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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

Сборник подготовлен в рамках разработки научной темы:
Методологические принципы проектирования единого образовательного пространства ресурсами художественно-промышленных вузов.

Фундаментальные, прикладные и учебно-методические исследования.

4/2017
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, 2017. – № 4. Часть 1 – 256 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:

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
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 50-918 от 10.02.2011

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: Ф.В. Шебаршин

© Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, 2017

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, 2017. – № 4. Part 1 – 256 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:

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
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: P.V. Shebarshin

© Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov, 2017

В.Р. Аронов

ОУЭН ДЖОНС И «ГРАММАТИКА ОРНАМЕНТА»

Статья посвящена истории создания и значению «Грамматики орнамента» (1856) Оуэна Джонса, выдающегося английского архитектора, дизайнера и теоретика искусства. Она была не только энциклопедией орнаментов всех времен и народов, но и детальным исследованием взаимодействий формы и цвета в мировой культуре. Многократно переизданная, она входит в современные англоязычные программы подготовки дизайнеров и архитекторов. Основные положения этой книги впервые даны в русском переводе.

The article is devoted to the history of the creation and significance of the «Grammar of Ornament» (1856) by Owen Jones, an outstanding english architect, designer and theoretician of art. It was not only an encyclopedia of ornaments of all time and people, but also a detailed study of the interactions of form and color in world culture. Repeatedly republished, it is included in modern english-language programs for the training of designers and architects. The main provisions of this book are first given in Russian translation.

Ключевые слова: Оуэн Джонс, «Грамматика орнамента», теория взаимодействия формы и цвета.

Keywords: Owen Jones, «Grammar of Ornament», theory of interaction of form and color.

Главный теоретический труд Оуэна Джонса «Грамматика орнамента» (Лондон, 1856) принадлежит к особому виду старых книг, которые можно назвать фантомами. Впрочем, они вполне материальны. Их самые первые издания предназначались не просто

для чтения, а, в первую очередь, для визуального восприятия. Многие из них были шедеврами полиграфического искусства своего времени. Позднее их стали приспосабливать ко всем более экономным требованиям массовой печати. И тексты в них выступали на первое место. Хотя в эпоху цифровой революции появилась возможность познакомиться в интернете и с оригиналами, но уже полностью лишенными прежней вещественности. К таким книгам-фантомам относится и «Грамматика орнамента» Оуэна Джонса. Тем более, что ее до сих пор не перевели на русский язык.

В 1990-е годы мне удалось увидеть в музее Виктории и Альберта эту книгу в первоначальном оформлении. Это фолиант в роскошном темно-коричневом переплете. Основной текст снабжен многочисленными черно-белыми иллюстрациями и схемами, а в качестве приложения к ней было напечатано более ста полноформатных цветных таблиц, выполненных в сложной технике хромолитографии [1].

При этом для меня стало неожиданным, что в лондонском Королевском колледже искусств до сих пор преподают разработанные когда-то Оуэном Джонсом основы композиции геометрических форм, от простейших до самых сложных, и закономерности пропорциональных сочетаний цветов, различных по насыщенности и оттенкам.

Впрочем, и в других учебных заведениях разных стран она не утратила своего значения, судя по количеству и тиражам ее переизданий. Так, в 2016 году она вышла в формате почти 25 на 21 см и объемом в пятьсот страниц.

В книгах Джонса, а он подготовил еще несколько других, текст имеет ярко выраженный программный характер. По жанру он похож, несмотря на кажущиеся старомодной манеру изложения, на знаменитые художественные манифесты XX века. К сожалению, эти книги до сих пор не переведены на русский язык. По интернету блуждает лишь одна афористично звучащая фраза Оуэна Джонса: «Форма без цвета как тело души».

Поэтому я взялся перевести его авторское предисловие к «Грамматике орнамента» и последовавшие за ним т.н.





Рисунок 1. Оуэн Джонс (1809–1874) был соотечественником и современником Чарльза Дарвина (1809–1882). Он исследовал происхождение и развитие различных видов орнаментов всех времен и народов почти одновременно с Дарвином, который изучал происхождение видов растений и животных путем естественного отбора
Рисунок 2. Обложка первого издания «Грамматики орнамента» Оуэна Джонса в размере ин-фолио. Лондон. 1856

«Предписания», которые казались необходимыми для объяснения цели и методов работы. А далее он подробно, в деталях, подтверждая многочисленными схемами, излагал принципы построения орнаментов, начиная с украшений у диких народов, включая татуировки не только тел, но и лиц, после чего в двадцати главах последовательно излагал, как возникали и развивались самые разные орнаменты: древнеегипетские, ассирийские и персидские, древнегреческие, помпейские, римские, византийские, аравийские, турецкие, мавританские (на примере дворца Альгамбра), персидские, индийские, индусские (т.е. взятые более широко из юго-восточной Азии), китайские, кельтские, европейские средневековые, ренессансные, елизаветинского времени и итальянские. А в завершении собрал орнаментальные формы растительного мира, поражающие строгой геометрической красотой и многообразием.

Считается, что исследования Оуэна Джонса, в сотрудничестве с несколькими такими же энтузиастами, позднее повлияли на взгляды Джона Рескина, творчество художников «Движения искусств и ремесел», распространение флоральных мотивов эпохи модерна, на ранние работы Франка-Ллойда Райта и стиль «ар деко». Хотя еще в 1908 году австрийский архитектор Адольф Лоос выступил против механического увлечения орнаментами. Его статья «Орнамент и преступление» набатно прозвучала как противодействие поверхностному украшательству.

Однако пафос Лооса не был направлен на самого Оуэна Джонса. Наоборот, он задолго до Лооса был озабочен начавшимся механическим воспроизведением готовых, но уже омертвевших орнаментальных форм, вырванных из исторического контекста, и стремился обобщить опыт украшения архитектуры, бытовых предметов, произведений декоративного искусства, чтобы раскрыть и понять их общие закономерности несмотря на то, что они всякий раз видоизменявшиеся со временем.

Кто же такой этот Оуэн Джонс? Его имя и фамилия довольно распространены. Встречаются и зеркальное написание — Джонс Оуэн. В этом не ничего необычного. Говорим же мы, например, Петр Иванов и Иван Петров. Кстати, ставший знаменитым к концу XIX века сэр Эдвард Берн-Джонс, близкий друг Уильяма Морриса, был вначале просто Эдвардом Джонсом, вплоть до получения им в конце жизни почетного титула сэр за долголетние заслуги.

Оуэн Джонс по происхождению валлиец, представитель коренного населения Уэльса, входящего в состав соединенного королевства Великобритании. Он родился в Лондоне в 1809 году, в семье преуспевающего меховщика, которого звали также Оуэн Джонс. Отец увлекся историей валлийцев и в 1770 году стал одним из основателей «Общества гвинедиггион» (люди северного Уэльса) под именем Оуайн Мивир. Как писала Н.Шестакова, там «увлекались поэзией, занимались литературной критикой, пением и игрой на арфе. Эти общества и клубы проводили свои собрания в лондонских пабах, но имели корреспондентов и в Уэльсе. Простые валлийские обыватели постепенно стали испытывали глубокий интерес к деятельности подобных обществ» [2].

Оуэн учился в частной школе и мог бы продолжить увлечения своего отца. Но его заинтересовала профессия архитектора, становившаяся все более привлекательной. В начале царствования королевы Виктории принялись перестраивать и возводить новые здания в Лондоне и его ближайших окрестностях. Шестнадцатилетним подростком Оуэн поступил помощником к одному из лондонских архитекторов и вскоре научился прекрасно рисовать, чертить и отрабатывать детали проектов, а затем поступил на архитектурное отделение Королевской академической школы (Royal Academy Scools).

В те времена в Великобритании считали суровую белизну неоклассического стиля продолжением давних «благородных» традиций. Но открытие полихромии на самых известных памятниках древнегреческой архитектуры заставило задуматься о значимости роли цвета и его соотношений с формой, в том числе в сохранившихся орнаментах. Джонс с несколькими единомышленниками отправился в возрасте 23 лет в длительные путешествия по Италии и Греции, побывал в Египте, Турции, а затем в Испании, где особенно его поразил дворец Альгамбра в Гранаде, украшенный восточными орнаментами.

У всех, кто побывал хотя бы с ознакомительной экскурсией в Гранаде, надолго остается в памяти та особая воздушность восприятия окружающего пространства дворца Альгамбра, которая во многом была создана его тотальной орнаментацией. Этот дворец на вершине холма в окружении зарослей жасмина, издающих особый аромат, уникальный в своем роде архитектурный памятник. Но как тщательно в нем продуманы даже мельчайшие детали. Например, в закрытом бассейне функционально необходимые отверстия наверху не просто круглые, а угловато звездчатые, что символически связывает находящихся в нем с бесконечностью, окружающим космосом. Джонс тщательно зарисовывал все украшения дворца Альгамба и даже делал с них отливки. Этот материал он использовал впоследствии в своих книгах, посвященных искусству орнамента.

Громадное значение для него имело прямое участие в подготовке первой Всемирной выставки в Лондоне 1851 года. Он не только смог подробно познакомиться с ее главными экспонатами, присланными из всех континентов, но и работал над экспозицией, включая

создание образа дворца Альгамба, о чем написал отдельную книгу [3]. Кроме того, Джонс консультировал окраску отдельных залов. А когда после окончания выставки было решено собрать постоянно действующую коллекцию произведений декоративно-прикладного искусства, получившую название Музей Виктории и Альберта, он стал ответственным за цветовые решения его интерьеров.

Джонс был одновременно и практикующим архитектором. Он спроектировал несколько зданий, в том числе St. James' Hall, the Crystal Palace Bazaar, Osler's Glass Shop в Лондоне и Eynsham Hall в Оксфорде. Но, безусловно, главным в его жизни стала подготовка «Грамматики орнамента». Обо всех ее этапах подробно написано в целом ряде посвященных ему монографий и статей. Для нас важно, что он хорошо знал все разработанные к тому времени общие теории цвета в искусстве и природе. Ему помогали многие энтузиасты не только в сборе артефактов, но и в технической подготовке их репродукций для печати. Он лично освоил самые современные приемы входившей в моду хромолитографии и устроил мастерскую по изготовлению форм.

В декоративных рисунках ковров, тканей, отдельных предметов, в оформлении внутренних пространств (потолков, полов, стен, дверей, обрамлений окон) он стремился выявить и организовывать особые поля (фоны), ограниченные по краям либо графически, либо швами, валиками, карнизами, объемной архитектурной раскладкой, заполняя внутри повторяющимися модулями, в которые включали второстепенные мотивы — простейшие геометрические фигуры и цветовые пятна, но не символические или сообщающие что-либо. Согласно теории Джонса, такие поля подчинены идее успокоения как физиологически визуального, так и интеллектуального, приводящего к духовной и эстетической гармонии.

Подобная нацеленность на гармонизацию представлялась ему противодействием существующему хаосу, непрерывно проявляющейся агрессии, принудительному подчинению символическим формам, создаваемым в человеческих сообществах прошлого и в современном мире. Кончено, это было разновидностью отвлеченно утопических устремлений, но давало возможность

открыть для себя значение орнаментальных узоров, оценить их и попытаться воспользоваться ими, может быть, уже в совершенно ином ключе в проектном творчестве.

В дополнение ко всему сказанному следует отметить, что Джонс был не только коллекционером и исследователем орнаментов, а немало сделал для развития шрифтового дизайна, полагая, что искусство ручного письма и полиграфии не менее важно, чем окружающая архитектура и предметная среда [4].

Данная публикация ограничивается лишь несколькими фрагментами из главного историко-художественного и теоретического труда Оуэна Джонса и нуждается в визуальном сопровождении, но надеюсь, что она сможет пробудить интерес дизайнеров, архитекторов, искусствоведов и особенно тех, кто только осваивает эти профессии, к дальнейшему знакомству с его творческим наследием.

ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ «ГРАММАТИКА ОРНАМЕНТА»

Попытаться собрать вместе примеры неисчислимых и постоянно меняющихся этапов развития орнаментального искусства было бы далеко за пределами возможностей одного человека. Это также едва возможно, если даже за это взялись на правительственном уровне, собранное было бы слишком объемным, чтобы быть полезным. Поэтому все, что я мог предложить вашему вниманию в этой коллекции, которую отважился назвать грамматикой орнамента, — это выбрать несколько наиболее известных типов орнаментов, тесно связанных друг с другом, в которых проявились некоторые общие законы их построения независимо от индивидуальных особенностей каждого из них. Я отважился надеяться, что таким образом смогу сопоставить многие самые яркие формы, характерные для орнаментов прошлого, чтобы преодолеть тенденцию довольствоваться ради моды их копированием, заимствуя из любого предыдущего периода, не пытаясь понять и полностью игнорируя те обстоятельства, при которых когда-то возникла их красота, потому что она была тогда уместна, выражая другие желания. Трансплантация их в нынешнее время приводит к откровенным неудачам.

Более чем вероятно, что первые результаты знакомства с моей коллекцией приведут к еще более опасной тенденции довольствоваться облегченным заимствованием из прошлого внешне красивых форм, которые заново откроются перед ними. Мое желание — остановить эту тенденцию и пробудить более высокие намерения разобраться в природе построения орнаментов.

Если же, изучая историю, искать мысли, выраженные на разных языках, то, можно надеяться, возникнет постоянно заполняющийся фонтан вместо наполовину заполненного застойного резервуара.

В нижеследующих главах я попытался установить основные факты.

Во-первых, всякий раз, когда какой-либо орнаментальный стиль становится универсальным, в его основе всегда лежит соответствие с законами, которые регулируют распределение форм в природе.

Во-вторых, существует необычайное разнообразие соответствий с этими законами, хотя базовых идей, на которые они опираются, очень мало.

В-третьих, изменения, происходившие при переходе от одного стиля к другому, бывают вызваны внезапными бросками, некими трамплинами, которые некоторое время оставались незаметными до тех пор, пока новая идея не станет столь же фиксированной, как и прежняя, чтобы, в свою очередь, быть готовой уступить новым изобретениям.

И, наконец, в последней, двадцатой главе, показано, что будущий прогресс декоративного искусства может быть лучше обеспечен за счет придания опыта прошлого знаниям, которые мы можем получить, возвращаясь для нового вдохновения к Природе.

Нельзя построить теории искусства или сформировать новый стиль независимо от прошлого. Было бы актом высшей глупости сразу отказаться от опыта и накопленных знаний за тысячи лет. Напротив, мы должны рассматривать их как наше наследство, как успешные труды прошлого, а не слепо следовать за ними. Мы можем использовать их как путеводные вехи для поиска истинного пути.

Прощаясь с предметом своего исследования и отдавая его на суд общественности, я полностью осознаю, что собранное мною очень далек от завершения. В нем много пробелов, которые каждый художник

может легко заполнить для себя. Моя главная цель — разместить бок о бок типы таких стилей, которые могли бы наилучшим образом служить ориентирами и средствами двигаться вперед на пути обучения. Надеюсь, это было выполнено.

Мне остается поблагодарить всех тех, кто любезно помог мне.

В подготовке египетской коллекции я получил очень ценную помощь от Дж.Бономи и от Джеймса Дика, который также собирал материалы для арабской коллекции. Благодаря долгому пребыванию в Каире, он смог собрать большое количество древнеегипетских орнаментов, из которых лишь часть использована в этой работе, но я надеюсь, что однажды ему будет предложено опубликовать ее полностью.

Т.Т.Бери предоставил подборку витражей. От О.Дж.Ричардсона я получил основную часть материалов Елизаветинской коллекции, а от Дж.Б.Варинга — примеры византийских орнаментов и ценные эссе о византийских и елизаветинских орнаментах. Дж.О.Вествуд обратил мое особое внимание на орнаменты кельтских народов и написал историю формирования их стиля.

К.Дрессер предоставил интересную табличку № 8 для двадцатой главы, в которой господствует геометрическое расположение естественных цветов.

Мой коллега по Хрустальному дворцу М.Дигби Уайт обогатил работу своими замечательными очерками об орнаментах эпохи Возрождения и Современной Италии.

Всякий раз я отмечал, когда материалы был взяты из уже опубликованных источников.

Рисунки в тексте были выполнены главным образом моими учениками Альбертом Уорреном и Чарльзом Обертом, который со Стаббсом подготовил их для публикации.

Подготовка рисунков для печати была возложена на Фрэнсиса Бедфорда, который вместе с умелыми помощниками Филдингом, В.Р.Тинмсом, А.Уорреном и С.Седфилдом изготовили сто таблиц менее чем за один год.

Моя особая благодарность Бедфорду за заботу и беспокойство, которые он проявил совершенно независимо от всех личных соображений, чтобы сделать публикацию такой же совершенной,

как требовала современная технология хромолитографии. Убежден, что его ценная помощь будет полностью оценена всеми, кто знаком с трудностями и неопределенностями этого процесса.

Книгоиздатели фирмы «Дэй и сын», взявшись за печатные работы, проявили всю свою силу и настойчивость. Невзирая на огромный объем печати, они не только смогли обеспечить своевременный выход книги подписчикам, но и завершили ее до назначенного времени.

Оуэн Джонс

II.
ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ

Я утверждаю, что:

1. Декоративные искусства возникают на основе архитектуры и должны быть надлежащим образом связаны с ней.

2. Архитектура является материальным выражением желаний, способностей и чувств той эпохи, когда она была создана.

Стиль в архитектуре — это своеобразная форма, которая выражается под влиянием климата и используемых материалов.

3. Как архитектура, так и все произведения декоративных искусств должны обладать возможностью соответствовать назначению, быть пропорциональными, гармоничными и в итоге все уравновешивать.

4. Истинная красота является следствием того переживания, которое разумно, когда глаза, интеллект и чувства удовлетворены отсутствием каких-либо других желаний.

5. Конструкция должна быть украшением сама по себе. Нельзя намеренно украшать уже созданное.

То, что красиво, — верно; то, что правдиво, должно быть красивым.

Общие положения о форме

6. Красота формы вырабатывается линиями, разрастающимися волнообразно одна от другой, а не просто существующими рядом; ничто не может быть удалено и заменено одинаково хорошим или лучшим.

У*крашение поверхности*

7. Общие формы создаются в первую очередь, затем они должны быть разделены и украшены основными линиями. Промежутки можно затем заполнить орнаментом, который также может быть для усложнения восприятия разделен и обогащен.

8. Все орнаменты должны основываться на геометрических конструкциях.

О пропорциях

9. Как и в каждой совершенной архитектуре должны быть найдены необходимые пропорции между всеми ее составляющими ее элементами, так и во всех видах декоративных искусств каждая совокупность форм должна быть организована в соответствующих пропорциях; все целое и каждая часть должны быть составлены из нескольких простых элементов.

Эти пропорции будут самыми красивыми, потому что они облегчают восприятие.

Таким образом, сочетания 2 квадратов или 4 и 8 будут менее красивыми, чем более тонкие соотнесения 5 и 8, 3 и 6, 3 и 7, 3 и 9, 3 и 8, 3 и 4, 3 и 5 квадратов.

О гармонии и контрасте

10. Гармония формы заключается в правильном балансировании и контрастах, прямолинейных, угловых и изогнутых.

Распределение. Расширение. Непрерывность

11. При декорировании поверхности все линии должны вытекать из одной основы. Каждое украшение, каким бы расширенным оно ни было, должно прослеживаться до его исходных ветвей и корней. Такова восточная практика.

12. Все соединения изогнутых линий с изогнутыми или изогнуто сочетающимися с прямыми должны быть касательными по отношению друг к другу. Это закон природы. Восточная практика ему соответствует.

Об условности изображений природных форм

13. Цветы или другие природные объекты не должны использоваться как орнамент, поскольку основанные на них обычные представления наводят на мысль соединять намеченный образ с размышлениями, не разрушая единства предмета, который они используют для украшения. Соблюдались в лучшие периоды искусства, одинаково нарушались, когда искусство снижалось.

Основы использования цвета

14. Цвет используется, чтобы помочь в развитии формы и отличать объекты или части объектов друг от друга.

15. Цвет используется для облегчения восприятия света и тени, помогая волнообразным формам при помощи правильного распределения нескольких цветов.

16. Некоторые объекты лучше всего воспринимаются за счет использования основных цветов на небольших поверхностях и в малых количествах, сбалансированных и поддерживаемых вторичными и третичными цветами на больших массах.

17. Основные цвета должны использоваться на верхних участках объектов, вторичные и третичные — на нижних.

О пропорциональности при достижении цветовой гармонии

18. (Хроматические эквиваленты полей).

Основные поля равной интенсивности будут гармонизировать или нейтрализовать друг друга, взятые в следующих пропорциях: 3 желтого цвета, 5 красного и 8 синего, все вместе — 16 цветов.

Второстепенные по значимости в пропорциях: 8 оранжевого цвета, 13 пурпурного, 11 зеленого, все вместе —32 цвета.

Третьи по значимости в пропорциях: 19 цвета цитрин (соединение оранжевого и зеленого), 21 красноватого (оранжевый с фиолетовым), 24 оливкового (зеленый с фиолетовым), все вместе — 64 цвета.

Отсюда следует, что каждый вторичный элемент, являющийся соединением двух исходных, нейтрализуется оставшимся первичным в тех же пропорциях. Поэтому 8 оранжевого цвета требуют 8 синих, 11 зеленых — 5 красных, 13 фиолетового — 3 желтого.

Каждый третий по счету, являющийся бинарным соединением







Рисунок 3. Татуировка женской головы народности маори в Новой Зеландии. Из собрания музея в Честере
Рисунок 4. Персидский орнамент. Таблица № 14
Рисунок 5. Таблица с подборкой орнаментов из книги «Грамматика орнамента»

двух второстепенных, нейтрализуется оставшимся вторичным в пропорциях: 24 оливкового цвета и 8 оранжевого, 21 красновато-коричневого и 11 зеленого, 19 цитрина и 13 пурпурного.

О контрастах и эквивалентной гармонизации тонов, теней и оттенков

19. Вышеизложенное предполагает, что цвета используются в их призматических интенсивностях, но каждый цвет имеет различные оттенки, смешанные с белым, или оттенки, смешанные с серым или черным.

Когда насыщенный цвет контрастирует с основой более низкого тона, объемы цветов должны быть пропорционально увеличены.

20. Каждый цвет имеет различные *оттенки*, полученные путем смешивания с другими цветами, дополненными белым, серым или черным: таким образом, у нас желтый, оранжевый-желтый находятся на одной стороне, а лимонно-желтый, а также красный, алый и малиново-красный — на другой. И у каждого могут быть свои *тона* и *тени*.

Когда первичный оттенок с другим первичным оттенком противопоставляется сочетаниям вторичных оттенков, они создают впечатление уже третьего по счету оттенка.

О правилах сочетаний нескольких цветов

21. При использовании основных цветов на плоских поверхностях следует наносить на синий фон, который их приглушает. На вогнутые поверхности: желтый фон, который усиливает. На выпуклых поверхностях — на красный фон, который микширует цвета, на нижней стороне. Отделяя цвета от белого на вертикальных плоскостях — на белый фон.

Когда пропорции, требуемые в 18 параграфе, невозможно получить, их баланс достигается с помощью изменений цвета. Таким образом, если на окрашиваемых поверхностях слишком много желтого цвета, нужно красный цвет заменить малиновым, а синий — более фиолетовым, то есть лишить их активности желтого цвета. Если на поверхностях слишком много синего цвета, следует сделать желтый цвет более оранжевым, а красный — более алым.

22. Различные цвета должны быть настолько смешаны, чтобы цветные объекты, если смотреть на них издалека, воспринимались окрашенными нейтральный цвет.

23. Никакая композиция никогда не сможет стать идеальной, если любой из трех основных цветов в ней более активен либо в своем первоначальном виде, либо в сочетаниях с другими цветами.

О принципах симультанных контрастов цветов, провозглашенных Шеврелем

24. Когда сопоставлены два тона одного цвета, то более светлый будет казаться светлее, а темный — еще темнее.

25. Когда сочетаются два разных цвета, они получают двойную модификацию; во-первых, относительно их тона (светлое становится светлее, а темное становится темнее); во-вторых, что касается их оттенков, то каждый начнет окрашиваться дополнительным цветом от другого цвета.

26. Цвета, нанесенные на белую основу, выглядят темнее, а на черную — легче.

27. Черные фоны страдают от противопоставления цветам, которые создают дополняющий светящийся эффект.

28. Цвета никогда не должны сталкиваться друг с другом.

Средства увеличения гармонических эффектов соседних цветов. Наблюдения, полученные из рассмотрения восточной практики

29. Когда орнаменты, решенные в цвете, находятся на фоне контрастного по отношению к нему цвета, композиции должны быть отделены окантовкой более светлого цвета. Так красный цвет на зеленом фоне должен иметь окантовку светло-красного цвета.

30. Когда цветные украшения наносят на золотой фон, они должны быть отделены окантовкой более темного цвета.

31. Композиции золотого цвета, нанесенные на любой цветной фон, должны быть очерчены черным цветом.

32. Композиции любого цвета могут быть отделены от фона любого другого цвета при помощи их окантовки белым, золотым или черным цветом.

33. Композиции любого цвета, включая золотой, можно наносить на белый или черный фон без контуров или цветовой окантовки.

34. При изменении по насыщенности и использовании различных тонов или оттенков одного и того же цвета, а также светлых оттенков по краям можно обходиться без контуров. Но темный орнамент на светлом фоне должен быть отделен от него еще более темным оттенком.

35. Имитации зернистости лесных массивов и различных цветных элементов мрамора допустимы лишь тогда, когда их использование не станет похожим на имитацию черепицы, что может испортить весь замысел.

36. Закономерности, открываемые нами в композициях прошлого, можно использовать, но не механически, не как конечный результат. Иначе все остановится.

37. В искусстве нынешнего поколения не может быть никаких улучшений до тех пор, пока все, кто еще учатся, практикующие художники, те, кто реализуют их замыслы или представляют общественное мнение, не станут лучше образованными в сфере художественного творчества и не будут в полной мере признавать и разделять его общие принципы.

Примечания:

1. *Jones Owen*. The Grammar of ornament. Illustrated by examples from various styles of ornament. One hundred folio plates drawn on stone by F.Bedford and printed in colors by Day and Son. — London: Day and Son, 1856. — 164 p. Отдельная подборка к книге включает 112 цветных таблиц с образцами орнаментов всех времен и народов.

2. *Шестакова Н.Ф*. «Охота за прошлым»: историческая память Уэльса на рубеже XIII–XIX вв. и изобретение традиций и символов // Диалог со временем. — 2016. — № 54. — С. 294.

3. См. ее последнее издание: *Jones Owen*. The Alhambra Court in the Crystal Palace: With an Appendix: An Historical Notice of the Kings of Granada, from the Conquest of that City by the Arabs ... of the Moors, by Pasqual de Gayangos. — Adamant Media Corporation, 2005. — 126 p.

4. См.: *Jones Owen*. One thousand and one initial letters / designed and illuminated by Owen Jones. — London: Day & Son, 1864. — 27 p.

Библиография:

1. *Jones Owen*. The Grammar of Ornament: A Visual Reference of Form and Colour in Architecture and the Decorative Arts. The complete and unabridged full-color edition Owen Jones. — Princeton University Press, 2016. — 496 p.: 2,370 color illus.

2. *Jones Owen*. One thousand and one initial letters / designed and illuminated by Owen Jones. — London: Day & Son, 1864. — 27 p.

3. *Jones Owen*. The Alhambra Court in the Crystal Palace: With an Appendix: An Historical Notice of the Kings of Granada, from the Conquest of that City by the Arabs ... of the Moors, by Pasqual de Gayangos. — Adamant Media Corporation, 2005. — 126 p.

4. *Flores Carol A.Hrvol*. Owen Jones: Design, Ornament, Architecture and Theory in an Age in Transition. — New York: Rizzoli, 2006. — 276 p.: 250 color ills., 58 h/w ills., 2 appendixes, bibliog.

Н.К. Соловьёв

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ АРХИТЕКТУРЫ АР НУВО БРЮССЕЛЯ

В статье рассматриваются стилистические особенности и характерные черты планировочной структуры построек ар нуво Брюсселя, выделяющие бельгийский модерн из архитектуры других стран Европы этого периода. Особое внимание уделяется интерьерам Виктора Орта, в которых сфокусированы многие пространственные и художественно-образные достижения бельгийского модерна в целом.

The article refers to the style and characteristics of construction planning patterns in the city of Brussels, that make Belgian design different from the architecture of other European countries of that period. A special attention is paid to Victor Horta's interiors, which demonstrate a lot of special and artistic achievements of Belgian design in general.

Ключевые слова: Брюссель, ар нуво, планировочная структура, стилистический ансамбль, естественное освещение, интерьеры Виктора Орта.

Keywords: Brussels, art nouveau, planning pattern, stylistic ensemble, natural lighting, Victor Horta's interiors.

В собственном доме-студии Виктора Орта можно приобрести карту города под названием «Пять маршрутов ар нуво по Брюсселю», на которой по улицам были проложены соответствующие пешеходные маршруты, отмечены дома, построенные архитекторами ар нуво, и их адреса. Некоторые важные достопримечательности, как, например, дворец Стокле Йозефа Хофмана, находящийся вне пешеходной доступности, были указаны особо. Если подсчитать количество объектов, авторами которых были те или иные архитекторы, то у

Виктора Орта их 19, у Анри ван де Вельде, переселившегося в 1900 году в Германию, их только 2 (его знаменитый особняк Блюменверф в Укле под Брюсселем не входит в городскую черту), у Поля Анкара, умершего в 1901 году, их 10, у Гюстава Стровена, начинавшего свою творческую деятельность в мастерской В.Орта и построившего свои первые два дома в 1899 году , — 9 зданий, столько же у Франса Эмельсо, у Поля Амесса, стажировавшегося и в дальнейшем сотрудничавшего с Полем Анкаром, — 10 объектов.

Всего в «Пяти маршрутах ар нуво по Брюсселю» отмечено около 200 зданий, авторами которых были 49 архитекторов [1]. Эта статистика свидетельствует, в первую очередь, о том, что ар нуво Брюсселя было не единичным вкраплением зданий этого стиля в городскую ткань (как в большинстве европейских городов), а массовым стилистическим явлением и что Брюссель к началу Первой мировой войны сложился как наиболее «укомплектованный» памятниками модерна европейский город. Количественное превалирование среди них построек В.Орта заметно, а их значение для сложения франко-бельгийского ар нуво огромно [2]. Примечательным является и то, что архитекторы в этот период, как правило, не изменяли своему стилистическому выбору, характер которого достаточно широк: от буйства криволинейных форм до рационалистической сдержанности и жесткости геометрических членений в духе «школы Глазго» [3].

В типологическом отношении постройки на этих «пяти маршрутах» также отличаются от других европейских городов. Здесь есть магазины, аптеки, клиника, детский сад. Выдающимся памятником архитектуры одного из маршрутов был бы Народный дом (1895–1899, арх. В.Орта) — многофункциональное общественное здание демократической социальной ориентации, в котором располагались магазины, кафе, офисы, клиника, библиотека, клубные комнаты, зрительный зал (здание снесено, несмотря на протесты общественности, в 1965 г.). Доходных домов на «пяти маршрутах» мало (в отличие, например, от Парижа, где один из районов был застроен в эти годы по проекту Эктора Гимара многоэтажными многоквартирными зданиями). Большую часть застройки представляют городские особняки, которые не выделены как отдельно стоящие, «всефасадные» объемы (как





Рисунок 1. Особняк Тассель, фрагмент верхнего уровня лестничной клетки. Архитектор В.Орта, 1893
Рисунок 2. Особняк Эйтвельд, центральное пространство (зимний сад). Архитектор В.Орта, 1895

в Москве или Париже), а из-за дефицита площади под застройку сблокированы с соседними домами. В доме Ван Дик (1901, арх. Гюстав Стровен) зажатый между соседними зданиями фасад занимает в ширину 7,6 м, а в одном из наиболее известных и экстравагантных городских особняков ар нуво Брюсселя доме Сен-Сир (1900–1903, также архитектор Гюстав Стровен) фасад в одну травею, в котором архитектурные формы буквально прорастают кованым металлом, занимает в ширину только 4 метра.

Эта ситуация, напоминающая традиционную средневековую в городах Западной Европы, обусловила планировочное развитие особняков в глубину и в высоту. Соответственно, центральные помещения должны были освещаться верхним естественным светом, проникающим через все этажи, а это было возможно (наиболее рационально) при расположении в центре лестничного пространства с зенитным освещением. Показательными в этом отношении являются городские особняки, построенные по проекту Виктора Орта, интерьеры которых либо сохранили свою отделку, либо были реставрированы.

Наиболее ранняя постройка, которая считается классикой ар нуво, — особняк Тасселя, построенный в 1893 году. Он включал





Рисунок 3. Детский сад, центральное рекреационное пространство. Архитектор В.Орта, 1895
Рисунок 4. Особняк Сольвей, верхний уровень лестничной клетки. Архитектор В.Орта, 1895

две части: представительско-деловую и жилую. Представительские пространства освещались большими витражами эркера. В центр здания естественный свет проникает благодаря двум «световым колодцам», расположенным напротив смежных стен. Один из них находится над зимним садом, а второй — над лестничной клеткой, к которой примыкают основные помещения. Дополнительный боковой свет проникает в вестибюль через цветные витражи из зимнего сада. Витражи входных дверей вестибюля с мотивами луковичных растений также пропускают естественный свет, но препятствуют его просматриваемости из холла. Вообще цветные витражи, которые в послеренессансной архитектуре почти не использовались, в интерьерах модерна стали широко распространенным художественным средством. В отличие от средневековых, витражи бельгийского ар нуво более сдержаны по колориту, в них отсутствуют яркие, контрастные цвета, художественная выразительность строится, главным образом, на пластике динамичных линий и цветовых пятен. В особняке Тасселя витражи продолжают общие орнаментальные мотивы, как бы перетекающие из конструктивных элементов (завитки кронштейнов

металлических колонн) в волнистые ограждения лестниц, вырастающий из них торшер и далее в декоративную роспись стен и потолков, мозаичный пол (сходные, но еще более динамичные по пластике линейные орнаменты, получившие впоследствии название «удар бича»). Следует отметить, что, следуя рационалистическим принципам Виолле-ле-Дюка, во всех этих декоративных приемах Орта добивался, чтобы каждый материал «выражал свое собственное качество», в том числе, открытые металлические конструкции, которые он впервые ввел в жилой интерьер.

В период модерна поиски эстетических возможностей новых и традиционных материалов, форм, не похожих на исторические образцы, стремление к неповторимости, созданию стилистически однородной предметно-пространственной среды обусловили комплексный подход к архитектурно-художественному проектированию, когда один автор разрабатывал один объект полностью — от объемной архитектуры до мельчайших деталей отделки и оборудования интерьеров. Комплексность и стилистическое единство всегда были основой творческого метода Виктора Орта.

Особенно показательны с точки зрения композиционного единства всех составляющих архитектурной среды, в том числе естественного освещения, интерьеры особняка Эйтвельд (1895–1897) [4]. В центральном пространстве этого особняка, трактованном как зимний сад, выявленные металлические конструкции формируют своеобразную двухсветную, восьмиугольную в плане ажурную беседку с ее круговым обходом на антресольном уровне и перетекающим преимущественно по вертикали пространством, завершающимся стеклянным куполом, пропускающим дневной свет. Рисунок металлокаркаса этого купола и его витражей продолжает ритмы вертикальных опор и витражей примыкающих помещений, а мозаичный орнамент пола перекликается с рисунком металлической решетки ограждений лестницы и балкона.

Вообще тип «здания с внутренним двором под стеклянной крышей» был довольно распространен в архитектуре европейского и американского авангарда рубежа XIX–XX вв. В творчестве В.Орта верхний естественный свет в сочетании с вертикальными витражами





Рисунок 5. Дом-студия В.Орта, деталь фасада. Архитектор В.Орта, 1898
Рисунок 6. Дом-студия В.Орта, вид с лестничной клетки на музыкальный салон. Архитектор В.Орта, 1898
Рисунок 7. Дом-студия В. Орта, нижний уровень лестничной клетки. Архитектор В. Орта, 1898.

часто является ведущей композиционной темой интерьеров, которая в каждом конкретном случае обыгрывается по-разному. В особняке Эйтвельд световой купол визуально нивелировал во внутреннем пространстве узкий участок застройки (ширина фасада 9 метров) и создавал своеобразную композиционную интригу: чтобы попасть в столовую из салона надо было обойти вокруг октогона зимнего сада, пол которого был ниже по отношению к столовой и салону. Сам архитектор считал, что это был «наиболее дерзкий план из тех, которые он делал до этого» [5].

Композиционное решение верхнего естественного освещения в постройках Виктора Орта имеет разнообразную художественно-образную и стилистическую трактовку. Наряду с цветными декоративными витражами плафонов, в интерьерах общественных зданий обычно устраивались абсолютно минималистические световые потолки. В детском саду на ул. Сен-Гислен, построенному по проекту Орта, центральное пространство, к которому с трех сторон примыкали школьные помещения, перекрыто выявленной металлической структурой с большим световым фонарем в центре, поражающим

«хай-течной» дизайнерской прорисовкой металлокаркаса [6]. Такие же открытые металлоконструкции стеклянных потолков можно увидеть в музее изящных искусств Турнаи (1903–1928), магазине Гранд Базар во Франкфурте на Майне (1903), брюссельском магазине Вокюэ (1906) [7]. Архитектурным новаторством и большой композиционной смелостью был также магазин «А л'Иновасьон» (1900 г., разрушен в 1968 г.), в котором стекло и металлоконструкции были главными материалами и фасада, и интерьеров.

И все же декоративный цветной витраж зенитных плафонов (естественно, в более камерных пространствах) для Виктора Орта был наиболее интересен, так как он давал возможность самой тесной стилистической интеграции всех компонентов интерьера в единый ансамбль. В особняке Сольвей (1895) над центральной лестницей находится светящийся свод в форме двойного веера, в котором были использованы так называемые «американские» рельефные стекла, пропускающие свет и изменяющие его цвет, в зависимости от угла, под которым обозревается витраж (изобретение американских стеклоделов Тиффани и Ла Фаржа 1870-х гг.). Этот свод с различными оттенками красного и охристого цвета находит колористическую поддержку в небольших вертикальных витражных вставках, в расположенном напротив лестничных маршей большом декоративном панно художника Тео Ван Риссельберга, выдержанном в этой же колористической гамме, а также в общем цветовом решении интерьера (цвет стен, деревянных деталей оборудования, пола, потолка просматриваемой с лестницы столовой, в том числе в рисунке большого шерстяного ковра, сохранившегося на полу с конца XIX века). Подобное легко воспринимаемое зрителем стилистическое единство стало возможным, только благодаря перетекающему пространству интерьеров особняка.

В полной мере В.Орта смог реализовать архитектурные поиски нетрадиционной планово-пространственной структуры и декоративных возможностей стиля ар нуво в собственном доме-студии (1898) [8]. Планировка дома в значительной степени обусловлена типичным для Брюсселя узким и вытянутым в глубину участком земли. Наличие двух различных по функции частей —

собственно жилого дома и архитектурной проектной мастерской — обусловило и различное решение их сблокированных фасадов, выходящих на Американскую улицу 23–25 двумя входными дверями (композиционно более затейливый фасад жилой части с подвешенным к эркерам третьего этажа на металлических тяжах балконом второго этажа, образующего навес над входом, и плоский, максимально застекленный фасад проектной мастерской). Соответственно, в интерьере дома было три лестницы: первая (главная или парадная) — для хозяев дома, вторая — служебная, связывающая кухню (1-й этаж) со столовой (бельэтаж) и с комнатами для прислуги (4-й этаж), и третья — для сотрудников архитектурной мастерской, соединяющая различные помещения деловой части здания.

По уже многократно отработанному приему, чтобы осветить центральную часть дома, Орта располагает в ней парадную лестницу со стеклянным потолком — зенитным фонарем. Пространство этой лестницы является композиционно организующим ядром примыкающих к нему на разных этажах интерьеров (служебные помещения и кухня на первом этаже, музыкальный салон и столовая на бельэтаже, салоны, спальня, гардеробная, зал ожидания и кабинет на втором этаже, жилые комнаты на третьем этаже). Композиционный приоритет парадной лестницы подчеркивается ее изысканной отделкой, основанной на контрастах фактуры используемых материалов: легкая металлическая структура вертикального несущего каркаса и ползучего стеклянного свода потолка третьего этажа, ажурные лестничные ограждения, высота которых возрастает по мере подъема, стены и ступени лестницы на первом этаже из каррарского мрамора. У начала лестницы на мраморном постаменте (как пол, стена и ступени) установлен бронзовый радиатор в виде ажурной колонны. В двустворчатой входной двери из тамбура Орта использовал «американские» рельефные стекла опаловых оттенков.

Лестничную клетку можно считать самым главным парадным пространством особняка, так как в него непосредственно раскрывается музыкальный салон, поднятый на 6 ступеней выше уровня бельэтажа. В результате образуется сложное просматриваемое пространство, воспринимаемое особенно динамично при подъеме и спуске. (В уровне



Рисунок 8. Магазин «А л`Иновасьон». Архитектор В. Орта, 1900 (разрушен в 1968 г.).

музыкального салона по ширине лестничное пространство занимает 6,5 м, т.е. больше половины ширины всего дома.) На верхней отметке стеклянный потолок, освещающий все три этажа лестничной клетки, отражается в двух зеркалах в форме крыльев бабочки, расположенных на противоположных стенах. Эти зеркала многократно отражают и все металлические структуры, расположенные в этом пространстве. В своих «Мемуарах» Орта писал, что «…изогнутый плафон в любое время бросает золотистый свет с верха лестницы, стены которой желтые с золотистыми и белыми орнаментами», ассоциируя эту вертикальную феерию с «апогеем счастья, предвещающего темные дни» [9].

На лестничную клетку широким проемом раскрывается также расположенная на уровне бельэтажа столовая, в отделке и оборудовании которой можно проследить много новаторских приемов. Стены и своды облицованы белым глазурованным кирпичом, который Орта предварительно закупил для облицовки заднего фасада своего дома. Смешение промышленных и дорогих эксклюзивных материалов (керамика, металл и дорогие сорта дерева для мебели и паркета) приводили современников в замешательство [10]. Пол столовой комбинировал керамический мозаичный бордюр с паркетом из венгерского дуба в центре комнаты, в тимпанах стен были помещены барельефы, выполненные Пьером Бараком и представляющие пять муз искусства: архитектуру, живопись, скульптуру, музыку и литературу [11], камин в продольной стене был совмещен в один вертикальный блок с буфетом как интегральный элемент архитектурного оборудования интерьера.

Собственный дом-студию Виктора Орта, в котором архитектор был абсолютно свободен от пожеланий заказчика, можно считать одним из наиболее ярких и показательных достижений бельгийского ар нуво в области индивидуальной жилой архитектуры, предметно-

пространственного решения интерьера и синтеза искусств. Из всех «Пяти маршрутов ар нуво по Брюсселю» он единственный почти всегда досягаем для широкой публики [12].

Примечания:

1. Среди 49 архитекторов «пяти маршрутов» наиболее известными являются также Эрнест Блеро, Поль Виццавон, Арман Ван Ваесберг, Антуан Помп, Леон Снейер.

2. Для бельгийской архитектуры Виктор Орта является своего рода национальным героем. В 1932 году он был удостоен баронского титула, его дом-студия 1961 году получил статус музея, что явилось не только признанием вклада мастера в развитие модерна, но и признанием самого модерна как крупного художественного явления в истории архитектуры, а Брюсселя, в какой-то степени, столицей модерна.

3. Редким исключением является построенный в 1899 году по проекту В.Орта «Павильон человеческих страстей» (Pavillon des Passions humaines), выдержанный в неоклассической стилистике.

4. Особняк Эйтвельд проектировался по заказу высокопоставленного бельгийского дипломата, для которого представительная функция в ежедневной жизни, ритмованной многочисленными приемами была особенно важной. Поэтому особняк в дальнейшем расширялся (1897–1900 гг.). Примечательно, что «свой» архитектор, как его считал заказчик, проектировал одновременно и «Народный дом» — здание бельгийской рабочей партии.

5. Victor Horta. Memoires. — P. 78. (Memoires, edites par C.Duliere. — Bruxelles, 1991).

6. В 1879 году Брюссель принял программу школьного строительства. Несколькими годами ранее (в 1875 г.) Лига образования построила в Брюсселе «образцовую школу». Автором был архитектор Эрнест-Жан- Эндрикс, который в уровне первого этажа закрыл школу от улицы (окна были только у консьержа и в приемной). Классы располагались вокруг внутреннего двора, перекрытого металлической застекленной структурой. Эта постройка

и все творчество оказали большое влияние на Орта, который подчеркивал, что Эндрикс «дал пример рациональной архитектуры, где конструкция и декор слиты вместе».

7. В настоящее время Le Centre belge de la Bande Dessinee.

8. Возвратившись из США в 1919 году, Орта продал свой дом-студию, не объясняя причин. Предполагают, что либо его дом вышел из моды (в это время в творчестве Орта появляются классицистические приемы), либо студия стала слишком тесной, чтобы выполнять большие проекты, либо квартал показался непрестижным. Взамен он купил неоклассический дом в дорогом квартале, который увеличил в глубину и перепланировал, разместив вторую лестничную клетку.

9. Victor Horta. Memoires. — P. 73. (Memoires, edites par C.Duliere. — Bruxelles, 1991).

10. В своих «Мемуарах» по этому поводу Орта писал, что «… блюдо, чтобы быть сносным требовало дорогого соуса». (Victor Horta. P. 72.)

11. Архитектуру и скульптуру В.Орта рассматривал как взаимодополняющие виды искусства, предоставляя заказы для интерьеров своих архитектурных объектов многочисленным друзьям-скульпторам. Живописные же включения и элементы декоративно-прикладного искусства он либо разрабатывал сам, либо при помощи сотрудников своей проектной мастерской, в числе которых был известный впоследствии архитектор Гюстав Стровен.

12. На «Пяти маршрутах ар нуво по Брюсселю» можно посетить в различные дни и часы недели также Le Centre belge de la Bande Dessinee (бывшие магазины Waucquez, арх. В.Орта, 1906), Музей музыкальных инструментов (бывший магазин Old England, арх. Поль Сентеной, 1898–1899), Espace photographique Contretype (бывший особняк Hannon, арх. Жюль Брюнфо, 1902), La Maison Autrique — «Musee imaginaire» (арх. В.Орта, 1893), La Maison Cauchie (Maison-atelier de Paul Cauchie, арх. П.Коши, 1905), а также ряд ресторанов, где был реставрирован или воссоздан декор ар нуво.

Библиография:

1. *Сарабьянов Д.В.* Модерн. История стиля. — М., 2001.
2. *Соловьев Н.К.* История современного интерьера. — М., 2004.
3. *Фар-Бекер Габриеле.* Искусство модерна. — Кёльн, 1996.
4. Art Nouveau 1890–1914 sous la direction de Greenhalgh. — Londres: V. et A., 2000.
5. *Aubry Francoise*. HORTA ou la passion de l`Architecture. — Ghent, 2005.
6. Horta (v). Memoires, edites par C.Duliere. — Bruxelles, 1991.
7. Loze (Pet FR.). Belgique Art Nouveau de Victor Horta a Antoine Pomp. — Bruxelles, 1991.
8. Russell (FR). Art Nouveau Architecture. — Londres, 1979.

С.Ю. Штейн

МЕТОДОЛОГИЯ В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ

Статья посвящена описанию нормативной «рамки» использования методологии в искусствоведческих исследованиях, разворачивающихся в условиях дисциплинарной познавательной ситуации.

The article is devoted to the description of the normative «frame» of use of methodology in art studies researches, which are developed in the conditions of a disciplinary cognitive situation.

Ключевые слова: методология искусствоведения, теория искусства, методы искусствоведения, наука об искусстве, науковедение.

Keywords: methodology of art studies, art theory, methods of art studies, the science of art, science studies.

Искусствоведческие исследования, как и большинство исследований, связанных с гуманитарным знанием, могут разворачиваться в условиях двух принципиально разных познавательных ситуаций: *дискурсивной*, обусловленной доминированием личностного начала исследователя, отсутствием строгих нормирующих предписаний, предъявляемых как к самой познавательной активности, так и к выражению ее результатов, и подразумевающей произвольную функциональность получаемого знания главным образом в рамках самого этого дискурса, и *дисциплинарной*, в которой личностное начало исследователя напротив максимально уничижается, и на первый план выходят принципы получения и выражения знания, функция которого — заместительная в отношении познаваемого, всецело подчинена той цели, которая лежит в основе дисциплинарной познавательной

ситуации, — попытке создания целостной и непротиворечивой знаниевой сетки в отношении предметной области, соответствующей данной дисциплинарной предметности, прикладное использование которой вполне возможно, но всегда вторично к обозначенной исходной функции (подробнее о разделении знания на дисциплинарное и дискурсивное см. [2, с. 350–352]).

Определение искусствоведом методологического инструментария в условиях дискурсивной познавательной ситуации — его произвольный выбор, зачастую даже не требующий артикуляции, выбор интуитивный и, допустимо спецификой данной ситуации, эклектичный, трансформирующийся по ходу исследования. Искусствовед же, находящийся в дисциплинарной познавательной ситуации, и имеющий дело в своих исследованиях по сути с одним и тем же специфическим исходным материалом, а также с уже имеющимся институализированным знанием в его отношении, от которого, в отличии от дискурсивной ситуации, он не может абстрагироваться, использует при реализации познавательной активности один и тот же, адаптированный к специфике данного материала, методологический инструментарий, поэтому вопрос о возможности задания нормативной «рамки» использования методологии в искусствоведческих исследованиях связан исключительно с работой в условиях дисциплинарной познавательной ситуации. А необходимость этого связана с тем, что, во-первых, при возникновении иного исходного материала (что, например, происходит при появлении таких специфических форм, оказывающихся в предметной области искусствоведения, как реди-мейд, перформанс, инсталяция и т.д.), во-вторых, при проблематизации существующего знания и того методологического инструментария, с помощью которого оно получено (что чрезвычайно важно для верификации качества дисциплинарного искусствоведческого знания в условиях перманентной трансформации гуманитарной науки), и, наконец, в условиях образовательного процесса (для того, чтобы дать обучающемуся не шаблон, а открыть сам принцип, который лежит в основе этого шаблона) оказывается необходимым дистанцироваться от существующей традиции и представить специфику определения

методологии исследования в структуре познавательной активности дисциплинарного искусствоведа в виде четко выраженного и понятного алгоритма.

Чтобы сделать это, для начала необходимо кратко описать общую структуру и логику познавательной активности, затем, используя ее, проанализировать устоявшиеся специфические методологические «конструкторы» искусствоведения и подходы гуманитарной науки, которые используются в искусствоведческих исследованиях, и, наконец, выявить и описать искомый специфический алгоритм определения методологии исследования в структуре познавательной активности в дисциплинарном искусствоведении.

1. Структура и логика познавательной активности

На самом общем масштабе рассмотрения: *методология исследования* — это указание на логику познавательной активности, связанную с наличием у познающего того инструментария, который и позволяет реализовывать познание. В масштабе реализации познавательной активности в условиях дисциплинарной познавательной ситуации: *методология исследования* — это указание на логику познавательной активности с учетом специфики познаваемого, имеющегося знания в его отношении, и того инструментария, с помощью которого оказывается возможным работа с данным конкретным познаваемым.

Основными инструментами познания являются: исходная познавательная ориентация, средства, подходы, методы и методологические «конструкторы».

Познавательная ориентация — это занятие определенной позиции по отношению к познаваемому. Продуктом познавательной ориентации является занятая по отношению к познаваемому конкретная *предметоформирующая позиция*. Реализуя познавательную деятельность вне критического отношения к обуславливающим его познавательную деятельность факторам, субъект неосознанно принимает определенную познавательную ориентацию, в лучшем случае, получая в рамках обуславливаемого альтернативу, — реализует выбор в границах задаваемых ею

условий. Сознательный выбор познавательной ориентации связан с изначальным рассмотрением своей потенциальной познавательной активности как деятельности, которая может быть реализована в различных вариантах, подчиненных условностям существующих факторов или тем условностям, которые возникают в результате дистанцирования от них (см., например: [5; 3, с. 7–10]).

Средства — это то, с помощью чего возможно получение субъектом данных о предмете и манипулирование ими. Средствами познания являются: элементы сенсорной системы человека, память, индивидуальное мышление, коллективное мышление, средства коммуникации, языковые средства (расширяющие возможности использования средств коммуникации), специальные технические средства (расширяющие возможности использования элементов сенсорной системы).

В познавательной деятельности *подход* — это набор из трех условных «призм», полагаемых между познающим и познаваемым, и определяющих:

— в условиях первой «призмы» (*стратегический подход*) — стратегию познавательной активности в отношении предмета исследования (каким образом будет познаваться предмет и строиться знание о нем; например, аналитический подход, — рассмотрение предмета через его разложение на отдельные части, имманентный подход — рассмотрение предмета самого по себе без его связи с чем-то еще);

— в условиях второй «призмы» (*методологический подход*) — указание на изначальное рассмотрение предмета как чего-то формально определенного (в качестве чего по форме будет познаваться предмет; например, системный подход — рассмотрение предмета как системы или как той или иной части системы, деятельностный подход — рассмотрение предмета как деятельности или того или иного компонента деятельности);

— в условиях третьей «призмы» (*интерпретационный подход*) — указание на изначальное рассмотрение предмета как чего-то содержательно и/или контекстуально определенного (в качестве чего по содержанию и/или в каком контексте будет познаваться

предмет; например, фрейдистский подход — предмет как выражение/подтверждение фрейдисткой теории или рассмотрение предмета с точки зрения фрейдизма, феминистический подход — предмет как выражение того или иного аспекта феминного начала или рассмотрение предмета в контексте тех изменений в культуре, которые фиксируются в рамках феминистической теории).

Использование стратегического подхода в познавательной деятельности является обязательным, так как познавательная активность не может быть реализована без использования той или иной стратегии, характеризующей специфику данной активности. При этом одновременно может быть использован не один, а целый набор из не противоречащих друг другу стратегических подходов, или же при условии использования на разном масштабе в отношении к познаваемому, или на разных этапах познавательной деятельности — любой набор стратегических подходов. В то же время использование методологического и интерпретационного подходов вообще не является обязательным. Впрочем, интерпретационные подходы, по большому счету, и не являются исследовательскими подходами, но заключением о том, что исследователь изначально собирается определенным образом интерпретировать предмет исследования или рассматривать его в определенном социокультурном или идейном контексте (см., например: [6]), а указание на них, которое мы здесь приводим, — дань той традиции, которая сложилась в гуманитарной науке в целом и в искусствоведении в частности.

Если «метод — в широком смысле — сознательный способ достижения какого-либо результата, осуществление определённой деятельности, решение некоторых задач» [1, с. 494], то *метод исследования* — это то, каким образом познающим субъектом осуществляется непосредственное действие с познаваемым. При этом любой метод может быть разбит на ряд образующих его элементарных процедур, последовательное применение которых к исходному материалу и формирует характер и специфику конкретного метода (например, такой метод, как анализ, — разложение целого на части и выявление особенностей каждой из частей, состоит из двух процедур: a) разложение целого на части, b) выявление

особенностей каждой из частей). В более широком смысле: *метод* — это то, каким образом субъект получает, организует и выражает данные о предмете.

Методологический «конструктор» — это набор методов, адаптированный к специфике конкретного материала и/или решению конкретных исследовательских задач. Методологические «конструкторы» могут быть *устойчивыми* и изначально рассматриваться в качестве основного методологического инструмента для исследования конкретного специфического материала и связанных с ним конкретных исследовательских задач, или же *формируемыми* — создаваемыми непосредственно в процессе реализации самой познавательной активности. Важно отметить, что в структуре методологического «конструктора» изначально может содержаться один или несколько стратегических подходов, которые при этом даже не будут артикулированы, возникая в качестве естественного выражения той логики, которая содержится в определенной последовательности отдельных методов, образующих данный методологический «конструктор».

На самом общем масштабе любая познавательная деятельность в условиях дисциплинарной ситуации может быть представлена через семь этапов:

— фокусировочный (определение фокуса интереса в границах, обусловленных условиями реализации конкретной научно-исследовательской деятельности);

— эмпирический (ознакомление с доступным эмпирическим материалом, связанным с фокусом интереса);

— кумулятивный (аккумуляция максимального количества существующих знаний в отношении фокуса интереса);

— генеративный (выявление научной проблемы, которая в условиях дисциплинарной познавательной ситуации связана с отсутствием знаний в отношении части предметной области, соответствующей дисциплинарной предметности, из которой реализуется познавательная активность, фрагментарностью, противоречивостью или неадекватностью этих знаний, а также неадекватностью или отсутствием средств и методов, необходимых для ведения познавательной активности в отношении имеющегося исходного материала);

— верификационный (подтверждение наличия и корректности выявленной проблемы и возможности работы над ее решением в конкретных познавательных условиях);

— содержательный (решение исследовательской проблемы);

— этап формального выражения (оптимальное выражение результатов содержательного этапа с учетом специфики конкретного продуктивного контейнера, которым для научного текста может быть статья, монография, квалификационная работа).

При наличии исследовательской проблемы, что автоматически означает наличие определенной связки предмет-объект и при необходимости — конкретизированного материала исследования и рамок работы, а также при постановке цели, от которой зависит конкретика продуктивного выхода исследования (даже при одной и той же проблемной ситуации может быть получен разный результат: например, при отсутствии знания в отношении предмета, цель может формулироваться и самым общим образом — формирование знания в отношении предмета исследования, и более масштабировано и конкретизировано — выявление чего-то особенного в данном предмете), *логика определения методологии исследования* может быть выражена через следующий алгоритм:

a) определение стратегического подхода или подходов, обуславливающих общую стратегию познавательной активности;

b) определение (при необходимости) методологического подхода или подходов, позволяющих некоторым образом формализовать рассмотрение предмета;

c) определение группы методов и последовательности их применения в условиях конкретного исследования.

2. Стратегические подходы гуманитарной науки и устоявшиеся методологические «конструкторы» искусствоведения

Наряду с целым рядом общенаучных стратегических подходов (таких, например, как дедуктивный и индуктивный подход, аналитический и холистический подход и т.д.), во-первых, есть такие, которые, являясь общенаучными, в основном и очень широко используются в гуманитарной науке и в частности — в искусствоведении: это исторический (рассмотрение предмета в исторической данности и/или перспективе

его существования) и сравнительно-исторический (рассмотрение предмета через общее и особенное в его данности в различные периоды существования) подходы, а, во-вторых, существует не менее четырех стратегических подходов, которые, будучи адаптированы к специфике конкретного материала — жизнедеятельности человека, реализуются исключительно в гуманитарной науке:

— биографический подход (рассмотрение деятельности человека и/или ее продуктов через его личный жизненный опыт);

— историко-биографический подход (рассмотрение деятельности человека и/или ее продуктов через его личный жизненный опыт, обусловленный определёнными историческими обстоятельствами);

— тематический подход (рассмотрение конкретной человеческой деятельности и/или ее продуктов через наличествующие в них устойчивые структуры — темы);

— контекстуальный подход (рассмотрение предмета во взаимосвязи с различными внешними компонентами, имеющими отношение с человеческой жизнедеятельностью).

Каждый из этих подходов используется и в искусствоведческих исследованиях, так или иначе обуславливая специфику методологии исследования.

В самом же искусствоведении существует три основных устойчивых методологических «конструктора», адаптированных к тому материалу, с которым, в основном, имеет дело исследователь искусствовед, а также к тем вопросам, которые он решает: формально-стилистический анализ, иконографический подход и иконологический подход. Для наглядности сделаем их формализованное описание, которое бы выражало их самое общее методическое представление [4, с. 242–243], которое в каждом конкретном исследовании может получать определенную вариативность и некоторую спецификацию. Однако для начала приведем пример такого методологического «конструктора», как сравнительный анализ, который хотя и не является сугубо искусствоведческим, но нередко используется в искусствоведческих исследованиях, являясь масштабно более широким, чем специфические методологические «конструкторы» искусствоведения.

Сравнительный анализ заключается в выявлении признаков,

характеризующих схожесть или разность компонентов обособленных целостностей, и состоит из четырех процедур, образуемых тремя методами (анализ, сопоставление, обобщение):

— [описание и] анализ компонентов одной целостности,

— [описание и] анализ компонентов другой целостности,

— сопоставление данных анализа,

— обобщение, связанное с установлением сходства и различия в отношении отдельных компонентов обеих целостностей.

Исходным материалом для формально-стилистического анализа потенциально являются любые формы, а продуктом — заключение о схожести или различии отдельных компонентов обособленных целостностей, которыми и являются данные формы.

В структуре сравнительного анализа как устойчивого методологического «конструктора» в качестве не артикулируемой, но реализуемой стратегии познавательной активности заложен индуктивный подход (рассмотрение предмета от частного — компонентов целостностей, к общему — схожести или различию этих компонентов).

Формально-стилистический анализ заключается в выявлении признаков, характеризующих схожесть компонентов какой-то целостности по отношению к некоей имеющейся сумме признаков, составляющей понятие «стиль», и состоит из трех процедур, образуемых тремя методами (анализ, сопоставление, обобщение):

— [описание и] анализ компонентов (материально-технических и формально-пластических) какой-то определенной целостности,

— сопоставление результатов анализа с имеющейся градацией подобных целостностей по определенной сумме признаков,

— обобщение, связанное с установлением соответствия, частичного соответствия или несоответствия компонентов проанализированной целостности определенному «стилю» в существующей градации.

Исходным материалом для формально-стилистического анализа являются архитектурные, скульптурные и плоскостные изобразительные формы, а также понятие «стиль» и производная от него градация таких форм по определенной сумме признаков,

продуктом — заключение о соответствии, частичном соответствии или несоответствии конкретной формы определенному «стилю» в существующей градации.

В данном варианте в структуре формально-стилистического анализа как устойчивого методологического «конструктора» в качестве не артикулируемой, но реализуемой стратегии познавательной активности заложен индуктивный подход (рассмотрение предмета от частного — компонентов целостности, к общему — соответствию данных компонентов определенному «стилю» в существующей градации).

Иконографический подход заключается в выявлении специфической вариативности или схожести различных целостностей по отношению к содержащемуся в них общему — структурообразующему компоненту (сюжету, персонажу и т.д.). Данный методологический «конструктор» состоит из пяти процедур, образуемых тремя методами (описание, сопоставление, обобщение):

— описание структурообразующего компонента X,

— описание формосодержательного выражения структуро--образующего компонента X в первой целостности,

— описание формосодержательного выражения структуро--образующего компонента X во второй целостности,

— сопоставление формосодержательного выражения структуро--образующего компонента X в обеих описанных целостностях,

— обобщение, связанное с установлением специфической вариативности или схожести различных целостностей по отношению к содержащемуся в них общему — структурообразующему компоненту.

Исходным материалом для иконографического подхода являются скульптурные и плоскостные изобразительные формы, а также определённое знание о структурообразующих компонентах, которые могут выражаться в этих формах, продуктом – заключение о специфической вариативности или схожести различных целостностей по отношению к содержащемуся в них общему – структурообразующему компоненту.

В структуре иконографического подхода как устойчивого методологического «конструктора» в качестве не артикулируемой,

но реализуемой стратегии познавательной активности заложен дедуктивный подход (рассмотрение предмета от общего — структурообразующего компонента, к частному — его выражению в различных целостностях).

Иконологический подход заключается в выявлении максимально возможного знания об определенной целостности, включенной в определенный контекст и состоит из четырех процедур, образуемых четырьмя методами (описание, идентификация, обобщение, синтез):

— описание компонентов целостности («предиконографический анализ»),

— идентификация компонентов описанной целостности с тем или иным устойчивым структурообразующим компонентом (первая процедура «иконографического анализа»),

— обобщение, связанное с установлением наличия в данной целостности конкретного устойчивого структурообразующего компонента (вторая процедура «иконографического анализа»),

— синтез полученных знаний о рассматриваемой целостности с имеющимися знаниями, которые могут расширять знания как об отдельных компонентах этой целостности, так и о ней самой в целом («иконологическая интерпретация»).

Исходным материалом для иконографического подхода являются скульптурные и плоскостные изобразительные формы, а также некоторая сумма знаний, позволяющая помещать рассматриваемые формы в контекст, продуктом – максимально возможное знание об определённой целостности, включённой в определённый контекст.

В структуре иконологического подхода как устойчивого методологического «конструктора» в качестве не артикулируемой, но реализуемой стратегии познавательной активности заложены индуктивный подход и контекстуальный подход, первый из которых реализуется при второй и третьей процедуре, когда от того, что имеется в рассматриваемой целостности (частное) определяется тот содержащийся в ней устойчивый структурообразующий компонент (общее), а второй подход — в четвертой процедуре, при рассмотрении исходной целостности во взаимосвязи с различными внешними компонентами (в контексте с ними).

3. Алгоритм определения методологии исследования в дисциплинарном искусствоведении

Так как этапы одного цикла научно-исследовательской работы искусствоведа полностью совпадают с этапами любой познавательной деятельности в условиях дисциплинарной познавательной ситуации, а заместительная функция знания дисциплинарного искусствоведа совпадает с функцией знания исследователя существующего в любой другой дисциплинарной предметности, то искомое своеобразие познавательной активности искусствоведа необходимо искать, во-первых, в том материале, с которым он имеет дело, а, во-вторых, в той специфической логике определения им методологии исследования, которая изначально обусловлена наличием описанных выше гуманитарных подходов и искусствоведческих методологических «конструкторов». Так как пытаться охватить все возможные варианты того, что может стать исследуемым в условиях искусствоведения просто-напросто не имеет смысла, то искомый алгоритм необходимо искать именно в специфике использования того или иного методологического инструментария. Исходя из принятия или абстрагирования от традиционно используемых в искусствоведении гуманитарных подходов и методологических «конструкторов», можно выделить три самых общих алгоритма, в условиях которых и реализуется определение искусствоведом методологии конкретного исследования. Условно назовем эти алгоритмы — «гуманитарный», «искусствоведческий» и «специфический», а также приведем их описание, используя разбитие каждого из алгоритмов на ряд последовательных процедур.

Первый алгоритм — «гуманитарный»:

a) определение, не может ли быть использован в качестве стратегического подхода какой-либо из наличествующих стратегических подходов гуманитарной науки (ответ — «может»);

b) определение, не может ли быть использован в качестве методологии исследования какой-либо из наличествующих методологических «конструкторов» искусствоведения (ответ — «может» или «не может»);

c) определение, нет ли необходимости использования в качестве дополнительных каких-либо иных стратегических подходов;

d) определение (при необходимости) методологического подхода;

e-i) при определении, что может быть использован в качестве методологии исследования какой-либо из наличествующих методологических «конструкторов» искусствоведения — определение, нет ли необходимости использования в качестве дополнительных каких-либо иных методов (при ответе «есть» — определение одного или набора методов и последовательности их применения в структуре изначально определенного методологического «конструктора» искусствоведения);

e-ii) при определении, что не может быть использован в качестве методологии исследования какой-либо из наличествующих методологических «конструкторов» искусствоведения — определение набора методов и последовательности их применения в условиях конкретного исследования.

Второй алгоритм — «искусствоведческий»:

a) определение, не может ли быть использован в качестве стратегического подхода какой-либо из наличествующих стратегических подходов гуманитарной науки (ответ — «не может»);

b) определение, не может ли быть использован в качестве методологии исследования какой-либо из наличествующих методологических «конструкторов» искусствоведения (ответ — «может»);

c) определение, нет ли необходимости использования в качестве дополнительных каких-либо иных стратегических подходов, кроме тех, которые не артикулировано уже содержатся в структуре избранного методологического «конструктора» искусствоведения;

d) определение, нет ли необходимости использования в качестве дополнительного какого-либо методологического подхода;

e) определение, нет ли необходимости использования в качестве дополнительных каких-либо иных методов (при ответе «есть» — определение одного или набора методов и последовательности их применения в структуре изначально определенного методологического «конструктора» искусствоведения).

Третий алгоритм — «специфический»:

a) определение, не может ли быть использован в качестве стратегического подхода какой-либо из наличествующих стратегических подходов гуманитарной науки (ответ — «не может»);

b) определение, не может ли быть использован в качестве

методологии исследования какой-либо из наличествующих методологических «конструкторов» искусствоведения (ответ — «не может»);

c) определение стратегического подхода или подходов;

d) определение (при необходимости) методологического подхода;

e) определение набора методов и последовательности их применения в условиях конкретного исследования.

По сравнению с первыми двумя, специфика третьего алгоритма заключается в том, что, по тем или иным причинам отказываясь от имеющихся и традиционно используемых в искусствоведении гуманитарных подходов и методологических «конструкторов», искусствовед или должен вести поиск уже готовых примеров работ, схожих с его исследованием и, опираясь на них, использовать их методологию, или же самостоятельно подбирать оптимальные для его конкретного исследования подходы и методы, что в принципе равносильно моделированию собственного методологического «конструктора».

Проведенное описание алгоритмов определения методологии исследования является искомой нормативной «рамкой» использования методологии в дисциплинарном искусствоведении, позволяющей, во-первых, формализовать процесс нормирования исследовательской деятельности, а, во-вторых, упростить процесс включения начинающих исследователей в специфику познавательной активности в условиях дисциплинарного искусствоведения.

Библиография:

1. Метод / В.С.Швырёв // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. — М: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2009. — С. 494.

2. *Штейн С.Ю.* Демаркация дисциплинарного и дискурсивного знания о кино // Культура и цивилизация. — 2017. — Т. 7. — № 2А. — С. 349–358.

3. *Штейн С.Ю.* Перманентная рефлексивно-методологическая работа в условиях искусствоведения / С.Ю.Штейн // Артикульт. — 2017. — 26 (2). — С. 6–26.

4. *Щедровицкий Г.П.* Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. — Москва: Шк.Культ.Полит., 1995. — С. 233–280.

5. *Щедровицкий Г.П.* Методологический смысл оппозиции натуралистического и системодеятельностного подходов // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. — Москва: Шк.Культ.Полит., 1995. — С. 143–154.

6. *D'Alleva Anne*. Methods & Theories of Art History. — London: Laurence King Publishing Ltd., 2005.

7. *Комаров А.С.* «Способы общения и презентация реальности бытия в художественном произведении» // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство Культуры». — 2015. — № 1. — С. 181–192.

8. *Epishin A*. Phenomenon of contemporary art. On the question of definition // Art and Literature Scientific and Analytical Journal TEXTS. — 2017. — № 3. — *P*. 72–79.

А.В. Лиховцева

МЕТОДОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ КОЛЛЕКЦИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА. ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ ИТАЛЬЯНСКИХ КОЛЛЕКЦИЙ XVII–XVIII ВЕКОВ

Статья посвящена вопросам методологии изучения коллекций произведений искусства. История формирования, развития и бытования коллекций тесно связана не только с личностью коллекционера, но и с кругом его знакомств, исторической, культурной и политической ситуацией соответствующего периода времени. Частные коллекции являются своего рода культурным срезом времени. Коллекции одного исторического периода обнаруживают внешние исторические предпосылки к своему появлению и удивительные внутренние культурные связи.

Опыт научного исследования коллекции произведений искусства продемонстрирован на примере изучения итальянских коллекций и истории коллекции семейства Барберини.

The article is devoted to the methodology of the study of art collections. The history of the formation, development and existence of collections is closely connected not only with the personality of the collector, but with the circle of his acquaintances, historical, cultural and political situation of the relevant time period. Private collections are a cultural slice of time. The collection of one historical period find external historical background to its appearance and amazing internal cultural relations.

Experience research collections of works of art demonstrated on the example of studying Italian collections and the history of the collection of the Barberini family.

Ключевые слова: методология, научное исследование, коллекция произведений искусства, Барберини, Кассиано даль Поццо, Никола Клод Фабри де Пейреск, И.И.Винкельман.

Keywords: methodology, scientific research, collection the works of art, Barberini, Cassiano dal Potzo, Nicolas Claude Fabri de Peiresc, I.I.Winkelman.

История формирования, развития и бытования коллекций тесно связана не только с личностью самого коллекционера и кругом его знакомств, но и с исторической, культурной и политической ситуацией соответствующего периода времени. Кроме того, частные коллекции одного исторического периода, так или иначе, связаны между собой и, как правило, в последующем исторически связаны с государственными коллекциями. Хитросплетение этих связей интересно проследить на примере коллекций, которые формировались несколько столетий назад и на сегодняшний день сохранили имена своих коллекционеров.

История искусства соткана из исторических и культурных контекстов, которые прослеживаются через образы и истории возникновения отдельных произведений искусства. Выстраивая эти контексты, от искусствоведов часто ускользает понимание, что коллекции произведений искусства являются своего рода культурным срезом времени. Последовательное изучение истории коллекций произведений искусства открывает представление не только о реальной художественной ситуации соответствующего времени, но и выстраивает для исследователя общую историю становления художественного вкуса, является индикатором развития культурологической мысли.

Коллекции произведений искусства — это неповторимый тонкий по своей организации феномен и уникальное культурное явление. Исследуя коллекцию, ее произведения необходимо рассматривать только в синтезе, в котором закодировано мироощущение и связь исторической ситуации и коллекционера как представителя времени и конкретной культуры. При изучении и исследовании коллекций произведений искусства фактически используется тот же алгоритм научно-исследовательского подхода, который специалисты используют при исследовании отдельного произведения искусства. Когда ученый исследует отдельное

произведение искусства, для него важно узнать и изучить историю и обстоятельства создания произведения искусства — от возникновения замысла до непосредственного воплощения, технико-технологические особенности этого произведения и характерные пристрастия художника соответствующего периода времени, причем, как технические и технологические, так и стилевые. Исследователь выстраивает сложную линию причинно-следственной связи возникновения произведения и находит документальные свидетельства, архивные документы и воспоминания современников, подтверждающие научную версию. Ученый-исследователь коллекции произведений искусства, в какой-то степени, уподобляется азартному детективу, который в целях изучения собрания должен тщательно изучить историю и последовательность его формирования, начиная от момента приобретения первого предмета в коллекцию, включая предпосылки и обстоятельства этого приобретения, подробную биографию и географию передвижения самого коллекционера, а также биографии людей так или иначе причастных к этой покупке. Безусловно, важно понять, как складывалась судьба собрания, где, когда, как и кем оно сохранялось, экспонировалось, систематизировалось, как развивалось, каталогизировалось и при каких обстоятельствах включало и теряло свои отдельные предметы, — как видоизменялась и трансформировалась коллекция. Эти закономерности интересно проследить как опыт исследования коллекции произведения искусства на примере некоторых частных итальянских коллекций произведений искусства.

Итальянские коллекции произведений искусства в силу ментальной специфики своих владельцев, исторической ситуации и политического уклада в стране, представляют среди коллекций произведений искусства других стран особое культурное явление. Итальянские коллекции отличаются от французских и немецких собраний принципом внутренней организации, историей формирования, развития, бытования. Мы сознательно не проводим в данном контексте сравнение с американскими, русскими или азиатскими коллекциями, с которыми очевидны принципиальные

структурные различия. Занимаясь изучением различных коллекций, приходишь к выводу, что внутренняя структурная специфика коллекций, последовательность и избирательность приобретения коллекционером ее предметов и развитие собрания, задачи и подходы при формировании коллекции, зависят не только от мироощущения и круга интересов владельца, но и заключают в себе особенности каждой отдельной ментальности.

В Италии католическая церковь исторически на протяжении многих веков оказывает определяющее влияние на политическую и культурную жизнь страны. Мы не будем говорить в рамках данной работы о знаменитых папских коллекциях, собранных в период с XVI по XIX век (Pio-Clementino, Chiaramonti, Braccio Nuovo), которые составили собрания Музеев Ватикана, или Капитолийских Музеев, история которых берет свое начало в 1471 году, когда Папа Римский Сикст IV заложил основы археологической коллекции, исключительной на сегодняшний день по уровню памятников, состав которой включает мировые шедевры античного искусства. Как правило, об итальянских коллекциях говорят обособленно друг от друга, выделяя только основные из них, подчеркивая принадлежность того или иного шедевра собранию, тогда как все итальянские галереи и собрания исторически тесно связаны между собой и имеют прямое отношение к папской власти, вследствие чего их совершенно необходимо рассматривать именно во взаимосвязи для понимания общей культурной ситуации. Хочется обратить внимание на тот факт, что в итальянском обществе для определения сословий, связанных родством с папством, историками неспроста был введен специальный термин «чёрная знать» (итал. aristocrazìa nera) [1]. «Чёрной знати» принадлежат самые известные итальянские аристократические фамилии, среди которых — Пачелли, Теофилакты, Кресцентии, Паллавичино, Орсини, Колонна, Массимо, Каэтани, Русполи, Борджиа, Пикколомини, Делла Ровере (Ланте), Киджи, Бонкомпаньи, Альдобрандини, Боргезе, Людовизи, Барберини, Памфили, Роспильози, Одескальки, Торлония и Пиньятелли. Логично здесь же обратиться к перечню знаменитых итальянских галерей — Барберини, Амброзиана, Боргезе, Колонна,

Спада, Дориа Памфили, Орсини, Массимо, Борджиа, Боргезе, палаццо — Фарнезе, Паллавичини-Роспильози, Людовизи. Многие итальянские дворцы, коллекции произведений искусства и на сегодняшний день наследуют потомки аристократических семей, которые расширяют коллекцию новыми шедеврами на протяжении многих веков.

Изначально на примере изучения истории семейства Барберини и рассказа о судьбе коллекции знатного итальянского семейства хочется продемонстрировать опыт научного исследования коллекции произведений искусства [2]. Семейство Барберини [3] — одна из могущественных итальянских фамилий Флоренции, которая насчитывает свою историю с XI века. Расцвет династии Барберини связан с восхождением на папский престол одного из представителей семейства Маффео Барберини (Урбан VIII) в 1623 году. С 1624 года мужские представители рода занимали посты генуэзских патрициев и кардиналов, с 1626 года все члены рода являлись римскими нобилями. Его Высокопреосвященство кардинал Франческо Барберини Старший (1597–1679), будучи итальянским куриальным кардиналом, племянником папы римского Урбана VIII, кардинала Антонио Барберини старшего и кардинала Лоренцо Магалотти, а также братом Антонио Барберини младшего и дядей кардинала Карло Барберини, остался в истории как известный меценат и собиратель древностей.

В 1625 году Франческо Барберини по заданию папы Урбана VIII приобрел на Квиринальском холме старый дворец знаменитого герцога Сфорца с целью создания родового дворца Барберини [4].

Уместно вспомнить, что Сфорца — одна из влиятельных и богатейших итальянских фамилий, правящая династия миланских герцогов в Италии периода Ренессанса, правители которой способствовали превращению Милана с середины XV века в значительный культурный центр. В Риме семейству Сфорца в средние века принадлежала обширная территория с виноградниками, на которой с 1549 года располагался небольшой дворец — палаццетто, сооруженный на месте античных построек храма Флоры на Квиринальском холме. Наследные земли семьи переходили из рук

в руки, пока в 1625 году кардинал Алессандро Сфорца не продал родовые земли семейству Барберини. Могущественная и знатная семья Барберини, тосканского происхождения, приобрела земли под постройку роскошной резиденции в Риме — дворец изначально был задуман как монаршая резиденция семейства Барберини.

Любопытно, что несколькими годами ранее, в 1618 г., в Милане усилиями представителя другой могущественной аристократической семьи Милана, которая происходит из г. Падуи, известным покровителем искусств и наук Федерико Борромео — кардиналом (с 1587 г.) — и архиепископом Милана (с 1595 г.) была открыта Пинакотека в здании Амброзианской библиотеки (созданной им же и открытой для публики чуть ранее в 1609 г., названной в честь покровителя Милана Святого Амброзия). Таким образом, мы можем констатировать факт формирования крупных культурных центров в этот период времени в разных областях Италии.

Урбан VIII задумал построить на Квиринальском холме роскошный дворец с окружающими его садами фонтанами на территории прежнего старого дворца семейства герцога Сфорца, чтобы показать всей Италии могущество и богатство папы и его фамилии. Над созданием дворца в 1627–1633 гг. работали по приглашению три великих зодчих своего время — Карло Мадерно, Франческо Борромини и Лоренцо Бернини, завершивший строительство в 1634 году при участии Пьетро да Кортона. Внутреннее убранство дворца было украшено фресками Пьетро да Кортона, который был привлечен к работе в качестве художника и архитектора (1633–1639 гг.) и создал росписи галереи первого этажа дворца и часовни. Сюжетом плафона центрального салона второго этажа стал «Триумф Божественного Провидения» — фреска, выполненная в стиле барокко с символичным изображением папской тиары, ключами Урбана VIII и геральдическими пчелами семьи Барберини, — она была своего рода гимном семейству Барберини и подчеркивала статус семьи. Другой зал был украшен не менее роскошным плафоном Андреа Сакки на сюжет «Триумф Божественной Мудрости», повествующий о просвещенности Урбана VIII, который имел частые беседы с Галилео Галилеем и

принял непосредственное участие в исходе судебного процесса над ученым. В правом крыле дворца располагался зал Мраморов, или зал Статуй, предназначенный для великолепных образцов классической скульптуры, которую коллекционировали Барберини. Зал, который вмещал до 200 гостей, использовался для проведения банкетов и театральных представлений (пока не был выстроен собственный театр). Рядом с дворцом был разбит уникальный парк с богатой коллекцией различных видов деревьев и зверинцем с экзотическими животными. «Посетителей дворца восхищали восхваляющая могущество Барберини фреска Пьетро да Кортоны, затейливая "улитковидная" лестница Борромини, античные Портлендская ваза, Палестринская мозаика и статуя пьяного сатира, а в подвалах дворца — руины древнего храма Митры» [5]. Таким образом, Барберини открыто демонстрировали бесспорное превосходство над остальным римским патрициатом. Общепринятый факт в истории искусства — Рим обязан своим архитектурным обликом эпохи барокко Франческо Барберини.

Резиденция семейства Барберини, славившегося меценатством, была местом притяжения культурной элиты XVII века. Будучи широко образованным человеком и богатым вельможей, кардинал собирал и поддерживал вокруг себя выдающихся европейских ученых, писателей, поэтов, библиофилов и собирателей древностей. Среди гостей, посещавших салон кардинала, были ученые и историографы (Джон Мильтон и Бенедетто Кастелли), поэты (Габриэлло Кьябрера, Джованни Чамполи, Франческо Браччолини). Франческо Барберини был членом римской естественнонаучной Академии деи Линчеи (Accademia dei Lincei). Во дворце ставили музыкальные комедии, устраивали танцевальные праздники во время карнавала и свадебные торжества. На верхнем этаже дворца размещалась библиотека кардинала Франческо Барберини, которая насчитывала 60 тысяч томов и 10 тысяч рукописей. Эта библиотека, которая представляет собой один из выдающихся памятников культуры XVII века, также говорит об интеллектуальных запросах ее владельца.

С 1627 по 1683 год по инициативе кардинала Франческо

Барберини во дворце работала мастерская по производству шпалер и гобеленов. Из ее стен вышли так называемые «фламандские ткани», выполненные по рисункам и картонам Пьетро да Кортона, украсившие барочные залы. Гобелены мастерской изготавливались под руководством художника Якопо делла Ривьера, которого Франческо Барберини специально выписал из Фландрии, чтобы достичь в производстве технического и художественного совершенства [6].

Барберини принадлежала ценная коллекция картин, в которую входили работы Пуссена, Пьетро да Кортона, Артемизии Джентилески, Валантена де Булонь, Симона Вуэ, Шарля Меллена, Филиппо Липпи, Перуджино, Бронзино, Гверчино и других мастеров. В галерее и сейчас представлены общепризнанные шедевры мировой живописи «Форнарина» Рафаэля, «Юдифь и Олоферн» Караваджо, работы Гольбейна, Тинторетто, Тициана, Гвидо Рени, Рубенса, Мурильо и других художников, а также мебель, майолика и фарфор. Чтобы понять, как складывалась эта коллекция и каким образом в ней оказались работы, допустим Пуссена, Вуэ или Рубенса, необходимо привести несколько биографий.

Многие годы секретарем и советником Барберини был римский ученый и антиквар Кассиано даль Поццо. Упоминание Кассиано даль Поццо неслучайно. Кассиано даль Поццо (итал. Cassiano dal Pozzo, 1588, Турин, — 1657, Рим) [7] остался в истории итальянским ученым и меценатом, который также был знаком с Галилео Галилеем, с которым поддерживал дружеские отношения в течение всей жизни. В 1622 году даль Поццо стал членом основанной Федерико Чези естественнонаучной Академии деи Линчеи. После смерти Ф.Чези он купил у наследников его библиотеку, документированные естественнонаучные материалы и результаты исследований, научные рисунки и чертежи, ставшие затем основой для единственного в своем роде научного собрания материалов Поццо по археологии и естественным наукам. Кассиано даль Поццо принадлежал к группе высокообразованных итальянских аристократов, серьезно занимавшихся собиранием культурных, исторических и художественных памятников как

античного прошлого, так и современности, к ученым, издателям, антикварам и библиофилам, поддерживавшим тесные связи со своими единомышленниками в Париже, при французском королевском дворе. Даль Поццо поддерживал письменные контакты с учеными практически со всех концов Европы — сохранилось 40 томов, составляющих его переписку.

В 1615–1616 гг. именно даль Поццо сопровождал Ф.Барберини в его государственных поездках в Испанию и во Францию. Хотя основной задачей этих поездок было ведение дипломатических переговоров, путешествия использовались также для пополнения художественных коллекций и установления необходимых международных связей между знатоками искусства и коллекционерами. Известно, что в Париже Кассиано даль Поццо познакомился с известным французским ученым и антикваром Никола Клодом Фабри де Пейреском — фигурой исключительно важной в нашем расследовании.

Кассиано даль Поццо и сам обладал значительной коллекцией картин французских и итальянских художников, среди которых следует отметить работы Пуссена, С.Вуэ, Пьетро да Кортона и других мастеров. Огромное научное значение имело подготовленное и обработанное Кассиано даль Поццо и его братом Карло Андреа даль Поццо собрание документов и свидетельств, освещавших все стороны жизни, быта, культуры и политики античного Рима (так называемый Музей-Картотека лат. Museum Cartaceum). В течение 40 лет ученый занимался этим проектом, заказывая также художникам зарисовки и эскизы сохранившихся древнеримских и раннехристианских реликвий. Кроме этих рисунков, Кассиано даль Поццо собирал также различные естественнонаучные образцы, рисунки и гравюры мастеров XVI столетия. Этот музей к концу жизни ученого содержал более 6500 рисунков, собранных в 23 томах и классифицированных по следующим тематикам: документация о поклонении богам и мифологии древних; свадебные и похоронные обряды, одежда, театр; истории, изложенные и изображенные на триумфальных арках; вазы, статуи, сосуды, приборы; иллюстрации к рукописям Вергилия и Теренция в Ватикане, а также изображения цветных мозаик [8].

Серьезным недостатком этого огромного собрания было отсутствие каталога к нему, а также научного описания, так что ориентироваться в нем без помощи самого Кассиано даль Поццо было практически невозможно. В 1703 году семейство Поццо продало эту уникальную коллекцию папе Клименту XI, затем она попала к кардиналу Алессандро Альбани, у которого библиотекарем работал известный немецкий искусствовед И.Винкельман, который получил таким образом для исследования богатейший материал. Изучение этого собрания И.Винкельманом, который подверг его тщательному анализу, послужило источником к написанию основополагающих трудов знаменитого искусствоведа, ставших классикой искусствознания. В настоящее время значительная часть собрания Кассиано даль Поццо находится в музее Виндзорского замка и в лондонском Британском музее [9].

Никола Клод Фабри де Пейреск (1580–1663), с которым Кассиано даль Поццо познакомился в Париже, был французским антиковедом и крупным археологом своего времени, астрономом и антикваром. Никола Клод Фабри де Пейреск принадлежал благородной состоятельной семье, которая происходила из Пизы [10]. Первоначальное образование он получил в колледже иезуитов, изучая гуманитарные науки, после чего отправился в Экс изучать философию, одновременно изучая благородные искусства танцев, верховой езды и толкования гербов. Поскольку привести подробную биографию в рамках данной статьи не представляется возможным, рекомендую обратить внимание на несколько отдельных фактов. Пейреск унаследовал от своего дяди сенаторское звание. Исторические исследования Фабри де Пейреска, которым он уделял пристальное внимание и которые составили круг его научных интересов, были посвящены римским, византийским и древнеегипетским древностям. Пейреск занимался расшифровкой древнеегипетских иероглифов. Часть своего богатого собрания египетских древностей он подарил затем иезуиту Атанасиусу Кирхеру — эта коллекция послужила в последующем основой собрания римского музея Кирхерианум. Пейреск исследовал и зарисовывал во время поездок по Италии, Франции и Англии

многочисленные памятники античной культуры. Он первым указал на ценность греческих скульптурных оригиналов и определил поздние добавления в скульптуре, выявлял подделки и исследовал геммы. Ученый собирал античные геммы и монеты. Его дом в Экс-ан-Провансе представлял собой настоящий музей — только коллекция монет и медалей превышала 18000 предметов. Пейреску принадлежали старинные скульптуры, картины, собрание медалей, книг. Ученому принадлежала старинная рукопись Luxemburgensis, Каролингская копия, которая таинственно исчезла после его смерти.

Пейреск оказывал помощь молодым художникам и скульпторам, обеспечивая их заказами, поручая им делать точнейшие рисунки и отливки с античных предметов. Кроме этого, Пейреск собрал обширную коллекцию живописи XVI–XVII веков, в том числе произведения С.Вуэ, К.Меллана, Адриена де Фриза и др. Пейреском была собрана и обширная библиотека по всем областям знаний на многих языках, включающая печатные издания, манускрипты, собственные заметки ученого. Согласно завещанию, библиотека досталась сначала младшему брату Пейреска, который скончался около 1645 года и оставил библиотеку в неприкосновенности, затем уже его сын и наследник занялся поисками покупателей для всего собрания. Находившийся в переписке с Пейреском кардинал Мазарини изъявил желание через своего библиотекаря Габриэля Нодэ приобрести только рукописи, которые были ему проданы и перевезены в Париж в 1647 году, а затем включены в библиотеку кардинала. Пейреск также поддерживал обширную переписку [11] с крупнейшими учеными и деятелями культуры Европы своего времени: с Кассиано даль Поццо и кардиналом Ф.Барберини, Г.Галилеем, Дж.Б. делла Порта, П.П.Рубенсом [12], Ф.Бэконом, У.Кэмденом, Малербу, Хьюго Гротиусу, братьям Дюпюи, Альфонсу-Луи дю Плесси де Ришелье и др. У него в гостях останавливался Томмазо Кампанелла.

Подробное знакомство с биографиями секретаря-советника Барберини Кассиано даль Поццо и известным ученым и антикваром Никола Клодом Фабри де Пейреском позволяет дополнить представление о круге общения, который сложился вокруг

семейства Барберини и помогает составить более полную картину научной исследовательской стороны процесса формирования этой коллекции.

Продолжая повествование истории семьи Барберини, отметим, что в 1624 году Таддео, сын Карло Барберини, по настоянию своего дяди Франческо Барберини женился на Анне Колонна, которая принадлежала к одной из самых древних римских семей и которая добавила семейству существенное приданое, в том числе княжество Палестрина (в 1629 году). Это историческое событие сопровождает и частичное слияние собраний картин. Получает объяснение появление в собрании Барберини знаменитого портрета Аньоло Бронзино «Портрет Стефано Колонна» (1546).

После смерти папы Урбана VIII в 1644 году и восхождения на римский папский трон Иннокентия X (в миру — Джамбаттиста Памфили, представителя другой знатной фамилии) Франческо Барберини обвиняется новыми властями в незаконном обогащении и жажде власти. Он вынужден был бежать в Париж под покровительство кардинала Джулио Мазарини. В 1648 году изгнанным Барберини было разрешено вернуться в Рим и частично были возвращены их римские владения — дворец, конфискованный в папскую казну, вернулся к семейству Барберини в 1653 г. После смерти папы Иннокентия X в начале 1655 года Барберини снова взошли на политическую сцену. Франческо Барберини после своего возвращения в Рим (уже после смерти Иннокентия X) отходит от активной политической деятельности и занимается, в основном, покровительством искусству.

Дворец Барберини продолжал процветать в XVIII веке. Династия Барберини сохраняла чистоту крови до 1728 года, когда последняя в роду, Корнелия Костанца, вышла замуж за Джулио Чезаре Колонна Шарра. Этот брак укрепил статус и мощь семьи и положил начало ветви Барберини-Колонна. Владения и титулы Барберини перешли к семейству Колонна, одна из младших ветвей которого приняла фамилию Барберини. В этот период часть дворца Барберини была перестроена: жилые комнаты приобрели новый роскошный интерьер. В 1893 году с браком последней представительницы этой

ветви Марии с Луиджи Саккетти возникла новая ветвь — Саккетти-Барберини-Колонна. На сегодняшний день Галерея Колонна, которая является частью жилых помещений палаццо семейства Колонна, расположенного недалеко от улицы виа Националле, открыта для посетителей.

Надо сказать, что на протяжении всей своей истории знатной фамилии приходилось время от времени распродавать семейные ценности для выручки средств на содержание слишком роскошной резиденции, но в 1900 году состоялась самая глобальная распродажа имущества — библиотека кардинала Франческо Барберини была продана вместе с мебелью, созданной по рисункам Бернини, Ватикану. Этаж, где размещалась библиотека, занял Итальянский институт нумизматики. Часть парка была разделена на участки и распродана, при прокладке улицы виа Барберини были снесены конюшня и театр дворца. Тяжелое материальное положение наследников рода привело к тому, что в 1930-е годы часть старого крыла дворца было продана судоходной компании Финмаре, которое было ею полностью перестроено, часть комнат по договору долгосрочной аренды была сдана под офицерский клуб вооруженных сил Италии.

Окончательно отказаться от дворца наследников Барберини вынудил постигший их финансовый кризис. В 1949 году государство выкупило весь комплекс за 600 миллионов лир. Спустя три года Мария Барберини, продолжавшая занимать часть дворцовых комнат вплоть до своей смерти, распродала все принадлежавшие ей картины и другие произведения искусства, часть из которых была скуплена американскими дилерами. В левом крыле дворца, еще сохранившем великолепные интерьеры, государство расположило Национальную галерею старинного искусства.

Коллекция Национальной галереи старинного искусства возникла из слияния нескольких крупных частных коллекций известных итальянских фамилий и была дополнена предметами из коллекций папы Климента XII и его племянника. Основой собрания стала коллекция увлеченного коллекционера XVII века кардинала Нери Мария Корсини, дворец которого является второй частью Римской

национальной галереи. Палаццо Корсини было построено по проекту архитектора Фердинандо Фуги для семьи Корсини между 1730–1740 годами на основе виллы семьи Риарио XV века. Дворец расположен в римском районе Трастевере за Виллой Фарнезина и имеет свою историю. В 1736 году флорентийский кардинал Нери Корсини, племянник папы Климента XII (бывшего кардинала Лоренцо Корсини), приобрел виллу и земли вокруг и возвел палаццо, дошедший до нашего времени. Для убранства его залов и комнат приобретались самые лучшие произведения изобразительного и прикладного искусства, и уже к 1740 году коллекция Корсини насчитывала 600 первоклассных полотен.

В 1883 году римский дворец и его коллекция произведений искусства были переданы итальянскому государству князьями Томмазо и Андреа Корсини. Позже она дополнилась собранием герцога Дж.Торлониа, и 187 картинами из Галереи дель Монте ди Пьета, в нее вошли коллекции Киджи, Hertz. Таким образом, в римском палаццо Корсини собрались несколько больших коллекций, объединенных в одно собрание, — так в 1895 году была образована Национальная галерея античного искусства, которая позже вошла в состав Национальной Римской галереи. В состав коллекции Галереи Корсини входят работы художников Фра Беато Анджелико, Якопо Бассано, Карраччи, Караваджо, Ван Дейка, Франческо Франчи, Джентилески, Джордано, Гверчино, Ангелики Кауфман, Ланфранко, Карло Маратты, Мурильо, Маттиа Прети, Гвидо Рени и других.

На примере коллекции Барберини мы проследили внешние обстоятельства, при которых формировалась коллекция, и насыщенную богатую событиями линию ее судьбы. Приведенные биографии помогли увидеть логику контактов и связей, которые предопределили появление тех или иных предметов в собрании. Следует подчеркнуть, что и другие известные итальянские собрания можно проанализировать и проследить в подобном многообразии связей.

Формированию коллекций знатных итальянских фамилий способствовала историческая и политическая ситуация, государственное могущество и просвещенность представителей

католической церкви, а также, что немаловажно, консолидация больших денежных средств в их руках. Эти факторы способствовали объединению вокруг них людей, которые представляли цвет науки и культуры своего времени. Эти условия обеспечивали приток исключительных по редкости и красоте произведений искусства, которые находились, покупались, заказывались лучшим художникам, собирались и сохранялись, подчеркивая могущество представителей католической церкви. Внутри этих коллекций выстроились удивительные культурные связи, которые определили судьбу многих произведений искусства.

Библиография:

1. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D1%91%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%82%D1%8C (дата обращения: 20.08.2017).

2. Поиск новых исторических фактов из приведенных биографий, опубликованных ранее другими исследователями, не входил в круг обозначенных интересов автора.

3. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D1%80%D0%B1%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B8 (дата обращения: 20.08.2017).

4. URL: http://www.barberinicorsini.org/ (дата обращения: 30.09.2017).

5. URL: http://www.galleriaborghese.it/barberini/it/default.htm (дата обращения: 10.03.2015).

6. URL: http://ziggyibruni.livejournal.com/54974.html (дата обращения: 20.08.2017).

7. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B0%D0%BB%D1%8C_%D0%9F%D0%BE%D1%86%D1%86%D0%BE,_%D0%9A%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B0%D0%BD%D0%BE (дата обращения: 20.08.2017).

8. *Herklotz Ingo*. Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts. — München, 1999.

9. The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A catalogue Raisonnée. Drawings and Prints in the Royal Library at Windsor Castle, The British

Museum, the Institut de France and Other Collections. Gen. editors: Francis Haskell and Jennifer Montague. — London, 1996.

10. URL: http://ru.knowledgr.com/00386747/%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D1%81%D0%9A%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D0%A4%D0%B0%D0%B1%D1%80%D0%B8%D0%94%D0%B5%D0%9F%D0%B5%D0%B8%D1%80%D0%B5 (дата обращения: 21.08.2017).

11. Philippe Tamizey de Larroque Lettres de Peiresc à Guillemin, Holstenius et à Menestrier. 1610–1637. — Paris, 1888–1898.

12. URL:http://biography.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000012/st004.shtml (дата обращения: 21.08.2017).

13. *Залина В.Т.* Роль обрамления в композиции гравированных портретов в России второй половины XVIII века // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство Культуры». — 2015. — № 1. — С. 115–125.

14. *Lombardi Yu.* Un frammento della Santa Russia nel cuore della Toscana: Icone Russe a Peccioli // Art and Literature Scientific and Analytical Journal TEXTS. — 2017. — № 1. — P. 16–36.

Яцэк (Степанович) Войчех Квятковски

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ РЕГИОНАЛЬНОГО ПОТЕНЦИАЛА В РАЗВИТИИ МУЛЬТИКУЛЬТУРНОГО МЕЖДУНАРОДНОГО СОТРУДНИЧЕСТВА (НА ПРИМЕРЕ ПОЛЬШИ)

Польша после Второй мировой войны стала практически однокультурной страной — в отличие от более ранних эпох. Эта ситуация в значительной степени способствовала быстрой реконструкции страны, разрушенной после войны, но, с другой стороны, это привело к значительному ограничению уровня и разнообразия культурной жизни. Чтобы проиллюстрировать эти диспропорции, стоит отметить, что за один год межвоенного периода и только в одной провинции (Кельце) было около 150 театральных премьер, организованных еврейским меньшинством, на идише. Только после политических преобразований (1989) удалось достичь богатства традиций и культуры религиозных и национальных меньшинств в построении общего наследия художественной культуры. Нынешнее сотрудничество в этой области широкое и включает представителей почти 10 культур, его можно разделить на две основные группы: трансграничное сотрудничество и влияние бывших исторических мультикультурных центров.

Poland after the Second World War became a practically one-cultural country — In contrast to earlier eras. This situation largely contributed to the rapid reconstruction of the country destroyed after the war, but on the other hand it resulted in a significant limitation of the level and diversity of cultural life. To illustrate these disproportions, it is worth pointing out that in only one year of the interwar period and in only one province (Kielce) there were nearly 150 theater premieres organized by the Jewish minority and staged in Yiddish. It was only after the political transformation (1989) that it was possible to reach the richness of the tradition and culture of

religious and national minorities in building a common heritage of artistic culture. Current cooperation in this area is very broad and includes representatives of nearly 10 cultures, and it can be divided into two basic groups: cross-border cooperation and the impact of former historical multicultural centers.

Ключевые слова: трансграничное сотрудничество, межкультурное сотрудничество, регионы, этнические и национальные меньшинства, художественная культура, традиционные искусства и ремесла.

Keywords: cross-border cooperation, intercultural cooperation, regions, ethnic and national minorities, artistic culture, traditional arts, crafts.

1. Культурные инициативы жителей городов Губена — Губина

Из трансграничных региональных артистических и культурных инициатив стоит обратить внимание на ситуацию городов Guben — Gubin. Обе части города, как польская, так и немецкая, в период перестройки 1990–2004 годов находились в очень сложной общественно-экономической ситуации.

Несмотря на то, что в этот период было выделено более триллиона DM для интеграции восточных и западных земель, негативный, углубляющийся темп миграции, особенно в западной части города, не был остановлен. После объединения Германии локальным фирмам не удалось удержаться на рынке из-за конкуренции западных производителей. Пришла волна банкротств, и практически все хозяйственные субъекты, которые остались на рынке, являлись филиалами фирм из западной Германии. Город Губен в период народной демократии (ГДР) был важным центром химической промышленности. Промышленная инфраструктура насчитывала 100 000 кв. — полезное пространство, фабричные залы и склады. Многозначительно, что спустя почти десять лет после воссоединения Германии местные власти не смогли управлять до 20 % прежнего гигантского потенциала промышленного пространства. В результате этих явлений начался процесс сноса неиспользуемых постиндустриальных объектов.

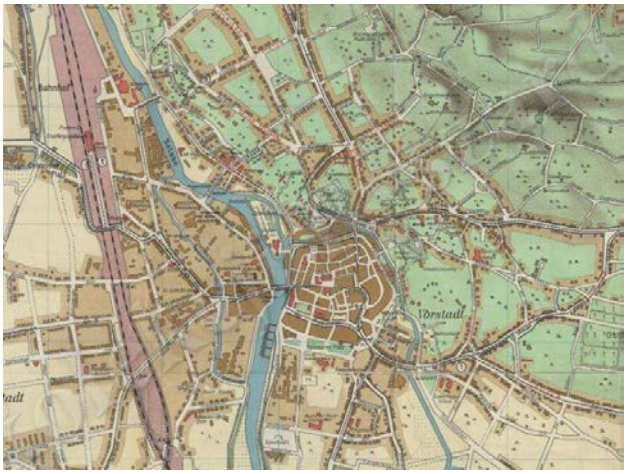


Рисунок 1. План города Губин. Источник: http://stareplanymiast.pl/plan-miasta-gubina-z-1939r/

Польская сторона не воспользовалась первыми годами конъюнктуры в приграничной торговле. Полученные таким образом средства, хорошо инвестированные, могли, видимо, и надолго поправить экономическую ситуацию жителей. Но этого не случилось, потому что владельцами хозяйственных субъектов польского пограничья чаще всего были лица из больших региональных центров, таких как Познань, Варшава, Лодзь или Вроцлав, которые туда перенаправляли свою прибыль. В период народной демократии (1948–1990), несмотря на объявленные дружеские отношения и сотрудничество в рамках СЭВ, число совместных культурных мероприятий было очень скромным. Польско-германское культурное сотрудничество развивалось только после объединения Польши с Европейским союзом. В 1998 году в рамках этого сотрудничества были предприняты две важные проектные задачи в области архитектуры. Первым был конкурс молодых архитекторов на модернизацию многоквартирного жилого корпуса на двух участках площадью 1,5 га по обе стороны границы. Второй, гораздо более широкой концепцией было создание идеи «Euromedic Guben — Gubin». Его цель состояла в том, чтобы интегрировать центр города, сломанный в результате разделения. Конечным результатом, который еще не достигнут, является создание Доппельштадта с одним центром, которому





Рисунок 2. Снос бывших промышленных предприятий (город Губен, Германия 2007). Источник: фотография автора
Рисунок 3. Исторический центр города Губин (после бомбардировки в 1945 г. осталась только башня). Источник: фотография автора

служат все инициативы этой концепции. Несмотря на более чем 10 лет эксплуатации этой концепции, обе части города погрузились в тупик определенного решения: проблема в том, что старый центр города расположен в польской части города, а власти Губена, осознающие углубление негативного миграционного баланса, не хотят инвестировать на польскую сторону границы. Тема оживления центра Губена — Губина популярна в качестве задачи дизайна для дипломов бакалавриата и магистратуры в польских и немецких университетах по градостроительству. Уже несколько лет появляются интеграционные инициативы, которые соединяют жителей обеих частей города, такие как циклический Праздник Яблони в начале сентября. Посвящается он многолетней традиции производства на этой территории яблочного вина и выращивания яблок. Хотя, по сути, это праздник урожая, однако, по идее инициаторов (локального управления), это одно из многих массовых мероприятий, целью которого является восстановление трансграничной идентичности города. Культурное сотрудничество обоих сообществ основалась, как ни странно, на условиях отрицательного сальдо миграции, на ощущении одиночества. Наступило объединение обоих сообществ. Именно сейчас спонтанно появляются мелкие гражданские организации, общественные объединения и клубы пожилых людей. Это, например, Объединение Женщин Guben — Gubin — Nysa, в

котором больше двухсот членов, в котором происходят встречи на многие темы из личной жизни, предлагается совместное времяпрепровождение, поездки — как туристические, так и страноведческие экскурсии. Существуют также спортивные клубы, музыкальные либо отраслевые объединения. (Grablewska A. 2012).

В этой ситуации символическое измерение приобретается путем консолидации окружения отставных профессиональных солдат и офицеров запаса, связывая бывших сотрудников пограничных служб польской армии и бундесверсов. Таким образом, идея примирения и дружбы, которая в течение последнего полувека не могла полностью преуспеть, выйти из социального вакуума взаимных стереотипов, становится фактом. (Kaczmarek J. 2011).

2. Польско-чешские художественные мероприятия в Цешине

Довоенный политический спор за Чешинский Сленск между Чехословакией и Польшей после Второй мировой войны привел к форме разделенного города (Чешский Чешин — Český Těšin). Чешин стал городом разделенным, где старинный старый город и вся историческая часть города осталась в Польше. Новые районы, в основном спальные, а также железнодорожный вокзал остались на чешской стороне. До конца пятидесятых годов XX века граница на реке Ользе являлась не пересекаемой для жителей обоих частей города. В ландшафте города этот факт подчеркивался присутствием высокого граничного забора, проволоки и полос пропаханной земли. Рокадные пути были предназначены для передвижения патрулей пограничников (Kulczyńska K., Matykowski R. 2014).

После вступления обеих стран в Евросоюз в 2004 г. появились многочисленные интеграционные инициативы, такие как Театральный Фестиваль *«Без границ»,* — место соревнования лучших и вдохновляющих польских, чешских, словацких, венгерских спектаклей, а также театральной деятельности в регионе. Идея его создания связана с традицией сотрудничества подпольных организаций, связывающих представителей демократической оппозиции из Польши и Чехословакии восьмидесятых годов (Dołzbłasz S. 2015).

День трех братьев, относящийся к легенде о создании города,

носит иной характер, он адресован всем жителям обеих частей города Чешин, пропагандируя рекреационные, спортивные, культурные и интеграционные события. Фестиваль Viva il Canto, в свою очередь, направлен на то, чтобы поднять авторитет города и региона благодаря участию выдающихся художников, продвижению молодых талантов, представлению различных форм вокальной и вокально-инструментальной музыки. Несмотря на десять лет присутствия обоих стран в ЕС, заметным является большое количество трансграничных инициатив, организованных польской стороной, в сравнении инициативами чешской стороны. Самостоятельные инициативы чешского самоуправления чешского Чешина в большинстве касаются артистических мероприятий, происходящих исключительно на чешской стороне.

3. Деятельность греческого меньшинства в Згожелеце

Характерным элементом разделенных городов является часто встречаемое присутствие третьей этнической группы или национальности, не связанной с разделенными границей основными обществами. Примером такой ситуации может быть развитие общества города Згожелец, где находится многочисленное, ортодоксальное греческое меньшинство.

Приход греческой группы связан с периодом Первой мировой войны, когда в 1916 году группа из 6,5 тысяч человек прибыла в Германию, Герлиц, — интернированные греческие солдаты. Немецкие власти только что создали лагерь для интернированных греков. После окончания войны большинство интернированных вернулось в Грецию, но скромная греческая обстановка и традиция присутствия греческого языка в регионе остались. Коммунистические власти после Второй мировой войны следовали этой традиции, когда было рассмотрено место нахождения лагеря беженцев гражданской войны в Греции. В 1948 году около 14 500 человек были заключены в тюрьму в польской части Гёрлиц-Згожелец в рамках содействия СЭВ — группа греческих политических беженцев. Второй, наряду с местной традицией, аргумент для Згожелеца был плохо продвигающимся действием в отношении польских поселений и, следовательно, владением необжитым жильем.

Это наглядно демонстрирует тот факт, что в то же время число польских жителей составляло всего 7 000, поэтому у греков было почти вдвое больше преимуществ. После отмены монархии в Греции и провозглашения республики в 1973 году большинство греков вернулось на родину. В настоящее время, хотя эта группа состоит всего из нескольких сотен человек, она по-прежнему активна и заметна в экономической жизни региона, а также в области деятельности местных органов власти. В городе Згожелец по инициативе греческого меньшинства была построена христианская часовня греческого вероисповедания. Активно работает также общество католических костелов как с одной, так и с другой стороны границы, представители которых вместе отмечают праздник Тела и Крови Христовых, проходя в совместной торжественной процессии между костелами по обеим сторонам границы. Немецкая часть города привлекает ежегодными историческими мероприятиями в июле и августе. В августе там проходит международный Фестиваль Уличных Театров «Via Thea», и тогда город становится сценой для актеров, акробатов и танцоров, а средневековое пространство города заполняется «путешествующей толпой» поколений. Згожелец и Görlitz соединены, подобно городам Guben — Gubin, совместной трансграничной инициативой, а именно — идеей Европа-город Zgorzelec — Görlitz. Главной целью организаторов региональных и локальных самоуправлений было создание совместной известной марки, в основном в культурной, хозяйственной и туристической среде, которая стала бы узнаваемой во всей Европе и поощряла обе части горда. Таким образом началось создание кооперационных проектов города Görlitz и вроцлавской Академии изящных искусств в рамках деятельности Европейской Столицы Культуры 2016 г. (Dolińska K., Niedźwiecka-Iwańczak N. 2014).



Рисунок 4. Греческая церковь в городе Згожелец. Источник: фотография автора

4. Приграничный культурный и экуменический центр Кодин — Костомоты — Влодава

История экуменических встреч в деревне Костомлоты длится уже почти тридцать лет (с 1983 г.). Изначально это были встречи, которые организовали священников и римско-католическую академическую молодежь, целью которых была забота о единстве христиан. Вдохновением для этих встреч стал опыт из экуменических Европейских Встреч Молодых Taizé. Другой традицией, наряду с Экуменическими Встречами Кодень-Костомлоты, является в этом районе Фестиваль Трех Культур в городе Влодава, появившийся в 1995 г, а его создателем был директор местного регионального музея (Korneluk J. 2017).

Первоначально это был только Фестиваль духовной музыки «Музыка Влодава», со временем (с 1999 года) он был преобразован в Фестиваль Трех Культур, который традиционно проходит в середине сентября каждого года. Так же, как Экуменические встречи Кодэ — Костомоты, Фестиваль Трех Культур тоже проводится с пятницы по воскресенье, а также отдельные дни посвящены другой культуре. Наряду с католической и православной, третьей религиозной культурой является религиозная культура иудаизма. Первый день фестиваля, пятница, посвящен традиции религии иудаистической, суббота связана с культурой православной, а воскресенье — с традицией римско-католической (Pulcyn T. 1998).

Обе эти инициативы имели успех также потому, что на этой территории существует живая многокультурная традиция, поддерживаемая последователями, в прошлом и в настоящее время. В приграничной зоне Влодава — Кодень — Костомлоты находятся ценные архитектурные религиозные объекты, связанные с православной, иудаистической, римско-католической и униатской религиями. Между прочим, к ним относятся церковь Рождения Пресвятой Девы Марии во Влодаве, Храм Божьей Матери Коденской в стиле барокко, костел святого Людвика и Большая Синагога во Влодаве, как и единственный католический нео-унианский приход византийско-словянского обряда в Костомлотах (Onyszczuk J. 2016).

5. Деятельность и влияние исторических и мультикультурных городских центров

Речь Посполи́тая на протяжении веков была многонациональным государством. Феномен религиозной терпимости, которая преобладала здесь, мультикультурализм, она привлекла более абсолютистской системы, которые используют указами и жесткие ограничения, применяемые другими судами в Европе. На протяжении столетий развивались многие центры расцвета культур народов, живущих на этой земле. Это были не трансграничные центры, а центры, которые обычно ассоциировались с многовековой традицией и историей их присутствия.

6. Исламская культура польских татар и ее влияние

Присутствие татар на польских землях началось в начале XIV в. и включало земли Великого княжества Литовского.

Они имели право строить мечети, имели право на религиозные свободы, строительство деноминационных школ и воспитание потомства в мусульманской вере. После создания польско-литовского союза татары стали подданными короля Польши. Уже в середине шестнадцатого века и определенно в семнадцатом веке была высокая ассимиляция татарского населения, которое заняло польский язык, но оставалось по его религии. Во второй половине XVII века в результате высадки короля Яна III Собеского в Подлясье и в Гродненском повяте были созданы новые татарские колонии. На протяжении 18-го века число польских татар росло, что отразилось на структуре и размерах татарских королевских полков. Татары во время разделов Польши, наполеоновских войн и более поздних национально-освободительных восстаний в 1830, 1863 годах, а также на протяжении почти 600 лет их присутствия на польской земле проявили высокую лояльность к польскому государству и привязанность к его традициям. За это время они активно участвовали на польской стороне практически во всех вооруженных конфликтах. Во время II Речи Посполитой, в 1918–1939 гг. у татар было 19 религиозных общин, а в 1925 г. был создан Мусульманский Религиозный Союз Речи Посполитой, существовал также Культурно-преподавательский союз Татар РП. Печатались также три татарские газеты: *Przegląd Islamski*, *Życie Tatarskie* і *Rocz-*



Рисунок 5. Мечеть в поселке Крушинияны. Источник: http://www.kruszyniany.com.pl/aktualnosc/meczet-w-kruszynianach-odnowiony

nik Tatarski. В настоящий момент в Польше проживает 5 000 человек татарского происхождения, самая большая группа проживает в подляском воеводстве. Община татар в Беломстоке — это почти 2000 человек. Рядом с довоенными татарскими общинами в Бохониках и Крушынянах после 1945 г. образовались новые общины в городах Беломсток, Гожув-Велькопольски, Гданьс и Варшава (Borawski P., Dubiński A. 1986).

Татарская традиция Подлясья проявилась в Фестивале Культуры и Традиции Польских Татар, который проходит ежегодно в половине августа с 2008 г.: он представляет конкурсы, игры для семей и детей, семинары на тему татарской кухни, выступления танцевальных ансамблей, шоу на лошадях и презентацию древнего военного искусства (Gutowski J. 2008).

Видимым символом присутствия многих поколений Татар в Польше является создание Центра Обучения и Мусульманской Культуры Польских Татар, который был построен в 2015 г. в Крушинянах. Центр является местом культурного обмена и представления истории татарской общины, присутствующей на землях Содружества на протяжении почти 600 лет. Центр состоит из постоянного музея, исторической части, учебной и мастерской, а также флигеля. Суть работы центра будет заключаться в идее работы некоммерческой организации, он будет открыт к сотрудничеству с научными центрами.

7. Лодзь как четырехкультурный город

Лодзь, город, пропитанный многочисленными этническими и народными идеями, стал местом ежегодного культурного мероприятия, которое культивирует традиции четырех национальностей, которые оказали решающее влияние для развития города: немцев, евреев, поляков и россиян. В XIX в. деятельность этих групп привела к созданию современного промышленного города. Идея возникла как необходимость диалога и попытка восстановления прежней динамики общественных отношений, благодаря которым Лодзь развивалась. Город был создан как быстро развивающийся центр текстильной промышленности. Развитие города было возможно благодаря немецким и еврейским деньгам; администрация принадлежала к россиянам, работники и средний класс чиновников были, в основном, поляки и в меньшей степени украинцы, белорусы и чехи.

Чтобы осознать сложность социальной структуры Лодзи, стоит упомянуть статистические данные с рубежа 1938–1939 годов, которые показывают, что только 55 % населения города были поляками, 34,7 % — евреями, а 10 % — немцами, русские — немного раньше, потому что они все еще были в начале века, составляли 2,5–2,8 %. Этот особый культурный плавильный котел означал, что национальные языки всех четырех культур были поняты и использовались на ежедневной основе, они стали одним общим языком на улицах Лодзи. После Второй мировой войны Лодзь потеряла этот многонациональный характер после уничтожения еврейского населения и исхода немцев. Несмотря на то, что город в большей степени стал многокультурным (90 % населения в половине 70-ых годов XX в. составляли поляки), а может быть именно поэтому, он потерял давнюю динамику роста и силу притяжения как инвесторов, так и новых жителей. Крах в развитии города появился вместе с крахом текстильной промышленности после политической трансформации 90-ых годов XX в. Из отчета Евросоюза относительно темпа хозяйственного развития городов с численностью жителей свыше 500 000, принадлежащих ЕС, составленного после 2010 г., вытекает, что Лодзь находится на последнем месте. Создание

инициативы диалога было собственно попыткой торможения отрицательных тенденций в общественно-хозяйственных переменах последних лет, а также запуска культурного моста между прошлым и настоящим. Именно историческое и многокультурное наследие региона должно стать шансом на оживление города.

Первая их этих инициатив появилась в 2002 г. как фестиваль Диалога Четырех Культур. Это был междисциплинарный проект, в состав которого вошло много культурных мероприятий международного формата (Biskupski Ł., Majewski T. 2010). Организаторы пытались создать новый туристический и культурный бренд, известный не только в Польше, но также в других странах Европы и мира, поэтому форма диалога была открытой не только для четырех народных групп, создававших ранее облик города, но и на всех, вне зависимости от цвета кожи, языка и убеждений. Кроме того, фестиваль был окрашен антивоенной риторикой и риторикой мира. На основе этих перемен уже в 2004 г. формула фестиваля стала шире — на культуру Италии и Апеннинского полуострова как европейского культурного наследия. Таким образом, фестиваль стал продвижением практически всех народов и религиозных общин, проживающих с давних времен в центральной и южной Европе. Организаторы, смоделировавшие по успешным примерам продвижения европейских городов ключевые культурные события, указывают на четкие коннотации городов и связанные с ними культурные мероприятия, напоминая о таких примерах, как Венецианский карнавал, Каннский кинофестиваль и Авиньонский театральный фестиваль. В связи с такими высокими целями, фестиваль перестает быть исключительно областью культурной деятельности, но также становится политическим и экономическим событием на карте Польши, в котором принимают участие официальные государственные делегации Германии, России, Израиля, Италии и Польши. В своей первоначальной версии фестиваль состоял из четырех направлений: социальной, уличной, художественной и национальной.

8. Еврейская культура района Казимеж в Кракове

В течение столетий Казимеж был отдельным городом. В 1880 г.

он стал районом Кракова. Начало еврейского поселения в Казимеже восходит к XV в. В XVII и XVIII вв. Казимеж стал неофициальной столицей еврейского поселения в Польше, а в течение некоторого времени — также самым большим центром еврейского поселения в мире. После войны выжило около 10 % еврейского сообщества города. Центр еврейского Казимежа — это район первой и самой главной синагоги, построенной здесь в XV в. на улице Широкой. Здесь проходит ежегодно, в начале июля, вот уже несколько десятков лет, финальный концерт фестиваля Еврейской Культуры.

История фестиваля началась в 1988 г., т.е. в поздний период Республики Польша. Эта дата позволяет причислить краковский фестиваль к одним из древнейших циклических культурных мероприятий в мире (Bałaban M. 2013).

Его инициаторами были Януш Макуч и Кшиштоф Гират, молодые выпускники гуманитарных программ, искусств в колледжах Кракова. Начало, как выяснилось позже, также является одним из крупнейших фестивалей этого типа в мире, оно было скромной научной конференцией, закрывающейся в однодневной сессии, посвященной встрече польских и еврейских культур. В настоящее время фестиваль сопровождает более 200 артистических мероприятий, таких как: концерты, лекции, дискуссии, выставки на открытом воздухе, хэппенинги или семинары, которые соединяют почти 30 000 участников. Предметом фестивальных событий является представление актуальных достижений современной еврейской культуры из Израиля и всей еврейской диаспоры, в том числе, из Польши. Финалом фестиваля является музыкальный концерт *Szalom na Szerokiej*. Это почти семичасовый пересмотр — марафон еврейской музыки всего мира.

Помимо фестивальных событий и связанных с этим художественных мероприятий, существует богатая сеть музыкальных клубов, кафе и ресторанов, которые привлекают туристов круглый год своей уникальной атмосферой и традициями. Они предлагают разнообразные музыкальные и кошерные блюда для еврейских диаспор со всего мира. Они также сопровождаются периодически проводимыми праздниками, такими как День хлеба, Фестиваль супов

и Праздник Юзеф-стрит. Эти праздники способствуют, главным образом, продвижению местных продуктов питания и региональных блюд, открывающих для туристов возможность соревноваться во многих категориях с профессиональными шеф-поварами.

9. Бывший еврейский квартал в Варшаве и Музей истории польских евреев

Первые заметки на тему еврейского поселения на территории Варшавы восходят к XV в. Евреи заселяли, в основном, земли, принадлежащие мазовецким князьям, также они были в их юрисдикции. С конца XV в. усугубился спор между еврейской общиной и самоуправлением города о праве на торговлю и проживание в границах городских стен, поскольку евреи не платили пошлин в кассу города, а платили напрямую князю.

В результате евреи переселялись на многочисленные юридики шляхты, то есть, это был своего рода город в городе, со своим правом и администрацией. Принадлежали юридики магнатам и богатой шляхте. Таким образом, развились новые пункты заселения еврейского населения — практически во флигелях магнатских дворцов на ул. *Tłumacka, Bielańska, Leszno*, а также в районах позднейших — *Alei Jerozolimskich*, то есть юридики Новый Иерусалим (Chwiszczuk R. 2008).

Форма компактного еврейского района, известного как Северный Район, кристаллизируется лишь в 40 и 50-ых годах XIX в. Район этот на северо-западе города почти буквально вписывался между валами Лубомирским и Зигмунтовским, с XVII в.

Название района — Муранов — от имени архитектора и королевского живописца Шимона Юзефа Беллотто, обычно называемого Мурано, у которого был свой дворец. Мурано — в честь венецианского острова, где родился художник. Эту область в межвоенный период населяло 90 % варшавских евреев. В период между войнами это был самый большой центр культурной жизни еврейской диаспоры. Только в Варшаве работало 18 еврейских театров, издавалось 180 журналов, из которых 130 — на идише, 25 — на иврите и 25 — на польском языке. Здесь позже, во время

немецкой оккупации, немцы создали самое большое в Европе гетто. Здесь прозвучал самый страшный аккорд уничтожения — холокост еврейского населения — гибель почти 600 тысяч давних жителей города.



Рисунок 6. Музей истории польских евреев: проект финского архитектора Reiner Mahlamäki. Источник: фотография автора

Масштабы разрушений были огромны, можно было их сравнивать только с взрывом атомных бомб в японских городах Хиросима и Нагасаки. По оценкам, в 1945 году в Варшаве в общей сложности было обвалено 20 млн. М3. Во время реконструкции Муранова в 1940-х и 1950-х годах градостроители и архитекторы столкнулись с дилеммой о том, как решить проблему удаления такого огромного количества мусора. Традиционным способом такое действие займет около 10 лет. В этой ситуации было принято решение ввести в ландшафт нового жилого района Муранов кучу щебня, покрытую слоями земли и травы, создавая таким образом ландшафт с естественным характером. Можно сказать, что Муранов фактически построен на руинах бывшего еврейского квартала. После политических преобразований в Польше был запущен ряд педагогических программ, отображающих судьбу довоенного еврейского района в Варшаве. Уже после войны, параллельно прогрессу реконструкции города, возник вопрос — что делать дальше с местом Восстания в Гетто, а также всего еврейского района как места особой памяти.

Скоро была начато строительство постоянного памятника, который в настоящей форме был открыт уже в пятую годовщину начала Восстания в Гетто в 1948 г. Конструкция Натана Раппапорта содержит кубик высотой 11 м в центральной части прямоугольной призмы. Памятник сопровождается пятью гектарами зеленого пространства в форме ортогональной сетки ближайших улиц — как место медитации и размышлений. Именно это пространство, с учетом находящегося здесь памятника, было избрано для постройки Музея Истории Польских Евреев.

Работы над концепцией музея начались уже со второй половины 90-ых годов XX в. Проект был избран на конкурсе, в котором приняло участие почти 300 работ, архитектурных ансамблей со всего мира. Был выбран проект финского архитектора Reiner *Mahlamäki*. Главной идеей проекта было создание контраста между простым кубовидным блоком, основанным на квадрате, как вневременной вселенной — блок этот контрастирует формой оврага, трещины. Эта трещина приводит к разделению двух частей объекта, открывающего в этом месте внутренний холл посредством плывучей формы, мягких извилистых линий разделений. Эта трещина отсылает нас к библейскому разделению вод Красного Моря. Таким образом, проект достиг исключительного метафорического значения. Интеллектуальная сила отдачи объекта накапливается, собственно, на стадии концепции. Из этого также следует следующая аллегория, разделяющая полезное пространство и выставку на две части: подземную и надземную. Вся подземная часть посвящена истории еврейского народа, ее тяжелым моментам, которые, однако, существуют в сознании, но не вмешиваются в то, что происходит сейчас и произойдет в будущем, чему в прямом и переносном смысле посвящена целая наземная часть, где находятся современная аудитория, конференц-залы, выставки, ателье для проведения студенческих семинаров, где есть кафе и ресторан. Проведение всего процесса строительства столкнулось с рядом задержек и трудностей в сборе достаточных финансовых средств для этой цели. Стоит, однако, добавить, что эффект оказался впечатляющим. Варшава получила новый, самый известный на сегодняшний день культурный объект, ранг которого поднимет престиж не только этого места, но и города и страны (Deptuła B. 2005).

10. Многонациональность как шанс и потенциал в развитии артистично-культурного сотрудничества локальных общин

Многонациональность и вытекающий из нее культурный обмен появились в современной Польше после ее вхождения в Евросоюз в 2004 г. Ярким элементом этого процесса за период с 2000 по 2005 г. является пятикратный рост числа лиц, пересекающих в течение года

границу Польши. Являются ими, в основном, жители ЕС, но также и жители Израиля, России. В 2010 г. число приезжающих превысило 5,8 млн. и постоянно растет. Одних туристов в этой группе лишь 10 %, т.е. 1,24 млн. В туристических путеводителях многих стран, например, Италии, Испании или Израиля, подчеркивается факт низких цен в польских торговых центрах, где одежду известных брендов, таких как *Zara* или *Versace,* можно было купить на треть дешевле, чем в других странах (2010 г., теперь — уже дороже). Польша после открытия границ является также целью медицинского туризма. Оценивается, что уже в 2010 г. опекой и медицинскими процедурами в Польше воспользовалось 300 тысяч иностранцев. Постоянно, с 2000 г., наблюдается увеличение потока туристов из соседних стран, в основном, из Германии, России, Белоруссии и Украины. Увеличение количества посетителей из-за границы является также благоприятной почвой для развития и роста сотрудничества в области культуры и искусства, шансом для восстановления и постройки новых, циклических массовых мероприятий, создания новых артистических мероприятий на основе возрождающейся активности многонациональной культурной смеси, присутствующей здесь издавна.

На протяжении веков Польша была многокультурным государством. Во времена великолепия Речь Посполитая была открыта для посторонних, и их многочисленное присутствие способствовало более быстрому развитию страны. В настоящее время Польша является страной, которая, в основном, этнически и культурно однородна. Несмотря на это, или, возможно, именно из-за этого в Польше предпринимаются многочисленные инициативы по восстановлению традиции этого места, местной традиции и упоминанию многоэтнического прошлого. Эти мероприятия влияют на развитие туризма, расширяют местное культурное предложение, повышают привлекательность местных общин и представляют собой значительный потенциал в развитии международных контактов. Польша усиливает свои связи в структурах Европейского Союза, открывая себя для мультикультурализма, поднимает свои позиции в семье европейских стран. Об этом ясно свидетельствует тот факт,

что в последние годы, с момента объединения с структурами ЕС до сегодняшнего дня (почти 14 лет членства), число приезжающих иностранных туристов, посещающих Польшу, увеличилось более чем в 10 раз с 1 240 000 до 17 500 000 человек в год (данные за рекордный 2016 год). Это — впечатляющий результат, который очень перспективен для будущего.

Библиография:

1. *Agenda.* 2000. Unia Europejska rozszerzona i silniejsza Studia Europejskie/ — Nr. 3 i 4.

2. *Anderson M. Bort E.* (eds): Boundaries and Identities: the Eastern Frontier of the European Union; ISSI. — Edinburgh, 1996.

3. *Bałaban M.* 2013. Dzieje Żydów w Krakowie na Kazimierzu (1304–1868). T. 1. Izraelicka Gmina Wyznaniowa, Kraków1912 wznowienie Wydawnictwo Austeria Klezmerhojs.

4. *Biskupski Ł., Majewski T.* 2010. Festiwal Dialogu Czterech Kultur w Łodzi: studium przy-(u)padku // Kultura Współczesna: teoria, interpretacje, krytyka. 1230–4808. — 2010. — Nr. 4. — S. 45–60.

5. *Borawski P., Dubiński A.* 1986. Tatarzy polscy: dzieje, obrzędy, legendy, tradycje Warszawa: «Iskry».

6. *Brzosko-Sermak A., Płaziak M.* 2015. Conditions of divided towns development — an example of Guben and Gubin; Pedagogical University of Cracow. Institute of Geography. Department of Entrepreneurship and Spatial Mansagement Kraków; Materiały z konferencji: The place and role of small towns in complex urban system. — Kraków, 20–21 sierpnia 2014 r.

7. *Chwiszczuk R.* 2008. Ulica Próżna i dzielnica żydowska w Warszawie; Próżna Strasse und das jüdische Viertel in Warschau [ze wstępem Michaela Schudricha, Gołdy Tencer oraz Waltera-Marii Stojana]; tł. Beata Burger Warszawa: Austriackie Forum Kultury.

8. *Deptuła B.* 2005. Umiar i pasja: po rozstrzygnięciu konkursu na Muzeum Żydów Polskich // W: Tygodnik Powszechny: katolickie pismo społeczno-kulturalne. 0041–4808. — 2005. — Nr. 29. — S. 16.

9. *Dębicki M., Dolińska K., Doliński W., Makaro J., Niedźwiecka-Iwań-*

czak N. 2012. Odpowiedź na polemikę z recenzją książki *«Zgorzelec jako miasto pograniczne w opiniach jego mieszkańców» //* W: Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka. 0037–7511. R. 67. — 2012. — Nr. 2. — S. 165–171.

10. *Dolińska K. Niedźwiecka-Iwańczak N*. 2014. Atrakcyjność niemieckich części miast podzielonych: Zgorzelec-Görlitz i Gubin-Guben w percepcji zgorzelczan i gubinian, Uniwersytet Wrocławski; Wrocław.

11. *Dołżbłasz S.* 2015. Cieszyn-Czeski Cieszyn: wybrane aspekty funkcjonowania miasta podzielonego na granicy polsko-czeskiej w kontekście transgranicznej mobilności mieszkańców [w]: Studia z Geografii Politycznej i Historycznej. 2300–0562. T. 4. — S. 201–219.

12. *Francis A*. 1994. Poland: the Return to Europe [in] Manning M. 9 ed. — P. 295–317.

13. *Grablewska A*. 2012. Realizacja koncepcji Euromiasta Gubin-Guben próbą zacieśnienia współpracy na rzecz rozwoju polsko-niemieckiego pogranicza; Instytut Politologii Uniwersytet Zielonogórski; Lublin.

14. *Gutowski J*. 2008. Tatarzy polscy: historia i kultura Tatarów w Polsce: Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, grudzień 2008 — marzec 2009 / [teksty: Jacek Gutowski et al.] Wyd. Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie (katalog wystawy).

15. *Halbersztadt J*. 2015. Muzeum żydowskie; rozm. przepr. Jan Śpiewak, Zofia Waślicka, Artur Żmijewski; Muzeum Historii Żydów Polskich; Warszawa.

16. *Hellmann R*. 2012. Guben-Gubin: Eurostadt im Herzen von Europa = Euromiasto w sercu Europy / [zdj. i tekst Roland Hellmann ; tł. na jęz. pol. Małgorzata Hellmann] Gubin: FTF Wydawnictwo Prywatne, cop. Wrocław.

17. *Kaczmarek J.* 2011. Gubin i Guben — miasta na pograniczu: socjologiczne studium sąsiedztwa Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza; Poznań.

18. *Karkowska-Rogińska A., Staszewska-Zatońska A*. 2016. Małe Polin: przewodnik po wystawie stałej Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN / [tekst; współpraca A.Kraus; ilustracje K.Walentynowicz] Warszawa: Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN.

19. *Kennard A*. 1997. A Perspective on German — Polish Cross-Border cooperation and European Integration Anderson M.; Bort E. — P. 53–60.

20. *Korneluk J*. 2017. Włodawa: miasto 3 kultur [opracowanie tekstu Janusz Korneluk, Krzysztof Kusiuk, Joanna Pogonowska; tłumaczenie Grzegorz Bednarczyk] Kwidzyn: Vega Studio Adv. Tomasz Müller; Włodawa: przy współpracy Urzędu Miejskiego, Włodawa.

21. *Kulczyńska K*. 2014. Miasta podzielone w Europie; Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; Poznań — Opole.

22. *Kulczyńska K., Matykowski R*. 2014. Struktura przestrzenna miasta granicznego, jego przestrzeń publiczna i symboliczna na przykładzie Cieszyna Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; Poznań.

23. *Onyszczuk J*. 2016. Kodeń: od siedziby magnackiej do osady gminnej: (dzieje ośrodka od drugiej połowy XVIII wieku do odzyskania niepodległości) Warszawa; Kodeń; Bydgoszcz: Wydawnictwo «Koronis».

24. *Pulcyn T*. 1998. Kostomłoty: dzieje jedynej w Polsce neounickiej parafii i sanktuarium unitów podlaskich według opowiadania ojca Romana Piętki, marianina; Wydawnictwo Księży Marianów; Warszawa.

А.В. Семёнов

ПАРАДИГМА РАЗВИТИЯ СТИЛЕВЫХ НАПРАВЛЕНИЙ В СОВЕТСКОЙ МЕБЕЛИ 1930-Х — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1950-Х ГГ.: ПОСТКОНСТРУКТИВИЗМ, АР-ДЕКО И НЕОКЛАССИЦИЗМ

В статье раскрываются основные тенденции трех направлений в дизайне советской мебели 1930-х — первой половины 1950-х гг.: постконструктивизм, ар-деко и неоклассицизм. На примере работ двух крупнейших советских проектировщиков и проектной мастерской показаны точки пересечения стилевых направлений в дизайне мебели СССР, выявлены также общие черты в принципах формообразования, и визуальной стилистике предметов указанных направлений.

The article exposes the main tendencies in three trends of the Soviet furniture design during the period of 1930s — first half of 1950s: post-constructivism, art deco and neoclassicism. On the example of works produced by two largest Soviet designers along with the design workshop it was shown the points of intersection of the trends of furniture design in USSR. It was also revealed the common features in visual stylistics and the principles of shape formation of the objects related to specified trends.

Ключевые слова: постконструктивизм; ар-деко, советский неоклассицизм; мебель СССР; дизайн советской мебели.

Keywords: Postconstructivism, Art Deco, Soviet Neoclassicism, the furniture of the USSR, the Soviet design furniture.

В начале 1930-х гг. подходило к концу строительство значительного

количества архитектурных проектов, разработанных в 1920-е годы и относящихся к направлению конструктивизма и рационализма [1]. Жилмассивы и общественные здания в новых районах достраивались в соответствии с чертежами и концепциями архитекторов. Известны также случаи, когда ключевые объекты застройки адаптировались или переделывались в угоду современным новым направлениям в проектировании. В это время происходит смешение конструктивизма в проектировании с элементами, заимствованными из классической архитектуры и мебели. Тем не менее, в некоторых проектах мебели начала 30-х годов еще сохранялась «инерция стилеобразования, характерная для функционализма и конструктивизма, основанная на обыгрывании простой геометрии, структурности, контрастных соотношений цветов и фактур» [2]. Следование традициям русского и европейского классицизма стало играть большую роль, чем целесообразность и «пролетарская аскетичность форм», за которые выступали авангардисты. Отныне идет преодоление аскетизма, что сказалось впоследствии на увеличении площади жилого пространства. Мебель, как и в прошлом десятилетии, сохраняет строгие четкие формы, но становится более массивной [3].

Вместе с тем, в 30-е гг. в Советском Союзе появляются проекты оборудования интерьеров, мебели и общественных пространств в стилистике популярного в то время в Европе и США течения ар-деко. В системе перехода от рационализма и конструктивизма к постконструктивизму и так называемому советскому неоклассицизму ар-деко сыграло особую роль. Это отразилось, прежде всего, на принципах проектирования мебели.

Если постконструктивизм в мебели можно рассматривать, по большей части, как переходный этап от конструктивизма к неоклассическим формам, то ар-деко претендует на статус состоявшегося направления в проектировании советской мебели. При анализе и проработке принципов формопостроения мебели проектировщики могли черпать знания и учиться на зарубежных разработках, в то время как постконструктивизм возник на почве локальных изменений принципов проектирования в СССР. При этом формы мебели ар-деко нередко приближаются к

постконструктивистским проектам, так как в обоих случаях при сохранении логичности и простоты в построении форм большое значение придается выразительным свойствам применяемых материалов и композиционному соотношению объемов.

Формирование стилистики и принципов формообразования советского классицизма в проектировании мебели происходило по особому пути под влиянием локальных черт развития художественного проектирования. Советский классицизм возник на почве отрицания идей авангардистов и прошел путь от постконструктивизма, впитав в себя некоторые принципы формообразования ар-деко, к неоклассическому направлению в проектировании.

Цель статьи заключается в выявлении основных тенденций в парадигме развития советского мебельного проектирования 1930-х —первой половины 1950-х гг. на основе взаимовлияния трех стилевых направлений: постконструктивизма, ар-деко и советского неоклассицизма.

Уже ближе к концу 1930-х годов в архитектуре прочно устанавливаются помпезность, величественность и монументальность. Вслед за архитектурой изменяются и принципы проектирования оборудования интерьеров. Широко используется синтез элементов таких стилей, как барокко, ампир эпохи Наполеона, поздний классицизм и ар-деко [4]. Увеличиваются пространственные габариты мебели, визуально она становится более массивной, нежели разработки конструктивистов и рационалистов 20-х годов. В советском неоклассицизме декоративные элементы являются важнейшей составляющей проекта. Они формируют его облик, являются неотъемлемой частью общей пространственной композиции. Нередко декор выполняет агитационные и символические функции.

Рассмотрим развитие тенденций проектирования советской мебели на примере трех ключевых фигур того времени: Бориса Михайловича Иофана (постконструктивизм), Архитектурной мастерской Моссовета № 12 (ар-деко) и Николая Евгеньевича Лансере (советский неоклассицизм).

Борис Михайлович Иофан известен, прежде всего, как ведущий



Рисунок 1. Б.М.Иофан. Кресло для Дома на набережной. Начало 1930-х гг.

советский архитектор. Для своих архитектурных проектов он разрабатывал оборудование интерьера, создавая тем самым комплексный проект здания и его внутренней среды. Одним из основных проектов такого рода можно считать меблировку квартир в «Доме на набережной» (1928–1931 гг.) для членов советской номенклатуры и их родственников. Предметы мебели были расположены в помещениях еще до заселения жителей. Несмотря на разнообразие мебельных форм в рамках одной квартиры, оборудование было стандартизировано и повторялось в каждом жилом пространстве, рассчитанном на проживание нескольких человек. (На всех предметах стоял инвентарный номер, раз в год комендант дома с помощниками совершали обход квартир для того, чтобы сверить номера и убедиться, что все на месте, менять и выносить из дома мебель жителям было запрещено.)

Предметы, выполненные по проекту Бориса Иофана, отличаются лаконичностью конструктивного приема, четкими формами и рациональной структурой. Благодаря единому стилевому приему формообразования, отдельные мебельные изделия удачно сочетаются друг с другом. В рамках постконструктивистской эстетики начала 1930-х годов проект был весьма своевременным, он логично продолжил конструктивистские начинания 1920-х, объединив их с новыми тенденциями мебельного проектирования. В мебели, разработанной Борисом Иофаном, чувствуется влияние рационализма, выражающегося в четкости конструкции, отсутствии орнамента и других декоративных украшений.

Показательным примером мебели, в котором выразились принципы проектирования мастера, является проект кресла (рис. 1) из мореного дуба из обстановки квартиры писателя Ю.В.Трифонова.

Предмет был изготовлен в мебельной мастерской (которая производила вещи по проектам Бориса Иофана), располагавшейся в Никольской церкви, рядом с Домом на Берсеневской набережной [5].

Мебель для «Дома на набережной» была изготовлена в рамках стандартизированной серии, что говорит о возможности ее промышленного выпуска, но, в то же время, не предполагает обязательного массового производства. Перед автором не стояло задачи проектирования массовой мебели. Разница между высокими, средними и низшими слоями населения, по мнению многих авангардистов, должна была сгладиться, а классовые различия уступить место коммунальной общине. Но в 1930-е годы мы видим иную картину. Если в 20-е проектировщики стремились создавать стандартизированную и недорогую мебель для широких слоев населения, адаптированную под массовое производство, то в начале 30-х вектор смещается в сторону разработки мебели, предназначенной для отдельно взятого проекта, более индивидуальной, трудозатратной в изготовлении и высокой по цене. Мебельные формы становятся массивнее, материала для ее изготовления требуется больше, нежели у рационализированных изделий прошлого десятилетия. Такая мебель была менее компактной по площади и более дорогой, при том, что подавляющее большинство семей и отдельно живущих людей нуждались в увеличении занимаемой им жилплощади. Сложно представить, что среднестатистический человек мог позволить себе оборудовать жилое помещение мебелью наподобие той, что была спроектирована Борисом Иофаном для «Дома на набережной».

Справедливости ради надо сказать, что его работы сравнительно экономичны в плане использования материала, лишены нефункциональных декоративных элементов, что, безусловно, делает ее более легкой в производстве и недорогой по цене. Но, тем не менее, на примере данного проекта можно наблюдать смену вектора в проектировании и производстве — от разработки массовой продукции к созданию индивидуальной, штучной мебели, ориентированной на конкретный проект и отдельного потребителя. Как ни странно, такая ситуация напоминает дореволюционные времена, когда большинство мебельных фабрик Петербурга и Москвы

были ориентированы на средний и высший классы населения. В этом контексте термин «постконструктивизм», применяемый по отношению к стилю «Дома на набережной» и его внутренней отделки, в том числе и мебели, определяет тенденции проектирования, пришедшие на смену конструктивизму и, по сути, в последующее время вытеснившие его. Данный процесс крайне интересен в связи с тем, что авангардисты 20-х годов предполагали, что их идеи в области массового производства стандартизированной мебели будут постепенно развиваться, но действительность оказалась иной.

В 1933 году при организации Архитектурных мастерских Моссовета была создана отдельная мастерская № 12 *(Архитектурная мастерская Моссовета № 12)* под руководством художника Н.Г.Борова. В ее состав входили художники-оформители, художники мебели, конструкторы осветительной арматуры, которые занимались решением проблем, связанных с разработкой внутреннего оформления и оборудования интерьеров. Прежде всего, в мастерской заботились об общей концепции интерьера, включавшей композиционное решение помещений, облицовку и обработку стен, потолков и полов, вопросы цветовой композиции, рисунка и конструкции мебели, осветительной арматуры, рисунка и расцветки декоративных тканей. Важно, что мастера создавали общий ансамбль интерьеров, где каждая деталь подчинена определенному замыслу. Каждый проект, выполненный данной мастерской, был уникален, а это значит, что отдельные предметы не предполагали массовое тиражирование и их выпуск регулировался отдельной серией, предназначенной для той или иной работы.

Наиболее наглядно синтез конструктивизма и ар-деко представлен в проекте интерьера кабинета главного редактора для комбината «Правда», выполненного Н.Боровым, Г.Замским и В.Янг в 1934 году. А.Н.Лаврентьев в книге «История дизайна» называет стиль, в котором выполнена мебель редакционных помещений комбината, «пластическим конструктивизмом» [6]. Формы стульев, диванов, столов и книжных полок принимают обтекаемые очертания, конуры предметов закругляются, острые углы смягчаются. Каркас мебели для сиденья выполнен либо из дерева, либо из металлических трубок.

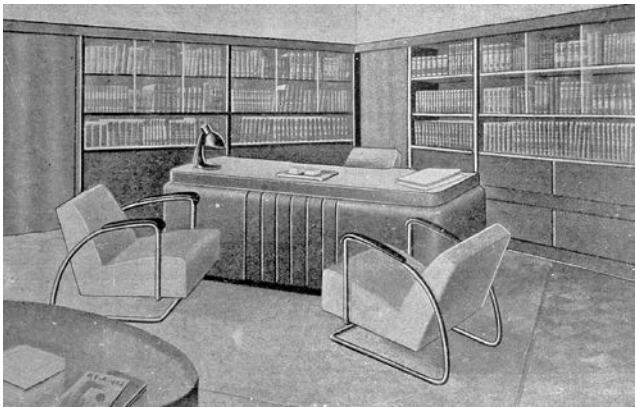


Рисунок 2. Н.Боров, Г.Замский, В.Янг. Проект интерьера кабинета главного редактора для комбината «Правда». 1934 г.

На изображении кабинета главного редактора видны два кресла с металлическим каркасом, на котором держатся мягкие элементы спинки и сидения. Визуально опора выглядит как непрерывная гнутая линия, что подчеркивает эффект цельности и логичности конструкции. Подобный каркас позволяет креслам прогибаться под весом человека, подстраиваясь под позу тела.

Вспомним рессорную конструкцию консольного стула, выполненного в 1929 году по проекту ученика Владимира Татлина студента ВХУТЕИНа Н.Рогожкина. В основе конструкции стула Рогожкина лежит деревянный гнутый каркас, на котором держится сиденье. Автор создает реплику одновременно на популярные тонетовские стулья и новаторские проекты из гнутого металла студентов и преподавателей немецкого Баухауза. По форме стул Рогожкина ближе к современным аналогам, а каркас сделан из традиционного для русской мебели материала — дерева [7]. В случае с креслами для комбината «Правда» 1934 года каркас выполнен из металлической сравнительно толстой гнутой трубы. Такой материал делает данную конструкцию гораздо более износостойкой, нежели гнутая древесина, а также усиливает визуальный эффект надежности и монументальности предмета. В 1930-е годы каркас из гнутых металлических трубок становится излюбленным приемом проектировщиков, вне зависимости от места расположения и назначения мебели.

При изучении отдельных предметов мебели, например, рабочего стола или книжного шкафа (рис. 2), становится ясно, что авторы проекта не отталкивались от какого-то отдельного стиля в проектировании, а произвели синтез различных стилевых направлений для создания уникального внутреннего пространства помещений комбината. Тем не менее, можно заметить ряд общих тенденций: увеличение габаритов мебели и визуальное подчеркивание массивности конструкции, переход на натуральные оттенки древесины, подчеркивание естественных текстур, использование тонировки, а также применение современных технологий и материалов, таких как гнутье металлической трубы, пластмасс (бакелита, целлулоида, плексигласа), а также декоративных защитных покрытий металла (хромирование и никелирование).

Справедливо утверждение, что смена стилевых ориентиров в проектировании в 1930-е годы произошла при активной поддержке государства. Но нельзя недооценивать влияние общемировых тенденций на эстетику промышленного искусства в СССР. Стиль ар-деко, популярный в большинстве капиталистических стран, проник на территорию Советского Союза. Советские проектировщики использовали приемы ар-деко в своей работе. Сотрудники Архитектурной мастерской Моссовета № 12 в мебельных проектах весьма деликатно применяли формы данного стиля, что говорит об их высоком профессиональном уровне. Тем не менее, несмотря на, казалось бы, общую положительную характеристику выполненных работ, в прессе, мастерской высказывались замечания по поводу формализма и следования западным образцам [8]. Автор критической статьи об интерьерах комбината «Правда», говорил следующее: «В общем проект является несомненным достижением уже в силу самой постановки проблемы целостного архитектурно-художественного оформления интерьера громадного комбината. В то же время надо отметить некоторую связанность проекта традиционными модернистскими штампами, досадно тормозящими работу бригады» [9].

Интересно, что интерьеры комбината «Правда» были декорированы различными классическими элементами, при этом

сами здания выстроены в стиле конструктивизма. Несмотря на, казалось бы, сильный диссонанс между классической архитектурой и конструктивизмом, подобное решение интерьеров выглядит более чем логичным. Период строительства зданий занимает довольно большой промежуток времени. Изменение стилевых ориентиров происходит порой гораздо быстрее. К тому же, оборудование и отделку интерьера поменять гораздо проще, нежели внешний облик строения.

Работы, относящиеся к постконструктивизму, соединяют в себе разработки конструктивистов с классическими традициями, но это соединение осознанное, заключенное в самом проекте и выражается в применении декоративных накладок для видоизменения чистой конструктивистской формы. Постконструктивизм, несомненно, имеет глубокое внутреннее содержание. Неверно было бы воспринимать данное направление как конструктивизм, к которому прибавили классические декоративные элементы. Это явление, примиряющее классику с авангардом. Оно говорит о возможности сочетания декоративного с конструктивистским и, более того, возводит декор в сферу «нужного» [10], о котором говорил Владимир Евграфович Татлин, и не редко необходимого, но не в утилитарном понимании, а в визуальном. Постконструктивисты неслучайно соединяют классические и авангардные концепции. Это осознанное решение, необходимое, с одной стороны, для переосмысления разработок конструктивистов, а с другой — постконструктивистский анализ помогает расширить понимание художественной промышленности через призму конструктивизма.

Мастерская была закрыта в 1935 году, через два года после открытия. По заявлению Моссовета, «мастерская не ответила на поставленные ей задачи», что едва ли соответствовало действительности [12]. Вероятно, причина закрытия заключалась в критике, которая говорила о «некоторой связанности» работ мастерской «традиционными модернистскими штампами» [13], а также в общей стилистике проектов, отсылающей к популярным мотивам ар-деко капиталистических стран Европы и США.

К концу 1930-х годов в стилистике и формообразовании предметов

мебели все больше проявляются классические традиции. Одним из представителей классического направления в проектировании был *Николай Евгеньевич Лансере*. Архитектор-художник, профессор Академии Художеств, не избежавший участи миллионов репрессированных в советские годы, он занимался проектированием мебели в «Особом конструкторско-техническом бюро» (ОКТБ-12), в народе именуемым «шарашкой», где под надзором карательных органов работали осужденные архитекторы, выполнявшие заказы по обустройству номенклатурных интерьеров, в том числе, московского Кремля [14]. Здесь в 1937 году он разрабатывал мебель для создававшегося в то время ленинградского Музея В.И.Ленина, для которого была выделена территория Мраморного дворца, что потребовало переустройства его интерьеров [15]. По заданию партийных и правительственных органов Лансере также выполнил проект отделки кабинета министра Наркомпроса, зала заседаний в Кремле, правительственной дачи на Каменном острове, разработал интерьеры парохода «Севастополь», построенного по заказу ЦК компартии Абхазии и многое другое.

Николай Лансере анализировал классические принципы формопостроения мебели русского классицизма. В своих работах он показал, как традиции могут адаптироваться к современной реальности с учетом запроса общества и служить развитию мебели. Любовь мастера к русскому классицизму, скорее всего, возникла еще в молодости, поскольку Николай Лансере и его отец Евгений Александрович Лансере были членами общества «Мир Искусства», деятельность которого была направлена, в том числе, на изучение русского классицизма XVIII века. Это важно, поскольку мастер понимал традиции стиля. Он осознавал смысл внешних элементов, декора и логику форм. Именно идейное наполнение определяет внешний облик предмета. Иными словами, Лансере отдавал предпочтение анализу форм, а не копированию внешних приемов стиля. Схематичное копирование нередко присутствует в условиях необходимости выполнения определенного заказа, но мастер смог преодолеть поверхностное отношение к работе в условиях заключения, видимо, потому что искренне любил и ценил русское искусство.

Рассмотрим несколько предметов мебели, сконструированных им в 1930-е годы, показывающих разносторонность подхода Николая Лансере к формообразованию вещей. В форме кресла 1937 года (рис. 3) чувствуются отголоски конструктивизма 1920-х годов, с его акцентом на конструкции и лаконичности предмета [16]. Выразительность форме предмета придают строгие прямые подлокотники с каркасными перемычками, являющиеся продолжением ножек изделия, а также слегка наклоненная квадратная спинка с прямоугольной вставкой из мягкого элемента. Подобная прямолинейная геометрическая структура отсылает к угловатым формам советской мебели 20-х годов. При этом автор придерживается классических пропорций мебели для сидения, уделяет внимание эргономическим характеристикам предмета. Лансере использует текстуру и цвет древесины для создания эффекта визуальной теплоты и тактильного комфорта. Форма кресла проста и рациональна, что приближает работу к мебели конструктивистов, но в ней уже нет того смелого эксперимента, свойственного авангардным проектам.



Рисунок 3. Н.Е.Лансере. Кресло. 1937 г.

Характерные особенности стиля Николая Лансере проявляются гораздо четче при рассмотрении дополнительной пары мебельных проектов. В проекте кресла 1932 года появляются декоративные элементы в месте соединения передних ножек с царгами. При этом общая форма предмета, за исключением данных деталей, остается довольно лаконичной и даже строгой. Текстура древесины менее выразительная, нежели у предыдущей работы, что обосновано наличием декоративных элементов и желанием подчеркнуть именно форму округлых деталей мебели.

Разнообразие форм мебели по проектам Николая Лансере говорит о том, что мастеру удалось прочувствовать новые тенденции в искусстве

мебели 1930-х — времени зарождения нового привилегированного класса, так называемой «советской аристократии», лояльной к правящему режиму. Работы Лансере не предполагали массового тиражирования. Они выпускались ограниченным тиражом в рамках конкретных проектов. Особое внимание уделялось в это время общественным интерьерам, подчас уподоблявшимся дворцам «нового типа» [17]. Однако в работах мастера очевидны тенденции, в которых комфорт сочетается со стремлением к чистоте и простоте форм, характерных для конструктивизма 20-х годов. В них можно заметить также влияние рационального модерна и ар-деко с его любовью к выразительным качественным материалам. Пример Николая Лансере в очередной раз показывает, что формирование понятий о том или ином направлении в проектировании происходит под влиянием множества факторов, не последним из которых выступают субъективные взгляды и техника отдельных мастеров.

Разделение мебельных проектов 1930-х — середины 1950-х годов по трем стилевым направлением позволяет установить основные векторы развития концепций проектирования в указанный период. Подобный подход к систематизации изделий, учитывающий, прежде всего, принципы их формообразования, не замыкает мебельное оборудование в отдельных группах, но раскрывает связи между различными течениями в проектировании советской мебели. Именно через призму таких направлений, как постконструктивизм, советское ар-деко и неоклассицизм, представляется возможным описать картину формирования и развития идей, определивших ход истории мебельного проектирования в период угасания концепций проектировщиков-авангардистов, обращения к наследию прошлого путем последовательного анализа достижений прошлого десятилетия и его синтеза с более поздними традициями, вплоть до существенного разрыва с идеями конструктивистов.

Итак, для трех стилевых направлений в советской мебели 1930-х — первой половины 1950-х гг. (постконструктивизм, ар-деко, советский неоклассицизм) характерны следующие черты: внимательность к визуальному облику предмета, его гармоничному сочетанию с окружающим пространством, наличие элементов, несущих

исключительно декоративные функции, возвращение к классической схеме формопостроения мебели, визуальная массивность предметов, ориентированность на индивидуальные и штучные проекты, а не на массовое проектирование, заимствование и переосмысление исторических форм и конструкций в мебели. Для этого времени характерно создание крупных показательных архитектурных и интерьерных работ, служащих эталонами для разработчиков мебели при создании единичных и массовых проектов.

Принципы проектирования мебели в 1930-х — середине 1950-х годов аккумулируются вокруг решения следующих основных задач: определение путей развития современной мебели; поиск нового языка выражения в проектировании через анализ классических форм и принципов формопостроения; борьба с «утопичными» идеями авангардистов 20-х годов; создание образцовых проектов; установление взаимопонимания между проектировщиком, производством и потребителем.

Примечания:

1. *Лаврентьев А.Н*. История дизайна. Учебное пособие. — М.: Гардарики, 2007. — С. 187.

2. *Лаврентьев А.Н*. История дизайна. Учебное пособие. — М.: Гардарики, 2007. — С. 187.

3. *Колосова И.И., Удод М.А*. Влияние архитектурных стилей на дизайн мебели в России в XX — нач. XXI в. // Вестник ТГАСУ. — 2013. — № 2. — С. 85.

4. *Колосова И.И., Удод М.А*. Влияние архитектурных стилей на дизайн мебели в России в XX — нач. XXI в. // Вестник ТГАСУ. — 2013. — № 2. — С. 85.

5. Heritage. International art-gallery [Электронный ресурс]. — URL: http://www.heritage-gallery.ru/20mebel (дата обращения: 17.01.2017).

6. *Лаврентьев А.Н*. История дизайна. Учебное пособие. — М.: Гардарики, 2007. — С. 187.

7. Подробнее см.: *Ботт И.К., Канева М.И*. Русская мебель. — СПб.: Искусство, 2003. — 512 с.

8. *Лаврентьев А.Н*. История дизайна. Учебное пособие. — М.: Гардарики, 2007. — С. 189.

9. *Липецкий И*. Интерьеры комбината «Правда» // Архитектура СССР. — 1934. — № 7. — С. 29.

10. Имеется ввиду знаменитое выражение Татлина — «Ни к старому, ни к новому, а к нужному».

11. Мастерские: история мастерской № 12 [Электронный ресурс]. — URL: http://www.sovarch.ru/260/ (дата обращения: 29.10.2016).

12. *Липецкий И*. Интерьеры комбината «Правда» // Архитектура СССР. — 1934. — № 7. — С. 29.

13. В МУАРе открывается выставка советского дизайна [Электронный ресурс]. — URL: http://www.elle.ru/elledecoration/news/v-muare-otkryivaetsya-vyistavka-sovetskogo-dizayna/ (дата обращения: 24.12.2016).

14. Мир искусства: Николай Лансере [Электронный ресурс]. — URL: http://arhive.tvoyaistoria.ru/articles/mir_iskusstva_nikolay_lansere (дата обращения: 16.12.2016).

15. Дубовый каркас кресла сохранился с 1930-х годов; обивка мягких элементов современная.

16. Мир искусства: Николай Лансере [Электронный ресурс]. — URL: http://arhive.tvoyaistoria.ru/articles/mir_iskusstva_nikolay_lansere (дата обращения: 16.12.2016).

17. Мир искусства: Николай Лансере [Электронный ресурс]. — URL: http://arhive.tvoyaistoria.ru/articles/mir_iskusstva_nikolay_lansere (дата обращения: 16.12.2016).

Библиография:

1. *Ботт И.К., Канева М.И*. Русская мебель. — СПб.: Искусство, 2003. — 512 с.

2. *Колосова И.И., Удод М.А*. Влияние архитектурных стилей на дизайн мебели в России в XX — нач. XXI в. // Вестник ТГАСУ. — 2013. — № 2. — С. 78–96.

3. *Лаврентьев А.Н*. История дизайна. Учебное пособие. — М.: Гардарики, 2007. — 303 с.

4. Липецкий И. Интерьеры комбината «Правда» // Архитектура

СССР. — 1934. — № 7. — 29 с.

5. Мастерские: история мастерской № 12 [Электронный ресурс]. — URL: http://www.sovarch.ru/260/ (дата обращения: 29.10.2016).

6. Мир искусства: Николай Лансере [Электронный ресурс]. — URL: http://arhive.tvoyaistoria.ru/articles/mir_iskusstva_nikolay_lansere (дата обращения: 16.12.2016).

7. Heritage. International art-gallery [Электронный ресурс]. — URL: http://www.heritage-gallery.ru/20mebel (дата обращения: 17.01.2017).

В.В. Авдеева, Л.А. Аванесова

СРЕДНЕВЕКОВАЯ СКУЛЬПТУРА АРМЕНИИ: БЛИЗОСТЬ СО СКУЛЬПТУРНЫМ ДЕКОРОМ РОМАНСКОГО СТИЛЯ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

Сравнительный анализ каменных рельефов романского стиля в Западной Европе и Армении IX−XIII вв. В статье прослеживаются параллели в трактовке и передаче образовнаиболее ярких сюжетных скульптурных групп: зооморфных (образы львов и птиц) и растительных (символы виноградной лозы).

Comparative analysis of the stone reliefs of Romanesque style in Western Europe and Armenia IX−XIII cc. The article traces parallels between the interpretation and transmission of images of the most striking plot sculptural groups: zoomorphic (images of lions and birds) and plant (symbols of the vine).

Ключевые слова: романский стиль, Западная Европа, Армения, скульптура, архитектура, символика.

Keywords: Romanesque style, Western Europe, Armenia, sculpture, architecture, symbolism.

На наш взгляд, армянская средневековая скульптура в той или иной степени близка своим прочтением и образным строем с пластикой средневековых романских храмов, к примеру, в Германии (имперские соборы в Шпейере, Вормсе, Майнце), Франции (соборы в Отене, Пуатье, Лоше), Испании (соборы в Ункастильо, Хаке, Туделе). Нам показалось интересным сравнить скульптурные образы данного периода в странах Западной Европы и в первой христианской стране — Армении. Принятие христианства повлияло на семиотику и образный

язык декоративного искусства Армении, чем обуславливается сходство множества сюжетов и композиционных решений. Важным явлением, обобщающим изобразительные школы в Армении и Западной Европе, является сам подход к пониманию символики. В отличие от восточных философских течений, знак и символ в христианстве не наделяются собственным психофизическим смыслом. Сакральные знаки воспринимаются как знамение, требующее веры [1]. Таким образом, армянское искусство во многом носит черты восточных изобразительных традиций, но при этом использует христианскую семантику.

В данном ключе мы практически не рассматриваем рельефы, напрямую изображающие библейские сюжеты, так как для них существует сложившаяся византийская иконография. Нам показалось интересным рассмотреть зооморфные и растительные образы в армянской и западноевропейской скульптурной традиции. Следуя нашей гипотезе, мы более пристально остановились на трех скульптурных группах, наиболее часто встречающихся и имеющих схожие черты трактовки.

К первой условной группе относятся скульптурные образы льва или львов, которые расположены на архитектурно-колончатом фризе или фасадах храма. Оказывается, что львы чаще всего встречаются среди зооморфных сюжетов в средневековом изобразительном искусстве. В первую очередь, изображение льва трактуется в библейском ключе. Оно символизирует одного из четырех евангелистов — Марка. Хотя в романской культуре данное животное носит двойственную символику. С одной стороны, лев символизирует благородство и царственность, Евангелиста Марка и самого Христа, как, к примеру, во французской церкви св. Трофима в Арле, где лев включен в композицию тетраморфа на тимпане над входом. С другой стороны, мы видим в нем негативную характеристику образа — определенную жестокость и символ Сатаны, как на капители в Павии. Одновременно в армянском скульптурном декоре образ льва используется в большей степени либо как символ благородства и храбрости, либо в составе тетраморфной композиции, к примеру, на хачкарах мастера Момика.

В западноевропейской средневековой скульптуре образ льва





Рисунок 1. Лев. Собор святой Марии и святого Стефана. Германия, Шпейер, XI в.
Рисунок 2. Львы. Барельефы у входа в церковь Сурб Ованес. Армения, Гандзасар, XIII в.

выступает в самых разных ипостасях. По теории А.В.Волкова [2], насчитывается до десяти различных трактовок, из них чаще всего встречаются «львы и дерево», «львы и чаша», «встреча львов», «лев и птица» и др. Одним из наиболее распространенных образов в Западной Европе становится тип *«львов-стражей».* Их можно встретить в романских западноевропейских памятниках, например, в декоре немецких и французских храмов (вход в собор в Шпейре, XII в., (рис. 1)), во французских соборах (барельеф над входом в собор Нотр-Дам Ла Гранд), на тимпанах испанских церквей: собор в Хаке в женском монастыре в Уэске, в Сан Мартин де Ункастильо. Они символизируют милосердие для кающихся и расправу над грешниками. Один лев всегда оскален, второй выглядит нейтрально или дружелюбно. Располагаются львы-стражи рядом друг с другом над входом в храм. Вход или врата храма занимают особое место в средневековой символике, они являются своеобразным обещанием спасения. Сам храм рассматривался как земное воплощение Храма Небесного, его врата — как граница между миром земным и миром горним, открывающаяся для праведников или закрывающаяся для грешников, и поэтому они ассоциировались с Христом, который будет решать судьбы человеческих душ в День Страшного Суда [3]. Отсюда и особенности декора врат и порталов, в связи с чем львы-стражи напоминают о Страшном Суде и о милости Божьей, о главенстве суда Божьего над судом человеческим. Более детально эти особенности трактовки можно увидеть в испанском и армянском декоре. Для западноевропейской традиции очень детально данная трактовка проиллюстрирована на примере тимпанной композиции собора Хаки. Правый лев оскален и попирает василиска и медведя — символы





Рисунок 3. Лев-охраняющий. Собор святого Мартина и святого Стефана. Германия, Майнц, X–XV вв.
Рисунок 4. Лев. Декор кафедрального собора святого Креста. Турция (территория древней Армении), Ахтамар, X в.

смерти и греха, надпись надо львом гласит: «Сильный лев топчет господствующую власть смерти» [4]. С другой стороны лев стоит над человеком, одетым в рубище кающегося грешника и держащего змею — символ Сатаны, греха и искушения. Надпись возле льва указывает на милосердие к кающимся: «Лев знает, как пожалеть поверженного человека, так и Христос знает, как простить человека, который молится» [5]. Схожую трактовку образов, когда львы олицетворяют божественные силы, видим и в барельефе в Гандзасаре.

Наиболее интересным скульптурным решением данной трактовки прочтения хищников перед нами предстает образ в храме XIII века Сурб Ованес в Гандзасаре (рис. 2). Таким образом, львов-стражей, охраняющих вход, в менее сложных композициях можно встретить в армянском и в западноевропейском средневековом искусстве. По сути, они также отражают определенный дуализм трактовки «прощение — наказание». В отличие от немецкого и французского изображения львов, головы которых смотрят в фас, образы львов-стражей на испанском и армянском храмах изображены в профиль, напоминая тем самым геральдическую композицию. Аналогичное изображение льва можно увидеть в соборе святого Креста в Ахтамаре (рис. 4). Но ошибочно было бы предполагать, что армянские львы всегда предстают только в геральдическом облике в профиль.



Рисунок 5. Львоподобные образы, баран, дракон. Капители колонн портала собора святого Мартина и святого Стефана. Германия, Майнц, X–XV вв.

Встречаются также изображения в фас, например, лев из Ехегнадзора, XIV в. и развернутые в три четверти, как на уже упомянутом соборе в Ахтамаре.

Второй сюжет со львами встречается в *скульптурных сценах, изображающих Св. Даниила.* Львы сопровождают изображение святого, что свидетельствует о заимствовании католиками и армянами византийской иконографии этого сюжета. На изображениях пророка Даниила львы, как правило, окружают святого с двух сторон. Они могут либо безучастно сидеть, либо быть злобно оскаленными или даже лизать ноги святому. В данных изображениях, чаще всего, нет особого символического подтекста, львы изображают именно зооморфных персонажей, и подобные изображения являются иллюстрацией к библейской истории о пророке Данииле, которого бросил в ров со львами персидский царь Дарий. Но Господь послал ангела, который заградил путь львам, и пророк остался жив. Спасение Даниила представляется как прообраз будущего Воскресения Христа и Его победы над смертью. Композиция в целом может трактоваться как проявление охранительной силы Господа. К примеру, можно сравнить рельеф в церкви Сан Педро Де ла Нэв в Испании (рис. 6) и рельеф в армянской церкви Святого Креста в Ахтамаре (рис. 7). Контуры фигур выбиты на плоской каменной поверхности, лишенной объемности и трехмерности. Несмотря на отсутствие скульптурных деталей, оба рельефа достаточно детально проработаны графически: подробно изображены лицо святого, морды и шерсть львов, элементы одежды. Складывается впечатление, что авторы изображений пытались перенести живописное изображение на камень.

На капители в Туделе можно увидеть третий сюжет с парными львами — *«хозяин львов».* Данный сюжет представляет собой изображение человека в окружении двух хищников, не имея при этом столь явной иконографии, как библейский сюжет о пророке Данииле.





Рисунок 6. Святой Даниил со львами. Церковь Сан Педро Де ла Нэв. Испания, Кастилия, IX–XIII вв.
Рисунок 7. Святой Даниил со львами. Церковь Святого Креста. Армения, X в.

Сюжет наделен множеством вариаций, среди которых любопытен один пример, когда на шеи львов накинута веревка, которую держит человек, как на капители в Туделе, или появляется сюжет, в котором человек держит веревку во рту, как на капители в Сен-Жан де Тризе. Похожее изображение представлено на стене армянской усыпальницы Хахбакянов (Прошьянов). Показательна история основателя дома Проша Хахбакяна (1223 − 1284), который носил прозвище «миросозидатель» за его бурную строительную деятельность, в том числе и монастырь в Гегарде, где и находится усыпальница рода. В данной композиции львы скованы цепью-веревкой, закрепленной на кольце, держащем быком. Возможно, что это одна из далеких вариаций на тему «хозяина львов», популярную в Западной Европе. Можно предположить, что львы в данном контексте символизируют побежденное, укрощенное зло или конкретного врага. Это тем более вероятно, если обратить внимание на хвосты львов в виде змеиных голов. Такие змеиные хвосты встречаются на западноевропейских средневековых рельефах, изображающих поединок Самсона со львом на тимпане Лунда и на рельефе X−XI вв, представленном в Византийском музее в Фессалониках, а также на капители колонны церкви Сен-Ур в Лоше. Обычно в зооморфных изображениях голова животного символизирует стремление к духовному, его хвост — земное начало. Например, животные, кусающие свои хвосты, символизируют грешников, увлеченных плотским миром и не думающих о божественном. Змея же, за редкими исключениями,

символизирует зло и искушение. На изображениях Самсона со львом змеиный хвост льва пытается ужалить Самсона, и на изображении в Гегарде хвосты-змеи тянутся вверх к удерживающему львов на привязи быку. Схожесть сюжета, когда змеиные головы тянутся к победителю, позволяет предположить, что в обоих случаях змееголовые хвосты призваны подчеркнуть опасность и коварство поверженного врага.

Противоположный сюжет, четвертый в затронутой сюжетной группе, — *образ льва, раздирающего быка*, представлен как в немецкой, так и в армянской скульптуре, например, на гербе дома Закарянов, который можно увидеть на стене храма там же, в Гегарде. Этот же сюжет представлен на рельефах Кафедрального Собора на острове Ахтамар. Лев, разрывающий быка или корову, либо возвышающийся над поверженной жертвой, как на соборе в Майнце (рис. 5), часто встречается и на западноевропейских рельефах и символизирует Христа, сокрушающего грешников. Бык в данном контексте читается как символ язычества, ассоциируясь с Золотым Тельцом иудеев и языческими жертвоприношениями в целом. Данные сюжетные композиции выполнены динамично, в отличие от статичных львов-стражей. Львы-стражи призваны, в первую очередь, служить символами милосердия и наказания, в то время как лев над жертвой изображался более «живым».

Пятый сюжет — *поединок Самсона со львом* — столь популярный в Западной Европе, можно найти в декоре армянского храма на острове Ахтамар. М.Пастуро указывает на то, что к XII веку проблема дуальности и противоречивости образа льва была решена выделением его негативного, злого образа в отдельное животное — леопарда. Изобразительно этот «леопард» не имел ничего общего с реальным животным, но позволил отделить благородного льва, олицетворяющего Христа и добродетели, от необузданного и яростного воплощения дьявола и пожирающих страстей [6].Таким образом, мы видим, что семантика образа льва во многом совпадает в сюжетах рельефов Западной Европы и Армении, а также совпадают композиционные решения.

Второй сюжетной группой для романских храмов Западной Европы и Армении является *символ виноградной лозы*. В романской



Рисунок 8. Птицы, клюющие виноград. Церковь Сан Педро Де ла Нэв. Испания, Кастилия, IX–XIII вв.

скульптуре рельефы с растительными мотивами постепенно вытеснялись как языческие, но ряд мотивов сохранился, в частности, виноградная лоза как общехристианский мотив встречается в искусстве всех христианских стран средневековья. Подобно сдавливаемому винограду, превращающемуся в вино — «бессмертный напиток», распятый Христос проливает свою кровь во имя спасения человечества. Также аллегория виноградника распространялась и на само христианское учение, только вкусив которое можно насладиться раем, подобно тому, как птицы склевывают спелый виноград.

Однако в романском средневековом искусстве встречается виноград и в другой трактовке — как символ соблазнов, в частности, в декоре аббатства Марии-Лаах в Германии. Можно провести такую семантическую цепочку: виноград выступает символом чрезмерного винопития, которое, в свою очередь, является собирательным образом всех прочих грехов и соблазнов. На такие выводы наводит, например, фриз в Базеле, где рядом с человеком в плаще на голое тело рвет виноград обезьяна. В отличие от других животных, обезьяна в средневековой христианской традиции всегда олицетворяет хитрость и бесстыдство, даже существовало выражение: «Дьявол — обезьяна Бога» [7]. То есть данный фриз является в некотором роде изображением порока. В армянских скульптурных рельефах обезьяну можно встретить на фризе собора в Ахтамаре (рис. 9). Как и в западноевропейских рельефах, обезьяна изображена веселой и олицетворяет порок неумеренного винопития.

Некоторые романские скульптурные изображения сбора винограда



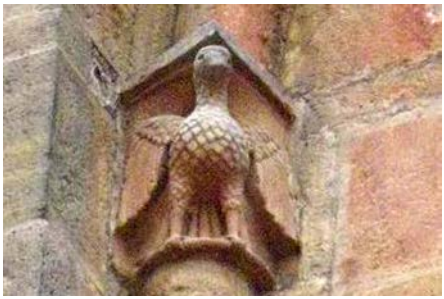


Рисунок 9. Обезьяна, поедающая виноград. Декор кафедрального собора святого Креста. Турция (территория древней Армении), Ахтамар, X в.
Рисунок 10. Орел. Капитель колонн портала собора святого Мартина и святого Стефана. Германия, Майнц, XI в.

вызывают вопросы и сомнения, по ним нельзя однозначно сказать, положительный или отрицательный смысл несут сборщики. Например, А.В.Волков приводит описания капители в Мозаке, на которой изображены две фигуры юношей, один из которых срезает виноградную кисть, лежа на земле. Затруднительно определить, кем они являются — пьяницами или праведными христианами, простыми сборщиками винограда или вором и увидевшим его сторожем [8].

Для армянской средневековой культуры виноград — один из национальных символов, поэтому его можно встретить на многих хачкарах и рельефах храмов как самых древних, так и поздних; не исключение и каменные рельефы рассматриваемого средневекового периода. В армянских рельефах чаще встречается сюжет сбора винограда в качестве отдельной сюжетной сценки или христианскогосимвола. На так называемом «виноградном фризе» в Ахтамаре можно увидеть «Царственного собирателя» — фигуру, облаченную в богатые одежды и с признаками власти, — вероятно, изображающего царя Гагика. Аналогичный сюжет можно найти на капители в Отене (Франция), когда двое мужчин в богатых одеждах срывают спелые гроздья винограда.

В романской скульптуре Западной Европы виноградные листья как элемент декора встречаются также достаточно часто, в частности, виноградную лозу можно увидеть, например, в рельефах собора святой Марии и святого Стефана, Шпейер, Лаахского монастыря, на





Рисунок 11. Парные птицы на древе. Рельеф западного портала кафедрального собора. Италия, Верона, XII в.
Рисунок 12. Парные птицы на древе. Хачкар. Армения, Кош, конец XII в.

рельефе саркофага «трёх пастырей», хранящегося в Ватикане, или в декоре базилики Санта-Мария-делла-Пьеве в Ареццо. Виноградный орнамент в декоре обычно представляет собой переплетающиеся лозы, на которых чередуются листья и гроздья ягод. Примером могут служить орнаменты портика немецкого собора в Шпейре и храма Звартнотц, чьи композиции почти идентичны. Особо стоит отметить виноградный орнамент в базилике Санта-Мария-делла-Пьеве в Ареццо, где лозы переплетаются под прямыми углами, что делает рисунок очень геоментричным и декоративным.

Часто изображается *сцена с изображением клюющих виноградную гроздь птиц.* Примером может служить фриз в церкви Сан Педро Де ла Нэв в Испании (рис. 8). Армянский исследователь Г.Петросян однозначно трактует такие изображения как символ верующих, вкушающих божественный плод и божественную кровь [9]. Исследователи романского искусства не так категоричны и кроме упомянутого положительного христианского контекста предполагают другие значения: либо представлен порок пьянства, либо иллюстрация легенды о художнике Апеллесе, который нарисовал гроздь винограда столь натурально, что птицы слетелись ее клевать, хотя А.В.Волков приводит несколько примеров, когда невозможно однозначно определить характер изображения [10].

Итак, мы видим, что в скульптурных рельефах Армении и Западной Европы виноград выполняет не только декоративную функцию, но и символическую, тем самым являясь аллегорией христианского

учения. В западноевропейской средневековой традиции виноград чаще, чем в Армении, становится также символом греха. Данную особенность можно объяснить тем фактом, что виноград относится к числу садовой культурой армянского народа, в которой он выделяется как один из этнодифференцирующих символов.

Третий узнаваемый сюжет, общий для западноевропейских и армянских средневековых рельефов, — *скульптурные образы птиц*. Часто символика изображенных птиц ассоциируются со Святым духом, душой человека, чистотой. П.М.Бицилли цитирует из «Физики» святой Хильдегарды о сущности образа птицы: «…для того созданы птицы, на примере которых ей (душе) должно учиться, что ей следует познавать: птицы поднимаются на крыльях в воздух и летают в воздухе повсюду, так и душа, пока она в теле, возносится и растекается помышлениями» [11].

Но, как и львы, птицы наделяются средневековыми авторами двойственной семантикой. С одной стороны, птица становится неким образом всего духовного и возвышенного. С другой — негативная трактовка, с опорой на текст Писания, где видны сравнения дьявола с птицами, к примеру, в притче о сеятеле, где птицы налетели и склевали все посеянные семена. В данной притче птицы сравниваются с бесом, похищающим слово о Царствии Господнем из сердца слушающего, но не разумеющего. Вероятно, что это связано также с апостольской характеристикой дьявола: «князь, господствующий в воздухе».

Наиболее распространенный и в Западной Европе, и в Армении сюжет — *парные птицы на ветвях дерева* или рядом с ним с двух сторон (рис. 11, 12). Само дерево часто соотносят с языческим Древом Жизни, произрастающим в центре мира и соединяющим три мира: подземное царство смерти, или преисподнюю, землю смертного человеческого бытия и небесные чертоги богов. На эти древние языческие верования удачно накладывается представление о Кресте Голгофы, также стоящем в центре мира, в том месте, где был сотворен и похоронен первый человек Адам. Этот крест не только искупает первородный грех, но и является источником происхождения лечебных растений. Такое наложение аллегорий находит свое яркое воплощение именно в армянских хачкарах, на которых основным элементом является





Рисунок 13. Птицы с переплетёнными шеями. Южный портал церкви Санта-Магна. Ункастильо, Испания. 1150 в.
Рисунок 14. Птицы с переплетёнными шеями. Хачкар.Армения, Айриванк. XII-XIII вв.

«цветущий» крест, который своими «корнями» часто опирается на розетку. Она символизирует одновременно и землю, и поминальный стол — аллегорию смерти и Голгофы. А.В.Волков утверждает, что для романских мастеров образ дерева должен был быть связан, в первую очередь, с Древом Познания и сюжетом искушения. В этом случае можно предполагать, что птицы — это Адам и Ева [12].

Сами птицы на хачкарных рельефах Армении часто изображаются с хвостами или крыльями, переходящими в листья пальметты, или наоборот — побеги растений заканчиваются птичьими головками (например, хачкар из Ариндже, Армения). Подобные изображения можно встретить и в романской скульптурной традиции, например, на капителях в Сен-Урс де Лош и Сен-Назар де Корм Руайяль.

Характерный для армянских хачкарных рельефов сюжет *«самоизъязвляющие птицы»* встречается и в романских скульптурных рельефах. Этот мотив изображает один из христианских символов — пеликана. Легенда гласит, что взрослые пеликаны не восприимчивы к укусам змей, но если змея укусит птенца, то взрослый пеликан разрывает себе грудь, чтобы напоить птенца своей кровью и тем спасти. Эта легенда совпадает с христианскими идеями самопожертвования Христа ради всего человечества.

Интересен следующий мотив — изображения *птиц с переплетенными шеями*. В романской архитектуре он встречается в Испании — в храмах Сеговиии Ункастильо, например, в декоре южного портала церкви Санта-Магна (рис. 13), и его же мы можем

увидеть в армянских рельефах в Ованованке и Айриванке (рис. 14). Г.К.Вагнер указывает на восточное происхождение этого мотива [13]. Испанская провинция Сеговия значительно подверглась арабскому влиянию, чем объясняется появление этого мотива в изобразительном искусстве.

Изображение *орла* — одного из распространенных в Западной Европе и Армении символов — встречается в храмовой средневековой архитектуре, например, капители в имперском соборе Майнца (рис. 10) и декоре капителей в Храме Бдящих Сил Звартноц. Капители украшали колонны, установленные рядом с несущими пилонами, — основными опорными точками храма [14]. Орел, уносящий ягненка, изображен на гербе дома Хахбакянов, упомянутом ранее (рис. 9). Включенные образы орлов, как и львов, могут рассматриваться с двух позиций: благородства и жестокости. Композиционно данное изображение схоже с романским сюжетом, где орел уносит зайца. В романской традиции орел часто изображается расправляющимся с мелкими зверьками, символизирующими грехи. Если в западноевропейской традиции орел обладает дуальными признаками и добра и зла, то в Армении особо почитался как символ благородства и использовался в геральдике и скульптуре чаще всего в этом семантическом значении.

В рассматриваемый период скульптурные зооморфные и растительные рельефы технически усложняются, становятся многослойными. В скульптуре возрастает роль декоративного орнамента, и к XIII веку монументальные и монолитные формы сменяются тонкой ажурной декоративной резьбой [15]. В то же время в романской скульптуре рельеф также усложняется, каждому слою соответствует своей орнамент. Семантика затронутых зооморфных и растительных мотивов западноевропейских и армянских скульптурных рельефов IX–XIII веков носит символический и образный характер. Они выполняют функцию «проповеди в камне» или «молитвы в камне», позволяя интерпретировать их в новом ключе и с новыми коннотациями «средневековых историй».

Примечания:

1. *Аверинцев С.С*. Символика раннего Средневековья. К постановке вопроса // Семиотика и художественное творчество. — М., 1977. — С. 91–92.

2. *Волков А.В*. Лев // Код средневековья. Загадки романских мастеров / А.В.Волков. — М.: Вече, 2013. — С. 96–142.

3. *Нессельштраус Ц.Г*. Искусство раннего средневековья / Ц.Г.Нессельштраус . — СПб.: Азбука, 2000. — С. 362.

4. *Волков А.В*. Код средневековья. Загадки романских мастеров. — М.: Вече, 2013. — С. 111, 173, 286–287.

5. *Волков А.В.* Код средневековья. Загадки романских мастеров. — М.: Вече, 2013. — С. 111.

6. *Пастуро М*. Символическая история европейского средневековья. — СПб.: Alexandria, 2012. — С. 57–58.

7. *Волков А.В*. Код средневековья. Загадки романских мастеров. — М.: Вече, 2013. — С. 142–143.

8. *Волков А.В*. Код средневековья. Загадки романских мастеров. — М.: Вече, 2013. — С. 384.

9. *Петросян Г.* Хачкар. — Ереван: Зангак, 2015. — С. 46.

10. *Волков А.В*. Код средневековья. Загадки романских мастеров. — М.: Вече, 2013. — С. 56–58.

11. Цит. по: *Бицилли П.М*. Элементы средневековой культуры. — М.: Мифрил, 1995. — С. 16.

12. *Волков А.В*. Код средневековья. Загадки романских мастеров. — М.: Вече, 2013. — С. 56.

13. *Вагнер Г.К*. Скульптура Древней Руси. XII век. — М.: Искусство, 1969. — С. 292.

14. *Григорян А., Степанян Н*. Ереван. Гарни. Гегард. Эчмиадзин. Аштарак. — М.: Искусство, 1985. — С. 93–94.

15. *Тяжелов В.Н*. Искусство средних веков: Византия, Армения и Грузия, Болгария и Сербия, Древняя Русь, Украина и Белоруссия // В.Н.Тяжелов, О.И.Сопоцинский. Малая история искусств. — М.: Искусство, 1975. — С. 131, 140.

Библиография:

1. *Аверинцев С.С*. Символика раннего Средневековья. К постановке вопроса // Семиотика и художественное творчество. — М., 1977. — С. 308–337.

2. *Бицилли П.М*. Элементы средневековой культуры. — М.: Мифрил, 1995. — 264 с.

3. *Вагнер Г.К*. Скульптура Древней Руси. XII век. — М.: Искусство, 1969. — С. 292.

4. *Волков А.В*. Код средневековья. Загадки романских мастеров. — М.: Вече, 2013.

5. *Григорян А., Степанян Н*. Ереван. Гарни. Гегард. Эчмиадзин. Аштарак. — М.: Искусство, 1985. — 207 с.: ил.

6. *Нессельштраус Ц.Г*. Искусство Западной Европы в средние века / Ц.Г.Нессельштраус. — Л.-М.: Искусство, 1964. — 388 [2] с.

7. *Нессельштраус Ц.Г*. Искусство раннего средневековья / Ц.Г.Нессельштраус. — СПб.: Азбука, 2000. — 384 с.

8. *Пастуро М*. Символическая история европейского средневековья. — СПб.: Alexandria, 2012. — 163 с.

9. *Петросян Г*. Хачкар. — Ереван: Зангак, 2015. — 76 с.

10. *Тяжелов В.Н*. Искусство средних веков: Византия, Армения и Грузия, Болгария и Сербия, Древняя Русь, Украина и Белоруссия / В.Н.Тяжелов, О.И.Сопоцинский. Малая история искусств. Художник И.Жихарев. — М.: Искусство, 1975. — 368 с.

Т.В. Коптева

«ПИСЬМА ОБ АРХИТЕКТУРЕ» ЖАНА-ЛУИ ВЬЕЛЯ ДЕ СЕН-МО И ПИСЬМЕННАЯ ТРАДИЦИЯ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Жан-Луи Вьель де Сен-Мо не опирался в своей работе на уже существующие теории архитектуры, будь то работы Витрувия, Альберти или теоретиков XVII-XVIII веков. Корни его теории происходят из другого источника – из теории об аллегорической культуре древности, которую проповедовал Кур де Жебелен. Вьель позаимствовал ее, но поставил во главе аллегорической системы не язык и письменность, а архитектуру. Благодаря этому Вьель де Сен-Мо создал уникальную теорию архитектуры как «книги древних».

Architectural theory of Jean-Louis Viel de Saint-Maux was not inspired by his colleagues or predecessors in this field, be it Vitruvius and Alberti or French thinkers of XVII-XVIII centuries. His theory has its roots in the concept of allegory of the ancients as presented most notably by Antoine Court de Gébelin. Viel adopted it, but made it architecture-centric, thus creating a unique theory of «architecture as a book of ancients».

Ключевые слова : Жан-Луи Вьель де Сен-Мо, Антуан Кур де Жебелен, аллегория в архитектуре, архитектура французского Просвещения.

Keywords: Jean-Louis Viel de Saint-Maux, Antoine Court de Gébelin, allegory in architecture, architecture of the French Enlightenment.

Жан-Луи Вьель де Сен-Мо занимает в истории архитектуры весьма неоднозначное место. Своеобразие его теории зодчества часто не позволяло включить его в целостную, непротиворечивую картину архитектурной мысли классицизма. Сегодня сложно найти более

точные слова, чтобы охарактеризовать его место в культуре эпохи, чем те, которые были подобраны автором рецензии на «Письма об архитектуре», опубликованной в Mercure de France 1785 года: «*Идеи, которые высказал в этом произведении месье Вьель де Сен-Мо слишком своеобразны, чтобы автор мог представить себе их повсеместное распространение. Но они и слишком замечательны, чтобы о них можно было умолчать»* [1].

Концепции Вьеля де Сен-Мо действительно мало похожи на рассуждения его коллег, теоретиков зодчества: архитектура не имела у него никакого отношения к первой хижине; первым памятником архитектуры для Вьеля является отдельно стоящий камень с иероглифом; именно от первых вотивных камней в концепции Вьеля происходит колонна, и, как и «земледельческие камни», по природе своей она – отдельно стоящая, а не несущая, и т.д.

Он последовательно спорит почти с каждым важным для теории классицизма постулатом, и открыто критикует даже таких признанных авторов, как Витрувий и Альберти.

Кажется интересным попытаться рассмотреть, из каких же источников происходит его смелая философия зодчества, если по собственному признанию Вьеля она никак не связана с работами его предшественников в области архитектурной теории.

1. «Письма об архитектуре» и традиция архитектурных трактатов

Первое, что делает Вьель де Сен-Мо в своей работе – это порывает со всей остальной письменной традицией архитектурных исследований. Его протест против Витрувия звучит куда жестче, чем у Булле, Леду или Ложье, и скорее напоминает острую полемичность в этом вопросе Дюрана. Не менее жесткой критике, чем труды Витрувия, подвергаются идеи и всех современных ему именитых теоретиков архитектуры.

С точки зрения Вьеля, книги об архитектуре не привели ни к чему, кроме деградации архитектурного знания и даже самого понимания архитектуры. Первым признаком этой деградации является важнейший вопрос классицизма – вопрос пропорции. Вьель сетует, что «*мы*

старательно изучали материалы, не умея подняться до мысли, которая предшествовала их созданию». Неумение увидеть мысль за конструкцией приводило к тому, что *«в ордерах архитектуры мы видели только размеры ладоней и ступней. В самых величественных зданиях мы видели только камень, штукатурку и случайное украшение. Мы верили, что их слава, похвалы, которые им раздавали, связаны были только с тем или иным соотношением размеров*». Дискуссия, которая возникала вокруг произведений архитектуры в связи с пропорцией, по мнению Вьеля делала зодчество «*ограниченным искусством, в котором все было только влиянием неких соответствий (convenances), и не связывалось ни с каким правдами изначальными и утешительными*» [2].

Подобная «ограниченность» послужила к измельчанию представлений об архитектуре, для Вьеля – в буквальном смысле. Большие вопросы философии больше не вставали перед архитекторами, на замену им приходил спор о детали: «*Творения тех людей, которые послужили к славе своего искусства, анализировались только исходя из мелких частей».* В результате, как полагает Вьель, теория архитектуры становилась почти комичной: *«Скамоцци, таким образом, критиковал Палладио, Бризё выступал против Перро».* Особенно это свойство проявлялось, когда речь шла о колоннах: *«Другие находили множество недостатков в его колоннаде Лувра, которая вместе так великолепна, что невозможно рассматривать одну ее часть, не соотнося ее с целым. Та же судьба постигла великолепный Люксембургский дворец, тогда как ворота Сен-Дени, в связи с отсутствием колонн, оставили меньший простор для необразованности*» [3].

Его атакам подвергся Жак-Франсуа Блондель (младший), который считал признаком мастерства искусство профилирования: «*Вплоть до сегодняшнего дня писали, что ни одно римское сооружение не заслуживает внимания, что греческие памятники не обладают ни одним подходящим профилем. Безумие дошло до той точки, что профиль карниза или лепнины стал главным объектом здания*». «*Бофран до небес возвышает профили Мансара»,* - поясняет Вьель в комментариях к предыдущему приведенному абзацу, *– «Только о*

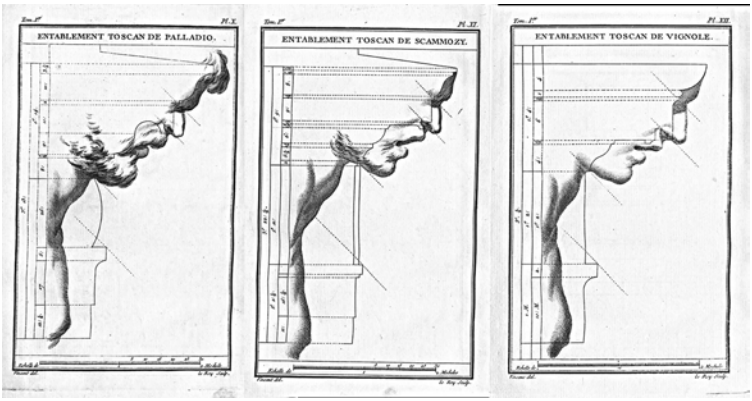


Рисунок 1. Иллюстрации 10-12 к первому тому «Курсов архитектуры» Жака-Франсуа Блонделя (младшего), изображающие профили антаблемента тосканского ордера в сравнении с пропорциями человеческого лица

профилях говорит Жан-Франсуа Блондель, как и другие авторы. Делорм хочет в своих произведениях соотносить лепнину карнизов с чертами лица, тогда как многие другие притворялись, будто у профилей и лепнин есть какая-то связь с буквами алфавита. В «Архитектуре» месье Патта говорится, что в греческих памятниках нет ни одного подходящего профиля» [4]. Таким образом, одно из наиболее известных изображений, дошедших до нас от эпохи французского Просвещения, сравнение пропорций тосканских профилей по Палладио, Виньоле и Скамоцци с человеческими лицами для нахождения идеального соотношения (рис.1), являлось для Вьеля яркой иллюстрацией всего дурного, что существует в архитектурной теоретической традиции.

Многовековую дискуссию зодчих о пропорции Вьель сравнивал с религиозными спорами, в которых авторы, сталкиваясь с нехваткой слов, вставляют повсюду имя Христа, и демонстрирует в качестве примера представления о церквях Серлио, Альберти, Кордемуа, Ложье, Палладио, Делорма и других, между которыми нет ничего общего.

Теория примитивной хижины Ложье для Вьеля была симптомом той же одержимостью деталью, которая охватила всю теорию архитектуры: «*Происхождение, которое мы приписывали разным частям зданий, достойно этих ограниченных идей: база колонны, говорят,*

представляет (représente) веревки; ствол колонны происходит от стойки или куска дерева, который подпирает остов (charpente) наших чердаков; капитель… это несколько железных обручей или обмотка, которой связывали дерево-колонну… и в этой дурацкой системе карниз становится навесом» [5]. Вместо того чтобы искать корни архитектуры как таковой, философия «примитивной хижины», как кажется Вьелю, объясняет происхождение отдельного элемента. В данной системе декору достается еще менее заметная роль: «*То, что называется украшением ордера, имеет не более выдающееся происхождение: травы, говорят нам, начинали прорастать между веревками и кусками дерева, из которых состояли либо базы, либо капители»* [6]. Здесь деталь, которая у Вьеля противопоставляется целому и не позволяет задать верные вопросы об архитектуре, сталкивается с еще одной категорией, противной духу Просвещения – случайностью. Для Вьеля говорить о происхождении украшения ордера от случайно проросших на деревянной конструкции сорняков значит «*отнимать у древности все ее заслуги»*. Восхищение древними авторами, в таком случае, было бы неуместным, ведь *«что это были бы за люди, которые поднялись до самого выдающегося в искусстве только по случайности, не следуя никакой верной дорогой, не имея ни принципов, ни видения?»*. Эта мысль противна Вьелю: *«Никогда великие люди древности не следовали бы дорогой столь темной, никогда, действуй они так, они не создали бы наук никакого рода. Однако именно такой вывод следует из тысяч опубликованных томов об архитектуре, и такого мнения придерживаются наши архитекторы*» [7].

Если подобная «случайность» описывается в античном трактате, значит, вопрос стоит о неточности перевода. Вьелю принципиально важно доказать «ненадежность» любой книжной архитектурной традиции, что, возможно, подвигло его преподнести собственный трактат в виде «переписки с друзьями»: если он утверждает, что настоящей книгой об архитектуре может быть только архитектурное произведение, то его работа должна также быть не трактатом, а просто «беседой в салоне», записанной на бумаге.

Даже античный трактат, с точки зрения Вьеля де Сен-Мо, либо

излишен, либо непонятен. «*Книга Витрувия могла бы понадобиться лишь на острове Робинзона»,* – считает Вьель. – *«Бесчисленное количество писателей огромное значение придавало расшифровке этого нечитаемого произведения, презрительно игнорируя природу, разум и сами памятники*» [8]. То есть все, что мы можем получить из трактата Витрувия, уже содержится в самих произведениях архитектуры, что является принципиально важным для легитимации его теории об архитектуре как «книге древних». Информация, которую невозможно получить из архитектуры напрямую, в трактатах о зодчестве подается либо неверно, либо искаженно: «*Ничто не демонстрирует лучше искажение текста Витрувия, чем история Каллимаха или Аллимаха, так называемого изобретателя коринфской капители. Камбре, Вильяльпандо, Леклерк и многие другие авторы считали ее сказочной. На самом деле, рассказ о кормилице, могиле юной девы, которая, согласно этой истории, подсказала такую капитель, может быть только непонятой аллегорией»* (рис. 2). Вьель раскрывает эту аллегорию: *«Так как, с одной стороны, умереть девственной, в символическом стиле умереть девственной значит лишь быть последним в ряду объектов одного порядка»,* то есть в ряду капителей классических ордеров. Кормилица, скорее всего, пришла собирать листья аканфа, а не обнаружила их случайно, придя на могилу, *«так как и Гиппократ, и Плиний пишут, что это растение увеличивает количество молока у кормилиц. Те, кто в XIV веке редактировали Витрувия, должно быть, придали тексту противоположный смысл, который в остальном для нас утерян*» [9].

Важно понимать, для Вьеля де Сен-Мо не книги Гиппократа были источником знания о лекарственных травах, которые, в конце концов, украсили стены памятников. Напротив, архитектура являлась книгой, по которой учился великий врачеватель: «*Как хотелось бы, чтобы ботаники изучали растения, которые начертаны на древних храмах. Эти уроки, как говорят, сформировали самого Гиппократа*» [10].

Таким образом, книги об архитектуре для Вьеля де Сен-Мо становятся прямыми конкурентами самой «книги архитектуры». Читая неверные интерпретации архитектуры древних, общество в целом и сами зодчие потеряли способность читать архитектуру. Вследствие

этого был утрачен целый пласт знаний, в том числе о науках, изучению которых архитектура способствует – астрономии, врачевании и т.д. Считая случайным украшение, архитекторы при этом все равно не способны были увидеть целое за деталью.

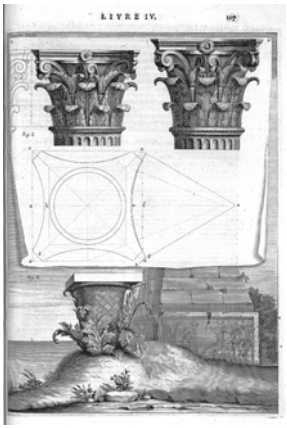


Рисунок 2. Иллюстрация 23 из «Четвертой книги об архитектуре» Витрувия в переводе Клода Перро: «Коринфские капители»

2. «Неархитектурная» книжная традиция и «Письма об архитектуре»

Сомнения Вьеля в книжном архитектурном знании и интерес к детали не были полностью беспрецедентными. Можно предположить, что они происходят из феномена, который Луи Откёр называл «новым открытием ордера» [11], связанным с бурным расцветом археологии. В 1745 году, итальянский художник Доменико Антонинин впервые описал храм в Пестуме, а уже в 1750 его посетили для зарисовок Суффло и гравер Габриэль-Мартен Дюмон, бывший пенсионер Французской академии в Риме. Публикацию их зарисовок опередил Джузеппе Мариа Панкрази, издавший в 1751 году в Неаполе книгу Antichità siciliane, которая, однако, не стала широко известна во Франции. Ее следы удалось обнаружить только в коллекции Леона Дюфурни, опись которой была произведена в 1819 году [12].

Иллюстрации в книге Панкрази значительно уступали работам Суфло и Дюмона, так что именно благодаря этим авторам памятники Пестума стали широко известны во Франции. Семь гравюр, выполненных Дюмоном по зарисовкам Суффло, были впервые опубликованы в 1764 году.

Наиболее полным французским изданием, где эти гравюры были опубликованы, можно считать труд «Руины Пестума», вышедший в 1769 году[13]. Это был дополненный перевод с английского анонимной книги, вышедшей в 1767 году, автор которой, предположительно, английский натуралист Джон Беркенхаут, а гравюры принадлежат М.Ж. Миллеру (имя художника, по чьим эскизам гравюры были выполнены,

неизвестно). Эта книга во французском издании дополнена гравюрами Дюмона. Стоит заметить, что за год до нее вышла еще одна работа о руинах Пестума [14], которая не является переводом Беркенхаута, но также использует гравюры Миллера и Дюмона без ссылки на авторов, что вызывало вопросы у современников [15].

Английский автор (сейчас мы не берем во внимание патриотичные комментарии французских переводчиков) высказывает сомнения в ценности детали и пропорции, близкие Вьелю. Он утверждает, что внимание к деталям, «*ограничивает воображение, заставляя волноваться гений, отворачивает его от целого*», и что в действительности древние архитекторы не задавались вопросом детали и пропорции, и «*мы редко встретим две абсолютно одинаковых колонны или равные расстояния между колоннами в памятниках, которые они нам оставили*» [16].

«Охота» за знаниями древних, которые, как стало понятно, невозможно получить из классических книг, приобретала порой даже шпионский оттенок, напоминающий скорее романы о приключениях шевалье д'Эона, чем исследование древних памятников. Так произошло с гран туром «месье де Вандьера», будущего Суперинтенданта королевских сооружений, младшего брата маркизы де Помпадур, более известного как маркиз де Мариньи. Перед тем как занять свой пост, он был отправлен на трехгодичное путешествие по Италии с несколькими спутниками, среди которых был Жером-Шарль Белликар.

Именно Беликар, вместе с Кошеном, сумели «открыть миру» тайны Геркуланума [17]. Геркуланум был обнаружен, как считается, по случайности, в конце XVII века крестьянином, который использовал его как каменоломню. В результате нескольких перепродаж эта земля оказалась в руках короля Обеих Сицилий Карла III, который с размахом продолжил начатые там предыдущим владельцем раскопки. Это предприятие увенчалось небывалым успехом, а Карл III стал одним из самых уважаемых королей-коллекционеров XVIII века.

Ценность Геркуланума для науки была огромной, что подвигло короля на принятие неоднозначного решения: сами раскопки и королевская коллекция артефактов держались под строжайшим секретом. Право на публикацию принадлежало эксклюзивно

неаполитанским ученым, а немногие иностранцы, которые допускались в подземные туннели Геркуланума и в королевскую коллекцию, не имели права зарисовывать увиденное. Как писал Кошен в «Меркурий Франции» за сентябрь 1751, предупреждая, что от зарисовок, которые будут опубликованы им впоследствии, не следует ожидать точности: «*Не забывайте, что офорты сделаны по рисункам, выполненным по памяти, после того, как мы насладились многочисленными древними полотнами, сохранившимися во дворце короля обеих Сицилий, и что показывали их нам в огромной спешке, будто бы неаполитанцы были уверены, что слишком частые взгляды могут их уничтожить или каким-то образом испортить*» [18]. С таким отношением столкнулись не только спутники месье Вандьера, но и Уолпол, Винкельман и даже Гёте [19].

Даже среди неаполитанских ученых возникало понимание, что подобная атмосфера секретности идет в разрез с принципом «республики писем» Просвещения. Однако все свидетельства оставались неиллюстрированными, и часто печатались анонимно, пока, наконец, не были опубликованы Кошеном и Белликаром, судя по всему, с использованием настоящих обмеров с раскопок, тайно переданных им неаполитанскими учеными. Во время этой «операции» месье Вандьер, как считается, отвлекал внимание двора и «покупал время» для «архитектурных шпионов».

Итак, многим во второй половине XVIII века становилось ясно, что опираться на классические архитектурные труды становится невозможно. Однако, несмотря на все сомнения в словесной архитектурной традиции, век Просвещения, во многом бывший веком слова и теории, не мог позволить себе просто отказаться от книги, даже если архитектурные трактаты начинали ставиться под сомнение. Неудивительно, что «Письма…» Вьеля имеют обширнейший ссылочный аппарат.

Вьель был знаком с трудами античных авторов, и они были свободны от его критики: в основном, он использует их свидетельства для подтверждения правоты своих теорий. Среди этих авторов Плутарх, Страбон, Павсаний, Геродот, Платон, Диодор Сицилийский, Цицерон, Макробий, Клемент Александрийский, Апулей и др. [20] –

даже по сравнению со своими современниками, Вьель вполне может считаться эрудитом. Он также упоминает работы авторов XVII-XVIII веков, например, таких «антикваров» как Бернар Монфокон («Древность, объясненная и представленная в изображениях») и граф де Кайус («Собрание египетских, этрусских, греческих и римских древностей»). Источником его знаний об архитектуре древних становятся также труды путешественников, прежде всего, Ричарда Покока, Корнелия Лебрена, Энгельберта Кемпфера. Однако, опираясь на представленные ими изображения и описания, он почти никогда не соглашается с их выводами.

Сегодня его критика кажется наивной: он отрицал, что в Японии есть император, считая, что Кемпфер просто воспринял буквально аллегорию солнца. «*Перевод путешествий Кемпфера в Японию еще глупее»* – пишет Вьель, – *«Там пять или шесть раз делается заключение, что в этой Империи есть наследный священный Император, но что никто не знает, где он находится. Можно предположить, что этот мнимый Император вполне может быть статуей солнца, или самим солнцем.*» [21]. Точно так же, Покок и другие, по мнению Вьеля, ошибались, называя пирамиды гробницами. По его мнению, пирамиды – это храмы, а погребение – метафора: «*Все наши путешественники искали в Египте то, что на барельефах напомнило бы процессию, чтобы сказать нам, будто это погребение Осси-Мендуе, то есть Осириса-Мендеса, солнца, души мира. Что общего между могилой и золотым кругом, который обозначал дни и ход светил?*» [22].

В своих представлениях о важности светил для египтян Вьель ссылается на «Историю неба» Ноэля-Антуана Плюша, чьи представления о зодиакальном происхождении языческой религии, связанной с земледельческим строем, безусловно, близки Вьелю. Именно в письменной традиции, к которой принадлежит аббат Плюш, мы и можем найти настоящие корни работы Вьеля де Сен-Мо.

Отказ от архитектурной письменной традиции потребовал от Вьеля обращения к другой литературной базе, существовавшей отдельно от философии зодчества. Сегодня ее иногда называют «темным Просвещением» из-за связи ее с оккультизмом и

псевдонаукой, например, «магнетизмом» Месмера. Однако мы не можем отрицать, что месмеризм и масонские ложи были неотъемлемой частью культуры Франции второй половины XVIII века. Сложно назвать философов, которые не были бы членами, хотя бы формальными, масонских лож, а популярность кажущихся сегодня сомнительными работ была не меньшей, чем у признанных классиков.

Одним из авторов такого труда был Антуан Кур де Жебелен. Сегодня его известность очень мала, и она остался в истории, прежде всего, как изобретатель карт Таро. Однако эта сомнительная заслуга не была его единственной. В конце XVIII и XIX веках его ставили даже в один ряд с самим Жан-Жаком Руссо [23]. Даже в наше время между ними можно найти параллели: например, Жак Деррида упоминает Жебелена в связи с Руссо и Энгельсом, когда речь идет об исследованиях, касающихся зарождения письменности [24].

Именно работы Жебелена наиболее близки к «Письмам…» Вьеля де Сен-Мо. Многотомник Жебелена «Первобытный мир, проанализированный и сравниваемый с современным миром» («Monde primitif, analisé et comparé avec le monde moderne») выходил незадолго до и во время публикации первых двух «Писем» Вьеля де Сен-Мо, в период с 1773 до 1784 годов, и принадлежал к той же традиции. Жебелен искал в аллегории ключ к пониманию всех текстов античности, а Вьель де Сен-Мо – всех форм архитектуры, которые, по его мнению, и были главным текстом, который оставила «современникам» (modernes) древние.

Главным вопросом для Жебелена было происхождение языка и письменности, а вовсе не архитектуры. Однако Жебелен основывал свои исследования не столько на текстах, сколько на предметах искусства античности и на иероглифической письменности. Подобный подход сделал его лингвистические изыскания переплетенными с историей искусства и представлением о символе. Более того, сама письменность у Кура де Жебелена становится видом изобразительного искусства, «*которое говорит со взглядом, которое живописует взору то, что слово живописует слуху*» [25]. Аллегории, которые становятся ключевыми для его философии

– Сатурна, Меркурия, Геракла – существуют у Жебелена, как и у аббата Плюша, внутри одновременно искусства, первым из которых становится иероглифика, и главной науки древних, астрономии.

Однако, много говоря о живописи, об изображении, Жебелен мало касается архитектуры. «Монументы» («памятники») античности, которые он называет главным объектом своего исследования, это не архитектура, как у Вьеля де Сен-Мо, а любые сохранившиеся артефакты: письма, поэзия, медали, рассказы. Когда он говорит слово «здание», он подразумевает не архитектуру, а все общество античности[26]. Используя архитектурные термины как термины устройства жизни общества или даже мироустройства, Жебелен все же не отдает архитектуре первенство, которое она получит у Вьеля де Сен-Мо.

В теории Жебелена архитектура играет служебную роль по отношению к знаку-иероглифу, но роль все же важную. В главе, объясняющей происхождение 12 подвигов Геракла, которые были ключевыми в теории Жебелена и даже вынесены на фронтиспис его работы, он описывал, какую роль играл храм в обучении у древних народов. «*На священных стенах храма Геракла в Кадисе были изображены, как мы уже видели, двенадцать Подвигов*» – пишет Жебелен. – «*Из этого следует, во-первых, что Подвиги были придуманы не греками, так как их изобразили финикийцы на стенах храма, предшествующего по времени греческому Гераклу. Во-вторых, что их сюжет описывал событие очень важное, напрямую связанное с религией и лучшим порядком общества, так как их изображали на стенах храма*».

Как египетские мифы у аббата Плюша, у Жебелена миф о двенадцати подвигах, или «двенадцати работах Геракла», «*на самом деле… – знаки зодиака и работы, связанные с каждым из них, или с тем временем года, которому они соответствуют*». Их расположению на стенах храмов «*не стоит удивляться. В те далекие времена на помощь в воспитании человека могли прийти только камни и мрамор. Все, что служило просвещению нации, было высечено на памятниках такого рода, и представлено на обозрение публики для всеобщего блага*». Здесь у Жебелена звучит тезис об архитектуре как о книге древних,

но он еще не высказан прямым текстом, как это будет у Вьеля де Сен-Мо. Тем не менее, кажется, что представление Вьеля об обучающей архитектуре, архитектуре как лучшем средстве Просвещения, имеет корни именно в текстах Жебелена.

Еще одной параллелью между архитектурой в представлении Жебелена и Вьеля было придание самого статуса архитектуры только религиозным строениям, а не жилым. Для обоих авторов «примитивная хижина», бывшая первообразом архитектуры, например, у Руссо и Ложье, не является частью зодчества, а только строительства. Архитектура у обоих авторов предполагает связь со знаком, мифом, иероглифом, который, по мнению Жебелена, был нужен только на религиозных памятниках: *«Но никакие памятники не подходили для этой цели лучше, чем стены храмов... нельзя было выбрать более подходящий способ распространять знания с большей торжественностью и универсальностью».* Это объяснялось довольно простым принципом, согласно которому обучение архитектурой надо было проводить в местах скопления жителей, а земледельческие народы жили разрозненно, собираясь только в дни религиозных праздников: *«Для земледельческих народов, разрозненно живущих в деревнях, храмы были настоящими местами сбора. В них собирались отовсюду, чтобы воздать хвалы божеству за его блага, и в то же время постигали, что надо будет делать в последующие собранию дни»* [27].

Можно сделать вывод, что не декларируемой, но существующей подспудно целью Вьеля было вернуть архитектуре главенствующую позицию в той философской традиции, к которой он принадлежал, условно, «традиции Жебелена». Косвенно это может подтвердить еще один текст, который интересно сопоставить с «Письмами об архитектуре». Речь идет о четырехтомнике Пьера Франсуа Юга д'Анкарвиля, вышедшем в свет чуть раньше работ Жебелена, в период с 1767 по 1776 годы (и переведенным на французский язык в 1787).

Книга «Коллекции этрусских, греческих и римских древностей из коллекции … Гамильтона, посла Его Британского Величества при Неаполитанском дворе» (Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of the Horuble Wm. Hamilton, His Britannick Majesty's Envoy Extraordinary at the Court of Naples) д'Анкарвиля

была, как ясно из названия, изданием коллекции античных ваз, принадлежащих британскому послу. Это невероятно красивое, очень богато иллюстрированное двуязычное издание, над которым работало сразу несколько художников и граверов, имело, по всей видимости, меркантильную цель – повысить ценность коллекции сэра Уильяма Гамильтона для дальнейшей продажи.

Это делает текст ненадежным источником представлений об истории и философии искусства XVIII века, так как д'Анкарвиль, судя по всему, сознательно изменял факты ради повышения капитализации коллекции. Например, чтобы повысить статус художников, расписывавших вазы, он описывал их в своем тексте практически вольными философами, не зависящими от заказчика, столпами античного общества [28]. Он вольно цитировал источники, чтобы представить как более ценные именно те сосуды, которые находились в коллекции его патрона [29]. Нельзя забывать, что д'Анкарвиль был известным авантюристом, несколько раз попадавшим в долговые тюрьмы. Существует мнение, что он подделал иллюстрации к одному из своих трактатов, изобразив на них несуществующие объекты [30].

Одновременно с этим, нам известно о его дружбе с Винкельманом, и тексты его искусствоведческих трактатов говорят о большой эрудиции, что позволяет обратиться к содержанию его работы в рамках данной статьи. Не считая нескольких очевидных передергиваний, преследующих рыночные цели, текст д'Анкарвиля остается вполне самодостаточным научным трудом.

В тексте «Коллекции…» можно найти рассуждения о прогрессии от отдельно стоящего камня, бывшего предметом культа древних народов, к колонне: «*Это показывает нам прогресс скульптуры. Круглый камень, символизирующий солнечный диск, был сначала объектом поклонения людей. Затем к нему приделали огромную голову… Этот культ камней, деревьев и колонн пришел с востока в Грецию, где, как Павсаний учит нас, когда-то камни получали божественные почести, и самым грубым поклонялись больше всего. Значительно позже им дали имена богов, которые, если верить Геродоту, Греция позаимствовала из Египта»* [31]. Эта линия от камня к колонне существует и в работе Вьеля де Сен-Мо.

Д’Анкарвиль пишет также о том, что одно и то же слово «*означало неразличимо «колонну» или «статую»*, и под одним и тем же названием «*подразумевали и «большие камни», и «идолы Меркурия». Та неясность, которую, как кажется, вводят эти синонимы в вещи столь различной природы, сама по себе демонстрирует, что простые колонны, или, точнее, длинные большие камни, заняли место груды камешков, которые в темных улицах посвящались Меркурию, и стали символами тех же богов, которых с таким великолепием затем изображала скульптура»* [32]. Здесь рассуждения д’Анкарвиля почти полностью совпадают с ключевыми постулатами теории Вьеля де Сен-Мо, однако, для д’Анкарвиля не только каменный алтарь, но даже колонна относятся к скульптуре, а не зодчеству, и помещены в главу «О Скульптуре и Живописи» (рис.3). Таким образом, Вьель разделял с д’Анкарвилем отдельные идеи, но у второго они не соприкасались с теорией зодчества, и Вьелю, как и в случае с работами Жебелена, снова требовалось сделать ведущим именно архитектурное начало.



Рисунок 3. Иллюстрации к французской и английской главам «О Скульптуре и Живописи» из книги «Коллекция этрусских, греческих и римских древностей… Гамильтона, посла Его Британского Величества при Неаполитанском дворе» Пьера Франсуа Юга (барона) д’Анкарвиля

Таким образом, мы можем сделать вывод, что, принципиально порывая со всей традицией архитектурной теории, с «книгой о зодчестве», Вьель должен был найти альтернативную книжную базу для своей работы. Именно поэтому «Письма», в которых жестко заявлено, что «*памятники для Древних были книгами, которые они дарят потомкам*» [33], практически на половину состоят из ссылок и сносок.

Вьель демонстрирует широкую эрудицию, ссылаясь на античных авторов, путешественников XVIII века, коллекционеров и «антикваров»

XVII-XVIII веков, но главным источником его вдохновения является традиция «темного Просвещения», одержимого древностью, предшествующей классической античности, прежде всего Египтом, и «таинственным Востоком».

Но недостатком этой традиции, при всей ее популярности в Париже второй половины XVIII века, была ее слабая связь с реальной архитектурой, а не архитектурой как метафорой общественного строя или мироустройства. В своем трактате Вьель де Сен-Мо старается изменить это, возвращая архитектурный памятник в спор об архитектуре мира.

Библиография:

1. Lettres sur l'Architecture, par M. Viel de Saint-Maux, Architecte & Avocat au Parlement - Revue // Mercure de France. – Paris : Chez Panckoucke, 3 sept. 1785. – p. 179
2. Viel de Saint-Maux, [J.L.] Lettres sur l'Architecture des Anciens et celle des Modernes / Jean-Louis Viel de Saint-Maux. – Paris : [s.n.], 1787. – Lettre 1, p. 9 (20)
3. Ibid. – Lettre 6, p. 12 (185)
4. Ibid. – Lettre 6, p. 28 (201), note 12
5. Ibid. – Lettre 1, p. 9-10 (20-21)
6. Ibid.
7. Ibid.
8. Ibid. – Lettre 1, p. 14 (25)
9. Ibid. – Lettre 4, pp. 42-43 (136-137)
10. Ibid. – Lettre 4, p. 44 (138)
11. Hautecoeur , L. Histoire de l'architecture classique en France. T.4 / Louis Hautecoeur. – Paris : Éditions Picard, 1952. – pp. 14-69
12. Catalogue d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines, sculptures modernes, émaux et terres émaillées ; vitraux peints, etc., etc. qui composent l'une des collections d'objets d'art, formées par feu M. Léon Dufourny / L. J. J. Dubois. – Paris: Dubois, Petit-Cuenot, 1819. – 2 t.
13. Les ruines de Paestum, autrement Posidonia, ville de l'ancienne grande Grèce, au Royaume de Naples / Berkenhout, John, Varenne de Béost,

Jacques (traducteur), . – Londres : C.-A. Jombert, 1769. – 31 p., 18 pl.

14. *Major, Th*. s Ruines de Paestum, ou de Posidonie, dans la Grande Grèce, par T. Major,... traduit de l'anglais / Major, Thomas. – Londres : T. Major, 1768. – 53 p.

15. Les ruines de Paestum, autrement Posidonia, ville de l'ancienne grande Grèce, au Royaume de Naples / Berkenhout, John, Varenne de Béost, Jacques (traducteur), . – Londres : C.-A. Jombert, 1769. – p.4

16. Les ruines de Paestum, autrement Posidonia, ville de l'ancienne grande Grèce, au Royaume de Naples / Berkenhout, John, Varenne de Béost, Jacques (traducteur), . – Londres : C.-A. Jombert, 1769. – p.11

17. Записная книжка Белликара с хронологией путешествия и зарисовками хранится в Metropolitan Museum. Подробно о путешествии «Кампании месье Вандьера» и публикации зарисовок и чертежей Геркуланума можно прочитать в Metropolitan Museum journal, Vol. 25 (1990) в статье *Gordon, A.R.* Jerome-Charles Bellicard's Italian Notebook of 1750-51 : the Discoveries of Herculaneum and Observations on Ancient and Modern Architecture / Alden R Gordon // Metropolitan Museum journal. – Vol. 25. – New York, N.Y. : The Metropolitan Museum of Art, 1990. – pp. 48- 139

18. [Cochin, C.-N.] Lettre sur les Peinture d'Herculanum, aujourd'hui Portici. A Bruxelles le 20 Janvier 1751 // Mercure de France. – № 9. – Paris : Cailleau ; Pissot ; Jean de Nully ; Jacques Barrois, 1751. – p. 173

19. *Gardner Coates, V.C.* Antiquity Recovered. The Legacy of Pompeii and Herculaneum / Victoria C. Gardner Coates, Jon L. Seydl. – Los Angeles : J. Paul Getty Museum, 2007. – pp. 43-44

20. Viel de Saint-Maux, [J.L.]. 1787. – Lettre 2, p.11

21. Ibid. – Lettre 3, p. 24

22. Ibid. – Lettre 4, p. 45

23. Le Gros, J. Ch. F. Analyse des ouvrages de J. J. Rousseau de Genève et de [Antoine] Court de Gebelin, Auteur du Monde Primitif / Jean Charles François Le Gros. – Genève, Paris : Chirol, Duchesne, 1785.

24. Derrida, J. De la grammatologie / Jacques Derrida. – Paris : Les Édition de Minuit, 1967. – p.129

25. Court de Gébelin, A. Monde primitif, analisé et comparé avec le monde moderne… Considéré dans l'histoire naturelle de la parole, ou ori-

gine du langage et de l'écriture : Volume 3 / Antoine Court de Gébelin. – Paris : Durand, 1787. – p. 375

26. Court de Gébelin, A. Monde primitif, analisé et comparé avec le monde moderne… Considéré dans son génie allégorique/ Antoine Court de Gébelin. – Paris : chez l'auteur, Boudet, Valleyre etc., 1779. – pp. 1-2

27. Court de Gébelin, A. Monde primitif, analisé et comparé avec le monde moderne… Considéré dans son génie allégorique : Vol. 1 / Antoine Court de Gébelin. – Paris : chez l'auteur, Boudet, Valleyre etc., 1773. – P.196

28. Vickers, M. Value and Simplicity: Eighteenth-Century Taste and the Study of Greek Vases / Michael Vickers // Past & Present. – Oxford : Oxford University Press on behalf of The Past and Present Society. – № 116. – 1987. – p. 109

29. Ibid. – p.112-113

30. Pop, A. Antiquity, Theatre, and the Painting of Henry Fuseli / Andrei Pop. – Oxford : Oxford University Press, 2015. – p. 186

31. Hancarville, P.-F. Hugues d'. Auteur du texte. Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton.... / Pierre-François Hugues d' Hancarville, auteur du texte. – Naples : [s.n.], 1766-1767 – p.121

32. Ibid. – pp. 123-125

33. Viel de Saint-Maux, [J.L.]. 1787. – p. Aiij (6)

Т.Д. Карякина

ФАРФОРОВАЯ ПЛАСТИКА БАРОККО НА ТЕМЫ АНТИЧНОЙ МИФОЛОГИИ И ИСТОРИИ

Фарфоровая скульптура первой половины XVIII века создавалась под влиянием итальянского искусства барокко. Мастера различных европейских мануфактур использовали темы античной мифологии и истории. В трактовке образов ярко проявились черты, характерные для стиля барокко.

Sculpture of porcelain in the first half of the XVIII-th century were created under the influence of italian baroque art. Masters of european manufactories used subjects of antique mythology and history. Style of baroque clearly expressed in these works of porcelain.

Ключевые слова: фарфор, барокко, античные темы, Мейсен, Каподимонте, Вена, Боу, Челси.

Keywords: porcelain, baroque, antique subjects, Meissen, Kapodimonte, Vienna, Bow, Chelsea.

В первой половине XVIII века мастера различных европейских мануфактур активно использовали античные темы для создания произведений фарфоровой скульптуры. Объясняется это двумя основными причинами. Во-первых, в эпоху барокко доминирующим было влияние итальянского искусства, которое по сути своей уходит корнями в античную древность. Во-вторых, во всех передовых странах Европы основываются Академии художеств, для которых тематика античной мифологии стала профилирующей.

Знаменитое произведение одного из ведущих мастеров скульптуры итальянского барокко Л.Бернини «Аполлон и Дафна» стало образцом

для фарфоровой фигуры Мейсена. Иоганн Фридрих Эберлейн в 1741–1745 гг. исполнил серию «Овидиевы фигуры» [1]. В состав этой серии входила фигура «Дафна». В фарфоровой скульптуре запечатлен один из эпизодов «Метаморфоз» Овидия:

... корой окружается тонкой,
Волосы в зелень листвы превращаются,
Руки же — в ветви;
Резвая раньше нога
Становится медленным корнем…» [2].

Необходимо подчеркнуть, что мейсенская «Дафна» не является копией фигуры Бернини. У Эберлейна другая трактовка головы, рук и ног. Порывистое движение в фарфоровой фигуре «Дафны» выражено диагональной, летящей композицией, острым, неспокойным, «вопиющим» силуэтом, деформацией превращения. Идея метаморфозы имеет глубинный смысл. И произведения эпохи барокко, подобные «Дафне», объективно отражают философские воззрения о стихийной динамике бытия.

Иоганн Иоахим Кендлер в 1745 г. повторил в фарфоре фонтан Л.Маттиэлли, который был сооружен в дворцовом парке имения графа Брюля [3]. Мейсенское настольное украшение в настоящее время находится в музее Виктории и Альберта в Лондоне. Важно подчеркнуть, что автором барочного паркового фонтана был итальянский скульптор.

Центральная часть фарфорового настольного украшения представляет собой скалистое возвышение, на котором стоит Нептун, опирающийся ногой на дельфина и держащий венок над головой сидящей Амфитриты. Слева — нереида, справа — трубящий в раковину тритон. Перед возвышением — два «плывущих» гиппокампа, которые представляют собой один из вариантов метаморфозы. В композиции превосходно показана неистовая экспрессия гиппокампов.

Фарфоровые скульптуры «Нептун» и «Юпитер» выполнены на английской мануфактуре Боу около 1755 г. [4]. А.Лейн предполагает, что эти фигуры появились под влиянием бронзовых скульптур

итальянских мастеров [5]. Нептун, плывущий по морю на дельфине, и Юпитер, летящий на орле в облаках, полны мощной энергии. Нептун высоко поднял трезубец, а низвергающий «громы и молнии» Юпитер, согнувшись в сложном повороте, смотрит из-за облаков вниз на Землю. Движение богов в пространстве обозначено раздувающимися, подобно парусам на ветру, драпировками. Винтовая, напряженная композиция «Юпитера» умело подчеркнута росписью. Необходимо подчеркнуть, что полихромный фарфор обладает большими художественными возможностями по сравнению с однотонной бронзой.



Рисунок 1. «Дафна». Мейсен, 1741–1745 гг.

Свое решение образа Нептуна дает Иоганн Иозеф Нидермейер на Венской фарфоровой мануфактуре в конце 1740-х гг. [6]. «Нептун на морском коне» — произведение барочное по своему характеру.

Оно отличается сложным подвижным контуром и богатством и разнообразием пластических форм (поднятая рука морского бога с трезубцем, извилистый мощный хвост гиппокампа, волнистые контуры четырех раковин основания). Однако в этом произведении значительна роль классической составляющей. Здесь сказалось то, что Нидермейер преподавал рисунок в Венской Академии художеств.

На наш взгляд, почти нет сомнений в том, что одна из самых знаменитых бронзовых скульптур Джамболоньи «Меркурий» (1580) повлияла на создание одноименной фарфоровой фигуры во Франкентале, модель которой в 1758–1759 гг. выполнил Иоганн Фридрих Люк [7]. Отмечаем разницу в технологических возможностях двух материалов — бронзы и фарфора. Одной из задач Люка было создать логично обоснованную дополнительную опору Меркурию. И мастер-фарфорист с этим отлично справился. Летящий бог ногой касается облака, по которому скользит также ткань его плаща. Барочное ощущение движения создают композиционная диагональ, клубящееся облако и развевающаяся на ветру драпировка.





Рисунок 2. «Нептун» и «Юпитер». Боу, ок. 1755 г.
Рисунок 3. Кружка. Рельеф «Охота на львов». Каподимонте, к. 1740-х гг.

С темой античной истории связано оформление скульптурного сосуда конца 1740-х гг. итальянской мануфактуры Каподимонте [8]. Для создания кружки с многофигурным рельефом и серебряной монтировкой использован тип сосуда резной слоновой кости, который был характерен для Германии XVII века.

Рельефная круговая композиция выполнена по гравюре с картины Рубенса «Охота на львов». Это живописное полотно можно видеть на картине Я.Брейгеля Бархатного «Зрение» (1618) [9].

Рельеф на фарфоровом предмете изображает эпизод из жизни окружения Александра Македонского. Неистовая динамика пронизывает сцену охоты. Изображение решено в узком пространстве кругового рельефа, цветовые акценты росписи которого подчеркивают бурную динамику композиции. Здесь проявилась еще одна важная черта стиля барокко. Все участники сцены умело объединены в неразрывную группу, пронизанную предельным напряжением борьбы. Рельеф выполнен Джузеппе Гриччи.

На Венской фарфоровой мануфактуре около 1750–1752 гг. были исполнены два скульптурных бюста греческих философов — Демокрита (460–370 гг. до н.э.) и Гераклита (540–475 гг. до н.э.). Демокрит был известен как Смеющийся. Гераклита Эфесского

называли Мрачным. Они соединялись по контрасту в пару Сенекой («О гневе», 2, 10:5), Ювеналом («Сатиры», 10:28) и др. Флорентийские гуманисты XV века использовали эту пару, чтобы утвердить мнение, что жизнерадостное ощущение более соответствует философу.

В венских скульптурных бюстах греческие философы изображены как смеющийся и плачущий. У первого из них смеется не только рот. Замечательно переданы смеющиеся глаза. У второго философа опущены углы рта и в рельефе изображены катящиеся по щекам слезы. В соответствии с эстетикой барокко эмоции этих людей представлены по контрасту. Эти фарфоровые скульптуры — большая удача Венской мануфактуры. И не случайно их авторство приписывается Людвигу фон Люке (1703–1788) [10]. Скульптурные бюсты представлены как парные: драпировки показаны как бы в зеркальном отражении.

В фарфоровых скульптурах, связанных с образом Геракла, ближе к середине XVIII века отдается предпочтение эпизодам жизни Геракла у лидийской царицы Омфалы. Источником для фарфоровых групп двух мануфактур — Венсенна (Франция) и Челси (Англия) послужила гравюра Л.Кара с картины Франсуа Лемуана 1724 г., которая в настоящее время хранится в Лувре [11]. Хотя греческий миф не говорит о любовных отношениях Геракла и Омфалы, Лемуан трактует тему именно в этом ключе. А в фарфоре мастер следует ему в этом. В Венсенне эта скульптура была создана во второй половине 1740-х гг., а на мануфактуре Челси — в первой половине 1750-х гг.

Эти фарфоровые произведения позволяют наблюдать эволюционные перемены и постепенный переход к стилистике рококо. Уходят героические идеалы. В период рококо в европейском искусстве происходит смена приоритетов в античном пантеоне богов, когда Амур стал занимать главенствующую позицию.

Библиография:

1. *Бутлер К.С.* Мейсенская фарфоровая пластика XVIII в. — Л., 1977. — Кат. 37.

2. *Публий Овидий Назон*. Метаморфозы. — Кн. I, ст. 544–551.

3. Coutts H. The art of ceramics. European ceramic design 1500–1830. — N.Y., 2001. — P. 98–99.

4. *Карякина Т.Д.* Английская керамика в собрании Гос. Музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII в.». — М., 1985. — С. 4.

5. Lane A. English porcelain figures of the 18-th century. L., 1961. — P.23

6. *Казакевич Н.И*. Коллекция фарфоровой пластики XVIII в. Венской мануфактуры в собрании Эрмитажа // Западноевропейское искусство XVIII века. — Л., 1987. Кат. 15

7. Figurliche Keramik aus zwei Jahrtausenden. Frankfurt-a-Mein, 1963.

8. *Карякина Т.Д*. Скульптурный сосуд мануфактуры Каподимонте // ГТГ-Магнум, VI научн. конф. — М., 2002.

9. *Кастриа Ф*. Живопись барокко. — М., 2002. — С. 110–111.

10. *Mrazek W., Neuwirth W*. Wiener Porzellan. 1718–1864. — Wien, 1971.

11. *Eriksen S., De Bellaige G*. Sèvres porcelain: Vincennes and Sèvres, 1740–1800. — L., 1987. — P. 196.

Я.И. Желтакова

БЕСТИИ, ИЗОБРАЖАЕМЫЕ ТРАДИЦИОННО В ИСКУССТВЕ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЕВРОПЫ

Рассматривается искусство средневековой Европы. Автор использует собственный анализ и данные, полученные при глубоком изучении предметов роскоши и быта, а также убранство церквей и архитектуры. Главным средневековым источником информации по характеристики животных были использованы бестиарии. Они представляют несомненный интерес как первые сочинения романского периода, посвященные живой природе.

So, the subject in consideration is art of medieval Europe. The author uses his own analysis and data retrieved after in-depth studies of luxury goods and household items and also furniture of churches and architecture. Bestiaries were used as the main source of information about animal characteristics. Being one of the first writings dedicated to wildlife of roman period, they are of undoubted interest.

Ключевые слова: бестиарий, шпалера, средневековое искусство, книжная иллюстрация.

Keywords: Bestiary, tapestry, medieval art, book illustration.

Средневековье для Западной Европы датируется 5–15 вв. — это очень значимый период в историческом развитии человечества. Именно в этот момент происходит осознание себя в культурном и государственном плане многими странами, расширяются торговые связи, определяются языки, и искусство приобретает новую форму, в которую вплетены не только римская и античная культура, но и культура варварских племен. Вторжение варварских племен на территории



Рисунок 1. Водолей в виде льва. Бронза .Германия.14 в.

империи было, в основном, в Германии. Варвары (от греч. Barbaroi — чужеземцы) [2]: этим названием древние греки окрестили племена, не говорящие на их языке и населявшие окраины Европы. Они были, главным образом, готы, разделившиеся на вестготов и остготов, аланы, лангобарды, тюринги и прочие; готы поселились по всему берегу Фракии и шли вперед. Суровые условия жизни приучили их к трудностям, поэтому вкусы варваров сильно отличались от римских взглядов на красоту. Работы мастеров варварских племен были наполнены символам, а античные произведения отличались реализмом и удивляли совершенством формы; свои формы варвары также внесли в культуру запада. Так, например, в орнаментах племен, пришедших с окраин римской империи, не было растительных форм, характерных для античности: листья аканта и пальмы, ведь это не знакомые южные растения. Вместо этого часто использовались простейшие узоры, вязанки и плетенки. Человек встречался редко, художников больше привлекали звери и птицы, так как главным источником жизни было скотоводство и охота. Искусство варваров наполнено псевдо героями, драконами, фигурами мистических животных, змеями и знаками. Все искусство пропитано магическими символами, которые часто служили оберегами, а ювелирные изделия, украшенные большими камнями, отличались массивностью. В романский период церковью наиболее ценилось искусство. И, обращаясь к библии, мы уже можем выделить основных бестий — животных; это символы: св. Марк — крылатый лев, св. Лука — крылатый бык и св. Иоан — орел. Лев — как символ силы и власти. Одна из известнейших библейских сцен — борьба Давида со львом, этот библейский персонаж часто изображался среди героев средневековья, так как служил символом силы и мудрости правителя. Как пример, можно разобрать изображение льва на вершине посоха с Давидом (Германия, Гильдесгейм, пер. пол. 11 века). В изготовлении были использованы медь и серебрение, своеобразный орнамент с трилистниками украшает посох. Также интересным для изучения может

быть представлен водолей в виде льва, сделанный в 14 веке, литье из бронзы (водолей — сосуд в который наливали воду для омовения рук, изготовляли их обычно фигурными) (рис. 1). Решение формы льва очень тонкое и изящное, — гладкое бронзовое тело, тонкие лапы и лишь условный орнамент гривы, повторяющийся, будто лучи солнца вокруг морды, видна проработка зубов и клыков.

В период 11–12 вв. искусство было подчинено влиянию церкви, а так как вся Европа находилась под влиянием схоластики, все это и определило приемы стилизации форм и изображения. Одним из приемов является масштаб фигур — их размер зависит от иерархической значимости изображаемого: фигура Христа превышает фигуры ангелов и апостолов, а они намного крупнее изображений простых смертных. Также важно и соотношение фигур к архитектурным формам, среди которых они расположены. Крупнее будут фигуры, изображенные в середине тимпана, чем те, что находятся по углам; на фризах — приземистые фигуры, на столбах, колоннах — удлиненные. Все это является важнейшей чертой романского стиля. Основа изображений проста — с содержанием, понятным человеку эпохи средневековья: сюжеты из Библии и Евангелия, исторические моменты, эпос, рыцарские романы, гербы и орнаменты. Шпалеры, украшавшие стены замков и дворцов, защищали от холода, развешивались они и в ратушах, на трибунных во время турниров. Коврами украшали улицы и в праздничные дни, вывешивая их на балконах и подоконниках [1].

Шпалеры были дорогими, так как работа по их изготовлению была кропотливой (на создание одной шпалеры уходило несколько месяцев); приобрести ковры-картины могли только члены королевских семей (Франциск I, Генрих II, Генрих IV, Людовик VIII) и знать и состоятельные землевладельцы. Нередко они в своих замках организовывали специальные мастерские по изготовлению шпалер. В таких мини-мастерских сделан известный цикл шпалер «Дама с единорогом» (XV век), «Жизнь и смерть Христа», «История Сципиона», «История Константинополя», «История Дианы». Во многих музеях Европы представлена значительная часть из этих гобеленов.

Бестиарий (от лат. bestia, «зверь») является средневековым сборником статей о животных (с иллюстрациями), очень подробным описанием

в прозе и стихах, в первую очередь, с назидательными целями [1]. Одним из ключевых источников бестиариев является греческий трактат «Физиолог». В равной мере важны старо-французские бестиарии: Ph. de Thaon (XII век), Gervaise (XIII), Ришара де Фурниваля (XIII, изд. Hippeau, 1860) и др.

Авторы бестиариев сопоставляли животных обликам и суждениям религии и морали, читая их, как знаки. В дальнейшем за библейским делением «чистых» и «нечистых» животных бестиаристы стали соотносить зверей и птиц, представляющих Христа (орел, феникс, пеликан), со зверями, ассоциирующимися с образом дьявола (жаба, обезьяна).

Природа осознавалась как место беспрестанной войны добрых и злых сил за власть, реальные животные смешивались со сказочными, мифологическими, в отдельных случаях имеется информация о драгоценных камнях, минералах, указания по составлению рецептов зелий. Можно также иногда было прочитать раннее христианские изречения, не очень хорошо замаскированные под псевдонаучный трактат. Обычно так и собирались бестиарии, огромное влияние церковь имела в то время и священники имели возможность назидательно продвигать веру в данных книгах [5].

Писари, не испытывая неловкость, описывали сказочных существ. И среди всех этих притч были написаны реальные научные факты, например, миграция птиц. Но кому интересны птицы, другое дело — рассказы о единорогах и василисках. До сегодняшнего времени дошло порядка 50 бестиариев, некоторые из этого числа доступны. Особого внимания стоят иллюстрации бестиариев. Вот небольшое количество из бестиариев иллюстраций животных и подписей к ним: верблюд — пьет только грязную воду, способен терпеть жажду 3 дня и может жить до 100 лет, если его не перевезти в другую страну, где он погибнет от перемены воздуха.

Гадюка — змея, которую невозможно зачаровать музыкой, так как она прижимается одним ухом к земле, а другое затыкает кончиком хвоста. В голове имеет драгоценный камень карбункул. Самка беременеет, когда самец засовывает ей свою голову в рот. Она ее откусывает и проглатывает. Созрев, детеныш гадюки прогрызает чрево матери и выбирается наружу,

тем самым убив ее. Укус гадюки очень ядовит — от него человек потеет кровью и вскоре умирает. Гиена — двуполая тварь, которая разрывает могилы и пожирает трупы. В ее глазу спрятан камень — если положить его под язык, то можно предсказывать будущее. Собака, наступившая на тень гиены, теряет голос. Крокодил — чудовище, которое всегда очень горько плачет после того, как съест человека. Скорпион — червь, который имеет ядовитое жало на хвосте. Ранит человека куда угодно, но только не в ладонь. Единорог — это замечательный пример того, как в окружении героев Средневековья, вместе с историческими персонажами и реальными животными, живут и существа сказочные, единорог пришел в Средневековье из античности. Священники и христианские авторы, прежде всего раннего Средневековья, узнали о нем из произведения, остающегося свидетельством исключительного влияния животного мира на средневековую культуру [1].

Повествование идет о Phisiologus — «Физиологе». Этот трактат был составлен на греческом языке в Александрии между II и IV веком, скорее всего, в среде гностиков, во всех отношениях пропитанной религиозной символикой, и почти сразу был переведен на латинский язык.

Источники популярности и известности единорога таятся в его качествах эстетического порядка, а также в его интимных отношениях с Христом и Пречистой Девой в сфере средневековых религиозных верований. Образ Единорога трижды упоминается Плинием в его «Естественной истории» (8, 31, 76), а также писателем III столетия Гаем Юлием Соли́ном, предложившим на суд средневековых читателей огромный список чудес в своей работе Collectanea rerum memorabilium, но фрагмент с определением мы приводим, тем не менее, из «Физиолога»: «Единорог мал и очень дик. На голове у него рог. Ни один охотник не может поймать его, если только не пустится на хитрость. Но стоит ему лишь увидеть девственницу, так он к ней и льнет. Лишь взглянет она на единорога — как единорог прыгает ей в лоно. И тогда оказывается там, в плену и может быть препровожден в королевский дворец».

Благодаря многочисленным известным текстам единорог проникает в псевдонаучное знание и систему средневековых символов и там прочно закрепляется. Например, Moralia in Job Григория Великого (31, 15), «Этимологиям» Исидора Севильского (12, 2, 12–13), «Комментариям



Рисунок 2. Единорог. Рукопись Бодлеянской библиотеки

к псалмам» Беды Достопочтенного (пояснение к псалму 77), энциклопедии De rerum naturis («О природе вещей») Рабана Мавра (VIII, 1). Об удачном распространении образа единорога говорит и его присутствие в очень популярных поэмах цикла Carmina Burana. Но самый серьезный след оставил единорог как серьезный персонаж в «Бестиариях».

Единорог несет роль Спасителя (рис. 2), он, таким образом, становится рогом избавления и находит обиталище в лоне Девы Марии, Служит иллюстрацией к изречению из Евангелия от Иоанна (1, 14): «И Слово стало плотью и обитало с нами». Упоминание о единороге отсылает, в основном, к образу Девы Марии; охота на единорога в иносказательном смысле показывает таинство Воплощения, в котором сам он представляет Христа божественного единорога (Christus spiritualis unicornis), а его рог оказывается крестом Христовым [4]. Именно поэтому из-за своего отождествления с Иисусом Христом и с Девой Марией единорог находится в самом сердце христианской символики, и такое двойное сравнение дало повод некоторым ученым-историкам очень упорно настаивать на двойной символике средневекового единорога, указывающий на андрогинную природу христианства. Так, именно единорог мог привнести образ бисексуальной природы человека. Поэма «О Единороге» — выдержка из самого большого, написанного на французском языке, «Божественного бестиария», сочиненного около 1210–1211 годов Гийомом Клириком из Нормандии и является хорошим примером такого верования.

Мы Вам расскажем о единороге
Это животное, у которого один только рог,
Прямо из середины лба он растет.
И такой это смелый зверь,
Так натура его злобна,
Что нападает он и на слона,

Самое ужасное животное
Из всех, что живет в мире.
Копыто у него столь острое и твердое,
Что с лёгкостью заносит он его на слона,
И коготь на нём такой отточенный,
Что любое, что бы там ни было,
Пронзит и перерубит.
Слону нечем защищаться от него,
Если нападёт он на слона.
Ибо когтем своим, острым, как лезвие,
Наносит он ему удар прямо под дых,
И вспарывает живот слону.
Такой силы этот зверь,
Что никакой охотник не страшен ему.
Те же, кто хочет его изловить,
Применив хитроумие, а потом и связать,
Когда выходит он погулять
по горам и долам.
Должны отыскать его логово,
Пойдя точнёхонько по следам его,
А потом привести туда девицу,
в коей уверены, что невинна она;
и надобно им усадить её, и пусть ждёт,
прямо в берлоге зверя,
чтобы там его и пленить.
Как вернётся в логово единорог,
Как увидит он девицу,
Так и пойдёт прямо к ней
И на лоне её уснет;
Тут — откуда ни возьмись — и охотники,
Следившие за ним;
Вот схватили его и связывают,
А потом ведут к королю,
Влекут силою и неудержимо.
Это животное диковинное,

У коего один только рог на голове,
Это Спаситель наш, Иисус Христос.
Он и есть единорог небесный,
Что живет в доне Святой Девы;
И столь достоин почитания;
В ней обрёл он вид человеческий
И появился в мире нашем пред людьми;
И народ его не узнал его.
И даже наоборот, евреи выследил его
И схватили и связали;
И привели его к Пилату,
А там уже и к смерти приговорили [1].

При этом тема единорога в Средневековье имеет тенденцию и к сентиментальности; главным образом, это касается его возникновения в чудесных кущах любви. Как пример — граф Тибальт IV Шампанский (1201–1253 гг.), знаменитый трубадур, показывает самого себя в своих творениях как лишенного изъянов влюбленного героя большой куртуазной поэмы, а в своем наиболее общеизвестном стихотворении он отождествляет себя с единорогом:

Похож я на единорога,
Кому так любо созерцать,
Как хороша девица-недотрога,
И так сладка единорогу эта мука,
Что, обессилев, ей кидается на грудь;
И тут не надобно уже ни стрел, ни лука —
Предательством одним повержен будь! [1]

Небезызвестный богослов Альберт Великий предпринял попытку сравнить мифического единорога с однорогой рыбой, возможно, нарвалом, и с носорогом в трактате De animalibus — самом знаменитом средневековом этюде о животных, найдя ему место среди реально существующих животных. Как и большая часть средневековых чудес, единорог без труда переносится из имагинарного мира в реальный и



Рисунок 3. Дама с единорогом. 15 век. Шпалера. Франция

обратно. Вера в то, что он реально есть, подталкивает средневековое общество разыскивать его в ряду настоящих зверей, рыб, птиц. Оно стремится уподобить его то одному из них, то другому: с нарвалом, с носорогом. Сравнение, по всей вероятности, выражается тем, что у обоих животных имеется единственный рог; но если у нарвала это просто орган, то у носорога рог становиться знаком, символом, так как в иносказательном, аллегорическом мире Средневековья носорог является одной из инкарнаций Христа. Все многообразие населяющих землю существ средневековый человек воспринимал в соответствии с ощущением собственного положения в мире. Однако христианской традиции свойственно не только восхищение единоборством человека с природой, сколько глубокое умиление картинами любви и дружбы человека и животных: «Дама с единорогом» (рис. 3). В XIII веке зверинец Фридриха II в Палермо славился на весь средневековый мир. Старинные инвентари перечисляют дорогие лошадиные сбруи, драгоценные ошейники для собак, ручных белочек и обезьянок, золотые и серебряные клетки для птиц. Дрессированные медведи и обезьяны сопровождают бродячих актеров в их скитаниях по дорогам средневековой Европы. Монахи и клирики приручают медведей, оленей, ворон, обезьян, скрашивающих их одиночество. Как и более ранние культуры, средневековье видит в них яркие символы разнообразных

качеств, отражающих мироощущение человека. Зооморфные мотивы пронизывают образный строй романского искусства, словно преследуя человека драматическим видением картины жизни, раскрывающейся в борьбе и слиянии анималистических форм. В соответствии с представлениями готической эпохи о стройности божественного миропорядка в живописи, и животные, и растения отступают на задний план перед образом человека. Они служат подспорьем многообразию рассеянных в декорации храма символов и аллегорий. По древней традиции изображения животных продолжают символизировать бытие человека в космосе, выступая знаками зодиака и обозначениями созвездий.

Восхищает Бестиарий высоко декоративной красотой. Область соединенных с нею историко-культурных вопросов чрезвычайно широк. Бестиарии дают ключ к свойственному средним векам символическому толкованию мира и, несомненно, представляют интерес как первые сочинения средневековья, посвященные живой природе.

Библиография:

1. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада Общая редакция Ю.Л.Бессмертного / ред. Е.Н.Самойло. — М.: Издательская группа Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. — 376 с.

2. Крыжановская М.Я. Средневековая резная кость Западной Европы в собрании Государственного Эрмитажа. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. — 112с.: ил. (Коллекция Эрмитажа). ISBN978-5-93572-658-4

3. Крыжановская М.Я. В мире замков и соборов: Прикладное искусство западного средневековья / Государственный Эрмитаж. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2007. — 160с.: ил. — (Твой Эрмитаж). ISBN 978-5-93572-292-0

4. Пастуро М. Символическая история европейского средневековья / перевод Е.Решетникова. — СПб.: Изд-во Александрия, 2012, 2017. ISBN 978-5-903445-41-7

5. Фоссье Р. Люди средневековья. — СПб.: Изд-во ЕВРАЗИЯ, 2010. — 352 с.

И.А. Абрамкин

ПОРТРЕТНАЯ КОНЦЕПЦИЯ Ф.С. РОКОТОВА (НА ПРИМЕРЕ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ)

Статья посвящена рассмотрению женских портретов Ф.С.Рокотова и выявлению общих черт, присущих образам женщин на различных этапах творчества художника, использовавшего в качестве главного приема свет, позволявший мастеру создавать исключительные произведения, независимые от стилевых тенденций эпохи.

The article reviews the analyze of portraits painted by F.Rokotov. The author focuses on revealing the common female image's features during different periods of Rokotov's creative path. So that, should be considered the main feature – the use of the light in artist's painting. Thus, these artworks can be considered as masterpieces separated from the stylistic definitions.

Ключевые слова: Ф.С.Рокотов, портрет, женский образ, свет, стиль.

Keywords: F.Rokotov, portrait, female image, the light, style.

Ф.С.Рокотов (1735–1808) стал целым этапом для истории русской портретной живописи второй половины XVIII века, мастером, который совершил переворот, «одновременно оставаясь глубоко самобытным и национально независимым» [3, с. 97]. Этот художник уделял внимание не парадным портретам с их культом внешних эффектов и предметов, а камерному изображению с выявлением чувств и настроений модели [13, с. 240]. Ф.С.Рокотов творил в течение нескольких десятилетий, поэтому целью статьи является выявление общих черт, присущих женским образам, при всем многообразии художественных поисков мастера и стилистических направлений эпохи.

Самым известным портретом кисти Ф.С.Рокотова является «Портрет А.П.Струйской» (1772, ГТГ), который стал основополагающим произведением для характеристики творчества мастера и для истории развития портретописи XVIII столетия в целом. «Портрет А.П.Струйской» воздействует на зрителя благодаря нюансам [9, с. 111], которые не слишком заметны при первом взгляде и вместе с тем внутренне созвучны друг другу. Особенность работы заключается в том, что при вполне традиционной организации композиции фигура подавляет пространство, едва умещаясь в его пределах: и в верхней половине произведения (пышная прическа), и в нижней (правый рукав платья) свободные поля отсутствуют как таковые, вследствие чего зритель наблюдает портретируемую в большом приближении, что не свойственно портретам того времени.

Подобному впечатлению способствует и трактовка пространства: фон в колористическом отношении составляет одно целое с тоном платья и кожи [13, с. 233] и не создает иллюзию глубины пространства, в которое помещена фигура. Тем самым модель лишена объемности и воздействует масштабностью и поверхностью, написанной с виртуозным мастерством. Технические достоинства во многом также основаны на тонких градациях. Тон, избранный мастером, не содержит каких-либо ярких цветов, но при этом поражает удивительным богатством: Рокотов не только выстроил тональные отношения «фон-фигура», благодаря разнообразию оттенков, но и уделил внимание точному написанию отдельных деталей (брошь, кружева, заколка) без нарушения целостности композиции. Мастерство художника в построении тонального колорита вызывает справедливые ассоциации с творчеством Т.Гейнсборо [6, с. 91]. Главным же живописным достижением, безусловно, являются глаза, которые буквально «собирают» образ. Это подтверждается и на уровне техники, передающей «трепет самой жизни» [15, с. 19]: вокруг глаз движение мазков принимает особенно активный характер, и создается ощущение, что вибрирует сама материя, одушевляя портретный образ. Глубокий черный цвет глаз отчетливо выделяется в общей выдержанной цветовой гамме и концентрирует все внимание зрителя на них.

Еще одним средством, придающим «Портрету А.П.Струйской» дополнительные художественные оттенки, является композиционная формула, избранная Ф.С.Рокотовым. Фигура портретируемой немного смещена с центральной оси, но важнее другое: ее лицо и обнаженная шея имеют очертания двух овалов [10, с. 50]. Однако столь плавное расположение фигуры вступает в противоречие с ощущением напряженности [13, с. 160], которое связано со сложной координации овалов: «двоецентрие ставшего популярным в рокайле овала фиксирует начало разлома в цельном прежде субъекте» [1, с. 48]. Этот разлом подчеркивается поворотом головы, который оказывается неестественным и создает ощущение хрупкости при подобном расположении фигуры.

Итак, «Портрет А.П.Струйской» представляет собой совокупность нюансов, которые создают неопределенное и цельное впечатление при восприятии произведения: укрупнение масштаба, отсутствие объема и воздействие силуэтом, неловкий поворот головы, тонкая градация оттенков в пределах сдержанного колористического тона и удивительная выразительность глаз, написанных звучно по цвету и фактурно по технике. Произведение воздействует именно сочетанием противоречивых черт, которые приведены в гармонию кистью талантливого художника и в совокупности усиливают ощущение недосказанности, что и является условием выразительности портрета.

Следующим произведением, демонстрирующим значительные изменения в портретной концепции Ф.С.Рокотова, является «Портрет неизвестной в розовом платье» (ГТГ, 1770-е). В этом произведении особенно бросается в глаза отличное от «Портрета А.П.Струйской» понимание светотени, проявляющееся в трактовке пространства: задний фон по-прежнему остается темным и однородным по своему характеру, но расположение модели кардинально меняется. Ф.С.Рокотов более смело помещает фигуру в картине, оставляя свободными края полотна, уменьшая масштаб изображения, смещая портретируемую с центральной оси произведения, что приводит к выразительной асимметрии [4, с. 77], к игре пространственных масс и светотени. В результате, фигура девушки занимает чуть

больше половины портрета, и ее хрупкий силуэт становится от этого еще более утонченным, а образ — более самоуглубленным и одухотворенным [12, с. 246].

Однако главная причина выразительности портрета кроется в глубинном построении изображения. Художник очень тонко чувствует модель и свободно располагает ее в имеющихся границах. Резкий поворот плеч девушки позволяет Ф.С.Рокотову создать пространственную градацию из нескольких планов, при которой лицо девушки играет роль среднего плана и тем самым становится «мерой всех вещей» в портретном пространстве. Более того, именно светотень, которая выявляет поворот головы модели, позволяет Ф.С.Рокотову добиться выразительности в написании лица. Если левая его половина акцентирована ярким источником света и освещает белизну и свежесть девичьей красоты, то правая — помещена в тень и производит впечатление благодаря темным убедительным контурам. Ф.С.Рокотов усиливает «тональный контраст лица и фона» [12, с. 247], что становится осознанным художественным приемом, по сравнению с «Портретом А.П.Струйской». Художник делает светотень формообразующим элементом, вокруг которого строятся не только отношения в произведении, но и особенности портретной характеристики: «Следуя естественной динамике светотени живописного объекта, рокотовский фактурный метод не связывает и не закрепляет света и полутени, а представляет их в постоянном движении и мерцании» [14, с. 174].

Не менее важной составляющей портрета, влияющей на его цельность, является колорит. На первый взгляд, набор основных тонов (черный, белый и розовый) может показаться ограниченным и невыразительным, но, по сравнению с произведениями, написанными в 1760-е годы, «Портрет неизвестной…» как раз выделяется непосредственностью и смелостью цветового решения, так как портреты предшествующего периода отличались эффектом пелены, которая покрывала всю поверхность полотна и способствовала неопределенности характеристики модели. Благодаря виртуозному владению красками, Ф.С.Рокотов в «Портрете неизвестной…» создает огромное количество оттенков в каждом тоне [15, с. 20], что превращает

изначально небогатый колорит в звучный и убедительный. Важным следствием этого становится объемность явлений и предметов, которая проявляется в богатстве ткани и фактуры платья, в пышности прически и в чертах лица (живость глаз, мягкость улыбки).

Итак, Ф.С.Рокотов в «Портрете неизвестной в розовом платье» сумел придать модели такие сложные для выражения черты, как красота, искренность, очарование юности. Условием подобного впечатления стало мастерское владение светотенью, которое придает «Портрету неизвестной…» большое разнообразие и конкретность характеристик» [10, с. 49] и позволяет отнести его к числу лучших произведений, написанных художником в 1770-е годы.

Следующее произведение, «Портрет В.Е.Новосильцевой» (ГТГ, 1780), отражает новые этап в творчестве Ф.С.Рокотова, который характеризуется появлением овальной композиции, высветлением цвета и уплотнением красочного слоя [10, с. 61–62]. По сравнению с предыдущим произведением, подход Ф.С.Рокотова к модели в «Портрете В.Е.Новосильцевой» более уравновешен, что проявляется в плоскостном расположении модели и в светотеневой моделировке. В разработке фона художник использует глубокий и темный тон, а также изменяет расположение источника света, который теперь находится «перед портретируемым, а не сбоку от него» [7, с. 70–71]: свет падает на модель равномерно, не образуя затененных участков на ней — все это ослабляет ощущение объемности, столь свойственное «Портрету неизвестной…», и усиливает силуэтность изображения.

Иными словами, меняется взгляд Ф.С.Рокотова на модель, но не роль света в портретной концепции: он остается главным художественным приемом, но обретает новые функции. Если в «Портрете неизвестной…» свет помогал художнику добиваться определенной поэтизации модели, то в «Портрете В.Е.Новосильцевой» он выступает как инструмент для беспристрастной оценки модели, выявляющий все ее свойства, как положительные, так и отрицательные (курносость, широкое лицо, уставшие глаза), что служит средством для создания более разностороннего и сдержанного образа портретируемой. Подобный подход демонстрирует «стремление портретиста ко все более проницательному постижению человека» [12, с. 248]. Подобная смена

ориентиров Ф.С.Рокотова во взгляде на модель может быть отчасти объяснена новой художественной ситуацией — распространением классицизма, к которому художник проявил определенный интерес [10, с. 71].

Именно классицизму свойственно смещение акцентов с выражения камерных характеристик на овладение внешними эффектами, поэтому в творчестве Ф.С.Рокотова происходит «расхождение «содержательного» и «формального» моментов» [17, с. 102–103]. В этом кроется причина и более парадного характера портрета в целом. Однако овал, придающий композиции уравновешенность, представляет собой достаточно сложную форму, не лишенную определенного напряжения [5, с. 148]. Именно овал позволяет Ф.С.Рокотову сделать портретную характеристику более многогранной и неоднозначной при общей классицистической концепции. Художник выражает в фигуре В.Е.Новосильцевой как уверенность и спокойное ощущение собственного достоинства, так и определенную усталость, что в совокупности приводит к ощущению подлинной внутренней жизни, скрытой за общим нарядным обликом [11, с. 51]. Более того, в этом портрете еще сохраняется определенное равновесие разнообразных качеств модели и свойств стиля: гармонично совмещаются, с одной стороны, естественная парадность, выраженная виртуозной живописной манерой, и, с другой стороны, сокрытая за ней неоднозначность, богатство психологических оттенков, что было не свойственно для женского образа ранее [10, с. 63].

Последним портретом для изучения творчества Ф.С.Рокотова станет «Портрет П.Н.Ланской» (ГТГ, начало 1790-х), который долгое время в научной литературе считался маловыразительным и неглубоким [10, с. 65] и только в результате современных исследований был оценен по достоинству [15, с. 26]. На первый взгляд, это произведение повторяет композиционную и живописную схему, использованную мастером в «Портрете В.Е.Новосильцевой», однако при более пристальном рассмотрении обращает на себя внимание тонкость колористического решения [13, с. 222], свойственна произведению. Фигура женщины целиком исполнена в пепельно-серой гамме: мастер сводит всю свою колористическую задачу до одного тона, отказываясь от тщательной

проработки деталей и добиваясь выразительности и цельности общего впечатления. Наибольший интерес зрителя привлекают глаза модели, которые резко выделяются на блеклом фоне лица, кажутся чужими в окружении серых тонов платья и волос и соотносятся только с одной частью картины — глубоким темным фоном.

В творчестве Ф.С.Рокотова взгляд всегда был одним из важнейших элементов портретной характеристики, но здесь приобретает совершенно новое, исключительное содержание: именно глаза «собирают» рокотовские образы, удерживают их от растворения во тьме, что приводит «…но к зримой констатации этой духовной жизни, но к пластическому выражению внутренней работы вообще» [1, с. 48]. Если в «Портрете А.П.Струйской» выразительный взгляд определяет ощущение недосказанности, то в «Портрете П.Н.Ланской» он придает образу трагические нотки, как бы представляя модель наедине со своим внутренним миром, где видимые явления окружающей действительности отступают перед тайной глубоко личного.

Итак, рассмотрение женских портретов Ф.С.Рокотова позволяет выявить устойчивые черты, свидетельствующие об определенной портретной концепции мастера. Ф.С.Рокотов предпочитает погрудный тип изображения, который обусловливает пристальное внимание художника к отображению жизни лица. Тип портрета определяет и выбор композиционных средств, влияющих на характеристику модели: Ф.С.Рокотов сочетает разнообразие поз фигуры и принципов организации изображения с написанием глубокого темного фона: фигуры портретируемых возникают как будто из тьмы [8, с. 138–139], что усиливает художественную выразительность образов, которые, благодаря объемности и светотеневой моделировке, более убедительно располагаются в пространстве.

Главным художественным средством для отображения индивидуальных душевных свойств модели служил для него свет, ведь именно в нем «природа впервые начинает становиться субъективной» [2, с. 201]. Внимание к свету как к главному элементу в портретописи сохранялось у мастера на протяжении всей жизни при различных изменениях художественной среды и вкусов и обусловило индивидуальность и цельность его художественной манеры.

Рассмотрение женских портретов Ф.С.Рокотова, написанных в разные десятилетия, позволяет определить роль света как в его живописной системе, так и во всем творчестве в целом.

Так, в «Портрете А.П.Струйской» неактивная светотень позволяет художнику создать некое живописное целое, из которого выделяются несколько нюансов, придающих образу ощущение недосказанности и неопределенности. В «Портрете неизвестной в розовом платье» свет уже формирует весь художественный строй картины, от пространства до колорита, и помогает художнику выразить поэтическое отношение к юности и красоте, открытость к окружающему миру. В «Портрете В.Е.Новосильцевой» свет выступает в роли инструмента для создания более сдержанного и правдивого образа модели, что, возможно, связано с переориентацией художественных вкусов в сторону классицизма. Наконец, «Портрет П.Н.Ланской» представляется, пожалуй, самым откровенным и противоречивым произведением, своеобразной противоположностью образу А.П.Струйской, где свет скрывает все несущественное (видимые явления) и помогает обнажить действительно важное для художника — внутренний мир модели.

Таким образом, при всем многообразии художественных поисков на различных этапах творчества Ф.С.Рокотова свет как «бесконечная идея всякого различия» [16, с. 211] определял широкий диапазон возможностей для разнообразной трактовки образа человека, от поэтизации модели до отражения ее внутреннего мира перед зрителем. Именно внимание к свету было сущностным, непреходящим моментом его портретной концепции, которая имеет индивидуальный и цельный характер и отличается независимостью от стилистических тенденций [13, с. 237], что подтверждается удивительной узнаваемостью и внутренним сходством его образов. Более того, Ф.С.Рокотов, демонстрируя мастерское владение светом, смог выразить эмоции и настроения современников и тем самым во многом опередил свое время, что и обусловливает удивительную выразительность, притягательность и новаторское значение портретов художника для русского искусства XVIII века.

Библиография:

1. *Вдовин Г.В.* Персона. Индивидуальность. Личность. Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. — М., 2005.

2. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: в 4 т. Т. 3. — М., 1971.

3. *Гершензон-Чегодаева Н.М.* Левицкий Д.Г. — М., 1964.

4. *Даниэль С.М.* Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. — Л., 1990.

5. *Даниэль С.М.* Рококо. От Ватто до Фрагонара. — СПб., 2007.

6. *Евангулова О.С., Карев А.А.* Портретная живопись в России второй половины XVIII века. — М., 1994.

7. *Евангулова О.С., Карев А.А.* Ф.С. Рокотов и Д.Г. Левицкий: К вопросу об особенностях творческого метода // Вестник Московского университета. История. – М., 1986. – №5. – С. 63-77.

8. *Иваницкий А.И.* Интимный портрет рококо: к вопросу об онтологической необходимости «большого стиля» // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. – М., 2000. – С. 132-142.

9. *Карев А.А.* О месте Ф.С. Рокотова в русском искусстве XVIII века // Amant alterna camenae. Сборник статей к 60-летию И.И. Тучкова. – М., 2017. – С. 103-123.

10. *Лапшина Н.П.* Ф.С. Рокотов. – М., 1959

11. Очерки по истории русского искусства. – М., 1954

12. *Поспелов Г.Г.* Русский интимный портрет второй половины XVIII-начала XIX века // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. – М., 1968. – С. 237-266.

13. *Романычева И.Г.* Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. – СПб., 2008.

14. *Рыбников А.А.* Техника масляной живописи. – М. – Л., 1937.

15. Федор Рокотов, 1735/1736-1808. – ГТГ. – М., 2016.

16. *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. – СПб, 1996.

17. *Яблонская Т.В.* Классификация портретного жанра в России XVIII века (к проблеме национальной специфики): дисс. канд. иск. – М., 1978.

Е.А. Орловская

М.А. ВРУБЕЛЬ: ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Статья посвящена формированию Врубеля в качестве художника-модельера и его специфическому восприятию женского образа как синтетического элемента повседневной жизни.

This article is devoted to the development of Vrubel as a fashion designer due to his specific attitude to woman's image, that he regarded as a synthetic part of his everyday environment.

Ключевые слова: Врубель, дамский туалет, текстиль, драпировка, эскиз платья, модерн.

Keywords: Vrubel, women' wear, textile, drapery, fashion drawing, art nouveau, symbolism.

Галерея женских образов, пополнявшаяся Врубелем на протяжении всей жизни, отличалась особым разнообразием, где реализм портретов «Старушка Кнорре за вязанием» (1883, ГТГ) и «Портрет М.И.Арцыбушевой» (1897, ГТГ) соседствовал с символизмом полотен «Гадалка» (1895, ГТГ) и «Девочка на фоне персидского ковра» (1886, КГМРИ). Особое место здесь отводилось портретам Н.И.Забелы-Врубель, напоминавшим окна в другое измерение, куда жена и муза Врубеля устремлялась в своих фантастических одеяниях, разрывая границы портретных характеристик и сценического образа. Рокайльные маркизы К.Сомова, романтические барышни В.Э.Борисова-Мусатова, «испанизированные» махи А.Я.Головина, «русифицированные» царевны В.М.Васнецова утверждали сам факт существования театрализации и историзованной костюмированности в пространстве

произведения эпохи символизма, и в этом смысле творческие поиски Врубеля не являлись исключением, их уникальность заключалась в авангардизме мышления, воспринимавшего женский образ как эстетическую категорию повседневности задолго до других мастеров Серебряного века, в побудительных интенциях и в сложной природе творческого метода конструирования дамского туалета.

Индивидуализм Врубеля-модельера зиждился на специфических особенностях его разностороннего дарования, одной из которых оказался интерес к пластическим и орнаментальным возможностям текстиля, проявившийся в первых самостоятельных акварельных композициях — «Натурщица в обстановке Ренессанса» (1883, КГМРИ), «Пирующие римляне» (1883, ГРМ), «Гамлет и Офелия» (1883, ГРМ), «Ткани» (1884, ГТГ). В большой степени развитию этого интереса способствовала атмосфера и уклад дома Праховых, принимавших Врубеля в Киеве, где текстиль, будь то старинный гобелен или восточный ковер, становился и частью обстановки, и предметом коллекционирования, непрестанно обогащая его живописные впечатления. Такие работы, как «Э.Л.Прахова. Украинская плахта» (1884, КГМРИ) года и целая серия произведений, исполненная в Киеве в 1896 году, — «Портрет мужчины в старинном костюме», «Старинная китайская парча» и «Деталь китайской парчи», «Старинный персидский ковер» и «Деталь персидского ковра», «Восточная сказка» и, наконец, «Девочка на фоне персидского ковра» (все — КГМРИ), обнаруживали широкий диапазон интерпретационных возможностей Врубеля, от декоративно-реалистической передачи текстильного мотива до его романтико-символического преображения. Специфика заказа на выполнение многофигурных композиций в Кирилловской церкви и необходимость освоения живописного языка Древней Византии обуславливали планомерную работу над виртуозностью исполнения драпировок, роднившую русского художника с титанами Возрождения, в частности, с Леонардо да Винчи, который постоянно «упражнялся в рисовании с натуры, а подчас и в изготовлении глиняных моделей фигур, одевая их в мягкие, пропитанные глиной тряпки, а затем терпеливо принимался их срисовывать» [1]. Фресковые композиции и алтарные иконы сыграли важную роль в формировании колористических предпочтений

Врубеля, целый ряд работ — «Испанка-танцовщица» в ярко-красном шелковом национальном костюме (1880-е гг., не сохр.) и «Испанская танцовщица в красном» (начало 1890-х, ГТГ), «Женский портрет в красном (Н.И.Забела-Врубель)» (1902–1904, ГТГ) и «Женский портрет в красном (со спины)» (1895), «Женщина в красном платье с веером» (1890, ГТГ) и «Дочь венецианского чичероне» (1884, ГТГ), «Портрет А.А.Станкевич» (1906, ГТГ) и «Девушка в венке (Голова украинки)» (1898, ГЦТМ) — свидетельствовал об его особенном отношении к алому цвету как цвету риз Богородицы, тогда как работы «Испанка в белом» (начало 1890-х, ГТГ), «Портрет М.П.Третьяковой» (1894, ГТГ), панно «Маргарита» (1896, ГТГ) выявляли неослабевавший интерес к белому как цвету ангельской чистоты.

Открытия, сделанные художником в Киеве, оказали существенное влияние на эволюцию его живописного дарования, скрываясь в каждой последующей нарисованной складке, но настоящим откровением стало осознание преобразующей и видоизменяющей силы материи. Именно в Киеве состоялся первый акт сознательного моделирования женского образа, где выразительность, избыточная декоративность и колористическая насыщенность богато орнаментированного восточного текстиля сыграли решающую роль в возведении портрета реальной девочки Мани Дахнович в степень многозначного символа с имперсональным значением — «Девочка на фоне персидского ковра». Интерес Врубеля к одежде стал производной от интереса к текстилю, в его карманном альбоме постоянно появлялись натурные зарисовки отдельных живописных деталей, от принадлежностей собственного туалета до красиво состарившихся башмаков или брюк случайного прохожего. «Как он помнил до тончайших подробностей какой-нибудь дамский наряд, целые серии нарядов на каком-нибудь вечере или в театре, со всеми оттенками цветов, со всеми особенностями!» [2] — эти воспоминания С.П.Яремича документально подтверждали такие работы, как «В концерте» (1886–1887, КГМРИ), «Портрет М.К.Олив» (1890, ГТГ), «Портрет М.Ф.Ершовой» (1885, не окончен), «Женщина с веером» (1890, ГТГ), где отсутствие среды, психологических характеристик портретируемого, а порой и собственно портретных, равно как и отсутствие личного отношения к модели при

извечном субъективизме Врубеля, усугубляло демонстративную заинтересованность художника в туалете как таковом, где схематизация и графичность откровенного проникновения в технический конструктив завершали впечатление костюмного эскиза. Многочисленные зарисовки жены, исполненные в 1900-е годы, — «Портрет Н.И.Забелы» (1904, ГРМ), «Спящая. Портрет Н.И.Забелы-Врубель» (начало 1900-х гг.) — подтверждали непреходящий интерес художника к достоверности деталей женского туалета, это была необходимая основа для претворения познавательного живописного опыта в творческую практику создания авторских моделей.

В сущности, иллюстрация к роману «Анна Каренина» «Свидание с сыном» (конец 1870-х начало 1808-х, ГТГ) с феерическим драпированным треном стала одним из первых эскизов женского туалета «от Врубеля», так что моделирование женской одежды действительно оказалось вопросом времени. Реализация Врубеля в качестве художника-модельера стала возможной благодаря Надежде Ивановне Забеле, жене, музе, источнику вдохновения и единственной модели. Сразу включившись в процесс создания ее сценических образов, вскоре он выступал автором и повседневных, и концертных туалетов. Уже в 1898 году, через два года после свадьбы, «Михаил Александрович сочинял не одни театральные костюмы для сестры, а всё, что она носила. В это время она носила белые крахмальные очень элегантные рубашки с бриллиантовыми запонками, черную юбку и разные фигаро; на цвете этих фигаро Михаил Александрович особенно изощрялся. Я помню одно зеленое фигаро и другое удивительного цвета лилово-красного далия. К этому очень нарядный, чаще всего, белый, шелковый галстук и великолепная брошка с опалом…» [3]. Многочисленные портреты жены — «Н.И.Забела-Врубель у рояля» (1906, ГТГ), «Н.И.Забела на сцене Дворянского собрания» («Костюм для концерта») (1900-е гг.), «Эскиз платья» (1904, ГРМ) — занимали пограничное состояние между собственно портретом и костюмным эскизом, обнаруживая закономерность его нескончаемых поисков синтетического совершенства женского образа. «Портрет Н.И.Забелы-Врубель в костюме Empire» (1898, ГТГ) в деталях представлял очередной авторский замысел — «в легком

прозрачном капоте, кисея зеленая с лиловым, форма empire, в садовой кисейной шляпе и перчатках. Сестра сидит и держит в руках лорнет» [4]. Второстепенность портретной характеристики отмечала сестра Надежды Ивановны Екатерина: «В Надином портрете сходство есть, но больше натуры и старообразно» [5]. Ампир с его женственным силуэтом явно импонировал Врубелю, подобный наряд он описывал в 1901 году: «Надин выходной костюм: синий сарафан, синяя кисейная кофточка, белая шляпа с голубым и белое шевиотовое фигаро — слилось в довольно забавную смесь Empire с Москвой; Надя в нем щеголяла в Киеве» [6].

В.А.Теляковский вспоминал, что Врубель вообще «очень любит моду и старается её приурочивать к историческим костюмам прежних эпох» [7]. Историзованная стилизация, преимущественно влиявшая на создание сценических образов, иногда прорывалась в повседневность, но основополагающее значение в разработке авторского метода конструирования дамского туалета сыграла способность Врубеля к стилизации флорального мотива, предполагавшая многократную последующую трансформацию формообразовательных возможностей структурной модели цветка в бесконечный ряд интерпретаций, одной из которых стало женское платье. Многослойность как метаморфоза лепестковых наслоений позволяла создавать неожиданные комбинации, когда «искусным сочетанием узоров и складок разноцветных и полупрозрачных тканей, наложенных одна на другую, художник как бы помог природе явить те редко встречаемые в ней подробности, которых он так жадно теперь искал» [8]. Врубель с увлечением экспериментировал с неожиданными колористическими эффектами, ему «нравилось достигать самых причудливых и редких цветов, и концертные платья сестры были обыкновенно из массы чехлов прозрачной материи редких цветов» [9]. 2 декабря 1900 года Екатерина Ге занесла в дневник описание очередного модного шедевра от Врубеля: «Я пошла к Наде днем, видела её концертное платье, сочиненное Врубелем из трех или четырех прозрачных чехлов, внизу великолепная шелковая материя, розово-красная, светлая, потом черный тюлевый чехол, потом пунцовый. Лив весь из буф, точно гигантские розы, плечи совсем открыты, так как

рукавов нет, так что видна вся рука с плечом, на шее же колеретка и перекладины.»[10]. Последняя значительная портретно-образная композиция «После концерта. Портрет Н.И.Забелы-Врубель у камина» (1905, ГТГ) представала как результат усвоения некого «сверхзакона», подчинявшего декоративно-пластические возможности ткани и цветка единой закономерности. «Ещё работал Михаил Александрович над новым портретом сестры в натуральную величину на большом диване, в концертном, им же сочиненном платье удивительной красоты: опять несколько прозрачных материй одна на другой, пунцовое, черное и серое, все вместе это образовало какой-то гигантский цветок» [11]. Универсальный живописный прием аранжировки складок и лепестков, обобщавший художественное восприятие динамично изломанной поверхности, объединял работы «Платье» (1904, ГТГ), «После концерта» (1904, ГРМ), предворявшие окончательный вариант картины, и «Рука с цветком» (1891, Тульский областной художественный музей), «Портрет Н.И.Забелы-Врубель в костюме Empire» (1898, ГТГ) и «Ирис» (1886, КГМРИ) в единый смысловой интерпретационный ряд, обнажая синтетизм художественного мышления Врубеля, наделявшего ниспадающий волан и увядающий лепесток равнозначной, одухотворенной выразительностью, уравнивая в правах творения природы и человека.

Дамский туалет с его вещностью, плотностью и почти осязаемой материальностью играл существенную роль в живописи Врубеля как инструмент создания убедительного женского образа, будь то наглухо застегнутое платье скромной Арцыбушевой, небрежно наброшенный шарф гадалки или упругая шелковая юбка молодой махи, отливавшая золотом жаркого солнцем Испании. Существовала и обратная связь, на паспарту графической работы «Фантазия» (1904, ГТГ) художник А.В.Свешников записал со слов И.Н.Введенского: «Врубель рисовал с натуры табурет, покрытый материей, и, рисуя складки, этот сюжет расширил и превратил в композиционный рисунок. Возможно, — это “Тамара”» [12]. Драматургия деталей развивалась в автобиографическую символизацию определенного жизненного этапа, как это было с работой «Портрет Н.И.Забелы на фоне берёзок» (1904, ГРМ). «Вчера мы (…) проводили Анюту в Петербург, я решил

остаться до 10-го, чтобы кончить фон в твоем портрете, платье я кончил вчера, и Анюте его увезла. … Все 32 берёзки нарисованы, и остается их оживить красками. И ещё осталась кофточка и розы на поясе. … В.А. принесла 2 черные розы, и я устроился у них в столовой (…), в которой окна на север. Я писал до вечернего чая и написал обе. Теперь мне осталась одна crema» [13]. Любимая жена — «фиалка моя, роза моя Ширазская…» [14] — расцветала посреди березовой рощи как прекрасный цветок Надежды. Он с одинаковым увлечением унизывал кольцами руки жены и выписывал украшения героинь своих полотен, работал над эскизами росписей атласных вееров — «Цветы (мотив для веера)» (1886–1887, КГМРИ), «Гелиотроп и незабудки (мотив для веера)» (1887, КГМРИ), «Итальянский пейзаж с фигурой дамы» (1890-е, ГТГ) и эскизами гребней по заказу М.К.Тенишевой (1899) также, как создавал шрифты и орнаменты, картины и декорации, костюмы и вазы.

Достижения Врубеля-модельера оказались настолько увлекательными для современников, что его преданный друг и поклонник Владимир фон Мекка «ушел в творчество дамских платьев, весьма изысканных, художественных и своеобразных, исполняемых по его рисункам-акварелям и под его личным руководством в его собственной мастерской. И тут дело не обошлось без Врубеля, у которого фон Мекк заимствовал характер орнаментного рисунка в театральном костюме, сочетая врубелевский стиль с новейшими влияниями парижской моды» [15]. В 1903 году в Санкт-Петербурге открылось художественное предприятие «Современное искусство», объединившее интерьеры от ведущих мастеров Серебряного века и творения фон Мекка в едином выставочном пространстве, предполагавшееся участие Врубеля не состоялось только в силу трагических обстоятельств жизни. Его творческие поиски в области моделирования женского туалета подчинялись той же политике тотальной эстетизации, что и деятельность апологетов новой эстетики — Ван де Вельде, Густава Климта, органично интегрировавших туалеты своих возлюбленных в авторскую предметно-пространственную среду. Врожденный панэстетизм Врубеля, не знавший главного и второстепенного, удивительным образом совпадал с художественной

программой модерна, классифицировавшей женский образ как эстетическую категорию повседневности. Моделирование дамского туалета оказалось той единственной специфической сферой деятельности, где его тезис — «Декоративно всё и только декоративно» [16] — находил оправданное выражение. Ведь женщина не требовала от художника глубокого смысла или общественной позиции, эстетизации функции или обоснования пользы. Бессодержательная красота, равнодушная к идейным столкновениям Серебряного века, оправдывала безыдейность и свободу волеизъявления творческой личности, о которой мечтал великий универсальный мастер своего времени.

Примечания:

1. *Джорджо Вазари*. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2010. — С. 305.
2. *Яремич С.П.* Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество // Русские художники: Собрание иллюстрированных монографий. Вып. 1. — М.: Издание И.Кнебель, 1911. — С. 156.
3. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / авт.-сост. Э.П.Гомберг-Вержбинская, Ю.Н.Подкопаева, Ю.В.Новиков. — Л.: Искусство, 1976. — С. 271.
4. Там же. — С. 273.
5. Там же. — С. 273.
6. Там же. — С. 64.
7. Там же. — С. 341.
8. *Иванов А.П.* Врубель. 2-е изд. — Петроград: Н.И. Бутковская, ценз., 1916. — С. 56.
9. Врубель. Указ. соч. — С. 271.
10. Там же. — С. 275.
11. Там же. — С. 282.
12. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XIX века. Т. 2. Кн. 1. — М.: Издательство «Сканрус», 2007. — С. 441.
13. Врубель. Указ. соч. — С. 84.

14. Там же. — С. 83.

15. *Щербатов С.А*. Художник в ушедшей России. — М.: XXI век — Согласие, 2000. — С. 168.

16. Врубель. Указ. соч. — С. 251.

Библиография:

1. *Вазари Д*. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2010.

2. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / авт.-сост. Э.П.Гомберг-Вержбинская, Ю.Н.Подкопаева, Ю.В.Новиков. — Л.: Искусство, 1976.

3. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XIX века. Т. 2. Кн. 1. — М.: Издательство «Сканрус», 2007.

4. *Иванов А.П*. Врубель. 2-е изд. — Петроград: Н.И. Бутковская, ценз., 1916.

5. *Щербатов С.А*. Художник в ушедшей России. — М.: XXI век — Согласие, 2000.

6. *Яремич С.П*. Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество // Русские художники: Собрание иллюстрированных монографий. Вып. 1. — М.: Издание И.Кнебель, 1911.

А.Г. Петрова

ПРИРОДНО-КЛИМАТИЧЕСКИЕ И ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА САХА

В статье рассматриваются природно-климатические и историко-культурные факторы формирования традиционного искусства саха — северных номадов, создавших уникальную материальную культуру. Изучаются вопросы формирования этнической общности и традиционной культуры саха. Автор отмечает влияние климатических, ландшафтных условий и природных материалов на строительство жилищ, технологию обработки, конструкцию, пластику, форму, декор и композиционное решение предметов традиционного искусства, на ансамбль традиционного костюма.

The article considers natural and climatic and historical and cultural factors of the formation of traditional art of saha — northern nomads who created a unique material culture. The issues of formation of ethnic community and traditional culture of Sakha are being studied. The author notes the influence of climatic, landscape conditions and natural materials on the construction of dwellings, processing technology, construction, plastics, form, decor and composite solutions of traditional art objects, to the ensemble of traditional costume.

Ключевые слова: природно-климатические условия, художественно-предметный мир, традиционное искусство саха, архитектура.

Keywords: natural and climatic conditions, artistic-object world, traditional art of sakha, architecture.

Якутия — самый холодный из освоенных человеком регионов Земли, природно-климатические условия которого характеризуются как экстремальные. Обширная территория отличается многообразием природных условий и ресурсов, на ней существуют несколько климатических районов, включающих степную зону, горный ландшафт, таежную зону (таежные леса занимают почти 80% площади), сменяющуюся к северу зоной лесотундры и тундры. Резко-континентальный климат отличается продолжительным зимним и коротким летним периодами. В настоящее время Республика Саха (Якутия) граничит на западе с Красноярским краем, на юго-западе — с Иркутской областью, на юге — с Амурской и Читинской областями, на юго-востоке — с Хабаровским краем, на востоке — с Магаданской областью и Чукотским автономным округом. На севере ее естественные рубежи образуют моря Лаптевых и Восточно-Сибирское. Континентальная территория Якутии представляет собой зону сплошной многовековой мерзлоты.

Сама жизнедеятельность человека в таких условиях и способы ведения хозяйства требовали от первых насельников особых подходов и технологий.

Традиционное природопользование основывалось на биологической продуктивности природы, и благополучие людей в полной мере зависело от качества природной среды. Характер традиционного быта коренных народов Севера и Арктики, по определению Л.Гумилева, «вписывался» в ландшафт, который был органичной его частью. Отсюда и неповторимый характер традиционного искусства, архитектурных представлений, основанных на принципе обратной связи, минимального воздействия на природу.

На территории Якутии, «начиная с раннего железного века V в. до н. э. — V в. н.э. и с приходом в VI–VIII вв. н. э. тюркских племен завершается первобытный тип художественной культуры Якутии» [5, с. 68]. Исследователи отмечают, что предпосылки формирования новой этнической общности якутов-саха происходят в середине и во второй половине I тыс. н.э. в результате взаимовлияния и взаимодействий палеоазиатских, тунгусских и тюрко-монгольских этнических

групп. «Хозяйство, культура и антропологический тип якутов окончательно сформировались на Средней Лене. Приспособление хозяйства и культуры южных пришельцев к новым природно-климатическим условиям севера происходило за счет дальнейшего усовершенствования своих исконных традиций. Но естественная для новых условий эволюция культуры выработала многие специфические особенности присущие только якутской культуре» [3, с. 126]. Оседлое отгонное скотоводство стало определяющим в этногенезе саха, обусловило специфику расселения на обширной территории. Наибольшей плотностью населения отличались места с относительно благоприятными условиями для ведения сельского хозяйства. «Малонаселенные небольшие поселения якутов были равномерно разбросаны по многочисленным *аласам* (лесным полянам с озером) и долинам мелких речушек. Лишь по долинам крупных рек Лены, Алдана, Амги, Татты имелись возможности для более компактного расселения» [1, с. 160].

Основу животного мира Якутии составляют арктический и сибирский типы фауны, включающие множество видов зверей, птиц, рыб. Промысловая охота издревле являлась одной из традиционных жизнеобеспечивающих занятий населения Якутии. Ландшафт, климатические условия определяли использование материалов для строительства жилищ, изготовления одежды, посуды, орудий труда, вооружения. Природные материалы задавали технологию обработки, конструкцию, пластику, декор, цвет, ритм, форму и композиционное решение предметов традиционного искусства, тесно связанного с домашним ремеслом.

В дальнейшем, являясь самыми северными номадами, якуты-саха создали уникальную материальную культуру, своеобразную эффективную форму взаимодействия со средой. Каждая этнокультурная традиция — неповторимый опыт человеческого самопознания и взаимоотношений с миром: жилище, одежда, вещи отражают сложные взаимосвязи между предметной средой и ее создателем — человеком. Южная тюрко-монгольская основа материальной культуры и художественно-предметного мира *саха,* соединившаяся с традициями древней северной автохтонной культуры, испытала влияние культуры

народов этноконтакной зоны. «Оседлое скотоводство, сочетающее с рыболовством и охотой, жилища и хозяйственно-бытовые постройки, одежда, обувь, орнаментальное искусство, религиозно-мифологические воззрения якутов имеют южносибирскую, в своей основе тюркскую платформу» [3, с. 125]. Становление традиционной культуры саха длилось примерно с VI–XVI вв.

Влияние природно-климатического окружения на формирование традиционного костюма проявлялось в используемых материалах, его составности, комплектности. Древнеякутский костюм отличается стилевой неоднородностью, многосоставностью, комбинированием различных материалов [2, с. 15]. Основное сырье — шкуры домашнего скота, мех промысловых животных. Тканые материалы были довольно редки и в основном использовались для украшений и деталей нарядной одежды. Обработанная вручную кожа придавала одежде свободный покрой, ее декорировали швами, техникой аппликации, оторочкой мехом. Одежда, обладавшая прекрасными изоляционными качествами, функциональной целесообразностью, красотой по цветовому сочетанию, соответствовала мобильному полукочевому полуоседлому образу жизни саха. В конструктивных решениях верхней наплечной одежды саха ярко отразились этнические связи и взаимовлияния. Существуют два типа конструкций: восточноазиатский тип покроя одежды характерный для народов Южной Сибири, Забайкалья и нижнего течения Амура, которому присущи элементы монгольской и маньчжурской одежды, и второй тип, наследующий традиции одежды северных аборигенов [2, с. 17]. В целом, традиционная одежда саха, в силу своих пластических качеств, органично вписывалась в природную среду, соотносилась со всеми компонентами созданного человеком архитектурного и художественно-предметного пространства.

Архитектура якутов имеет несколько истоков. Одним из самых ранних примеров жилищ являются сооружения т.н. культуры «малых домов» — переходной эпохи от раннего железного века к раннеякутской культуре, еще не знакомой со скотоводством, датируемой XV–XVI вв. Первые скотоводческие поселения XVI–XVII вв. обозначены «*кыргыс-этехами*». Малые дома — дома 4 х 4, 5

х 5 м, окруженные низкими земляными валами, по внешним сторонам которых имелись неглубокие ямы, расположенные с четырех сторон. Эти дома отдаленно напоминали якутские балаганы, их обитатели жили рыболовством и охотой. Кулун-атахская археологическая культура — культура скотоводов, возводивших четырехугольные и круглые в плане дома от 24 и до 42 кв. м. Соотношение сторон кулун-атахских построек с направлениями света, при строительстве домов имело особое структурообразующее значение. Жилища кулун-атахцев, конструктивно являвшиеся жилищами вертикально-столбового типа, что достаточно распространено у некоторых народов Западной Сибири, делятся на две группы: малые четырехугольные дома и большие постройки с круглым или округлым основанием от 36–42 кв. м. Двери жилищ были ориентированы на восток, как это наблюдалось и в позднеякутских юртах. Очаг располагался с правой, т.е. северной стороны от входа. Большое место занимали постройки для стойлового содержания скота. Эти жилища напоминали якутские зимние жилища с примыкавшим к нему хлевом. Круглые в основании жилища представляли, возможно, легкие летние жилища типа *ураса*. В целом формы жилища кулун-атахской культуры аналогичны формам культур Прибайкалья, Южной и Западной Сибири, в основном датируемым курыкано-уйгурским временем [3, с. 125]. Исследователи также отмечают конструктивную близость якутской берестяной *урасы (могол ураса)* к решетчатой цилиндрической юрте южных алтайцев. А якутская деревянная юрта *балаган* и многоугольный сруб *бабаарына*, *ампаар дьиэ,* срубные амбары на столбах сближаются с таковыми у северных тубаларов и шорцев. Жилища многоугольного типа, появившиеся у таштыкцев Южной Сибири, стали основой якутско-хакасских многоугольных домов.

Ампаар дьиэ — многоугольный (6–8) срубный дом, сезонное летнее жилище, нижние венцы которого до 6–8 возводились вертикально, затем, постепенно суживаясь, переходили в земляную, слегка выпуклую крышу. Зимний хлев *хотон* часто представлял собой упрощенный тип юрты-*балаган.* Летний хлев *титиик* сооружали в стороне, за пределами усадеб. В большинстве своем были четырехугольные, но могли быть и многоугольными.

Разнообразие по назначению изгородей *кюрюё, бютэй* их широкое применение являются одним из маркеров оседлого скотоводства, освобождающего человека от необходимости постоянного присмотра за скотом. С развитием земледелия появились функционально новые типы сооружений, например, мельницы *миэлингсэ*. Известны также крепостные, укрепленные сооружения, например, осадные амбары, служившие временным укрытием во времена междоусобиц для всех жителей *алааса*. Коновязный столб *сэргэ* занимает особое место в деревянном зодчестве якутов, и по функциональному назначению можно выделить надворные коновязи, культовые и ритуальные.

В художественно-предметном мире якутов закономерно прослеживаются черты, обусловленные его этногенезом, в памятниках народного искусства можно наблюдать присутствие различных слоев этнических культур: скифо-хуннской, древнеуйгурской, кыпчакской, курыканской, байкальской, тунгусской, русской. Облик малых архитектурных форм и предметов, наполнявших жилище, зависел от природного сырья, уровня технической культуры. Гармонично объединенные в ансамбле юрты-*балаган,* или *урасы,* они представляли органичное целое, синтез функциональности и пластической выразительности. Раннекочевнический пласт культуры саха, сформированный на Западе Центральной Азии и в Южной Сибири, несет черты преемственности скифо-сибирского времени: элементов скотоводческого хозяйства, трудовых навыков и пр. Отголоски этого общего для тюркских народов наследия достаточно ярко проявляются в якутской материальной культуре: в одежде, ювелирном и орнаментальном искусстве, резьбе по дереву, ремесленных традициях. У степных скотоводов центра Азии, как и впрочем, во всех номадических культурах, предметный мир был обусловлен подвижным образом жизни. Необходимые вещи были предельно легки, мобильны. Средства передвижения, посуда, утварь, мебель изготавливались в условиях домашнего производства из наиболее доступных, легких и прочных материалов — кожи, дерева, бересты. Следует отметить чрезвычайную близость якутской традиционной посудной пластики и утвари древнетюркской. «У древних тюрок Алтая наибольшее распространение получила

мобильная посуда из прочных материалов — дерева, металла, а также «сложносоставные» и, по-видимому кожаные и берестяные сосуды» [4, с. 71–72]. Одно из древних и сакральных ремесел саха — керамика, изготавливаемая вручную, — как самостоятельное производство просуществовала до начала XX века. Металлобработка и кузнечное ремесло являются одним развитых ремесел с богатейшей традицией. В способах художественной обработки металла применялись широко распространенные у многих народов Сибири литье, ковка, гравировка, штамповка, чеканка и др. По композиционным качествам, структуре, ансамблевости традиционные якутские металлические украшения близки таковым туркмен, узбеков, казахов, киргизов [6, с. 135]. Широко распространенные кожаные изделия редко декорировались, но отличались гармоничностью форм и выраженным функциональным обликом.

Таким образом, природно-климатические факторы оказывали заметное воздействие на характер расселения саха на обширной территории. Традиционный быт был основан на принципе обратной связи, ландшафтные условия определяли материалы для строительства жилищ, изготовления одежды, посуды, орудий труда, вооружения, задавали технологию обработки, конструкцию, пластику, форму и композиционное решение предметов традиционного искусства. Влияние природно-климатического окружения на формирование традиционного костюма также проявлялось в используемых материалах, его составности, комплектности. Архитектура саха имеет несколько истоков, наиболее ранние из которых — это т.н. культура «малых домов» и южносибирское начало, проявляющаяся в летних формах жилищ.

Художественно-предметный мир саха обусловлен этногенезом и представляет собой гармонично объединенный в ансамбле жилища органичное целое.

Библиография:

1. *Борисов А.А*. Якутские улусы в эпоху Тыгына. — Якутск: НКИ «Бичик», 1997. — 160 с.

2. *Гаврильева Р.С*. Одежда народа Саха конца XVII — середины XVIII века. — Новосибирск: Наука, 1998. — 144 с.

3. Гоголев А.И. Якуты: (проблемы этногенеза и формирования культуры). — Якутск, 1993. — 136 с.

4. *Кубарев Г.В*. Культура древних тюрок Алтая (по материалам погребальных памятников). — Новосибирск: Изд-во ИАЭ СО РАН, 2005. — 400 с.

5. *Покатилова И.В*. Пластический фольклор в художественной культуре Якутии. — Новосибирск: Наука, 2013. — 184 с.

6. *Саввинов А.И*. Традиционные металлические украшения якутов: XIX — начало XX века. — Новосибирск: Наука, 2001. — 171 с.

П.С. Одинокова

ФОРМАТ АЛЬБОМА В ТРАДИЦИОННОМ КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ

В данной статье рассматривается формат альбома как один из вариантов оформления произведений традиционной китайской живописи. На основании различных источников анализируется история возникновения альбомного формата, описываются типология альбомов, материалы и способы их изготовления.

This article presents album as one of the mounting format of Chinese traditional painting. The author analyzes the genesis of album format, describes the typology of albums, their structure, mounting materials and methods with reference on various sources.

Ключевые слова: альбомы, типы оформления альбомов, китайская традиционная живопись.

Keywords: albums, album mounting types, Chinese traditional painting.

В китайской традиционной живописи сложилось большое разнообразие типов оформления художественных произведений. Среди них — альбомный формат, уникальное явление традиционной культуры Китая, которому нет аналогов в культуре Западной Европы. Альбомы (цэе) появились в Китае намного позже, чем свитки, в эпоху Сун (960–1279), однако впоследствии получили широкое распространение. Интерес к ним не ослабевает и в наше время, это один из популярных форматов среди китайских художников и каллиграфов, издаются сборники с репродукциями произведений из альбомов, проводятся выставки. Несмотря на это, в отечественной и западной литературе мало публикаций, посвященных альбомам.

Одной из причин недостаточной изученности этого формата является труднодоступность памятников, большинство из которых находятся в музеях и частных коллекциях Азии и Северной Америки. Цель данной статьи — изучить альбомный формат и описать его особенности. Источниками для данной работы послужили выдержки из китайских трактатов по оформительскому искусству эпохи Мин (1368–1644), а также альбомы из коллекции Национального музея императорского дворца «Гугун» в Тайбэе (далее — музей «Гугун» в Тайбэе). Полученные научные результаты будут полезны для дальнейшего исследования альбомов, их реставрации и атрибуции в музейных собраниях.

***

Свиток — один из наиболее ранних и широко распространенных форматов в традиционном китайском искусстве. Горизонтальные свитки (цзюань), по предположению исследователей, произошли от свитков из бамбуковых или деревянных планок (цзянь) [4, с. 327]. Альбом как тип оформления художественных произведений возник в эпоху Сун (960–1279). Наиболее раннее письменное упоминание об этом содержится в трактате Ян Ванси (1135–1200) «Сун Чжунсин гуаньгэ чуцан тухуа цзи» (Заметки о коллекции живописи из хранилища Чжунсин эпохи Сун) [2].

Возникновение альбомов связано с появлением в эпоху Тан (618–907) книг, состоящих из страниц. Первоначально книги создавались на свитках, однако этот формат имел ряд недостатков, связанных с их производством и использованием, которые побудили искать новые формы [5, с. 32]. Оуян Сю (1007–1072) в своем трактате «Гуйтянь лу» (Записки удалившегося на покой) сообщает: «[В период правления династии] Тан все книжные собрания оформляли в горизонтальные свитки (цзюаньчжоу), впоследствии появились страницы (е’цзы), их изготавливали подобно нынешним книгам (цэцзы), состоящим из страниц. Всякий раз, когда среди текстов имелся тот, который [необходимо было] просматривать, свиток [приходилось] много раз разворачивать и сворачивать. Поэтому для письма стали применять страницы» [цит. по: 5, с. 32]. Сворачивание и разворачивание свитка не только доставляло неудобство, такие книги быстро приходили в негодность [8, с. 49–50]. Также важной причиной перехода к книгам

на страницах стало изобретение книгопечатания с использованием печатных досок. Таким образом, свитки стали вытесняться более удобными формами книг, состоящими из страниц [5, с. 32–33].

Самые ранние альбомные листы, дошедшие до наших дней, датируются эпохой Сун. В этот период происходит подъем оформительского искусства в Китае [9, с. 119]. К сожалению, альбомы этой эпохи почти не сохранились в неизменном виде, поэтому сложно судить об их облике. Тайваньский исследователь Ван Яотин в своей работе «Исследование живописи альбомов эпохи Сун» (Сун цэе хуэйхуа яньцзю) отмечает, что большинство сунских альбомов из коллекции музея «Гугун» в Тайбэе были оформлены в XVIII в. в период правления императора Цяньлуна (1711–1799) или ранее. Художественные произведения в период Сун в основном оформляли в свитки, а альбомы составляли лишь малую часть. Однако до наших дней дошли преимущественно альбомы, а свитков той эпохи сохранилось намного меньше. Это произошло потому, что формат альбома обеспечивает лучшую сохранность произведений. Вторая причина состоит в том, что в альбомы оформлялись вставки из вееров, а из одного свитка могли сделать сразу несколько альбомных листов [2]. В предисловии к сборнику репродукций альбомных листов эпохи Сун из коллекции Шанхайского музея также отмечается, что большая часть произведений этого периода, в отличие от работ более поздних эпох, представляет собой части свитков, иллюстрации или вставки из вееров, фонарей и окон, оформленные в альбомы [4].

Ван Яотин выделяет несколько причин, которые определили особенности формата альбома в эпоху Сун. Прежде всего, это смена стилей в жанре пейзажа и окружающей природной среды. Для пейзажей Пяти династий (907–960) и Северной Сун (960–1127) характерны монументальность, детализированность и насыщенность живописного пространства, поэтому произведения пейзажной живописи представляют собой крупноформатные вертикальные свитки. В эпоху Южной Сун (1127–1279) на смену монументальным свиткам пришли лаконичные малоформатные пейзажи таких мастеров, как Ма Юань (1160–1225), Ся Гуй (1180?–1230?). Меняется и природная среда, окружающая художников. Мастера Южной Сун живут и работают на юге Китая, в районе рек Цяньтан и Синьань [2].

Среди других причин Ван Яотин называет влияние жанра «сломанная ветвь» (чжэчжи хуа), распространение малоформатных произведений не только в пейзаже, но и других жанрах, а также популярность живописи на веерах. Немаловажную роль, по его мнению, сыграло создание в эпоху Северной Сун собрания «Сюаньхэ жуйланьцзи» (Коллекция просмотренного императором [в период под девизом правления] Сюаньхэ), составленного императором Хуэйцзуном (1082–1135). Произведения, входившие в него, оформлялись в альбомы, общее число альбомов достигало тысячи. Также в этот период возрос интерес к созданию различных справочных материалов, неотъемлемой частью которых были иллюстрации. Наконец, как уже упоминалось выше, антиквары ради наживы разрезали и оформляли в альбомы обветшавшие свитки [2].

Период правления монгольской династии Юань (1271–1368) был непродолжительным. Большинство дошедших до наших дней художественных произведений этого времени так же, как и работы эпохи Сун, впоследствии было оформлено в альбомы. Тем не менее, в собрании музея «Гугун» в Тайбэе находятся два альбома юаньского периода, которые представляют большой интерес. Это произведения великих мастеров У Чжэня (1280–1354) «У Чжэнь чжу пу» (Руководство по изображению бамбука У Чжэня) и Ни Цзаня (1301–1374) «Ни Цзань хуа пу» (Руководство по живописи Ни Цзаня), датируемые 1350 годом. Оба альбома были созданы авторами как пособия по живописи.

В эпоху Мин (1368–1644) альбомный формат переживает настоящий расцвет, в этот период создано большое количество произведений. Формат альбома востребован такими известными мастерами эпохи, как Шэнь Чжоу (1427–1509), Вэнь Чжэнмин (1470–1559), Цю Ин (1494?–1552?), Тан Инь (1427–1509), Дун Цичан (1555–1636).

Американский исследователь Дж. Кахилл в работе «Лирическое путешествие: поэтическая живопись Китая и Японии» (The Lyric Journey: Poetic Painting in China and Japan) выделяет два типа альбомов конца эпохи Мин – начала Цин по их тематике: 1) альбомы на стихотворения и 2) альбомы с пейзажами в подражание древним [12, с.124–128]. Эту классификацию, по мнению автора статьи, можно дополнить следующим образом: 3) альбомы с изображениями

известных видов, которые составлены из пейзажей какого-то одного определенного места, как правило, поименованного автором, например, «Вэнь Божэнь Гусу ши цзин» (Десять видов [окрестностей] Гусу [кисти] Вэнь Божэня), «Тан Инь хуа Суншань ши цзин» (Десять видов гор Суншань кисти Тан Иня); 4) альбомы по мотивам путешествий, например, «Цянь Гу Байюэ ю ту» (Изображение путешествия на вершину Байюэ [кисти] Цянь Гу), «Дун Цичан хуа чжоу син ши цзин» (Десять видов водного путешествия кисти Дун Цичана); 5) альбомы с изображениями живой природы, в которых художник представляет природный мир в его многообразии, это пейзажи, изображения деревьев, животных, цветов, плодов, причудливых камней, например, «Сунь Лун сешэн» (Изображения живой природы [кисти] Сунь Луна); 6) альбомы в жанре «цветы-птицы» (хуа-няо); 7) альбомы на религиозные темы, например, «Дин Юньту лохань» (Архаты [кисти] Дин Юньту), «Дин Юньпэн даши сян» (Изображения бодхисатв [кисти] Дин Юньпэна). Тем не менее, предложенная классификация не является исчерпывающей, часть альбомов сложно отнести к тому или иному типу.

В эпоху Цин (1644–1911) формат альбома популярен не только среди мастеров академической школы живописи, таких как «Четыре Вана» (сы ван): Ван Шиминь (1592–1680), Ван Цзянь (1598–1674), Ван Хуэй (1632–1717) и Ван Юаньци (1642–1715), но и представителей неофициального творчества — Шитао (1642–1707), Ба Да Шань Жэня (1626–1705) и других. По мнению Дж. Кахилла Шитао превосходит всех прочих мастеров того периода, создававших альбомы на стихотворения, не только количеством работ, но и их качеством [12, с. 132]. Творческими приемниками Шитао в XVIII веке стали художники из группы «Восемь Янчжоуских чудаков» (Янчжоу ба гуай), также создававшие произведения в формате альбома.

При выборе типа оформления жанр и техника исполнения художественного произведения не имеют значения. Для альбомного формата существенную роль играют размеры и количество средников (хуасинь) — так в оформительской традиции принято называть художественные произведения. По расположению средников и ориентации страниц альбомы разделяют на следующие типы.

1. Откидные альбомы (туйпэнши цэе) с живописными средниками горизонтальной ориентации, в которых страницы перелистываются снизу вверх, а высота средника меньше ширины.

2. Распашные альбомы типа «бабочка» (худеши цэе), в которых страницы перелистываются слева направо. Это альбомы с вертикальными средниками, вклеенными в левую и правую страницы разворота.

Помимо вышеперечисленных типов, выделяют также складные альбомы типа «гармоника» (цзинчжэши цэе), где один единственный длинный средник проходит через весь альбом и складывается наподобие веера. Этот тип оформления используется преимущественно для произведений каллиграфии.

Крупноформатные произведения китайской живописи, такие как вертикальные свитки, панно выставляют на всеобщее обозрение, их используют для украшения интерьера и развешивают в помещениях. В отличие от них, альбомы предназначаются для ограниченного числа зрителей. Альбомы размещают на столах, поэтому к ним можно прикасаться, брать в руки, перелистывать страницы. Общение с альбомом должно доставлять зрителю тактильное и эстетическое удовольствие, а кроме того, такой формат должен обеспечивать сохранность произведений живописи, поэтому альбомы создаются с особой тщательностью и отличаются компактностью, прочностью и хорошо продуманной структурой.

Подробное описание изготовления альбомов можно найти в трактатах эпохи Мин, посвященных оформительскому ремеслу. Основные элементы структуры художественного альбома — обложка (мяньцзы) и жесткие альбомные листы (цэе) с вклеенными живописными средниками. Обложку для альбома изготавливают из ценных пород древесины и обтягивают парчой или покрывают лаком. На обложку альбома наклеивают этикетку (цянь), узкую полоску бумаги, на которой тушью пишут название альбома. Этикетку в распашных альбомах обычно вклеивают в левый верхний угол, а у откидного альбома она располагается вертикально в центре. Однако иногда встречаются распашные альбомы с этикеткой, наклеенной по центру.

В трактате коллекционера Чжоу Эрсюэ (1676–1744) «Шан'янь сусинь лу» (Записки о продолжительном наслаждении [из павильона] Чистого сердца) можно найти советы по изготовлению обложки: «Считается, [что для обтягивания обложки] лучше использовать настоящую сунскую парчу. В противном случае [можно] сделать обложку [из древесины деревьев] доубаньнань или сяннань [и покрыть лаком], [однако] черный лак [имеет свойство] тускнеть. [У обложки] ценятся ровные края, [поэтому] не следует срезать углы. Для этикетки на обложке используют бумагу для сутр или белую сунскую бумагу. Затем пишут название [почерками] чжуань, ли, чжэн [или] син, не следует гравировать [название на обложке из древесины]» [6, с. 100]. И действительно, по наблюдению автора данной статьи, большую редкость представляют обложки из древесины с выгравированным названием альбома, например, на обложке альбома «Чжао Хун Баошань ши цзин» (Десять видов гор Баошань [кисти] Чжао Хуна), из коллекции музея «Гугун» в Тайбэе, выгравировано название почерком ли-шу.

Жесткую основу для альбомного листа изготавливают, склеивая вместе несколько листов бумаги. Автор трактата «Чжуанхуан чжи» (Записки об оформлении), Чжоу Цзячжоу (1582–1658), пишет об изготовлении заготовок для альбомных листов: «Лишь для основы [альбомных листов следует] слой за слоем применять бумагу наивысшего качества, это в десять раз лучше, чем использовать обрамление из узорчатого [или] гладкого шелка, [альбом должен быть] прост снаружи, но крепок внутри, в этом было стремление древних. Преимущество альбома заключается в его прочности, в больших [альбомах используют] десять слоев [бумаги], в маленьких должно быть шесть-семь» [6, с. 44].

Разворот альбома состоит из двух страниц. В распашных альбомах в правую страницу вклеивают средник с живописью, а в левую — средник с каллиграфией или чистый лист бумаги для последующих послесловий. В откидных альбомах живопись размещают в нижней части разворота, а каллиграфию в верхней. Следует также отметить, что средники горизонтальной ориентации могли оформлять и в распашные альбомы, сгибая их пополам и вклеивая в обе половины разворота.

Средник обрамляется бумагой или шелком (гладким или

узорчатым). Обрамление для всего альбома выполняют в едином стандарте. Цвета для шелкового обрамления выбирают спокойные: светло-зеленый, бледно-голубой, бежевый, бледно-серый, белый. Ширина верхнего поля (тяньтоу), расположенного над средником, как и в горизонтальных свитках, обычно больше нижнего поля (дитоу).

Средники и обрамление наклеивают на предварительно приготовленную жесткую основу листов альбомного разворота. Для этого применяют один из двух способов раскройки обрамления: прорезывание по размеру (ватоу фа) или способ «пяти полей» (усян фа). В первом случае в обрамляющем материале (шелке или бумаге) прорезываются отверстия строго по размеру и форме средников. Такой способ требует от оформителя предельной точности и большого количества материала для обрамления. Способ «пяти полей» более экономичный. Из обрамляющего материала раскраивают пять полос, образующих поля: верхнее, нижнее, два боковых и среднее (гэсинь), разделяющее две половины разворота [10, с. 80].

Вот как Чжоу Эрсюэ предлагает оформлять альбомные развороты: «Альбомные листы [оформляют] вставляя [средник в отверстие] прорезанное в бумаге [сорта] Сюаньдэ, или в плотном бело-голубом гладком шелке. Нужно воздерживаться от [использования] обрамлений из узорчатого шелка. Если полотнище [средника] поперечное, [его] следует [оформлять] по образцу старинного откидного альбома, [ни в коем случае] нельзя сгибать [средники] пополам» [6, с. 100].

По свидетельству Чжоу Цзячжоу, эстетические принципы, которыми руководствовались оформители в разные эпохи при оформлении альбомных разворотов, могли сильно отличаться. В то же время он полагает, что для обрамления не стоит использовать дорогостоящие материалы, советует избегать вульгарности и следовать стилю древних: «[Наши] предки [оформляя] альбомные листы с каллиграфией и живописью высшей категории (шанпин), даже [когда средники были из] шелка всегда прорезали бумагу, [создавая] из нее обрамление. В нынешнее время заурядные произведения в большинстве своем [обрамляют] плотным гладким шелком, подгибая края, а внутри прорезанного [отверстия] вставляют [средник]. Что же до сунцзянских безвкусных поделок, [их] к тому же расточительно [обрамляют] белым

узорчатым шелком, снаружи добавляют шелковые поля [цвета] агарового дерева, внутри [по краям средника пускают] голубую кайму, [но] чем более искусно, тем более вульгарно. Вульгарность — это болезнь, которую сложно излечить, я желал бы чтобы все стремились к единой цели: строго следовали стилю древних и искореняли сегодняшнюю пошлость» [6, с. 44].

После того как альбомные развороты оформлены их сгибают пополам и брошюруют, склеивая между собой. Склеенный блок альбомных листов присоединяют к обложке при помощи форзацев (фу'е) из чистой бумаги. Форзацы выполняют не только конструктивную функцию, они предназначаются для надписей, предисловий и послесловий, которые оставляют авторы, коллекционеры и владельцы альбомов. Надписи могут быть достаточно пространными, и тогда вклеиваются дополнительные форзацы, или, наоборот, лаконичными. В альбоме «Дун Цичан Сун Юань жэнь собэнь хуаба» (Уменьшенные копии работ мастеров Сун и Юань [кисти] Дун Цичана с послесловиями) предисловие, написанное Дун Цичаном (1555–1636) на форзацах почерком синшу, гласит: «Сяо чжун сянь да» (В малом воплощается великое). Впоследствии эта фраза стала вторым названием данного альбома. На форзацах альбома У Чжэня «У Чжэнь чжу пу» некий Ван Ипэн, вероятно один из владельцев, восторженно написал: «Ван юй цун» (Собрание десяти тысяч драгоценностей). Иногда коллекционеры и владельцы альбомов ограничиваются тем, что просто ставят на форзацах свои печати.

Если обратиться к современным руководствам по оформительскому искусству, то несложно заметить, что технология изготовления альбомов, несмотря на ее трудоемкость, практически не претерпела никаких существенных изменений. Например, основы альбомных листов по-прежнему изготавливают, склеивая один за другим несколько листов бумаги [11, с. 49–54].

Размеры альбомных листов не регламентируются и зависят от размеров живописного средника и типа оформления альбома. В альбоме У Чжэня «Мочжу пу» размер средников составляет 40,3 х 52 см, а в альбоме «Ни Цзань хуапу» — 23,6 х 14,2 см. Размеры некоторых

средников в альбомной серии «Ма Юань сяо пинь» (Малоформатные произведения Ма Юаня) достигают всего-навсего 14,2 х 9,5 см. Размеры средников в одной альбомной серии могут быть одинаковыми, но могут и немного отличаться. В целом альбомам присущ небольшой размер и в большинстве случаев высота и ширина средников редко превышают пятидесяти сантиметров.

Как правило в альбоме содержится четное количество разворотов: восемь, десять, двенадцать или более. Наибольшее распространение получили небольшие альбомы в 10–12 разворотов. Количество разворотов не ограничивается, но если средников слишком много, то их оформляют в несколько альбомов. Например, серия работ художников эпохи Мин «Цянь Гу и Чжан Фу хэхуа шуйчэн ту» (Совместное изображение водных странствий [мастерами] Цянь Гу и Чжан Фу) была оформлена в три альбома: в первом — тридцать два разворота со средниками, во втором — двадцать восемь разворотов, а в третьем — тридцать четыре.

По сообщению Чжоу Эрсюэ альбомы хранили в специальных чехлах или шкатулках из ценных пород дерева: «Для ручных свитков [и] альбомов делают чехлы из старой парчи, либо делают шкатулку из красного сандалового дерева, внутри шкатулки подкладка из белого шелка с узором из фениксов в облаках [сорта] Сюаньдэ, в качестве набивки используют свежую хлопковую вату, пересыпанную порошком сандалового дерева, [она] не только издает аромат, но и может отвадить вредителей» [6, с. 106].

Альбом мог состоять из работ одного автора, но также в один альбом могли оформлять и произведения сразу нескольких художников, которые работали над одной творческой задачей. Например, альбом «По мотивам древних пейзажей» (Фангу шаньшуй ту) (1692) из собрания музея Метрополитен включает в себя работы Ван Хуэя (1632–1717) и четырех его единомышленников. Также получили широкое распространение альбомы, созданные коллекционерами, из работ разных авторов, а иногда даже художников разных эпох. В коллекции музея «Гугун» в Тайбэе находится большое количество таких альбомов: «Юань сы да цзя минцзи» (Известные работы четырех великих мастеров династии Юань), «Сун Юань хуацэ» (Альбомные листы Сун и Юань), «Тан Сун Юань Мин цзихуэй» (Собрание живописи Тан, Сун, Юань и Мин) и др.

Произведения в альбоме могут размещаться в свободной последовательности. Однако, по наблюдению автора настоящей статьи, нередко художники выбирали определенный порядок расположения работ. В конце эпохи Мин — начале Цин художники нередко располагали пейзажи согласно временам года, от весны к зиме, или заканчивали свои альбомные серии изображением зимнего пейзажа, например, как в альбоме «Цзюй Цзе ши'и ба цзин» (Восемь поэтических видов [кисти] Цзюй Цзе), датируемом 1583 годом.

Подобные закономерности можно встретить и в альбомах в жанре цветы-птицы. Альбом У Чжэня «Мочжу пу» начинается с изображения молодой поросли бамбука, а заканчивается изображением ветвей взрослого бамбука под снегом. В альбоме Шитао «Хуахуэй цэ» (Альбом цветов) (1707), изображения цветов, за исключением первого и десятого листа, расположены, согласно сезону их цветения [1, с. 86]. В другой альбомной серии Шитао, под названием «Гуй чжао» (Возвращающийся челн), альбомные листы с изображениями растений расположены согласно временам года [7, с. 38].

В первом альбоме из серии «Цянь Гу и Чжан Фу хэхуа шуйчэн ту» (Совместное изображение водных странствий [мастерами] Цянь Гу и Чжан Фу) виды расположены так, как они встречаются на Великом судоходном канале на пути из Сучжоу в Янчжоу. В альбоме в жанре пейзажа «Фан Ни Цзань би'и» (Подражание стилю Ни Цзаня), его автор — Шэнь Чжоу (1427–1509), страница за страницей чередует ближние и дальние планы, таким образом задавая определенный ритм при просмотре альбома.

С момента появления альбомов в эпоху Сун прошло уже тысячелетие. Формат альбома по-прежнему остается популярным типом оформления произведений традиционной китайской живописи. В оформительской традиции сложились типология и структура альбома, технология его изготовления и эстетические принципы. Данная работа рассматривает альбом как вариант оформления художественных произведений и не исчерпывает всей проблематики, касающейся этого формата. Между тем, круг вопросов, связанных с альбомами, достаточно широк, и можно наметить следующие темы, которые заслуживают стать

предметом отдельного исследования: место альбомов в творчестве одного художника; особенности взаимоотношений литературы, каллиграфии и живописи в альбомах; типология альбомов эпохи Мин и Цин.

Библиография:

1. *Ван Шицин.* Шитаодэ Динцю «Хуахуэй цэ» // Вэньу. — 1997. — № 1. — С. 86–92.

2. *Ван Яотин.* Сун цэе хуэйхуа яньцзю // Сундай шухуа цэе минпинь тэчжань. Тайбэй: Голи Гугун боуюань, 1996. — С. 21–38 URL: https://www.npm.gov.tw/dm/album/introduction/main_22.htm (дата обращения: 15.11.2017).

3. *Се Чжилю.* Чжунго шухуа цзяньдин. — Шанхай: Дунфан чубань чжунсинь, 2009. — 393 с.

4. Сунжэнь хуацэ. — Шанхай: Шанхай жэньминь мэйшу чубаньшэ, 1979.

5. *У Ханьин.* Вого гудай чжуанчжэнь синшидэ яньбянь // Чубань юй иньшуа. — 1992. — № 2. — С. 32–33.

6. *Чжоу Цзячжоу.* Чжуанхуан чжи тушо. — Цзинань: Шаньдун хуабао чубаньшэ, 2003. — 130 с.

7. *Фан Вэнь.* Шитао «Гуй чжао» цэе яньцзю // Миньцзу ишу. — 2006. — № 4. — С. 33–47.

8. *Флуг К.К.* История китайской печатной книги сунской эпохи X–XIII вв. — М-Л.: Издательство АН СССР, 1959. — 395 с.

9. *Фэн Пэншэн.* Руководство по оформлению произведений китайской каллиграфии и живописи / пер. с кит. В.Г.Белозеровой // В.Г.Белозерова. Китайский свиток. — М.: РИО ГосНИИР, 1995. — 272 с.

10. *Юань Сюэжуй.* Цяньтань цэедэ чжуанбяо фанши // Вэньу шицзе. — 2016. — № 5. — С. 80–81.

11. *Янь Гуйжун.* Тушо Чжунго тухуа чжуанбяо. — Шанхай: Шанхай жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2005. — 99 с.

12. *Cahill J.* The Lyric Journey: Poetic Painting in China and Japan. — Harvard University Press, 2002. — 251 p.

Цао Сюн

ЭТИМОЛОГИЯ ПОНЯТИЯ «СКУЛЬПТУРА» В КИТАЕ И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Если мы исследуем современную китайскую «скульптуру», то, прежде всего, нам нужно понимать, что понятие «скульптура» на Западе и в Китае формировалось под воздействием различных исторических условий. Сегодня «скульптура» (雕塑 «дяосу»), о которой говорят в Китае, — это понятие, возникшее в конце имперского периода в Китае.

If we study contemporary Chinese «sculpture», then, first of all, we need to understand that the «sculpture» notion in the West and in China formed under the effect of different historical conditions. Today «sculpture» (雕塑 «diaosu»), about which is talked about in China, is a concept that arose at the end of the imperial period in China.

Ключевые слова: скульптура, этимология, скульптор, термин «скульптура».

Keywords: sculpture, etymology, sculptor, the term «sculpture».

Есть прямые доказательства того, что формирование этого понятия и этой специальности началось в Японии, в Китае есть работы, подтверждающие, что понятие 雕塑 «дяосу» создал японец Омура Сеигаи.

Иероглифы 彫 и 塑, используемые в Японии, произошли из Китая, иероглиф 彫 — это тот же видоизмененный китайский 雕 («дяо»). Когда этот иероглиф обозначает определенное направление в искусстве, то он близок по значению с английскими «carve» и «engrave» и с русскими «вырезать» и «гравировать»; иероглиф 塑 («су») сравним с английским «mould» или «model» и с русскими «ваять»

или «лепить». Японский историк искусства Омура Сеигаи закончил факультет 雕刻科 Токийского университета, что можно перевести как «факультет ваяния»; во время учебы в университете он, однако, считал, что слово 雕刻 «дяокэ» неверно, поэтому создал понятие 雕塑 «дяосу», которое соответствует российскому слову «скульптура» и английскому «sculpture». Начиная с 1893 года, он опубликовал работы «Место скульптуры в мире искусства» [1], «О скульптуре» [2], «Классификация изобразительного искусства», в которых начал анализ этой проблемы. Он считал, что «создание объемных форм» имеет две основных техники: «удаляющая» гравировка [3] (англ.: carving) и «моделирующее» ваяние [4] (англ.: modelling), поэтому точнее всего использовать слово «дяосу», совмещающее в себе две этих техники. Данный анализ повлиял на создание в 1899 году на базе факультета «Дяокэ» [5] Токийского университета (который продолжил работу и где преподавалась традиционная резьба по дереву) отделения «Суцзао» [6], где преподавалось, в основном, западное искусство скульптуры. Впоследствии на японской промысловой выставке в 1903 году уже применялось вновь сформировавшееся понятие雕塑«дяосу».

Слово «дяосуцзя» [7] также является заимствованным (значение соответствует английскому «sculptor», русскому «скульптор», которые происходят из латинского языка). Начиная с Эпохи Возрождения на Западе, «скульпторы» стали важной составной частью «деятелей искусств», поэтому положение скульптора на Западе всегда было значимым. В Китае же с самой древности профессия мастерового, который «ваяет» и «гравирует», отнюдь не считалась благородным ремеслом. Только после того как в Китае была введена такая дисциплина, как «История искусства», здесь появилось понятие «скульптор». Например, после появления имен Микеланджело и Родена в работах деятеля образования Цай Юаньпэя и художника Сюй Бэйхуна, китайцы постепенно начали воспринимать людей, занимающихся «ваянием», «дяо» и «су», в качестве «скульпторов» (дяосуцзя). В то время людям было сложно увидеть отличие между мастеровыми, занимавшимися лепкой и гравировкой, и вернувшимися с учебы за рубежом скульпторами. Например, нелегко пришлось вернувшимся из Франции скульпторам Ли Цзиньфаи Лю Кайцюй. Ли

Цзиньфа считали резчиком печатей, а к Лю Кайцюю домой то и дело приходила полиция с настойчивым требованием «зарегистрироваться» в мастерской глиняных Будд, и сколько он ни объяснял, полицейские не могли понять рода его занятий. Дело разрешилось только тогда, когда школа выпустила для Лю Кайцюя специальное подтверждение.

Именно поэтому известное китайцам слово «дяосу» — в первую очередь, привезенное студентами, учившимися на Западе, обратно в Китай западное понятие «скульптуры». Именно эти «скульпторы», вернувшиеся с учебы за рубежом, внедрили теорию и технологию западной скульптуры в Китае. С точки зрения практической ценности, они создали множество скульптурных произведений, с точки зрения теоретической — перевели ряд западных тематических материалов, публиковали статьи в газетах и журналах, распространяли в массах культуру западной скульптуры, благодаря чему непосредственно и стал возможен подъем современной китайской скульптуры.

В Новую и Новейшую эпоху в китайском обществе в области идентификации социального положения скульпторов произошли определенные изменения, их бэкграунд отличен от событий, происходивших на Западе. Именно благодаря внедрению западной культуры, китайские скульпторы из «мастеровых» превратились в «деятелей искусства». Этот феномен стал одной из составных частей процесса перехода Китая от традиционного общества к современному. Как в древнем Китае, так и в древней Японии, понятия «дяо» и «су» были разделены, существовало ремесло «дяо» (гравировка, резьба) и «су» (лепка, ваяние). Объединение этих двух иероглифов как раз и отразило влияние западной системы скульптуры на скульптуру Китая и Японии в Новое и Новейшее время.

Примечания:

1. Дяосу 雕塑.
2. Дяосу 雕塑.
3. Дяокэ 雕刻.
4. Суцзао塑造.
5.Ваяние больше как гравировка, резьба.

6. «Лепка», «создание», «формирование».
7. 雕塑家 — скульптор.

Библиография:

1. *Лю Либин.* Происхождение понятия «скульптура» и его эволюция и появление «скульптора» // Скульптура. — 2008. — (04):48–49.

2. Французский — советский — китайский — «Китайская скульптура столетней выставки» и развитие века китайской скульптуры // Китайские изобразительные искусства. — 2012. — (05):18–23.

3. *Цао Сюн.* Китайская современная скульптура на примере творчества У Вейшань // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство Культуры». — 2017. — № 4.

4. *Cao Xiong.* Etymology of «Sculpture» in China // Art and Literature Scientific and Analytical Journal TEXTS. — 2017. — № 4.

Вэй Сяо

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЛИХРОМНОЙ СТАТУИ «СКАНДА» ИЗ МОНАСТЫРЯ ШУАНЛИНЬСЫ В ПИНЬЯО

В статье на примере статуи «Сканда» из монастыря Шуанлиньсы в Пиньяо анализируется художественный образ полихромной традиционной китайской скульптуры. В провинции Шаньси полихромная скульптура буддизма, созданная в период династии Мин, сохранилась наиболее целостно и в количественном измерении занимает одну пятую из общего числа полихромных скульптур в провинции Шаньси, что позволило называть монастырь Шуанлиньсы Пиньяо «Восточной художественной сокровищницей полихромной религиозной скульптуры». Здесь сосредоточена лепная квинтэссенция по изображению Будды в период династии Мин. Среди них — статуя «Сканда» в буддийском зале «Цяньфо», которая получила название «Наилучшая статуя Сканда в Китае», так как представляет собой наивысший уровень полихромной скульптуры в монастыре Шуанлиньсы.

In the article, the artistic image of polychrome traditional Chinese sculpture is analyzed on the example of the «Skanda» statue from Shuanglinsy Monastery in Pingyao. In the province of Shanxi, the polychrome sculpture of Buddhism, created during the Ming dynasty, was preserved most intimately and, in the quantitative dimension, it occupies one-fifth of the total number of polychrome sculptures in Shanxi Province, which allowed to call the Shuanglinsy Pingyao Monastery «the Eastern art treasury of polychrome religious sculpture». Here there is concentrated a stucco quintessence on the Buddha image during the Ming dynasty. Among them is the «Skanda» statue in the «Qianfo» Buddhist Hall, which was named «The Best Skanda statue in China», because it represents the highest level of polychrome sculpture in the Shuanglinsy Monastery.

Ключевые слова: Китай, полихромная скульптура, монастырь Шуанлиньсы, статуя «Сканда», художественный образ.

Keywords: China, polychrome sculpture, Shuanglinsy Monastery, «Skanda» statue, artistic image.

Полихромная скульптура, также называемая глиняной скульптурой, является искусственной формой китайской традиционной скульптуры, имеет долгую историю и зародилась еще в эпоху неолита. Китайская традиционная полихромная скульптура отличается от западной скульптуры тем, что, используя глину как материал, она соединяет в себе скульптуру и живопись. Это уникальная форма китайской скульптуры и является высочайшим достижением китайского древнего изобразительного искусства. Статуи в буддийских и даосских монастырях и храмах являются важной составляющей частью китайской традиционной полихромной скульптуры и представляют собой важнейшее наследие в сокровищнице китайской традиционной национальной культуры.

Китайская традиционная полихромная скульптура в буддийских и даосских монастырях и храмах эволюционировала из расписной керамики. Вначале это были керамические предметы домашнего обихода, впоследствии появилась керамическая погребальная статуэтка, которая, в свою очередь, постепенно стала использоваться в религиозных целях в монастырях. В конце династии Западная Хань (202 — 9 гг. до н. э.), вслед за распространением буддизма в Китае, полихромная статуя получила широкое распространение. Китайская традиционная полихромная скульптура в буддийских и даосских монастырях и храмах широко использовалась во время царства Вэй (220 — 265 гг. н.э.), династий Западной и Восточной Цзинь (265–420 гг. н.э.), в эпоху Южных и Северных династий (420–581 гг. н.э.), в эпоху Суй (581–618 гг. н.э.), развилась и процветала при династиях Тан (618–907 гг. н.э.) и Сун (960–1289 гг. н.э.), хотя в период династии Мин (1368–1644 гг. н.э.) она начала приходить в упадок, но в это время все же есть немало классических произведений. Полихромная

скульптура монастыря Шуанлиньсы Пинъяо в провинции Шаньси династии Мин представляет собой бесценный памятник историко-культурного наследия китайской религиозной полихромной статуи и обладает высокой искусственной ценностью.

Монастырь Шуанлиньсы расположен в провинции Шаньси в деревне Цяотоу-цунь в 6 километрах к юго-западу от уездного города Пинъяо. Это древний буддийский монастырь; он является важной частью мирового культурного наследия древнего городе Пинъяо. Изначальное название монастыря Шуанлиньсы было «Чжунду-сы», он имеет более чем 1400 летнюю историю. До наших времен сохранились архитектурная часть и полихромные скульптуры монастыря, которые представляют собой наследие династии Мин. Здание монастыря Шуанлиньсы ориентировано на юг. По линии центральной оси с юга на север по порядку расположены бастионные ворота, зал Тяньван, зал Шакья, зал Махавира, зал Фому и боковой зал, итого 10 залов, образующих 3 двора, разделяемых на две большие части — восточную и западную; чань-буддийский храм на востоке и буддийский храм на западе. В целом архитектурный ансамбль монастыря очень стройный, симметричный и гармоничный.

Самое заметное искусственное достижение монастыря Шуанлиньсы проявляется в искусстве полихромной скульптуры династии Мин. В монастыре Шуанлиньсы сохранилось 2052 полихромные скульптуры, 1566 из которых являются целостными, большинство скульптур относятся к династии Мин (1368–1644 гг. н.э.), и небольшая часть к династии Цин (1644–1911 гг. н.э.). Полихромную скульптуру условно можно разделить по форме следующим образом: круглая скульптура, горельеф, цикловые скульптуры, установленные на деревянном каркасе, и цикловые скульптуры, установленные на стене. Статуи изображают не только Будду, Бодхисатву, Небесного богатыря, божественного полководца, архаты и другие буддийские образы, но и простых служанок, кормилец и светские лица. Также есть статуи беседок и павильонов, а также других архитектурных объектов; растения — деревья, цветы и травы, облака и камни, горы, реки и другие природные элементы. Самая большая скульптура — больше 3 метров высотой, а самая маленькая

скульптура — всего лишь 20–30 сантиметров. Самые выдающиеся и удивительные скульптуры среди них — это статуя «Сканда», статуя Будды «Гуаньинь, пересекающая море», статуя Будды «свободная Гуаньинь», статуя Будды «четыре богатыря-хранителя» и статуя Будды «восемнадцать архатов». Все эти творения отличаются своими личностными характерами, одухотворенностью, сильным запечатленным ритмом движения, остроумной концепцией. Их можно назвать лучшими представителями полихромной скульптуры династии Мин.

Зал «Цяньфо» (тысячи Будд) находится в среднем дворе на восточной стороне монастыря Шуанлиньсы. Это один из самых главных залов монастыря Шуанлиньсы, это здание с традиционной двойной наклонной крышей, весьма не большое по размерам, его внутреннее пространство весьма ограничено, но тем не менее внутри собрано более 500 разнообразных произведений, таких как круглые скульптуры, цикловые скульптуры, скульптуры на деревянном каркасе, настенные скульптуры. В этом зале хранится одна четверть всех скульптур монастыря. Находящая в зале «Цяньфо» статуя «Сканда» (или «Вэй-то») общепризнана как лучшая статуя «Сканда» в Китае и является представителем наивысшего уровня полихромной скульптуры в монастыре Шуанлиньсы.

Сканда — бог войны, другими популярными именами-эпитетами Сканды являются Карттикея («Сын Плеяд»), Гуха («Таинственный»), Агнибху («Сын огня») и Сенапати («Военочальник»), один из восьми южных божественных полководцев у Вирудхаки, генерал 32 божественных предводителей у «царя четырех небес». Согласно легенде, после нирваны Будды Шакьямуни демоны ракшасы похитили его священные останки, а Сканда победил их и вернул реликвию. И поэтому буддизм принял Сканду как дхармапала, в мире он называется Сканда Бодхисаттва. Статуя изображает Сканду, облаченного в доспехи, держащего в руке ваджру, он показан сильным и властным. Сканда взял на себя большую ответственность защищать буддийское учение и монахов, поэтому во всех храмах приносили ему жертвы. В центре группы полихромных статуй в зале «Цяньфо» располагается Бодхисаттва. Сканда стоит у входа в зал «Цяньфо», по правую

сторону от Бодхисаттвы Авалокитешвары, где он сразу же бросается в глаза, поскольку по размерам и важности его статуя уступает только Бодхисаттве Авалокитешваре.

Статуя Сканда высотой 1.6 метра, выполнена в форме круглой скульптуры, его левая рука и ваджра, которую он держит, повреждены. Общая композиция выполнена в форме перевернутого треугольника, в устойчивости выражена сила, как соединения трех частей. Подробно рассматривая его форму, можно отметить, что центр тяжести его тела приходится на левую ногу, начиная с поясницы, часть его тела выше груди, сильно повернута направо, намного больше, чем может повернуть обычный человек, а часть ниже груди повернута влево и вперед, что придает форме всего тела извилистую форму буквы S.

Такая композиция нарушает естественные законы, но от этого не выглядит странно, а как раз наоборот — эффектно раскрывает анатомию человеческого тела, расширяет ощущение пространства; выпяченная грудь — в горделивой позе чувствуется упругая сила боевого лука, готовность к действию; все это живо передает сильный и бесстрашный дух Бодисатвы Сканда. В левой руке, поднятой вверх, он держит ваджру, а правая рука опущена вниз и сжата в кулак. Одна рука поднята вверх, другая опущена вниз, одна впереди, другая позади скрученного тела. Его ноги, одна впереди, другая сзади, стоят прочно, как скала. Такая поза будто образует мощный вихрь — сила противоречия, подчеркивающая могущество Бодисатвы Сканда. Шелковая лента вокруг тела Бодисатвы Сканда плавно и изящно летит и кружится в воздухе. Это усиливает динамику формы статуи Сканда, формирует ритм движения. Вместе с этим, изящность ленты с мужественностью фигуры Сканды образуют контраст твердости и податливости, движения и неподвижности, слабости и напряжения; воплощают в себе философскую идеологию единства противоположностей. Кроме того, стоит упомянуть, что композиция идеально смотрится с любого угла. Со всех сторон статуя полностью соответствуют наивысшим эстетическим требованиям. При лепке статуи Сканда на базе реализма специально применялся гиперболический метод изображения, разбивая тем самым старые устои, в гиперболе показав красоту, а в противоречии показав силу,

одухотворенный ритм сквозит в движении, воплотив в высшей степени художественную форму китайской традиционной скульптуры и почтение к божеству.

Китайская традиционная скульптура заостряла особое внимание на передаче божественного ритма, главный фокус делался на лицевой лепке. У Сканды контур лица округленный и гладкий, красивые правильные черты лица, воинственного и одухотворенного, сдвинутые брови, серьезные глаза, нос прямой, рот широкий — все передает твердый и смелый характер фигуры. Особенно тонко выполнена лепка глаз, в которых так и сквозит осознанность. Скульптор вылепил надбровные дуги, глазницы, глазные яблоки — все в соответствии с анатомией человека, но голова обращена направо, а глаза смотрят влево; такая подробность отлично передает остроту момента, Сканда то ли в задумчивости, то ли прислушивается к чему-то, то ли тщательно изучает что-то. В этом взгляде мы видим не просто скульптуру, но практически живого, полнокровного Бодисатву Сканда. В тоже время, противоречивое выражение лица и взгляда перекликается с неестественно перекрученным туловищем Сканды в форме буквы S, это подчеркнуло новаторский и уникальный стиль этой статуи.

Соединение лепки с росписью в одно целое является самой яркой особенностью китайского традиционного искусства полихромной скульптуры, а также одно из ее главных отличий от западного скульптурного искусства. Изображение формировалось из сочетания скульптуры с росписью. Древнекитайские мастера через лепку выражали движение и пространство, а через роспись показывали характер персонажей, одновременно добиваясь декоративного эффекта. Такая лепка также служила для образовательных целей и целей распространения идеалов буддизма. Такое совмещение скульптуры и росписи усиливало ощущение пространства и формы, улучшало визуальный эффект и служило наглядным пособием для религиозно-образовательных целей.

Форма лепки фигуры Сканда передала его динамику, темперамент личности **и** очарование, но, помимо этого, черты лица, одежда и украшения переданы при помощи росписи. Статуе Сканда уже более 600 лет, яркие краски на ее поверхности уже выцвели, но с помощью

научного метода мы можем восстановить оригинальную роспись статуи Сканда. Цвет кожи — белый, глаза выполнены из глазури, смуглые и яркие, доспехи — как у генерала династии Мин, на голове тигровый шлем, на животе и плечах есть изображение головы животного; на пояснице кожаный пояс, на теле развевается лента, на ногах военные сапоги. Это военное снаряжение изображено в темной цветовой гамме, главные цвета: темно-красный, малахитово зеленый, ультрамарин — это цвета выдержанности, спокойствия и силы, контрастирующие с ярко белой кожей и черными глазами — целое цветовое отношение с помощью сравнения с холодным и теплым оттенком, чтобы обогатить ступень, чтобы возникло изменение, усиление декоративности.

Мастер сразу использовал множество техник: лессировку, прочерчивание, роспись, прокалывание и другие технические методы, чтобы подчеркнуть фактуру твердых доспехов, мягкость ленты пояса и искусность тонких украшений. Из-за этого и текстура, и форма кажутся очень живыми и реальными. Особенно искусственно выполнена лента пояса, смотрится она чрезвычайно эффектно, светлая краска, подвижная форма — все это особенности стиля «Удайдан» (стиль художника У Даоцзы буддийской живописи, в котором достигается эффект, как будто лента пояса развевается на ветру). Стиль росписи статуи Сканда в целом «пестрый, но не вульгарный; гиперболизированный, но не слишком», он подчеркнул физиологию человека, передал характер, обогатил художественную экспрессию в полихромной скульптуре, в то же время продемонстрировал художественный стиль «соединения лепки с росписью в единое целое» в китайской традиционной полихромной скульптуре.

«Искусство линий» — это обобщающая черта китайского традиционного искусства. Все виды китайского искусства невозможно представить без техники линий, например, каллиграфия и гохуа. И хотя скульптура напрямую не связана с линиями, но она все еще имеет линейную особенность. Статуя Сканда и в своей технике и в эстетике демонстрирует совмещение линий с формой.

Тщательно изучая статую Сканда, мы видим, что в области лепки, когда мастер вылепил доспехи Сканды, линии очень прямые, прорези очень четкие; это хорошо передает высокопарную динамику скуль-

птуры и темперамент волевого отважного полководца Сканды. При лепке пояса и сборок одежды, мастер использовал мягкие округлые линии и, за счет воздушности, передал ощущение ритма. В области росписи поверхности статуи Сканда основной элемент — это штрих, здесь применялась китайская традиционная техника каллиграфии и рисования. При лепке доспехов и одежды, применялась экстенсивная и прямая техника линий, а в лепке украшений применялся легкий и гладкий штрих, чтобы подчеркнуть детали. В целом, в статуе совмещены частые и редкие линии, с подчеркнутой контрастностью, умело соединенные с цветом и формой статуи, удивительно остро передающие внутренний дух скульптуры и уникальный темперамент Сканды. Кроме того, четкое соблюдение последовательности линий создает особое ощущение общего ритма композиции и уникальный художественный характер пространства.

Если любоваться статуей Сканды издали, штрихи и линии на фигуре смотрятся очень гармонично и целостно. А если рассматривать статую вблизи, то поражает разнообразие техник, как умело они совмещены с общей формой, и как много декоративных деталей.

Во время династии Мин буддизм выступал в качестве вспомогательного инструмента власти для управления и образования, дополняя и сливаясь с конфуцианством. Буддизм адаптируется и становится частью китайской культуры в различных ее областях, таких как религиозный культ, философские догматы и практики и так далее, и, со временем, стал неотъемлемой частью китайского общества династии Мин. При условии стабильного укрепления феодального правления, а также из-за официальной политики поддержки религии, секуляризация буддизма стала неизбежной.

Скульптура Сканды выполнена в виде человека, воспитанного и воинственного одновременно, могущественного, но не дерзкого. Она сильно отличается от того, как изображали воинов в монастырях в другие периоды, — лепили очень злобными, вызывающими страх. Глядя на статую Сканды, можно почувствовать не только героя в броне и латах, но и в тоже время простого человека из плоти и крови, скрывающегося под доспехами. Это наводит на размышления. С одной стороны, это сокращает расстояние меж-

ду верующим и божеством, с другой стороны, это несет в себе прикосновение человеческой теплоты, поэтому мастер не только умело запечатлел внешнюю форму в статуе, но и выразил глубокую философскую идею. Именно поэтому эта скульптура является такой уникальной. Китайская традиционная эстетика придает особое значение выразительности и экспрессивности религиозного образа. Это делается для удовлетворения психологических ожиданий верующих для эффективного распространения религии. Статуя Сканды в монастыре Шуанлиньсы вышла за художественные рамки религиозной традиции, подчеркнула человеческое начало в божестве, показало, что в человеке также сокрыт божественный темперамент, указала на единство божественного и человеческого. Эти особенности скульптуры династии Мин стали проявлением тенденции секуляризации буддизма.

Библиография:

1. *Цзинь Вэйно.* Драгоценная книжная серия по Китайской фирменной полихромной скульптуре. 15. — Тайюань: Шаньсиское народное издательство, 2004.

2. *Фэн Юлан.* Краткая история китайской философии. — Пекин: Пекинское университетское издательство, 2010.

3. *Чэн Цзядэ.* Исследование художественных особенностей и исторического культурного значения полихромной скульптуры в монастыре Шуанлиньсы. — Нанкин: Нанкинский художественный институт, 2007.

4. *Дун Лицзюнь.* Тезисы по истории китайской скульптуры. — Пекин: Китайская художественная исследовательская академия, 2005.

5. *Вэй Сяо.* Анализ преимуществ и недостатков Китайского традиционного художественного воспитательного метода «передача знаний от учителя к ученику» // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство Культуры». — 2017. — № 3.

6. *Cao Xiong*. Etymology of «Sculpture» in China // Art and Literature Scientific and Analytical Journal TEXTS. — 2017. — № 4.

Сун И Цай

ВЕСТЕРНИЗАЦИЯ И ЯПОНИЗАЦИЯ КАК ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В РАЗВИТИИ КИТАЙСКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ: КОНЕЦ XIX ВЕКА — 1949 г.

Статья посвящена первому этапу становления живописи маслом в Поднебесной. Рассматриваются социально-исторические и культурные предпосылки новых направлений в изобразительном искусстве — модернизма и реализма, главные тенденции развития художественной жизни в этот период, становление европеизированного художественного образования по изобразительному искусству, названы основные имена художников, более подробно рассмотрена деятельность двух мастеров — Линь Фэнмяня и Сюй Бэйхуна.

The article deals with the first stage of the oil painting becoming in China. The author examines social, historical and cultural premises of modernism and realism, the new directions in Chinese fine art, the main tendencies of the art life development in this period, the becoming of art education in European style. He names basic artists and examines in more detail the activities of Lin Fengmian and Xu Beihong.

Ключевые слова: реализм, модернизм, китайская живопись, масляная живопись, художественное образование, Линь Фэнмянь, Сюй Бэйхун.

Keywords: realism, modernism, Chinese painting, oil painting, art education, Lin Fengmian, Xu Beihong.

Социально-исторические и культурные предпосылки новых направлений развития китайской живописи

Существование масляной реалистической живописи в Европе насчитывает несколько веков. Возникнув в эпоху классического искусства Нового времени, она пережила модернизм, постмодернизм и продолжает существовать в эпоху постпостмодернизма, или постпостнеклассического типа культуры в целом. В Китае уже при династии Цин (1644–1912) сложился сино-европейский стиль придворной живописи, а современная китайская масляная реалистическая живопись насчитывает более ста лет существования. Первые художественные институты, университеты и частные школы с преподаванием западного изобразительного искусства появились на рубеже XIX–XX веков. На протяжении всего этого первого этапа можно наблюдать калейдоскоп сменяющих друг друга новейших стилей, исследовать метаморфозы, происходящие с традиционным китайским искусством, однако масляная реалистическая живопись даже при всех неблагоприятных условиях выживала и развивается до сих пор.

Развитие китайской реалистической масляной живописи в XX столетии можно разделить на три основные этапа: этап вестернизации и японизации (конец XIX в. — 1949 г.); социалистический реализм в китайской версии (1949–1976); космополитический этап и поиски национальной идентичности (1976 г. — начало XXI в.). И первый этап целесообразно рассматривать с помощью культурологической категории «fin de siècle» (фр. «конец века»).

Понятие «fin de siècle» («конец века») обозначает особую переходную эпоху в культуре Европы в конце XIX — начале XX в.; в России она получила название Серебряного века. В активное словоупотребление критиков и деятелей искусства выражение fin de siècle вошло уже в начале 1890-х годов. Этот термин стал обозначать не столько период времени, сколько особое сложное мироощущение: усталость от культуры (1) и одновременно эйфорию, связанную с надеждами на новый век и новую культуру, ожидание конца света и в то же время культ техники и убеждение в ее всесилии, утонченные переживания — и отрицание всех прежних высоких норм (состояние

аномии (2)), аристократизм — и выход на историческую арену массового человека, пессимизм — и бурное стремление переделать весь мир, декаданс — и культ творчества, мистические оккультные увлечения — и религиозный Ренессанс, тотальный индивидуализм — и бесчисленное количество обществ и кружков, тайных и открытых, космополитизм — и поиск «почвы» и «истоков».

Для Китая завершение XIX — начало XX в. — это свой «конец века»: падение последней империи, восстания, войны, революции. Европейская и американская наука и культура активно проникают в Китай в конце династии Цин, до 1912 года, а также после ее падения. От прямого и решительного отказа принимать чужеродные идеи и сопротивления иноземным влияниям страна переходит к их активной рецепции. В Китае появляются газеты и журналы европейского типа, организованное по европейским образцам книгоиздание, перенимаются формы образования, типичные для Европы и США, внедряются дискурс западной философии, достижения астрономии, физики, химии, медицины, прикладных наук, географии, экономики, литературы, искусства. Проявляют большую активность в отношении своей родины китайцы, проживающие за рубежом. Все это оказывает мощное воздействие на политическую, социально-экономическую и интеллектуальную жизнь страны. Притом указанные события сопровождались разорением населения и страны в целом.

В такой конкретно-исторической ситуации китайская культура, в том числе и живопись, оказывалась на распутье. В Поднебесной появилось много «западников», в том числе и среди художников. Мироощущение кануна, завершения огромной прежней эпохи, после которой наступит либо начало новой эры, либо «конец света», стало характерным и для образованной части населения Китая. С падением империи большое количество мастеров потеряло работу, поскольку они были придворными и принадлежали к знатным родам. Начало XX века в Китае ознаменовалось периодом «100 школ» с радикальным отходом от традиций. Традиционные жанры продолжали существовать, но они воспринимались уже как отжившие формы, не соответствующие потребностям времени. Предпосылки новой живописи вызрели еще в XIX столетии. Во

второй половине XIX века возникла «Шанхайская группа», которая стала родоначальником новой живописи и испытала воздействие западноевропейского изобразительного искусства.

С падением маньчжурской династии в 1912 г. был основан Шанхайский институт изящных искусств, где преподавались западные техники: рисование с натуры, натюрморт, масляная живопись по холсту, акварель и гуашь на пергаментной бумаге. Многие поехали в Европу (в основном, во Францию) и в Японию для изучения нового искусства на месте.

В это же время, в основном в 1920-е годы, открывались высшие учебные заведения и факультеты искусств в Пекине, Ханчжоу, Нанзине, Учане и в других городах. В них преподавали историю как классической китайской живописи, так и западноевропейской, однако единой методики преподавания не сложилось.

С чем был связан поворот к Европе? Тут сыграли свою роль и поражавшие своей мощью технические достижения Запада, и сама тенденция модернистского искусства находить высшую правду мира не во внешнем жизнеподобии, а вне и внутри него, что корреспондировало с менталитетом китайцев.

Почему китайские художники отправились в Японию? В этот период там «открывали» импрессионизм, а художественная жизнь отличалась плюрализмом и богатством стилевых направлений, зачастую противоположных по методам, образности и стилистике. При этом европейский модернизм активно использовал японские традиции. Кроме того, их объединяло стремление к синтезу искусств. К тому же, дальневосточные культуры влияли друг на друга издавна, они не были чужими, как чужой была обеим европейская культура: так, обе могут быть названы натуроцентристскими (ориентированными на природу при законе единства великого и малого), в отличие от антропоцентристской модели европейского Нового времени. Так что в сознании китайцев сложилось убеждение, что новому искусству можно учиться и в Европе, и в Японии. Важно отметить, что с началом войны с Японией художники, обучавшиеся в прежние времена в этой стране, вернулись к традиционному искусству: культура врага есть культура врага, и включаться в net даже в статусе учеников нельзя.

Следует подчеркнуть важную особенность этого периода: в то время как в Европе расцветают ориенталистские тенденции, в дальневосточных культурах проявляется все больше европейских влияний.

Таким образом, «конец века» в Европе — понятие не столько хронологическое, сколько социокультурное. Это особая эпоха разочарования в культуре Нового времени, в самих ее основах, поиски совершенно нового обустройства общества и стремление к созданию небывалого искусства, нарушающего все прежние каноны и творящего новый мир. Искусство модернизма включало в себя разные направления и течения, порой прямо противоположные по своим мотивам и формам, — эпоха многостилья, космополитизма, индивидуализма и культа творчества отличалась яркой противоречивостью, эпатажем, свержением старых кумиров и созданием новых. «Конец века» для Китая обернулся мощными социальными потрясениями и поиском рецептов спасения, в т.ч. и в изобразительном искусстве, в Европе и Японии, для чего в этот период сложился ряд предпосылок. Тут случился своеобразный разрыв во времени, «отставание по фазе»: в Европе модернизм явился следствием осознания процесса исчерпания ценностей Нового времени и стал поиском новых путей; Китай никакой эпохи Нового времени, периода антропоцентризма, не знал, а Европа для образованных китайцев ассоциировалась, прежде всего, с ее классикой и уже во вторую очередь — с новейшими течениями. В самом Китае открываются академии и факультеты изящных искусств, где, наряду и параллельно с обучением традиционному изобразительному искусству, преподают историю западноевропейской живописи, вводят уроки западной техники, при этом единой педагогической методики в это время так и не сложилось.

Реализм и модернизм в китайской живописи в первой половине XX века: основные тенденции

Китайским пионером, отправившимся за границу изучать западную масляную живопись, стал Ли Тефу. Приехав в 1887 году в Сан-Франциско, он стал первым китайским живописцем, добившимся успеха в масляной живописи и оставшимся в США. Другой художник

Ли Шутун оказался первым китайцем, изучавшим изобразительное искусство в Японии (1880–1942; учился в Японии в период 1905–1910). Вернувшись в 1910 году на родину, он посвятил себя преподаванию в художественных учебных заведениях в Тяньцзине, Ханчжоу и Нанкине, где впервые ввел в практику рисование с натуры гипсовых моделей и обнаженного человека, а также организовал Общество изучения западной живописи. Первыми в Европу изучать изящные искусства были направлены такие художники, как Ли Иши, Фэн Ганбай, У Фадин, Ли Чаоши и другие.

В 1904 году (30 год Гуансюй, эпоха Цин), когда Кан Ювэй (3), философ и реформатор, увидел масляную живопись Рафаэля (1483–1520), он воскликнул: «Какая тонкая и живая форма письма, как она трогает отпечатком красоты в деталях! Это точно творение рук большого таланта. А наша [китайская] живопись поверхностна и примитивна, [ей до Рафаэля] как от земли до неба; необходимо реформировать [школу] китайской живописи» [2, с. 78]. У Кан Ювэя была непростая жизнь, полная испытаний, тем не менее, он не только проявил себя в политической деятельности по реформированию Китая, но также думал о том, как следует обновить китайскую культуру и искусство.

В 1917 году в статье о коллекции картин «Ваньму Цаотан» приводятся слова Кан Ювэя: «На сегодняшний день китайская живопись находится в полном упадке, <…> начиная с сегодняшнего дня, необходимо открыть новый век искусства, в котором китайский стиль органично сочетался бы с европейским» [цит. по: 3]. Таким образом, эти слова начала XX века — первая критика современного состояния китайского искусства и призыв к его реформе, своего рода логический старт, данный Кан Ювэем.

С 1920-х годов постепенно росло количество китайцев, изучавших живопись в Европе, США и Японии. Среди них надо упомянуть таких художников, как Сюй Бэйхун, Линь Фэнмянь, Янь Вэньлян, Чан Шухун, Люй Сыбай, Тан Ихэ, Чан Юй, Пань Юйлан, Чжоу Бичу, Фан Цзюньби, У Даюй, Янь Вэньлян, Ху Шаньюй.

Первое поколение художников Китая, работавших в технике масляной живописи и отправлявшихся за границу для изучения ее

основ, возрождало искусство через западную живопись, распространяя ее как передовую культуру. Они привнесли с собой оживление художественной жизни и надежды на развитие в устоявшийся и будто застывший мир живописи Китая. Однако, поскольку масляная живопись того времени пришла извне, она (в особенности модернизм) не привлекала широкую китайскую публику и рассматривалась как чудачество. Именно в такой сложной обстановке масляная живопись западных стран начала свое развитие в Китае. С точки зрения истории развития масляной живописи в стране, это искусство начала XX века пребывало в Китае в зачаточном состоянии, всего лишь заимствуя основные художественные материалы и упрощенно подражая западной манере. Однако оно заложило основу будущего развития масляной живописи Китая на протяжении всего XX века.

Чэнь Даньцин (4), критически рассматривая этот отрезок истории, говорит: «Все те художники 1920–1930-х годов были для нас старшим поколением, тот этап оказался временем, когда вся китайская живопись была чрезвычайно однородна. Выбор каждого из них основывался на естественном индивидуализме, не являлся обманом или принуждением. Они страстно подражали Западу не ради того, чтобы пощеголять. И не ради славы и выгоды стали первым поколением модернистов в китайской живописи. Они с энтузиазмом разыскивали на территории Китая сюжеты и красоту, однако никогда не опускались до национализма, сковывающих политических догм» [4].

В первой четверти XX века китайские просветители Чэнь Дусю, Ли Дачжао, Лу Синь и др. предприняли ряд попыток для интеграции европейских художественных принципов в культуру и искусство Китая.

При этом Чэнь Дусю ратовал за радикальную «перезагрузку» китайского искусства, т.е. внедрение западной модели обучения реалистической живописи; Ли Дачжао подчеркивал тесную связь между миром красоты и миром труда, работы, творчества, призывая к тому, чтобы люди «создавали национальное искусство в труднейших жизненных обстоятельствах» [5, с. 22], по сути, выражая новые идеологические ожидания народа.

В 1923 году преподаватель Пекинского училища изобразительных

искусств Ли Иши, ранее обучавшийся в Англии, начал развивать теорию о наличии двух форм существования искусства, а именно «искусства чисто теоретического» и «практического искусства». Первое изучает суть искусства, второе применяет на практике методы, исследованные с помощью первой формы (изучения теории искусства) для достижения «обогащения чувств общества». Тем не менее, «искусство чисто теоретическое» вместе с «практическим искусством» «есть части одного целого, они не полностью обособлены» [6, с. 116]. Идеи Ли Иши предвосхитили появление двух главных направлений развития китайской масляной живописи в XX столетии: непосредственно практику и теорию, развивающуюся в формах методики образования, истории и теории искусства.

В диалоге с западноевропейской культурой искусство Китая стало развиваться в двух направлениях — модернизм и реализм.

Концепция и техника модернизма были близки таким мастерам, как Линь Фэнмянь, Лю Хайсу, Пан Сюньчинь, Вэй Тяньлинь, У Даюй, Чан Юй, Чжао Уцзи, Чжу Жэчунь и др. [7].

Есть мнение, что 1920–1930-е годы XX века — «золотой век» современной масляной живописи Китая, когда она шла «нога в ногу» с европейским искусством. В атмосфере свободомыслия молодые деятели искусства Китая, дарования и умы, получили полное развитие. Они с энтузиазмом пропагандировали современное искусство, организовывали выставки. Конечно, влияние европейского искусства на их работы выражено отчетливо. Происхождение почти всех «китайских» тем, техник и эстетических идей было откликом на постмодернизм, фовизм и парижскую школу живописи.

В 1931 году Пан Сюньцинь, Ни Идэ организовали в Шанхае современный кружок живописи под названием «Цзюэланьшэ», из участников которого можно назвать Чэнь Чэнбо, Цзэн Чжилян, Чжоу До, Ван Цзиюань, Ян Тайян, Ян Цюжэнь, Дуан Пиню, Лян Байбо, Чжоу Мицзюнь, Дэн Юньти, Чжан Сянь, Цю Ди, Лю Ши, Чжоу Чжэньтай и других молодых художников, которые с большим энтузиазмом развивали китайскую живопись тех лет. В уставном документе общества художников «Цзюэланьшэ» было сказано: «Мы испытываем отвращение ко всем старым формам, цветам, нам

надоели все обыденные низкоуровневые техники, и нам нужна новая техника письма, чтобы отобразить дух новой эпохи» [цит. по: 8]. Они хотели избавиться от консерватизма существующего искусства и начать развивать новое искусство Китая в XX веке, мечтали работать в разных направлениях, объединить непохожих художников и найти свой уникальный путь в искусстве. Можно сказать, что творчество членов «Цзюэланьшэ», главным образом, было представлено работами, подражающими стилю европейских художников-современников, и этим, собственно, и ограничивающимися. Сходное заключение напрашивается после изучения тех четырех выставок, которые были проведены в 1935 году. В основном это были пейзажи, изображения предметов, фигур людей, а также работы, которые так и назывались — «композиция». Лишь немногие полотна отображали жизнь трудящихся простых людей. Художники были сосредоточены на поиске новых форм визуализации красками на холсте, их работы можно назвать китайским модернизмом: авторы находились в поиске нового изобразительного языка. Однако они внесли начальный, наиболее серьезный вклад в распространение и развитие искусства масляной живописи в Китае. Творческие работы обучавшихся в Японии художников сформировали направление гиперреализма.

Вторым важнейшим течением в китайской живописи было искусство реализма. Художники обращали особое внимание на точность, жизнеподобие формы, текстуру, ощущение пространства и иные элементы, близкие к творческим приемам классической масляной живописи. Привнесенные художниками, работавшими и учившимися в других странах, западные художественные традиции заложили основу для развития будущей китайской масляной живописи в реалистическом стиле. Среди ярких представителей этого направления — Сюй Бэйхун, который прибыл во Францию для прохождения обучения в 1919 году. Его письмо имеет своим истоком французскую и, можно сказать, всю европейскую реалистическую художественную школу. Он утверждал, что китайская традиционная живопись не может подробно и реально отображать действительность [9].

Несмотря на то, что, когда Сюй Бэйхун приехал в Европу, академизм в живописи и реализм уже начали сдавать позиции, художник сделал

выбор в пользу обучения реализму. Его творческий метод стал практической и теоретической базой для развития китайской масляной живописи в XX веке, а его работы оказались в авангарде китайской живописи того времени. «Сюй Бэйхун особенно ценил то, что искусство может исполнять просветительскую функцию, более того, в его понимании, просвещать с помощью искусства можно, только если избран эффективный метод — “коммуникативность искусства”. Эта “коммуникативность” способна возыметь действие, если будут применяться правила в отношении языка, способа “демонстрации” [вложенного смысла, отображения заложенных идей], и поэтому методы реализма становятся необходимой базой творческого выражения» [цит. по: 10, с. 42].

Если круг мастеров оценивать с количественной точки зрения, то можно отметить, что художников, изучающих живопись модернизма, стало больше, а изучающих классическую масляную живопись — меньше; художников, профессионально освоивших технику масляной живописи, оказалось и того меньше. Это, в частности, и явилось причиной того, что до 1937 года все китайские художники, работавшие в технике масляной живописи, обучались за рубежом, в Европе либо в Японии. Главную задачу обучения за границей они видели в овладении основными приемами — базовым языком западного изобразительного искусства. Понимая свои слабые стороны, они чувствовали необходимость в первую очередь совершенствовать мастерство с помощью рисования с натуры. Второй по важности их целью стал поиск индивидуального художественного выражения. Менее всего студенты занимались сюжетными композициями. Доходило до того, что большинство студентов, изучавших живопись за границей, в течение семи-восьми лет вовсе не сталкивались с созданием художественных произведений на заданные темы, особенно на темы и сюжеты из жизни китайского народа.

Начало формирования новой школы изобразительных искусств совпало с вспыхнувшей войной с японскими захватчиками (июль 1937 года). Бомбардировкам подверглись Пекин, Шанхай, Сучжоу, Гуанчжоу. В этот период многие учебные заведения были вынуждены переехать в юго-западные города Китая, и, по большому счету, начался

период их скитальческого образа жизни. В этом контексте примером может служить Сучжоусское училище изобразительных искусств, открытое в 1922 году. Война повлияла на становление многих мастеров, таких как Янь Вэньлян, благодаря целеустремленности и стойкости которых училище сохранилось. Ректор Янь Вэньлян во время учебы во Франции закупил для Сучжоусского училища образцы классического искусства, доставив на родину около 460 экземпляров, в том числе «Дискобола», «Голову Давида», «Раба», «Ребенка, обнимающего гуся», «Сидящую Венеру» и другие. Он также привез скульптуры, демонстрирующие анатомию человека; модели лошадей, выполняющих различные движения; греческие вазы и книги в количестве более 10 тысяч фолиантов. Это позволило училищу по показателям оснащения методического фонда занимать в то время первые позиции в Китае. К сожалению, все это было утрачено во время войны. Янь Вэньлян с горечью отмечал: «Поломано, значит уже поломано, утрачено — уже ничего не поделаешь; мы не должны из-за этого мелкого ущерба переживать и бояться, мы должны быть сильными, мудрыми, только тогда сможем оставаться в живых долгие годы» [цит. по: 11, с. 128]. Занятия в училище возобновились в ноябре 1945 года, после окончания войны с Японией.

Несмотря на войну (1937–1945 гг.), развитие масляной живописи не остановилось, наоборот, идея сопротивления дала новый стимул художникам в их работе. Мастеров, работавших в различных направлениях живописи, объединило общее испытание, что привело к дальнейшему развитию реализма в живописи, остро востребованному в политической пропаганде.

В 1940-х гг. художественные круги в коммунистической партии Китая в Шэньси, Ганьсу и Нинбо провели дебаты, посвященные критике школы модернизма. По воспоминаниям Цзян Фэна, теоретики реалистической школы живописи одержали полную победу. В то же время находящиеся за границей Чжао Уцзи, Чжу Дэцюнь, Чан Юй и другие художники, пережившие радикальные перемены, стали китайскими представителями современного искусства, приобщенными к мировому сообществу.

Мастер Сюй Бэйхун в статье «Влияние западной живописи на

изобразительное искусство Китая» писал: «Война против агрессора в нашей стране позволила реалистическому изобразительному искусству активно развиваться» [цит. по: 12]. Сегодня, чтобы понять реалистические «пристрастия» Сюй Бэйхуна, прежде всего нужно учесть, что для Китая первой половины XX века борьба с империализмом и внедрение демократических идей являлись самой неотложной задачей. В этой социальной обстановке реалистическая живопись, несомненно, имела большее значение для эпохи, чем модернизм с его элитарными поисками новых средств живописного языка.

Однако, несмотря на ведущую роль реалистической масляной живописи во время войны с Японией, этот период не стал «золотым веком масляной живописи». Главной причиной неуспеха нового поколения художников, работавших в технике масляной живописи в обновленном Китае, можно считать незнание творческого метода реализма, отсутствие привычки наблюдать за реальной жизнью и накапливать материал для творчества. Выбор тем ограничивался сюжетами древней истории и легендарными персонажами.

Так, на примере картин Сюй Бэйхуна «Пятьсот воинов Тяньхэна» (1928–1930), «В ожидании правителя» (1930–1933), работ У Даюя «Отозванные войска Юэ Фэя» (1935), Чжан Аньчжи «Стрелок И сбивает солнца» (1937), У Цзожэня «Хуан-ди сражается с Чи Ю» (1941), а также картины Тан Ихэ «Победа и мир», можно увидеть, что едва ли не во всех немногочисленных произведениях 1930–1940-х годов нет обращения к реальной жизни. И хотя некоторые полотна весьма масштабны, их композиции, образы и фоны подобны театральной сцене и лишены той живости чувств, истоки которой лежат в переплетении эмоций и образов реальной жизни.

Таким образом, в период Японо-китайской войны и нескольких последующих лет китайские живописцы, учившиеся за рубежом, в большинстве своем оказались вне творческого контекста современного им китайского общества. На протяжении более десяти лет китайская масляная живопись, столкнувшаяся лицом к лицу с событиями борьбы Китая против захватчиков эпического масштаба, оказалась практически безмолвна. С другой стороны, можно видеть, как, в

противоположность этому, во многих других областях творчества — от ксилографии и лубка до литературы и драматургии — было создано множество значительных произведений, отразивших этот грандиозный исторический момент.

Постепенно знакомство с западной масляной живописью углублялось и развивалось от ремесленного понимания техники до более профессионального художественного уровня. Появились работы китайских мастеров как свидетельство этой творческой практики. После возвращения на родину они стали основывать училища, где шло становление китайской системы образования и обучение современному искусству. Однако в тех социальных условиях у экспатриантов не было возможности в полном объеме имплементировать в Китае полученные знания о системе европейских образовательных процессов. Иными словами, так и не была создана строгая академическая система образования для подготовки специалистов в области искусства. И эта задача легла на плечи будущих поколений.

Художественное образование

Говоря об образовательных учреждениях, надо отметить, что в конце XIX — начале XX в. наиболее прогрессивно мыслящие китайцы стали реально оценивать ситуацию в стране, инициировали процессы усвоения передовых знаний Запада в области экономики, технологий, культуры, образования. Некоторые ранние представители китайской интеллигенции осознали просветительскую функцию изобразительного искусства и стали заниматься исследованиями в области теории искусства и его образовательных практик.

В 1902 году Педагогические курсы провинций Цзянсу, Цзянси и Аньхой (позднее были переименованы в Высший педагогический институт низовья Янцзы — провинций Цзянсу, Аньхой и Цзянси) были открыты в Нанкине. С 1906 года стали проводиться практические уроки живописи, что оказалось первым опытом китайских вузов нового образца, и это знаменовало собой начало обучения китайскому искусству новых форм [13].

Предложенная Цай Юаньпэем (5) в 1917 году идея «заменить религию обучением прекрасному» [14] стала ключевой в китайской

системе художественного образования. Впоследствии, в 20-е и 30-е годы XX столетия, в стране открывались все новые и новые школы с изучением изобразительных искусств. И это отражало тенденцию большого спроса на овладение искусством нового формата. В дальнейшем из этих новых школ изобразительного искусства вышла целая плеяда китайских художников. Далее представлены некоторые данные по учебным заведениям из этого списка.

В 1902 году были открыты государственные Педагогические курсы провинций Цзянсу, Цзянси и Аньхой, позднее переименованные в Высший педагогический институт низовья Янцзы (провинций Цзянсу, Аньхой и Цзянси). Моделью образования стала японская модель, т.е. наличествовали специализации: «общее образование», «выпуск педагогов для начальной и средней школ», а также «специальное образование»; обучение по таким предметам, как история, литература, математика, физика, черчение, с/х, труд, физкультура («гимнастика»), английский язык и еще 17 предметов. Ректором был Ли Жуйцин, здесь работали китайские преподаватели, в том числе Сяон Цзюньсянь, а также японские преподаватели Янь Цзяньцзни, Гэн Ликуаньчжичжу, Илу Цинфан, Ямада Чжунцзи.

Летом 1911 года Чжоу Сяном (1871–1934) в Шанхае была открыта Школа китайско-западного искусства, впоследствии — Китайская Школа Искусств («Чжунхуа Мэйшу»). Тут преподавались масляная живопись, акварель, гуашь и иные виды западной живописи. Из учеников известны У Шигуан, Чэнь Баои, Лю Хайсу и некоторые др.

С ноября 1912 года функционировал Шанхайский институт изобразительных искусств, который позже был переименован в Шанхайское высшее специальное училище изобразительных искусств (официально открыт в январе 1913 года). Его основатели — У Шигуан, Лю Хайсу, Ван Ячэнь, Дин Сун, преподавание осуществляли Чжан Юйгуан, Ван Ячэнь, Пань Тяньшоу, Хуан Биньхун и др. В первое время работы учебного заведения преподавался лишь один предмет — западный рисунок. К 1920 году было уже 6 отделений: китайский рисунок, западный рисунок, прикладные орнаменты, скульптура, высшая учебная педагогика, начальная учебная педагогика. С 1914 года давались первые уроки по живописи с человеческой натуры, а в

1917 году прошла выставка достижений в этой области, что вызвало горячий протест в обществе: как известно, китайцы на протяжении долгой истории своего изобразительного искусства не писали с натуры, а жанр ню стал в Китае признаваться как полноправный жанр живописи гораздо позже, чем в Европе, хотя интерес к изображению тела человека, в том числе и обнаженной натуры, возник еще во времена империи Мин (1368–1644).

С 1912 года работало государственное Чжэцзянское педагогическое училище для начального и высшего уровней педагогов (известные деятели — Лю Шутун, Цзин Пэни, Цзян Даньшу). Практиковались упражнения в рисунке с натуры, функционировали спецкурсы прикладного декоративного творчества, лепка с натуры, что, как отмечено выше, было новшеством для китайской художественной системы образования.

В 1915 году открылось государственное Пекинское высшее педагогическое училище, где работали педагоги И Ши, Чэнь Шицзэн, Чжэн Цзинь, Дин Мэн (США) и др. На его базе были организованы трехгодичные прикладные уроки рисунка.

В 1918 году начало работу Государственное высшее педагогическое училище в Нанкине (ректор Го Бинвэй), тут также были организованы трехгодичные прикладные уроки рисунка.

С июня 1918 года работала частная Школа для девочек Шэньчжоу в Шанхае (Шанхай Шэньчжоу Нюцзы Сюэсяо), там читались курсы по рисунку и западной живописи.

В 1918 году открылся первый в Китае государственный вуз изобразительных искусств, который был призван популяризировать художественное образование в массах, — Государственная пекинская школа искусств (первый ректор — Чжэн Цзинь, ранее обучался в Японии).

С осени 1918 года функционировала Государственная высшая педагогическая школа для девочек в Пекине (преподаватели Чэнь Шицзэн, Лю Фэнцзы, Сяо Цзюньсянь и др.), это были трехгодичные курсы рисунка.

Осенью 1919 года открылась Специализированная педагогическая школа в Шанхае — первый педагогический художественный институт

в Китае (основатели У Мэнфэй, Фэн Цзыкай, Лю Чжипин). Здесь обучение делилось на две части: обычная педагогика и высшая педагогика.

В 1919 году Министерство образования Китая открыло Государственную пекинскую школу искусств, которой позже был присвоен статус вуза. Тут было три факультета: (бакалавр) китайского рисунка, западного рисунка, черчения.

В том же 1919 году появилась Художественная заочная школа в Учане (в 1924 г. переименована в Учанскую школу искусств).

В 1920 году был открыт Первый государственный педагогический институт в провинции Шандун, где велись занятия по предмету «прикладной рисунок».

В Муниципальной школе художественного искусства города Гуанчжоу (основатели Сю Чунцин, Ху Гэнтянь, Фэн Ганбай) первый учебный год начался 24 апреля 1922 года. Тут проводились уроки по западному рисунку, были зачислены 80 студентов (из них 12 девушек), учебный план был рассчитан на 4 года обучения.

В июле 1922 г. открылось Высшее специальное учебное заведение изобразительных искусств города Сучжоу (основатели Янь Вэньлян, Ху Цуйчжун, Чжу Шицзе). Здесь проводилось обучение гохуа и западному рисунку, в 1933 г. было добавлено «Среднее-общее художественное образование», в 1934 г. — «Практическое изобразительное искусство». В 1931 г. по старому адресу учебного заведения построено здание греческого стиля, где были новые аудитории, кабинеты, помещения для лепки, выставочные павильоны, рабочие студии; общее количество новых помещений — 50 комнат. При этом помещения были хорошо приспособлены для занятий живописью, продумано профессиональное освещение и расстановка приспособлений, и по этим показателям учреждение стало одним из лучших училищ в Китае того времени.

В 1923 г. Линь Цюжэнь открыл Ханчжоусскую частную Школу живописи в Чжэцзяне.

Осенью 1924 г. известные деятели искусства Пекина выступили основателями Пекинской школы изобразительных искусств «Цзинхуа» (позже Пекинский институт изобразительного искусства Цзинхуа, ректор Яо Хуажэнь).

В том же 1924 г. открылась Сычуаньская школа изобразительного искусства (почетный ректор и директор Лю Хайсу).

В 1925 г. Куан Хушэн, Фэн Цзыкай, Чжу Гуанцянь стали основателями Лицея Лида, Шанхай (известные деятели — Мао Дунь, Е Шэньтао, Чжу Чзыцин, Гуан Лян, Чэнь Чжифо, Чэнь Баои и др.). Здесь преподавали изобразительное искусство, музыку и литературу.

В 1926 г. открылась Художественная школа «Синьхуа» («Новый Китай»), ее основатели — Юй Цзифань, Пань Тяньшоу, Чжан Юйгуан.

С того же 1926 г. заработал Китайский художественный Университет (основатели Чэнь Ванда, Дин Яньюн, руководитель Чэнь Баои).

Тогда же, в 1926 г., открылось Специальное учебное заведение изобразительного искусства города Уси (основатели Ху Тинлу, Чжу Цзяньцю, Хэ Тяньцзянь и еще более 10 человек), где обучались по двум направлениям: китайский и западный рисунок.

С 1926 г. работало Государственное пекинское высшее специальное учебное заведение по изучению изобразительного искусства, позже переименованное в Государственную школу искусства (Голи Ишу Чжуаньмэнь Сюэсяо). Ректором был Сюй Бэйхун, преподаватели — Чэнь Шицзэн, У Фадин, Ци Чзыши, У Цзожэнь, Цзян Чжаохэ, Ли Хэжань, Е Цяньюй и др. Велось обучение китайскому и западному рисунку, функционировал педагогический факультет прикладного орнамента, «Музыка», «Опера» и др. факультеты (всего — шесть).

В 1928 г. открылась Государственная академия искусств Сиху, позже переименованная в Школу искусств Ханчжоу (ректор Линь Фэнмянь, преподаватели Пань Тяньшоу, У Даюй, Ли Кучань, Ли Цзиньфа и др.). Девиз вуза: показать западное искусство, проработать китайское искусство, гармонизировать китайское и западное искусство и создать искусство, удовлетворяющее запросам этого века.

И хотя некоторые школы просуществовали недолго, однако они вывели китайское искусство на новый уровень. Просветители внедряли западные принципы, тем самым совершая «демократическую революцию» в искусстве Китая и актуализируя его в соответствии с реальной жизнью Поднебесной. Поэтому можно сказать, что «начало образовательных процессов по китайскому современному искусству

было связано с задачей побороть в нем традиционно-феодальные пережитки и одновременно внедрить западное искусство периода Новой Истории» [15, с. 305].

Еще одним важным фактором стало возникновение творческих кружков иного формата, которые организовывались с целью распространения знаний о новом искусстве. Они начали выпуск периодических изданий, газет, где публиковалась информация об исследовательской работе в области живописи. Из наиболее авторитетных изданий можно выделить «Изобразительное искусство», иллюстрированную газету «Звезда», «Яболо» Академии искусств в Ханчжоу, ежедекадное издание «Искусство» общества «Шанхай Мошэ» и др. Автор считает, что эти публикации имели большое значение для пропаганды и внедрения нового творческого метода в обновленном Китае [16].

В то время в «Учебном плане по искусству» (это расписание учебных занятий на год) было сказано: «Пусть мы даже начнем искать [свежие] методы — как мы адаптируем упаднический стиль гохуа под парадигму современного общества? Значит, исследователи гохуа не должны пренебрегать величайшим вкладом западной живописи [в изобразительное искусство]; в то же время нам также нужно создать новое искусство, способное отобразить чаяния китайского народа; соответственно исследователи западной живописи тоже не должны пренебрегать достижениями, которые были накоплены за несколько тысячелетий» [17, с. 357].

В первой половине XX века китайские студенты учились живописи в иностранных учебных заведениях.

Ли Тефу (1869–1952) поехал в США в 1887 г., так или иначе был связан с Англией, США, Канадой в течение 20 лет, проходил обучение в Arlington School of Art — было ли это училище в Канаде или Англии, до сих пор неизвестно. В 1905–1925 гг. обучался в США под началом W.M.Chase и J.S.Sargent, изучал классическую европейскую реалистическую живопись.

Фэн Ганбо в 1905 г. обучался в США масляной живописи.

В 1906 г. Чэнь Шужэнь и Гао Цзяньфу изучали японский рисунок в Японской академии художеств в Токио.

Там же в том же году Ли Шутун осваивал масляную живопись и музыку.

Чжэн Цзинь (1883–1959) в 1897–1914 гг. учился в Школе искусств Киото (Япония), специализированном училище японской живописи. В 1901 г. поступил в Киотскую Академию художеств (японский рисунок).

В 1919 г. Сю Бэйхун осваивал во Франции базовый курс контурного рисунка, в 1920-м (9-й год Китайской Республики) проходил обучение в Парижской государственной высшей академии художеств, изучал классическую академическую живопись, исторический рисунок, портрет у таких преподавателей, как сильный в историческом материале Фламенг, Паскаль Даньян-Бувре. Летом 1921 г. Сю Бэйхун, работая при Берлинской школе искусств (ректор Конпер), копировал работы Рембрандта в Берлинском музее.

В 1919 г. — сентябре 1921 гг. Лин Фэньянь обучается у самого радикального из академистов — в мастерской Фернана Кормона в Государственной французской академии художеств Ecole Nationale des Beaux-Arts de dijon, в Высшей французской школе художеств, изучает модернистскую живопись.

В сентябре 1930 г. У Цзожэнь осваивает реалистическую масляную живопись Северной Европы у профессора Саймона в Брюссельской королевской академии художеств, тогда же он получил 1-е место, золотую медаль и звание победителя, сделав под руководством профессора Бастьяна на общем летнем экзамене работу маслом «Тело мужчины».

Ян Вэньлян обучается в 1928–1932 гг. западной живописи в мастерской профессора Пьера Лоранса (Парижская государственная высшая академия художеств). В марте 1929-го его пастель «Кухня» и работа маслом «Яркая башня в Сучжоу» были избраны Парижским салоном и стали призерами. В июне за «Кухню» художник получил почетное место.

За границей также обучались Ли Иши, У Фадин, Ли Чаоши, Янь Вэньлян, Чан Шухун.

В 1930-е годы молодые художники, поехавшие учиться на Запад, до своего отъезда на самом деле практически не имели отношения

к настоящей масляной живописи: не понимали ее, не знали истории ее развития. Это связано с тем, что в Китае основное внимание уделяли умению работать с тушью. И Линь Фэнмянь, и Сюй Бэйхун изначально были нацелены на то, чтобы, овладев западной техникой, по возвращении изменить ситуацию с масляной живописью в Китае. Именно в поисках нового художественного метода и обучения технике масляной живописи они прибыли на Запад.

В середине XX века китайские студенты достаточно примитивно понимали масляную живопись, покрывая холст толстым слоем краски. Тут надо иметь в виду, что базовые знания о живописи китайского образца были таковы, что в руках они держали две кисти одновременно: одна кисть — для живописи и одна писчая кисть — для туши. Таким способом эти разные школы живописи в их дальнейшей практике были интегрированы в один общий стиль. И именно с этого времени в Китае появляется собственное академическое современное искусство.

Модернизм и реализм в именах: Линь Фэнмянь и Сюй Бэйхун

Среди студентов, получивших западное образование, особенно выделялись Сюй Бэйхун (1895–1953), который учился в Европе классической реалистической живописи, и Линь Фэнмянь (1900–1991), который изучал техники живописи, появившиеся после импрессионистов. По возвращении в Китай оба художника были вовлечены Цай Юаньпэйем в важнейшее дело развития искусства Китая на новом культурном уровне. Реализм постепенно занял главенствующее место в китайском искусстве. Творческие поиски Линь Фэнмяня в искусстве были отодвинуты на периферию китайского искусства тех лет, и только в конце XX столетия китайцы стали заново открывать для себя этого художника.

Среди наиболее выдающихся ранних произведений Линь Фэнмяня, которые практически не сохранились, — картины «Человечность» (1927) и «Людские страдания» (ок. 1928), созданные под впечатлением сложившихся на тот момент политических реалий Китая. 18 марта 1926 года правительство Дуань Цижуя расстреляло демонстрацию студентов в Пекине. В числе погибших в «трагедии 18 марта», помимо

студентки Пекинского женского педагогического университета Лю Хэчжэнь, был также и председатель студенческой ассоциации Пекинского художественного училища (ныне Центральная Академия искусств Китая) Яо Цзунсянь. 12 апреля 1927 года возглавляемое Чан Кайши правое крыло Гоминьдана организовало массовое истребление членов Коммунистической партии Китая (КПК). Счет убитых шел на тысячи. По словам Линь Фэнмяня, к созданию работы «Человечность» его побудило то, что по дороге из Пекина в Нанкин он постоянно слышал рассказы об убийствах и был их свидетелем [15, с. 308].

В 1928 году он основал Чжэцзянскую академию изобразительного искусства (сегодняшняя Академия искусств КНР).

Второй этап творчества Линь Фэнмяня можно датировать 1934–1938 годами. Он характеризуется возвращением к стилю китайской живописи. Художник работает в жанрах «цветы и птицы», пейзажном, а также пишет фигуры и портреты. Тут произошел переход от «вовлеченности в реальный мир» к эскапизму. Эта эскапистская концепция отлична от свойственной китайским ученым и художникам традиции безмятежности и ухода от суетности. Темы и стилистика используются для поиска художественной формы «синтеза Китая и Запада», поиска нового пути для китайской живописи. Этот поиск, с одной стороны, обусловлен реальным состоянием дел в культуре, с другой — сформировавшимся у художника во время учебы во Франции идеалом «синтеза Китая и Запада» (6).

После того как к власти в Китае пришла КПК, творчество Линь Фэнмяня было объявлено «буржуазным» и «прозападным», а сам художник несколько лет провел в тюрьме. Но затем он вошел в состав группы «Безымянные» и продолжал работать. Художник подчеркивал важность описания жизни и наблюдений над ней, именно этому следовало придавать основное значение, а не письму по канону и образцам предшественников, как было принято в Поднебесной. В то же время он не создавал образы за счет игры света и тени, как в западной классической живописи, его манера отличается и от пленэрной живописи импрессионистов, она изящна, элегантна и при этом национальна по своему происхождению. Заимствовать то, что корреспондирует с китайскими представлениями, но не







Рисунок 1. Линь Фэнмяня «Смерть», созданная в 1920-е годы
Рисунок 2. Линь Фэнмяня, серии «Дамы»
Рисунок 3. Линь Фэнмяня, серии «Дамы»

копировать — вот принцип, которого он придерживался. Будучи реабилитированным, художник жил в Гонконге до конца жизни, восстанавливая уничтоженные картины [19]. Одна из уничтоженных картин, сохранившихся только на фото, «Смерть», созданная в 1920-е годы, представлена на рис. 1.

Характерные для творчества Линь Фэнмяня работы могут быть представлены в серии «Дамы» (рис. 2, 3, 4, 5).

Примечательно то обстоятельство, что талантливые работы художника в модернистском стиле оказали существенное влияние на формирование новейшей реалистической живописи в Китае.

Еще один классик китайской живописи, но уже представитель реалистического направления, — Сюй Бэйхун. Освоив гохуа и, соответственно, каллиграфию и поэтическое искусство еще в молодости, пожив в 1917 г. в Японии, он пришел к идее о необходимости модифицировать традиционную китайскую живопись по канонам реализма. Затем в Европе на протяжении восьми лет художник изучает западное изобразительное искусство, прежде всего, рисунок и масляную живопись, и пишет реалистические портреты «Чэнь Саньюань» (1928), «Хуан Чжэньчжи» (1930), «Портрет отца» (1928), а также, позже, портрет Рабиндраната Тагора (рис. 6, 1940).

Уже с 1923 г. художник постоянно участвует в парижской сезонной выставке, сочетая в своих отобранных для нее работах





Рисунок 4. Линь Фэнмяня, серии «Дамы»
Рисунок 5. Линь Фэнмяня, серии «Дамы»

черты романтизма и классицизма, его полотна и рисунки пользуются большим успехом у избалованной французской публики. Он много путешествует, возвращается в Китай и приступает к преподавательской работе в должности профессора в Центральном университете (Нанкин), а потом становится деканом художественного факультета Пекинского университета. Сюй Бэйхун работает в стилистике и европейского реализма, и китайской национальной живописи, поразительно органично сочетая особенности того и другой. До Японо-китайской войны и во время нее он пишет картины, демонстрирующие дух гуманизма и беззаветной любви к родине, — «В ожидании мудрого правителя» (1931–1933; рис. 7), где изображены бедные китайцы, чающие обретения справедливого и доброго правителя страны, «Пятьсот воинов Тяньхэна» (рис. 8).

Интересно, что на картине «Пятьсот воинов Тяньхэна» (рис. 8) изображается реальное историческое событие из борьбы китайцев в междоусобицах в 202 г. до н.э. Будучи оттесненными к морю и оставшись всего в количестве 500 человек, измученные и отчаявшиеся, воины (среди которых на переднем плане в желтой одежде художник изобразил самого себя) обступили своего лидера, который собирается пожертвовать собственной жизнью ради спасения этих людей, отправившись к неприятелю: так ему

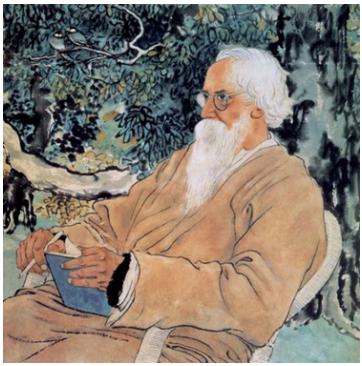




Рисунок 6. Сюй Бэйхун, портрет Рабиндраната Тагора (1940)
Рисунок 7. Сюй Бэйхун «В ожидании мудрого правителя» (1931–1933)

пообещали враги. Этот момент самопожертвования и изображает Сюй Бэйхун. Далее события развивались следующим образом: военачальник сдался врагам и был убит. Узнав об этом, 500 воинов покончили жизнь самоубийством, предпочтя смерть позору.

В социалистическом Китае художник занимает пост ректора Центральной Академии искусств (Пекин), избирается председателем Всекитайской ассоциации деятелей литературы и искусства. Активно занимаясь преподавательской деятельностью, общественной работой и собственным творчеством, он, завершив свой земной путь в 1953 г., оставил более тысячи полотен, составляющих жемчужины как китайских, так и иностранных коллекций изобразительного искусства. Одним из известнейших образцов интеграции европейских и китайских живописных методов считаются его многочисленные изображения мчащегося коня (рис. 9).

Таким образом, Сюй Бэйхун был работником просвещения, воспитателем нового поколения художников, вместе с тем он — сам художник, считающийся основателем реалистической школы в Китае, поэтому его называют «отцом обучения современному искусству».

Итак, уже в начале XX века китайские интеллектуалы осознали необходимость обновления живописи, появления «свежей крови» в искусстве и адекватных современности идей. Начались





Рисунок 8. Сюй Бэйхун «Пятьсот воинов Тяньхэна»
Рисунок 9. Сюй Бэйхун «Бегущая лощадь»

поиски национальной идентичности при стремлении вписаться в европейский мейнстрим. В связи с этим, целый ряд талантливых, но малоподготовленных художников отправился учиться живописи в Европу, Японию, США. В европейском образовании тогда господствовал академический стиль, в живой среде художников развивались разные формы модернизма. Таким образом, получая классическое образование, китайские художники познакомились и с различными модными в то время направлениями в живописи. Не все они вернулись на родину, судьбы иных из тех, кто вернулся, могли складываться драматично, но, так или иначе, именно эти мастера стали ведущими специалистами Китая, заложив основы двух ведущих направлений в изобразительном искусстве, реализма и модернизма, и руководителями новых высших учебных заведений, в которых преподавались и гохуа, и западная реалистическая живопись. Однако в первой половине XX столетия в Поднебесной не сложилось целостной и последовательно разработанной методики обучения реалистической масляной живописи. В сущности, поиски нового художественного пространства, творческих методов, технологий в первой половине XX века были связаны со стремлением войти в мировое художественное сообщество и оказались, в основном, вестернизацией и, частично, японизацией искусства масляной живописи при попытках крупных китайских мастеров при всех новых веяниях сохранить и обновить национальную идентичность. И

в то же время изобразительное искусство оказалось подготовленным к рецепции русского и советского искусства, уже имея опыт положительного отношения к иным культурам и опыт знакомства с европейским реализмом.

Примечания:

1. Достаточно массовые настроения образованных людей, выраженные, в частности, М.О.Гершензоном в письме 1920 г.

2. Аномия — отсутствие нормы. Психиатр Макс Нордау (1849–1929) в своей книге «Вырождение» одним из первых поставил диагноз «концу века», назвав свойственные ему особенности именно вырождением. При этом многие художники, напротив, считали себя «новыми людьми», призванными к созданию нового прекрасного мира.

3. Кан Ювэй (1858–1927) — известный политик Китая поздней Цин, просветитель, яркий представитель эпохи борьбы с буржуазией.

4. Чэнь Даньцин родился в 1953 г. в Шанхае, окончил Центральную академию искусств. Специальность: деятель искусства, творческий работник, художественный критик.

5. Цай Юаньпэй (11 января 1868 г. — 5 марта 1940 г.), революционер периода Новой Истории, также — просветитель, политик. Первый министр образования КНР, с 1916 по 1927 гг. занимал пост ректора Пекинского Университета.

6. Относительно данных изменений Линь Фэнмянь имеет собственные записи [18, с. 167].

Библиография:

1. *Вячеслав Иванов и Михаил Гершензон.* Переписка из двух углов [Электронный ресурс]. — URL: http://az.lib.ru/i/iwanow_w_i/text_0150.shtml (дата обращения: 01.07.2016).

2. *Кан Ювэй.* Путевые записки путешествующего по 11 странам Европы. — Чанша: Хунань Жэньминь Чубаньшэ (Народное хунаньское издательство), 1980.

3. *Ван Фэй.* Исследование китайских картин собрания Кан Ювэя «Ваньму Цаотан» / /Вестник Сианьской академии изящных искусств. — 2014. — Т. 3. — URL:http://www.cqvip.com/qk/81014x/201403/662277437.html (дата обращения: 10.12.2017).

4. *Чэнь Даньцин.* Республиканская масляная живопись — лишь весенний сон [Электронный ресурс]. — URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_677c0bd401013z2x.html (дата обращения: 13.01.2007).

5. *Ли Дачжао.* Тернистая судьба страны и энергичный народ // Новый народ. — 1923. — № 1.

6. *Ли Иши.* Наши открытия на предмет искусства // Избранные статьи XX века на тему китайского искусства. Изд. 1. Т. 1. — Шанхай: Шанхай Шухуа Чубаньшэ (Шанхайское издательство иллюстрированных книг), 1999.

7. *Лу Хун.* Изобразительное искусство Китайской Народной Республики 60-х гг. (до и после). — Хэбэй: Ши Цзя Чжуан Хэбэй Мэйшучубаньшэ (Издательство изобразительного искусства пров. Хэбэй), 2009.

8. *Ху Жун.* Китайские современные авангардные литературные исследования 1919–1935 гг. — URL: https://max.book118.com/html/2015/0917/25619863.shtm (дата обращения: 10.12.2017).

9. Сюй Бэйхун. Шаги по созданию новой китайской традиционной живописи // Ши Цзе Синь Вэй бао (Мировые новости. Газета). — 1947. — 16 октября.

10. Ван Вэньцзюань. Изучение практических работ. Суть и посыл инициатив реалистического отображения [мира] Сюй Бэйхуном на раннем этапе Китайской республики // Мэй Шу Янь Цзю (Исследования в сфере изобразительных искусств). — 2014. — Вып. 4.

11. *Цянь Бочэн.* Биография г-на Янь Вэньляна. Записано Линь Вэньсь. — Шанхай: Издательство Сюэлинь Чубаньшэ, 1982.

12. *Ван Линь Янь.* Роль творчества Сюй Бэйхуна в китайском искусстве [Электронный ресурс]. — URL: http://cul.china.com.cn/2014-06/23/content_7000765.htm (дата обращения: 23.06.2014).

13. История китайской живописи. — Шанхай: Издательство Шанхай Жэньминь Мэйшу Чубаньшэ (Шанхайское издательство народного искусства), 1983.

14. *Цай Юаньпэй.* Речь в Пекинском институте 8 апреля 1917 // Синь Цин Нянь (Новая молодежь). — Т. 3. — № 6 (1 августа 1917).

15. *Чун Цин.* История и факты искусства. — Сычуань: Издательство Сычуань Чубань Цзитуань Сычуань Мэйшу Чубаньшэ, 2006.

16. *Чан Шань.* Возникновение современного китайского художественного образования в начале XX века [Электронный ресурс]. — URL: http://www.qb5200.com/content/2016-01-06/430488.html (дата обращения: 06.01.2016).

17. Краткая история художественных учебных заведений Китая. Первое издание. Т. 5. — Пекин: Чжэцзян Мэйшу Сюэюань Чубаньшэ (издательство Академии Искусств провинции Чжэцзян), 1991.

18. *Ли Шушэн.* Заметки о визите Линь Фэнмяня // Сборник исследований Линь Фэнмянь / под ред. Чжэн Чао. — Ханчжоу: Издательство Китайской академии художеств, 1995.

19. *Анна Потапова.* 22 ноября — Линь Фэнмянь [Электронный ресурс]. — URL: http://magazeta.com/2013/11/linfengmian/ (дата обращения: 15.07.2016).

Н.А. Соколова

ПРЕРАФАЭЛИТЫ В ЗАРУБЕЖНОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Статья посвящена обобщению и анализу литературных источников, посвященных изучению «Братства Прерафаэлитов» и их последователей. Автор прослеживает изменение отношения исследователей к феномену прерафаэлитизма, возникшего в середине XIX века в Англии, на базе широкого круга специализированной литературы: художественная критика, монографии, статьи, учебники, биографии, каталоги выставок, эссе и пр.

The article is consecrated on the compilation and analysis of literature sources, devoted to the researching of the Pre-Raphaelite Brotherhood and their followers. The author traces the changing attitudes of researchers to the phenomenon of Pre-Raphaelitism, which emerged in the mid-nineteenth century in England, on the basis of a wide range of specialized literature: criticism, monographs, articles, books, biographies, exhibition catalogues, essays, etc.

Ключевые слова: «Братство прерафаэлитов», Данте Габриэль Россетти, Джон Эверетт Миллес, Уильям Холман Хант, прерафаэлитизм, Джон Рёскин, английское искусство, живопись, историография.

Keywords: Pre-Raphaelite Brotherhood, Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, William Holman Hunt, pre-raphaelitism, John Ruskin, English art, painting, historiography.

«Братство Прерафаэлитов» — художественная группа, возникшая в 1848 году в Лондоне. Целей у ее участников было несколько, среди

которых — ревизия академической художественной практики, существовавшей в то время. В качестве идеала для подражания они выбрали искусство Средневековья и Раннего Возрождения, отличавшееся простотой и ясностью форм, а именно их прерафаэлиты и не могли найти в современной живописи. Семеро художников входило в состав «Братства Прерафаэлитов», но всего трое из них, Данте Габриэль Россетти, Джон Эверетт Миллес и Уильям Холман Хант, были движущей силой. Именно их творчество дало толчок течению, названному впоследствии прерафаэлитизмом.

Термин «прерафаэлитизм» впервые употребил Джон Рёскин, озаглавив им свою статью, вышедшую в 1851 году [1]. В ней критик писал, каким должно быть современное искусство, и приводил в пример прерафаэлитов, называя их основателями новой художественной школы. Его предположение оправдалось в полной мере. Прерафаэлитами восхищались не только у себя на родине, но и во всем мире. Василий Кандинский, Сальвадор Дали, Пабло Пикассо, Михаил Нестеров, Фернан Кнопф отдавали должное их творчеству в своих произведениях и литературных трудах. А кураторы последней на данный момент крупной выставки прерафаэлитов отнесли Братство «к числу самых ранних авангардных движений» [2]. Профессор и заведующий кафедрой истории искусств в колледже Мэримаунт Манхэттен, а также куратор и автор монографий, посвященных прерафаэлитизму, Джейсон Розенфельд соотносит их с объединением Молодые Британские Художники, возникшем в 1990-х годах.

Изучение прерафаэлитов началось практически со времени возникновения этой группы. Как заметил Кристофер Вуд, количество литературы о прерафаэлитах столь огромно, что это уже «грозит стать индустрией» [3]. Свой вклад в это внес современник и в определенном смысле наставник прерафаэлитов Джон Рескин, а позднее и сами представители движения.

«Братство Прерафаэлитов» выпускало свой собственный журнал «Росток». Материал к нему писали все члены группы, хотя в первых выпусках имена авторов тех или иных статей не писали специально, чтобы подчеркнуть, что они все семеро разделяют одни и те же идеи. Особо стоит отметить, что этот материал создавался не коллективно,

— каждый участник отвечал за свой собственный текст, который, в свою очередь, уже должен был вписываться в общую концепцию журнала.

Дебют «Братства Прерафаэлитов» на выставке в Королевской Академии оказался достаточно успешным. Их таинственные три буквы «P.R.B.» оказались в центре внимания и вызвали множество толков. Журнал «Athenaeum» нарек Россетти «начинающим художником, но готовым к славе», а Миллеса и Ханта не лишенными «мастерства и духа» [4]. Особенно критики отмечали необычную яркость и свежесть красок, которые сразу же выделяли картины прерафаэлитов среди «замутненных» академических работ.

На второй выставке в следующем году прерафаэлиты вновь обратили на себя внимание, только на этот раз на них обрушился шквал критики. Именно тогда Миллес выставил свою работу «Христос в родительском доме». В отзыве на нее британская газета «Times» писала: «Главная картина Миллеса, попросту говоря, ужасна. Идея поместить Святое Семейство рядом с самыми омерзительными вещами обстановки мастерской плотника, изобразив все с отвратительной точностью, не пренебрегая нищетой, грязью или болезнью, является отталкивающей» [5]. С не менее разгромной статьей, которая называлась «Старые лампы взамен новых», выступил и Чарльз Диккенс. Он обвинял молодых художников в намеренной неспособности передать незыблемую красоту и таинство евангелиевских сюжетов [6].

Однако помимо множества обвинительных речей, на защиту «Братства Прерафаэлитов» встал Джон Рескин, который вступился за молодых художников и написал в «Times» два письма с отстаиванием их принципов и верности своему правому делу. Позже он издал небольшое эссе «Прерафаэлитизм», в котором, помимо защитных речей в пользу прерафаэлитов, затронул вопросы места художников в современном обществе. «Я привел картины прерафаэлитов только как образцы того рода учения, которым желал бы заменить методы преподавания в наших современных художественных школах, как образцы удивительного успеха в некоторых отношениях, удивительной законченности деталей и блеска в колорите» [7]. Эта статья в будущем сыграет очень важную роль в становлении популярности прерафаэлитов.

В 1855 году в рамках Всемирной выставки в Париже французская публика тоже получила шанс познакомиться с творчеством прерафаэлитов. Так же, как и у себя на родине, мнения разделились на «за» и «против». Густав Курбе, сидевший в жюри, оставил после себя в дневнике восторженные записи «об особенном шарме английской школы». Он сравнивал французских мастеров-реалистов, которые казались ему «вульгарными», с «чувственным» реализмом Миллеса. Он писал, что «у этих художников есть настоящая тонкость, которая превалирует над всеми попытками подражания, которые проявляются там и тут, как в нашей унылой школе живописи» [8].

Совершенно иное впечатление сложилось у Теофиля Готье, который также оставил записи об этой выставке, выделив Ханта и Миллесса. Он не скупится на критику в их адрес «… по причине странности их образов и их шокирующей оригинальности, мы опасаемся, как бы они не погибли в этой схватке с природой», но в тоже время отмечает и положительные стороны их живописи. Вот так он отзывается о таланте Ханта: «Это особый феномен, на выставке, пожалуй, нет другой картины, которая бы также смущала взгляд, как “Заблудшие овцы”; картина, которая кажется ложной, на самом деле — самая верная» [9].

Критике подвергалась не только живописная сторона творчества художников «Братства Прерафаэлитов», но и их поэтические экзерсизы. В 1871 году английский писатель Роберт Уильямс Бьюекенен опубликовал критический отзыв в журнале «Contemporary Rewiew». Он язвительно отзывался о поэзии Россетти, обвиняя того в незрелости и чрезмерным самоупованием своим надуманным талантом: «Он настолько неестественен, сентиментален и подражателен, что все, что ему можно пожелать по поводу его последней книги, где он до предела опустошает свое сердце, — это самому извлечь из этого больше удовольствия, чем он доставил другим (которые такого не получили)» [10].

Сами прерафаэлиты также внесли свою лепту в формирование критической базы о своем творчестве. В 1905 году была опубликована автобиография Ханта [11], в которой он рассказывая о себе и своих

товарищах в довольно жесткой форме, приходит к выводу, что все их попытки «переосмыслить» искусство ни к чему не привели, ведь, по его мнению, он остался единственным, кто более менее сохранил верность первым выдвигаемым принципам, еще в пору формирования «Братства». В своем письме Миллесу, написанном в достаточно непререкаемом тоне, он критиковал Россетти: «… [Стивенс] [12] никогда не понимал, в чем суть прерафаэлитизма, однако полагал, что это была отнюдь не попытка вернуться к здоровой природе, что делали мы с вами во всех наших картинах, а попытка возродить готический стиль, что делали Герберт, Дайс и другие, включая Брауна, а также Россетти, в присущей ему чувственной, не сказать похотливой, манере, насколько ему вообще это удавалось, ведь он, в конечном счете, был всего лишь дилетант <…> Вам, возможно, и дела нет до того, чтобы вместе со мной считаться одним из зачинателей этой попытки реформировать искусство, и тем не менее я позабочусь о том, чтобы воздать вам должное: пусть мир не думает, что наша философия была на одном уровне с Пьюджином и другими ревивалистами» [13].

Еще один критически-негативный отклик на прерафаэлитизм опубликовал в своей смело названной книге «Вырождение» известный писатель Макс Нордау, посвятив им целую главу. Благодаря своему медицинскому образованию, он трактует художников-прерафаэлитов как больных людей — «истеричных субъектов». «Точное значение этого слова уяснить себе невозможно, потому что оно изобретено мистиками и, подобно всем словам, вымышленным слабоумными и душевно расстроенными, обладает свойствами расплывчатости и неопределенности» [14], — пишет он о значении термина прерафаэлитизм.

К началу XX века популярность прерафаэлитов постепенно угасает. Умирают выдающиеся представители этого направления, а так как художников, перехвативших их эстафету можно «пересчитать по пальцам», интерес к ним исчезает. Великобританию и Европу «захватывают» другие модернистские увлечения. Тем не менее, наиболее искушенная публика до сих пор питала заинтересованность в живописи прерафаэлитов. Сальвадор Дали в 1936 году написал

статью, которую озаглавил «Спектральный сюрреализм вечно женственного в прерафаэлитизме». В ней он исследовал, чем же его, сюрреалиста, могут привлекать прерафаэлиты с точки зрения, как и духовной морали, так и чувственного желания: «Прерафаэлитизм ставит на стол это сенсационное блюдо из вечно женственного, приправленное возбуждающей марально специей респектабельного “отвращения”». В общем, все художники-сюрреалисты одобрительно относились к прерафаэлитам, называя тех своими предшественниками и наиболее родственным им британским направлением. Известный литературный и художественный критик Герберт Рид писал, что сюрреализм побудил к «пересмотру прерафаэлитизма» [15].

Представители абстракционизма и беспредметного направления в искусстве также не оставались в стороне. Василий Кандинский обозначил в своей книге «О духовном в искусстве» три ветви развития духовных исканий в нематериальных областях. Наряду с Беклиным и Сегантини, он выделял Россетти, называя его одним из основоположником поиска абстрактных форм в современном искусстве: «Россетти обратился к прерафаэлитам и пытался влить новую жизнь в их абстрактные формы» [16].

Новая волна интереса к прерафаэлистскому движению возникла в 1960-х годах. Связано это было с тем, что тогда начали проводить ретроспективные выставки в Ливерпуле и Манчестере, посвященные основным представителям движения. Это серия привела к тому, что в 1984 году в галерее Тейт в Лондоне была проведена полномасштабная экспозиция «Прерафаэлиты», которая и стала настоящим толчком к «переоткрытию» творчества этих художников [17].

Последнее время интерес к прерафаэлитам опять возрос и опять благодаря проведенной масштабной выставке, которую устроили в Лондоне, а потом перевезли в Вашингтон и Москву. Ее организаторы в этот раз сделали ставку на оригинальность подачи материала, поэтому в их интерпретации выставка получила название «Прерафаэлиты. Викторианский авангард». Во вступительной статье в каталоге участникам этого движения незамысловато навязали

первый революционно-модернистский опыт, акцентируя внимание, что они были «в числе самых ранних авангардных движений» [18].

В России изучение прерафаэлитов началось скорее с интереса к английской культуре в конце XIX века. Небольшие очерки об участниках движения, а также прерафаэлитизме печатались в журналах «Искусство», «Вестник изящных искусств», «Северный вестник». Правда, эти отклики несли скорее экскурсионный и ознакомительный характер с творчеством художников, нежели представляли научное исследование. Тем не менее, это доказывает, что интерес к современному британскому искусству у российского читателя появился уже тогда. К сожалению, увидеть произведения искусства прерафаэлитов воочию не представлялось возможным, что сильно «тормозило» деятельность многих русских исследователей.

В 1897 году Игорь Грабарь опубликовал свою статью «Упадок или Возрождение? Очерк современных течений в искусстве». Естественно, что он не обходит вниманием и современных ему прерафаэлитов. В целом, давая им положительную оценку, он сравнивает их с выдающимися гениями Веласкеса и Мане: «Одним из самых ярких отступлений современного искусства с той тропинки, которая крутясь и извиваясь, поворачивая назад и снова подавая вперед, все же соединяет век Веласкеса с веком Мане, является группа прерафаэлитов в Англии» [19].

Александр Бенуа также не обходит вниманием художников-прерафаэлитов. В своей книге «Русская школа живописи» он рассматривает прерафаэлитов в контексте реалистической школы, истоки которой все же находятся в романтизме. Он приводит их в пример как художников, у которых совершенно разные понятия о реализме и исторической живописи: «Поздние отпрыски романтики, они выросли на исторической живописи, они ее сначала освежили внесением в нее реализма, а затем мало-помалу отбросили ее и перешли совершенно к действительности или к свободному идеализму» [20].

Сергей Дягилев затрагивает эстетику прерафаэлитов, сравнивая их «скупую» манеру письма с манерой Михаила Нестерова и даже находя у обоих истоки творчества в «византивизме»: «Английские

прерафаэлиты ужасно суетливы, в них видишь страдание и страстное стремление прочь от жизни, искание экстаза, но не самый экстаз. <…> Но у средневековых доренессансских мастеров была еще одна сторона, кроме одухотворенности и экстаза. Эта сторона — душевная наивность. И вот это-то начало на чисто византийской почве и должны развить наши прерафаэлиты» [21]. Кстати, сам Нестеров вспоминал в своих мемуарах о поездке в Верону в 1911 году, где ему удалось увидеть картины прерафаэлитов в живую. В целом, его впечатления были одобрительными: «Здоровая нация была представлена в здоровом искусстве» [22].

В 1900 году в журнале «Мир искусства» вышел перевод знаменитого эссе Джона Рёскина 1851 года «Прерафаэлитизм».

В начале XX века интерес к английскому искусству не ослабевает, но теперь он скорее перенаправляет свою ориентацию с прерафаэлитизма на эстетизм и модерн, где «главными действующими лицами» теперь значатся Джеймс Уистлер, Лоуренс Альма-Тадема и Уолтер Крейн. Последний, правда, имел косвенное отношение к прерафаэлитам, разделяя многие взгляды Уильяма Морриса и будучи знаком с Россетти.

Михаил Алпатов при создании своего трехтомника «Всеобщей истории искусств» также не обошел вниманием прерафаэлитов, отсылая их к романтическому движению. Правда, он посвятил им всего один абзац в своем труде, но и там отметил, что они черпают свое вдохновение не только в религии и литературе, но и в реализме. Однако вывод Алпатова получился довольно жестким: «Их живопись оставила слабый след в истории искусства» [23].

В настоящее время, благодаря уже упоминавшейся выставке, вновь появился интерес к прерафаэлитам среди отечественных исследователей. Правда, сколько-нибудь серьезных трудов написано еще пока очень мало. Большинство ученых либо включают их в контекст своего большого исследования, либо по ним выпускаются масштабные альбомы, с претворяющей их небольшой исторической справкой.

Интересный подход к интерпретации прерафаэлитизма в контексте историзма в европейском искусстве отмечает диссертацию

Анны Броновицкой [24]. Основное внимание она уделяет творчеству Эдварда Коули Берн-Джонса, на примере наследия которого рассматриваются черты историзма в живописи. Его стиль, состоящий во многом из «компиляций» и «заимствований» из предшествующих эпох, напрямую восходит к манере и творческому подходу его старших «братьев»-прерафаэлитов.

В новом учебнике Татьяны Ильиной прерафаэлитизму отводится куда больше места по сравнению с Алпатовым, а Браун и Моррис даже рассматриваются отдельно. Она отмечает талант каждого художника-прерафаэлита, но, в целом, ее отношение очень критично: «Для прерафаэлитов вообще характерна дилетантская связь натурализма со стилизацией — при слабом рисунке, подчас невнятной композиции и отсутствии пластической ясности» [25].

В 2010 году вышла солидная книга «История английского искусства», написанная Вячеславом Шестаковым. В ней автор отводит прерафаэлитам целую главу, акцентируя, что они «оказали большое влияние на XX век». Он очень подробно описывает историю формирования и существования «Братства Прерафаэлитов», попутно останавливаясь на наиболее выдающихся представителях. Шестаков делает особый упор на том, что искусство художников до сих пор актуально и как никогда должно быть востребовано, ведь они первые создали «новый тип чувственности, где непосредственное ощущение красоты было высшей нормой в искусстве». Как раз того, чего сейчас не хватает в современном мире искусства. В конце главы он пишет, что «прерафаэлиты далеко не устаревшие, ушедшее в далекое прошлое искусство. Многие его темы и образы все еще актуальны и дают ответы, которые ставит современная культура» [26].

Как видно, мнение о прерафаэлитах изменялось не только в течение времени, даже в одном историческом отрезке разные исследователи могли говорить о них совершенно диметральные вещи. Однако это мнение очень редко несло нейтральный оттенок: прерафаэлитов всегда либо критиковали, либо хвалили.

Примечания:

1. *Ruskin John*. Pre-Raphaelitism. — NY: John Wiley, 18 Park Place, 1851. — P. 23.

2. Прерафаэлиты. Викторианский авангард. Каталог. — М.: ГМИИ им. А.С.Пушкина, 2013. — С. 12.

3. *Wood Cristopher*. The Pre-Raphaelites. — London: Seven Dials, 2001. — P. 7.

4. *Hardin Terry*. The Pre-Raphaelites. Inspiration from the Past. — Singapore: New Line Books, 2005. — P. 27.

5. *Де Кар Лоранс*. Прерафаэлиты. Модернизм по-английски. — М.: ООО «Издательство Астрель», 2002. — С. 32.

6. *Мосин И.Г*. Прерафаэлизм: иллюстрированная энциклопедия. — СПб.: ООО «СЗКЭО «Кристалл»», 2006. — С. 5.

7. *Ruskin John*. Pre-Raphaelitism. — NY: John Wiley, 18 Park Place, 1851. — *P*. 24.

8. *Де Кар Лоранс*. Прерафаэлиты. Модернизм по-английски. — М.: ООО «Издательство Астрель», 2002. — С. 111.

9. Там же. — С. 112.

10. *Там же*. — *С*. 101.

11. Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde. — London: Tate Publishing, 2012. — P. 171.

12. *Фредерик Джордж Стивенс* (Frederic George Stephens, 1828–1907) — *один из семи художников, изначально входивший в «Братство Прерафаэлитов». Позднее стал художественным критиком и написал биографию этого объединения.*

13. Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde. — London: Tate Publishing, 2012. — P. 24.

14. *Норда́у Макс*. Вырождение. — М.: Республика, 1995. — С. 63.

15. *Де Кар Лоранс*. Прерафаэлиты. Модернизм по-английски. — М.: ООО «Издательство Астрель», 2002. — С. 116.

16. *Кандинский Василий*. О духовном в искусстве. — М.: Редакция «Архимед», 1992. — С. 34.

17. Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde. — London: Tate Publishing, 2012. — P. 25.

18. Там же. — Р. 12.

19. Вязова Екатерина. «Гипноз англомании». — М.: Новое *литературное обозрение, 2009.* — С. 13.

20. *Бенуа Александр*. Русская школа живописи. — СПб.: Товарищество Р.Голике и А.Вильборг, 1903. — С. 147.

21. Вязова Екатерина. «Гипноз англомании». — М.: Новое *литературное обозрение, 2009.* — С. 27.

22. *Нестеров М.В*. Давние дни. — М.: Искусство, 1959. — С. 109.

23. *Алпатов М.В*. Всеобщая история искусств. Т. II. — М.: Искусство, 1949. — С. 335.

24. *Броновицкая А.Ю*. Творческий метод Эдварда Берн-Джонса и тенденции историзма в английской художественной культуре второй половины XIX века: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. — М., 2004.

25. *Ильина Т.В*. История искусств. Западноевропейское искусство. — М.: Высшая школа, 2007. — С. 263.

26. *Шестаков Вячеслав*. История английского искусства. — М.: ГАЛАРТ, 2010. — С. 345.

Библиография:

1. *Алпатов М.В.* Всеобщая история искусств. Т. II. — М.: Искусство, 1949.

2. *Бенуа Александр*. Русская школа живописи. — СПб.: Товарищество Р.Голике и А.Вильборг, 1903.

3. Вязова Екатерина. «Гипноз англомании». — М.: Новое литературное обозрение, 2009.

4. *Де Кар Лоранс*. Прерафаэлиты. Модернизм по-английски. — М.: ООО «Издательство Астрель», 2002.

5. *Ильина Т.В*. История искусств. Западноевропейское искусство. — М.: «Высшая школа», 2007.

6. *Кандинский Василий*. О духовном в искусстве. — М.: Редакция «Архимед», 1992.

7. *Мосин И.Г*. Прерафаэлизм: иллюстрированная энциклопедия. — СПб.: ООО «СЗКЭО «Кристалл»», 2006.

8. *Нестеров М.В*. Давние дни. — М.: Искусство, 1959.
9. *Норда́у Макс*. Вырождение. — М.: Республика, 1995.
10. Прерафаэлиты. Викторианский авангард. Каталог. — М.: ГМИИ им. А.С.Пушкина, 2013.
11. *Рескин Джон*. Искусство и действительность. — Новосибирск: Сова, 2006.
12. *Шестаков В.П*. История английского искусства. — М.: ГАЛАРТ, 2010.
13. *Hardin Terri*. The Pre-Raphaelites. Inspiration from the past. — Singapore: New Line Books, 2005.
14. *Hilton Tim*. The Pre-Raphaelites. — London: Thames and Hudson, 2012.
15. Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde. — London: Tate Publishing, 2012.
16. *Ruskin John*. Pre-Raphaelitism. — NY: John Wiley, 18 Park Place, 1851.
17. *Wood Cristopher*. The Pre-Raphaelites. — London: Seven Dials, 2001.

А.Н. Гуменюк, И.Г. Пендикова

С. ДЖ. СОЛОМОН. «НАРЦИС И ЭХО». ДИЗАЙН КАРТИННОЙ РАМЫ КАК ИНСТРУМЕНТ «ВВОДА» В РЕАЛЬНОСТЬ МИФА

Авторы анализируют картину британского художника Соломона Дж.Соломона «Нарцисс и Эхо». В поле рассмотрения входят идейные аспекты творчества прерафаэлитов, способы передачи живописцем сюжетной линии, постижение ее зрителем чувственным и интеллигибельным — мыслимым образом. Рассматривается также дизайн картинной рамы, позволяющий достичь необходимого идейного, образного и композиционного единства живописного произведения. Конкретизируется основа художественного решения рамы — портал античного храма, который служит для зрителя своеобразным входом в реальность мифа.

The authors analyze the painting by British artist Solomon J.Solomon's «Narcissus and Echo». The field of study includes ideological aspects of pre-Raphaelite art, the methods of transmission of the painter of the storyline, understanding the audience the sensual and the intelligible – conceivable way. We also consider the design of the picture frame, allowing to achieve the necessary ideological, figurative and compositional unity of the painting. Specify the basis of artistic solutions to frame the portal of an ancient temple, which serves for the viewer a kind of entrance into the reality of myth.

Ключевые слова: прерафаэлиты, Соломон Дж.Соломон, миф, живопись, дизайн, картинная рама.

Keywords: Pre-Raphaelites, Solomon J.Solomon, myth, painting, design, picture frame.

Во второй половине XIX в. в английской университетской и художественной среде сформировалось отношение к мифу как феномену не далекого прошлого, а той реальности, которая всегда присутствует в культуре — в любой исторический период, поскольку миф по определению является базовой характеристикой сознания. Художники-прерафаэлиты своими произведениями транслировали эти идеи в массы, хотя, зачастую, в советском и, в некоторой степени, российском искусствознании их искусство классифицируется как салонное, созданное в угоду публике. Попробуем ответить на вопрос, так ли это на примере картины С.Дж.Соломона «Нарцисс и Эхо»?

Принято считать, что в российских музеях нет произведений художников-прерафаэлитов и представителей их круга. Это утверждение прозвучало в 2013 г., когда в Москве открывалась выставка «Прерафаэлиты. Викторианский авангард», однако оно требует уточнения, если речь идет о прерафаэлитах поздней или позднейшей волны [1].

Помимо Дж.Э.Милле, У.Х.Ханта и Д.Г.Россетти, которые были «душой» братства, к прерафаэлитам относят достаточно большой круг художников. В частности, в коллекции Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А.Врубеля находится произведение британского художника Соломона Джозефа Соломона (1860–1927) «Нарцисс и Эхо», созданное в 1895 г., которое можно в определенной степени отнести к живописному стилю прерафаэлитов. Самого художника в зарубежных источниках иногда прямо называют прерафаэлитом, хотя он родился, когда слава прерафаэлитов уже достигла своего пика.

Надо отметить, что масштаб явления прерафаэлитизма первым оценил Джон Рескин — сначала реакция на их искусство была резко отрицательной. Так в 1850 г. Ч.Диккенс о работе Милле «Плотничья мастерская» написал, что в картине уродливо все. Но Дж.Рескин, хранивший молчание с момента начала их выставочной деятельности, через два года в газете Times благословил прерафаэлитов и предсказал, что им, по-видимому, предстоит создать самую значительную живописную школу Британии за последние триста лет. И эти слова оказались пророческими.



Рисунок 1. Соломон Джозеф Соломон (1860–1927)

Прерафаэлиты сформировали не только живописную школу, но и целый культурный стиль, который со своей программной обращенностью к Средневековью и библейскому мифу удивительным образом стал фактом модернизации общественного сознания викторианского общества и, в конце концов, привел к утверждению последнего большого стиля — модерн — в европейском изобразительном искусстве.

Именно поэтому, несмотря на то, что прерафаэлиты были забыты после Первой мировой войны, и их произведения продавались за гроши, начиная с 1960-х гг. периодически возникают всплески интереса к их искусству: сначала в 1964–75 гг. в Лондоне прошли персональные выставки основных участников братства, и совсем недавний, 2013 г., когда состоялось мировое турне выставки «Прерафаэлиты. Викторианский авангард».

Что же нам известно о Соломоне Дж.Соломоне? Уже один его живой, проницательный и даже ироничный взгляд с фотопортрета заставляет думать о том, что, возможно, в его картине надо искать чего-то большего, чем качественное салонное искусство (рис. 1).

Соломон родился в Лондоне в семье бизнесмена, его мать была родом из культурной семьи из Вены. Помимо Соломона, художницей из четверых детей в семье станет также его сестра Лили Делисса Джозеф. Соломон получил разностороннее художественное образование в различных учебных заведениях Лондона (Heatherley’s Art School, в the Royal Academy Schools) и продолжил свое образование за границей в Мюнхенской академии и Школе изящных искусств в Париже (Ecole des Beaux-Arts), где его учителем был представитель французского академизма Александр Кабанель.

Выставляться художник начал в начале 1881 г. в возрасте двадцати с небольшим, и уже через пять лет он создает свои самые известные работы «Аякс и Кассандра» и «Самсон и Далила», написанные в духе академической традиции.

Однако Соломон работал не только в академической манере, в отличие от своего учителя, который никогда ей не изменял. Значительную часть его творчества составляют реалистические портреты, которые художник писал, чтобы заработать на жизнь. Наряду с тем, что в полотнах можно усмотреть формальные приемы академизма, в них также угадываются черты прерафаэлизма и символизма, предвосхитившие, в определенной степени, идеи и стилистику модерна. Такая артистическая гибкость позволяла живописцу на протяжении практически всей жизни оставаться популярным.

В целом, Соломону удалось сделать блестящую академическую карьеру: в 1896 г. он становится ассоциированным, а в 1906 г. — полноправным членом Королевской Академии; в 1919 г. С.Дж. Соломон избирается президентом Королевского общества британских художников (the Royal Society of British Artists).

Возвращаясь к прерафаэлитам, отметим, что первоначально античные темы как прерогатива академической живописи оставались вне сферы их интересов. Художники стремились вернуть «смысл» живописи с помощью обращения к литературным и библейским сюжетам. Современные исследователи связывают появление персонажей из античной мифологии в творчестве прерафаэлитов с наступлением их эстетической зрелости — ближе к середине 1870-х гг. Античность была вновь открыта как дополнительный источник вдохновения.

Одновременно художники круга прерафаэлитов принимали технический прогресс своего времени, разделяли приверженность викторианской эпохи научному мышлению. Их отношение к мифу, изучение которого с точки зрения антропологии началось в Оксфорде, было совсем иным, чем в предшествующий период.

Как утверждал американский писатель Генри Джеймс, близко знакомый со средой лондонской богемы, «это культурное, высокоинтеллектуальное, эстетически утонченное искусство для тех, кто смотрит на мир не прямо — в его случайной реальности, а через отражение и изображение его в литературе, поэзии и культуре» [2, с. 171].

Что же представляет собой античный сюжет о Нарциссе и Эхо, и почему считается, что его версия, созданная Соломоном, — лучшая интерпретация и художественное воплощение мифа о Нарциссе в искусстве [3]?

Сюжет мифа о Нарциссе и Эхо описан в «Метаморфозах» Овидия. Согласно ему, любви Нарцисса, юноши необычайной красоты, добивались многие женщины, к которым он оставался безразличен. Отверженная Нарциссом нимфа Эхо высохла от горя (в другом варианте мифа — окаменела), и от нее остался лишь голос. Но богиня правосудия Немесида, вняв мольбам обиженных женщин, заставила Нарцисса заглянуть в незамутненный источник, запечатлевший его красоту. Не отводя глаз от собственного отражения, юноша умер от любви к себе, а на этом месте вырос цветок, названный нарциссом.

Если обратиться к иконографии сюжета «Нарцисс и Эхо», то наиболее ранним его воплощением является фреска из дома в Помпеях середины I в. н.э. Далее этот сюжет возникает в произведениях европейских художников позднего маньеризма и барокко. Отдал дань сюжету и родоначальник живописного классицизма Никола Пуссен (1594–1665), который обращался к нему дважды. Во всех приведенных примерах можно заметить, какую малую роль — за исключением работы Джованни Биливерти (1585–1644) — художники отводили персонажу Эхо. Практически везде нимфа находится на заднем плане, в тени Нарцисса, и каменеет от неразделенной любви в картине Пуссена. Еще один представитель круга прерафаэлитов позднейшей волны Джон Уотерхаус, выстраивая сюжетную композицию, размещает фигуру Эхо по другую сторону водоема и создает образ разочарованной и почти смирившейся женщины.

К изображению Эхо обращаются и художники XIX в. Даже беглый взгляд на ряд воплощений этого сюжета позволяет ощутить ментальное и интеллектуальное различия между восприятием мифа в искусстве XVI — первой половины XIX вв. и «осовремененном» понимании мифа прерафаэлитами. Разница состоит в самом отношении к мифу. В отличие от восприятия мифа художниками предшествующих эпох, для Соломона, как и для прерафаэлитов в целом, миф, его персонажи — это не только глубокая древность, пусть и заключающая в себе некие

смыслы, возможность аллегорического высказывания и т.п., но и одновременно абсолютная реальность человеческой культуры, и может быть более значимая, чем чувственная реальность. Миф для них остро современен. Создавая свои произведения, они пытались представить себе, как это происходило на самом деле, вжиться, проникнуть в эту ситуацию и тем самым сделать и зрителя сопричастным происходящему.



Рисунок 2. Соломон Дж.Соломон. Нарцисс и Эхо. 1896. 187 х 120. Холст, масло. ООМИИ им. М.А.Врубеля. — URL: http://v1g.ru/page/kartinka_mifa_narciss_i_eho/ (дата обращения: 25.09.2017)

Как писали в журнале The Studio (издавался с 1893 г.), посвященном продвижению эстетики Движения искусств и ремесел и стиля модерн, в этом произведении Соломон продвинулся гораздо дальше в изображении чувств и эмоций, чем когда-либо ранее. «Несмотря на почти болезненное томление, которое выражено на лице отвергнутой нимфы, [работа — авторы] очень далека от того, чтобы быть только иллюстрацией душещипательной истории» [4], а значит, по мнению современников, далека и от салонно-манерного ее толкования. И если сюжет картины раскрывается визуально и восприятие его находится в области чувственных впечатлений, то драматический эффект самого мифа постигается, скорее, интеллигибельным, познаваемым, мыслимым образом, поэтому картина так притягательна не только для широкого зрителя, усматривающего «красивости» академического толка, заложенные в пластическую манеру Соломона его наставником А.Кабанелем, но и для зрителя интеллектуального, тонкого, знакомого с эстетикой прерафаэлизма и прочитывающего в этой работе признаки стилистики модерна, с его установкой и на утонченность, и одновременно на «общедоступность красоты».

Если развивать мысль Генри Джеймса о возможности «смотреть на мир не прямо», имеет смысл взглянуть на картину Соломона,

визуально воспринимаемую как произведение высококлассного салонного искусства, более пристально и отметить в ней то, что делает ее одним из лучших художественных воплощений мифа о Нарциссе и Эхо (рис. 2).

Сюжетная линия в картине «завязана» в тугой композиционный узел. Фигуры Нарцисса и Эхо написаны в довольно энергичном движении. Юноша приподнялся и смотрит в зеркало ручья; нимфа, устремившись к возлюбленному, прильнула к нему. И хотя руки героев не сплетены, они все же находятся рядом; густая листва деревьев обнимает их и словно на краткий миг объединяет. Как объединяют и драпированные одежды нимфы, льющиеся складками у ног Нарцисса, и солнечные блики, играющие на их телах, и утонченные ирисы, фланкирующие фигуры внизу композиции. Более того, не столь очевидна и отстраненность юноши: казалось, что он лишь бросил взгляд на отражение в воде. Однако явное волнение на лице нимфы, запечатленное художником, расстраивает условное и хрупкое единение.

Бесспорно, что намеки на раскрытие дальнейших событий в композиции картины присутствуют. Они осмысливаются через легкий прорыв в пространство, куда скроется разочарованная Эхо, и через совсем небольшой фрагмент отражения Нарцисса, к которому он будет прикован до своей смерти. Активен и колористический акцент, заявленный в темных одеждах героя, что создает определенный контраст с переливами белого цвета в наряде нимфы.

Но художник лишь приоткрывает драматургию мифа; все остальное останется «за кадром» изысканной рамы: восхищенные глаза юноши, любующиеся своим отражением, губы, целующие холодные струи, руки, обнимающие светлые воды ручья, и его гибель; и невидимая девушка, что таится в пустынных местах, грустя о прекрасном Нарциссе, и чей молодой голос звучит повсюду звонким эхом.

Не этот ли артистический ход, характерный для прерафаэлитов, — миф как «переживаемая реальность» здесь и сейчас, как история, похожая на современную историю несостоявшейся любви, как жестокий урок «воспитания» чувств, делает картину Соломона необычной, непохожей на все предыдущие художественные воплощения мифа?

Художник передал предощущение драматического события не столько живописными приемами — картина не драматична и визуально притягательна своим композиционным построением, красотой форм, линий, сближенностью колористических сочетаний и светоностностью, но сумел выразить холодность и страсть персонажей более интеллигибельным, т.е. умопостигаемым, познаваемым, мыслимым образом, нежели чувственным. И выразил это отчетливее, чем кто-либо другой.

Отдельного и, безусловно, пристального внимания требует картинная рама, оформляющая живописное полотно Соломона Джозефа Соломона.

История картинной рамы уходит в глубокую древность — к 3–4 тыс. до н.э., когда прототипы современного обрамления появились в керамике и надгробиях. Ко времени зарождения христианского искусства функция рамы перестала ограничиваться задачей декоративного оформления изображения. К ней присоединилась также функция защиты объекта и акцентирования содержания произведения.

Становление искусства прерафаэлитов, являющегося визитной карточкой викторианской Англии, совпадает с первым периодом развития профессионального дизайна. Именно дизайнерский подход к изготовлению обрамления позволяет говорить о том, что рамы картин художников-прерафаэлитов теперь уже не столько акцентируют содержание, сколько выполняют функцию ввода зрителя внутрь картины. Это, по сути, прообраз будущей концепции В.А.Фаворского «книга — инструмент для чтения», в которой обложка книги (переплетная крышка) понимается как «архитектурный» вход в книгу.

Именно «архитектурная рама» полотна «Нарцисс и Эхо», отличающаяся весьма характерным художественно-образным решением, напрямую связывает его с творчеством прерафаэлитов: достаточно посмотреть на оформление произведений прерафаэлитов первой волны, отдававших предпочтение «архитектурному» дизайну.

Идеальными эпохами для прерафаэлитов являлись европейское Средневековье с его готическим синтезом искусств, а также период Раннего Возрождения в Италии. Повторим, что первоначально, художники не обращались к античному мифу, и потому присутствие

античной составляющей в дизайне рамы кажется удивительным. Однако все становится на свои места, когда мы вспоминаем о ключевом идейном и творческом влиянии на прерафаэлитов Раннего Возрождения, с его ретроспекцией в культуру античности.

В дизайн-решениях обрамлений, воспроизводящих формы античного храма, одновременно прочитываются характерные признаки эклектики (историзма). Не присущие ни античной, ни ренессансной архитектурной доктрине, они, напротив, привычны глазу современника и выражены в цитировании фрагментов стилей различных исторических эпох, «вкрапленных» в античную архитектурную основу, в измельченности и визуальной «хрупкости» равно ордерных элементов и деталей декора. Можно предположить, что и этот современный, так хорошо прочувствованный зрителем «эклектический» аспект усиливал современное прочтение мифа.

Тем не менее, дизайн картинных рам прерафаэлитов первой, второй и позднейшей волны демонстрирует, как последовательно в недрах эклектики постепенно происходил «интимный» рост нового стиля, который будет реализован сначала в модерне, а позднее, в 1910-х, гг. в неоклассицизме. В случае с «Нарциссом и Эхо» Соломона Дж.Соломона симбиоз воплощенного в картине античного сюжета, его формального решения, близкого академической манере, античной стилистики картинной рамы видится олицетворением раннего, еще трепетного предощущения неоклассики.

Отметим важный для нас вывод: дизайн рамы подчеркивает идейное, образное и композиционного единства полотна, так как в его основу положен конструктив портала античного храма с каннелированными пилястрами под фризом, где чередуются пальметты и стилизованные ростки цератонии, и который в своем архитектурном решении служит для зрителя своеобразным входом в реальность мифа.

Более того, как в античный период, в третьем и четвертом помпеянских стилях сочетание архитектурных фантазий с картинами на мифологические темы создавало особое богатство интерьера, а иллюзия сотворенного пространства усиливала ощущение его реальности, так дизайн рамы полотна «Нарцисс и Эхо» в совокупности с художественно-образным решением сюжета «осовременивали»

миф для викторианской Англии. Можно полагать, что и сегодня для понимания искусства и культуры в целом сложившееся некогда в оксфордской интеллектуальной среде отношение к мифу как к реальности, продолжает оставаться актуальным, а пространство самого мифа — авангардной площадкой для современных художников.

Библиография:

1. Прерафаэлиты как новая русская мода [Электронный ресурс] / Радио Свобода. — URL: http://www.svoboda.org/a/25013625.html (дата обращения: 28.07.17).

2. *Кар Лоранс де.* Прерафаэлиты / Лоранс де Кар. — М.: АСТ, Астрель, 2003. — С. 171.

3. *Solomon J.* Solomon [Электронный ресурс] / The website of Bob Speel. — URL: http://myweb.tiscali.co.uk/speel/paint/solomons.htm (дата обращения: 30.07.17).

4. *Baldry A. Lys.* The Work of Solomon J. Solomon [Электронный ресурс] / The Studio. 8 (June 1896): 1–11. — URL: http://www.victorian-web.org/victorian/painting/solomonsj/paintings/4.html (дата обращения 30.07.17).

СОДЕРЖАНИЕ

1. В.Р. Аронов	Оуэн Джонс и «Грамматика орнамента»	4
2. Н.К. Соловьёв	Некоторые аспекты архитектуры ар нуво Брюсселя	20
3. С.Ю. Штейн	Методология в искусствоведении	32
4. А.В. Лиховцева	Методология изучения коллекций произведений искусства. Опыт изучения итальянских коллекций XVII–XVIII веков	47
5. Яцэк (Степанович) Войчех Квятковски	Использование регионального потенциала в развитии мультикультурного международного сотрудничества (на примере Польши)	63
6. А.В. Семёнов	Парадигма развития стилевых направлений в советской мебели 1930-х — первой половины 1950-х гг.: постконструктивизм, ар-деко и неоклассицизм	83

7. В.В. Авдеева
Л.А. Аванесова
Средневековая скульптура Армении: близость со скульптурным декором романского стиля Западной Европы 98

8. Т.В. Коптева
«Письма об архитектуре» Жана-Луи Вьеля де Сен-Мо и письменная традиция Просвещения 113

9. Т.Д. Карякина
Фарфоровая пластика барокко на темы античной мифологии и истории 131

10. Я.И. Желтакова
Бестии, изображаемые традиционно в искусстве средневековой Европы 137

11. И.А. Абрамкин
Портретная концепция Ф.С. Рокотова (на примере женских образов) 147

12. Е.А. Орловская
М.А. Врубель: женский образ как эстетическая категория повседневности 156

13. А.Г. Петрова
Природно-климатические и историко-культурные факторы формирования традиционного искусства Саха 165

14. П.С. Одинокова
Формат альбома в традиционном китайском искусстве 173

15. Цао Сюн — Этимология понятия «скульптура» в Китае и особенности развития китайской скульптуры — 185

16. Вэй Сяо — Художественные особенности полихромной статуи «Сканда» из монастыря Шуанлиньсы в Пиньяо — 189

17. Сун И Цай — Вестернизация и японизация как основные направления в развитии китайской реалистической масляной живописи: конец XIX века — 1949 год — 198

18. Н.А. Соколова — Прерафаэлиты в зарубежной и отечественной литературе — 226

19. А.Н. Гуменюк, И.Г. Пендикова — С. Дж. Соломон. «Нарцисс и Эхо». Дизайн картинной рамы как инструмент «ввода» в реальность мифа — 238

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

Аронов В.Р. — Доктор искусствоведения, заведующий отделом дизайна НИИ РАХ
e-mail: aronov@list.ru

Соловьёв Н.К. — Доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: nikirsol@mail.ru

Штейн С.Ю. — Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Кино и современное искусство» факультета истории искусства РГГУ
e-mail: sergey@schtein.ru

Лиховцева А.В. — Искусствовед Ассоциации искусствоведов (АИС), Главный хранитель фондов Студии художников им. В.В. Верещагина МВД России
e-mail: likhovtsev@yandex.ru

Яцэк (Степанович) Войчех Квятковски — Доктор наук, архитектор, Институт региональных и глобальных исследований, факультет географии Варшавского университета
e-mail: jacek.kwiatkowski@uw.edu.pl

Семёнов А.В. Аспирант СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: tom.pervy@yandex.ru

Авдеева В.В. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История искусств и музееведения» УрФУ, департамент «Факультет искусствоведения и социокультурных технологий»
e-mail: avdvera@yandex.ru

Аванесова Л.А. Магистрант УрФУ, департамент «Факультет искусствоведения и социокультурных технологий»
e-mail: lalanlava@yandex.ru

Коптева Т.В. Кандидат архитектуры, старший научный сотрудник отдела проблем теории архитектуры Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства
e-mail: tat.kopteva@gmail.com

Карякина Т.Д. Доктор искусствоведения, профессор, кафедра «История искусств и гуманитарные науки», МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: arthistory.stroganov@gmail.com

Желтакова Я.И. Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: jeltakova.yana@yandex.ru

Абрамкин И.А. Аспирант Исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, кафедра «История отечественного искусства»

Орловская Е.А. Аспирант МГХПА им. Строганова
e-mail: e.orlovskaya@list.ru

Петрова А.Г. Кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой «Дизайн и декоративно-прикладное искусство народов Арктики» ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусств»
e-mail: kundune@mail.ru

Одинокова П.С. Преподаватель высшей школы культурной политики и управления в гуманитарной сфере МГУ им. Ломоносова
e-mail: polina.odinokova@gmail.com

Цао Сюн Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова, лектор, Педагогический университет Внутренней Монголии
e-mail: caoxiong2000@163.com

Вэй Сяо Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова, Чжэнчжоуская академия легкой промышленности
e-mail: wxx116132251@gmail.com

Сун И Цай Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова, Университет Линьи, провинция Шаньдун, художественный отдел
e-mail: yicai99@163.com

Соколова Н.А. Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: nadezhdaasokolova@gmail.com

Гуменюк А.Н.

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Дизайн и технологии медиа-индустрии» Омского государственного технического университета
e-mai: gumenyuk-alla@mail.ru

Пендикова И.Г.

Кандидат философских наук, доцент кафедры «Дизайн и технологии медиа-индустрии» Омского государственного технического университета
e-mail: megavia@mail.ru

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА

4/2017
Часть 1
Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ТУ 50-918
от 10.02.2011

Подписной индекс 81174
В каталоге Роспечати

Свободная цена

Подписано в печать 15.12.2017
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 16.
Бумага офсетная, гарнитура Times New Roman
Тираж 500 экз.
Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9

Отпечатано в МГХПА им. С.Г. Строганова
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9
Москва 2017