который с 1850 года изготавливал маленькие фонари со свечами внутри, чтобы осветить балконы Сарагосы во время праздника Пилар. Именно в этих мастерских были построены фонари Сарагосской процессии в готическо-византийском стиле, а в Виттории — в неоготическом и более стилизованном стиле. Таким образом, Кинтана взял на себя создание первых 65 фонарей. Это были фонари Тайн (Мистерий) Розария. С этого момента началась успешная общественная подписка и остальные 177 фонарей были введены в эксплуатацию от «Строительной кампании», в которой участвовали мастерские по кузовным работам Мануэля Грандеса и Луиса Арчиниега (из Виттории). Среди свидетельств об участии в сооружении и дизайне фонарей упоминается также компания каталонского стеклодува Хосе Пухоля в Барселоне.

Шествие с фонарями Розария произошло 9 августа 1895 года. В 2020-м году шествие фонарей в Виттории отмечает свою 125-ю годовщину. Фонарная процессия по улицам города происходит ежегодно вечером 4 августа, когда в Виттории начинается празднование недели Белой Девы «Фиеста де ла Вирхен Бланка (Fiestas de la Virgen Blanka), сопровождая чтимую скульптуру Святой Девы Марии [3].

О музее фонарей Розария в городе Виттория-Гастейс: история музея фонарей. В 1898 году писатель Фредерико Барайбар, бывший в то время мэром города, ходатайствовал о предоставлении места, где бы фонари хранились в течение года и предложил создать правление, отвечающее за организацию шествий Розария. В 1900 году был предложен проект и построено здание для хранения фонарей. В 1997 году состоялась реконструкция здания и создание музея, в нем хранится 273 металлических и стеклянных предмета [3].

Названия и виды процессионных фонарей в музее Братства Белой Девы. Представляется немаловажным дать описание видов фонарей, чтобы иметь представление о мощном световом оформлении праздничных процессий в Испании.

1. Великий Крест ***La gran Crus***. Большой крест из стекла на металлической высокой подставке сложной формы, по четырем углам этой конструкции помещены четыре маленьких фонаря.

2. Колонна веры ***Columna de la Fe***. Многогранная колонна их коричневатого стекла с белым светлым орнаментом, наверху украшена медальоном с отходящими лучами из металла, стоит колонна на подставке сложной формы, справа и слева внизу прикреплены два фонаря из стекол белого и зеленого цвета.

3. Радостные тайны Misterios Gozosos. Четырехгранные фонари неоготического стиля, завершенные шатром и имеющие четыре угловых башенки.

4. Скорбные тайны ***Misterios Dolorosos***. Форма, подобна предыдущей, основание шире, изменены формы завершений башенок и шатра.

5. Славные тайны ***Misterios Gloriosos***. Вазообразные формы с двумя латунными вертикальными конструкциями по сторонам.

6. Светлые тайны ***Misterios Luminoso***. Пятигранный фонарь с высоким завершением подобным призме и кристаллу.

7. «Отче наш» ***Padre Nuestero***. небольшие выносные фонари, укрепленные на высоких ручках. Рукава креста из стекла белого цвета, середина круглый медальон красного цвета с надписью на латыни «Pater Noster». Между рукавами креста лучи славы — сочетание синего стекла и металлических лучей. Наверху креста корона по типу королевской. Ручка красная.

8. «Радуйся Мария» ***Ave Maria***. Начальные слова приветствия Деве Марии, произнесенные архангелом Гавриилом. Четырехгранные

фонари и круглой формы одновременно: каждая стенка имеет форму круга, углы закруглены. Медальоны красного цвета с инициалами приветствия: «А» и «М», медальоны окружены металлическим кантом с круглыми стеклянными вставками. В закругленных углах вставлены синие стеклянные круглые вставки, а фон — красного цвета. Наверху фонаря прорезная корона по типу императорской. Ручка красная.

9. Фонари «Слава» ***Glorias***. Круглые фонари, где стекла расположены слоями, по ширине имеют шесть сторон. Между третьей и шестой стороной, визуально образуя круг, обрамляя фонарь, сделаны металлические пластины, наподобие лучей. Надпись по наиболее выпуклой части: ***«GLORIA PATRIS»*** — это начальные слова молитвы Gloria Patri: «Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio. et nunc et semper, et saecula caeculorum. Amen». Наверху фонарей корона; цвет ручки красный.

10. «Господи» ***Kyries***. Белый фонарь, видом подобен стилизованному равностороннему кресту с полукруглыми выемками на угловых сторонах, которые украшены металлическими пластинами с симметричным растительным декором. Ручка красная, наверху — корона. В медальоне видна надпись «CHRISTE ELEISON», так как фонари называются «Kyrie», можно предположить, что на обратной стороне написано это слово как «Kyrie eleison». Это начальные слова из молитвы «Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison, Christe audi nos, Christe ex audi nos, Pater de caelis Deus, Spiritus Sancte Deus, Sancta Trinitas unus Deus».

11. Ектения (Литания) ***Letanias***. Фонарь в виде шестилучевой звезды (форма похожая на Рождественскую звезду для колядок во время Рождества) синего цвета, в углах между лучами звезды металлические пластины видом наподобие лучей золотого цвета. В середине надпись «MATER ECCLESIAE». Ручка зеленая.

12. «Агнец Божий» ***Agnus Dei.*** Фонарь прямоугольной формы с двумя башенками по сторонам. Латунные, скошенные верх и низ, наверху — корона. Ручка красного цвета. Надпись в середине фонаря — белые буквы на красном фоне: «AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI» — начальные слова молитвы «Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:dona nobis pacem».

13. ***La Salve***. Большой очень красивый четырехгранный фонарь, с выступами архитектурных форм по углам, которые украшены четырьмя фонариками наверху, посередине над всем — круглый медальон со «славой».

14. «Приветствие» ***Satulaciones***. Фонари крестообазной формы в сочетании с ромбом, цвета темно-синие в сочетании с белым, металлические декоративные украшения: лучи и корона. На треугольных углах креста синего цвета стоит инициал «S», от «Salve» — «приветствие». В середине ромба синего цвета — белая надпись в центре круга «MARIA Sv CONCEBIDA», по кругу внизу «SIN PECATO ORIGONAL», по кругу вверху «DUOS TE SALVE».

Также в музее находятся две процессионные скульптуры.

15. Скульптура святого ***Santo Domingo de Gusman.***

Доминик де Гусман Гарсес (1170–1221) испанский католический монах, основатель ордена братьев-проповедников (орден доминиканцев). Перед рождением Доминика его мать увидела видение — бегущую собаку с горящим факелом в зубах, этот образ бегущей собаки с горящим факелом в зубах стал эмблемой доминиканских монахов. Отсюда происходит название «Domini canes» — «Псы Господни». Католическая традиция связывает с именем св. Доминика появление Розария. Возможно, что процессия с фонарями Розария могла произойти от образа пылающего факела у Псов Господних).

16. Скульптура Белой Девы ***Virgen Blanca***.

Название «Белая дева» произошло от белого цвета мрамора (алавастра) из которого была сделана чтимая скульптура Марии Девы в Толедо.

Аналоги. Поскольку в ходе исследования и описания мы выяснили основные ключевые слова для поиска аналогов, то, воспользовавшись ими, можно увидеть многообразие видов и форм процессионных витражных фонарей. Так, невероятной красоты витражные фонари Розария и фонари в виде моделей соборов находятся в собрании Музея фонарей Хрустального Розария в Храме Святого Сердца Иисуса ***(Iglesia del Sagrado Corazon de Jesus)*** на площади Сан-Педро-Ноласко в Сарагосе (город на северо-востоке Испании): ***Museo de los Faroles y Rosario de Cristal (Zaragoca)***. Каждый год в октябре (неделя, близкая к 12 октября, — праздник (Fiesta del Pilar) Девы дель Пилар (Богоматерь на Колонне, Нуэстра Синьора дель Пилар) покровительницы Сарагоссы. Установлен в честь явления Богородицы Марии апостолу Иакову на столпе на том месте, где сейчас Испания) в Сарагосе проходит процессия празднования святого Розария с этими фонарями и представляет удивительное зрелище.

Заключение. Основной чертой витражных фонарей, насколько представляется, есть связь этого вида искусства с городской архитектурой, что заключается в сомасштабности и соподчинении объемов, использовании симметрии, выраженных горизонталей и вертикалей, и взаимодействии с пространством. Некоторые формы витражных фонарей могут быть использованы в русской православной церкви для выносных пасхальных процессионных крестов и пасхальных процессионных фонарей.

Список литературы:

1. Сайт Ватикана. — URL:www.vatican.va/spesial/rosary/documents/popup/popup03_glo_sp. html (дата обращения: 25.05.2020).

2. Краткий <католический> катехизис. — Санкт-Петербург: Речь, 2012.

3. URL: https://www.cofradiavirgenblianka.com (дата обращения: 27.05.2020).

4. URL: www.arcove.org (дата обращения: 27.05.2020).

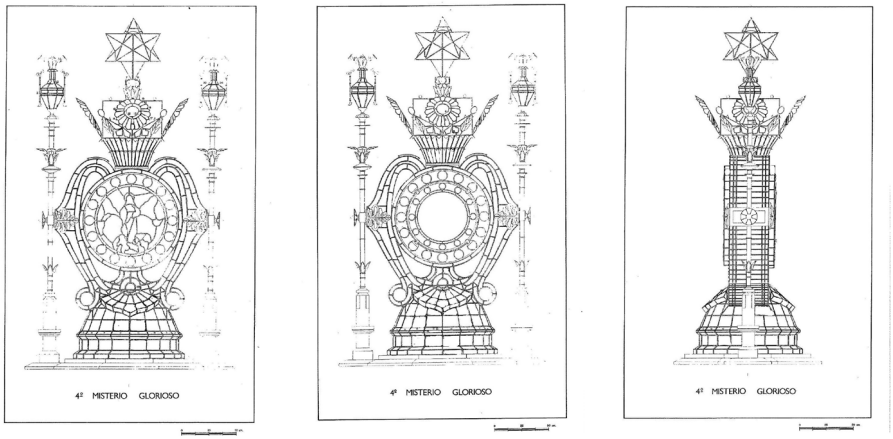
5. URL: http://www.tripadvisor.com/Attraction_Review-g187448-d2508915-Reviews-or20-Museo_de_los_Faroles_y_Rosario_de_Cristal-Zaragoca_Province_of_Zaragoza_Arag.html (дата обращения: 27.05.2020).

6. URL: https://liorasun55.livejournal.com/693547.html (Сарагоса: Музей Rosario de Cristal в церкви Iglesia del Sagrado Corazon de Jesus) (дата обращения: 31.05.2020).

7. URL: https://www.ge-iic.com/2019/11/30/faroles-maestros-vidreros/ (дата обращения: 29.05.2020).

Приложение 1–3

Чертежи процессионного фонаря Славных Тайн Святого Розария «4.º М.º GLORIOSO» в трех видах: фронтальный, обратная сторона и боковой вид.



С.Н. НАУМЕНКО

Преподаватель кафедры Художественная реставрация мебели МГХПА им. С.Г. Строганова, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения
e-mail: sonchik-13@mail.ru

S.N. NAUMENKO

Teacher of the Department of Art restoration of furniture of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied arts, PhD student
e-mail: sonchik-13@mail.ru

ЦЕРЕМОНИАЛЬНАЯ ГАЛЕРА ВЕНЕЦИАНСКОГО ДОЖА БУЧИНТОРО В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ XVIII В. (ИСТОРИЯ, ФУНКЦИЯ, ФОРМА, ДЕКОР)

THE DOGE'S CEREMONIAL GALLEY BUCHINTORO IN THE CONTEXT OF EIGHTEENTH-CENTURY EUROPEAN CELEBRATION CULTURE (HISTORY, FUNCTION AND DESCRIPTION)

Статья посвящена важному и уникальному атрибуту венецианской праздничной культуры — церемониальной золотой галере дожа «Бучинторо», практически не известной в отечественном искусствоведении. В статье рассматривается история бытования золотой галеры как памятника декоративно-прикладного искусства и мобильного декорационного средства западноевропейской церемониальной культуры, уникальность ее архитектурного построения, обусловленная спецификой ее презентативного назначения.

The article is devoted to an important and unique attribute of the Venetian holiday culture-the ceremonial Golden galley of the Doge «Bucintoro», which is practically unknown in the Russian art history. The article describe the history of the using of the Golden galley as a monument of decorative and applied art and a mobile decorative means of Western European ceremonial culture, the uniqueness of its architectural structure due to the specifics of its presentation purpose.

Ключевые слова: Бучинторо, церемониальная галера, Венеция, Арсенал, дож, праздничная культура, светский праздник, праздник Вознесения, Венчание с Морем, конструкция, форма, декор, декорация, атрибут, галера, барокко.
Keywords: Bucintoro, ceremonial galley, Venice, Arsenal, Doge, festive culture, celebration, ascension day, design, shape, decor, decoration, attribute, galley, Baroque, Sensa, feast of the Ascension, Marriage of the Sea.

Тема светских европейских и русских праздников красочна и разнообразна. С XVII в. праздник и праздничная светская церемония в Европе становится излюбленным публичным развлечением и важным государственным событием, которое профессионально оформляется и проводится. Для них художниками создавалось большое количество декорационных атрибутов в контексте пышного барочного искусства. Заказчиком, как правило, является сам правитель государства или местные власти.

Во многих чертах современные светские праздники созвучны с торжествами эпохи барокко. В XVIII в., благодаря реформам Петра I, в России происходит активное внедрение традиций придворной западноевропейской культуры, для которой праздник, парад, церемония являлись основой светской жизни. Более того, жизнь и быт аристократии, политической элиты сплошь подчинен церемониалу, где праздники и развлечения монарха занимают важное место.

Изучая культуру светских праздников, невозможно обойти стороной венецианские праздничные традиции. Высокий уровень художественного производства Венеции, хозяйки Адриатики, и ее роль в международной торговле способствовали распространению произведений искусства, сделанных венецианскими мастерами. Эти же мастера участвовали в создании пышных и роскошных венецианских торжеств.

Актуальность исследования истории праздничной культуры обусловлена не только научным интересом к творчеству художников и мастеров прошлого. Тема обращена к поискам современных решений праздников наших дней. Благодаря натурному материалу в сочетании с литературными источниками, содержащими идеи и описания праздни-

ков, возможно полноценное понимание разносторонней культуры прошлого, ее трансляция и возрождение традиции в современном мире.

Креативность и смелость художников-декораторов прошлых веков поражает воображение. Они создавали великолепные, интересные решения для декораций триумфальных арок, городских площадей и банкетов, машин для фейерверков и парадных экипажей. Особенно зрелищными были церемонии на воде, которыми прославилась Венеция, с огромной золотой галерой дожа Бучинторо.

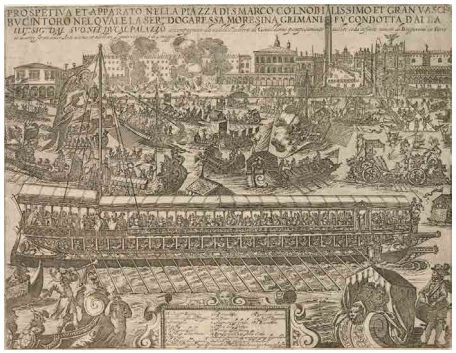


Рис. 1. Джакомо Франко (гравер). Панорама площади Сан Марко с благородным большим судном Бучинтро. 1597 г. Giacomo Franco. Prospetto et apparato nella piazza di S.Marco col nobilissimo et gran vasce Bucintoro (из коллекции Британского музея)

Рассматривать галеру Бучинторо возможно с точки зрения выдающегося произведения декоративно прикладного искусства Венеции и как грандиозного объекта мобильной декорации и атрибута праздников, наполненного политическим смыслом и связанного с важнейшими церемониями Венецианской республики.

В отечественном искусствоведении тема парадных кораблей практически не затронута. О существовании «парадного корабля» как символа и главного атрибута праздника, созданного исключительно для церемонии или императорского увеселения, нет сведений в русской истории. Даже для европейского искусства парадные корабли представлены единичными памятниками. Мода на них в западной Европе была очень коротка и не имела того грандиозного масштаба, в сравнении с созданием колесных экипажей. В европейских придворных церемониях, например, коронации и венчании, ведущее место отведено большим каретам типа «берлина». Именно собрания коронационных парадных карет составляют большую часть музейных коллекций экипажей по всему миру.

В основу исследования были положены материалы западных ученых, историков, искусствоведов и инженеров, изучавших галеру: работы Lina Urban, посвященные Бучинторо [3–6]; Sarah Bonnemaison, Christine Macy о праздничной культуре западной Европы «Festival Architecture» [2]. Бучинторо упоминается в Cronaca del Monastero delle Vergini 1522 г. Крайне интересны данные, опубликованные в связи с проектом «Бучинторо III тысячелетия». Венецианское правительство в 2004 году выдвинуло идею о постройке нового современного Бучинторо для возрождения национальных традиционных церемоний. Потребовался огромный комплекс исследований разных научных дисциплин для создания проекта [15].

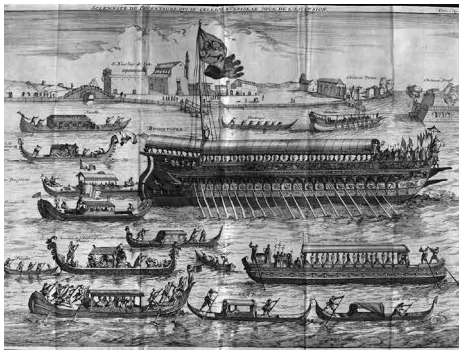


Рис. 2. Бучинторо. Гравюры книги «История Венеции», Париж. 1695 г. «Histoire du Gouvernement de Venise» (из коллекции Баварской Государственной Библиотеки, Мюнхен)

Бучинторо (Bucintoto — итал.) — церемониальная галера дожа, главный и самый богато декорированный корабль Венецианской республики. Галера принимала участие в очень важном для венецианцев празднике — Дне Вознесения (Festa della Sensa), отмечавшегося в первое воскресение после дня Вознесения Господня (40-й день Пасхи). В рамках праздника проходила ежегодная церемония «Венчания с Морем» венецианского дожа. Начало традиции было положено в связи с памятным историческим событием. В 1177 году был заключен мирный договор между Священной Римской империей Фредерика Барбаросса и Папой Александром III. Венецианская республика выступили как посредник между враждующими сторонами. В знак особых заслуг республики Папа Александр III торжественно обвенчал дожа Себастьяно Зиани с Морем, передав ему свой перстень. Начиная с этих исторических событий и формирования праздничных церемоний Дня Вознесения, возникла необходимость в специальном парадном судне [1, p. 6].

Бучинторо участвовал и в других важных церемониях республики, в официальных встречах монархов и послов иностранных государств. Например, в 1574 г. на борту Бучинторо состоялась встреча венецианского дожа Альвизе I Мочениго и короля Франции и Польши Генриха III (после чего Бучинторо доставил почетного гостя в отведен-

ную ему резиденцию Ка Фоскарина на Канале Гранде) [12]. Венеция принимала гостей в пышности, роскоши и блеске золота великой торговой и политической европейской державы, Хозяйке Адриатики, сам дух которой был воплощен в галере — Бучинторо.

Согласно историческим данным, первый Бучинторо как специальное праздничное судно был построен по государственному заказу дожа в 1311 г. [13]. До этого момента для церемоний использовался обычный корабль, который дополнительно декорировался по случаю торжеств.

Бучинторо представлял из себя весельно-самоходную галеру, которую можно отнести к типу galeagrossa (итал.) — большие торговые галеры. Этимологические корни названия «Бучинторо» точно не известны. Возможно, название происходит от итальянского «buzo», одного из типов лодки до сих пор бытующего в Венеции [3, p. 187–193]. Согласно другой версии, название происходит от греческого «бык» и «кентавр», в связи с чем есть вариант искажения названия корабля «Буцентавр». Существует мнение, что название происходит от искаженного латинского «ducentorum» (двести весел) или итальянского «buzinod'oro» — золотая ладья, которое более других закрепилось за Бучинторо [7, p. 131, note 209].

Церемония «Венчания с Морем» была важным государственным ритуалом в венецианской культуре. После посещения мессы в базилике Сан Марко, Дож поднимался на борт церемониальной галеры, сопровождаемый высшими чинами Магистрата и Синьории. За галерой следовали парадно украшенные цветами и лентами лодки с венецианцами на борту. Бучинторо выходил в лагуну, в месте рядом с островом Лидо, где начинается Адриатическое море. Патриарх Венеции выливал большую чашу святой воды в лагуну, в то время как дож бросал свое золотое кольцо в волны провозглашая: «Мы женим тебя, Море, в знак правды и вечного превосходства». Далее процессия возвращалась в город с посещением мессы на о. Лидо в соборе Сан Николо, после чего патриарх оставался на трапезу в монастыре, а дож возвращался во дворец со своей свитой. Таким образом, имея в виду обручальную связь, Венеция подтверждала свои права на торговые пути и земли адриатического побережья, принимая титул Хозяйки Адриатики [2, p. 122–124].

Поскольку Бучинторо не относился к военным кораблям и в открытое море не выходил, он не был оборудован оружием. Маневренность и скорость ему также были не важны, но особое внимание уделялось его уникальному декоративному убранству и художественно-об-



Рис. 3. Франческо Гварди. Бучинторо у острова Лидо в день Вознесения. 1775–1780 гг. (из коллекции Лувра)

разному решению — пышности отделки и богатству украшений. Во время церемонии парус на мачте Бучинторо не ставился, единственная мачта в кормовой части служила как высокий флагшток для размещения огромного знамени — алого полотнища с золотым венецианским львом, покровителем и символом города, представленным ныне в музее Коррер [12, с. 79–81].

Огромное влияние на венецианские праздники на воде оказали церемониальные традиции Византии. Согласно книге Constantino Porfirogento «De Cerimoniis» (1), базилевс (император) имел специальные корабли, предназначенные только для морских церемоний [4, p. 65].

Бучинторо был важным государственным проектом Венецианской республики. За всю историю имя Бучинторо носило несколько кораблей. Галера служила только для презентативных целей. К каждой церемонии ее поновляли, но когда уровень разрушений и утрат был сильно заметен, по указу дожа строили новый корабль, к которому переходило имя Бучинторо. Самой большой корабль Венеции содержался и обслуживался в верфях Арсенала. В наши дни Арсенал превращен в музей Museo Storico Navale di Venezia (Военно-морской музей Венеции), где находится современный гораздо более скромный церемониальный корабль мэра Венеции La Serenissima.

Первая галера была перестроена в 1328 годы и еще раз в 1462. Этот корабль изображен издалека без его украшений внутри Арсенала Якопо де Барбари (Jacopo de'Barbari) в 1500 году. В 1526 году дож Андреа Грити взошел на борт нового Бучинторо. Это был весельно-самоходный корабль с одной мачтой и двумя палубами. Многочисленные весла галеры, каждым из которых управляли 4 гребца, окрашивались в





Рис. 4. Модель Бучинторо XVIII в. (из коллекции Военно-исторического музея Венеции (Арсенал))

Рис. 5. Носовая скульптурная группа Справедливости и Мира. Модель Бучинтро (из коллекции Военно-исторического музея Венеции (Арсенал))

красный цвет, вторя общей колористической гамме корабля. Вторая палуба частично была покрыта высоким сводчатым потолком (tiemo), и на его носу над двумя детально разработанными таранами помещалась золоченая статуя Венеции в образе Правосудия. Этот единственный сохранившийся фрагмент недавно был отреставрирован и представлен в городском Военно-морском историческом музее (Арсенал). В 1601 году дож Марино Гримани поручил создание нового Бучинторо под руководством Марко Антонио Меммо. Он впервые принял участие в церемонии в 1606 году, когда был «обвенчан с Морем» новоизбранный дож Леонардо Дона. Этот Бучинторо стал еще более пышно декорированным, со множеством резных барельефов и деталей орнаментов: полностью золоченый, украшенный статуями Марса и Справедливости (Юстиции), двумя львами, троном дожа и восьмью скульптурными пилястрами, верхняя часть которых была форме человека, 40 маленькими колоннами. Богатая деревянная резьба — работа скульпторов Маркантонио (Marcantonio) и Агостино Ванини (Agostino Vanini) из Базано [2, p. 121].

Последний Бучинторо был заказан в 1722 г. и участвовал в своем первом официальном представлении во время праздника Вознесения в 1729 г. Спроектированный морским инженером Стефано Конти (Stefano Conti), этот Бучинторо был размером в «100 венецианских ступней (34,8 м) в длину от кормы до носа и 21 ступню в ширину (7,3 м)» [2, p.

121]. Снова по традиции двухпалубный: его нижняя палуба была предназначена для 160 гребцов и 40 матросов; верхняя, крытая, предназначена для размещения около 200 человек: дож, представители Синьории и Сената, первые лица Венеции, иностранные послы и другие гости, в том числе придворные музыканты дожа.

Судно было пышно декорировано живописью, гобеленами и драгоценными драпировками, гармонировавшими с пышными праздничными одеждами пассажиров. Подобно парадным одеждам лакеев, сопровождавших колесные экипажи, существовала специальная праздничная одежда красного цвета для команды корабля. Эффектная скульптурная программа последнего Бучинторо была выполнена в течение 5 лет многочисленными венецианскими мастерскими под руководством Антонио Корradини (Antonio Corradini), главного скульптора проекта. К XVIII веку иконография Бучинторо была уже четко сформирована, но с каждой новой галерой скульптурная композиция усложнялась, добавлялись детали и второстепенные персонажи. Главными символами были Правосудие, Мир и венецианский лев.

Род парадных галер Бучинторо был трагически прерван вместе с существованием Венецианской республики. Последний Бучинторо, рожденный в первой половине XVIII в., не сохранился до наших дней, как и его предшественники. Великолепная галера дожа, символ и душа республики, была намеренно разрушена наполеоновскими войсками во время оккупации Венеции 1797 года. Она была частично разобрана и подожжена. По свидетельствам очевидцев, пожар длился несколько дней. По слухам, Наполеону специально привезли пепел Бучинторо в знак победы над Венецией. Обманчивое богатство золоченой резьбы привело к тому, что солдаты ободрали корпус и пытались выплавить хоть немного золота с его обильных резных украшений. Оставшуюся на плаву часть галеры оснастили пушками и одно время использовали как понтон, наподобие плавучей батареи, затем ее использовали как тюрьму на воде. Имя Бучинторо было стерто, и плавучая батарея была переименована в Гидру (Hydra). В таком состоянии жалкая оставшаяся часть некогда великолепной церемониальной галеры дожа просуществовала до 1824 года, когда была окончательно разобрана [14]. К счастью, перед сносом по приказу маркиза Амилкаре Паулуччи деле Ронколе, заместителя адмирала Императорского королевского флота Австрии, морскому инженеру Джованни Касони было поручено выполнить чертежи и модель судна в

масштабе 1:10. Эта модель, воспроизводящая последний Бучинторо с максимально возможной точностью, ныне выставлена в экспозиции Арсенала (Военно-морской музей Венеции) [14].

Другая, более поздняя, модель галеры, выполненная как копия модели из Арсенала, представлена во дворце Коррер. Сохранилось несколько подлинных предметов с разных Бучинторо: алое знамя Венецианской республики в коллекции музея Коррер и скульптура Правосудия XVI в., фрагменты резного золоченного декора XVIII в. в Военно-морском музее Венеции (Арсенал).

От века к веку галера менялась. Художники, инженеры и мастера с каждым разом будто пытались затмить своих предшественников. В попытках составить описание внешнего облика галеры стоит обратить внимание на век ее создания. Более всего сохранилось картин, гравюр, моделей, описаний с изображением Бучинторо XVIII века, последнего в своем роде. Этот же корабль считается самым великолепным из всех венецианских Буцентавров. Он изображен на живописных полотнах Луки Карлеварис, Каналетто, Микеле Мариески, Франческо Гварди, Габриэля Белла, что в полной мере позволяет оценить его внешнее декоративное убранство. Парадная галера изображена на полотне Каналетто «Возвращение Бучинторо к молу у Дворца дожей» (1727–1729 гг.) из коллекции ГМИИ им. А.С.Пушкина.

Подробнее остановимся на форме и убранстве галеры XVIII века. Она традиционно имела 2 палубы: нижняя для гребцов и команды, верхняя представляла собой парадный зал, накрытый длинной крышей (tiemo) с плоским сводом, которую поддерживала аркада, расположенная по центральной оси зала, разбивая его на два нефа. В кормовой части располагалось тронное место дожа на две ступени выше уровня палубы, над которым возвышалась отдельная секция крыши. На нижней палубе расположен ряд специальных окошек для длинных 10 метровых красно-золоченных весел. От первого корабля к его более поздним версиям видоизменялась открытая часть верхней палубы, она постепенно сокращалась, при этом удлинялся и увеличивался парадный зал.

Пышная сложная резьба барочно-рокального характера, выраженная в рельефах и круглых скульптурах, обильно украшала золотой корабль. Носовая часть галеры, как будто высечена из скалы, имела два тарана, несущих чисто декоративную функцию. На нижнем таране изображены символические скульптуры Ветров, головы с раздутыми щеками. На острие верхнего тарана расположен крылатый лев — символ Венеции, смиренно глядящий вдаль, как впередсмотрящий (2), прокладывающий путь кораблю. Два атланта, возлежащие в скалах, на носовой части, симметрично расположенные по обе стороны от тарана, плечами поддерживают огромную раковину.

Под раковиной атрибуты военных побед — перекрещенные знамена, щиты, связка стрел, доспехи и шлем. Раковина является пьедесталом трона скульптуры Правосудия, изображенная в виде юной девушки, одетой в традиционное церемониальное облачение с шапочкой и собольей накидкой дожа. В правой руке она поднимает меч, в левой руке — весы. Лицо Правосудия обращено не вперед по направлению движения корабля, а в повороте к фигуре Мира, стоящей перед Правосудием на коленях. Это молодая девушка с оливковой ветвью в левой руке и голубем. Справа чуть позади фигуры Правосудия расположилась небольшая группа путти, притаившихся за ее пышной накидкой. Они, как дети, с интересом, замерли, внимательно следя за общением Правосудия и Мира.

Верхнюю палубу поддерживают 4 фигуры химер (2 спереди, 2 сзади) с человеческими торсами, чьи ноги переходят в два извивающихся, подобно змеям, чешуйчатых хвоста. Две фигуры, поддерживающие носовую часть верхней палубы, трубят в трубы. Борта нижней палубы украшены медальонами с головами львов и цветочными гирляндами. Кариатиды поддерживают многочисленные ажурные арки балдахина и балкона. Крыша изнутри полностью вызолочена с низким рельефом, а снаружи окрашена в ярко красный цвет.

Сложная многофигурная композиция богатого декора галеры живая и разнообразная. При всей симметричности композиции и расположенных элементов, введение в нее таких тонких и чувственных моментов — взгляды и улыбки Правосудия и Мира, широкие жесты, взмах меча, напряжение фигур химер-атлантов, по детски играющие пути — делает художественную пластическую декорацию живой и подвижной. Многократно используется мотив волны: в форме многочисленных раковин, в извивающихся хвостах химер, драпировках фигур и кудрявых головах он вторит природе морских волн, бьющихся о борт корабля, отдавая дань любимым мотивам барочного искусства.

Судя по сохранившимся фрагментам декоративного убранства корабля, моделям и изображениям на полотнах венецианских худож-

ников, цветовое решение галеры было весьма лаконично: блеск золота и бордово-красный цвет. Данное сочетание стало знаковым для всей венецианской культуры — это и цвета флага, государственных знамен, парадной шапочки дожа, которая была символом власти в республике.

Венеция славилась производством роскошных тканей — парчи и бархата, которые часто расшивались золотыми и серебряными нитями, создававшими крупные узоры с растительными орнаментами. Только венецианские мастерские получали заказ на исполнение большого количества драпировочных тканей, служащих для украшения и отделки, церемониальной галеры.

Венецианские праздники как часть европейской праздничной культуры представляют особый интерес для современных исследователей придворных светских церемоний. Яркие, привлекательные, с уникальным национальным колоритом, они были настолько прославлены, что оказывали влияние на западноевропейскую и, в последствие, русскую праздничную культуру в XVIII в. Венецианская республика — одно из немногих государств, в чьих официальных церемониях участвовал водный транспорт как мобильное средство праздника, что оправдывается уникальностью ее географического положения.

Бучинторо создавали заново примерно каждые 100 лет, и с каждым разом он становился все крупнее и роскошнее. Менялись художественные стили, и Бучинторо менялся в контексте со временем. Конструкция, инженерия, архитектура усложнялись по мере развития кораблестроения, позволяя все пышнее и роскошнее декорировать корабль.

Корабль был рожден как воплощение таланта, сил и высочайшего мастерства венецианцев, став символом, неким уникальным знаком венецианского искусства, объединяя мастеров разных специальностей под единым знаком — Бучинторо. В работах над церемониальной галерой участвовали лучшие корабелы, художники, скульпторы, ткачи, позолотчики, создавая шедевр декоративного искусства, символизирующий образ блестящей и великолепной культуры Венецианской республики.

Примечания:

1. Constantino Porfirogento «De Cerimoniis» («О церемониях») — сборник, памятник древней византийской литературы, подготовленный для императора Константина VII Porfirogento (Багрянородного) (913–959), частично обновлена и дополнена при Никифоре II Фоке (963–969). В сборнике описаны церемониальные процедуры повседневной жизни императорского двора Константинополя. Книга является своего рода учебным пособием для высших византийских чиновников и придворных.

2. Впередсмотрящий — опытный член корабельной команды, который находится на носу судна и наблюдает путь следования.

Список литературы:

1. *Munari A., Gambier M.* Venice Celebrates. — Venice: Gambier & Keller Editori, 2018. — P. 64.

2. *Bonnemaison S., Macy C.* Festival Architecture. — London & New York: Routledge, 2008. — P. 318. — URL: https://play.google.com/books/reader?id=cQSTAgAAQBAJ&pg=GBS.PT143.w.0.0.306 (дата обращения: 01.04.2020).

3. *Urban L.* Processioni e feste dogali: «Venetia est mundus». — Vicenza: Neri Pozza, 1998. — P. 267.

4. *Urban L.* Barche cerimonialia Venezia // La Barca sublime. Palcoscenico regale sull'acqua. — Turino: Silvana Editoriale, 2012. — P. 65–72.

5. *Urban L.* I progetti per le decorazioni d'intaglio del Bucintoro settecentesco e lo scultore Antonio Corradini. — Venice: Studi veneziani,1990. — P. 285–92.

6. *Urban L.* Il Bucintoro, la festa e la fiera delle «Sensa». Dalle origini alla caduta della Repubblica. — Venice: Centro Internazionale della Grafica, 1988. — 222 p.

7. *Castiglione B.* The Book of the Courtie. — North Chelmsford, Massachusetts U.S.A.: Courier Corporation, 2012. — P. 470.

8. *Goethe J.W. von.* Viaggio in Italia / Translated by A.Masini. — Florence: Salani, 1965.

9. *Romanelli G., Pedrocco F.* Bissone, peote e galleggianti: addobbi e costume per cortei e regate / Exhibition catalog. — Venice: Alfieri, 1980.

10. *Luchini A.M.* La Nuova Regia sull'acque nel Buchintoro: nuovamente eretto all'annua solenne funzione del giorno dell'Ascensione di Nostro Signore….- Venice: Buonarrigo Carlo, 1782. —

11. URL:https://archive.org/details/lanuovaregiasull00lucc/page/n4/mode/2up (дата обращения: 20.04.2020).

12. *Bettagno A.* Canaletto, Disegni, dipinti, incisioni. — Vecenza: Editore Neri Pozza, 1982.

13. *Декруазетт Ф.* Повседневная жизнь в Венеции во времена Гольдони / перевод Е.В.Морозова. — Москва: Молодая гвардия, 2004. — 315 с. — URL: https://coollib.com/b/163465-fransuaza-dekruazett-povsednevnaya-zhizn-v-venetsii-vo-vremena-goldoni/read#r282 (дата обращения: 15.05.2020).

14. *Соломонов Б.В., Золотарев А.Н., Кузнецов Н.А.* 100 великих кораблей. — Москва: Вече, 2012. — 432 с.

15. La storia del Bucintoro. — URL: https://web.archive.org/web/20080619200456/http://www.fondazionebucintoro.org/storia_bucintoro02.html (дата обращения: 01.04.2020).

16. Sposalizio del Mare e Bucintoro. — URL: http://www.italia-mia.globalfolio.net/nelle_citta/bucintoro.htm (дата обращения: 06.04.2020).

17. Fondazione Bucintoro. — URL: https://fondazionebucintoro.wordpress.com (дата обращения: 06.04.2020)

ЛИ ТУНСИНЬ

Аспирант кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств Московского государственного университета им. М.В.Ломоносова
e-mail: litongxin1989@163.com

LI TONGXIN

Graduate student in the Department of Semiotics and General Theory of Art, Faculty of Arts, Moscow State University Lomonosov
e-mail: litongxin1989@163.com

ИССЛЕДОВАНИЕ КУЛЬТУРНОГО ЗНАЧЕНИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЦЕННОСТИ КИТАЙСКОЙ ФАРФОРА В ЭПОХУ МИН (1368–1644 гг.)

RESEARCH OF THE CULTURAL SIGNIFICANCE AND AESTHETIC VALUE OF CHINESE PORCELAIN IN THE ERA OF MIN (1368–1644)

Непрерывный прогресс технологии изготовления фарфора в эпоху Мин стимулировал развитие керамического производства в мире и способствовал распространению прикладных изобразительных искусств со времен Великих географических открытий. Значительный вклад в мировую историю культуры и искусства был внесен технологиями фарфорового производства.

The continuous progress of porcelain manufacturing technology in the Ming era stimulated the development of ceramic production in the world, and the continuous improvement of porcelain art in the Ming era promoted the rise of applied fine arts in the times after the Great Geographical Discoveries. Significant contributions have been made by porcelain production and art to the history of culture and the arts of all mankind.

Ключевые слова: фарфор, Китай, династия Мин, культурные ценности, эстетика, технический прогресс, скульптурное украшение, отверстие печи, отличия, политика самоизоляции, кон-

фуцианство, восточный деспотизм, интеллектуальные традиции, единство противоположностей.
Keywords: china, China, Ming dynasty, cultural values, aesthetics, technical progress, sculptural decoration, furnace hole, differences, self-isolation policy, Confucianism, eastern despotism, intellectual traditions, unity of opposites.

История китайского фарфора неразрывно связана со стремлением к совершенству. Не будь его, керамика, изобретённая ещё в эпоху неолита, вряд ли превратилась бы в тончайшее, полупрозрачное чудо, настолько восхитившее мир, что на западе его часто называют Чина по месту происхождения. Уточённые фарфоровые изделия по праву считают вершиной декоративно-прикладного искусства Поднебесной [1, с. 1].

Шань Цзисян, бывший начальник
Дворца-Музея-Академии
в Запретном городе Китая

Фарфор — одно из самых замечательных художественных достижений искусства Китая, ставшее образцом для творчества в других странах. Поэтически, когда речь идет об оценке художественного наследия феномена, говорят, что фарфор должен быть голубым, как небо, звонким, как гонг, прозрачным, как стекло, и тонким, как бумага. Этим высоким критериям полностью отвечали фарфоровые изделия эпохи Мин. Высочайшая художественная ценность проявляется, прежде всего, в удивительном сочетании технического совершенства фарфоровой массы, отточенной многими поколениями мастеров безукоризненности формы и совершенной красоты декора и изобразительного украшения.

Эпоха Мин охватывает около трехсот лет, начиная с 1368 года и заканчивая 1644 годом, и представляет собой один из важнейших этапов развития китайского фарфорового искусства. Изготовленные в данный период фарфоровые изделия, опиравшиеся на отточенную мастерскую технику и чудесное изобразительное эстетическое ощущение, являются шедеврами с особой культурной ценностью в истории искусств. К сожалению, в искусствоведческой сфере постсоветского времени фарфоровое искусство эпохи Мин относительно мало изучено. Вместе с тем, фарфоровые изделия как произведения китайского искусства известны уже не

одно столетие и высоко ценятся учеными всего мира. В данной работе автор намерен провести всесторонний анализ с точки зрения культурного достояния, эстетической ценности и художественного содержания.

Монгольское владычество в Китае под флагом династии Юань (1351 г. – 1368 г.) не было долгосрочным. По окончании монгольско-юаньского господства новая династия, под названием Мин, была провозглашена императором Хун У в 1368 г. с «великой миссией» вернуть Китай на путь восстановления и укрепления традиций феодального строя времени Тан и Сун. В частности, это выявилось в стремлении императора Хун У поднять развитие придворного искусства, создать дворец императора, как было в эпоху всестороннего процветания древнекитайской цивилизации Тан, с целью сосредоточения «веры в собственную культуру и традицию» и «мягких» сил империи [2, с. 17]. Собирая ко двору лучших художников, император Хун У одновременно обратил большое внимание на развитие художественных ремесел. Великий императорский секретариат (ВИС) по инициативе императора-основателя династии Мин издал приказ, относящийся к проектированию и производству фарфоровых изделий, которые позднее были сконцентрированы в районе Цзиндэчжене, в провинции Цзян-си. Национализация и государственная монополия в фарфоровом производстве сопровождалась изучением ресурсов по проектированию и технологии производства фарфора, установлению государственных планов на изготовление фарфоровых изделий и дворцовых заказов и мн. др.

Общий характер нововведений в области фарфорового искусства в эпоху Мин основывался на общественной интеграции процессе проектирования и производства. Это отличалось от других династий нового периода древней истории (с династии Сун до середины династии Цин). Интеграция, или так называемое «единство», было исторически неизбежно и соответствовало динамике развития и повышения уровня производительности. Централизация власти в ее наиболее ярком виде была доведена до вершины в период средневекового Китая в эпоху Мин, основой которого стало развитие сельскохозяйственного производства.

По приказу Великого Императорского Секретариата проектирование и производство фарфора было сосредоточено в центре, который стал именоваться столицей фарфора, округа Цзиндэчжэнь с непосредственно подчиненным ВИС учреждением единого органа по управлению фарфорового дела. Изобразительное и декоративное оформление

фарфора в это время было полностью созвучно эстетическим вкусам императоров и высших слоев интеллигенции с предпочтением «непёстрости». Изготовленный в эпоху Мин фарфор имел бело-синий цвет, и по этой причине, в наши дни эти фарфоровые изделия называются фарфором Цинхуа эпохи Мин — бело-синий фарфор. Отличаясь от фарфора с подобным окрасом во время Юань, фарфор Цинхуа эпохи Мин стал более сбалансированным и скромным с некоторым затенением яркости синего блеска и упрощением избыточно-усложненных узоров. Придворная элита эпохи Мин считала, что декор разноцветными красками и изобилующий деталями надо считать варварством, и в эстетическом отношении фарфор Цинхуа эпохи Мин характеризуется понятием школы «восточного минимализма».

Кроме выше отмеченного фарфора «минимализма» эпохи Мин, также весьма много было изготовлено фарфора Доцай (сочетание Цинхуа с отчасти яркими цветами, чаще всего с красным, желтым, зеленым, фиолетовым и мн. др.) Данный вид фарфора часто встречался в качестве интеллектуальных игрушек, которые можно держать и вертеть в руках для поддержания душевного покоя или вдохновения в творческом процессе.

С XV в. мастера начали использовать, наряду с кобальтом, красную краску, а с XVI в. наступила эра полихромной росписи, сочетающая подглазурный кобальт и яркие эмалевые цвета. Сложнейшая технология двойного обжига включала нанесение кобальтовой краски, высокотемпературный обжиг, наложение надглазурных красок — эмалей желтого, зеленого, фиолетового и красного цветов — и повторный обжиг.

Фарфор Доцай в середине эпохи Мин стал основой фарфора Уцай (пятицветный фарфор), который отличался роскошными цветами. Однако данный вид фарфора не был распространенным по масштабности производства. В основном, он выполнялся под заказ императорской семьи, влиятельных сановников или других знаменитых политических фигур или деятелей культуры.

Формы фарфора, кроме традиционных, создавались исключительно с одобрения Управления, и в эпоху Мин возник ряд «специфических» «творческих» образов с «индивидуальным дизайном», которые в дальнейшем тиражировались в производстве, к примеру, чашка «Press-hand», плоская амфора, ваза «небесной сферы», винная чара с петухами, «драконовая чара», квадратная пиала, квадратная многоугольная кружка, ваза «тыква-горлянка» и др.

Подлинное восхищение вызывает многообразие тематики росписи. Основными мотивами считались цветы и различные животные — рыбы, лани, драконы, львы, олени. Мастера росписи использовали при создании композиций изображения людей, детей. Все рисунки имели благожелательный смысл и были глубоко символичными. Так, пионы означали пожелание богатства и процветания, лотос означал благородство, дракон олицетворял власть и силу, аисты — долголетие. Изображение играющих малышей несло пожелание многочисленных, образованных сыновей.

По мере технического прогресса, образы изобразительного украшения фарфора также развились до нового уровня, декорирование стало основной манерой изобразительного украшения. В ранний период Мин главной изобразительной частью на фарфоре была «живопись идей» в относительно свободном стиле с ярким характером потока создания, а с середины династии Мин мастера уже начали переформировывать картинку в более реалистическом стиле.

Характер фарфорового искусства в эпоху Мин заключаются в следующем.

Основными формами фарфора были безыскусственные, простые и старинные, отвечающие эстетике традиционной китайской культуры, основанной на учении конфуцианства и Даосизма.

«Тело» фарфорового изделия было весьма массивным по сравнению с последующей династией Цин.

Фарфор Цинхуа в ранний период Мин отличается сияющим окрасом, в средний период Мин — особым роскошеством, а в поздний период Мин — в весьма утонченном едином колорите.

Самым выразительным характером глазурованного покрытия фарфора является проявление «сочного» и «влажного» бирюзово-голубого оттенка.

Декор в первую половину эпохи характеризуется понятием «живописи идей» (символичности). Живопись в более реалистичном стиле на фарфоре появляется не ранее середины эпохи.

До императора Чжу Ди, на днище сосуда с внешней стороны резной и выпуклой надписи не было, а со времени его правления были установлены «девизы царствования» в качестве стандартной надписи. Клеймо в позднем периоде видоизменилось, исчез двойной круг, характерный для ранней династии, остались только каллиграфические знаки.

Фарфоровые фабрики (мастерские-заводы) в районе Цзидэчжэнь эпохи Мин, существуют до настоящего времени и по-прежнему считаются столицей китайского фарфора. При Минской власти были созданы многие другие известные гончарные центры, к примеру, Юнлэяо, выпускавший знаменитые фарфоровые изделия изумрудно-зеленого, красного цветов, Сюаньдэяо — изделия Чэнхуаяо и Цзяцзинъяо, известные своими изяществом и цветами. Эти предметы главным образом применялись при церемонии поклонения. Во времена династии Мин возникли центры Шиваньяо, их называли и Гуанцзюнь. Это были небольших размеров мастерские, где создавались предметы прикладного искусства, статуэтки различных животных и людей. Можно охарактеризовать их как проявление художественного реализма древних времен.

Несмотря на контроль и государственную монополию на фарфоровое производство, по мере возникновения и развития ростков капитализма в Китае в эпоху Мин существенно увеличилось количество маломасштабных частновладельческих печей для обжига фарфора. К сожалению, технология обжига фарфоровых изделий в древности была категорически засекречена властями, и использование декоративных орнаментов было строго ограничено для общедоступного потребления, поэтому художественные особенности фарфоровых изделий государственного производства и частных мастерских в эпоху Мин существенно различаются между собой.

Фарфоровое искусство являлось одним из важных видов культуры «добродетельного» (интеллектуального) сообщества, стремящейся к демонстрации идей и совершенству духовной жизни, в синосфере (китайский мир). После столетнего господства монгольской династии Юань над китайским народом добродетельное (интеллектуальное) сообщество с собственными манерами культурной жизни клонилось к упаду. Плюс к этому, централизация власти и абсолютизм в ранний период Мин перешли на новый уровень. Склонности и особые предпочтения правителей, прежде всего, сильно повлияли на форму фарфоровых изделий.

Таким образом, эпоха Мин представляла собой важный переход с традиционной «добродетельной» эстетики (文人审美) к «автократической» и «простонародной» (皇权审美及世俗审美) в контексте истории искусств. «Добродетельная» эстетика занимала доминирующее положение с решающим характером в разновидных искусствах с эпохи Хань по эпоху Сун. Что такое «добродетельная» эстетика? Автор пытается дать более четкое объяснение данному определению: интеллектуальное сообщество во главе с «добродетелями», с уклоном, демонстрирующим идеи при помощи разнообразия носителей культуры и искусства, являлось ядром и опорой китайской культуры. Данная «эксклюзивная» и «элитарная» эстетика имеет стремление к старинной простоте, минималистичной изящности и культурной коннотации без модных предпочтений властей или народных масс, и добродетельную эстетику можно охарактеризовать как «не от мира сего».

В этом отношении важнее всего два понятия.

«Жэнь» (仁), (можно приблизительно перевести как «гуманность» «человечность» или «человеколюбие»). Этот принцип можно сформулировать следующим образом: «Не делай другим того, чего не желаешь себе, и помогай им достичь того, чего хотел бы достичь сам». Или в другом переводе: относись к людям так, как ты хотел бы, чтобы они относились к тебе». Конфуций считал, что человеколюбие — это «почтительность, обходительность, правдивость, сметливость, доброта. Если человек почтителен, то его не презирают. Если человек обходителен, то его поддерживают. Если человек правдив, то ему доверяют. Если человек сметлив, он добивается успехов. Если человек добр, он может использовать других» [3, с. 5].

«Ли» (礼), с значением соблюдения ритуала (обрядов, порядка, традиций). Это сводится к тому, что человек должен четко следовать нормам, предписываемым ему обществом, соблюдать все правила, без чего, с точки зрения Конфуция, нормальное функционирование общества было невозможно.

Т.е. в долгое время в Китае, в культурных кругах интеллигенции, соблюдение принципов «жэнь» и «ли» было важнее, чем быть в полном согласии с самодержавием (императорской властью) и вкусами народных масс. Эпоха Мин находилась на границе между двумя образами эстетического восприятия, и фарфоровое искусство являлось одним из ключевых воплощений и доказательств данного значительного перехода в истории искусств Китая.

Примечания:

1. Доклад с выступлением Шань Цзисян перед ежегодным совещанием-форумом по литературе и искусству по объединенной инициативе Рабочего отдела пропаганды и агитации при ЦК КПК, Отдела по делам Единого фронта при ЦК КПК и Министерства культуры КНР, дек. 2014 г.

2. Лю Сяобо, «Феномен (запись) периода всестороннего процветания династии Тан», 2012.

3. «Великое учение (Да сюэ)» из «Четверокнижия» при «Конфуцианском каноне» (Сбор классических трудов учения великих учителей Конфуция и Мэнцзы).

Список литературы:

1. *У Чжэньцзин, Синь Анчжао*. История китайского фарфора. — Пекин, 1997. — С. 59–60.

2. *Лю Сяолин*. Китайская эстетика в контексте фарфорового искусства. — Пекин, 2010. — С. 102–103.

3. *Цинь Вэй*. История керамики и фарфора. — Пекин, 1999. — С. 244–245.

4. Редакционный коллектив Комиссии по делам древних памятников культуры при Управлении по охране культурного наследия г. Шанхай; Иллюстрированная энциклопедия по истории изобразительного искусства Китая. — Шанхай, 2015. — С. 171–172.

В.А. СЕРГЕЕВА

Аспирант Российской Академии Живописи Ваяния и Зодчества Ильи Глазунова

e-mail: sergeevaveronika21@gmail.com

V.A.SERGEEVA

Post graduate student of the Russian Academy of fine arts of Ilya Glazunov

e-mail: sergeevaveronika21@gmail.com

ДЕКОРАТИВНОСТЬ КАК ЧЕРТА РУССКОГО ИСКУССТВА И ЕЁ ОТРАЖЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭРТЕ

DECORATIVITY AS A FEATURE OF RUSSIAN ART AND ITS REFLECTION IN ERTE'S WORKS

Статья исследует проявления понятия «декоративность» на примере творчества русского художника-эмигранта Романа Тыртова (Эрте).

The article explores the manifestations of the concept of «decorativeness» on the example of the work of the Russian emigrant artist Roman Tirtoff (Erte).

Ключевые слова: декоративность, арт-деко, Эрте, культурные коды.

Keywords: decorativeness, art deco, Erte, cultural codes.

Декоративное искусство часто рассматривается как некая ветвь художественного творчества, способствующая лишь спонтанному эмоциональному реагированию. Между тем, знакомство с произведениями данного вида творчества рождает проницательный и одновременно широкий ценностной взгляд на мир в самых различных отраслях жизни. Секрет в том, что принципы, заложенные в декоративном искусстве, будучи воплощенными в лучших его образцах, наглядно демонстрируют прелесть риска попыток совместить несовместимое, предлагая всем и каждому насладиться причудливым результатом. Так, обобщённость и

детальность вдруг предстают в виде союза тончайших линий и крупных цветовых пятен, гармония неожиданно обнаруживается в сочетании теплого жемчуга и холодного серебра, а непосредственность чувств обручается с изощренностью ума.

Декоративное искусство тесно связано с понятием игры — со светом и тенью, плоскостью и объемом, тяжеловесностью и воздушностью. Есть в арсенале еще и игра смыслов. А игры со временем… Предметы декоративного искусства способны сжимать время до нуля, позволяя окунуться в прошлое или, напротив, приблизить его к настоящему так, что до него можно дотронуться рукой. Любая экспозиция во всемирно известном или в крошечном провинциальном музее подтвердит это.

Сейчас модно говорить про поиск «культурных кодов». Так где же их искать, как не в декоративном искусстве. Они существуют там с древнейших времен и являются едва ли не ровесниками «homo sapiens». Иное дело, что считывание данных культурных кодов всегда было простым занятием для одних и подчас бесплодной работой для других. Но именно благодаря этой разнице определялись «свои» и «чужие». Примитивные узоры на глиняных горшках, а позднее весьма замысловатые — на одежде, предметах быта и, наконец, убранство «большой» архитектуры позволяли и до сих пор позволяют определять племя, этнос, сообщество или класс. В связи с этим академик Рыбаков писал о том, что всем известные узоры на полотенце, которые мы воспринимаем с чисто эстетической точки зрения, на самом деле были рассказом рукодельницы о себе, своих родственниках, о своем месте проживания и своей вере.

Однако различие культурных кодов состояло не только в их «содержательной»», но и в качественной составляющей. Так, граница извечно проходила между грубостью и тонкостью, между упрощенностью и изяществом. Например, те же упомянутые горшки в одно и то же время могли быть сделаны аляповато вручную мастером в одном племени и с большим тщанием на гончарном круге — в другом. Но даже при ручном изготовлении, утварь одного и того же характера могла отличаться разительно. В одном случае ощущалось пренебрежение, в другом предельное тщание и это не связано было с острой нуждой или, напротив, с благополучием. Там и там действовали силы иного порядка, а именно то, что называется божественной искрой.

Общеизвестно, что древние торжественные языческие обряды по мере выветривания веры в их магическую силу превращались в веселую забаву деревенской молодежи и постепенно снижались до неосмысленной детской игры. В этом, почти неузнаваемом виде многие из них дожили до XX в. Точно так же и древние мифы, некогда выражавшие мировоззрение первобытных людей, со временем превращались в волшебные сказки или лаконичные прозаические предания.

Академик Б. А. Рыбаков писал: «Разглядывая затейливые узоры, мы редко задумываемся над их символикой, редко ищем смысл. Нам часто кажется, что нет более бездумной, легкой и бессодержательной области искусства, чем орнамент. А между тем в народном орнаменте, как в древних письменах, заложены социальные, нравственные, религиозные представления народа…» (1).

Подчеркивая смысловую нагрузку орнамента, выдающийся русский историк постоянно обращался к народной традиции. «Обратим внимание на то, что и в архитектуре, и в одежде был последовательно проведен один и тот же принцип размещения заклинательного орнамента — орнаментировались все проемы, все отверстия, через которые всевозможные злыдни могли проникнуть к человеку. В одежде магическим охранительным узором покрывались: ворот, обшлага рубахи, подол, разрезы на рубахе или сарафане. Сама ткань считалась непроницаемой для духов зла, так как в ее изготовлении участвовали предметы, изобильно снабженные магическим орнаментом (трепало, прялка, ткацкий стан). Важно было защитить те места, где кончалась заколдованная ткань одежды и начиналось тело человека. То же самое мы видим и в народной архитектуре: декоративные (а в свое время магически-заклинательные по своему смыслу) элементы располагаются на воротах, вокруг окон, у застрехи; то или иное священное изображение (конь, оленья голова с рогами, богиня и птицы, солнце) увенчивало наивысшую точку дома — щипец крыш» (2).

Выдвинув идею о неизбежности трансформации культурных символов и выхолащивании их смыслов, Б. А. Рыбаков возвращался к ней снова и снова. «Разумеется, что русская деревня времен Тургенева и Льва Толстого, — указывал он, — уже не знала языческого содержания своих вышивок, что вышивальщицы лишь бессознательно повторяли старые узоры, так как уже не могли объяснить их содержания. Эстетическое начало давно заслонило собой архаичный смысл, и только романтика давней старины (которая входила составной частью в эстетический комплекс) и бережное отношение к родным традициям позволили русской пореформенной деревне сохранить языческие сюжеты в состоя-

нии, пригодном для научной расшифровки» (3). Однако не последнюю роль играла социальная среда. Именно она вкупе с личным дарованием обеспечивала появление на свет бессмертных шедевров в противовес безликим поделкам. Востребованность рождала выдающихся мастеров, а они в свою очередь одаряли общество плодами своего творческого гения. В ответ общество с его институтами определяли награду. И, пожалуй, самой высокой и самой долгожданной становился статус.

Феномен статуса имеет глубокие исторические корни. Но в полную силу по отношению к творчеству он проявился во времена средневековья. Особенно это было заметно во Франции, где светская власть и церковь сумели разглядеть в искусстве способ передачи своих высоких целей и высоких идей. А главной фигурой для их воплощения выбрали того, кто мог сделать это в совершенстве, привлекая свой разум и свое сердце. Так, ключевым словом в теме созидания относящейся XII-XIII векам становится термин artisan, который в старофранцузском языке означал мастера умельца, искусника (4). Итогом этой «словесной революции» стало то, в лоне истории «официально» родился человек, по мастерству близкий к Богу, а по величию стоящий рядом с королевской особой.

Одним из таких «артизанов» является выдающийся русский художник-эмигрант Роман Петрович Тыртов (Эрте). Его вклад в искусство нашей страны огромен, поскольку, так называемое «эммигрантское искусство» позволило вывести русское национальное искусство далеко за рамки государственных границ. Каждый открытый у себя на Родине художник обеспечивает заинтересованной публике расширение национального культурно-исторического и художественного контекста. А это значит, что, осваивая новое творческое имя, мы таким образом пролонгируем свое сознание сразу в нескольких измерениях, где время и художественное пространство, включая его географию, выступают в теснейшем содружестве.

Но углубляясь во времени и проникая в новые исторические пласты, мы вольно или невольно оказываемся вовлеченными в поиск национальных корней. Поэтому проявление интереса и, наконец, признание российской художественной аудиторией той или иной уникальной творческой фигуры, кровно связанной со своей Родиной, но оказавшейся вдали от нее, означает успех в их обретении.

В чем состоит уникальность Эрте, в чем заключается историко-художественная ценность не только его творчества, но и самой его

фигуры? Прежде всего — это удивительный универсализм и адаптивность. Он всюду в своей стихии. Везде он проникается «атмосферой места» и затем с помощью графического дизайна начинает там свое воцарение. Таким образом ему становится подвластен мир драматического и музыкального театров. Точно также ему покоряются балет, мир моды и определенная территория кинематографа. Сумел Эрте войти и в мир шрифтовой графики, где также стал царственной особой.

Тонкое улавливание состояния среды позволило Эрте сотворить на листе образы, каждый из которых неповторим. Пластичность и несгибаемость, абсолютная статика и стремительное движение, томность и отстраненность, холодность и пламенная страсть, буйство линий, красок и сдержанный лаконизм, явный эротизм и холодная чопорность, откровенная роскошь и предельная скромность, таинственный Восток и открытый Запад — все эти состояния живой и неживой материи Эрте способен был передать адресно благодаря своему абсолютно безупречному чутью времени и места, но главное — благодаря безошибочной оценке характера человека.

Именно такое стопроцентное «угадывание» влекло к нему людей и вызывало их безграничное доверие, в том числе мировых звезд, доверие которых в случае его неоправданности могло обернуться падением с пьедестала и крушением всей жизни. Но великий мастер всегда оказывался на высоте оказываемого ему «высокого доверия». Поистине то была подлинная магия.

Эрте называли «отцом Ар Деко» иными словами «отцом» стиля, явившегося очередной ступенью развития искусства. Соглашаясь с этим высоким и почетным статусом, все же следует устранить его некоторую двусмысленность. Если взять на себя смелость перевести на русский язык мелодично звучащие название стиля, то мы получим словосочетание «украшательское искусство». И тут, следует признать, что «украшательство» не всегда несет положительную окраску, будучи связано со стремлением к излишним, неоправданным внешним эффектам не только в архитектуре или в прикладном искусстве, но также в художественной и публицистической речи. Занимался ли Эрте «украшательством»? Нет и еще раз нет. Страстью Эрте было украшение жизни. А это совсем иной процесс, который связан с приданием искусственно созданной среде иного — высокого смысла.

Эрте можно назвать «великим художником-аристократом», поскольку он был одновременно аристократом кисти, карандаша и скуль-

птурного стека, аристократом технологий и выразительных средств, диапазон которых простирается от театрального костюма до ювелирных украшений. Это тот вид аристократизма, который относится не к титулам, а к той особой художественной форме, к тому уникальному культурному коду, в котором воплощаются личная жизнь творца, его родовые связи и то, что называется Божьим даром, когда речь о чем-то предельно высоком и неповторимом.

Говоря культурном коде, понятие декоративности применительно к творчеству Эрте следует рассматривать одновременно и с позиции традиционной иконографии как теории, и с позиции современной иконографики как технологии, что позволяет передать символьный и одновременно уникальный характер наследия мастера, сконцентрировавшись всего лишь на нескольких его работах.

Для демонстрации результативности такого метода достаточно рассмотреть две обложки журнала Harper's Bazar за декабрь 1923 и декабрь 1928 гг. Вряд ли кто-либо из зарубежных иллюстраторов той поры смог столь пронзительно, столь достоверно передать публике ощущение зимы, ее холодную суровость, ее силу, ее непреклонность и при этом внушить зрителю возможность избежать драматических последствий данного поистине фатального явления.

Таким образом, создав всего две из сотен нарисованных им обложек, Эрте разнообразил (и тем самым украсил) жизнь десятков тысяч женщин и мужчин на доброй половине земного шара, подарив им в необычной художественной форме новые представления о суровом и по-своему прекрасном природном феномене под названием «Зима».

Сегодня освоение и популяризация богатейшего графического наследия Эрте происходит в равных долях — идет ли речь о шрифтах, рисунках для сцены или проектах журнальных обложек. Однако, нельзя не признать, что как раз многолетнее сотрудничество с журналами позволило Эрте оказать решающее влияние на общественное и профессиональное сознание, укоренив в нем причудливые образы, которые затем будут объединены термином Ар Деко.

Заключение

Творчество Эрте не утратило актуальность и в наше время. Так, стилистика его графических работ позволяет хоть сейчас использовать любую из них в современном журнале мод, где она будет выглядеть как будто

созданная только сегодня. Эрте — уникальное явление, связанное с эпохой становления «массовой культуры». Кстати, сам этот термин требует реабилитации, так как и по сей день он пренебрежительно используется для характеристики популярных вещей и явлений, якобы не несущих в себе никакой художественной ценности. Но на самом деле — массовая культура, как и любая другая, имеет вершины, которые долгие годы служат недосягаемым ориентиром для многих и многих представителей творческой среды.

Примечания:

1. *Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян». — М.: Наука, 1980. С. 548.

2. *Рыбаков Б.А.* Язычество Древней Руси / Рецензенты: В.П. Даркевич, С.А. Плетнева, М.: Наука, 1987. С. 465.

3. *Рыбаков Б.А.* Язычество Древней Руси / Рецензенты: В.П. Даркевич, С.А. Плетнева, М.: Наука, 1987. С. 461.

4. *Муратова К.М.* Мастера французской готики XII–XIII веков: проблемы теории и практики художественного творчества. — Москва: Искусство, 1988. С. 67.

Список литературы:

1. *Муратова К.М.* Мастера французской готики XII–XIII веков: проблемы теории и практики художественного творчества. — Москва: Искусство, 1988. — 349, [2] с.: цв. ил., [48] л. ил.

2. *Рыбаков Б.А.* Язычество Древней Руси / Рецензенты: В.П. Даркевич, С.А. Плетнева, М.: Наука, 1987. — 790 с.

3. *Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян». — Москва: Наука, 1980. — 608 с.

4. Artisans versus nobility? Multiple identities of elites and 'commoners' viewed through the lens of crafting from the chalcolithic to the iron ages in europe and the Mediterranean. / Ed. By Ann Brysbaert & Alexis Gorgues. Leiden. Sidestone Press. 2017. — 217 p.

5. *Clark H.* Erté // Contemporary Designers. 2-d ed. / Ed. Colin Naylor. Chicago; London: St. James Press, 1990. P. 159–160.

6. *Erté.* My Life / My Art. An Autobiography. NY. E. P. Dutton; 1st edition, 1989. Folio, 156 illustrations — 74 in color and 82 in duotone. — 240 p.

7. *Estorick E.* Erte: The Last Works: Graphics/Sculpture. — Dutton Studio, N.Y., 1992.

8. Harper's Bazar. December. Cover. 1923.

9. Harper's Bazar. December. Cover. 1928.

10. Lara — Vinca Masini. Art Nouveau, — Giunty editire s.p.a., 1976.

В.А. СЕРГЕЕВА
Аспирант Российской Академии Живописи Ваяния и Зодчества Ильи Глазунова
e-mail: sergeevaveronika21@gmail.com

V.A.SERGEEVA
Post graduate student of the Russian Academy of fine arts of Ilya Glazunov
e-mail: sergeevaveronika21@gmail.com

РОЛЬ ИСКУССТВА В ФЕНОМЕНЕ УСПЕШНОЙ РЕКЛАМЫ

THE ROLE OF ART IN THE PHENOMENON OF SUCCESSFUL ADVERTISING

В данной статье рассматривается проблематика связи искусства и рекламы в современном мире.

This article devoted to the connection between art and advertising in the modern world.

Ключевые слова: реклама, искусство, художник, фирма, экономика, торговля, развитие.
Keywords: advertising, art, artist, firm, economics, trade, development.

Споры о месте и роли искусства в экономической жизни народов являются вековыми. Особенно интенсифицируются они в периоды социально-экономической нестабильности, отмеченные либо стремительным прогрессом, либо, наоборот, резким ухудшением народнохозяйственной практики. Следует напомнить, что в английском языке слово «искусство» — art имеет древние корни, уходящие к временам Римской империи. В предыдущей статье отмечалось, что особый вес это слово приобрело в Средние века, когда любые виды изобразительного искусства или ремесла обозначались — ars. В ту пору художник, как и представитель любой ремесленной или свободной профессии, именовался artifex или opifex, что означает мастер, хитрец. В старофранцузском языке, в частности, с конца XII по XIII в. включительно, самым распространенным определением художника, равно как и ремесленника, было artisan, т.е. умелец, искусник. Что же касается термина artiste, «художник» в современном понимании этого слова, то появится он только в XVIII в., отмеченном возникновением мануфактурного производства, разграничившем на долгие годы вперед индивидуальное творчество и разделенный на операции фабричный труд.

Любопытно, что в средневековую эпоху к мастерству художника (ремесленника) относились как к тайному знанию, сопряженному с ловкостью рук. При этом произведениям искусства приписывалась чудодейственная сила, а мастерам, создавшим их, сверхъестественная власть. Еще более существенным являлось представление о художнике — «артисте» — как о творце, приближенном в своем умении к Богу (artifex mundi). Примечательно, что подобное сближение обуславливалось детальным знанием окружающей природы (согласно религиозным воззрениям, Богом же сотворенной), что позволяло, подражая ей, возвыситься до Небес.

Этот момент является столь значительным, что его трудно переоценить в вопросе изучения связей искусства и бизнеса. Для граждан страны, до поры до времени воспитывавшихся в духе воинствующего атеизма и лишенных поэтому глубокого религиозного знания, чаще всего непонятна сила, заключенная в характеристике «искусства» (art). Для человека же из мира, где не было совершено насилие над вероисповеданием, все указанные исторические связи и отождествления крайне близки и действенны; ведь у него нет «провала исторической памяти», свойственного большинству из нас. Между тем западные церковные институты своей непрерывной культивацией мастерства, а значит и мастеров «от бога», прививали западноевропейцам преклонение перед декоративной функцией искусства, создающего великолепие и изящество рукотворных чудес.

В российских реалиях ещё со времён СССР взаимозависимость слов «искусство» и «экономика» долгое время рассматривалась лишь на страницах немногочисленной периодики, посвященной дизайну и рекламе. Что же касается специализированной прессы по искусству, то эта тема, не была там популярной благодаря застарелой неприязни искусствоведов ко всему, что связано с торговлей. Ныне ситуация коренным образом изменилась. Рынок перестал быть уныло однообразным и примитивным; бронтозавры-министерства потихоньку покинули арену купли-продажи, уступив место более активным организационным формам производства изделий и услуг. Сегодня, как и во всем мире, ячейкой народнохозяйственной системы страны является фирма. А фирма — это прежде всего люди, чьё сознание должно быть готово принять как факт необхо-

димость взаимодействия искусства и производства, несмотря на игнорирование его долгими годами.

Говоря об участии искусства в отождествлении фирмы, необходимо сознавать, сколь мощный коммуникативный фактор мы затрагиваем и сколь прочные устои оцениваем. Ставка фирмы на искусство ко многому обязывает. Это обязательство постоянно присутствует в рекламе, выражаясь в различных формах, Самый простой пример — введение ключевых слов. В нашем случае — это слово ART — «ИСКУССТВО», в своем буквенном виде представительствующее многозначное понятие искусства и выступающее гарантом воплощения последнего. В принципе, в такой рекламе могло бы и не быть никаких подтверждений «артистичности» товара (фотографий, рисунков и т.п.), буквы могли быть просто написаны на чистом листе, белизна которого нарушалась бы, пожалуй, лишь фирменным блоком. Таким образом мы имели бы «игру на доверие», в которой потенциальный покупатель авансируется со стороны продавца вековым символом высочайшего качества, в свою очередь платя, продавцу вперед готовностью не скупиться на приобретение «шедевра».

Рекламные агентства прибегают к помощи магического слова art в интересах фирм-рекламодателей самого разного профиля. Вы хотите насладиться коньяком? Тогда Вам нужен изготовитель, знающий все тонкости производства высших его сортов. Иначе говоря, Вам требуется мастер своего дела. Но кто как не художник остро чувствует и превосходно передает в своем произведении малейшие нюансы оттенки и детали, создающие у ценителей ощущение полноты, богатства и новизны?

Использование в рекламных целях известных произведений или выдающихся имен порой трактуется как неблаговидный прием, применяемым бизнесом для повышения статуса того или иного продукта. Но стоит ли порицать эту уже ставшую традицией коммерческую технологию? Речь скорее надо вести о чувстве меры, об этике и о правовых нормах. И если эти граничные условия соблюдены, феномен «отраженного искусства» можно только приветствовать и всячески поощрять его распространение. Ибо в конечном итоге мы имеем дело с сопутствующим эффектом популяризации. Сравнить его можно с тем, как после просмотра фильма, резко увеличивается число читателей книги, взятой кинематографистами за основу. Поэтому, элитный коньяк дома Courvoisier под названием Collection Erte с этикетками, на которых воспроизведены работы выдающегося русского художника Эрте (Романа Тыртова), следует воспринимать как дань наследию нашего выдающегося соотечественника.

Чтобы показать, что «искусству все компании покорны», вне зависимости от «возраста», предмета деятельности и других особенностей, целесообразно от столь традиционных, как, например, виноделие, производств обратиться к более «высокотехнологичной» сфере предпринимательства. В этом смысле автомобильный бизнес можно считать подходящим примером.

Поначалу чисто инженерная, эта отрасль за десятилетия претерпела существенные изменения и подошла к нынешнему дню со статусом индустрии мод. Вобрав в себя лучшие силы художественного конструирования, автомобилестроение балует покупателей, словно парижский кутюрье. Если спрос удовлетворен и автомобиль продвигается на рынок только как средство передвижения — продать его неимоверно трудно.

Но можно продать роскошь. Это не означает, что корпус машины должен делаться из драгметалла с вкраплением кристаллов Сваровски. Роскошь сегодня - не что иное, как синоним тотального эксплуатационного комфорта. Поэтому в машине может быть не только роскошный салон, но и «роскошный» двигатель или, скажем, «роскошный» аккумулятор. Автомобиль — яркий пример того, как слово «художник» (artisan) вновь становится универсальным: разработчики механической и электрической частей автомобиля, проектировщики кузова, менеджеры, станочники — совместно образуют тот художественно-творческий коллектив, который делает машину произведением искусства.

Искусство как деятельность и искусство как совокупность произведений, искусство как мастерство и искусство как одна из великих общественных ценностей — все это в целом неувядаемо в историческом плане и всеподчиняюще в плане географическом. Во всяком случае, думается, что, прочтя взятое у Гёте выражение «Искусство остается Искусством» (Kunst bleibt Kunst), под эгидой которого фирма «Даймлер-Бенц» представляла свою продукцию в 1990 г., человек в любой стране согласится с ним и доверится данному слогану больше, чем какому-либо другому.

Не будет преувеличением сказать, что вся история общественного прогресса базируется на стремлении к овладению мастерством. От грубости и примитивности к утонченной культуре шли целые континенты. И на этом пути нельзя не отметить устойчивую тенденцию совершенствования разного рода инструментов, способствующие достижению физического и душевного комфорта. Нет сомнения в том, что достойное оснащение той или иной деятельности улучшает ее продукты, служа не только проводником личного умения, но и его усилителем.

Все эти рассуждения могут показаться несколько длинными, но без них трудно в полной мере оценить рекламу ручек «Мон Блан» (Mont Blanc): «Искусство письма» (The Art of Writing). На первый взгляд весьма однозначный этот текст многогранен, поскольку слово writing по-английски означает одновременно и процесс, и его производные, т. е. написанные строчки; кроме того, это слово предполагает также значение «почерк», равно как «стиль» и «язык». Иными словами, предполагается, что ручка от «Мон Блан» обеспечивает потребителю как высокую технологию письма, так и блистательные результаты, отмеченные печатью индивидуальности автора.

Кроме прочего данная реклама заставляет обратить внимание на связь искусства и технологии. На первый взгляд неразрывная, в идеологии индустриального общества она осмысляется как утратившая свою целостность, но настоятельно требующая восстановления. Такое положение объясняется тем, что машинный век, потребовавший рациональных подходов и чисто математических решений, не слишком ценил художественные переживания, неэффективные с инженерной и коммерческой точек зрения.

Однако жизнь показала неправоту такой позиции. И промышленности вновь потребовалось искусство с его утонченностью, возвышенными эмоциями, духовной раскрепощенностью и человечностью. Но и сейчас еще процесс объединения «свободного» искусства и промышленности не завершился, и не везде и не всегда они объединяют свои усилия. Так что, «царство эстетики», о котором упоминал А. Зингер (A. Singer), все еще образ далекого будущего (1).

Тем не менее, начало положено. Продвигая свою продукцию на европейский рынок, многие компании определили круг ценностей, свойственный респектабельному европейцу. Известно, что видное место в нем занимает музыка и балет. Исходя из этого, равняющийся на европейскую классику изготовитель берется исполнять требования высокого искусства, соединяя технологическое и эстетическое совершенство. Персонификацией такого синтеза может служить Алисия Аматриай (Alicia Amatriain), одна из лучших балерин в мире, вдохновляющая автомобильную компанию Porsche в поисках совершенных линий продукции, являясь ее партнером с 2012 года (2). Другой пример, великолепный голландский танцовщик Рашан Артс (Rashaen Arts), которого фирма Mercedes выбрала для представления своей модели Mercedes-Benz E-Class Coupe (3).

Набравшись смелости, можно было бы заявить, что красота и искусство — синонимы, ибо часто этими двумя терминами выражается одно и тоже понятие (4). При всем том, каждый термин подразумевает другой и без ущерба

замещается другим. Красота — это состоявшееся искусство; искусство реализовавшее себя до конца с триумфом. Для сведущих людей слово «красота» — в свернутом виде содержит все те усилия, всю ту ответственность, знания и богатство чувств, которые, в совокупности реализуясь, всякий раз прибавляют еще одну черту, еще один штрих из числа тех, которыми пишется исторический портрет прекрасных деяний человечества, а более широко — вообще удивительная и неповторимая картина земных радостей.

«Красивая жизнь» западного общества не могла бы состояться, если бы люди в нем не исповедовали красоту и не воплощали ее ежечасно повсюду: в административных зданиях, автострадах, обстановке жилища и самих себе. Инженеры, архитекторы, бизнесмены и миллионы «синих воротничков» — все они оказываются прямыми участниками эстетической деятельности. В такой ситуации неудивительно, что кузов автомобиля решается как произведение пластического искусства, а повседневные вещи и процессы даже при беглом взгляде на них поддерживают друг друга словно в художественном салоне или на театральной сцене.

Из сказанного ясно, что только репрезентация эстетически ценной вещи, где бы она не производилась — на журнальной странице или в демонстрационном зале обещает успех у публики глобального рынка. Наиболее продуктивной в этом смысле оказывается структура элементов, обладающих высокой степенью аттрактивности, в центре которой, в частности, находится актуализированный художественный шедевр. Ярким примером может служить реклама авторской коллекции спортивной одежды Erte компании Lucas Hugh, которая была создана ее креативным директором Энжи Мьюлз (Anjhe Mules) (5). В основе коллекции — орнаменты, разработанные Эрте и нашедшие воплощение в его работе «Нил». Именно на этом примере мы можем выстроить схему взаимной поддержки различных высококачественных дизайнов, дающих синергетический эффект: классическое произведение — современное изделие — рекламный продукт.

Заключение

Искусство служит бизнесу. Производство и торговля привлекли его на свою сторону уже давно, когда первый художник взял в руки кисть, чтобы написать рекламный призыв «Покупайте…». Но потребовалась целая эпоха, прежде чем искусство вышло, словно Золушка из чулана, и заняло свое место во дворце под названием Мировая экономика. Да, художник-рекламист, занятый в системе «мировой мастерской» по-прежнему, как и столетие назад остается за кулисами.

Однако нить авторства неизбежно тянется к нему, как к создателю ярких эстетически ценных образов. При всей своей скромности он, словно талантливый режиссер, выводит на сцену той самой Мировой экономики не только достижения современной индустрии, но и имена выдающихся представителей мировой культуры — от Леонардо да Винчи до Сальвадора Дали, от Микеланджело до Эрте и Энди Уорхола. Его усилиями произошло то, что искусство во всем его многообразии, с его прошлым и настоящим стало социально значимо.

Примечания:

1. *Singer A.* Aesthetic Reason Artworks and the Deliberative Ethos. The Penn State University Press (Literature and Philosophy Series), 2003. — p. 14.

2. Prima ballerina. URL: https://newsroom.porsche.com/en/company/ porsche-stuttgart-ballett-alicia-amatriain-12601.html (дата обращения: 10.02.2020).

3. World-class dancers from the Ballett am Rheim dance company. URL: https://www.mercedes-benz.com/en/lifestyle/me-magazine/world-class-dancers-from-the-ballett-am-rhein-present-the-neue-e-class-coupe/ (дата обращения: 28.01.2020).

4. *Ковалец А.С.* Влечение к красоте. Психоаналитический опыт понимания эстетического // Журнал Практической Психологии и Психоанализа. — 2019. — № 1. URL: https://psyjournal.ru/articles/vlechenie-k-krasote-psihoanaliticheskiy-opyt-ponimaniya-esteticheskogo (дата обращения: 11.03.2020).

5. *Brown H.* My Fashion Life: Anjhe Mules, founder of Lucas Hugh I I Drapes 25 July. 2017. URL: https://www.drapersonline.com/people/my-fashion-life/my-fashion-life-anjhe-mules-founder-of-lucas-hugh/7023427.article (дата обращения: 10.02.2020).

Список литературы:

1. *Геташвили Н.В.* Национальный музей Барджелло (Флоренция). — М.: Директ-Медиа, 2013. — 96 с.

2. *Морита А.* Sony. Сделано в Японии / Акио Морита; При участии Эдвина Рейнголда и Мицуко Симомуры; Пер. с англ. — 3-е изд. — М.: Альпина Паблишер, 2014. — 288 с.

3. *Муратова К.М.* Мастера французской готики XII-XIII веков: проблемы теории и практики художественного творчества. — М.: Искусство, 1988. — 349, [2] с.: цв. ил., [48] л. ил.

4. Prima ballerina. URL: https://newsroom.porsche.com/en/company/porsche-stuttgart-ballett-alicia-amatriain-12601.html (дата обращения: 10.02.2020)

5. *Singer A.* Aesthetic Reason Artworks and the Deliberative Ethos. The Penn State University Press (Literature and Philosophy Series), 2003. — 213 p.

6. World-class dancers from the Ballett am Rheim dance company. URL: https://www.mercedes-benz.com/en/lifestyle/me-magazine/world-class-dancers-from-the-ballett-am-rhein-present-the-neue-e-class-coupe/ (дата обращения: 28.01.2020).

7. *Ковалец А.С.* Влечение к красоте. Психоаналитический опыт понимания эстетического // Журнал Практической Психологии и Психоанализа. — 2019. — № 1. URL: https://psyjournal.ru/articles/vlechenie-k-krasote-psihoanaliticheskiy-opyt-ponimaniya-esteticheskogo (дата обращения: 11.03.2020).

Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ТУ 50 - 02598
от 26.04.2018

Подписной индекс 81174
В каталоге Роспечати

Свободная цена

16+

Подписано в печать 11.09.2020
Формат 60х90/16; Усл.-изд. л. 19,37.
Бумага офсетная, гарнитура PT Serif
Тираж 500 экз.

Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9