

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
Санкт-Петербургский государственный академический
институт живописи, скульптуры и архитектуры
имени И. Е. Репина

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ

ВЫПУСК 29

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ЗАРУБЕЖНОГО ИСКУССТВА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
апрель/июнь 2014

Печатается по решению редакционно-издательского совета Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. Журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук, согласно решению Президиума ВАК МО РФ от 19.02.2010. Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-28606 от 22.06. 2007. Распространяется через каталог ОАО «Агентства Роспечать».

The Periodical Journal "Nauchniye trudy" ("Scientific papers") is published quarterly according to the decision of the Editorial and Publishing Council of the St. Petersburg Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture. The Journal is included into the List of the main reviewed scientific editions, in which basic scientific results of PhD theses must be published, according to the decision of the Higher Certification Commission at the Ministry of Education of the Russian Federation dating 19.02.2010. The Journal is registered by the Federal Service for Supervision in the Sphere of Mass Communications, Telecom and Cultural Heritage Preservation. Registration certificate is ПИ № ФС77-28606 of 22.06.2007. The Journal is distributed via the "Rospechat" press agency catalogue.

Состав редакционно-издательского совета:

Ю. Г. Бобров, доктор искусствоведения, профессор, действительный член РАХ (председатель совета); **С. Б. Гордеева**, кандидат химических наук (секретарь совета); **Н. Н. Акимова**, доктор филологических наук, доцент; **Е. В. Анисимов**, доктор исторических наук, профессор; **С. М. Грачёва**, доктор искусствоведения, доцент; **Н. С. Кутейникова**, кандидат искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАХ; **В. А. Леяшин**, доктор искусствоведения, профессор, вице-президент РАХ; **Н. М. Леяшина**, доктор искусствоведения, профессор, действительный член РАХ; **В. С. Песиков**, народный художник РФ, профессор, действительный член РАХ; **А. Л. Пунин**, доктор искусствоведения, профессор; **О. А. Резницкая**, доцент; **А. В. Чувин**, заслуженный художник РФ, профессор, член-корреспондент РАХ.

The Editorial and Publishing Council of the St. Petersburg Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture (Repin Art Institute)

Editor-in-Chief – **Yury Bobrov**, Doctor of Science (Arts), Professor, Director of the Scientific Research Department, Repin Art Institute; Secretary of the Council – **Svetlana Gordeeva**, PhD (Chemistry), Assistant of the Director of the Scientific Research Department, Repin Art Institute; Members of the Editorial and Publishing Council: **Natalia Akimova**, Doctor of Science (Philology), Associate Professor, Head of the Humanities and Philosophy Department, Repin Art Institute; **Evgeniy Anisimov**, Doctor of Science (History), Professor, Head of the History Department, Higher School of Economics; **Svetlana Gracheva**, Doctor of Science (Arts), Associate Professor, Dean of the Theory and History of Arts Department, Repin Art Institute; **Nina Kuteynikova**, PhD (Arts), Professor of the Russian Art Department, Repin Art Institute; **Vladimir Lenyashin**, Doctor of Science (Arts), Professor, Vice-President of the Russian Academy of Arts, Head of the Russian Art Department, Repin Art Institute, Head of the Department of the second half of XIX – XX centuries' painting, State Russian Museum; **Natalia Lenyashina**, Doctor of Science (Arts), Professor, Head of the Foreign Art Department, Repin Art Institute; **Vladimir Pesikov**, Professor, Head of the Painting Department, Repin Art Institute; **Andrey Punin**, Doctor of Science (Arts), Professor, Head of the History and Theory of Architecture Department, Repin Art Institute; **Olga Reznitskaya**, Associate Professor of the Russian Art Department, Repin Art Institute; **Aleksandr Chuvin**, Professor, Dean of the Painting Faculty, Repin Art Institute.

© Авторы статей, 2014

© Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, 2014

Звериный стиль Древней Фригии в евразийском контексте

Столица Фригии Гордион была разрушена восточными номадами – киммерийцами, появившимися в Малой Азии на рубеже VIII–VII вв. до н. э. С 1950 по 1974 г. американский археолог Р. Янг (R. Yong) проводил раскопки Гордиона в Тумулосе Р и обнаружил котел с изделиями из дерева и кости, выполненными в зверином стиле. Также в археологическом строительном горизонте фригийского города были найдены плакетки из слоновой кости с сюжетами, встречающимися в памятниках фракийского искусства на Балканах и скифского в Северном Причерноморье. Оформление некоторых предметов находит аналогии на Южном Урале и Горном Алтае.

Ключевые слова: Гордион; звериный стиль; киммерийцы; скифы; Малая Азия; Фригия.

VI. A. Semenov

Animal Style of Ancient Phrygia in the Eurasian Context

Gordion, the capital of Phrygia was destroyed by the Nomads from the East – the Cimmerians, who had appeared in Asia Minor at the turn of VIII–VII centuries B. C. From 1950 till 1974 american archeologist R. Yong carried out the excavations of Gordion and in Tumulus P and discovered the cauldron, containing artifacts of wood and bone, executed in the animal style. Besides this, in the archeological building horizon of the Phrygian settlement the plaques made of ivory were found. Their ornaments contain subjects which can be seen the monuments of Thracian art on the Balkans

and Scythian art of the Northern Black Sea coast. Design of certain items has analogies in the Southern Urals and the Altai Mountains.

Key words: Gordion; animal style; Cimmerians; Scythians; Minor Asia; Phrygia.

В начале XII в. до н. э. фригийцы проникли в Анатолию из Юго-Восточной Европы в процессе эгейской миграции. Столица Фригии – Гордион расположена в 90 км юго-западнее Анкары на реке Сакарья. В Гордионе в 1950–1974 гг. работал американский археолог Р. Янг. Им была исследована цитадель и серия погребальных сооружений – тумулосов, в одном из которых, по преданию, захоронен фригийский царь Мидас. Гордион был разграблен киммерийцами, вторжение которых в Переднюю и Малую Азию датируется начиная с 714 г. до н. э. Согласно сведениям Геродота, киммерийцы были изгнаны из Северного Причерноморья скифами, которые, преследуя их, вторглись в Переднюю Азию, наводя ужас на ближневосточные государства.

И. Н. Медведская отмечает, что клинописные и библейские источники расходятся с античными авторами в оценке роли киммерийцев и скифов в истории стран ближневосточного региона. Если первые отмечают важную роль киммерийцев в политических событиях VIII–VII вв. до н. э., а роль скифов в них практически не определена, то у Геродота именно скифы представлены той силой, от которой в первую очередь зависела судьба этих стран [6, с. 46–49]. Несоответствие сведений Геродота о киммерийцах и скифах с древневосточными источниками объясняется, по мнению И. Н. Медведской, незначительностью последствий вторжения скифов Мадия приблизительно в последней трети VII в. до н. э. Проблема заключается еще и в том, что культура киммерийцев и ранних скифов практически не разделяется, но киммерийцы появляются в ассирийских анналах раньше скифов. Первые упоминаются уже под 679–678 гг. до н. э., тогда как присутствие скифов в пределах первых трех четвертей VII в. до н. э. источниками не фиксируется [3, с. 55–57].

Число киммерийских погребений в Анатолии ничтожно. Остатки кочевнических захоронений были обнаружены на акро-

поле Норншунтепе, неподалеку от Малатьи в верхнем течении Евфрата [3, с. 21], а раннескифские найдены у деревни Имилер близ Амасьи [3, с. 42]. Памятники искусства в этих погребениях не найдены. Тем не менее, в Гордионе были найдены разностильные скульптуры и плакетки с изображениями животных, которые были рассмотрены как образцы фригийского звериного стиля, в какой-то мере связанного с искусством кочевников [3, р. 58–62]. Отобранные образцы, имеющие кажущееся родство с искусством номадов, представлены группой небольших деревянных фигурок, найденных в раздавленном котле в Тумулусе Р на Фригийском некрополе, и предметами, выполненными из слоновой кости, найденными во фригийском и архаическом строительном горизонте на городском холме. Из числа резных фигур, находящихся в котле, была композиция со сценой терзания из двух фигур – льва и быка. Звери переданы в динамичной позе. Они образуют как бы круговую геральдическую композицию. Их головы повернуты друг к другу. Эта работа выполнена под мидийским или персидским влиянием и находит аналогии в оформлении брактеата и подвесок из Хамадана (*илл. 1*).

Другое изображение льва, иное по стилю, но, вероятно, возникшее в то же время. Фигура имеет большое туловище, укороченное со стороны головы и равноширокое сверху и снизу. Это не обычная крадущаяся кошка, как все. Его грива и плечи были особо декорированы.

Спина была обработана менее тщательно, чем фронтальная часть, которая целиком декорирована со всех сторон. Наиболее впечатляюще выглядела голова зверя: раскрытая пасть с клыками, маленькими глазами и большим овальным ухом. Грива и шея выделены гравированным орнаментом в стиле плетенки. Лучшие параллели подобного типа орнамента происходят из Телля Халаф. Другой отличительной чертой льва из Гордиона было украшение в виде орнаментированной ленты, опоясывающей плечо (*илл. 2*). Эта лента, выполненная точками, нанесенными между двух ограничивающих линий, обычна для изделий из слоновой кости уже в бронзовом веке и позднее в Греции, Сирии и Финикии, но никогда

ее не использовали для украшения плечевой зоны. Э. Кохлер отмечает, что точками обрамляли изделия из текстиля у кочевников и приводит в пример обрамлении ковра из 5 Пазырыкского кургана, как раз связанного происхождением с ахеменидским Ираном. Но в Гордионе декоративные раппорты из точек использовались на расписной и полированной керамике, выполненной в виде животных (*илл. 3*).

Третья фигура из фригийской коллекции кочевнического звериного стиля (предположительно олень) вызывала сомнения, потому что ее рога, уши и хвост, сделанные из дерева, были утрачены, так как их изготовили отдельно и вставляли на свои места (*илл. 4*). В своей основе, как считает Э. Кохлер, эта скульптура восходит к деформированному в «стратегических» точках цилиндру. На уплощенной голове, передних и задних ногах, а также лопатках и крупе были вырезаны концентрически вписанные круги с точкой в центре, очевидно, символизирующие солярный знак. Вероятно, художнику был более интересен декоративный эффект, чем натуралистическое изображение животного. Ноги, например, были выставлены вперед, а морда имела цилиндрическую форму. Если ветвистые рога, прямые уши и повисший хвост были присоединены к туловищу, то в результате получалась фигура, сходная с изображениями на керамике из Алишара, относящаяся к раннефригийскому стилю.

Фигуры оленей, подобные найденной в Тумулусе Р из Гордиона, находят почти прямые аналогии в более поздних памятниках кочевников степной Евразии. При раскопках Филипповских курганов в Оренбургской области (Южный Урал) в дромосе большого савроматского кургана IV в. до н. э. были найдены деревянные фигуры оленей, плакированные золотом, демонстрирующие связь с кубанским звериным стилем [5, с. 64]. У них вставные рога, уши и хвост, бывает две или четыре ноги. Криволинейный орнамент вырезался на деревянной скульптуре, а затем выдавливался на покрывающем фигуру золотом листе (*илл. 5*).

Стиль, близкий к оленю из Алишара, демонстрирует деревянная скульптура монстра, пожирающего добычу. Его туловище имеет форму цилиндра, совершенно гладкого, но с выделенным бедром

и лопаткой. Голова с острым ухом посажена на цилиндрической формы шею, образующую с туловищем прямой угол. Сквозное отверстие, проделанное для глаз, предполагает, что в него могли быть помещены эмалевые или иные вставки. В правой вытянутой лапе монстр держит добычу (рыбу), которую заглатывает целиком (илл. б). У зверя треугольные уши и прямые ноги со ступнями на деревянной подставке, как и у оленей из Филипповских курганов. Гладкие поверхности деревянной объемной скульптуры отсылают нас к гипотезе, высказанной еще М. И. Артамоновым, согласно которой существенным признаком раннего скифского стиля является превращение цилиндрических или выпуклых поверхностей в наклонные плоскости, пересекающиеся под углом в виде ребра (как, например, на келермесской пантере). Этот прием стилизации, как совершенно справедливо отмечает М. И. Артамонов, возводится к технике резьбы по дереву [2, с. 25]. Таким образом, ранние деревянные фигурки Гордиона могут в известной мере предшествовать скифской торевтике Предкавказья.

Мотив – монстр или грифон, пожирающий рыбу, – представлен еще одним памятником фригийского искусства из Гордиона. В 1959 г. на жилом холме при раскопках Мегарона III была найдена новая группа миниатюр, выполненных на плакетках из слоновой кости. Они залегали на позднем фригийском горизонте (уровне) под слоем киммерийского разрушения. На одной из них изображен грифон, пожирающий рыбу. У монстра показано четыре ноги, задранный хвост с грифоньей головкой на конце и декорировано туловище, как у деревянного льва, найденного в сосуде в Тумулусе Р (илл. 7).

Монстр или хищник, пожирающий рыбу, – часто это хищная птица – мотив, широко представленный как в скифском искусстве VI–IV вв. до н. э., так и у балканских фракийцев, имеющих много общего с древним населением Западной Анатолии.

Здесь такие сюжеты зафиксированы на серебряной чаше из Рогозена в Болгарии (IV в. до н. э.), на кубке из Аджигиола в Румынии, где на стенках сосудов изображены хищная птица с рыбой в клюве и зайцем в когтях. На дне этого кубка изображен крылатый

монстр или грифон с когтистыми лапами, пожирающий жертву. Подобные сцены представлены на нескольких кубках из этого жеклада, а также на серии парадных серебряных шлемов из разных местонахождений Балканского полуострова, в частности из Перету в Румынии (илл. 8). Как правило, появление фракийского звериного стиля связывается с экспансией персов, присоединивших Фракию в процессе скифского похода Дария. Но возможны и более глубинные фригийские истоки этого искусства, как о том могут свидетельствовать находки из Гордиона.

К той же серии, что и монстр с рыбой в клюве, относится плакетка с всадником, вооруженным копьем и щитом и во фракийском/фригийском шлеме на голове. Декор на бедрах коня и монстра совершенно идентичный, что указывает на то, что обе вещи изготовлены одним мастером. Верхняя часть шлема наклонена вперед, также изображены нащечники (илл. 9).

Реальные прототипы шлемов из Фракии украшались пальметтами и рельефными свернувшимися в клубок змеями, тогда как нащечники оформлялись в виде бороды и усов. Всадник является постоянной темой фракийского искусства и выступает в нем в своих различных ипостасях (илл. 10).

В скифском искусстве сцена терзания птицей рыбы представлена на предметах разного назначения в разной технике, материале и стиле. Они встречаются на Северном Кавказе, в Приднепровье, Крыму, Нижнем Подонье и в Днестро-Дунайском междуречье [4, с. 167]. Распространенный на широкой территории, сюжет этот является в действительности редким. Иконография этого мотива, как считают многие ученые, была заимствована скифами с монет милетских колоний. Но, как отмечает Е. Ф. Королькова, «лежащие на поверхности аналогии не отражают полностью спектра вариаций мотива в искусстве кочевников», так как он представлен и в китайских древностях уже в конце II тысячелетия до н. э. [4, с. 169].

Не рассматривая здесь всех точек зрения, укажем на то, что данный сюжет представлен не только в Китае эпохи Шань, но и на Ближнем Востоке на стеативой вазе, происходящей из Хафадже, где датируется раннединастическим периодом, то есть III тысяче-

летием до н. э. Слишком широкие аналогии не проясняют в данном случае существа вопроса. Гораздо более перспективным кажется обращение к иранским аналогиям и, в частности, к Авесте, где в Яште 14 говорится об инкарнации Вэртагны, выступающего в облике хищной птицы Варагна, хватающей жертву своими когтями и клюющей ее [4, с. 172], что и позволяет нам предположить, что в скифском искусстве представлен не первоначальный, а эпигонский образ с искаженной иконографией, далеко ушедшей от своего первоначального прототипа. Был ли он более точным во фригийском искусстве, сказать трудно, но серия подобных мотивов в торевтике балканских фракийцев позволяет рассмотреть этот сюжет совершенно в иной плоскости. В частности, известный иранист С. Н. Соколов предполагал, что птица Варагн=Ворон и другие близкие по звучанию обозначения этой птицы в балтийских и уральских языках заимствованы из древнеиранского [1, с. 191].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Авеста*. Избранные гимны из Видевдата / Пер. с авестийского И. Стеблин-Каменского. М., 1993.
2. *Артамонов М. И.* Скифо-сибирское искусство звериного стиля // Проблемы скифской археологии : Материалы и исследования по археологии СССР. 177. М., 1971. С. 24–36.
3. *Иванчик А. И.* Киммерийцы и скифы (степные народы Евразии). Т. II. М., 2001.
4. *Королькова Е. Ф.* Иконография образа хищной птицы в скифском зверином стиле VI–IV вв. до н. э. // Проблемы археологии. Вып. IV: История и культура древних и средневековых обществ. СПб., 1998. С. 166–177.
5. *Королькова Е. Ф.* Филипповские курганы и звериный стиль // Золотые олени Евразии. СПб., 2001. С. 64–66.
6. *Медведская И. Н.* Древний Иран накануне империй (IX–VI вв. до н. э.). История Мидийского царства. СПб., 2010.
7. *Kohler E.* Phrygion animal style and Nomadic art, Dark ages and nomads c.1000 BC. Studies in Iranian and Anatoliah archaeology. XVIII. Istanbul, 1964.



1. Сцена терзания быка львом. Дерево. Высота 68 см
Конец VIII – начало VII в. до н. э. Гордион, Тумулус Р



2. Фигура льва. Дерево. Высота 7,5 см
Конец VIII – начало VII в. до н. э. Гордион, Тумулус Р



3. Керамический сосуд в виде козла. Высота 16 см
Конец VIII – начало VII в. до н. э. Гордион, Тумулус Р



4. Фигура оленя. Дерево. Конец VIII – начало VII в. до н. э.
Гордион, Тумулус Р



5. Фигура оленя. Дерево, золото. Сарматская культура. IV в. до н. э. Филипповские курганы, курган 1, Южный Урал



6. Монстр, пожирающий рыбу. Дерево
Конец VIII – начало VII в. до н. э. Гордион, Тумулус Р



7. Грифон, пожирающий рыбу. Слоновая кость
Конец VIII – начало VII в. до н. э. Гордион, Тумулус Р



8. Нашечник шлема. Серебро, золото. Фракийская культура
V–IV вв. до н. э. Перету, Румыния



9. Фригийский всадник. Слоновая кость
Конец VIII – начало VII в. до н. э. Гордион, Тумулус Р



10. Шлем фрако-фригийского типа. Высота 32,5 см
Вторая половина IV в. до н. э. Мало-Златницы, Фракия

**Античная скульптура из собрания Лайда Брауна
в Эрмитаже
(к 230-летию приобретения коллекции)**

Среди художественных коллекций Эрмитажа особое место занимает собрание античной и новой скульптуры, купленное Екатериной II в 1783–1784 гг. у Джона Лайда Брауна, директора Банка Англии. Все перипетии, связанные с этим историческим для России приобретением произведений искусства, были не раз описаны в различных трудах и статьях, посвященных истории музея. Однако наиболее важными документами для истории коллекции Дж. Лайда Брауна являются материалы, хранящиеся в фондах Российского государственного исторического архива, в том числе счета купца Стендера, занимавшегося доставкой лайд-брауновской коллекции в Петербург в 1783 и 1784 гг. В статье даются комментарии к списку 1783 г.

Ключевые слова: Джон Лайд Браун; античная скульптура.

L. I. Davydova

**Classical Sculpture from the Lyde Browne's Collection
in the Hermitage
(to the 230th Anniversary of Acquisition)**

Collection of antique and new sculpture acquired by Catherine the Great in 1783–1784 from John Lyde Browne, director of the Bank of England, occupies a very special place among other art collections of the State Hermitage Museum. All troubles associated with this acquisition of works of art, seminal for Russia, have been numerous described in various publications on the history of the Museum. Yet, the most important documents on the history of the Lyde Browne's collection are the materials from the Russian State

Historical Archive. Those include receipts from the merchant Stender who was involved in the collection's delivery to St Petersburg in 1783 and 1784. The present article gives comments to the list pertaining to 1783.

Key words: John Lyde Browne; antique sculpture.

Среди художественных коллекций Эрмитажа особое место занимает собрание античной и новой скульптуры, купленное Екатериной II в 1783–1785 гг. у Джона Лайда Брауна, директора Банка Англии. В екатерининское время эта коллекция размещалась в Царском Селе, а точнее, в парковых павильонах – Гроте или Утренней зале, Кухне-руине, Концертном зале и других. В 1792–1794 гг. с некоторых скульптур были выполнены литейщиком Э. Гастклу бронзовые отливки, такие, как «Голова Александра» или «Аякса», украсившие Камеронову галерею. В 50-е гг. XIX в. большая часть коллекции Лайда Брауна оказалась в Эрмитаже, однако происхождение многих памятников к тому времени забылось, и лишь позднее исследователям удалось восстановить основные этапы этого исторического для России приобретения произведений античного искусства.

О владельце коллекции – Джоне Лайде Брауне, известно немного. Год его рождения не указывается биографами, хотя мы знаем день его кончины – 10 сентября 1787 г. [15, t. I, p. 244], а также несколько других не менее важных в его биографии дат. Так, в 1768 г. он получил должность директора Банка Англии. Обладая финансовыми возможностями, Джон Лайд Браун составил одну из значительных коллекций античных мраморов, интерес к которым, вероятно, возник еще в середине столетия, т. к. уже в 1752 г. он стал членом Общества антиквариев, а затем, правда, лишь в 1780 г., членом Общества дилетантов. Известно, что в 1753 г. Лайд Браун был в Риме, где познакомился с Томасом Дженкинсом [15, t. I, p. 208], художником и дилером, сыгравшим большую роль в формировании коллекции не только самого Лайда Брауна, но и многих других известных особ, в частности, сэра Чарльза Таунли, чье собрание антиков украшает ныне Британский музей. Отношения дилера и коллекционеров нашли отражение в их переписке, хранящейся в Библиотеке Британского музея и изданной Иларией Биньямини [15]. Поскольку, возможно, не без участия Лайда

Брауна, Томас Дженкинс в 1757 г. также был избран в Общество антиквариев, он периодически посылал в Лондон свои рисунки с найденных в Риме или его окрестностях античных скульптур, а также с тех произведений, к которым приложил руку известный реставратор Бартоломео Кавачеппи. Семнадцать рисунков, хранящихся в лондонском Обществе антиквариев, проливающих свет и на памятники, купленные в Риме Лайдом Брауном, были опубликованы в 1965 г. Роландом Пирсом [22, р. 200], что, безусловно, является ценным источником для определения эрмитажных памятников. Второй важный документальный источник – серия из двадцати трех рисунков художника Д.-Б. Чиприани, выполненная им для несостоявшегося иллюстрированного издания коллекции Лайда Брауна, которая до сих пор не опубликована и известна по некоторым воспроизведениям в статье О. Я. Неверова, посвященной истории скульптурного собрания Эрмитажа [11, с. 3].

Коллекция Лайда Брауна размещалась в его загородном доме в Уимблдоне, хотя у него был дом и в Лондоне. Представить, как мог выглядеть Уимблдон и жилище коллекционера, позволяют иллюстрации из издания 1865 г. Вильяма Бартлетта, посвященного истории и жителям этого небольшого городка в графстве Сёррей (ныне это юго-западный пригород Лондона) [14, р. 69], а также живописные полотна, подобные картине Вильяма Чемберса «Мраморы Таунли в комнатах на Парк Стрит 7 в Лондоне» [15, t. I, р. 215, il. 41].

К 60-м гг. XVIII в. коллекция Джона Лайда Брауна была уже настолько богатой и интересной, что он издает в 1768 г. ее каталог на латинском языке: “*Catalogus veteris aevi varii generis monumentorum quae Cimaliarchio Lyde Browne Arm. Ant soc. soc. apud Wibleton as-servantur. 1768*” (*«Каталог различного рода памятников древности, которые у Лайда Брауна, эскайра, члена Общества антиквариев, в Уиблдоне хранятся»*), который включает в себя 130 предметов [17; 11, с. 4]. Однако страсть к собирательству приводит коллекционера к тому, что в течение нескольких лет он не только значительно увеличивает свое собрание, но и меняет в какой-то мере его состав, продавая некоторые предметы из коллекции. Об этом свидетельствует второй каталог, изданный им в 1779 г. на итальянском языке – “Са-

talogo dei piu Scelti e Preciosi Marmi che si conservano nella Galleria del Sig^o Lyde Browne. Londra, 1779” («Каталог самых отборных и драгоценных мраморов, которые хранятся в галерее господина Лайда Брауна, английского дворянина в Уйблдоне, в графстве Сёррей, собранных с большими затратами в течение 30 лет. Многие из них прежде вызывали восхищение в знаменитейших галереях Рима. Лондон, 1779») [18]. Он содержит уже краткие описания 260 различных памятников. Рисунки художника Д.-Б. Чиприани, о которых упоминалось выше, законченные в целом к 1779 г., предполагались для иллюстрированного третьего издания каталога, планировавшегося на 1787 г., но не состоявшегося, вероятно, сначала из-за кончины художника в 1785 г., а потом и самого владельца коллекции.

Долгие годы в литературе, в том числе и в упомянутой книге Вильяма Бартлетта, упорно повторялись сведения, сообщенные в 1800 г. Дж. Дэллавеем о том, что Екатерина II в 1787 г. купила коллекцию Лайда Брауна за 23 000 фунтов, но владелец получил только первый взнос в размере 10 000, так как вскоре его посредник разорился, и хозяин, не пережив потерю, умер от апоплексического удара [18, р. 389; 11, с. 4; 9, с. 123].

История приобретения коллекции Джона Лайда Брауна, как и его личность, вероятно, еще не раз будут привлекать внимание историков. Что же касается античных скульптур, хранящихся теперь в Эрмитаже, то почти каждый автор, писавший о них, отмечал, что до тех пор, пока в 1867 г. в библиотеке Британского музея не были обнаружены С. А. Геденовым – директором Императорского Эрмитажа, каталоги коллекции Лайда Брауна, происхождение многих статуй оставалось неизвестным [4, с. X]. Рукописные копии британских каталогов хранятся ныне в эрмитажном архиве¹.

Опираясь на эти каталоги, хранитель Эрмитажа Л. Э. Стефани в 1872 г. опубликовал труд: «Собрание древних памятников искусства в Павловске», выявив в нем и скульптуры из лайд-брауновской коллекции [13]. Затем эта работа была продолжена им и на материалах Эрмитажа, в результате которой ему удалось найти и идентифицировать *восемьдесят скульптур*, упомянутых в каталогах коллекции Дж. Лайда Брауна 1768 и 1779 [21, р. 345–362].

В 1883 г. директор Императорского Эрмитажа А. А. Васильчиков в первом номере журнала «Вестник изящных искусств» опубликовал статью о произведениях Рафаэля в России. В качестве приложения к этой статье им были напечатаны, как это ни покажется странным, копии каталогов коллекции Лайда Брауна, привезенные С. А. Геденовым из Лондона [2].

Спустя почти сто лет после этих разысканий к интересующей нас теме обратился О. Я. Неверов, сумевший уточнить прежние определения скульптур и добавить новые [11, с. 3]. В этом ему помогли коллеги из Британского музея, предоставившие, как уже было сказано выше, рисунки художника Д.-Б. Чиприани с предметов из собрания Дж. Лайда Брауна, сделанные им еще до продажи коллекции Екатерине II.

В последние годы истории приобретения коллекции Лайда Брауна посвятил ряд статей бывший хранитель античной скульптуры Эрмитажа А. В. Круглов, уточнивший как обстоятельства покупки самой коллекции, так и происхождение некоторых известных памятников, попавших впоследствии в Эрмитаж [9, с. 284; 7, с. 36; 5, с. 123; 10, с. 302].

Необходимо отметить работу с архивными материалами, относящимися к приобретению коллекции Дж. Лайда Брауна, и ведущего специалиста по изучению западноевропейской скульптуры и истории скульптурных коллекций Эрмитажа С. О. Андросова².

Наиболее важными документами для истории коллекции Дж. Лайда Брауна являются материалы из фондов Российского государственного исторического архива: а именно, счета купца Стендера, занимавшегося доставкой лайд-брауновской коллекции в Петербург в 1783 и 1784 гг., предъявленные к оплате, с высочайшим указом на них Екатерины II – «повелеваем заплатить».

В свое время эти счета, по которым значатся купленными 317 различных скульптур, были упомянуты В. Ф. Левинсоном-Лессингом в его «Истории картинной галереи Эрмитажа», но без указания их местонахождения [10, с. 272, примеч. 107]. К этим же счетам обращался в своих публикациях и А. В. Круглов.

О каких же памятниках идет речь в них и, конкретно, в счете от 27 октября 1783 г., в котором читаем следующее:

«Адам Васильевич. За выписанные для нас купцом Стендером колонны, вазы, статуи и бюсты в приложенной при сем росписи показанные подлежащая двадцать шесть тысяч шестьсот восемьдесят семь рублей и пятьдесят копеек повелеваем заплатить из Кабинета ему Стендеру

Екатерина

В С. П.бурге октября 27 1783

Стр.	№	Note	R.o
26	8	Фавн	640.50
30	35	Купидон	1281
17	3, 4	Две колонны de verd antique	976
17	5, 6	Две колонны алебастровых	1921.50
18	26, 27	Две небольших колонны	610
25	3	Статуя мальчика	915
17	15	Алтарь прямоугольный	640.50
10	17	Ваза из порфира	915
27	14, 15	Две маленьких статуи	1281
30	5	Бюст Юлии Пии	1464
21	8	Бюст Траяна	732
21	9	Бюст женщины	732
18	14	Пьедестал	427
28	19	Статуя Венеры	915
26	1, 2	Две маленьких статуи	1342
29	23	Большая статуя Венеры	3355
28	22	Статуя Аполлона	2562
10	21	Ваза из нумидийского мрамора	1281
26	9	Статуя Леды	915
11	23, 24	Две больших вазы античных	3050
11	17	Ваза античная без ручек составленных из голов лебедей	488
16	1	Капитель пилястры ионического ордера	244
			R 26 687.50»

St. Petersburg ce 20 Octobre 1783

Henry Christie Stender³

Обращение к каталогам собрания Лайда Брауна говорит о том, что составитель описи опирался, главным образом, на каталог 1779 г.

По описи 1783 г. в Россию было доставлено 28 предметов – «колонны, вазы, статуи и бюсты» на сумму 26 687 рублей и 50 копеек. Любопытна последовательность в их перечислении – на первом месте стоят колонны и вазы, а затем уже статуи и бюсты, хотя список открывает Фавн, оцененный в 640 рублей 50 копеек. Указание на страницу и номер соответствуют описаниям предметов в каталоге 1779 г. (26 8), где дается довольно точная информация о скульптуре: «Прекрасная статуя Фавна высотой 4 ступни, сделанная подобно знаменитой (статуе) на вилле Боргезе». По мнению Л. Стефани, это хранящийся в Павловском дворце-музее «Сатир, играющий на флейте» [13, № 9, с. 21; 12, № 10, с. 29]⁴, за который, как мы теперь знаем, заплатили 640 руб. Вторым номером идет статуя Купидона⁵, соответствующая по каталогу 1779 г. эрмитажному «Эроту с раковиной», также хранившемуся ранее в Павловске [7, с. 36].

Далее в списке следуют шесть колонн (№ 3–8), соответствующие номерам 5–6 и 26–27 каталога 1779 г.⁶ Четыре колонны из каталога, а соответственно и из описи, пока не выявлены, две были определены как эрмитажные еще С. А. Геденовым, опиравшимся на их описание в каталоге 1779 г.: «Две колонки высотой 4 ступни, украшенные вокруг виноградными листьями и гроздьями хорошего вкуса; поддерживают бюсты» [16, с. 18, № 26, 27; 4, с. 180–181, № 353–354]⁷.

Девятым номером стоит «Статуя мальчика», купленная за 915 рублей. Отсылка к каталогу 1779 г. – «25 3», без сомнения, указывает на хранящегося в Павловске «Мальчика, держащего мертвую птичку» [13, № 15, с. 29; 12, № 7, с. 26]⁸.

Десятым в списке 1783 г. идет «Алтарь прямоугольный»⁹. Сейчас он находится в коллекции Эрмитажа. В свое время алтарь был зарисован художником Бернардо Чиффери¹⁰, чей рисунок можно видеть в публикации Яна Дженкинса, старшего куратора Греко-римского отделения Британского музея, посвященной коллекции рисунков доктора медицины Ричарда Мэда (1673–1754) [22, p. 339–347, рис. 11, кат. № 6].

Не определена пока одиннадцатая в списке Ваза из порфира, купленная, как и статуя «Мальчика с мертвой птичкой», за большую достаточно сумму в 915 рублей.

Из двух маленьких статуй (№ 12–13 по списку или № 14 и 15 на странице 27 каталога 1779 г.), за которые был уплачен 1281 рубль, одна – это эрмитажная статуэтка «Ребенок с лирой» [4, с. 4, № 4; 1, с. 48, № 14; 23, Bd. II, S. 66, Nr. 193, Abb. 79]¹¹, вторая, возможно, та, что поступила в 1850 г. из Таврического дворца – «Мальчик с фруктами» [1, с. 52, № 31; 23, Bd. II, S. 70, Nr. 199, Abb. 79]¹².

Под 14 номером в Списке указан Бюст Юлии Пии (современное название «Портрет Домиции Лонгинь»), стоивший казне 1464 рубля. Чрезвычайно важно его описание в каталоге 1779 г., помещенное на 20 странице (а не на 30, ошибочно указанной в Списке)¹³, с пометкой о том, что рисунок головы, выполненный синьором Чиприани, украшает титульный лист [4, с. 33, № 70; 1, с. 109, № 238 (определен как портрет Агриппины Младшей), 3, с. 152, № 23].

Бюст Траяна – 15 в списке 1783 г. (№ 4 в каталоге 1768 г. или № 8 раздела «Бюсты» в каталоге 1779 г.), позднее считавшийся портретом Германика, в 1974 г. был опубликован А. И. Воцининой как Бюст молодого римлянина из династии Юлиев–Клавдиев¹⁴ [4, с. 116, № 232; 1, с. 91, № 176; 3, с. 143, № 11]. Портрет был приобретен за 732 рубля, как и следующий за ним по списку Бюст женщины (№ 9 в каталоге 1779 г.), поступивший в коллекцию Лайда Брауна уже после 1768 г., т. к., в отличие от предыдущего, он не упоминается в первом каталоге. Этот памятник пока не идентифицирован.

Зато Пьедестал – № 14 на странице 18 каталога 1779 г. (раздел «Колонны и Пьедесталы»), довольно суммарно описанный, был определен, вероятно, еще С. А. Гедеоновым как Погребальная урна Примигении или, как его называет О. Ф. Вальдгауер, Надгробный алтарь Примигении¹⁵ [4, с. 57, № 113; 1, с. 156, № 397]. Какие для того были основания – не понятно, т. к., кроме высоты пьедестала (три ступни), ничего конкретного, чтобы указывало на урну Примигении, в каталоге нет.

Следующий памятник по списку – «Статуя Венеры», не вызывает сомнений в его идентификации, поскольку он подробно

описан в каталоге 1779 г. (28 19)¹⁶ [13, с. 31, № 16; 12, с. 33, № 13]. Это статуя Афродиты с голубем из Павловска, найденная в 1776 г. в Чензано, на землях, принадлежавших семье Ланчелотти. Ее рисунок из коллекции Ричарда Мэда хранится в Британском музее [15, t. I, p. 88–90, рис. на с. 89].

Неоднозначной пока оказалась идентификация «Двух маленьких статуй», ошибочно указанных как № 1–2 на странице 26, а не 25 каталога 1779 г., находившихся когда-то в кладовых Эрмитажа [16, с. 25, № 12; 2, с. 550]. Одна из них происходит из собрания Альбани. Возможно, это статуэтки детей, поступившие в Эрмитаж в середине XIX в.¹⁷

Следующей в списке идет «Большая статуя Венеры», хранящаяся ныне в Павловске, стоившая довольно дорого – 3355 рублей. Отсылка к каталогу 1779 г. указывает на тип Венеры Медичи¹⁸ [13, с. 10, № 3; 12, с. 26, № 7]. Это была одна из самых больших приобретенных тогда скульптур, как и идущая по списку следующим номером статуя Аполлона, высота которого составляет 172 см. За Аполлона было уплачено 2562 рубля¹⁹ [16, с. 28, № 22; 2, с. 551 Statue e Mezze Figure № 22; 4, с. 174, № 346; 1, с. 130, № 316].

Дорогой (1281 рубль) была и «Ваза из нумидийского мрамора», о которой в каталоге 1779 г. написано, что она происходит с виллы Маттеи²⁰ [16, с. 10, № 21; 2, с. 547, Vasi № 21]. Однако пока ее местонахождение не выявлено.

На вилле Барберини находилась когда-то «Статуя Леды», как она названа в списке, высотой в две с половиной ступни, т. е. около 75–80 см. А. А. Васильчиков, перепечатывая карандашную приписку в рукописном каталоге 1779 г., отмечает, что статуэтка хранится в Кладовой, но уже в последующих публикациях памятник не упоминается [2, с. 551 Statue e Mezze Figure № 9].

Далее в списке идут «Две больших вазы античных», за которые уплатили немного меньше, чем за статую Венеры – 3050 рублей. Сейчас эти вазы украшают зал Юпитера (№ 107) Нового Эрмитажа и включены в экспозицию Отдела античного мира, хотя античными не являются. Это работы итальянских мастеров XVII в., использовавших в качестве образцов античные рельефы

эллинистического и римского времени. Одна из них украшена рельефом на тему посещения Дионисом и его свитой поэта или актера, вторая – эпизодами из Троянской войны (повторение так называемой Вазы Медичи)²¹ [2, с. 547 Vasi, № 23, 24; 4, с. 95, 96, № 189, 190; 1, с. 161, № 429, 430].

Уникальной является двадцать седьмая в списке «Ваза античная», купленная за 488 рублей. Ее поступление в коллекцию Лайда Брауна связано с именем итальянского художника-графика, создателя архитектурных пейзажей Джованни Баттиста Пиранези (1720–1778), по сути собравшего этот памятник из различных античных фрагментов, в частности, туловом ее является древнеримская погребальная урна середины I в.²² [4, с. 108, № 211; 1, с. 160, № 428; 2, с. 547: Vasi, № 27; 6, с. 47–48].

И, наконец, последней в списке стоит «Капитель пилястры ионического ордера», о которой в каталоге 1779 г. написано, что ее гравировал Пиранези в своей книге о римских достопримечательностях [16, с. 16, № 1; 2, с. 547 Colonne e Piedestalli, № 1]. Сейчас эта капитель, относящаяся к эпохе Ренессанса, украшает замок Неборов, как и ряд других памятников из коллекции Дж. Лайда Брауна, оказавшихся в Польше в начале XIX в. [20, с. 69, pl. 31–33; 5, с. 302–318]²³.

Таким образом, здесь кратко прокомментирован только список 1783 г., чтобы в целом можно было представить характер архивных документов.

В настоящее время составлен конкорданс каталожных и инвентарных номеров античной скульптуры в соответствии и со списком 1784 г., определены известные на сегодняшний день античные памятники, привезенные в составе коллекции Лайда Брауна, хранящиеся или хранившиеся в Эрмитаже, Царском Селе, Павловске или Гатчине. С. О. Андросов ведет работу по идентификации скульптуры Нового времени, составлявшей также значительную часть лайд-брауновской коллекции. Завершением этой работы, думается, должно стать издание отдельного Каталога коллекции Дж. Лайда Брауна – наиболее значимой в собирательской деятельности Екатерины II.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Архив ГЭ. Ф. I, оп. VI А, д. 147, 1768–1779 гг.

² Благодарю С. О. Андросова за предложение о совместной работе по публикации коллекции Дж. Лайда Брауна.

³ РГИА. Ф. 468, оп. 1, ч. 2 (1783 г.), д. 3898, л. 358, 359.

Олсуфьев Адам Васильевич (1721–1784) – статс-секретарь Екатерины II; **Стендер Генри Кристофер** – купец.

⁴ ГМЗ Павловск. Инв. № ЦХ-205-VIII. Кат. 1779: “Bella statua d’un Fauno alta quattro piedi, affatto simile a quella famosa nella villa Borghese” [16, с. 26, № 8].

⁵ Эрмитаж. Инв. № ГР 9187 (А 855). Кат. 1779: “Una statue delle più eleganti e piacevoli, d’un Amorino alato, tenendo una concha nelle mani, anticamente fu adoperata ad uso di fontana, e fu trovata vicino al lago di Nemi; è molto ben conservata ed alta quattro piedi” [16, с. 30, № 35].

⁶ Ср. указание в Описи: “17 3, 4 Две колонны de verd antique 976” с описанием в кат. 1779 г.: “Due colonne bellissime e massive di Verde antico alte sei piedi e due uncie senza le loro basi di marmo bianco, non vi sono capitelli, poiche second oil costume Italiano sostengono Vasi” [16, с. 17, № 3, 4]; ср. указание в Описи: “17 5, 6 Две колонны алебастровых – 1921.50” с описанием в кат. 1779 г.: “Due altre molto più pregiate; essendo d’alabastro orientale fiorito di bellezza straordinaria e massiccie, alte cinque piedi e dieci uncie senza le basi di marmot bianco, non vi sono neppure capitelli” [16, с. 17, № 5, 6].

⁷ Эрмитаж. Инв. № ГР 1757 (А 82) и ГР 1758 (А 83). Ср. указание в Описи: “18. 26, 27 Две небольших колонны – 610” с описанием в кат. 1779 г.: “Due colonette alte quattro piedi, ornate all’intorno con edera e grappi d’uve di molto buon gusto; reggono busti” [16, с. 18, № 26, 27].

⁸ ГМЗ Павловск. Инв. № ЦХ-243-VIII. Каталог 1779 г.: “Un altra (statuetta. – Л. Д.), alta quattro piedi d’ un giovane piangendo la morte d’un ucello che tiene nella man manca, perfettamente conservata e bell’ assai” [16, с. 25, № 3].

⁹ Эрмитаж. Инв. № ГР 1717 (А 39). Ср. указание в Описи: “17 15 Алтарь прямоугольный 640.50” с описанием в каталоге 1779 г.: “Un’ ara quadrata di due piedi, già nella villa Altieri; i bassi rilievi di putti festoni e frutti sono veramente bellissimi” [16, с. 18, № 15].

¹⁰ На рисунке сохранилась надпись: «Вт. 1771 Лайд Брауном у мистера Моррисона (Кулин Морисон, 1732–1810, художник и антиквар. – Я. Джс.), очень элегантный и гравированный Пиранези, который назвал его “pulvinarium”».

В комментарии к рисунку автор не упоминает о том, что в настоящее время алтарь находится в Эрмитаже [19, р. 339–347, рис. 11, кат. № 6].

¹¹ Эрмитаж. Инв. № ГР 3048 (А 144). Ср. с описанием в каталоге 1779 г.: “Due statuette, ciascheduna alta due piedi e mezzo, di due putti. Quella, sotto il caratrer di Bacco colle uve, era gia nella villa Casali; l'altra s'appoggia sopra un'agra; ambedue molto belle e ben conservate” [16, с. 27, № 14, 15].

¹² Эрмитаж. Инв. № ГР 3035 (А 132).

¹³ Эрмитаж. Инв. № ГР 1706 (А 28). Ср. с описанием в каталоге 1779 г.: “Busto di Julia Pia, moglie di settimo Severo e madre di caracalla, stimato sempre uno dei principali busti in Roma; se ne vede il rame al titolo di questo catalogo da un bel disegno fatto dal Sigr Cipriani, celebre pittore Fiorentino” [16, с. 20, № 5].

¹⁴ Эрмитаж. Инв. № ГР 1736 (А 58).

¹⁵ Эрмитаж. Инв. № ГР 1714 (А 36).

¹⁶ ГМЗ «Павловск». Инв. № ЦХ-202-VIII. Ср. с описанием в каталоге 1779 г.: “Un'altra (statua. – Л. Д.) dell'istessa altezza (как № 18 – “alta incirca cinque piedi”. – Л. Д.) d'una Venere; è nuda fin alla cintura; colla man manca s'appoggia sopra una colonetta, coll'altra tiene una colomba, trovata poco tempo fu in un feudo appartenente alla casa Barberini; la conservazione e la scultura sono ugualmente stimabili” [16, с. 28, № 19].

¹⁷ Возможно, это инв. № ГР 3028 (А 125) и ГР 3029 (А 126).

¹⁸ ГМЗ «Павловск». Инв. № ЦХ-239-VIII – Афродита (тип Венеры Капитолийской).

¹⁹ Эрмитаж. Инв. № ГР 1747 (А 72).

²⁰ Ср. с описанием в каталоге 1779 г.: “Un vaso antico della più gran manifidenza e di marmot Numidico, di due piedi e mezzo di diametro; già nella villa Mattei; è veramente un pezzo superbo” [16, с. 10, № 21].

²¹ Эрмитаж. Инв. № ГР 3011 (А 111), ГР 1729 (А 51).

²² Эрмитаж. Инв. № ГР 3010 (А 110).

²³ Ср. с описанием в каталоге 1779 г.: “Un bellissimo capitello ottimamente conservato d'un pilastro d'ordine Ionico, trovato nella villa Verospi. Nei volute in vece dei contorni ci sono due sfinghi d'eccellente scultura; il Cavalier Piranese l'ha intagliato f cagione della sua bellezza e bizzaria nel suo libro della manifidenza dei Romani” [16, с. 16, № 1].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Вальдгауер О. Ф. Античная скульптура. Пг., 1923.
2. Васильчиков А. А. Произведения Рафаэля в России // Вестник изящных искусств. Т. I. 1883.

3. *Воццинина А. И.* Римский портрет. Л. : Аврора, 1974.
4. *Кизерицкий Г.* Музей древней скульптуры. 3-е изд. СПб., 1896.
5. *Круглов А. В.* Античная скульптура екатерининского собрания: из Царского Села в Польшу // Россия – Польша. Два аспекта европейской культуры : Материалы XVIII Царскосельской научной конференции. СПб., 2012.
6. *Круглов А. В.* Вазы Пиранези и вилла Адриана // Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга : Краткое содержание докладов. СПб., 2000.
7. *Круглов А. В.* Интриги вокруг антиков: Екатерина II, Гамильтон, Дженкинс и Лайд Браун // Труды Государственного Эрмитажа. LVI. СПб., 2011.
8. *Круглов А. В.* Путешествия антиков из Италии в Россию. Новое и старое о коллекции Лайда Брауна // Из века Екатерины Великой: путешествия и путешественники : XIII Царскосельская научная конференция. СПб., 2007.
9. *Круглов А. В.* Эрот с раковиной – антик, фонтанная статуя // Сообщения Государственного Эрмитажа LXVI. СПб., 2008.
10. *Левинсон-Лессинг В. Ф.* История Картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). Л., 1985.
11. *Неверов О. Я.* Коллекция Лайда Брауна (к истории скульптурного собрания Эрмитажа) // Труды Государственного Эрмитажа. Л., 1984.
12. Скульптура Павловского дворца-музея : Каталог. Т. III: вып. 1–3 / [Королев Е. В.]. СПб. : ГМЗ «Павловск», 2007.
13. *Стефани Л.* Собрание древних памятников искусства в Павловске. СПб., 1872.
14. *Bartlett W. A.* The history and antiquities of the parish of Wimbledon, Surrey. London, 1865.
15. *Bignamini I., Hornsby C.* Digging and dealing in eighteenth-century Rome. New Haven ; London : Yale University Press, 2010. Тт. I–II.
16. *Catalogo dei piu scelti e preciosi Marmi che si conservano nella Galleria del Sigr Lyde Browne.* Londra, 1779.
17. *Catalogus veteris aevi varii generis monumentorum quae cimeliarchio Lyde Browne Arm. Ant Soc. Soc apud Wibledon asservantur.* 1768.
18. *Dallaway J.* Anecdots of the Arts in England. London, 1800.
19. *Jenkins I.* Dr Mead (1673–1754) and Richard Topham’s Drowings of Roman Sculpture : 300 Jahre “Thesaurus Brandenburgicus” // Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Residenzausstattungen im Barock.

Akten des Internationalen Kolloquiums Schloss Blankensee, 30.9–2.1.2000. Berlin, 2006.

20. *Mikocki T.* A Capital decorated with Sphinxes in Neborów Museum // ŚWIATOWIT Supplement Series A : ANTIQUITY, vol. I / Ed. Tomasz Mikocki. Warsaw, 1998.

21. *Parerga archeologica.* Von Ludolf Stephani // Mélanges Gréco-Romans tirés du Bulletin de l'Académie Impériale des Sciences de St.-Pétersbourg. T. III (1869–1874). St Pétersbourg, 1874.

22. *Pierce S. R.* Thomas Jenkins in Rom // The Antiquaries Journal. 1965. Vol. 45. Part II.

23. *Waldhauer O.* Die Antiken Skulpturen der Ermitage. Berlin ; Leipzig, 1928–1936. Bd. I–III.

Трансформация византийского прототипа Между огненным потоком и змеем искушений

Картина ожидаемого Судного дня завораживала каждого христианина, не столько угрожая ему наказанием, сколько указывая ему путь спасения. Возможно, поэтому история сохранила красивую легенду о том, что князь Владимир Киевский, вслед за болгарским царем Борисом (852–888), принял православную веру, восхитившись представшим перед ним в красках образом Страшного суда, написанного кистью греческого иконописца.

Ключевые слова: Страшный суд; видение Даниила; огненный поток; змей мытарств; испытания души; наказание; иконография; праведные; грешники; воздушные мытарства; аллегория; Деисус.

Yu. G. Bobrov

Transformation of the Byzantine Prototype Between Fire Stream and Worm of Trial

The article treats the iconography of the Pskov Doomsday icon from the collection of the Pskov Museum. It represents the image based on the transformation of the byzantine prototype. The byzantine elements of the composition known since the Torcello mosaics around Christian world gave birth to the early Russian iconography. One of the central eschatological images – the Fire Stream in the Pskov icon used to be extended and transformed due to *The Vision of Prophet Daniel*, *The Sermon of Cyrill of Alexandria* and *Vitae of Basil the New* and some other texts. In the icon one can find a new image – the “uroboros” circle created by the Fire Stream and the Worm of Trials. The other specific feature of the icon is the presentation of the Second Coming by the

exact visual formula of Daniel's words. All that make possible to date recently discovered Pskov icon to the very beginning of the XVth century.

Key words: Last Judgment; Vision of Daniel; Fire Stream; Worm of Trial; serpent; punishment; iconography; righteous ones; sinners; air trials; soul; allegory; Deesis.

Представление о христианском универсуме – начале и конце Мира может быть уложено в краткую формулу из первой и последней букв греческого алфавита Α (альфа) и Ω (омега), воплотившую слова книги Откровений: «Я есмь Алфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель» (Откр. 1:8). Раннехристианские символы в виде креста с буквами альфа и омега по сторонам обозначали собой идею Второго пришествия, описанную Иоанном Богословом. Каждый христианин помнил слова Символа веры, принятого первым Никейским собором (325), о том, что Господь Сын Божий «в третий день воскресша, и восшедша на небеса и паки грядуща судити живым и мертвым» (Кормчая Патриарха Иосифа, 1650).

Евангельские тексты раскрывают картину Судного дня языком притчи: «Когда же придет Сын Человеческий во славе Своей и все святые Ангелы с Ним, тогда сядет на престоле славы Своей, И соберутся пред Ним все народы; и отделит одних от других, как пастырь отделяет овец от козлов; И поставит овец по правую Свою сторону, а козлов – по левую» (Мф. 25: 31–33). И судьба всех живущих и умерших определена здесь: «И пойдут сии в муку вечную, а праведники в жизнь вечную» (Мф. 25: 46).

Ко времени Владимира Святого изображение картины Страшного суда в христианском искусстве еще находилось в ранней стадии развития. Можно предположить, что перед его глазами предстало изображение, близкое тому, которое поразило исландскую прорицательницу (сивиллу) в те же годы – в конце X в. В древнем исландском тексте «Волюспа» (Voluspa) в составе поэтического сборника Эдды описаны эпизоды Страшного суда, вероятно, по изображению, которое видела сивилла где-то в христианских странах – в Византии или Италии [20]. Ее описание во многих деталях нашло свое воплощение в резном рельефе XI в. кафедрального

собора в Холаре, Исландия [18, с. 313–318]. Сохранившиеся в Национальном музее Исландии фрагменты свидетельствуют о том, что изображение, согласно виртуальной реконструкции, предложенной автором в 2008 г., было близко мозаике на западной стене собора Санта Мария Ассунта в Торчелло XI в. [15; 19].

Нет нужды пересказывать историю формирования композиции Страшного суда в византийском, европейском и древнерусском искусстве от простых притч о разделении овец от козлищ и разумных дев от неразумных (Мф. 25: 1–12) до сложных богословско-назидательных сцен, что подробно было изучено Н. Покровским, Б. Бренком, Л. Нерсесяном, В. К. Цодиковичем и другими исследователями [7; 16; 6; 13].

В византийской иконографии огненный поток, исходя от мандорлы или левой стопы Спасителя, разливается в нижней правой зоне композиции – области ада – в геенну огненную, которая поглощает грешников. Н. В. Покровский указывал, что образ огненного потока появляется в сочинениях VIII в. в Послании Иоанна Дамаскина Константину Копрониму как аллюзия на тему видения пророка Даниила: «Видел я наконец, что поставлены были престолы, и воссел Ветхий днями... Огненная река выходила и проходила пред Ним; тысячи тысяч служили Ему...» (Дан. 7: 9–10). Поток разделяет праведников и грешников и составляет центральную ось всей сцены, становясь образом наказания и очищения. В ранних памятниках, таких как мозаики Торчелло, он изображается в виде узкой ленты, разливающейся лишь в зоне ада. Позднее, к началу XIV в., картина Страшного суда разрастается, и огненный поток разливается устрашающей рекой, как, например, в параклессии (часовне) монастыря Хора в Константинополе (1314). В. К. Цодикович видит в этом образе «древнее космологическое звучание», находя в нем дохристианские корни, восходящие к водно-огненной реке Вайтарани индоарийской мифологии и древнеславянским языческим представлениям. Исследователь отмечает, что «в византийских Страшных судах огненный поток – карающее средство. Он короткий, сразу переходящий в геенну, без разработки темы пути» [13, с. 22].

Нужно отметить, что огненная река не всегда является непременным атрибутом картины Страшного суда. В росписях западной стены храма Мар Муса аль-Хабаша в Сирии (1192) изображение огненного потока вовсе отсутствует. Напротив, у Джотто в росписи капеллы Скровеньи в Падуе (1304) огненная река очищения уносит грешников в геенну к адским мучениям, вызывая в памяти образы Данте [19]. Здесь она предстает как средство наказания. Художник еще следует византийской иконографии, но наполняет ее натуралистическими образами.

В русских памятниках огненный поток трактовался согласно тексту одного из самых популярных апокрифов, известного с XII в., – «Хождения Богородицы по мукам», где было сказано, что «...и привели Богородицу на юг, откуда река вытекала огненная. И было там множество мужчин и женщин. И были они погружены: одни до пояса, другие до груди, третьи до шеи, а четвертые с головой» [12, с. 166–183].

Ранняя русская иконография Страшного суда основывалась на византийской композиции. В церкви Спаса на Нередице (1199) в Новгороде сцена расположена на западной стене под хорами с выходом на южную и северную стены трансепта. В верхнем регистре изображен деисус с сидящими апостолами по сторонам, в центре из-под остроконечной мандорлы Христа исходит огненная река. Постепенно расширяясь, она огибает Этимасию, фигуры Адама и Евы и, раздваиваясь, охватывает пещеру ада и затем витой лентой окаймляет аллегорическую фигуру Земли, сидящую верхом на фантастическом звере [14, с. 215]. Огненный поток, захватывающий грешников, объединяет все фигуры и в миниатюре Киевской Псалтири 1397 г.

Образное значение огненного потока в русских и западных богословских толкованиях часто оказывается близким. Так, согласно постановлениям Флорентийского собора 1439 г., католики признают, что души «отшедших очищаются огнем» чистилищным, который они называют «временным», а «в будущей же жизни допускают огонь не чистилищный, но вечный» [2, с. 57]. Несколько позже ростовский митрополит Давид (1576–1582) на соборе 1582 г.

также утверждал, что «во второе пришествие потечет у Христа испод левыя ноги река огненная, и в той реке горети всем праведным и грешным, да у всех нас выгорит та нынешняя наша тленная плоть, которую мы носим; а перед Христом нам стати нетленною плотию, а та плоть не горит и муки ей не будет» [13, с. 23–24]. Его мысли были признаны еретическими за сходство с суждениями католиков, и Давид был отстранен от кафедры и сослан в монастырь.

В русской иконографии огненный поток скорее уподобляется змееподобной ленте, оплетающей ряды грешников, но не уносящей их к вечным мучениям. Кажется, что у них есть еще шанс преодолеть ее и очистить свою душу.

Параллельно огненному потоку в русских памятниках возникает еще один символ греха – змей. В росписи Нередицы появляется изображение огромного белого змея: он полукольцом огибает фантастического зверя с головой льва, на котором сидит аллегорическая женская фигура, персонифицирующая Землю, затем, изгибаясь над головой девушки, змей припадает своей пастью к чаше в ее руке. Изображение змея композиционно связано с рукавом огненного потока, на котором стоит ангел, свивающий небо [14, с. 211–213]. Несмотря на некоторое сходство извивающейся ленты огненного потока с телом змея, что можно наблюдать в ранних русских изображениях Страшного суда (икона Успенского собора Московского Кремля, XV–XVI вв.), первоначально это были два различных символа. В Нередице тело змея, пьющего из чаши, белого цвета, в отличие от красного огненного потока. Слияние этих образов происходит, очевидно, много позднее.

Вновь открытая псковская икона Страшного суда представляет собой важный этап на пути окончательного формирования «русского толкования» картины Судного дня¹. Памятник происходит, по предположению О. А. Васильевой, из церкви Варлаама Хутынского на Званице (1495) во Пскове и датируется осторожно – от конца XV в. до середины XVI в. [1, с. 14–23].

В целом композиция иконы принадлежит к псковской иконографической традиции, своеобразие которой явно проявилось

уже в росписи храма Рождества Богородицы Снетогорского монастыря (1313) [5, с. 150–178; 9, с. 229–257]. Псковский иконописец создает по-своему уникальную визуальную картину Страшного суда. Центральный регистр занимают восседающие апостолы по сторонам деисуса. Спаситель окружен небесной мандорлой с огненными символами евангелистов. Предстоящие Христу Богородица и Иоанн Предтеча, восседающие апостолы помещены на фоне огненной ленты, образованной стоящими рядами ангелов позади престолов.

В верхней части слева изображен горний Иерусалим с группами праведников, объединенных иерархическими группами: преподобные, святители, пророки, праведные жены, благоверные князья и святые. Они стоят вокруг здания крестообразной формы, словно осененные крестом. Перед ними в центре и справа разворачивается сцена, которая представляет собой один из ранних вариантов изображения видения пророка Даниила о «шествии Сына Человеческого к Ветхому Дням». Иконописец точно, по псковской традиции, следует за текстом. У Даниила сказано: «Видел я наконец, что поставлены были престолы, и воссел Ветхий днями...» (Дан. 7: 9). И на иконе в центре композиции на огненно-киноварном двойном престоле восседает Бог-Отец «Ветхий днями», по сторонам его нимба сохранились надписи: *Саваоф* и *ИС ХС*. Рядом с ним седалище, застеленное белым платом, приуготовленное для Спасителя. Изображение поясняет надпись: «*Отец даст сынове соудить живым и мертвым*». Престол окружен полумандорлой, в которой проявлены ангелы и фигура апостола Матфея. На фоне вокруг Саваофа огненные медальоны с ангельскими чинами по сторонам медальона с престолом и лежащей на нем книгой судеб. Фигура апостола Матфея помещена здесь потому, что в своем Евангелии Матфей не раз обращается к описанию Второго пришествия. Он говорит словами пророка Исайи: «Се, Отрок Мой, Которого Я избрал... положу дух Мой на Него, и возвестит народам суд» (Мф. 12: 18). В другом месте Матфей предвещает: «Ибо придет Сын Человеческий во славе Отца Своего с Ангелами Своими, и тогда воздаст каждому по делам его» (Мф. 16: 27), и далее: «Когда же

придет Сын Человеческий во славе Своей и все святые Ангелы с Ним, тогда сядет на престоле славы Своей, И соберутся пред Ним все народы; и отделит одних от других, как пастырь отделяет овец от козлов» (Мф. 25: 31–32).

Иконописец буквально воплощает слова Матфея, изображая рядом с Саваофом во славе «Сына Человеческого» – Иисуса Христа с карающим грешников мечом в руке. Иисус в белых одеждах восседает на небесной сфере в окружении славы, за которой в огненном круге «ангелы господни». Среди них архангел Михаил, поражающий копьём одного из четырех грешников. Иконографически этот мотив близок более поздней новгородской иконе (XV–XVI вв.) из бывшего собрания А. В. Морозова (ГТГ), где ангелы также поражают грешников копьями. Над карающим Спасителем ангелы сворачивают небесный свиток с луной и солнцем.

В среднем регистре разворачивается сцена разделения праведников и грешников. По левую руку от Спасителя изображен Моисей со свитком в руке, указующий группе иудеев на Суд Божий. Рядом поясняющий текст: «*Моисеи глаголет иудеям видите беззаконие жидова...*», отсылающий к службе Великого поста и «Слову» Иоанна Златоуста «Против иудеев».

По правую руку изображены чины праведников и Богородица на троне во славе с предстоящими архангелами Михаилом и Гавриилом.

В центре под деисусом помещены Этимасии и ангелы у престола со свитками в руках. Ниже – коленапреклоненные Адам и Ева. Они поклоняются чаше – сосуду с миром – символу воскресения Спасителя. Возможно и другое толкование: сосуд здесь – это чаша Грааля, в которой собрана кровь Христова. Этим псковская икона отличается от большинства древнерусских памятников. Обычно Адама и Еву изображали склоненными перед престолом с Этимасией (икона XII в. Синайского монастыря Св. Екатерины, мозаика Торчелло XI–XII вв.) или перед деисусом (икона Успенского собора Московского Кремля, конец XIV – начало XV в.). Очевидно, мотив поклонения сосуду появляется в иконографии XV в., т. к. в новгородской иконе из собрания А. В. Морозова подобный сосуд помещен

ниже Престола Уготованного, в то время как Адам и Ева изображены выше – коленопреклоненными у подножия деисуса.

Прямо под престолом помещена каноническая композиция «Души праведных в руке Божьей», известная уже по памятникам XII в. Добродетели и грех человеческие положены на чаши весов, которые дьявол стремится склонить в свою сторону. Стоящий рядом архангел Михаил копьем отгоняет мелких бесов от весов, оберегая тем самым души праведников. В то же время другой архангел – Гавриил указывает на происходящее пораженному видением Судного дня пророку Даниилу. Рядом поясняющая надпись: *«ангел показывает Даниилу пророку Д (4) царства от зверя... антихриста...»*.

Ниже по центральной оси иконы располагается огненная сфера с символами четырех «погибельных царств» (Дан. 7: 3–8, Откр. 4: 6–8) [6]. Души праведных, взвешиваемые ангелами, оказываются включенными в круг, образованный туловом змея, извергаемого из пасти двухголового чудовища в геенне огненной. Змей, занимая зрительный центр всей иконы, жалит пяту коленопреклоненного Адама, в чем видится намек на первородный грех прародителей [13, с. 34–47]. Из этой же точки – от пяты Адама начинается огненный поток, огибающий группу грешников и низвергающийся в геенну. В этот круговорот, образованный змеем и огненной рекой, включена земная сфера, внутри которой изображена аллегорическая фигура Земли верхом на звере, омываемом водами моря, – Земля и Море отдают своих мертвецов на суд Божий, по видению Ефрема Сирина. Едва сохранившиеся изображения зверей и рыб, извергающих части человеческих тел, довольно близко напоминают аналогичные фигуры исландского рельефа из Холара, что является лишним свидетельством общности христианского иконографического репертуара, основанного на одних и тех же текстах. Трубящие ангелы по сторонам сферы возвещают Земле о наступившем конце Света.

В нижней части иконы помещены традиционные сцены, составляющие композицию Страшного суда: Лоно Авраамово, Благоразумный разбойник – *«Дизмас разбойник»* – с крестом,

праведники, возглавляемые апостолом Петром у врат рая, охраняемых огненнокрылым херувимом с мечом. Райская область отделена свитком в виде завесы, которую пытаются атаковать бесы. На свитке перечислены и пронумерованы в 21 строке грехи в соответствие с перечнем мытарств по текстам «Слова об исходе души» Кирилла Александрийского (376–444) и жития Василия Нового (ум. 944–952) [11; 3].

В центре между раем и адом стоит «милостивый блудник», прикованный к столбу, избежавший мук ада, но не допущенный в рай.

Дальше ангелы ада копьями заталкивают несчастных в геенну огненную, где их ожидает крылатый сатана на двуглавом звере. Замыкает картину регистр из 17 клейм с муками грешников.

Уникальность трактовки картины Судного дня псковским иконописцем состоит в том, что собственно акт «взвешивания» добродетелей и пороков каждого человека, от чего зависит судьба души в посмертной вечной жизни, отделена от видений пришествия Господа, картин рая и ада, видения «погибельных царств» – кольцом испытаний и очищения души. Этот круг образован туловом змея и лентой огненного потока, сходящимися у пяты Адама. Прародитель преклоняется перед сосудом с кровью Христовой – символом искупления греха и, одновременно, символом церкви Христовой. Адам и Ева как образ всего человечества включены в вечный круговорот испытаний души «воздушными мытарствами» и очищения от грехов в огненном потоке.

Душа человека трепещет в этом вечном испытании: «Боюсь смерти, – говорит святитель Кирилл Александрийский в “Слове об исходе души и Страшном суде”, – потому что она горька. Трепещу геенны бесконечной. Ужасаюсь тартара, где нет и малой теплоты. Боюсь тьмы, где нет и слабого мерцания света. Трепещу червя, который будет нестерпимо угрызать, и угрызениям которого не будет конца. Трепещу грозных Ангелов, которые будут присутствовать на суде. Ужас объемлет меня, когда размышляю о дне страшного и нелицеприятного суда, о Престоле грозном, о Судии праведном. Страшусь реки огненной, которая течет пред

Престолом и кипит ужасающим пламенем острых мечей. Боюсь мучений непрерывных. Трепещу казней, не имеющих конца. Боюсь мрака. Боюсь тьмы крошечной. Боюсь уз, которые никогда не разрешатся, – скрежетания зубов, плача безутешного, неминуемых обличений»² [11, с. 3–19].

В иконе это не столько змей языческих инициаций, по толкованиям В. К. Цодиковича, сколько «червь угрызений» совести, замкнувшийся в вечный круг. Он подобен древнему символу вечного кругооборота – уроборосу – змею, кусающему собственный хвост. На языке средневековых аллегорий уроборос есть «образ непрерывного последования вещей». В этом вечном кругообороте греховных искушений, угрызений совести за несправедные деяния, искупительных наказаний и, наконец, очищения души и заключен смысл послания псковского иконописца. Эту композицию нельзя определить иначе, как нравственно-философское размышление над сущностью жизни и смерти.

Псковская икона является, возможно, самым ранним примером в русской иконографии, где появляется змей – образ «червя» вечных угрызений. Ни в росписях Нередицы, ни в Снетогорском монастыре, ни в иконе Успенского собора Московского Кремля его еще нет.

Только позднее, к началу XVI в., можно отнести трансформацию «червя» в «змея воздушных мытарств», о которых говорит Кирилл Александрийский: «Душа, поддерживаемая и возвышаемая Ангелами, проходя воздушные пространства, на пути своем встречает мытарства – как бы отдельные группы духов, которые наблюдают над восхождением душ, задерживают их и препятствуют восходящим. Каждое мытарство как особое отделение духов представляет душе свои особенные грехи... каковы: ложь, клевета, заклятия, клятвopреступления, празднословие, злословие, пустословие, кощунства, ругательства. К ним присоединяются и грехи чревообесия: блудодеяние, пьянство, безмерный смех, нечистые и непристойные целования, блудные песни. Прочие мытарства – мытарство злобы, зависти и ревности, тщеславия и гордости, раздражительности и гнева, острожелчия и ярости,

блуда и прелюбодейства и рукоблудия; также убийства и чародеяния и прочих деяний богомерзких и скверных, о которых на сей раз не говорим подробно» [11, с. 3–19].

В житии Василия Нового (ум. 944 или 952) «мытарства души» обретают натуралистическую достоверность. Ученик Василия – Григорий повествует о своем видении мытарств души умершей преподобной Феодоры: «Святые Ангелы взяли меня от земли и направились вверх на небеса, как бы восходя по воздуху. И вот на пути внезапно встретили мы мытарство первое, которое называется мытарством празднословия и сквернословия. Явились истязатели и требовали дать ответ во всем, что я дурно когда-либо о ком-нибудь говорила; обвиняли меня за дурные песни, которые я пела, за неприличный смех и насмешки» [3].

В иконографии XVI в. «мытарства души» Феодоры воплощаются в виде извивающегося петлями змея, униженного кольцами «воздушных» мытарств. Схожие визуальные воплощения этого образа можно видеть на иконах XVI в.: 1579 г. из Благовещенского собора в Сольвычегодске, из собрания ГТГ, на иконе Северных писем из села Лядины (ГЭ). В этой группе памятников можно отнести и «Страшный суд» из б. собрания Морозова (ГТГ), который датируют то XV, то второй половиной XVI в. На многих памятниках XVI–XVII вв. огненный поток едва заметен (икона из ГТГ) или даже отсутствует («Страшный суд», Реклингхаузен). Замена образа огненного потока изображением «воздушных мытарств», нанизанных на извилистое тулово змея, символизирующего «путь искупления» (В. К. Цодикович), происходит в связи с распространением текста жития Василия Нового. Несмотря на то, что русский текст жития появляется в XII–XIII вв. в составе «Слова о силах небесных», его списки перевода возникают не ранее начала XVI в. [10, с. 142–143]. Именно в это время и начинается сложение иконографии образа «мытарств».

Псковская икона по своей иконографии представляет собой ранний этап визуального толкования картины Страшного суда, занимая промежуточное место между иконой конца XIV – начала XV в. из Успенского собора Московского Кремля и памятниками

XVI в. И если в иконе Успенского собора еще нет «Ветхого деньми» и шествующего к нему «Сына Человеческого», то в псковской иконе можно видеть начальную стадию сложения сюжета, точно передающую слова пророка.

Стилистические и технико-технологические особенности иконописи с ее темно-оливковым санкирем и плотным вохрением, тепло-холодной «цветовой» моделировкой формы, интенсивным использованием аури-пигмента и «малиновой» псковской киновари – все эти хорошо знакомые признаки псковской школы XIV–XV вв. согласуются с предлагаемой датировкой памятника началом – первой половиной XV столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Страшный суд. Дерево, темпера. 144×130. Инв. ПКМ-2792. ПГИХМЗ. Икона раскрыта в Институте имени И. Е. Репина в 2003–2007 гг. под рук. проф. Ю. Г. Боброва.

² См. также [4].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Васильева О. А.* Иконы Пскова. Открытия последних лет // Современные древности. Реставрация псковской иконы в Институте имени И. Е. Репина Российской академии художеств / Под ред. Ю. Г. Боброва. СПб. : Институт имени И. Е. Репина, 2013. С. 14–23.

2. *Горский А. В.* История Флорентийского собора. М. : тип. Семена, 1847.

3. Житие Василия Нового. М. : Сибирская Благовзвоница, 2014.

4. *Кирилл Александрийский, свт.* Слово о исходе души и Страшном Суде // Азбука веры. Библиотека Святых отцов и Учителей Церкви. [Сайт]. [URL]: http://azbyka.ru/otechnik/?Kirill_Aleksandrijskij/slovo-o-iskhode-dushi-i-strashnom-sude#sel=14:1,14:39 (дата обращения 12.12.2013).

5. *Лазарев В. Н.* Снеогогорские росписи // В. Н. Лазарев. Русская средневековая живопись. М. : Наука, 1970. С. 150–178.

6. *Нерсеян Л.* О некоторых источниках русской иконографии «Страшного суда» 15–16 веков // Федоро-Давыдовские чтения. М. : МГУ, 1999.

7. *Покровский Н. В.* Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства // Труды VI археологического съезда в Одессе (1884). Т. III. Одесса, 1887.

8. Рыбаков А. А. Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков. М. : Галарт, 1995. Кат. № 282/283.
9. Сарабьянов В. Д. Иконографическая программа росписей собора Снетогорского монастыря (по материалам последних раскрытий) // ДРИ. Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990). СПб., 1999. С. 229–257.
10. Словарь книжников и книжности Древней Руси / Под ред. Д. С. Лихачева. Вып. I. Л. : Наука, 1987. С. 142–143.
11. Слово о исходе души и страшном суде Святаго отца нашего Кирилла, Архиепископа Александрийскаго / Издание Афонскаго Русскаго Пантелеимонова монастыря. М. : Типо-Литография И. Ефимова, 1909. С. 3–19.
12. Хождение богородицы по мукам // ПЛДР. XII век. М., 1980. С. 166–183.
13. Цодикович В. К. Семантика иконографии «Страшного суда» в русском искусстве 15–16 веков. Ульяновск : Ульяновское областное газетное изд-во, 1995.
14. Щербатова-Шевякова Т. С. Нередица. М. : Галарт, 2004.
15. Bobrov Yu. Byzantine and Russian Doomsday Icons // A Nordic Apocalypse. The Holar Judgement Day and Voluspa : A Conference at The National Museum of Iceland. 2–8 May 2008.
16. Brenk B. Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends // Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes. Wiener byzantinistische Studien. Bd. III, Wien.
17. Jonsdottir S. An 11th century Byzantine Last Judgment in Iceland. Rejkjavik, 1959.
18. Petursson P. Voluspa and the tree of life // Old Norse religion in long-term perspectives. Lund : Nordic Academic Press, 2006. P. 313–318.
19. The Nordic Apocalypse. Approaches to Voluspa and Nordic Days of Judgement / Ed. T. Gunnell, A. Lassen. Rejkjavik : Acta Scandinavica (AS 2), 2013.
20. The Poetic Edda: The Heroic Poems / Trans. Henry Adams Bellows. Mineola ; New York ; Dover, 2007.
21. Zuffi S. Giotto. The Scrovegni Chapel. Milano : SKIRA, 2012.



1. Страшный суд. Псков, 1-я половина XV в.
Псковский музей-заповедник



2. Страшный суд. Псков, 1-я половина XV в.
Псковский музей-заповедник
Фрагмент (Саваоф на престоле)



3. Страшный суд. Псков, 1-я половина XV в.
Псковский музей-заповедник
Фрагмент (Видение пророка Даниила)



4. Страшный суд. Киевская Псалтирь. 1397. РНБ



5. Страшный суд. Начало XV в.
Музеи Московского Кремля. Успенский собор



6. Страшный суд. 1580-е гг. Сольвычегодский музей
Из Благовещенского собора Сольвычегодска



7. Страшный суд. XV–XVI вв.
Из бывшего собрания А. В. Морозова. ГТГ

**Доспехи императора
Доспехи Карла V Габсбурга,
имитирующие классическое тело**

Статья посвящена парадным доспехам Карла V Габсбурга, императора Священной Римской империи и выдающегося политика своего времени. Доспехи Карла, имитировавшие классическое тело, были важнейшим средством репрезентации, прославления власти и легитимности монарха. В них воплотились три тенденции: обращение к идеалам греческой пластики, уподобление императорам Древнего Рима и утверждение Карла V как правителя единой христианской империи. В статье рассматриваются доспехи императора работы Бартоломео Кампи, Филиппо Негроли, скульптурный портрет Карла V в римском доспехе работы Леоне Леони, проводятся аналогии с античным искусством, ренессансной живописью и скульптурой.

Ключевые слова: Карл V Габсбург; итальянское искусство XVI в.; парадные доспехи; доспехи All' Antica.

М. А. Anipchenko

**Armour of the Emperor
Armour of Charles V Habsburg
Imitating the Classical Body**

The article is dedicated to the parade armour of Charles V Habsburg, the emperor of the Holy Roman Empire and an outstanding politician of his time. Charles's armour imitating the classical body was the important way of representation, glorification of power and legitimacy of monarch. The armour embodied three tendencies: appeal to the ideals of the Greek plastic art, reference to the em-

perors of the Ancient Rome, and Charles V's statement as the ruler of the united Christian Empire. In this article the author analyses the armour of the emperor by Bartolomeo Campi and Filippo Negroli, as well as Charles V's sculptural portrait in the Roman armour by Leone Leoni. There are also analogies with antique art and Renaissance painting and sculpture.

Key words: Charles V Habsburg; Italian art of the XVI century; parade armour; armour All' Antica.

Карл V (1500–1558) – одна из ключевых фигур своего времени, император Священной Римской империи, который под своей властью объединил территории бóльшие, чем занимала держава его предшественника – Карла Великого. Карл V был самым значительным европейским политиком XVI в. и пользовался поистине необыкновенной популярностью, основой для которой послужило его стремление воплотить утопические идеи Средневековья о едином христианском государстве, нашедшие воплощение и в ренессансной политике и культуре. Эти идеи лейтмотивом проходят через искусство и философию эпохи Возрождения. Как и его славный предшественник, Карл V был могущественным защитником всего христианского мира. Карл вел войну с Османской империей и одержал ряд важных побед, после чего его стали называть «Божьим Знаменосцем». Искусство императорского двора было направлено на прославление монарха. В XVI в. были созданы многочисленные парадные портреты Карла V. Значительную роль в репрезентации императора и подчеркивании легитимности его власти играло непременное облачение правителя и воина – доспехи, которые могли быть также важной частью скульптурного или живописного произведения. Изображения доспехов Карла V можно встретить в упомянутых выше парадных портретах, а также в произведениях скульптуры.

Проводя исследование проблемы воплощения идеи легитимности власти императора в произведениях искусства, невозможно обойти вниманием доспехи Карла V, имитирующие классическое тело. Такой тип доспехов, ориентированный на античность, часто называют «All' Antica». Это явление рождено ренессансной культурой и проявляется особенно ярко в искусстве конца XV – начала XVI в.

Изображения доспехов, стилизованных под античные, встречаются в рисунках Леонардо и скульптуре Микеланджело.

Итальянский Ренессанс всецело опирался на классические образцы. Классику в данном случае можно понимать весьма широко – это относится к греко-римской культуре. Сейчас под классикой в большей мере подразумевается обращение к греческой античности.

Данный факт является крайне важным для понимания самого феномена доспехов, имитирующих классическое тело, в середине XVI в. В образе этих доспехов два элемента – греческий и римский, имперское наследие, сливаются воедино. Сама форма, которая является скульптурной, соотносится в большей мере с образцами греческой пластики, однако интенция, заключенная в этом образе, носит характер, созвучный принципам римской культуры.

Подходя непосредственно к форме доспехов как классического тела, необходимо обратиться к первоисточнику. Классика всегда подразумевает некий идеал, а точнее норму, в классическом искусстве всегда есть иерархия. Классицизм – искусство власти. Фактически, античным идеалом для нас является греческая скульптура V в. до н. э., которая отличалась натурализмом. Следовательно, власть этого искусства коренится в самой природе [4, с. 36]. Греческая пластика V в. до н. э., также характеризуемая термином «высокая классика», представляет наивысший расцвет греческой скульптуры. Именно в этот период в скульптуре в большей мере преобладают тенденции, которые делают ее максимально натуралистичной. Тогда был утвержден канон идеально гармоничной и прекрасной человеческой фигуры. Все в мире подчинено определенному порядку и у всего есть мера, от которой зависит гармония. По сути, именно этот принцип меры, а значит, и иерархии частей, затем лег в основу всего классицистического искусства. Высокая классика порождает идеал, божественное, заключенное в совершенную форму.

Во многом именно пластика Поликлета легла в основу антикизирующих доспехов, имитировавших классическое тело. Стоит также отметить, что кираса, имитирующая мускулатуру, встреча-

лась в Греции V–IV вв. до н. э., а позднее становится парадным доспехом римских императоров и военачальников. Одним из самых ярких и значительных образцов лат All' Antica XVI в. являются доспехи работы Бартоломео Кампи (*илл. 1*). Вероятнее всего, эти доспехи являлись дипломатическим подарком. В 1546 г. они были подарены герцогом Урбино Гвидобальдо делла Ровере Карлу V, власть которого в то время распространилась над Италией. Эту версию подтверждает и тот факт, что доспехи были выполнены в рекордно короткий срок – всего два месяца.

Имитация обнаженного тела сочетается с избыточным декором и золочением. Стилизованная голова Медузы, которая уже превратилась не более чем в гротеск, стремится к барельефу, а наплечники в виде масок представляют собой скульптурную форму. Это сочетание элементов обнаженного тела и активного декора характерно для множества произведений искусства Ренессанса. Стоит вспомнить хотя бы фигуры Джулиано и Лоренцо работы Микеланджело в гробнице Медичи. И если на Джулиано надеты характерные доспехи с похожим декором на груди, то в случае с доспехами Лоренцо мы видим полную имитацию тела, данного в сложной позе, однозначно живую плоть, а не выявленную на кирасе мускулатуру, которая при этом переходит в римский доспех на плечах. Подобные доспехи можно встретить в рисунках Пинтуриккьо и живописи Боттичелли. Эта игра с аллюзиями и стилизация характерны для всего восприятия античного вооружения в ренессансной культуре.

Наплечники в виде гротескных масок во многом напоминают характерные наплечники в виде львиных голов. Подобные мы можем увидеть на гобелене «Троянская война» конца XV в. из Турне, который сейчас хранится в Музее Виктории и Альберта.

Подобно тому, как греческая пластика времен своего расцвета утверждала героический идеал, так же и стилизованные под античное тело доспехи служили еще одним способом уподобления древним героям.

Карл V, напротив, обладал изъянами во внешности. Массивная нижняя челюсть, характерная для Габсбургов, в его случае была

дефектом, потому как, по свидетельству современников, Карл не мог самостоятельно пережевывать пищу. При взгляде на портреты Карла немецких мастеров, которые отличались крайней внимательностью и тщательностью в деталях, сразу заметен этот недостаток, из-за которого император даже не мог закрыть рот.

Немаловажно отметить, что некоторые доспехи полностью скрывали этот дефект. Как пример можно привести львиный гарнитур работы Негроли. Это шлем, стилизованный под античный, представляющий голову с вьющимися волосами (*илл. 2*), и щит – рондаш с львиной мордой. Шлем имеет также набородник, украшенный декором в виде вьющейся бороды. И волосы, и борода покрыты позолотой. Очевидно, что такая форма антропоморфного шлема вдохновлена античным вооружением, римскими и греческими шлемами IV–I вв. до н. э., для которых был характерен декор в виде вьющихся волос и бороды.

Шлем отличается невероятно точной и тонкой моделировкой и является прекрасной имитацией человеческого лица, изображая облик зрелого мужчины. Крайне тщательно смоделированы и пророчены волосы и борода. Страсть к мимикрии в этом произведении доходит до того, что становится очевидным даже некоторое сходство с императором, что в большей степени проявляется в трактовке приоткрытого рта. Можно предположить, что такой шлем очень удачно скрывал физический дефект Карла.

Самым ярким примером, своеобразным манифестом абсолютной власти монарха явился скульптурный портрет Карла V работы Леоне Леони (*илл. 3*).

Карл V предстает триумфатором над скованной обнаженной аллегорической фигурой «*fugog*». Облаченный в доспехи, Карл воплощает образ христианского воина, одержавшего победу над турками. Однако доспехи были съемные. В другой обстановке перед взглядом публики предстала обнаженная фигура императора, сохранявшая некоторое портретное сходство, но являвшая образец идеального античного тела.

Идея преемственности и уподобления античным идеалам красной нитью проходит через средневековую культуру, и ни в коей

мере не утрачивает своего значения в Ренессансе. Однако в данном случае речь идет не только об уподоблении Карла древнеримским правителям или античным идеалам. Карл V утверждает себя как носителя добродетелей и подчеркивает естественную и божественную природу своей власти.

Карл V, один из самых интеллектуальных людей своей эпохи, скорее всего, трезво оценивал себя и тот облик, который был ему дан природой, его не интересовала лесть или сглаживание его отрицательных черт. Подобные скульптурные портреты и доспехи служили конкретной цели и формировали определенный образ – абсолютного монарха. Несмотря на влияние греческой пластики, образ, который создают доспехи работы Бартоломео Кампи и скульптура Леоне Леони, вызывают исключительно аллюзии на имперский Рим.

Ориентация на римские памятники была характерной чертой Ренессанса, стоит вспомнить хотя бы монументы кондотьерам Коллеони и Гаттамелате. Сама по себе статуя Карла во многом напоминает знаменитую скульптуру Октавиана Августа. В декоре шлемов присутствует лавровый венок. В Милане в честь Карла была создана медаль с его профилем в лавровом венке и подписью «IMP. CAES. CAROLUS. V. AUG», что является аналогом монет с профилями императоров в Древнем Риме.

Как говорилось ранее, скульптура работы Леоне Леони, облаченная в доспехи, фактически прославляет победу императора над Османской империей, которая аллегорически была представлена в фигуре Фигго. На груди доспехов расположен Орден Золотого руна. Такой же орден – знак похищенного аргонAUTами руна, украшает и античный шлем работы Негроли. Этот орден был крайне значим и важен для императора, потому что мы встречаем его и на многих живописных портретах – от ранних немецких до полотен кисти Тициана.

Орден Золотого руна, известный также как «знак Гидеона», был учрежден Филиппом Добрым в 1430 г. Этот орден со времени своего основания был одной из самых почетных наград Европы. Цель ордена была охрана церкви и веры, а его покровителями была

Дева Мария и святой Андрей. Более того, изначально орден позиционировался как рыцарский, потому что к рыцарству Филипп Добрый питал особое расположение. Эту линию поддерживал и Карл V, который являлся гроссмейстером ордена. Во время его правления орден становится самой почетной наградой Европы, им награждаются короли и знать.

Сам Карл V начинал перечисление своих титулов со следующего: «Избранный император христианского мира и Римский, присно Август, а также католический король Германии, Испаний и всех королевств...» [1, с. 29–30]. Это в полной мере расставляет необходимые акценты в собственной репрезентации императора. Стоит отметить, что Карл V Габсбург был последним императором Римской Священной империи, который отметил в Риме свой триумф.

Все произведения искусства и оружейного дела, прославляющие императора, имеют связь с давней традицией. В случае успехов Карла V мы сталкиваемся сразу с несколькими – связь имперской власти с римским наследием, идеалами высокой греческой классики и великой утопической идеей об императоре единой христианской империи.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Герберштейн С.* Московия. М. : АСТ ; Астрель, 2008. С. 29–30.
2. *Hart G. D.* The Habsburg jaw // *C.M.A. Journal*. Toronto, 1971. Vol. 104.
3. *Soler del Campo A.* El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte. Madrid, 2010.
4. *Zerner H.* Classicism as power // *Art Journal*. 1988. Vol. 47. No. 1.



1. Б. Кампи. Доспехи Карла V. 1546. Сталь, золочение
Королевская оружейная, Мадрид



2. Ф. Негроли. Шлем Карла V. 1533. Сталь, золочение
Королевская оружейная, Мадрид



3. Л. Леони. Укрощенная ярость. 1551–1564. Бронза. 251 см
Музей Прадо, Мадрид

Метафорический язык елизаветинской портретной миниатюры

В статье рассматривается один из способов передачи личностного начала в английском миниатюрном портрете конца XVI в. На конкретном примере – «Портрете неизвестного на фоне пламени» Н. Хиллиарда – анализируется применение метафорического высказывания в качестве особого приема елизаветинской миниатюры. Исследуются способы самовыражения модели в миниатюрном портрете.

Ключевые слова: портретная миниатюра; английский портрет; Николас Хиллиард; эмблема; метафорический прием.

А. А. Troitskaya

Metaphorical Language of Elizabethan Portrait Miniature

The article examines one of the methods to express the personality traits and personal message in English miniature portraits. «An Unknown Man on the Flame Background» by Hilliard is given here as a particular example for analyzing of the metaphorical statements as a special method in Elizabethan portrait miniatures. The ways of self-expression of model are investigated in context of the individualization problem of the portrait image in the English miniature portraiture.

Key words: portrait miniature; English portraits; Nicholas Hilliard; emblem; metaphorical method.

В английских портретах, созданных в эпоху елизаветинского правления (1553–1603), в полной мере проявились признаки специфического изобразительного канона этой эпохи: плоскостность,

декоративность, иератичность поз, преобладание линии и орнамента над проработкой цвета, статичность композиции, обилие символических деталей. Также для них характерна насыщенность эмблематикой, текстами, изречениями, вносящими в изображение элемент повествовательности, своего рода рассказа о модели. Все эти отличительные черты составляют своеобразие английского портрета, в котором отдельный интерес вызывает портретная миниатюра, поскольку ее техника и стилистика, подход к изображению модели стали определяющими для английского искусства портрета в ранний период его развития.

Подчиненность визуального образа вербальному в елизаветинском искусстве¹ в сочетании со сложившейся в этот период стилистической традицией формировала определенные приемы и творческие методы. Их теоретическое обоснование отчасти изложено в трактате елизаветинского миниатюриста Николаса Хиллиарда «Об искусстве миниатюры» (ок. 1598–1602) [17]. На страницах трактата он задается серьезными эстетическими вопросами: в чем заключается красота человеческого лица и какими средствами возможно передать ее в портрете, в чем разница между красотой и правильной пропорцией и зачем идеализировать природные черты модели. Вместе с тем, Хиллиард преследует и иную цель: «...как поймать это очаровательное изящество, эти лукавые улыбки и эти взгляды украдкой, которые внезапны, как вспышки страсти, и прочие проявления чувств, кроме того, что увидеть и запечатлеть, и тешить себя надеждой сходства?» [17, с. 57]. Так проявляется его понимание сходства в портрете. В воплощении едва уловимого движения лица модели Хиллиард видит высшую цель портретиста. Исследования воззрений Хиллиарда открывают взгляд на проблему индивидуального начала в портрете. Заметим, что на практике эта цель была почти недостижима для английских портретистов конца XVI в. Таковы были условия для воплощения портретного образа в миниатюрном портрете.

Вместе с тем, портреты этого периода обнаруживают характерные способы самовыражения, самопредставления или «формирования Я» («self-fashioning»)². Это явление во многом

составляло основу для дальнейшего развития индивидуальных характеристик в портрете. В интересующую нас эпоху оно проявилось в следовании определенным канонам – и в выражении социальной роли модели, и в представлении более интимных проявлений личности (настроений, убеждений, чувств). Большинство миниатюрных портретов конца XVI в. демонстрируют особый способ передачи этих нюансов с помощью характерных внешних атрибутов. К их числу можно отнести детали туалета и украшения модели, эмблемы и инскрипции – семантические элементы, часто порождаемые литературными и мифологическими источниками. Ряд портретных миниатюр, начиная с 1570-х гг., содержат надписи на латыни, высказывания, характеризующие модель, – импрессы³. В некоторых портретах фон обогащен деталями интерьера, пейзажа или же эмблематическими деталями.

Параллельно с развитием приватного, личностного начала в английском изобразительном искусстве те же процессы в еще более выраженной форме происходят и в английской литературе. Примером тому является расцвет искусства сонета, произведения малой формы, имеющего единичный адресат и содержащего определенную частную законченную мысль, что сближает сонет с искусством портретной миниатюры. «Они сопоставимы с сонетами, они были столь же изящно отточены, иносказательно и в прямом смысле. Они изначально были предназначены для публичной демонстрации не больше, чем сонеты для публикации. Мы должны, думая о них, смотреть на них при пламени свечи в занавешенной кровати, где они быстро могли быть спрятаны в корсет или дублет. ... Украшенный драгоценными камнями футляр, как скрытая от посторонних глаз личная переписка между двумя влюбленными» [6, с. 121]. Параллели, проводимые между миниатюрой и сонетом, не случайны: приемы поэтической речи (метафоричность, скрытое цитирование, идеализация, обращение к языку символов и эмблем) также использовались миниатюристами для построения семантической структуры портрета.

Один из частных случаев применения опозитизированного сравнения, необычный и яркий пример использования метафоры

в миниатюре елизаветинской эпохи – «Неизвестный на фоне пламени» работы Хиллиарда⁴.

Первое, что привлекает в этой миниатюре внимание зрителя – необычный фон. В то время как традиционным фоном миниатюры XVI в. был ультрамарин, особенно часто встречавшийся в произведениях Хиллиарда, в «Портрете неизвестного» фоном являются золотистые языки пламени, выполненные с большой долей условности: пламя, изображенное за спиной модели, плоско, как стена, а волнистые линии огня расположены с ритмичной равномерностью. Кроме того, что фон нереалистичен, он, по видимому, сочинен для единственного заказчика, подобной миниатюры в творчестве Хиллиарда нет.

Также необходимы объяснения тому, что молодой человек одет совершенно нетипичным (для портретного изображения своего времени) образом, а на груди его висит цепь с медальоном, повернутым обратной стороной к зрителю. «Молодой человек явно намеревался сделать этот портрет очень личным подарком. Он стоит, одетый только в рубашку, повернув медальон к сердцу. Пламя почти наверняка символизирует страсть» [18]. На что же может указывать форма его одежды? Предполагается, что человек этот был знатного происхождения, тем не менее, он не спешит с помощью роскошного костюма демонстрировать свое благосостояние (что в целом было свойственно портрету елизаветинской эпохи). «Наряду с гербовниками и эмблематической литературой существовали справочники относительно символики цвета, также дающие советы совершенному “cortegiano”, как без слов выразить свое отношение к даме через свой костюм» [11, с. 13]. Думается, и в случае с «Неизвестным на фоне пламени» одевание модели подчеркнуто демонстративно. Но вместе с тем, целью заказчика, скорее, не было выражение открытого эротизма, тем более что в английском искусстве XVI в. достаточно редко встречающийся мотив обнаженного тела лишен эротического подтекста. Немногочисленные примеры – аллегорический портрет сэра Дж. Латрела с обнаженным торсом и один из самых загадочных портретов этой эпохи – портрет капитана

Сэра Томаса Ли – лишь подтверждают это. В двух указанных полноформатных портретах «раздевание» носило аллегорический характер. В миниатюре «Портрет неизвестного на фоне пламени» обнажение, на наш взгляд, также является способом иносказания: возможно, появляясь на портрете в дезабилье, заказчик стремился выразить открытость (или откровенность) и искренность чувств.

Медальон на шее у модели – «миниатюра в миниатюре» – отвечает предположениям о любовном томлении, ношение такого аксессуара свидетельствовало о духовной и/или любовной связи. Здесь можно вспомнить о социальной роли миниатюры в елизаветинской культуре, когда миниатюрные портреты могли служить как личным тайником высоких чувств, так и публичным жестом, в зависимости от прихоти владельца. Молодой человек отворачивает миниатюрное изображение, возможно, это жест преданности или уверения в сохранении тайны по отношению к тому, кому адресован портрет. Медальон, развернутый лицевой стороной к зрителю, составлял бы куда менее гармоничную композицию из «анфилады» уменьшающихся портретных образов. Здесь же цепочка взглядов тонко продумана: модель смотрит на зрителя, но сердцем зрит образ, скрытый от наших глаз. И в самом сочетании фигуры молодого человека с пламенным фоном, и в его жесте, по-видимому, заключено определенное сообщение.

«Пламя любви», составляющее основу для этого сообщения, широко известно как поэтический троп. Метафора и подобные ей языковые приемы направлены на выражение понятий, с которыми в живописи успешно справлялись эмблема или аллегория. Но для раскрытия их сути порой требуются пространные объяснения (так, в сборниках эмблем рисунок сопровождался motto и небольшим стихотворным толкованием эмблемы), тогда как метафора – это путь к быстрому пониманию поэтического образа, она возникает из уподобления, в котором опускается сравнительный союз «как». В рассматриваемой миниатюре визуализация поэтического сравнения («Моя любовь горяча, как пламя») или метафоры («Сгораю от любви») – достаточно неожиданный ход в системе иносказаний

изобразительного искусства елизаветинской эпохи, для нее чаще использовались эмблемы и импрессы.

Характер сообщения, заключенного в этом портрете, можно прояснить, обнаружив источник заимствования мотива пламени. «Он пожелал быть изображенным на фоне пламени, в эмблематической (курсив наш. – А. Т.) манере» [15, с. 109–110], отмечает Р. Стронг, приводя несколько характерных «огненных» эмблем из сборников более поздних лет. Наиболее популярные из них – феникс, возрождающийся из пламени и выразивший идею воскресения и целомудрия⁵ одновременно, и саламандра⁶, которая считалась существом хладнокровным настолько, что оставалась живой в огне. Так, стихотворный комментарий к эмблеме саламандры из «Коллекции эмблем» Джорджа Уайта (1638), повествует о «тех, кто в огненных колесницах, подобно Илии, устремляется ввысь, к Бессмертию...» [15, с. 110]. Другое издание, приведенное в качестве источника эмблематического изображения, – антверпенский сборник «Amogum Emblemata» Отто Ваения (1608), в котором та же эмблема трактована в исключительно любовном контексте: подпись к ней гласит, что любовь жива, как саламандра в огне, а любящий получает жизнь там, где иные погибают. Еще один источник образа пламени – перевернутый факел с девизом «Qui me alit extinguit» («То, что питает меня, меня же и гасит») из наиболее популярной в то время книги такого рода в Англии – «Выбор эмблем», рисунок сопровождается строками:

«Точно как воск и питает, и охлаждает пламя,

Так и любовь дает жизнь, и любовь же ее отнимает...» [19, с. 183].

Сборник эмблем любви голландского автора Даниэля Хейнсуса [9] содержит подобный рисунок, но помимо факела на эмблеме появляется амур и костер, motto гласит: «Ardo d'appresso, et da longhi mi struggo» («Когда я возле – горю, когда далеко – я таю», восходящее к «Канцоньере» Петрарки, канцоне 194, которая оканчивается строкой «che da lunge mi struggo et da presso ardo»). На другой эмблеме амур с факелом сопровождается уже

знакомым motto: «Qui me nourrist, m'estaind» («То, что питает меня, меня же и гасит»), далее эта эмблема переходит во многие сборники XVII в., лишь незначительно отличаясь в рисунке. Все это говорит скорее не об источнике пламенного мотива в миниатюре Хиллиарда, а о том, что уже в XVII в. «пламя любви» окончательно сформировалось в опоэтизированный образ страсти.

Существует и другой портрет на фоне пламени, выполненный, предположительно, Исааком Оливером. В нем названные эмблематические связи проявляются более очевидно. Уже другой неизвестный не только представлен на фоне пламени, но и как бы охвачен им: пламя покрывает фон портрета, и несколько огненных бутонов разместились на груди модели, из которой, по вероятному замыслу, они и вырвались на свободу. Портрет дополнен импрессой «Alget qui non ardet» («Не сгорая, замерзнешь от холода»), которая вторит пламенному фону, свидетельствующему о любовных страданиях. Но вот вопрос, чего больше во взгляде молодого человека в этой миниатюре – страдания или обошления? «Оливер не часто пытается применить поэтические фоны или эмблемы, и когда он это делает, как и в “Неизвестном на фоне пламени” из Хэм-Хауса, идея кажется слишком очевидной и невыразительной имитацией того, что однажды уже использовалось Хиллиардом» [14, с. 24].

В миниатюре, приписываемой Хиллиарду, инскрипций нет, достаточно того, что фон выполнен с вкраплениями листового золота, для большего эффекта мерцания пламени, в особенности при меняющемся освещении [7]. Этот молодой человек и не нуждается в импрессе: его поза, полуобнаженный вид, жест, и прячущий медальон, и акцентирующий на нем внимание, – все детали направлены на выражение основной идеи.

Интерпретация пламенного фона как метафоры любовной страсти, казалось бы, лежит на поверхности, но исключительно благодаря ее литературному и риторическому значению, которое к XVI в. было уже широко распространено. Примечательно то, что именно в английской портретной миниатюре этот риторический прием перешел в сферу изображения как некий концепт.

Среди поэтических примеров, которые могли оказать влияние на его формирование, наиболее популярны были образы поэзии Петрарки:

Одно – молить Амура остается:
А вдруг, **хоть каплю жалости храня**,
Он благосклонно к просьбе отнесется.
Нет, не о том, чтоб в сердце у меня
Умерить пламя, но пускай придется
Равно и ей на долю часть огня [4, с. 273].

В то же время и в английской поэзии концептуальная метафора пламени страсти была на тот момент вполне развита: «...But true love is a durable fire / In the mind ever burning...» («Но настоящая любовь – неухающий огонь, постоянно горящий в сознании...»), Уолтер Рейли [13, с. 23–24]), «My love is like to ice, and I to fire» («Как пламень я, любимая – как лед...») у Эдмунда Спенсера [5, с. 494]), или чуть позже у Бена Джонсона: «And in his Mistress' flame, / playing like a fly, / Turned to cinders by her eye?» («...Что, словно мошка, человечье тело / В любовном пламени сторело?...») [3, с. 141]).

Даже появляясь в самых разнообразных вариациях, метафора «любовного пламени» имеет устойчивый вид, как изображение в эмблематическом сборнике. Являясь приемом другого вида искусства, она, как и эмблема, служит компактной формой, раскрывающей определенную идею через устойчивый образ.

В целом, прием переноса на предмет неких свойств, присущих другому предмету, является метафорой, по мнению Генри Пичема⁷, метафора используется, «когда описываемая вещь и так знакома человеку. Когда метафора приносит удовольствие, приятный свет темным вещам» [12, с. 13]. В этой характеристике проступает одно важное свойство: метафора, называющая вещи не своими именами, во-первых, освежает наш взгляд на уже знакомые вещи и явления (будем иметь в виду, что сравнение страсти и пламени в определенную эпоху еще не было банальным). Во-вторых, метафора делает эти вещи и явления приятными, своей краткой

и приносящей удовольствие формой избавляя нас от пространных объяснений их сути.

Принцип прямого или косвенного цитирования (поэтических строк, визуальных образов) способствовал «развертыванию» послания перед адресатом, открытию сообщения, о смысле которого мы можем только догадываться. При обнаружившейся тенденции к выражению индивидуальности, большему вниманию к приватной жизни, миниатюра долгое время остается «секретным» искусством, в котором «тайна личности (и невыразимая природа индивидуальности), самым дразнящим стилем Хиллиарда предполагающая умалчивание, уступает дорогу выражению характерных черт модели» [10, с. 107]. И в искусстве Н. Хиллиарда, и в его трактате, где он выразил желание запечатлеть в портрете игру эмоций на лице, мы видим свидетельства возрастания интереса к внутреннему миру чувств, что предвосхитило дальнейшее развитие английского портрета. Прием, который условно можно назвать метафорическим, служил преодолением одного лишь внешнего сходства и подобия в портрете, своеобразным выходом за эти рамки, что в дальнейшем, однако, было оставлено, уступив место развитию индивидуальных портретных характеристик.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Указанная особенность была обусловлена общей культурной ситуацией, возникшей в реформационный и постреформационный период. В это время образы «были, кратко говоря, превращены в разновидность книги, в “текст”, который призывал зрителя к чтению» [16, с. 177].

² Термин «self-fashioning» введен Стивеном Гринблаттом [8]. Приведенный в статье эквивалентный перевод принадлежит Г. Дашевскому [2].

³ В английской турнирной традиции под импрессой понимались композиции из фразы, как правило, на латыни, и эмблематического изображения, в портретах от нее остается чаще всего лишь фраза. Ср.: «Импреса (итал. *impresa*, от лат. *Impressere* – “вдавливать, клеймить, оттискивать”) – клеймо, печать, тиснение, изображение на геральдическом щите» [1, с. 95].

⁴ По отношению к этой миниатюре авторство Н. Хиллиарда оспаривается рядом исследователей. Однако нам представляется убедительной версия музея, согласно которой портрет написан Хиллиардом.

⁵ Феникс являлся одной из личных эмблем Елизаветы I, что вызывает некоторые сомнения относительно применения его образа для изображения «пламени любви», целомудрия в котором, на наш взгляд, явно недостаточно.

⁶ У Стронга не упоминается тот факт, что саламандра являлась эмблематическим животным короля Франции Франциска I. В британской геральдике обозначала храбрость и мужество.

⁷ **Пичем Генри Старший** – автор популярнейшего в елизаветинскую эпоху труда по риторике «Сад красноречия», в котором раскрыто содержание основных риторических фигур, в большинстве – поэтических тропов.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. СПб., 2004–2009. Т. IV, 2006.

2. *Гринблатт С.* Формирование «я» в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира (главы из книги) // Новое литературное обозрение. 1999. № 35. С. 34–77.

3. *Джонсон Б.* Песочные часы / Пер В. Лунина // Английская лирика первой половины XVII века. М., 1989. С. 141.

4. *Петрарка Ф.* «Несчастный! Я предположить не мог...» LXV сонет из цикла «На жизнь Мадонны Лауры» / Пер. Е. Солоновича // Петрарка Ф. Избранное. Автобиографическая проза. Сонеты. М., 1974. С. 273.

5. *Спенсер Э.* Сонет XXX. («Как пламя – я, любимая – как лед...») / Пер. В. В. Рогова // Европейские поэты Возрождения. «Библиотека всемирной литературы». Т. 32. М., 1974. С. 494.

6. *Buxton J.* Elizabethan Taste. London, 1963.

7. *Graham-Dixon A.* A Man Against a Background of Flames, attributed to Isaac Oliver // Sunday Telegraph, «In The Picture». 2001. 18 Nov.

8. *Greenblatt S.* Renaissance self-fashioning. Chicago, 1980.

9. *Heinsius D.* Quaeris quid sit Amor..? Amsterdam, 1601.

10. *Knapp J. A.* Illustrating the Past in Early Modern England : The Representation of History in Printed Books. Aldershot, 2003.

11. *Linthicum M. C.* Costume in the drama of Shakespeare and his contemporaries. Oxford, 1936.

12. *Peachem H.* Garden of Eloquence. London, 1577.

13. *Raleigh W.* Walsingham. («...As you came from the holy land Of Walsingham...») // *Song of Ourselves : Anthology of Poetry*. Cambridge, 2005. P. 23–24.
14. *Reynolds G.* English portrait miniatures. London, 1952.
15. *Strong R.* Artists of the Tudor Court: the Portrait Miniature Rediscovered 1520–1620. London : The Victoria and Albert Museum, 1983.
16. *Strong R.* The Spirit of Britain. London, 1999.
17. A Treatise concerning the Art of Limning by Nicholas Hilliard / Ed. R. K. R. Thornton, T. G. S. Cain. Manchester, 1992.
18. An Unknown Man // Музей Виктории и Альберта [сайт музея]. [URL]: <http://collections.vam.ac.uk/item/O16579/an-unknown-man-portrait-miniature-hilliard-nicholas/> (дата обращения 27.03.2012).
19. *Whitney G.* A Choice of Emblemes. Leiden, 1586.



1. Н. Хиллиард. Портрет неизвестного на фоне пламени. Ок. 1600
Акв., пергам., наклеенный на игральную карту. 6,9×5,4 см
Музей Виктории и Альберта, Лондон



2. И. Оливер. Неизвестный на фоне пламени. Ок. 1610
Акв., пергам., карт. 5,5×4,37 см. Хэм Хаус, Ричмонд, графство Суррей

**Тема «Несение креста»
в творчестве Луиса де Моралеса
(1509/1511–1586)**

Статья посвящена анализу произведений на тему «Несение креста» испанского живописца Луиса де Моралеса (1509/1511–1586). Проведен сопоставительный анализ различных авторских вариантов в творчестве мастера из Бадахоса. Рассмотрено влияние духовной литературы Испании эпохи на характер решения темы.

Ключевые слова: религиозная иконография; темы «Страстей Христовых»; духовная литература Испании XVI в.; творчество Луиса де Моралеса; живопись Испании XVI в.

Е. О. Kalugina

**Christ Carrying the Cross Theme
in the Work of Luis de Morales
(1509/1511–1586)**

The article examines Christ carrying the cross paintings by the Spanish artist Luis de Morales (1509/1511–1586). Various versions of this subject in the works of the artist from Badajoz are analyzed. The influence of Spanish spiritual literature of the period on the interpretation of the theme is shown.

Key words: Religious iconography; subjects of the Passion of Christ; spiritual literature of Spain in the XVI century; the work of Luis de Morales; paintings of Spain in the XVI century.

Иконография Христа, несущего крест к месту казни на Голгофу, вдохновленная каноническими Евангелиями, получила особое

развитие в эпоху Средневековья¹. В духовном движении «нового благочестия» тема «Крестного Пути» имела важнейшее значение. Акцентировался ее глубинный, символический и аллегорический смысл, связанный с «внутренней религиозностью» и личным спасением. В сочинении нидерландского писателя-мистика Фомы Кемпийского «О подражании Христу» «Царственный путь Святого Креста» [3, с. 277] рассматривался как единственное средство к вечной жизни на пути покаяния. «Итак, смотри: все в кресте и все в умирании, и нет иного пути к жизни и к истинному внутреннему миру и успокоению, кроме пути Святого Креста и ежедневного умерщвления (тела)» [1, с. 277]. Хуан де Авила, выдающийся испанский проповедник и религиозный писатель, перевел на кастильский язык это, одно из самых читаемых, произведений рассматриваемой эпохи и написал пролог к нему (Севилья, 1536; Баэса, 1550) [8, с. 494]. Эразм Роттердамский считал крест Христов важнейшим орудием «против всякого рода бедствий и искушений» [6, с. 86]. Гуманист из Роттердама призывал размышлять о «тайне креста», чтобы обрести настоящее благочестие. «Ты чтитьшь древо креста; больше следуй таинству креста», – писал он [2, с. 59].

В религиозно-мистической литературе Испании XVI в. тема «Крестного Пути» являлась одной из центральных. В ту эпоху образ поруганного Христа был наиболее почитаемым символом спасения человека. Игнатий Лойола, Хуан де Авила, Луис де Гранада, Педро де Алькантара глубоко осмыслили символический и аллегорический смысл «Пути Скорби»² Иисуса Христа, его значение для духовной жизни человека. Особое значение эта тема приобрела в молитвенной практике эпохи, в первую очередь, в практике мысленной молитвы, которой посвящались разного рода религиозные трактаты и «Духовные упражнения». Подобные сочинения, предназначавшиеся не только монашествующим и лицам духовного звания, но и мирянам, оказали огромное влияние на ментальность эпохи и практику личного благочестия. Медитации над Страданиями Господа, в которых важнейшее значение придавалось осмыслению «Крестного Пути», позволяли человеку, по мысли авторов трактатов, возвысить душу к Богу и вести его по пути спасения.

В творчестве Луиса де Моралеса, одного из самых выдающихся и оригинальных испанских художников XVI столетия, нашли отражение важнейшие тенденции духовной жизни Пиренейского полуострова и религиозно-мистические идеи эпохи. Он сумел выразить темы и образы, волновавшие людей того времени, получив огромное признание у современников, прозвавших его «Божественным».

Искусство Моралеса, отмеченное самобытностью и неповторимым индивидуальным стилем, сложилось на основе сплава итальянской, нидерландской и испанской художественных культур. Значительное влияние на творчество художника, особенно на произведения 1540-х гг., оказала итальянская ренессансная живопись, подлинные образцы которой, а также копии, выполненные нидерландскими и испанскими мастерами, он мог изучать непосредственно на Пиренейском полуострове. Впоследствии его творческая манера под воздействием ряда факторов, в первую очередь, духовного климата Испании, менялась в сторону усиления экспрессивных и эмоциональных черт. Основными темами религиозной иконографии эстремадурского живописца являлись события «Страстей Христовых», а его художественный язык оказался глубоко органичен для передачи религиозных идей того времени.

Тема «Несение креста» появляется в творчестве Моралеса на раннем этапе. А. Понс в 1774 г. описал не сохранившуюся картину «Христос, несущий крест» (1540-х гг.) из церкви Де ла Консепсьон старинного госпиталя города Бадахоса [13, р. 160]. По предположению И. Бэксбака, ее копия XVII в. представлена в коллекции Барба Мадрида [4, р. 26, 185, 268]. Х.-А. Гайа-Нуньо указал на картину «Несение креста» из Галереи Уффици Флоренции, которую он считал работой мастерской Моралеса 1540-х гг. [8, р. 42]. Стиль и иконография произведения отличаются от известных композиций живописца. С нашей точки зрения, картина обнаруживает значительное сходство с работой нидерландского живописца Яна Сандерса ванн Хемессена 1549 г. из музея Санта Крус Толедо.

На протяжении 1560-х гг. Моралес создавал как произведения для ретабло, так и образы для молелен и погребальных капелл частных лиц. Среди них: картина из фамильного пантеона герцогов

Осуны в соборной церкви Нуэстра Сеньора де ла Асунсьон Осуны, из монастыря францисканок кларис Монтихо и из старинной коллекции Бонавентуры Грассес-и-Эрнандес Барселоны (все три выполнены ок. 1565 г.) [16, р. 162, 163, 166, 167, 250, 251]. Они являются авторскими повторениями, отличающимися цветом одежды Христа, незначительными изменениями позы фигуры, жестов рук, наклоном головы, а также формой креста. Эти варианты были вызваны желанием заказчиков иметь произведения на сюжет, столь важный для ментальности эпохи.

Как отмечалось многими исследователями, картины имеют прямую связь с композицией Себастьяно дель Пьомбо «Несение креста» (1531–1537) из Государственного Эрмитажа Санкт-Петербурга, исполненной для Фернандо де Сильвы IV, графа де Сифуэнтеса (1480–1545) [4, р. 56; 6, р. 69, 364; 8, р. 42; 16, р. 58, 250]. Он являлся послом императора Карла V в Риме, после возвращения из Италии в 1537 г. стал главным майордомом двора Изабеллы Португальской, а после ее преждевременной смерти – двора инфант Марии и Хуаны [11, р. 398, 399]. На Пиренейском полуострове картина была известна в 1540-е гг. в копиях и вызывала многочисленные подражания. После смерти графа де Сифуэнтеса (16 сентября 1545 г. в Мадриде) она была приобретена Филиппом II для Эскориала³. Имеются свидетельства о большом почитании этого произведения испанским королем⁴. В Музее Прадо хранится небольшая картина С. Дель Пьомбо «Несение креста», на которой Христос изображен без тернового венца.

Неизвестно, когда Моралес познакомился с произведением Пьомбо. Он мог изучать оригинал в королевском собрании во время своего предполагаемого путешествия в Мадрид. Картину «Христос, несущий крест, сопровождаемый Богородицей и св. Иоанном Евангелистом» (ок. 1560, коллекция графа Майорги Мадрида) (*илл. 1*) некоторые ученые приписывают Моралесу и связывают с легендой об этом путешествии, приведенной А. Паломино [12, р. 384, 385]. В ее композиции есть нечто условное, а образы вызывают в памяти жесткие, почти скульптурные формы сеvilских романистов Педро де Кампаньи и Фернандо

де Эстурмио, хотя фигуры, помещенные в неглубоком пространстве на черном фоне, мастерски выписаны.

Возможно, Моралесу была известна копия картины Пьомбо, выполненная португальским художником Мануэлем Денисом, придворным живописцем королевы Изабеллы Португальской, сохранившаяся в монастыре Св. Иосифа Авилы. Надпись свидетельствует о том, что она была выполнена в 1544 г. Как предполагают исследователи, копия была создана по заказу Альваро де Мендосы, придворного капеллана Карла V и шурина могущественного Франсиско де лос Кобоса, женатого на его сестре Марии, владевшего другим шедевром Пьомбо «Оплакиванием» (1533–1539, Фонд герцогов Мединасели, в настоящее время экспонируемом в Музее Прадо). В 1560–1567 гг. А. де Мендоса был епископом Авилы и покровительствовал св. Терезе. Монастырь Св. Иосифа был основан Терезой Авильской в 1562 г. и являлся первым монастырем реформированного ею кармелитского ордена. Копия, исполненная Денисом, принадлежала епископу А. де Мендосе, который, вероятно, и подарил картину в только что созданный монастырь Св. Иосифа [15, р. 67].

Моралес мог посетить Авилу по распоряжению Хуана де Риберы, епископа Бадахоса, друга А. де Мендосы, являвшегося важнейшим заказчиком художника в 1560-е гг. Для Риберы Моралесом было создано в 1566 г. «Несение креста» из Коллегии патриарха Валенсии – лучшей из картин эстремадурского мастера на эту тему (*илл. 2*).

Иисус изображен на черном фоне в пурпурном хитоне, в отличие от бело-голубого одеяния на картине Пьомбо. По сравнению с первоисточником у Моралеса усилена религиозная экзальтация и эмоциональная патетика. На сильно исхудавшем лице Христа, с выступающими скуловыми костями, ввалившимися глазами, окруженными почти черными тенями, наморщенным лбом, морщинами у глаз и полуоткрытым ртом, подчеркнута выражение глубокого страдания. Поражает мертвенная бледность лица, на котором выделяются ярко-красные губы. Сведенные к наморщенной переносице брови имеют крутой излом, усиленный беспокойной игрой лицевых мускулов. С миниатюрной тонкостью написаны

маленькие струйки и капли крови, вытекающие из язв от тернового венца. Яркий сфокусированный свет выделяет кисть руки, с растянутыми сильно удлинненными фалангами пальцев с выступающими раздваивающимися суставами, стремящимися в нечеловеческом усилии удержать тяжелое крестное дерево. Резкий контраст красно-коричневого одеяния, бледного лица и черного фона усиливает напряженность и драматизм сцены. Христос, отвернув голову от креста, словно обращается к молящемуся человеку. Моралес подчеркнул душевные муки Богочеловека, сосредоточив внимание на передаче страдающего лица Иисуса.

На характер решения сюжета оказала прямое воздействие духовная литература Испании XVI в. В «Трактате о молитве и размышлении» Педро де Алькантары приведено чрезвычайно выразительное описание этого «жесточкого спектакля», обращенного к чувствам человека⁵. «...Было погружено на эти плечи, столь разбитые и разорванные от перенесенных ударов плетей, дерево Креста. Однако не отверг благочестивый Господь этот груз, в котором были заключены все наши грехи, но, прежде всего, обнял его со всем милосердием, подчиняясь своей любви к людям. Итак, идет невинный Исаак к месту жертвоприношения со столь тяжелой ношей на таких слабых плечах ... Кто бы мог не пролить слез, видя Царя ангелов, идущего, шатаясь, с дрожью в коленях, со столь тяжким грузом, склонив [под его ношей] тело, с сосредоточенным взглядом, с окровавленным лицом, с гирляндой на голове, сопровождаемый этими бесстыдными криками и оскорблениями и громкими звуками барабанов и труб, которые звучали вокруг него» [3, р. 140, 141]. Этот отрывок перекликается с описанием «Несения креста» из «Книги о молитве и размышлении» Луиса де Гранады. «И идет невинный с этим столь тяжелым грузом на слабых плечах своих, а за ним со слезами следуют сопровождающие его. Кто мог бы удержаться от слез, видя, как властитель ангелов идет, шатаясь, медленно, шаг за шагом, со столь тяжелой ношей на плечах. Его колени дрожат, тело клонится к земле, глаза едва видят сквозь кровавый дождь, с этим венком на голове, идет, сопровождаемый столь постыдными возгласами и бранью...» [9, р. 77].

В отличие от чрезвычайно эмоциональных и экспрессивных описаний религиозных писателей, с жестоким реализмом передающих страдания истерзанного тела Спасителя, окруженного толпой мучителей, Моралес, не следуя буквально литературному тексту, изобразил глубокий внутренний трагизм события. Благодаря этому картина производит не менее сильное впечатление, чем письменные источники. Отсутствие аксессуаров способствует созданию внутренней беседы между молящимся и объектом его культа. Этот диалог с Христом являлся общей чертой в молитвенной практике эпохи. По словам св. Терезы, человек должен был представлять Иисуса исполненным скорби, покинутым своими учениками, беззащитным, находящимся в полном одиночестве [7, p. 195].

В произведениях для ретабло, выполненных Моралесом в 1560-е гг. совместно с мастерской, он обращался к более традиционной иконографии, представляя Иисуса упавшим на колени под тяжестью креста и окруженного участниками события, например, в композиции «Христос, несущий Крест» (1560–1563) из церкви в Арройо де ла Лус (*илл. 3*). В отдельных случаях, как на картине «Христос, несущий крест, и Симон Кириинеянин» (1565–1566) из погребальной капеллы лиценциата Хинеса Мартинеса церкви Св. Екатерины Игеры ла Реаль, изображая всего две фигуры. Эти произведения, восходящие к итальянским прототипам и северным гравюрам, значительно уступают по эмоциональной напряженности своеобразному психологизму рассмотренных выше композиций, предназначенных для индивидуального поклонения.

В характере решения темы этих живописных работ нашла отражение духовность «молитвенного сосредоточения» («el recogimiento»), распространенная среди части церковного клира и представителей тесно связанной с королевским двором высшей аристократии, находившейся под влиянием учений религиозных писателей и проповедников того времени [10, p. 21, 22]. Являясь заказчиками Луиса де Моралеса, они направили его творчество к животрепещущим темам эпохи Контрреформации, в частности, к теме «Несение креста», нашедшей в искусстве бадахосского мастера одно из самых глубоких выражений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Восшествие Христа на Голгофу с «остановками» было подробно описано в видениях мистиков Псевдо-Бонавентуры и святой Бригитты Шведской. Они воплощались в «живых картинах» средневековых мистерий и многочисленных произведениях искусства, представлявших Крестный Путь с реализмом, ужасающим своей жестокостью и патетикой, изображая Христа опустившимся на оба колена под тяжестью креста или упавшим навзничь под грузом тяжелого древа, среди многих участников события [14, с. 463–464].

² Название «Путь Скорби» «Via Dolorosa» впервые употребил францисканский монах Бонифаций Рагусский в XVI в. [14, с. 463–464].

³ В 1589 г. картина Себастьяно дель Пьомбо была отмечена в инвентаре Эскориала, но могла поступить в королевское собрание раньше.

⁴ В Эскориале имелись различные копии «Несения креста» С. дель Пьомбо и произведения, созданные под его влиянием, среди них «Христос, несущий крест» Михила ванн Кокси [4, р. 163, 196, 197, 508, 509].

⁵ Мы пользовались французским изданием 1650 г. из Российской национальной библиотеки Санкт-Петербурга.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Фома Кемпийский*. О подражании Христу // Богословие в культуре Средневековья. Киев : Христианское братство «Путь к истине», 1992. 383 [1] с. С. 227–383.

2. *Эразм Роттердамский*. Оружие христианского воина. СПб. : Сердце, 1992.

3. *Alcantara P., d'*. Traicte de l'oraison et meditation avec plusieurs beaux advis tres-salutaires, pour les ames devotes, qui desirent aspirer à la perfection: composé en Espagnol par le bienheureux Pierre d'Alcantara, Religieux de l'Sainte François & nouvellement traduit par R.G.A.G. A Lyon, Chez Vincent de Cœursillys, 1650. [VIII], 318, [10] p.

4. *Bäcksbäcka I*. Luis de Morales. Societas Scientiarum Fennica, Commentationes Humanarum Litterarum XXXI. Helsinki ; Helsingfors : Paavo Heinon Kirjapaino, 1962. 366 p.

5. *Esquerda Bifet J*. Diccionario de San Juan de Avila. Burgos : Editorial Monte Carmelo, 1999.

6. *Falomir M*. Sebastiano and «Spanish taste» // Sebastiano del Piombo. 1485–1547. [Catalogue: Exhibition, Palazzo di Venezia, Rome, 8.2–18.5.2008;

Gemäldegalerie, Berlin, 28.6–28.9.2008] / Claudio Strinari et al. Milano : Federico Motta, 2008. 384 c. P. 67–71, 364, 365.

7. Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del renacimiento. Catalogo de la exposición del 13 de octubre de 1998 al 10 de enero de 1999 del Museo Nacional del Prado. Dir. Checa Cremanes F. Madrid : Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos, 1998.

8. *Gaya Nuño J. A.* Luis de Morales. Madrid : Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961. 46 p. + 48 lám. b. y. n.

9. *Granada L., de.* De la oración y consideración // Obras del V.P.M. Fray Luis de Granada con un prólogo y la vida del autor, por Don Jose Joaquin de Mora. Tomo segundo // Biblioteca de autores españoles. T. VIII. Madrid : Imprenta de la publicidad á cargo de D. M. Rivadeneyra, 1848. [615 p.]. P. 3–202.

10. *Martínez Millán J., Bouza Álvarez F. [et al.]*. La corte de Felipe II. Madrid : Allanza Editorial, 1998.

11. *Martínez Millán J., Rivero Rodríguez M. [et al.]*. La corte de Carlos V. Madrid : Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos. [D.L. 2000] : 5 v. V. 3. 2 parte : Los Consejos y los consejeros de Carlos V.

12. *Palomino de Castro y Velasco A.* El museo pictórico y escala óptica : 3 t. T. III. El Parnaso español pintoresco laureado, con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles y extranjeros que han concurrido en estas provincias. Madrid : por Lucas Antonio, 1715–1724. [35] 498 [18] p.

13. *Ponz A.* Viaje de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Madrid : Por D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M. MDCCLXXVIII. T. VII.

14. *Reau L.* Iconographies de l'art chretien : 6 vols. Paris : Presses universitaires de France, 1955–1958. Iconographie de la Bible, 2er v. Nouveau Testament.

15. *Redondo Cantera J. M. y Serrão V.* El pintor portugués Manuel Denis, al servicio de la Casa Real // El arte foráneo en España. Presencia e influencia. XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. Madrid, 2005. P. 61–78.

16. *Solís Rodríguez C.* Luis de Morales. Badajoz : Fundación Caja de Badajoz, 1999.



1. Л. де Моралес (?). Христос, несущий крест,
сопровожаемый Богоматерью и св. Иоанном Евангелистом
Ок. 1560. Дер., темпера, м. 59×81 см
Коллекция графа Майорги, Мадрид



2. Л. де Моралес. Несение креста. 1566. Дер., темпера, м. 83×64 см
Коллегия патриарха, Валенсия



3. Л. де Моралес и мастерская. Несение креста. 1560–1563
Дер., темпера, м. 139×92 см
Церковь Нуэстра Сеньора де ла Асунсьон, Арройо де ла Лус

**Язык благочестия и риторика власти:
рецепция и интерпретация готики в XVII в.**

Представленная статья посвящена вопросам восприятия и трактовки готической художественной традиции в теоретической мысли и искусстве XVII в. Автор уделяет внимание вопросам интерпретации стиля, прослеживая путь от полного отвержения готики в эпоху Ренессанса к попытке обосновать ее конструктивную оправданность и эстетическое богатство времен сложения неоготических тенденций в архитектурной практике начала XVIII столетия. В статье выделено два основных аспекта, оправдавших для теоретиков искусства XVII в. готику, несмотря на несоответствие ее стилистики догмам классицистических канонов, – религиозное наследие как продолжение глубокого благочестия Средневековья и репрезентация власти в качестве указания на ее древний и традиционный авторитет. Первая тенденция проявляется преимущественно в храмовом зодчестве, попытках реставрации и декоре церквей, вторая – в издательской практике, гравюре, церемониале и театре.

Ключевые слова: теория искусства; готический стиль; средневековое искусство; проблемы интерпретации художественных стилей; искусство книги в XVII в.

Ju. I. Arutyunyan

**Language of Piety and Rhetoric of Power:
Reception and Interpretation
of the Gothic in XVII Century**

This article is devoted to the issues of perception and interpretation of Gothic art tradition in the theory and art of the XVII century. The author pays attention to the

interpretation of style, by tracing the path from the complete rejection of the Gothic in the Renaissance times to the attempt to justify its constructive propriety and aesthetic wealth at the times of the development of neo-gothic trends in architectural practice of the early XVIII century. There are two main aspects in the article, which approved Gothic for the theorists of art of the XVII century, despite the discrepancy between its stylistics and the dogmas of the classical canons. They are the religious heritage as continuation of the deep piety of the Middle Ages and the representation of the Power as an indication of its ancient and traditional authority. The first trend is manifested mainly in the temple architecture, attempts of restoration and decoration of churches, the second one – in the publishing practice, engravings, ceremonies and theatre.

Key words: theory of art; Gothic style; medieval art; problems of interpretation of artistic styles; art of books in the XVII century.

«Не знаю, хватит ли у вас материала, и удовлетворят ли любопытство публики опусы подобного рода. Эпоха Средневековья способна снабдить вас лишь малоинтересными памятниками. Завладевший архитектурой готический стиль почти всегда однообразен. Дворцы, церкви, замки... возведены тяжело и неповоротливо; это почти произвольно собранные каменные массы; гробницы и фасады соборов выполнены в ином, но ничуть не лучшем вкусе; такого рода памятники заставляют восхищаться прилежанием мастеров, примерно так же, как мы восхищаемся прилежанием нюрнбергских немцев, наводнивших всю Европу своими игрушками из слоновой кости» [1, с. 185], – напишет маркиз де Комон в письме собиравшему материалы к публикации «Памятников французской монархии» Бернару де Монфоку. Восприятие произведений средневекового искусства как чрезмерно украшенной, лишенной необходимой структуры и нарушающей требования высокого вкуса вещицы, интересной лишь своей трудоемкостью и, возможно, масштабом, характерно для европейской эстетической мысли конца XVII – начала XVIII в. Вместе с тем, оценка специфики выразительного языка готики наталкивается не только на сложившуюся со времен Возрождения негативную трактовку ее художественных приемов, противоположных строгой системе «*manera moderna*», порвавшей со средневековым прошлым, но и на своеобразное понимание исторических закономерностей, в системе

координат которого готический стиль ассоциируется прежде всего с наследием – религиозным и политическим.

Архитектура создает не просто ограниченное определенным образом пространство, за функциональной обусловленностью ее сугубо практического, не окрашенного индивидуальным чувством языка неизбежно скрывается определенная риторическая программа, обусловившая выбор конструкции, приемов трактовки и закономерностей декора в конкретных условиях. Обсуждая вопрос о «смысле» архитектурного сооружения, Умберто Эко определяет ее образный язык как вид массовой коммуникации, утверждая, что «архитектура представляет собой систему риторических правил, призванную выдавать потребителю те решения, которых он от нее ожидает, пусть слегка приправленные новизной и неожиданностью» [8, с. 236]. Экспективность, применительно к XVII столетию, превращает систему нормативных требований классицизма в жесткую нормативную структуру, предопределяющую не столько конструктивные закономерности, сколько характер выразительного языка с его отсылкой на «авторитет», цитирование определенных источников, академическую традицию обучения на образцах из прошлого и ставший катализатором обновленческих тенденций в эстетике спор о «древних» и «новых». Средневековое зодчество в подобном контексте воспринимается негативно, появившаяся во времена ренессансных трактатов схема не претерпевает принципиальных изменений – эпоха гибели и варварства, погубившая прекрасную Античность, разрушив великие сооружения прошлого и ввергнув архитектуру в пучину упадка, дисгармонии, несоразмерности, бесформенности и многословной перегруженности бессмысленными деталями.

Сложившаяся в период Раннего Возрождения система взглядов, порицавшая готику за отсутствие верного знания, «варварское» происхождение, пренебрежение законами природы и невнимание к античным авторитетам [7, с. 260], обогащается в XVI столетии обвинением в отсутствии чувства материала и рациональной конструкции, задушенной многочисленными декоративными элементами, осуждением неоправданной чрезмерности масштабов

и нагромождения лишенных конструктивной оправданности форм [2, с. 57–58]. Соотношение прошлого и современности, превращаясь в набор риторических фигур, высокомерно вещающих о непререкаемых ценностях навсегда ушедших эпох, порождает особое отношение к архитектурному наследию древности, конфликт сиюминутного и вневременного, личного и всеобщего, натуры и идеала, перетекая в плоскость художественной практики, формирует представление о творческом акте как о специфическом диалоге мастера и времени. Неудивительно, что отвергаемая эстетической программой нормативного в своей основе искусства XVII в. готика подспудно прорывается в эпоху барокко и классицизма как в сохранившем средневековые реминисценции зодчестве Англии, Германии и земель Восточной Европы, использующем конструктивные приемы и декоративные элементы Средневековья, так и в качестве содержательной программы, связанной, прежде всего, с религиозным обновлением и активной демонстрацией политической программы. Непререкаемый авторитет зиждется на традиции, абсолютная власть не терпит сомнений в правомочности и силе, обусловленных традицией прошлого, готика как символ национального наследия, славной эпохи собирания земель, победоносных войн, овеянных славой поколений полководцев, наконец, как реликвия, свидетельствующая о благочестии строивших храмы предков, рассматривается в начале XVII в. как «фигура речи», позволяющая открыто заявлять о претензиях на светскую власть и о неоспоримой связи с верой предков. Неудивительно, что подобная программа проявит себя прежде всего в с трудом выходящей из череды религиозных войн Франции.

Осознавая трагедию рубежа, навсегда положившую пропасть между безупречно прекрасной, овеянной легендами древностью и лишенной ореола романтической таинственности современностью, именно французская традиция порождает первый масштабный проект реконструкции поврежденной готической постройки в соответствии со средневековыми принципами возведения храмов. Заложенный 18 апреля 1601 г. Генрихом IV собор Святого Креста в Орлеане (*илл. 1*) построен на месте, где еще в IV в. возвышалась

базилика. Масштабный пятинефный храм с многоярусными ажурными башнями фасада, активно разработанным порталом и аркадами в духе «пламенеющей готики» становится знаком окончания противостояния, своеобразным «визуальным свидетельством» восстановления попорченной справедливости и выражением государственной программы восстановления, недаром к работам был привлечен Этьен Мартеланж, работавший для Ордена Иезуитов. Здание Сент-Круа, заменившее разрушенный в 1567 г. средневековый собор XIII в., [11, с. 42], в ходе длительного строительства (завершение которого в 1829 г. было приурочено к 400-летию освобождения Орлеана времен Жанны д'Арк) превратилось в знак триумфа и идеологическое воззвание, содержание которого связано как с указанием на традиции прошлого, так и на роль королевской власти в истории Франции. В 1678 г. уничтоженный разрушительным ураганом собор Святого Людовика в Блуа перестраивается в оригинальных формах, совмещающих классицистические и барочные приемы с традиционными стрельчатыми арками, нервюрным крестовым сводом, аркбутанами, контрфорсами и окном-розой в щипце, угнездившиеся на базах коринфских колонн гаргуйли придают сооружению неповторимую выразительность. Следует добавить, что средневековые храмы Европы, не завершённые в XIV–XV вв., достраиваются с сохранением основных конструктивных элементов и характерного готического декора в XVII столетии, примером чего может служить работа Карло Буцци в Миланском соборе.

Академическая традиция XVII столетия порождает особый вкус к «риторическому высказыванию» в пластических искусствах, образ «живописи, подобной поэзии», раскрывает специфику понимания характера выразительного языка художника, дерзнувшего уподобить слово изображению. Андре Фелибьен утверждает, что живописец «должен, подобно историкам, представлять великие события, или, подобно поэтам, темы, которые услаждают, и, стремясь к высшему, быть способным сокрыть под покровом вымысла добродетели великих людей и возвышенные тайны прошлого» [16, с. 213]. Доктрина Академии риторична,

творческий акт обретает методологическую определенность «высказывания», построенного по законам ведения спора, диалог усложняется диахронией рецепции, прошлое, превращаясь в фигуру речи, обретает власть над настоящим. Подчиненная требованиям высокого вкуса система правил и норм, затрагивающая как принципы трактовки исторической темы, так и формальные подходы к воплощению замысла, взывает к памяти и знаниям созерцающего, предполагая, что зритель «прочитает» послание художника, владея языком интерпретации. «Метод изображения страстей» Шарля Лебрена, где словесному описанию соответствует гравюра с изображением эмоции, превращает «экспрессию» в схему, позволяющую передавать исторические события через по-театральному трактованную мимику и жестикуляцию. «Художники – поэты, но их поэзия состоит не столько в праздном фантазировании и игре ума, сколько в размышлении над тем, какие страсти и чувства необходимо придать каждому персонажу в соответствии с его характером и условиями жизни, в которых он пребывает, также оно состоит в раскрытии выражения, которое сможет сделать страсти очевидными для глаза и даст возможность понять, каковы эти настроения» [16, с. 216], – рассуждает аббат Дюбо в изданном в 1719 г. сочинении «Критические размышления о поэзии и живописи». «Риторика стиля» неизбежно сводит всякую систему характерных черт к набору определенных приемов, наглядно «повествующих» о знаковых событиях великого прошлого.

XVII столетие отводит готике определенную «риторическую» роль, позиционируя памятники в контексте истории как символ славного прошлого и указание на права короны и как типичный для католической традиции стиль, лежащий в основе древнего благочестия. Амбивалентность исторического сознания порождает феномен «кристаллизации сакральной и профанной древности» [1, с. 131], вылившийся в контексте теоретической мысли последней четверти столетия в спор о «древних» и «новых». Водораздел, отделивший преклонение перед античностью от увлечения Средневековьем, проходит по грани ученой и повседневной культуры,

специализированный пласт которой совпадает с воспевающей древность академической традицией (история, «которой учат наставники»), а обыденный – с массовым увлечением рыцарскими романами (история, на которую «набрел случайно, читая книги»). Филипп Арьес некогда заметил, что в XVII в. исторические труды, посвященные национальному прошлому, остаются «не ученым и не литературным, но традиционным жанром», эти сочинения, «нравящиеся именно в силу банальности и повторов, хотя и одетые по последней моде» [1, с. 128–131] превращаются в компиляции, своеобразный пересказ с продолжением. Единственным упреком к предшественникам остается стиль изложения, ибо раньше «писали как будто наперекор музам», публикуя одни лишь «грубые груды историй Мартина Турского и св. Дионисия и хроники Хильдебранта», «низкие и грязные слова» которых могут выразить мысли «всякого сброда и негодяев, а не королей и добропорядочных людей», заявит в 1571 г. дю Эйан [1, с. 133]. При этом обращение к источникам и использование дословных цитат осуждается: «Я не желаю этих варварских речей, которые авторы воспроизводят слово в слово – так, как это делают наши историки в старинных манускриптах. Я извлеку из них суть, чтобы составить речь на нынешний манер», – скажет автор «Франсиона» Шарль Сорель в 1628 г. [1, с. 135]. В «Истории» отца Даниэля 1712 г. автор поясняет: «Я видел их [манускриптов] достаточно много. Но, честно говоря, чтение их стоило мне большого труда и дало мало преимуществ» [1, с. 135]. Возникает правомерный вопрос, что же питает интерес к этому, лишенному изящества и эстетической привлекательности, грубому и варварскому времени? Ответ ошеломляюще прост – история превращается в «патриотическое дело»: «Наши древние короли не оставили нам такого множества мудрых речений, как греки и римляне», но их подвиги «стоят более слов» [1, с. 135–136]. Историку же следует проявлять «разумную сдержанность», ибо цель Истории – прославление страны и ее властителей.

Искусство XVII в. мыслит исторически, двойственность ученой и профанной традиции воспринимается в контексте осмысления художественного наследия на уровне противопоставления

опыта «древних» – безусловной ценности благословенной эпохи процветания, ставшей образцом для Академии, и времен зарождения национальной истории – периода варварского, грубого и лишенного понятий о возвышенном и прекрасном, зато благочестивого, героического и добродетельного, великие свершения королей назидательны и полезны, если их правильно подать. Готический стиль как квинтэссенция Средневековья занимает в XVII в. место «риторической фигуры», своеобразного «исторического маркера», фиксирующего событие в системе пространственных и временных координат. Вера и власть, древнее право и уходящая в глубины истории традиция, осознание наследия как ценности и понимание истории как возобновляемой каждым поколением хроники, – готические мотивы в искусстве помогают сделать отсылку на Средние века зримой и очевидной. «Риторика стиля» позволяет использовать зодчество прошлых эпох как своеобразную политическую программу. «Существенные особенности архитектуры состоят в том, что данный вид искусства лишен прямой изобразительности и потому не обладает привычным предметным, то есть буквальным, прямым подражательным смыслом. Архитектура лишена миметического значения, она ничего не воспроизводит, кроме себя самой, и потому любой смысл, который можно прочесть в архитектурном памятнике, будет казаться смыслом косвенным, привнесенным в архитектуру. И весь вопрос состоит в том, чтобы выяснить *происхождение* этого смысла, а также его строение, что подразумевает постижение и общего, полного состава архитектурного целого» [3, с. 16]. Готическая конструкция с ее базиликальными планами храмов, крестовыми нервюрными сводами, опирающимися на тяжелые пилоны внутри здания и на систему контрфорсов и аркбутанов – снаружи, стрельчатыми арками, витражами и масверками узнаваема в каждой своей детали, именно поэтому «риторический тон» вполне уместен – определенность стилистической принадлежности позволяет рассматривать формальные признаки как «фигуры речи», определяющие диалог эпох в случае, если они используются в недрах иной системы, например, в XVII в. Убедительность сопоставления предопределяет

характер взаимоотношений памятников прошлого и современности, недвусмысленно указывая на намеренный, если не нарочитый, характер анахронизма.

Чрезмерный масштаб построек, алогичность конструкции, не отражающей истинный характер распределения нагрузок в здании, прихотливость изобильных узоров, нарушающих требования гармонии и соподчиненности, отсутствие сформулированного «верного знания», многословность и пестрота, чувство «несовершенства» и нарушение законов ставят в вину готическому стилю авторы XVII столетия. Признание готики, однако, нельзя назвать всеобъемлющим, сочинения, воспевающие средневековые сооружения, появляются и в более ранний период, но эпоха барокко с его вкусом к масштабу, динамике и разнообразию, приветствует богатый пластический язык и сложную систему членений и склонность к назидательности, характерные и для XVII в. Принцип нарушения правил для достижения эффекта (Гварино Гварини), вопрос о систематизации средневекового наследия и попытка выявить пути формирования ранней и зрелой стадий развития (Франсуа Блондель), смелость и дерзновенность мастеров, рискнувших возводить сооружения по лишь им одним известному закону, привлекают в готике авторов эпохи Ренессанса и барокко. В трактате итальянского зодчего приводятся архитектурные детали средневековых сооружений [15, с. VII, 3], французский мастер наряду с классическими ордерами системами и типами арок приводит стрельчатые, а при изучении пропорций рассматривает фасад собора в Милане [10, с. 419, 777].

Готика как синоним упадка архитектуры, потерявшей логику конструктивного решения и эстетические приоритеты в подходе к декоративному убранству, становится стереотипом восприятия средневекового зодчества в теоретических трактатах XVII–XVIII столетий. В прославленном пассаже И.-В. Гёте, посвященном Страсбургскому собору, автор сопоставляет собственные, навеянные сложившимися взглядами, ожидания, и радостное чувство необъяснимо прекрасного, охватившее писателя перед храмом, автор драматизирует столкновение обыденного мнения и яркого впечатления. «Когда я впервые

шел к Страсбургскому собору, голова моя была полна общепринятых теорий хорошего вкуса. Я понаслышке читил гармонию масс, чистоту форм и был заклятым врагом произвольных путаных причуд готических строений. Под рубрикой “готическое”, как гласит словарь, я соединял все синонимы ошибочных представлений о неопределенном, беспорядочном, неестественном, бессвязном, некстати заплатанном, нагроможденном, которые когда-либо приходили мне в голову. Так же неразумно, как в народе варварским называют весь мир за пределами своей страны, так и я звал готическим все, что не вмещалось в разработанную мной систему, начиная с пестрых резных фигур и изображений, украшающих дома наших мещан во дворянстве, и кончая великими памятниками старого немецкого зодчества, которые я осуждал по причине нескольких мудреных завитков, и, присоединяясь к общему хору, твердил: “Вконец задавлено украшениями”. Поэтому-то, на пути к собору, меня разбирал страх, словно перед встречей с ошетилившимся чудищем» [4, с. 8]. Сложное сплетение судеб народов Европы эпохи Великого Переселения формирует традицию сопоставления «романского» и «готического» наследия, пути от императорского Рима и Византии – с одной стороны, и от варварских властителей – с другой, сливаясь во времена потомков Юстиниана и Теодориха, формируют новую средневековую историю. Вслед за Кассиодором, Иордан публикует «О происхождении и деяниях Гетов» (около 551 г.) – подобное хронике сочинение, «открытое» шведскими учеными, воспевающее жизненную энергию, активную деятельность и стремление к свободе готам [5]. «Getica» окажет принципиально важное влияние на формирование исторической концепции в Европе, рассуждения о национальной специфике, политическом устройстве и отношении к наследию предков обретают неоспоримый источник, документ, позволяющий проводить смелые аналогии. Связывая происхождение готам со Скандинавией, ученые университета в Упсале стремились выявить основы современной культуры в опоре на авторитетное мнение.

Интерпретация готического стиля в XVII в. базируется на двух основных подходах – считая современность наследницей прошлого, архитекторы вводят в сооружения готические детали, продолжая ис-

пользовать сформировавшиеся приемы и конструктивные подходы в зданиях, связанных с идеями Веры и Власти. В графике художник воссоздает облик постройки средствами иных видов искусства, ориентируясь не только на внешнее сходство и узнаваемость, но и на выразительность пластического языка, гибкую округлость линии, ритмическую организацию пространства. Готика как продолжение – в долгу у прошлого, господствует идея сохранения традиции, неизменности норм. Трактовка готики в рисунке и гравюре превращается в особенный изобразительный язык, нервная линия создает прихотливый узор, сродни средневековым миниатюрам. Рисунки Этьена Мартеланжа (*илл. 2*), построенные на контрасте планов и динамичном нарастании масс, оставаясь частью работы зодчего, могут восприниматься как самостоятельные произведения, отобразившие со всей полнотой трагическую незащищенность, конструктивную сложность и прихотливость динамически нарастающих вертикалей построек Орлеана, Авиньона, Буржа, Дижона, Лиона. Легкие перовые рисунки Андре Фелибьена [14], будучи не в малой степени политической программой, прославляющей королевскую власть, производят впечатление кружевной тонкостью легкой акварельной манеры. Посвященный «Памятникам французской монархии»opus Бернара де Монфокона [18] снабжен гравюрами с весьма точным воспроизведением скульптуры фасада Сен-Дени и Парижа, ковра из Байе и готических витражей. В научном труде Серу д'Аженкура [19] воспроизведения средневековых построек, скульптуры романской эпохи и книжной миниатюры приобретает характер сухой фиксации достоверного документа, лишённые виртуозной игры творчески переработанного мотива, эти гравюры приобретают безусловную ценность исторического источника.

Английская архитектура, никогда не разрывавшая связи с готическим наследием, не только творчески перерабатывает мотивы нервюрной конструкции времен «украшенного» и «перпендикулярного» стилей, но и творчески перерабатывает приемы средневекового зодчества в университетских постройках Оксфорда и Кембриджа. Наследие Уильяма Дагдейла, собравшего и опубликовавшего документы по истории монастырей [12], геральдике и региональным

школам («Древности Уорикшира») [13], поражает широтой интересов, умением сконцентрироваться на основной проблеме, привлечением разнообразного материала и особенным вниманием к качеству иллюстративного материала. Работы граверов Венцеля Холлара и Даниэля Кинга позволяют рассматривать тома научного текста как документ истории, увлекательный рассказ и произведение графического искусства, особенно интересны широкие панорамные пейзажи со средневековыми постройками (илл. 3). Тип «Путеводителя» по городу с гравированными изображениями зданий и их подробным описанием встречается в Голландии [9; 17], готические сооружения трактуются с нарочитым вниманием к вертикальным членениям, прихотливой игрой геометрических объемов и вниманием к мелким подробностям убранства.

Предлагая концепцию долгого Средневековья [6, с. 31–38], французские истоки, представители «школы Анналов», расширили хронологические границы периода до конца XVIII столетия. Готическая традиция, несмотря на влияние ренессансных, барочных и классицистических тенденций, сохраняет свое значение в искусстве, трансформируясь, но не изменяясь кардинально. Готика превращается в «риторическую фигуру», обращение к ней – очевидная попытка сформулировать значимый в контексте конкретного памятника тезис. Вера и вопросы религиозного возрождения, историческая конъюнктура и указание на происхождение значимых институтов, культурное наследие прошлого, власть и политика – приобретают важное значение в диалоге искусства XVII в. со средневековой традицией.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Арьес Ф.* Время истории / Филипп Арьес; Пер. М. Неклюдовой. М. : ОГИ, 2011.
2. *Вазари Дж.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 1. / Пер. и коммент. А. И. Венедиктова, ред. А. Г. Габричевского. М. : Искусство, 1956. С. 57–58.
3. *Ванеян С. С.* Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии / Степан Сергеевич Ванеян. М. : Прогресс-Традиция, 2010.

4. *Гете И.-В.* О немецком зодчестве // Иоганн Вольфганг Гете. Собр. соч. : в 10 т. Т. 10: Об искусстве и литературе. Об изобразительном искусстве / Пер. Н. Ман. М. Б. Левин, Н. Н. Вильмонт, К. П. Богатырёв. М. : Худож. лит-ра, 1980. С. 7–17.

5. *Иордан.* О происхождении и деяниях гетов. *Getica* / Вступ. ст., пер., коммент. Е. Ч. Скржинской. М. : Изд-во восточной лит-ры, 1960. (Серия «Памятники средневековой истории народов Центральной и Восточной Европы»).

6. *Ле Гофф Ж.* В поддержку долгого Средневековья / Ж. Ле Гофф. Средневековый мир воображаемого / Пер. с фр.; Общ. ред. С. К. Цатуровой. М. : Изд. группа «Прогресс», 2001. 440 с. С. 31–38.

7. *Муратова К. М.* Мастера французской готики. Проблемы теории и практики художественного творчества / К. М. Муратова. М. : Искусство, 1988.

8. *Эко У.* Функция и знак. Семиология архитектуры // *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко. ТОО ТК «Петрополис», 1998. С. 203–258.

9. *Allard Ch.* Tooneel der Voornaamste. Nederlands huizen en lust hoven naar t'leven as gebeela in 35 kopere platen en intlicht uit-gegeeva door. Representatio de princpale. Maisons & des jardins de plaisance du Pais bas dessinees au nature, dans 35 plances au auivre et mises en lumier par Charles Allard. Amsterdami, [17..].

10. *Blondel Fr.* Cours d'architecture enseigné dans l'Academie Royale d'Architecture / François Blondel. Paris : Pierre Mortier, 1698.

11. *Brooks C.* The Gothic Revival / Chris Brooks. London : Phaidon, 1999.

12. *Dugdale W.* Monasticon Anglicanum or The History Of the Ancient Abbies, and other Monasteries, Hospitals, Cathedral and Collegiate Churches, in England and Wales. With Divers French, Irish, and Scotch Monasteries Formerly relating to England with engravings mainly by Wenceslaus Hollar and Daniel King : In 3 vols. / William Dugdale. London : Sam Beble, 1655–1673.

13. *Dugdale W.* The antiquities of Warwickshire illustrated from records, leiger-books, manuscripts, charters, evidences, tombes, and armes: beautified with maps, prospectes and portraictures / William Dugdale. London : Thomas Warren, 1656.

14. *Félibien A.* Mémoires pour servir à l'histoire des maisons royales et bâtimens de France, 1681. 125 p. 34 dessins et plans. Reliure du XVII s. // РНБ, Санкт-Петербург. Ф. 961. Собрание французских рукописей. Оп. 254. Fr. F. IV. № 37.

15. *Guarino Guarini*. Disegni d'architettura civile et ecclesiastica / Guarino Guarini. Torino : Per gli Eredi Gianelli, 1686.

16. *Lee Rensselaer W.* Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting / Rensselaer W. Lee. NY. : W. W. Norton & Co., Inc., 1967 // Notebook [сайт]. [URL]: <http://www.noteaccess.com/Texts/Lee/index.htm> (дата обращения 01.01.2014).

17. *Ottens J.* Виды городов Голландии и Бельгии. Amsterdam, [17..].

18. *Montfaucon B., de.* Les monuments de la monarchie française. T. I. Paris : Julien-Michel Gaudouin – Pierre-François Giffart, 1729.

19. *Seroux d'Agincourt J.-B. L. G.* Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au 4-e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI-e : 6 vols. Paris, 1812–1829.



1. Э. Мартеланж. Собор Святого Креста
Фасад южного трансепта. Орлеан. 1620-е гг.



2. Э. Мартеланж. Руины собора Святого Креста. 1620-е гг.
Оксфорд, Музей Ашмолеан



3. *Dugdale W.* The antiquities of Warwickshire illustrated from records, leiger-books, manuscripts, charters, evidences, tombes, and armes: beautified with maps, prospects and portraictures / William Dugdale
London : Thomas Warren, 1656. 845 p. P. 298

Берлинская и Кенигсбергская коллекции А. Роде К вопросу о научной реконструкции

Статья посвящена современной реконструкции утраченных предметов из янтаря, описанных в книге А. Роде. В тексте освещены вопросы, касающиеся истории формирования янтарного искусства Германии XV–XVIII вв., а также приведены примеры научной реконструкции различных видов изделий, с их художественно-декоративными особенностями.

Ключевые слова: развитие янтарного искусства; коллекции предметов; научная реконструкция; воссоздание; методология; проект; моделировка.

N. V. Mazur

Berlin and Königsberg Collections of A. Rhode On the Problem of Scientific Reconstruction

Article is dedicated to the contemporary reconstruction of the lost amber works of art described in A. Rhode's book. Text focuses on problems of the development of amber art in Germany in XV–XVIII centuries. Some examples of scientific reconstruction of different types of amber works of art, with their unique artistic features, are given.

Key words: development of the amber art; art collections; scientific reconstruction; methodology; project; modeling.

В 1937 г. в Берлине вышла монография немецкого доктора искусствоведения Альфреда Роде¹ «Янтарь – немецкий материал» [5]. В этом труде автор описывает и систематизирует собрания предметов из янтаря, которые были созданы на территории Пруссии. В книгу вошли изделия XVI–XVIII вв. двух больших коллекций –

Кенигсбергской и Берлинской, хранившихся в Кенигсбергском замке. Являясь директором городских собраний, Роде в течение пятнадцати лет (до апреля 1945 г.) занимался изучением янтарных собраний, их пополнением и систематизацией, справедливо считая художественную обработку солнечного камня большим вкладом Германии в мировую культуру. Он приобретал для музея художественные произведения из янтаря у частных коллекционеров, организовывал выставки, составлял каталоги. Ему хотелось собрать все лучшее в Восточной Пруссии, в Кенигсберге, на родине янтарного дела.

Янтарь с древнейших времен был известен в Западной и Северной Европе. Истоки культуры эпохи Возрождения прослеживаются от XIII в., когда Тевтонский орден, основанный во время крестовых походов, возвратившись в Европу, сыграл решающую роль в подавлении восстания пруссов на Балтийском побережье и захватил эти территории. Янтарь стал основным источником доходов Ордена, который контролировал его добычу и сбыт. Но в XV в. начался экономический и культурный подъем Польского государства. Тогда и возник первый художественный центр по обработке янтаря в Данциге (Гданьск), где был основан цех по производству четок, а затем постепенно стали появляться более сложные изделия: статуэтки, многофигурные рельефы, распятия и др.

Все значительные изменения в политической жизни Северной Европы влияли на развитие янтарного производства. С наступлением Реформации возможности продажи четок резко снизились, что подтолкнуло к поискам новых путей использования поделочного камня. В 1525 г. гроссмейстер Тевтонского ордена Альбрехт Гогенцоллерн принял лютеранство и провозгласил себя герцогом Пруссии. Благодаря его усилиям Кенигсберг, где находился двор герцога, в XVI в. стал главным центром янтарного искусства. Кенигсберг был лютеранским, и там впервые начали изготавливать предметы внецерковного назначения: бокалы, чаши, сосуды с крышками, столовые приборы и др. Изделия украшались янтарными «шишечками», наподобие сделанных из серебра, декорировались металлом, белым костяным янтарем, вкладышами

из слоновой кости и вставными медальонами. Для изготовления предметов этого времени в основном использовалось точение, и почти не применялась гравировка. Работы кенигсбергских мастеров XVI в., таких как: Стенцель, Хильгер, Шмитт, Казимир Цвек, Ганс Клингерберг, отличались благородством и простотой форм. Целенаправленную политику в области янтарного дела во второй половине XVI в. продолжил маркграф Георг Фридрих из Ансбаха. В этот период немецкие резчики продолжали осваивать пластические возможности янтаря для создания не только орнаментальных, но и многофигурных изображений.

XVII столетие признано «золотым» веком янтарного искусства в Кенигсберге и других городах Балтики. В эту эпоху главным инструментом мастера стал резец, так как особое значение начал приобретать выразительный рельефный декор в виде декоративных композиций и портретов, покрывающий тонкие пластинки кружек и бокалов, которые соединялись при помощи резных колонок или же металлических пластин. Кружки в серебряной оправе с литой ручкой были богато украшены эмалью и жемчугом. Самым искусным мастером первой половины XVII в. был Георг Шрайбер, работавший в Кенигсберге с 1617 по 1643 г. Он прославился как автор знаменитых бескаркасных ларцов и «мастер королевских шахмат». В документах кенигсбергского архива он значится как «главный мастер – изготовитель государственных и дипломатических подарков» [3, с. 234]. Инкрустированные янтарем доски для игры в шахматы и трик-трак (восточные нарды) с фигурами и фишками из янтаря и кости являлись поистине королевским подарком. Одной из характерных особенностей работ Шрайбера и других резчиков являются рельефы из слоновой кости, белого янтаря или мастики, покрытые прозрачными янтарными пластинами-окошками². Таким способом украшались столовые приборы (черенки ножей и вилок), доски для настольных игр. Двух-трехъярусные ларцы, выполненные в его мастерской, не имеют каркаса, их конструкция основана на соединении резных пластин при помощи металлических креплений и клея. Еще один художественный прием, появившийся в данный период, когда гравированные прозрачные

медальоны накладывались на фольгу с черным узором, получил название эгломизе³. Для коллекций кунсткамер изготавливали более мелкие изделия: бокалы, чаши, фляжки с завинчивающимися пробками и другие предметы декоративного характера.

В середине XVII в. к власти в Бранденбурге и Пруссии пришел Фридрих Вильгельм. Расцвет янтарного искусства в Кенигсберге был обусловлен покровительством великого курфюрста, который лично занимался резьбой по янтарю и, благодаря родственным связям, пытался привлечь к этому камню внимание других европейских дворов. Появились новые мастера: Шнипперлинг, Лемке, Кон, Дамке. В 1641 г. была основана гильдия шлифовальщиков. С завершением Тридцатилетней войны получили развитие новые способы изготовления изделий из янтаря. В Данциге возникла новая техника, получившая название «инкрустации», или янтарной мозаики, предполагающая наличие деревянной основы, к которой органическим клеем прикреплялись подогнанные друг к другу янтарные пластины⁴. Примечательным является то, что в инкрустированных изделиях XVII в. они соединяются в строгий геометрический узор, а в XVIII в. сочетаются в виде неправильных по форме мозаичных фрагментов [2, с. 55]. Эта технология позволяла создавать крупные монументальные предметы – кабинеты, многоярусные ларцы, многофигурные библейские композиции, панно для убранства интерьеров. Однако эти изделия оказывались недолговечными, требовали починок. Это объясняется тем, что клей со временем пересыхает, а также дерево и янтарь по-разному реагируют на воздействие окружающей среды. По мнению доктора Альфреда Роде, переход к технике инкрустации ускорил наступление упадка в янтарном искусстве после XVIII столетия [3, с. 235].

С внедрением новой техники инкрустации резную кость или рельефы из янтаря перестали покрывать прозрачными пластинами. Мастера Кенигсберга быстро освоили принцип каркасных изделий. Шкатулки и ларцы, украшенные цветами и фруктами, фигурками различных персонажей, делались ими на протяжении всего XVII в. Наряду со сложными многоярусными предметами стали изготавливаться и одноярусные, с гравированными на прозрачных

янтарных пластинах изображениями городских мотивов (по оригиналам из графических сборников) под которые подкладывалась цветная амальгама⁵. Помимо крупных изделий из наборного янтаря мастера Кенигсберга делали и миниатюрные предметы – футляры для часов и ножниц, табакерки, коробочки и т. д. Самым известным мастером был Якоб Хайзе, любивший морскую тематику, искусно владеющий техникой резьбы.

К концу XVII в. Кенигсберг постепенно утратил свое ведущее положение, и центром художественной обработки янтаря стал Данциг, который сохранил это положение до конца XVIII в. Там изготавливали большое количество предметов религиозного культа: распятия, подсвечники, запрестольные образа и небольшие домашние алтари. Кристов Маухер, переехавший из Германии, покорила двор и всю знать Бранденбурга своими искусно выполненными резными фигурками и стал придворным мастером [4, с. 15]. Из его мастерской вышел Готфрид Турау, который вместе с Эрнстом Шахтом в 1707–1711 гг. трудился над изготовлением Янтарного кабинета для прусского короля Фридриха I. В отличие от кенигсбергских мастеров, имитирующих в янтарных изделиях другие материалы, чаще всего серебро, в Данциге старались продемонстрировать неповторимые свойства окаменевшей смолы. При обработке этого уникального материала резчики стремились показать его пластичность, выявить рисунок, красоту оттенков цвета, которой добивались с помощью окраски⁶.

Одним из крупнейших данцигских мастеров XVIII в. был Михель Редлин. После себя он оставил рисунки и наброски, которые помимо его изделий позволяют идентифицировать неподписные работы данцигской школы или его мастерской. Он изготавливал бескаркасные ларцы, по его выражению, «сделанные по законам архитектурного искусства» [3, с. 237], и разработал модели игровых досок, описанных Альфредом Роде [1, с. 46–49].

В середине XVIII в. придворным мастером был Лоренц Шпендлер, и в 1740-х и 1750-х гг. было изготовлено большое количество богато декорированных флаконов в стиле барокко и рококо, наборы шахматных фигур и др. На протяжении всего

XVIII в. кенигсбергские мастера изготавливали кабинетные шкафы, украшенные панелями из наборного янтаря, гладкими и резными деталями, горельефами и барельефами, различными фигурками. Прикрытые дверцами, внутри располагались ящики, облицованные пластинками самоцвета. Такие шкафчики служили свадебными подарками для королевских дворов Северной Европы. Но к середине века количество новых янтарных работ уменьшилось, так как изящному стилю рококо не соответствовали пышные красочные мотивы изготавливаемых изделий. Обращение, написанное мастерами к королю, осталось без ответа, и к 1790 г. в Кенигсберге их работало только двое. В XVIII столетии из обихода исчезли столовые приборы с янтарными черенками, но в светском быту появились новые предметы из этого материала: табакерки, курительные трубки, флаконы, набалдашники для тростей. В самой Германии сегодня нет ни одного изделия, датированного второй половиной XVIII в. [4, с. 18].

Берлинская и Кенигсбергская коллекции янтарных предметов были созданы мастерами Кенигсберга и Данцига в период XV–XVIII вв. В них входили шкатулки, раковины, табакерки, фляги, чаши, бокалы, штофы, распятия, скульптурные композиции, подсвечники и многие другие изделия. Эти предметы были украшены рельефной резьбой, гравировками, многие из них имели сложное архитектурное построение. Берлинская коллекция состояла из 41 предмета, Кенигсбергская – 38. Произведения, хранившиеся в художественных собраниях Замкового музея, Университета и Государственной янтарной мануфактуры, были описаны и систематизированы в 1937 г. хранителем коллекций Альфредом Роде. С его именем связана не только таинственная история исчезновения Янтарной комнаты, но и утрата обеих уникальных коллекций.

Во время работы по воссозданию Янтарной комнаты в Царско-сельской янтарной мастерской была разработана методика особого направления в области восстановления произведений декоративно-прикладного искусства, так называемая научная реконструкция. Проведение сложной, многогранной работы, успешно завершённой воссозданием памятника в виде, максимально приближенном

к утраченному подлиннику, расширило область применения разработанной методологии. Появилась возможность использовать ее для воссоздания предметов декоративно-прикладного искусства, в частности, Берлинской и Кенигсбергской коллекций. Данная работа является сегодня одним из видов деятельности Янтарной мастерской.

На первом этапе разработки проекта каждого вновь создаваемого предмета производится максимальный сбор всего имеющегося исторического изобразительного материала: фотографии, рисунки, произведения живописи, чертежи. Параллельно изучаются все доступные к исследованию исторические документы: искусствоведческая и научная литература, архивы, монографии. Проводится сравнительный анализ сохранившихся похожих изделий, созданных в один период с утраченным предметом; изучаются подобные авторские работы, если установлено имя мастера. По необходимости идет подбор аналогов. Например, при неудачном для просмотра ракурсе имеющейся в наличии единственной фотографии или плохом качестве снимка, с нечетким изображением декора. На основании подобранных материалов архитектор разрабатывает проект научной реконструкции, структура которого может различаться, исходя из индивидуальных особенностей восстанавливаемого памятника. Так, например, проект для изготовления художественной пластики: фигурок, камей, сложного орнаментального декора, состоит из двух частей: графического объемного рисунка в необходимом масштабе с детальной прорисовкой и изображением изделия в цвете. Проект реконструкции сложных предметов, состоящих из нескольких янтарных деталей, соединенных между собой при помощи металлической конструкции (чаши, кубки, подсвечники, бокалы) может состоять из четырех и более частей. Помимо общего и подетального графического изображения в определенном масштабе, в различных проекциях и колористического решения разрабатывается схема построения крепежа из металла. К проекту изготовления предметов, имеющих деревянный каркас (простые и многоярусные шкапулки, ларцы, кабинетные шкафы), помимо упомянутых ранее его частей добавляется графическое

построение деревянной основы в разных проекциях с указанием размеров. Если утраченное изделие имело в своем декоративном оформлении резные сюжетные вставки, медальоны на прозрачном янтаре (в шкатулках, штофах, ларцах и др.), тогда разрабатываются графические рисунки каждого отдельного элемента.

Важным этапом проектирования предметов скульптурной пластики является моделирование изделия в мягком материале – пластилине и гипсе скульптором-модельщиком, что позволяет избежать ошибок в пропорциях, характере пластики и высоте рельефа. Созданные гипсовые отливки являются эталоном для резчика, который осуществляет непосредственный процесс воспроизведения предмета в янтаре.

Техника и порядок работы с материалом при изготовлении сложных изделий с деревянной основой или без нее соответствуют процессу работы над Янтарной комнатой, с разницей в масштабах объектов реконструкции. Определенным деталям передается необходимая форма, затем они шлифуются и полируются. После окрашивания производится монтаж при помощи специальной клеевой мастики, и предмет приобретает свой окончательный облик. Таким образом были воссозданы некоторые изделия из монографии А. Роде [1, с. 55–60]. Среди них экспонаты Берлинской коллекции: штоф (178. Berlin, Schlovmuseum), штоф (179. Berlin, Schlovmuseum), штоф (182. Berlin, Schlovmuseum), бокал (184. Berlin, Schlovmuseum), кабинетный шкаф (291. Berlin, Schlovmuseum) и др. В собрание Кенингсбергской коллекции вернулись: скульптура «Святой Йодокус» (143. Königsberg, Kunstsammlungen im Schlob Jodocus), подсвечники (191. Königsberg, Kunstsammlungen im Schlob), часы «Гончар» (289.290. Gotha. Herzogliches Museum) и другие предметы [5]. Примером бескаркасного изделия, состоящего из соединенных между собой янтарных деталей, является штоф № 182 (илл. 1, 2, 3). Его стенки состоят из прозрачных пластин с исполненными на них гравировками в виде орнаментальных завитков, расположенных вокруг центрального фрагмента с изображением пейзажа. Крышка предмета собрана из непрозрачного янтара.

Детали украшены гравировкой и объемной резьбой, аналогичной по характеру рисунка боковым поверхностям. На четырех углах расположены резные львиные головки. В центре размещена ручка в виде соединенных между собой круглых пластин разного диаметра с сетчатой резьбой. Примером изделий, имеющих каркасную основу, являются парные подсвечники № 191. На деревянном основании симметрично расположены резные детали из непрозрачного янтаря с растительным орнаментом, приклеенные специальной мастикой. Между ними – прозрачные элементы с геометрической инталийной резьбой, уложенной на золоченую фольгу. К основанию прикреплен металлический стержень, на который собраны в определенной последовательности точеные янтарные детали.

Сегодня утраченные коллекции продолжают пополняться воссозданными экспонатами. Основными проблемами этого процесса являются наличие подходящего материала и финансовой составляющей. Основную работу, согласно разработанным проектам, выполняют опытные мастера, участвовавшие в реконструкции Янтарной комнаты, верящие в огромные возможности солнечного самоцвета. «Янтарь всегда был делом веры, веры во внутреннюю силу и теплоту, которые излучает этот редкий камень» [4, с. 234], – говорил доктор А. Роде, невольно подаривший нам возможность восхищаться произведениями, так похожими на памятники, созданные его талантливыми соотечественниками.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ **Альфред Франц Фердинанд Роде** (1892–1945). Родился в Гамбурге. Изучал историю искусств в Марбурге, Мюнхене, Париже. Работал в музеях Гамбурга, Бреслау (Вроцлав). Директор городских художественных собраний Кенигсберга. Опубликовал многочисленные искусствоведческие исследования.

² К сожалению, в наши дни такие «окошки», изменившись под воздействием атмосферных явлений и потеряв при этом прозрачность, часто скрывают находящееся под ними изображение.

³ По имени французского писателя и художника XVIII в. Жана-Батиста Гломи. Этот термин связывают с изделиями из стекла, а также относят

к испанским ювелирным изделиям (ковчеги XVI и XVII вв.). Техника эglomизе в янтарных изделиях – это нанесение гравировки на прозрачный камень с последующим его расположением на цветной фольге.

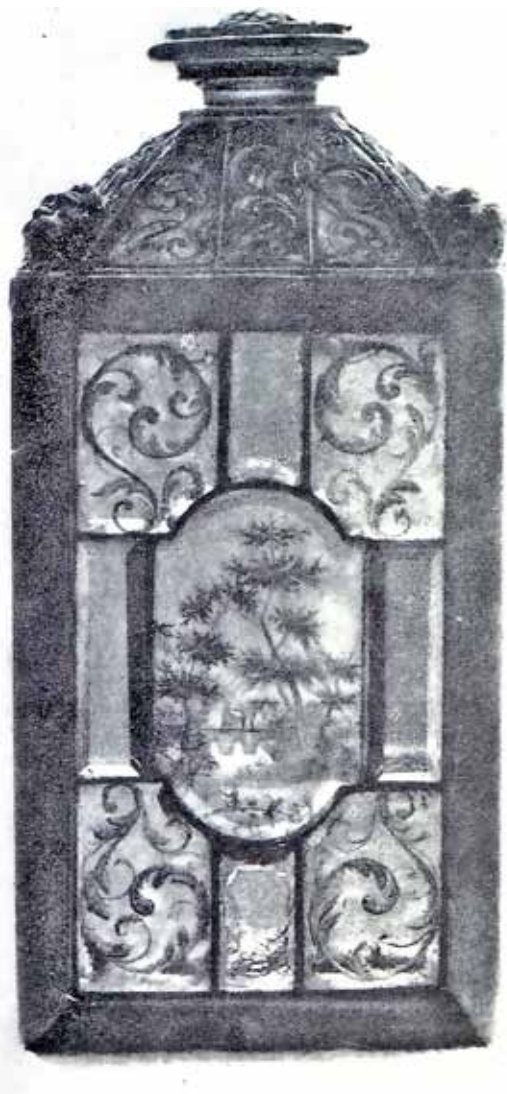
⁴ В Кенигсберге подобные основы ранее использовались для игровых досок.

⁵ Техника «инталийной» резьбы – гравировка по внутренней поверхности прозрачных пластин янтаря.

⁶ Согласно энциклопедическим словарям XVIII в. (Цедлера и Цинке) – окрашивание янтаря было известно в 20-е гг. XVIII в.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Сергеева Т. П., Тронь А. А.* Янтарной комнате вослед. СПб. : Аврора-Дизайн, 2013.
2. *Фракей Э.* Янтарь. М. : Мир, 1990.
3. *Хайкина Л. В.* Янтарь в истории художественной культуры // Без эпилога. СПб. : Гос. Русский музей, 2008.
4. *Яковлева Л. А.* История коллекции // Балтийский янтарь в собрании Эрмитажа. СПб. : Гос. Эрмитаж, 2002.
5. *Rhode A.* Das Buch vom Bernstein. Bernstein ein deutscher Werkstoff. Königsberg ; Berlin : Ost-Europa Verlag, 1937. 56 S.



1. Фото № 182 из книги А. Роде «Bernstein – Ein Deutcher Werkschtoff»
Schraubflaschen. Nordostdeutsch um 1680. Высота 12 см
Berlin, Schlovmuseum



3. Штоф. Воссоздание утраченного предмета из Берлинской коллекции. 1680. Янтарь, резьба. Высота 12 см Северо-Восточная Германия

**Голландская традиция в японской гравюре
конца XVII – середины XVIII в.
Китайский транзит**

Статья посвящена теме взаимовлияний и источников информации о западных живописных идеях и методах, которые в конце XVII – середине XVIII в. поступали в Японию, в основном из Сучжоу (Китай). На тот период в сучжоуской гравюре уже были адаптированы основные западноевропейские приемы и техники, и она явилась одним из основных носителей информации о западном искусстве.

Ключевые слова: японская гравюра; перспективные картинки уки-э; сучжоуская гравюра; европейские оптические гравюры.

A. A. Ivanova

**Dutch tradition in Japanese Print
of XVII–XVIII Centuries
Chinese Transit**

The topic of this article is about the information sources of the Western art ideas and techniques, which got to Japan in the XVII–XVIII centuries. These ideas and techniques are mainly from Soochow (China), since Soochow artists had already adapted many Western European methods and techniques for that period.

Key words: Japanese print; perspective Uki-e pictures; Soochow print; European optical prints.

Островное положение Японии влияло на сознание народа, рождая ощущение единственности в мире. Но это не мешало Японии проявлять интерес к своим географическим соседям.

Историк М. В. Воробьев отметил в своих трудах постоянную привязанность к континенту, и этот интерес «имел для Японии большее значение, чем изоляция» [2, с. 3]. Именно о времени великой изоляции Японии от западного мира в период Эдо, или Токугава (1603–1868), продлившейся более двух с половиной веков, и пойдет речь.

В этот период складывается жанр пейзажа в японской гравюре укиё-э, который по своему типу оказался кардинально отличным от традиционного дальневосточного пейзажа, понимаемого как отображение философской картины мира. В новом пейзаже обнаруживается большее внимание к реальному облику изображаемой местности. Принято считать, что новая концепция пейзажа складывалась под влиянием европейских произведений, прежде всего, голландских офортов, которые проникали в страну в XVIII–XIX вв. Но вопрос об источниках информации о западной живописи в 1750–1760-х гг. является дискуссионным.

С одной стороны, существует мнение, что Голландия, ее фактория в Дэдзима была основным распространителем новых идей и техник, об этом пишут многие авторы. С другой стороны, такие японские ученые, как Курода Гэндзи и Тояма [14, с. 24], считают, что существенность этих влияний следует объяснять, исходя из анализа исторической и политической ситуаций, сложившихся на тот момент в Японии. Появление голландской фактории на маленьком рукотворном островке в заливе Нагасаки является следствием соответствующих указов 1639 г., после которых под строгим запретом было все иностранное [6, с. 90]. Вследствие этого, прямого контакта между художниками укиё-э и представителями голландской фактории не было и быть не могло.

Феодальная верхушка Японии была напугана размахом миссионерской деятельности на острове Кюсю и активностью «христовой братии» и их адептов. Испанцы и португальцы, забыв о смирении священников, ведомые жадной наживы торговцев, стремились к власти. Военные корабли пугали, как и растущее влияние Ватикана. Восстание 1637 г. под христианскими лозунгами подтолкнуло к принятию крайних мер. Теперь под страхом смерти

японцам запрещалось покидать страну, а чужеземцам появляться на островах. Исключение лишь для голландской фактории, чей флот и пушки помогли подавить восстание в Симабара на Кюсю [8, с. 41]. Правда, жизнь на крошечном островке, в устье бухты Нагасаки, оказалась подобна тюрьме. Земля был отгорожена полицейским кордоном и каналом. Выйти за пределы можно было в определенные дни. Жизнь в голландской фактории протекала в атмосфере слежки и контроля [9, с. 90]. И все же это было единственное «окно в Европу», и кое-какая информация об огромном западном мире проникала, несмотря на суровые регламентации [4, с. 59]. Но это были не художественные приемы и техники, не произведения искусства, а если даже они и прибывали в Японию, то только в качестве подарков сёгуну или губернатору Нагасаки. Одними из таких подарков были волшебные фонари «латерна магика» и «ведута», это были вещи диковинные и экзотические, которые не стыдно было преподнести в подарок даже сёгуну. Но мастерам укиё-э, которые в социальной иерархии, Си Но Ко Сё, установленной сёгунатом, занимали вторую позицию от конца, – они были просто недоступны [12, с. 5].

Таким образом, по крайней мере, в начальный период изоляции, голландская фактория не могла быть источником информации о западной живописи и гравюре на меди.

Но не надо забывать о Китае, это другая страна, которой также была разрешена торговля с Японией. В отличие от Дэдзима, олицетворявшего запретный мир, о котором простому японцу разрешалось знать только утвержденный бакуфу (военное правительство) набор сомнительных истин о «комо» (красноволосых варварах), так называли иностранцев, и голландцев в частности («комо» – дьяволы, демоны, без пятюк и с кошачьими глазами) [9, с. 91], так вот, Китай – это совсем другая история. Китай активно перенимал новые западные веяния, которые поступали из Европы. Как раз в это время там были очень популярны уже упомянутые выше перспективные гравюры с видами различных городов, которые рассматривались через специальные приспособления латерна магика, латерна нова, пип-шоу, в Китае их называли янпянь [1, с. 110]. Со времен

правления Ваньли (1563–1620) из династии Мин, в период правления династии Цин большое количество проповедников приехало в Китай (Маттео Рипа, Джузеппе Кастильоне, Игнитул Сиклтарт, Жан-Дени Аттире, Салюстид Дамасин, Луи Пуаро и др.) [7, с. 263]. Европейская живопись, офорты проникли в Китай вслед за миссионерами. Они несли новое понимание пространства, поражая воображение китайцев своим стремлением к созданию иллюзии глубины, тягой к стереоскопическим эффектам, которые появились во Франции, Англии, Голландии в конце XVII – XVIII в. (илл. 1). Это была попытка добиться трехмерности в изображении видов городов, улиц. Попытка создания некоего иллюзорного мира, но переданного с «реалистичностью» истинного изображения жизни, и этот мир можно было увидеть, лишь заглянув в «волшебный фонарь». Сцены из жизни города, улицы, пейзажи, знаменитые общественные и частные сады, известные порты, европейские столицы. Они принесли более широкое видение мира и для европейской аудитории, и для китайской. Перспективные виды городов, так называемая ведута, были очень популярны. Интерьеры дворцов, церквей, замков, виды каналов – все вызывало интерес.

Но на развитие жанра «укиё-э» особое влияние оказала сучжоуская гравюра, внезапно появившаяся в Китае и сильно отличавшаяся от традиционных благожелательных новогодних картинок [1, с. 112]. Постепенно за ксилографическими гравюрами из Сучжоу закрепился термин «стиль Сучжоу». Первое упоминание о некоем самостоятельном течении, «стиле Сучжоу», мы находим в небольшой статье японского историка Курода Гэндзи [5, с. 350]. Особой популярностью сучжоуская гравюра пользовалась в Японии и сохранилась во многих музеях страны. Именно к этим гравюрам восходят источники западного влияния в Японии. Няньхуа сучжоуского вида возникли под влиянием западной живописи, и в особенности западных офортов, они впитали в себя западные принципы построения перспективы, светотени, которые органично слились в единое целое с традиционными техниками [15, с. 63].

Число приходивших из Китая кораблей намного превосходило число кораблей из Голландии, соответственно привозимые китай-

ские гравюры можно было купить по намного более низкой цене, чем картины из Европы. В «Перечнях грузов из Китая» много раз встречаются записи о «гравюрах на дереве» из Сучжоу. Интересно добавить, что в 1673 г. в Японии была учреждена должность *кага-е мекики-уаку* («оценщик китайской живописи») [16, с. 54], и художники поочередно занимали этот пост. Их работа заключалась в том, чтобы подтверждать подлинность, а также делать эскизы привезенных китайских картин. Именно поэтому логично заключить, что они осваивали западноевропейскую технику, копируя китайские картины, в которых уже были ассимилированы западные живописные идеи.

Думается, что из всех китайских ксилографических работ из Сучжоу, попадавших в Японию, закон линейной перспективы с единой точкой схода был мастерски применен в гравюрах, показывающих внутреннее пространство дворцов, замков, чайных домов. Подтверждением может служить гравюра неизвестного китайского художника «Интерьер западного замка» (*илл. 2*), выполненная с применением линейной перспективы. Несмотря на наличие персонажей, одетых в китайские платья, не возникает сомнений, что перед нами копия с европейской работы. Другой ряд гравюр с изображением «Интерьеров китайских дворцов», показывает не только хорошее владение авторами линейной перспективой с единой точкой схода, но и попытки применить светотеневую моделировку для изображения выложенного квадратными плитами пола, колонн, потолочных балок. Все это отчетливо говорит о европейском влиянии.

Из множества привезенных из Китая картин особая роль в процессе познания европейских приемов и техник принадлежит все же ксилографическим *няньхуа* из Сучжоу, где в период с 1732 по 1755 г. особенно активно создавались ксилографические картины под влиянием европейского искусства. На одной из таких гравюр из Сучжоу, помеченной в Японии 5-м годом Кэнрю [10, с. 101] (1740 г.), изображен мост Ванниен-тьяо и его окрестности (*илл. 3*). Очевидно, что эта гравюра невозможно отнести к новогодней поздравительной картинке *няньхуа*. Скорее всего, она была создана

в память о постройке моста Ванниен-тьяо. Переданная с помощью косых линий тень у опор моста, а также линии, передающие поверхность воды, свидетельствуют о влиянии европейской гравюры. При всей присущей листу плоскостности прослеживаются признаки принципа линейной перспективы. Верхняя кромка листа отчетливо свидетельствует о том, что эту гравюру могли рассматривать с помощью специальных оптических аппаратов, о которых уже шла речь выше.

Автор другой цветной ксилографии из Сучжоу Син Тао-цзы «Китайский мост при полной луне в Кусу» (103,9×55,6), оставил пояснительную надпись на гравюре: «Выполнено в технике европейских картин» [10, с. 16]. Этот лист также не является новогодней поздравительной картинкой, скорее его можно отнести к серии «Картины любования луной». Линии облаков, освещенные луной, напоминают линии, типичные для европейской гравюры на меди. Полная луна отражается в воде у опор моста через реку Санто – это на северо-западе провинции Сучжоу. Композиционное построение листа, с высокой линией горизонта, еще можно назвать традиционным для китайской живописи, но при изображении отдаленных участков используется европейский прием визуализации. На гравюре присутствует также указание на имя Син Тао-цзы, художника – автора рисунка для основной доски.

Подобных примеров было множество, они восполняли потребность в познании новых приемов, идей, техник. Среди картин, привезенных в Японию, были и те, в которых китайские художники уже адаптировали некоторые европейские сюжеты, это были виды европейских городов, площадей, мостов, знаменитых каналов и церквей.

Подтверждением может служить гравюра укиэ (гравюра, в которой программно используется линейная перспектива) [13, с. 25] Утагава Тоёхару «Вид венецианского канала», типография Нисимура (26,0×38,7) [14, с. 24]. Среди всех пейзажей заморских стран – это наиболее известная. Безусловно, прототипом для ее создания служил знаменитый пейзаж Антонио Каналетто, который был недоступен для японских художников этого периода. Скорее

всего, Тоёхару довольствовался китайской копией. Вероятно, этим можно объяснить неполную и неточную копию с гравюры Каналетто. Кроме того, могли быть и технические сложности, а «упрощения» облегчали изготовление досок для печати.

Гравюра Утагава Тоёхару «Вид Дельфта», типография Нисимура, находится в главном корпусе Музея Кобэ (247,38×37,6) [10, с. 63], не менее известна. В гравюре изображен венецианский канал, на берегу которого возвышается собор Санта-Мария делла Салюте. Этот вид также был создан с оглядкой на западноевропейские гравюры на меди. Неполное соответствие дельфтским картинам объясняется тем, что Тоёхару использовал в качестве образца китайские или уже адаптированные японскими художниками копии, полностью заимствуя сюжет или слегка изменяя его, как можно видеть в гравюре Тоёхару «Вид китайского канала» типография Хэкидзюдо (24,8×32,1), также находится в Музее Кобэ [10, с. 62].

Все вышеописанные примеры подтверждают нашу мысль, что Китай главенствовал в восточноазиатской культурной зоне, он первым ассимилировал западные науки, так же как и западное искусство. Именно он распространил их на соседние страны, и не только на Японию, но и на Корею.

Связи Кореи с Китаем, процветавшие в XVII в., повлияли на развитие искусства Кореи. Информация о физике, математике, астрономии, мировой географии, а также сведения о западной живописи в конце XVII – начале XVIII в., появилась из посреднических китайских источников. Известно, что Корея не имела прямых контактов с западом в течение этого периода. «В Корее впервые появились китайские книги по естественным наукам, подзорные трубы, барометры, часы, атласы, компасы и европейские календари» [3, с. 174].

Один из итогов данного небольшого исследования состоит в том, что любая нетрадиционная, необычная пейзажная гравюра, созданная японскими художниками в течение периода становления жанра пейзажа, это, по мнению автора, середина 1730-х – середина 1750-х, а также в следующий период – конец 1750-х – 1810-е гг.,

создавалась на основе прототипов – японской гравюры (в которой уже были адаптированы западные образцы), либо гравюры, привезенной из-за границы, в частности из Китая. Необходимо учитывать чрезвычайно важный факт – далеко не все художники укиё-э приобрели прочные технические познания о линейной перспективе и светотеневой моделировке из европейских учебников, и еще, они не обучались европейцами. При таких обстоятельствах вполне логично, что художники укиё-э периода Эдо активно реагировали на появление сучжоуских гравюр, в которых уже ассимилировались западные идеи и техники, недоступные в «закрытой» Японии в силу указов сёгуна.

Но, позднее, вместо все более прочного усвоения западных методов, художники укиё-э постепенно возвращались к традиционным художественным идеям и техникам – особенно к «тройственному союзу поэзии, каллиграфии и живописи» в своих пейзажах [7, с. 300]. Постепенно, к середине XIX в., первоначальное увлечение эффектом линейной перспективы и светотени практически было забыто.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *А Ин.* История развития китайской народной новогодней картины : Очерк. Пекин : Чжаохуа, 1954. (на кит. яз. *中国年画发展史略》阿英 著 朝花美术出版社1954年版124页).*
2. *Воробьев М. В.* Япония в III–VII вв. Этнос, общество, культура и окружающий мир. М. : Наука, 1980.
3. *Глухарева О. Н.* Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX в. М. : Искусство, 1982.
4. *Зибольд Ф.* Путешествие по Японии, или Описание Японской империи в физическом, географическом и историческом отношениях Ф. Зибольда, дополненное сведениями и известиями из Кэмпфеа, Фишера, Дёфа и др. / Пер. В. М. Строева. СПб. : Плюшар, 1854. Т. 1. [6].
5. *Куроода Гэндзи.* Каталог старых ксилографических гравюр Китая. Пекин : История искусства, 1932. (на кит. яз.).
6. *Леценко Н. Ф.* Япония в эпоху Токугава. М. : ИВ РАН, 1999.
7. *Мо Сяо.* Проникновение на Восток миссионеров и западной живописи в XVII–XVIII веках. Пекин : Академия художеств Китая, 01.2002. (на кит. яз.).
8. *Навлицкая Г. Б.* Нагасаки. М. : Наука, 1979.

9. *Николаева Н. С.* Япония – Европа: диалог в искусстве середины XVI – начала XX века. М. : Изобр. иск-во, 1996.

10. *Ока Я.* Мэганэ-э кара Хиросигэ но фукэй ханга мада. Укиё-ни ситасэйё-гахо // Мэганэ-э то Токайдо годзюсан цуги тэн. Кобэ, 1984. (на яп. яз)

11. *Соколов-Ремизов С. Н.* Литература, каллиграфия, живопись: К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М. : Наука, 1985.

12. *Успенский М. В.* Куниёси и его время. Японская гравюра XIX века. Школа Утагава : Каталог выставки / М. В. Успенский. СПб. : Государственный Эрмитаж, 1997.

13. *Успенский М. В.* Японская гравюра. СПб. : Аврора ; Калининград : Янтарный сказ, 2004.

14. *Kuroda G., Rogers B.* Seiyo no Eikyo wo Uketuru Nihonga = Western influenced Japanese Painting. Kyoto, 1924. (на яп. яз.).

15. *Sullivan M.* The Meeting of Eastern and Western Art. Los Angeles, London : University of California Press, 1989.

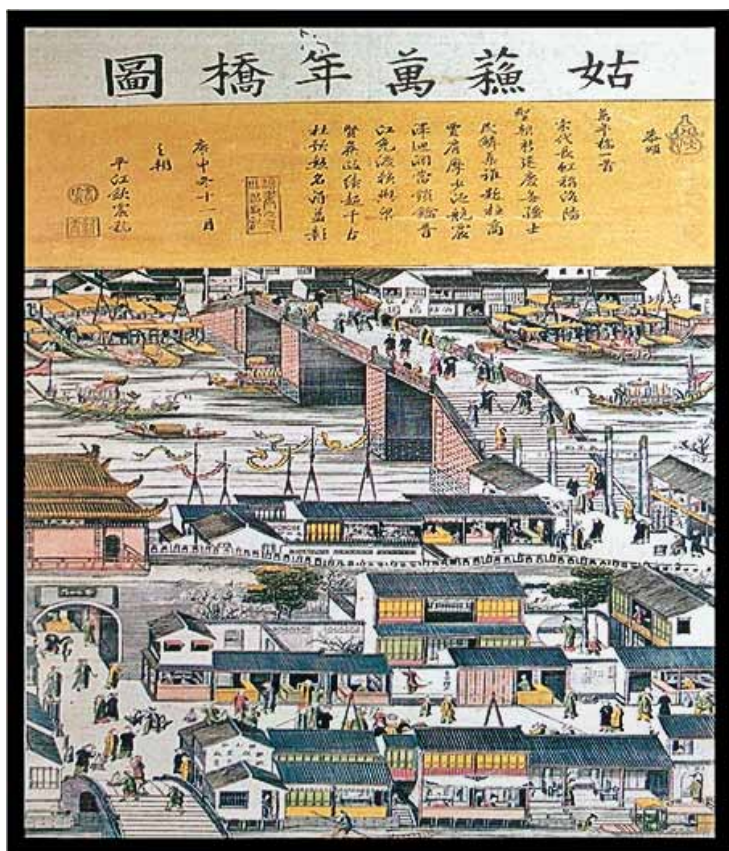
16. *Yamada Ch. F.* Dialogue in Art. Japan and the West. London : A. Zwemmer Ltd, 1976.



1. Дж.-С. Мюллер. Большой перспективный вид «Весенних садов» в Лондоне. Цветная гравюра. После 1751



2. Неизвестный автор. Интерьер Западного замка
Гравюра из Сучжоу. 23×29. Музей Кобэ, Япония



3. Мост Ванниен-тяю (Мост Тысячи лет)
 Гравюра из Сучжоу. 1740. Музей Кобэ, Япония

**Европейское влияние на турецкую архитектуру
в XIX в.
(на примере религиозных и дворцовых построек)**

Научная статья «Европейское влияние на турецкую архитектуру в XIX в. (на примере религиозных и дворцовых построек)» посвящена особенностям развития архитектуры Турции в XIX в. В России исследования на данную тему отсутствуют. В XIX в. в архитектуре Турции начинаются перемены. Страна активно участвует во Всемирных выставках и сама несколько раз становится их хозяйкой. Большое влияние на турецкое строительство оказала и армянская династия Бальянов, проживавшая в Стамбуле. В статье анализируются основные работы архитекторов, их достижения и неудачи.

Ключевые слова: Османская империя; османская архитектура; семья Бальянов; мечеть; дворец Долмабахче.

**S. A. Sukhorukov
European Influence on Turkish Architecture
in XIX Century
(Religious Buildings and Palaces)**

The scientific article “European influence on Turkish architecture in XIX century” is devoted to the development of the Turkish architecture in XIX century. There are no papers on this issue in Russia. In XIX century great changes are visible in the Turkish architecture. The country actively participated in the World’s exhibitions and several times became their hostess. Armenian dynasty of Balianov who lived in Istanbul also considerably influenced the Turkish architecture. The most outstanding

works of these masters, their achievements and failures are analyzed in the article.

Key words: the Ottoman Empire; Ottoman architecture; Balian family; mosque; Palace Dolmabahce.

Для турецкой архитектуры XIX в. стал переломным. Однако первые изменения начались еще в XVIII в. и связаны они с увеличением контактов с западными странами.

В XVIII в. в Париж прибыл первый турецкий посол – Мемед Эфенди Йирмизекиз. Кроме дипломатических обязанностей он должен был совершать поездки по стране и осматривать различные архитектурные комплексы (дворцы, сады, крепости, фабрики), в первую очередь с целью выяснения их военных, технических особенностей. Но большое внимание посол уделял и эстетическим особенностям французской архитектуры. Все это сопровождалось подробными рисунками. Правивший в то время в Турции султан Ахмед III (1703–1730) был в восторге от изящных черт французской архитектуры XVIII в. В результате в Турции начали появляться постройки, в которых были заметны европейские заимствования, но использованные в связке с традициями мусульманской архитектуры. Вначале это были фонтаны – например, фонтан Ахмеда III в Топкапы, который, по легенде, был построен по проекту самого султана. «Во внешнем облике невысокого, приземистого сооружения отсутствует ясный творческий замысел, оно перегружено всевозможными украшениями – и старым орнаментом, и элементами рококо» [1, с. 99]. Затем начали строить мечети. Одна из них – мечеть «Свет Османа», строительство которой продолжалось с 1748 по 1755 г., во времена, когда правил Махмуд I (1730–1754) и затем Осман III (1754–1757). Она была построена на месте более ранней погибшей в огне мечети под руководством двух архитекторов – грека Симеона Калфы и Мустафы Ага. Впервые в Турции появилась постройка с элементами барокко и рококо (*илл. 1*).

Из-за изменившихся форм мечеть выглядит весьма тяжело. Новые стили проникли во все детали: пилястры, карнизы, girлянды, раковины. Особенно хорошо это заметно в элементах

над входами в здание, где традиционный восточный мукарнас был заменен на рокайль. Изменился традиционный внутренний прямоугольный двор. Часть его превратилась в полукруглую галерею. Кроме того, что изменилась форма двора, в мечети исчез фонтан для омовения.

Мечеть оправдывает свое название. Архитекторы постарались внести во внутреннее оформление больше светлых тонов, которые создают радостное настроение благодаря попаданию на них больших масс солнечного света, идущих через многочисленные окна, которые расположены на стенах, тимпанах и куполе. Купол диаметром 25 м расположен на четырех арочных конструкциях, которые уже плотно пододвинуты к стенам, а не располагаются в центре постройки, как было ранее. Несмотря на проникновение западных элементов, на куполе имеется надпись, которая относит нас как к восточным традициям каллиграфии, так и к названию мечети – «Аллах свет небес и земли». Каллиграфия в большом количестве встречается и в декоре мечети.

Через пять лет, в 1760 г., архитектор Мехмед Тахир Ага (по другой версии, Хаки Ахмед) начал строительство «Мечети Тюльпанов». Постройка стала последним султанским комплексом. Строительство продолжалось три года. Религиозный комплекс дошел до наших дней с многочисленными изменениями, главным образом из-за пожаров в 1783 и 1911 гг., а из-за перепланировки улиц и развития города отдельные части комплекса были уничтожены в 1910 и 1956 гг. Однако общая структура мечети, выполненной в стиле барокко, сохранилась.

В завершенном виде мечеть имеет форму восьмиугольника. Несмотря на постепенный упадок государства, мечеть богато украшена мрамором разных цветов: красным, синим, коричневым. В качестве дополнения были использованы яшма и оникс. В результате, благодаря обилию цветов и барочному оформлению, мечеть получилась нарядной и праздничной.

В XIX в. мода на барокко и рококо в турецких религиозных постройках продолжалась, однако в зданиях стали появляться элементы ампира – нового стиля, популярного в Европе. Примером

союза барокко, рококо и ампира следует считать «Победную мечеть», строительство которой продолжалось с 1823 по 1826 г. Авторство постройки принадлежит Григору Бальяну (1764–1831) архитектору из знаменитой армянской семьи.

Мечеть была названа «Победной» по причине одного из судьбоносных событий в истории Османской империи – роспуска янычаров и попытки создания армии по европейскому образцу, что расценивалось как большая победа султана. В настоящее время здание отчасти потеряло свой первоначальный облик, так как некоторые части постройки пришлось снести из-за прокладки городских улиц в XX в.

Мечеть, поставленная на высокий фундамент, помпозна и величава. Об этом говорит и простое убранство стен, и форма постройки, которой было уделено особое внимание. Два минарета составляют единое целое с мечетью. Их основание выполнено в форме нераспустившегося тюльпана, и только затем рифленые башни минаретов устремляются вверх. На каждой из них размещено по два балкона с причудливой извилистой балюстрадой.

Большинство элементов молитвенного зала, в отличие от внешнего облика, относятся к западным стилям. Частым атрибутом окон являются стебли и цветы, которые иногда составляют целые гирлянды, что говорит о любви к богатой детализации, которая существует в исламской традиции [3, с. 383]. Так же оформлены михраб и минбар. Каллиграфическим декором занимался известный мастер того времени Мустафа Рахим (1757–1826). «Господство эклектики приводило и к тому, что михрабы в мечетях иногда более походили на алтарные ниши французских или итальянских церквей, а привычные сталактиты уступали место европеизированной декоративной лепке» [1, с. 100].

В 50-е гг. XIX в. была построена одна из последних мечетей, где удивительным образом смешались барокко, рококо и ампир – Великая имперская мечеть. Постройка была сооружена по проекту Н. Бальяна во времена правления Абд ал-Месджида (1839–1861) на месте старой постройки.

Основными цветами для молитвенного зала стали белый и розовый, которые прекрасно сочетаются друг с другом. Так как мечеть находилась на берегу пролива, архитектор запланировал для нее высокие окна большого размера, которые бы символизировали необъятное, как Босфор, величие империи.

К середине XIX в. связи с Европой становятся все теснее. Впервые талантливые турецкие студенты отправляются на учебу в западные страны. Самая известная семья архитекторов – Бальянов – с 1840-х гг. начинает приобретать опыт в Париже. Первым из этой семьи отправился в Европу Никогос Карапет (1826–1858), а последними были Симон Карапет (1846–1894) и Левон Карапет (1855–1925).

Армянская семья Бальянов внесла огромный вклад в архитектуру Турции XIX в. Пять поколений мастеров при шести султанах занимались строительством в Стамбуле и его окрестностях. Основатель династии Бали Бальян был родом из Анатолии. Во время правления султана Мехмеда IV (1648–1687) он приехал в Стамбул, где со временем занял должность архитектора. В третьем поколении семья Бальянов достигла значительной известности в столице. Это стало возможным благодаря Григору Бальяну, который добился от султана разных привилегий. Например, специальным указом султана он был освобожден от налогов, которые были обязательны для немусульман. При трех султанах (Селимее III (1789–1807), Мустафе IV (1807–1808) и Махмуде II (1808–1838)) он оставался главным архитектором страны. Карапет Бальян (1800–1866) был сыном Крикоса Бальяна. После смерти своего отца он также являлся главным архитектором страны. Середина XIX в. – апогей строительства под руководством этого армянского архитектора. Он (часто со своим сыном Никогосом Бальяном (1826–1858)) стал автором многих известных построек. Например, дворца Чираган, который должен был стать символом империи. Дворец несколько раз перестраивался, однако всегда он был богато украшен, и многие стили, такие как классицизм, мавританский, фатимидский, готический стили, традиции китайской архитектуры оказались смешанными. Для завершения отделки

дворца художников посылали на родину всех использованных стилей, чтобы ознакомиться с их особенностями и историей на месте: в Испанию, Северную Африку и т. д. В результате материалы для отделки тоже оказались разными. Многие колонны были изготовлены из порфира, стены облицованы розовым и светло-зеленым мрамором, деревянные потолки покрыты листовым золотом, материалом для дверей дворца послужили ценные породы дерева, а для инкрустации слоновая кость и перламутр.

История Чирагана оказалась печальной. В 1876 г. во дворце нашли мертвым султана Абдул-Азиза (1861–1876). Следующий правитель государства Мурад V (1876) правил в Чирагане всего 93 дня. После этого он был смещен с престола своим братом Абд ал-Хамидом II (1876–1909). Затем здание должно было служить для нужд турецкого парламента, однако в 1910 г. произошел страшный пожар, который полностью уничтожил дворец. В 1991 г. здание восстановили, и оно стало служить отелом. Однако современная постройка лишь отдаленно напоминает прежнее здание.

Султан Абд ал-Меджид I (1839–1861) в 40-е гг. XIX в. принимает историческое решение – о строительстве нового комплекса взамен Топкапы. «Он (дворец Топкапы. – С. С.) был прекрасен, снаружи выглядел изумительно, располагался посреди рощи. Здесь находилась богатая коллекция произведений искусства. Но дворец был не в состоянии отвечать потребностям сложного протокола XIX в. и не мог служить местом проведения дипломатических церемоний» [2, с. 16]. В комплексе проживало уже более десяти тысяч человек, большая часть которых погрязла в заговорах и человеческих пороках, нанося вред как султану, так и его внешней и внутренней политике в целом.

Новый дворец для султана был построен к северу от Топкапы, на берегу пролива. И в этот раз строительство комплекса было отдано в руки Карапету Бальяну, его сыну Никогосу. Место, выбранное султаном, уже имело длинную историю, и она относит нас ко времени, когда турки только создавали свое государство. Изначально здесь был небольшой залив, где находили прибежище

первые турецкие корабли, однако со временем он превратился в болото. Вторую жизнь эта территория получила во времена правления Ахмеда I (1603–1617), когда он распорядился засыпать ее песком и возвел в 1611 г. небольшой деревянный дворец, получивший название Бешикташ (турецк. – пять камней). Земля, на которой он был построен, стала именоваться Долмабахче (турецк. – насыпной сад). К середине XIX в. постройка находилась в плачевном состоянии – она была полуразрушена, чем и воспользовался Абд ал-Меджид I, начав в итоге новое строительство и присвоив дворцу название здешней местности.

В 1845 г. султан со своим двором переехал в Долмабахче (илл. 2). В старом дворцовом комплексе остались архив, письменные памятники, сокровища правителей и священные реликвии, к которым султаны продолжали приезжать [2, с. 16]. Кроме того, в Топкапы продолжали проводиться церемонии восшествия на престол и погребения. Также старый дворец остался местом, где доживали свой век гаремы предыдущих правителей.

Возведенный комплекс продолжил серию построек, которые олицетворяли новые веяния XIX в. Новых дворцов, особняков и других зданий становилось все больше. Особенно это стало заметно на берегах Босфора, когда приближенные ко двору и богатые чиновники, строя себе дома, старались перещеголять друг друга и тратили на строительство баснословные суммы, не думая о хорошем вкусе.

Не миновала подобная участь и Долмабахче. На постройку дворца была затрачена астрономическая сумма, а для декорирования интерьеров было использовано огромное количество золота и серебра. Кроме того, для оформления многих комнат и залов был использован хрусталь. Он поставлялся в Стамбул на заказ с лучших фабрик Европы: из Богемии и французского города Баккара. Хрустальные люстры заполнили залы Долмабахче, и все они были оригинальны и неповторимы (самая большая люстра в 750 ламп весит 4,5 тонны). Также хрусталь служил частью декоративного убранства: из этого материала, например, были изготовлены даже части перил. Заслуга в пышности

по-европейски оформленных интерьеров дворца отчасти принадлежит турецкому послу во Франции. Ахмед Фети Паша лично занимался подбором и заказом предметов из хрусталя. Кроме того, посол собирал ценные вещи из других стран: венецианское стекло, подсвечники из Великобритании, севрский фарфор, шелка из Люблина и т. д.

Таким образом, дворец стал поражать пышностью и великолепием. Что касается художественной ценности, то она отошла на второй план. Обилие золота и хрусталя превратило дворец в вычурную фантастическую постройку. Но это была воля султана – богатство Долмабахче должно было затмить европейские дворцовые комплексы. Его мало заботили стили, которые были популярны в Европе во второй половине XIX в., поэтому дворец, состоящий из четырех больших зданий, явился причудливым смешением самых разнообразных стилей: барокко, рококо, неоклассического с восточными элементами архитектуры. Цель была только одна – поразить гостя.

Несмотря на европейский облик внутренней отделки дворца, в структурном отношении он напоминает предыдущие турецкие постройки. Долмабахче состоит из селямлика (мужской части), парадных залов, официальный вход в которые осуществлялся со стороны Босфора – откуда прибывали гости, и гарема, который продолжал оставаться самой закрытой частью дворца. Так как некоторые страны Европы все больше усиливали свое влияние в Османской империи, гарем был неприятен для них как остаток восточных средневековых норм, однако султаны продолжали его содержать, равно как и мириться с существованием невольничьего рынка в Стамбуле – он был закрыт только в начале XX в., под нажимом европейских стран. В конце XIX в. султанский дворец впервые стал использоваться для новых целей. Одна из них, определенная в угоду Западу, – проведение заседаний турецкого парламента в 1877 г.

Таким образом, в XIX в. культовая и дворцовая архитектура Османской империи была неоднородной. Традиции постепенно уступали место новым веяниям, приходившим из Европы. Заслуга

в этом была как турецких послов, которые по возвращению или с помощью писем ошеломляли турецкий двор всевозможными новинками, так и европейских архитекторов, в первую очередь из Италии и Франции, а в конце XIX в. – из Германии. В Турции все больше стало появляться построек европейского типа. Этим «злоупотребляли» и национальные мастера, в первую очередь династия Бальян, в постройках которых происходило причудливое смешение как восточных, так и европейских стилей.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Миллер Ю. А.* Искусство Турции. М. ; Л., 1965.
2. Сокровища Османских султанов : Каталог выставки. М., 2010.
3. *Goodwin G.* A history of Ottoman architecture. London, 2003.



1. Мечеть Свет Османа (1748–1755). Минбар. Деталь
Фото автора



2. Дворец Долмабахче (1843–1856). Фасад. Фрагмент
Фото автора

Творчество Поля Юэ и проблема французского романтического пейзажа

Несмотря на то, что пейзаж не стал программным жанром французского романтизма, практически все художники этого направления, в том числе Теодор Жерико и Эжен Делакруа, обращались к изображению природы. Статья посвящена проблеме французского романтического пейзажа и творчеству наиболее яркого его представителя – Поля Юэ. Его работы оказали значительное влияние на дальнейшее развитие этого жанра, ведь помимо наиболее характерных романтических приемов, в них можно отметить предпосылки становления французского национального пейзажа, а также истоки импрессионистического видения.

Ключевые слова: романтизм; пейзаж; Поль Юэ; новое видение; барбизонская школа; импрессионизм.

М. А. Ivasyutina

Paul Huet's Art and the Problem of the French Romantic Landscape Genre

In spite of the fact that the landscape painting didn't become a mainstream genre of the French Romanticism, almost all artists working in this movement, including Theodore Gericault and Eugene Delacroix, turned to the painting of the Nature. The article deals with the problem of the French Romantic landscape art and specifically with the works of its brightest representative – Paul Huet. His canvases had a significant impact on the further evolution of this genre. Besides the most characteristic methods of Romanticism, Huet's

paintings demonstrate the early signs of the French national landscape as well as the origins of the Impressionists' vision.

Key words: Romanticism; landscape; Paul Huet; new vision; Barbizon school; Impressionism.

Стремление художников-романтиков обновить искусство посредством обращения к современной действительности, отказа от выработанных классицизмом эстетических и живописных догм привело к кардинальным преобразованиям в области сюжетов и художественно-выразительных средств. Существенную роль в этих изменениях сыграл пейзаж – жанр, позволяющий художнику наделять изображение природы самыми сокровенными чувствами. Достигший своего расцвета в Англии и Германии, во французском искусстве эпохи романтизма пейзаж, однако, не приобрел доминирующего программного значения. Это явилось отзвуком сложившейся исторической ситуации во Франции конца XVIII – первой половины XIX в., когда искусство, ставя человека в центре внимания, откликалось на актуальные политические и общественные проблемы.

Пейзаж, действительно, в меньшей степени, по сравнению, например, с исторической живописью, был способен решить острые злободневные вопросы, однако в нем как нельзя лучше отражены настроения того времени. Зачастую чувства, которые обуревали людей первой четверти XIX в., их разочарование в результатах Революции и философии Просвещения, ощущение бессмысленности происходящего и даже враждебности окружающего мира, могли получить выражение лишь в пейзаже.

Поэтому в живописи складывается определенный тип романтического пейзажа – сумрачного и бурного, в котором суетность и кратковременность человеческого существования обнажается под властью бунтующих стихий. Особой популярностью пользовались полотна О. Ренье. «Этот пейзажист, которому звание романтика особенно подходит, не принадлежит к тем, кто зовет нас на радостные празднества природы... Туманы, грозовые тучи, дожди, бесплодные или покрытые иссохшим мхом скалы, черные сосны, дубы с огромными кронами, воды, дремлющие в таинственных уголках,

кладбища, готические замки – вот что близко воображению этого Юнга живописи. Он любит возбуждать ужас, вызывать суровые мысли...» [2, с. 96], – писал Жаль, обозначая круг излюбленных этим художником и другими романтиками мотивов.

Воображение и фантазия художника, занимающие существенное место в поэтике романтизма, заслоняли в подобных произведениях впечатления от природы. Однако в творчестве крупнейших мастеров намечается совершенно иной путь развития пейзажа, предвосхитивший некоторые тенденции пейзажной живописи середины и второй половины XIX века.

Так, Теодор Жерико создает единственный в его творчестве «чистый» пейзаж, который по своей новаторской концепции стоит вдалеке от генеральной линии развития романтической пейзажной живописи. «Печь для обжига извести» (1822–1823, Париж, Лувр) поражает зрителя силой экспрессии, могучим построением и строгим колоритом. Эта работа, где обыденность мотива одного из глухих уголков Франции поднимается до уровня монументального обобщения, считается одной из этапных в развитии французского реалистического пейзажа.

«Преисполненные веры в природу как в неиссякаемый источник поэзии, с любовью к природе как к истинному своему богу, романтические пейзажисты отправились открывать землю Франции» [1, с. 227]. Отныне именно в родной природе, в самых незатейливых и простых ее мотивах, художники находят особую эмоциональную наполненность и поэтичность (Жорж Мишель, «Пейзаж с мельницей», начало 1820-х, Санкт-Петербург, Эрмитаж).

Хотя подлинный реформатор французской живописи Эжен Делакруа обращался к пейзажу лишь эпизодически, он создал такие шедевры, как «Море в Дьеппе» (1852, Лувр, Париж), где он отказывается от традиционного построения композиции: замкнутости пространства, деления на планы, обозначения кулис, деления изображаемых предметов на главные и второстепенные. Его кисти принадлежат также удивительные по свежести и легкости акварели, которые отличаются непосредственностью видения, естественностью композиции и умением схватить тончайшие

состояния атмосферы («Порт д'Амон, Этрета», 1849, Монпелье, Музей Фабра). Необыкновенная смелость и богатство цвета в работах Делакруа открывают новую эпоху в пейзажной живописи. Он оказал влияние на своих современников и потомков, и, несомненно, на своего близкого друга, художника Поля Юэ (1803–1869), которому предстояло стать крупнейшим французским пейзажистом-романтиком.

Поль Юэ одним из первых выступил против традиционного классицистического пейзажа. Еще во время обучения у знаменитых исторических живописцев Антуана Жана Гро и Пьера Нарсиса Герена в 1818–1819 гг. он создавал произведения, существенно отличавшиеся от общепринятых норм. Истинными его учителями были скорее старые мастера, которых он трудолюбиво копировал в Лувре. Первые самостоятельные работы Юэ демонстрируют его восхищение колоритом Рубенса, драматической светотенью Рембрандта, возвышенным восприятием природы у Рейсдаля и Хоббема.

Еще в самом начале творческого пути Поль Юэ определился как пейзажист и, кроме того, пейзажист своей страны. Отказываясь от идеализированного образа итальянской природы, он ищет свои мотивы в Париже и его окрестностях. Чаще всего он изображает остров Сеген на Сене, а также парижский пригород Ба-Медон и парк Сен-Клу, где и были выполнены его первые работы с натуры («Деревья в парке Сен-Клу», около 1820, Лондон, Национальная галерея). В них проявились черты, которые будут характерны для творчества Поля Юэ и в дальнейшем: продуманность композиции, легкость и элегантность линии, «летающий» рисунок. Так, с особой изысканностью он трактует листву деревьев в «Вязах в Сен-Клу» (1823, Париж, Пти-Пале), орнаментальным узором заполняющую практически всю картинную плоскость и оставляющую для пронзительно-голубого неба лишь небольшие просветы. В поэтическом восприятии природы и ее декоративной трактовке ощутимо влияние великих предшественников Юэ – Ватто и Фрагонара.

В течение всей своей жизни Юэ отдавал предпочтение мотивам не только уединенным и загадочным, но также и бурным

и яростным проявлениям стихии. В выборе мотивов неистовой и мятущейся природы отчасти нашел выражение мучительный поиск собственного пути, который испытывал Юэ, подобно многим романтикам, на заре своей творческой деятельности. В пейзаже «Возвращение гвардейца» (1821, Бове, Музей департамента Уаза) (илл. 1) проявляются многие характерные для романтического мировосприятия черты, в частности, понимание природы как опасного, враждебного человеку мира, готового поглотить наполеоновского солдата, устало бредущего домой по безграничной равнине с топкими болотами. Дорога, ведущая путника, казалось бы, в никуда, освещена вдали ярким столпом света, прорвавшегося сквозь мрачные иссиня-черные тучи и знаменующего надежду. Напряженное драматическое настроение создается истинно романтическими приемами: резким столкновением света и тени, яркими всполохами цвета. В данном случае звучный акцент в сумрачно-темном колорите картины создает красный плащ всадника. Юэ отказывается от традиционных приемов композиционного решения, решительно строя пространство единым планом, открывая его со всех сторон. Краску он наносит на холст широко и свободно, не завершая произведение в привычном смысле. «Можно сказать, что эра романтического пейзажа начинается с этой картины» [7, с. 30].

Поль Юэ продолжал упорно работать, претворяя натурные впечатления в картины и обогащая их своим воображением. Когда в прославленном Салоне 1824 г. он впервые увидел произведения Джона Констебля, он был поражен непосредственностью видения и свежестью колорита картин английского мастера. «Все, о чем мы мечтали накануне, – писал Юэ, – нашлось внезапно реализованным в самых лучших аспектах» [4, с. 55]. Однако слова художника можно считать несколько преувеличенными. Безусловно, Констебль повлиял на поиски французского художника в области композиции и живописных приемов, но поэзия умиротворенного сельского пейзажа была далека от мировоззрения Юэ.

Прямое и более сильное влияние на Поля Юэ оказал его друг Ричард-Паркс Бонингтон (1802–1828), вместе с которым он путе-

шествовал по стране, выполняя многочисленные натурные этюды. Дружба и совместная работа с этим английским художником, обосновавшимся во Франции, отмечают новый этап творчества мастера, отмеченный поисками более непосредственной передачи природы.

Во время путешествий Юэ тонко подмечал в своих натуральных зарисовках особенности каждого региона: Нормандии, Оверни, Прованса, Иль-де-Франса. Он непрестанно писал непосредственно с натуры, оставив огромное количество работ в самых разнообразных техниках – пастели, акварели, гуаши. Извлекая из каждой техники особые изобразительные эффекты, он точно схватывал малейшие изменения в жизни природы, передавая не только смену сезонов и природных состояний, но и изменения света и атмосферы.

В отличие от ранних работ, где изображение густой листвы образует плоскостный узор на поверхности картины, он пишет панорамные виды с целью передать общий эффект, не задерживаясь на деталях. Свежий, свободный взгляд на природу демонстрирует акварель «Вид Руана» (1831, Руан, Музей изящных искусств) (*илл. 2*). С небольшого холма открывается вид на широкую долину с виднеющимся вдали городом. Впечатление далекого пространства, уходящего к горизонту, создается благодаря неумовимому чередованию планов. Тонкая градация оливковых и зеленоватых оттенков создает единое воздушное пространство удивительной цельности и гармоничности.

Творчество Юэ этого периода охватывает самые разнообразные природные явления, которые произвели на него особое впечатление во время путешествий. Это и туманные берега Сены («Зимнее утро у моста Пон-Нёф», Париж, Пти-Пале), и знойное марево над плодородными долинами («Овернь», 1833, частное собрание), и, конечно, горы. В «Горном пейзаже» (1833, Монпелье, Музей Фабра) он не стремится передать структуру скал, их твердость и нерушимость, а, напротив, показывает игру света и тени на гранях каменных глыб. Таким образом, передача освещения становится одной из основополагающих задач художника. Он удивительно

тонко чувствует характер рассеянного северного света, обволакивающего все изображенное легкой туманной дымкой. Широким и свободным мазком он не ограничивает предмет, а, наоборот, начинает растворять его в мягком свете.

Яркое солнце Южной Франции («Юг Франции», 1838–1839, Бостон, Музей изящных искусств) глубоко повлияло на его восприятие. Если для передачи северного освещения он пользовался мягкими размытками и плавным перетеканием оттенков, то для передачи южной природы, наоборот, прибегает к контрастным столкновениям цвета и четким контурам.

Таким образом, стремление Юэ к наибольшей точности и правдивости в изображении природы позволяет считать его прямым предшественником нарождающегося на рубеже 1820–1830-х гг. национального реалистического пейзажа. Предвосхищая находки Теодора Руссо, Жюлья Дюпре и других мастеров барбизонской школы, Юэ совмещал в своих работах одновременно специфические черты каждой конкретной местности с эмоциональным переживанием природы.

Кажется совершенно естественным, что свои поиски передачи света Поль Юэ в большей степени смог реализовать в сложном искусстве марины. В морских пейзажах яркая красочность работ первого периода уступает место более светлым и легким тонам. Задолго до Эжена Будена он тонко передал светоносность неба в своих этюдах нормандского побережья («Морской пейзаж», 1850, Монпелье, Музей Фабра). С другой стороны, повышенное эмоциональное звучание образного строя, живые всполохи цвета и свободные штрихи заставляют вспомнить об удивительных цветовых феериях в изображении моря английским романтиком Уильямом Тернером.

Влажная атмосфера Онфлёра, Трувиля, Дьеппа, дожди и туманы занимают Поля Юэ не меньше, чем блики яркого открытого света на подвижной поверхности воды. В некоторых работах мастера интересует противопоставление подвижной стихии воды и мощной незыблемости прибрежных скал. В акварели «Вид Этрета» (Чикаго, Художественный институт) чистый цвет бумаги

играет огромную роль в образной выразительности работы. Прозрачная сквозь легкие мазки прозрачного голубого и охристого цвета, он создает впечатление свето-воздушного пространства, напоенного влагой. Интересно отметить, что этот мотив вдохновлял многих французских живописцев – Делакруа, Курбе и, конечно, Клода Моне.

Эти натурные акварели позволяют считать Поля Юэ «одним из основоположников пленэрного пейзажа во Франции» [3, с. 216]. Ведь «писать садящееся солнце или эффект дождя – кажется, это и было в действительности великим новаторством» [4, с. 60]. Кроме того, он одним из первых французских художников начал располагать рядом дополнительные цвета для большей светоносности своих работ.

Очарованный светом нормандского побережья во время своего пребывания в Виллере, Юэ создает новаторскую во многих отношениях работу «Морское впечатление» (1855, частное собрание). Пространство пейзажа утопает в голубом мареве свето-воздушной среды, и лишь линия горизонта разделяет небо и море. Пастозные, густые мазки, экспрессивно и хаотично положенные на поверхность, словно живут своей жизнью. В этом произведении Юэ на целое поколение опережает дальнейшее развитие французского искусства, предвосхищая поиски импрессионистов. «„Морское впечатление“ есть первый типичный манифест школы импрессионизма. Кажется, что картина могла быть подписана Клодом Моне» [7, с. 124]. Действительно, речь идет о непосредственной фиксации увиденного, передаче мимолетного впечатления от природы. Игра света – единственный мотив этой работы, лишенной какой бы то ни было конструкции и идеи. Задолго до импрессионистов Юэ применял на практике совет, который всегда давал: «Перед природой забудьте все, что вы знаете о ней, и ищите способы передать наиболее непосредственно то, что находится перед вашими глазами» [6, с. 53].

В то же время Поль Юэ продолжает создавать романтические по концепции пейзажи, где роли света по-прежнему отводится особая роль. Изучая ночное или вечернее освещение, он вкладывает

в свои работы личное чувство, которое поднимает эти образы над действительностью. Излюбленным его мотивом остаются закаты («Заход солнца», 1855, Париж, Лувр), позволяющие придать цвету повышенное эмоциональное звучание. Светотеневые контрасты усиливают драматизм этих диких безлюдных пейзажей.

Как и большинство мастеров своего времени, он не ограничивается этюдами и создает большие законченные полотна для Салона. Для Всемирной выставки 1855 г. он пишет на основе этюдов юности большое полотно «Наводнение в Сен-Клу» (1855, Париж, Лувр), которое стало одним из самых известных в его творчестве, и которое было превознесено Делакруа как шедевр [4, с. 60]. Естественно, что произведение, предназначенное для выставки, не обладает ни непосредственностью, ни цветовой легкостью его этюдов. Но все же и здесь Юэ сохраняет приверженность к передаче сложного атмосферного состояния ранней весны, когда земля освобождается после зимней спячки, а воздух полон влаги от пропитанной водой земли. Многочисленные отражения и рефлексy на ее поверхности, а также передача влажной атмосферы – вот что в первую очередь занимает здесь художника.

Новатор пейзажной живописи во Франции, Юэ продолжал линию романтического пейзажа и позднее, в конце жизни утрируя романтические приемы в таких работах, как «Бездна» (1861, Париж, Музей Орсе) с несколькими всадниками на краю зловещей пропасти. Хотя человеческие фигуры крайне редко появлялись в его произведениях, все в них напоминает о романтическом восприятии человека как песчинки в огромном мире. То же ощущение неистовой силы природы доминирует в картине «Прибой у берегов Гранвиля» (1853, Париж, Лувр) с изображением огромной волны, разбивающейся на мелкие брызги у прибрежных скал.

Несмотря на то, что пейзаж не стал ведущим жанром французского романтизма, богатый и разнообразный материал позволяет говорить о сформировавшейся концепции романтического пейзажа. Более того, творчество Поля Юэ, а также крупнейших мастеров этого движения, оказало значительное влияние на дальнейшее развитие искусства во Франции, ведь именно в их работах

появились первые предпосылки становления французского национального пейзажа. И, кроме того, непосредственность подхода к мотиву, свежесть видения и свобода технического исполнения в некоторых работах Поля Юэ подготовили почву для открытий импрессионистов.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Вентури Л.* Художники Нового времени. СПб. : Азбука-классика, 2007.
2. *Кожина Е. Ф.* Романтическая битва. Очерки французской романтической живописи 1820-х годов. Л. : Искусство, 1969.
3. *Раздольская В. И.* Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм. СПб. : Азбука-классика, 2005.
4. *Bouret J.* L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle. Paris : Éditions Ides et Calendes, 1972.
5. *Clark K.* The Romantic Rebellion. Romantic versus Classic Art. Norwich : Jarrold and Sons Ltd, 1973.
6. *Huet R. P.* Paul Huet. D'après ses notes, sa correspondance, ses contemporains. Paris : Librairie Renouard, 1911.
7. *Miquel P.* Paul Huet. De l'aube romantique à l'aube impressioniste. Paris : Somogy editions d'art, 2011.



1. П. Юэ. Возвращение гвардейца. 1821
Бове, Музей департамента Уаза



2. П. Юэ. Вид Руана. 1831
Руан, Музей изящных искусств

**Французский реалистический натюрморт
60–70-х гг. XIX в.
(К вопросу выявления художественно-исторических
предпосылок «возрождения» жанра
и определения его типологии)**

Статья посвящена проблематике французского реалистического натюрморта XIX в., не получившей достаточно полного освещения в отечественной художественно-критической литературе. Предлагаемый анализ художественно-исторического и идеологического контекста 60–70-х гг. XIX в. имеет целью определить смысловое наполнение понятия «реалистический метод» применительно к натюрморту, выявить разнородные факторы, способствовавшие «реабилитации» жанра, предложить его типологию. Особое внимание уделяется характеристике натюрмортной «традиции» в образно-содержательном и формально-стилистическом аспектах, столь ярко и плодотворно реализовавшейся на этом этапе бытования жанра.

Ключевые слова: реализм; натюрморт; типология; Ж.-С. Шарден; Ф. Бонван; А. Воллон; Т. Рибо.

Ju. A. Orlova

**French Realistic Still Life of the 1860–1870s
(To the Problems Revealing
the Art and Historical Preconditions
of the Genre Revival and Identifying its Typology)**

The article is devoted to the problems of the French realistic still life of the XIX century, which has not received sufficient examination in Russian art critical literature.

The analysis of the multi-component art historical and ideological context of the 1860–1870s is aimed at specifying the conceptual content of the “realistic method” notion applied to still life. The author reveals the factors, contributing to the revival” of the genre in this period, and makes an attempt to define its typology. Special attention is paid to the characteristics of the still life tradition in its semantic, formal and stylistic aspects, which were so brilliantly and fruitfully realized at this stage of genre existence. The issue studied in this article is essential both for the comprehension of the inner wholeness of the art historical process and for the definition of its further development tendencies.

Key words: Realism; Still Life; Typology; J.-B. Chardin; F. Bonvin; A. Vol-lon; T. Ribot.

Проблематика французского реалистического натюрморта XIX в., вероятно, ввиду скромного места, отводимого этому явлению в истории жанра, не получившая достаточно полного освещения в отечественной художественно-критической литературе, составляет предмет данного исследования¹. Предлагаемый анализ многосоставного художественно-исторического и идеологического контекста 60–70-х гг. XIX в. имеет целью определить смысловое наполнения понятия «реалистический метод» применительно к натюрморту, выявить разнородные факторы, способствовавшие «реабилитации» жанра в означенный период, предложить его типологию. Особого внимания заслуживает качественная характеристика преемственности натюрмортной традиции в образно-содержательном и формально-стилистическом аспектах, столь ярко и плодотворно реализовавшейся на этом этапе бытования жанра, существенная как для воссоздания внутреннего единства художественно-исторического процесса, так и определения тенденций его дальнейшего развития.

Всеобъемлющий характер успехов науки, утвердившейся в качестве неотъемлемой части новой промышленной цивилизации, в результате качественного преобразования – перехода от академической к позитивной – дал основание К. А. Темиряеву назвать XIX столетие «веком науки», в противоположность XVIII – «веку разума» [1, с. 277–379; 6, с. 35, 61–62].

«Растущее преобладание сферы абстрактно-логического и точного мышления над областью художественного сознания», в союзе с достижениями технического прогресса, рождает коренные

изменения в мировоззрении современников² [5, с. 632]. Пафос объективного освоения мира становится господствующим тоном эпохи, а научный инструментарий – наблюдение, эксперимент и вычисление – признаётся единственным способом получения истинного, положительного знания во всех сферах духовной деятельности человека.

Своеобразной проекцией научного мировоззрения эпохи в сфере культуры выступил реализм, оформившийся во французском искусстве и литературе в 1830–1860-х гг.³ Художественная и литературная критика, формулировавшая теоретические основы реализма, представляет собой весьма сложное и разноречивое явление, что проявляется как в различиях положительных программ отдельных ее представителей, так и, часто, во внутренней непоследовательности высказываемых положений. Всесторонний анализ означенного комплекса идей представлен, в частности, в фундаментальном исследовании французской художественно-критической мысли 1860–1880-х гг. Дж. Слоэна. В рамках данной статьи ограничимся выявлением базовых установок реализма, актуальных вне зависимости от выдвигаемых разными группами критиков целевых задач (будь то «объективный натурализм» круга Ж. Шанфлери, «гуманитарные» взгляды Т. Торе – Ж. Кастаньяри или требования «чистой живописи» Э. Золя) [10].

Тщательное и всестороннее «изучение реальной действительности» – «жизни, во всех ее проявлениях и на различных стадиях», и того «фрагмента создания, который верующие называют куском глины», и который, следуя Кастаньяри, «более религиозное» сообщество реалистов «научилось называть человеком и человечеством», имеет своей целью правдивое воспроизведение натуры «с максимальной интенсивностью и силой», ибо «искусство – это равновесие истины и научного знания»⁴. Точность воссоздания реальности, «удовлетворяющая разум», в свою очередь, мыслится залогом «высокой красоты изображений, основательных и правильных»⁵.

Непосредственная жизненная ориентированность реализма, провозгласившего за живописью и литературой те же права, что

«имеют зеркала»), имела естественным следствием драматические изменения в области жанровой структуры [10, с. 77]. «Низшие жанры»: натюрморт и пейзаж, предоставляющие широкие возможности для объективного наблюдения действительности, несмотря на упорные возражения критики (П. Манц и Э. Абу продолжали «распекать» натюрморт и в 1850–1860-х гг.), постепенно выдвигаются на передовые позиции; число живописцев, работающих в этих жанрах, неуклонно растет.

Стимулированное позитивистскими запросами эпохи, «возрождение» натюрморта в середине XIX в. явилось плодом объединенных усилий живописцев, художественных критиков, коллекционеров и торговцев произведениями искусства [11, с. 164–167; 12, с. 31–47].

Принимая во внимание всю совокупность художественных, практических и коммерческих факторов, сообразуясь с целью данного исследования, особое внимание следует уделить выявлению значения осуществлявшегося в этот период процесса переосмысления предшествующей натюрмортной традиции, обусловленного поиском эталона решения сходных идеологических задач и необходимостью освоения релевантных художественных приемов.

Самым значимым событием 1840-х гг., всколыхнувшим художественный мир и оказавшим непосредственное влияние на развитие натюрморта, стала публикация двух статей П. Эдуана о П. Шардене в «Бюллетене искусств» (ноябрь, декабрь 1846 г.) и, в особенности, каталога Шардена в декабрьском номере. Ж. Шанффлери, Ш. Блан, Т. Торе в обзорах Салонов и эссе 1850-х гг. превозносят Шардена как эталон художественного мастерства, соизмеряя с ним достоинства современников⁶ [12, с. 47]. Вероятно, уступив напору Торе, призывавшего Лувр к реорганизации и обогащению своего беспорядочного собрания и экспонированию картин определенных мастеров, последний в 1852 г. приобрел несколько произведений Шардена (возможно, три), а впоследствии значительно расширил свою коллекцию за счет работ из собраний Л. Лаперлье (1867) и Л. Лаказа (1869) [12, с. 35]. Кульминацией критических заметок о Шардене 1860-х гг. стала

публикация Э. и Ж. де Гонкуров в «Газете изящных искусств» в 1863 г.; призванная познакомить широкую публику с достижениями художника, она проложила путь его международному признанию в последней четверти XIX столетия и далее, в XX век. Неоценимый вклад в дело популяризации творчества Шардена внесла организованная Ф. Бюрти в галерее Мартине историческая выставка 1860 г., включавшая более 40 полотен мастера из трех крупнейших собраний (Ф. Марсиля, Л. Лаказа, Л. Лаперлье), сопровождаемая убедительной аннотацией Торе.

Культ восхищения Шарденом, отчасти питаемый национализмом, отличавшим идеологическую политику Второй империи, содействовал «реабилитации» жанра натюрморта как такового. Шарден занял свое место в качестве важной составляющей французского художественного наследия и авторитетного примера для подражания художников-реалистов.

Появление круга мастеров, выбравших натюрморт в качестве основной специализации, со своей стороны, способствовало упрочению позиций жанра. Ф. Бонван, Ф. Руссо, А. Воллон, Т. Рибо – каждый из этих художников выдержал «испытание Шарденом», ибо критики либо сравнивали их произведения с полотнами последнего, либо и вовсе в страстном стремлении обнаружить равнозначного мастера провозглашали их современным его воплощением. Анализ натюрмортов этих мастеров вскрывает многосложный характер историко-художественных реминисценций, обнаруживающих освоение не только французской традиции XVIII в., но и творческого метода голландских, фламандских и испанских мастеров XVII в., в значительной мере определивших образно-содержательную ориентацию работ и характер индивидуального претворения усвоенных формально-стилистических приемов.

Активное обращение к предметам обыденной жизни обогатило натюрмортный «лексикон» новым кругом образов, подорвав иерархию, существовавшую в области сюжета, согласно которой «благородным и возвышенным» считалось изображение десертных фруктов, venison, свежей рыбы, и содействовав, таким образом, гуманизации жанра [11, с. 168].

Утверждение статуса натюрморта как области чистой живописи, осуществлявшееся под непосредственным «качественным» воздействием натюрмортов художников круга Бонвана – с их упрощением форм, находками в области цвета, крепким композиционным строением – имело принципиальное значение для реализации живописных экспериментов Э. Мане и П. Сезанна [12, с. 41; 11, с. 164–165].

Непосредственным откликом на работы Шардена в натюрмортном творчестве Мане явились «Кролик» (1866, частное собрание), решенный в меньшем формате и композиционно более лаконичный, нежели прототип – единственная работа Шардена, в то время экспонировавшаяся в Лувре («Кролик, охотничья сумка и пороховница»), и «Бриошь» (1870, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), намеренно призванная вызывать аллюзии с «Бриошью» Шардена (1763, Лувр, Париж), вошедшей в собрание музея по завещанию Лаказа в 1869 г. [8, с. 69]. Отдавая дань гению Шардена, Мане представил бриошь в историческом контексте, поместив ее на столешнице характерных очертаний мебели рококо.

Сезанн пронесет восхищение Шарденом, «умелым» мастером, способным окутать изображаемые предметы «налетом эмоций», через всю жизнь [11, с. 164]. Оказавшись, наряду с Мане и, в меньшей степени, Э. Буденом, способным постичь чувство структуры, заложенное в натюрмортах Шардена, Сезанн осмыслит композиции мастера с новых формально-пластических позиций.

Типология натюрморта XIX в. претерпевает, по сравнению с предшествующим периодом, значительные изменения, обусловленные кардинально изменившимися социально-историческими условиями.

В связи с утратой интереса к предметной иносказательности: философским, аллегорическим аллюзиям, композиции *vanitas* или тесно связанные с ними книжные натюрморты появляются чрезвычайно редко. Некоторое оживление в этой категории отмечается в конце века и объясняется актуальной на тот момент «тенденцией к историческим заимствованиям» [4, с. 143].

Атрибутные композиции (с художественными принадлежностями, научными или музыкальными инструментами и т. п.), в силу заложенного в них содержания призванные воспевать воодушевление, внушаемое творчеством или мыслительным процессом, казались более уместным украшением буржуазной гостиной, однако прежнего распространения не получили, в связи с утратой актуальности питавшего их морально-этического и философского контекста. В натюрмортной живописи XIX в. едва ли найдется художник, более приверженный этой категории, чем Бонван, в свою очередь, вдохновленный примерами Шардена («Атрибуты музыки», 1863, Художественный музей, Кливленд).

Охотничьи трофеи, включая изображения дичи и рыбы, признавались преимущественно сферой демонстрации технического мастерства, способной обеспечить мастеру официальное признание. Богатая французская традиция, представленная великолепными образцами Ж.-Б. Шардена, Ж.-Б. Одри, А.-Ф. Депорта, Н. де Ларжильера, обогащенная примером голландцев XVII в. (Я. ван Веникс, А. ван Бейерен), питала направление, выдвинувшее своей целью оптическую достоверность. Вместе с тем, работы Будена и отдельные полотна Воллона, обнаруживающие более широкую и обобщенную манеру трактовки форм, детали которых растворяются в цветовом поле, пронизанном мерцающим светом, знаменуют направление художественных поисков, непосредственно предвосхищающее импрессионизм (Э. Буден. Натюрморт с фазаном и корзиной яблок. 1879. Музей Э. Будена, Онфлёр (*илл. 1*)). Те же формально-стилистические качества присущи натюрмортам Воллона с изображением рыб, часто разных пород, представленных еще в движении на голой столешнице и, вслед за голландскими и фламандскими «лавками», очевидно, демонстрирующим природное изобилие («Натюрморт с рыбой», частное собрание, США). Таким образом, трофейный натюрморт, являвшийся художественным выражением привилегии аристократии, продолжает свое существование, невзирая на изменение социальных условий. Причины неослабевающей популярности этой темы, очевидно, кроются в «коннотациях мужественности, которую она подразумевает» [12, с. 55].

Доминировавший в середине XIX в. в качестве изысканной и вместе с тем сравнительно «безопасной» категории цветочный натюрморт был призван, прежде всего, воссоздавать дух элегантности и аристократизма. Декоративность, генетически присущая живописи цветов, лишенная постоянного обогащения натурными впечатлениями, таила опасность вырождения в условность и арабесковый схематизм (Б. Десгофф). С другой стороны, востребованной оказалась тенденция к скрупулезной точности воспроизведения природы; работы такого рода, вдохновленные примером голландских и фламандских мастеров XVII в. (Я. ван Хейсум), являли художественно осмысленное сочетание исследовательского пафоса ботаника и объективности фотографа, в лучших своих образцах «совершенно удовлетворявшее нормам поэтического реализма» (например, А. Фантен-Латур. Натюрморт. 1866. Национальная галерея, Вашингтон (*илл. 2*)) [3, с. 126]. Ведущая роль в неуклонном возрастании значения цветочных аранжировок в преодолении строгой ограничительной политики Салона принадлежит образно-стилистическим находкам Г. Курбе, Э. Будена и А. Воллона.

Представленный наибольшим количеством работ застольно-кухонный натюрморт, подвергавшийся яростным нападкам официальной критики, как никакая другая категория был «обязан» своим признанием авторитету Шардена [12, с. 68; 4, с. 144–145]. Воздействие Шардена сказалось и в другом аспекте – изображениях снеди, представленной «тщательно и с настроением», предназначенные для украшения буржуазных столовых, при всём своём гастрономическом разнообразии, «избегали очевидной роскоши, будь то дорогая сервировка или экзотические кушанья» [4, с. 145]. Именно в этой категории, в произведениях А.-Ф. Кальса, А. Готье, Ф. Бонвана и, прежде всего, Рибо, с наибольшей полнотой раскрылся формотворческий потенциал жанра, реализация которого в рамках академической системы, основанной на стандартизированных формулах, была невозможна (Т. Рибо. Натюрморт. Частное собрание (*илл. 3*)). Тонкая гармонизация форм минимального набора предметов, лишённого повествовательных ассоциаций, подчиненная архитектурными задачами нового времени, наряду

с изучением эффектов света, предвосхищала абстрактные ритмические и напряженные композиционно-пластические соотношения, отличающие художественные решения более прогрессивных французских художников второй половины XIX столетия, таких как Сезанн, и далее, в XX веке, А. Матисс и кубисты.

Вызывая реминисценции с миниатюрными произведениями А. Валайе-Костер XVIII в., отдельные мастера – Ф. Бонван, Э. Каррьер, Д.-П. Бержере – искали интимности и чистоты выражения «личных переживаний», внушенных близким изучением предмета, в работах малого формата; тенденция, получившая блистательное продолжение в образно-пластических гармониях поздних натюрмортов Мане (Э. Каррьер. Натюрморт. 1875. Художественный институт, Чикаго).

Подводя итог вышесказанному, следует отметить решающую роль идеологического контекста 60–70 гг. XIX в., претворившегося в творческом методе реалистического искусства как в «реабилитации» жанра как такового, так и в стимулировании определенных тенденций его развития:

– обращения к многонациональной традиции реалистического искусства XVII–XVIII вв., способствовавшего расширению натюрмортного «репертуара» и обогащению живописного языка, существенному для раскрытия формотворческого потенциала жанра и принципиально значимому для его дальнейшего бытования;

– типологических изменений, выразившихся в редукции суггестивно емких категорий жанра и приоритетном развитии застольно-кухонного натюрморта, предоставлявшего наиболее широкое поле для художественных экспериментов;

– черт образно-стилистического строя произведений, ассоциирующихся с точностью и достоверностью воспроизведения реальности.

Комплексный подход в изучении реалистического натюрморта 60–70-х гг. XIX в., позволяет определить его место в истории жанра как преемника традиций прошлого и провозвестника открытий будущего.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В отечественном искусствоведении отметим статью Н. Н. Калитиной в монографии, посвященной истории французского натюрморта XVII–XX вв. (Французский натюрморт XVII–XX вв. СПб., 2000. С. 35–76). В зарубежном искусствознании проблеме переоценки художественного вклада живописцев так называемого «второго круга» посвящены статьи и монографии Г. Вайсберга. (*Weisberg G. Bonvin. Paris, 1979; Weisberg G. A Still-life by Antoine Vollon: Painter of Two Traditions // Bulletin of the Detroit Institute of Art. Vol. 56. № 4. 1978. P. 222–229; Weisberg G. Francois Bonvin and an Interest in Several Painters of the Seventeenth and Eighteenth Centuries // Gazette des Beaux-Arts. Vol. 76. 1970. P. 359–365; Weisberg G. Theodule Ribot: Popular Imagery and The Little Milkmaid // Bulletin of the Cleveland Museum of Art. LXIII. № 7. October. 1976. P. 253–263 и др.*)

² «„Свет“, „пар“ и „скорость“, безостановочный бег наперегонки со временем, новое восприятие пространства из окна поезда и корзины воздушного шара, поражающая быстрота отправки и получения депеш и чудо общения через расстояния, механическая фиксация любого момента действительности в мгновение времени, сначала статическая, затем динамическая, образуют важнейшие эпохальные координаты 19 столетия» [5, с. 634]. «Связь науки с историей общества этого периода не ограничивается ее ролью в процессе развития производства. Начинала складываться новая, основанная на денежном обмене, форма общества, которое опиралось на свободу и личную инициативу. Это общество требовало для своего обоснования новых идей и нашло их, главным образом, в методах и результатах достижений новых наук, в то время как последние испытывали глубокое, хотя и неосознанное влияние господствующих общественных взглядов на формулирование научных теорий» [1, с. 281].

³ Отвечая на вопрос об истоках школы объективного натурализма, Ж. Кастаньяри в тексте «Салона 1963 г.» пишет: «Откуда она происходит? Она родилась из самых глубин современного рационализма. Она возникла из нашей философии, которая, поместив человека в общество, из которого психологи его удалили, отныне сделала социальную жизнь главным объектом нашего исследования. Она возникла из нашей этики, которая, заменив туманный закон любви императивным понятием справедливости, установила связь между людьми и представила проблему судьбы в новом свете. Она возникла из нашей политики, которая провозгласив равенство людей в качестве принципа и равенство условий в качестве желаемого, привела к исчезновению фальшивых иерархий и ложных отличий» [цит. по: 10, с. 70–71].

⁴ Ж. Кастаньяри: «Чтобы запечатлеть природу во всей ее целостности и во всех проявлениях, следует обратиться к самому обществу; показать мужчину, женщину, ребенка в различных условиях существования; пробежать по всем социальным ступеням: от рабочего до моряка, от пастуха до солдата, от судьбы до законодателя; изучить на каждом этапе под двойной призмой рисунка и цвета изменения и украшения человеческого лица; запечатлеть суть темпераментов, отметить печати страстей; раскрыть в одно и то же время и горе, которое унижает, и изобилие, которое обезображивает; превозносить труд и порицать лень; описать, в конце концов, в его физическом и моральном облике, через все ситуации, которые непрерывно изменяют одно и другое, этот фрагмент создания, который верующие называют куском глины, и который мы, более религиозные, научились называть человеком и человечеством» [цит. по: 10, с. 71].

Ж. Кастаньяри: «Натуралистическая школа утверждает, что искусство есть выражение жизни во всех ее проявлениях и на различных стадиях; его единственная цель воспроизводить природу с максимальной интенсивностью и силой. Искусство это равновесие истины и науки. Натуралистическая школа восстанавливает нарушенные связи между человеком и природой... Концентрируя внимание как на сельской, так и на городской жизни, оно стремится объять все формы видимого мира. Оно только что восстановило истинные функции линии и цвета, которые никогда более не будут существовать раздельно. Вновь поставив художника в центр современной жизни, заставив его мыслить, она определила подлинную полезность, а, следовательно, и моральность искусства» [цит. по: 9, с. 232].

⁵ Э. Золя: «Все произведения искусства являются как бы окнами, открывающимися в природу. В раму окна вставлен своего рода прозрачный экран... Экран реалистической школы... представляет собой ровное прозрачное стекло, хотя не очень чистое, но дающее наиболее точные изображения... Меня привлекает более всего экран реалистической школы, он удовлетворяет мой разум, и я чувствую высокую красоту его изображений, основательных и правильных» [цит. по: 7, с. 147].

⁶ Например, в статье «Сокровище», опубликованной в журнале «Силуэт» 22 июля 1849 г., Ж. Шанфлери пишет: «Франсуа Бонван, художник жанровых сцен, он заслуживает своего полного энтузиазма Дидро...» [цит. по 12, с. 45].

Некролог Ф. Руссо, «Курьер Искусства», 1887 г.: «Французское искусство только что потеряло своего современного Шардена» [цит. по 12, с. 45].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бернал Дж.* Наука в истории общества / Общ. ред. Б. М. Кедрова, И. В. Кузнецова. М., 1956.
2. *Калитина Н. Н.* Французский натюрморт XVII–XX вв. СПб., 2000.
3. *Костеневич А. Г.* Искусство Франции 1860–1950. Живопись. Рисунок. Скульптура. 1 т. СПб., 2008.
4. *Костеневич А. Г.* Некоторые проблемы типологии западноевропейского натюрморта 1890-х годов // Вещь в искусстве : Материалы научной конференции. 1984 г. Вып. XVII / Под ред. И. Е. Даниловой. М., 1986.
5. *Свидерская М. И.* Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX вв. М., 2010.
6. *Тимирязев К. А.* Сочинения / Отв. ред. В. Л. Комаров. Т. VIII. М., 1939.
7. Французский реалистический роман XIX в. : Сб. ст. / Под ред. В. А. Десницкого. М., 1932.
8. *Coffin Hanson A.* Manet and the modern tradition. London, 1977.
9. *Lacambre G.* Toward an emerging definition of naturalism in French Nineteenth-century painting // The European realist tradition / Ed. by G. P. Weisberg. Bloomington, 1982. P. 229–242.
10. *Sloan J.* French painting between the past and the present. Artists, critics and traditions from 1848 to 1870. Princeton, 1951.
11. *Tinterow G., Loyrette H.* Origins of impressionism. NY., 1994.
12. *Weisberg G. P., Talbot W. S.* Chardin and the still-life tradition in France. Bloomington, 1979.



1. Э. Буден. Натюрморт с фазаном и корзиной яблок. 1879
Музей Э. Будена, Онфлёр



2. А. Фантен-Латур. Натюрморт. 1866
Национальная галерея, Вашингтон



3. Т. Рибо. Натюрморт. Частное собрание

**«Глазго бойз»:
формирование и развитие**

Группа возникла в результате дружеских и родственных связей молодых людей, в основном проживавших в Глазго. Их объединила общность интересов в искусстве, совпадение взглядов на манеру письма, приверженность одним идеалам. Первые зрелые работы появились в середине 1880-х, но в последующем десятилетии импульс немного снизился. Они пытались изобразить свои впечатления от окружающего мира средствами реализма. Это являлось одной из причин, по которым группа нередко выбирала работу на пленэре. Значение Школы Глазго для последующих поколений шотландских мастеров не исчерпывается только отказом от академических ценностей и возвратом к эмоциональным свойствам цвета при исключительном художественном мастерстве. Без их поисков нового спектра тем, нового отношения к живописной технике и увлечения японским искусством не состоялось бы рождение того стиля, который принес славу Глазго и стал причиной паломничества всех любителей модерна.

Ключевые слова: Макинтош; Глазго бойз; Гатри; Агнесса.

V. Sh. Hairova

**“The Glasgow Boys”:
Forming and Development**

The group appeared as a result of friendly and family relations of young people, mainly originated from Glasgow. They were united by the common interests in Arts, their common views on manner of painting, their devotion to the same ideals. The first mature works appeared in the middle of 1880s,

but during the following decades the artists' impulse decreased a little. They tried to express their impressions from the surrounding world in realistic manner. That was one of the reasons for the frequent group's choice of working at the plein-air. The significance of Glasgow school for the future generation is not limited by the denying the academic values and returning to the emotional power of colour in combination with exceptional artistic skillfulness. Without their search for the new range of themes, new attitude to the artistic manner and their infatuation for the Japanese Art the birth of style which brought the fame to Glasgow and caused the pilgrimage of all the lovers of Modern style would never have happened.

Key words: Mackintosh; Glasgow Boys; Guthrie; Agnes.

Темой данного исследования стало образование, развитие и угасание творческой активности небольшого союза молодых шотландских живописцев конца XIX в. Группа возникла в результате дружеских и родственных связей нескольких единомышленников, в большинстве своем проживавших в Глазго. Их объединила общность интересов и совпадение взглядов на искусство, приверженность одним жизненным идеалам. Их известность вышла далеко за пределы портового города. Поэтому неудивительно, что еще при жизни участников в Великобритании был опубликован ряд книг историков искусства («Школа Глазго» Дэвида Мартина (David Martin) в 1897 г., «Школа живописцев Глазго» Болдуина Брауна (G. Baldwin Brown) в 1908 г.) и автобиография Лавери «Жизнь художника», изданная в 1940 г. В англоязычных журналах до сих пор появляется немало научных статей, посвященных этим неординарным личностям. Для читателей представляют интерес и опубликованные в течение всего XX в. монографии о Кроухолле, Гатри, Лавери, Мелвилле, Хорнеле, Макджилливрзе и других художниках. Но большую роль в знакомстве с некоторыми аспектами творчества участников этого объединения сыграли каталоги выставок. Самая последняя, вызвавшая огромный интерес зрителей со всего мира, состоялась на рубеже 2010–2011 гг. в Лондоне. Ей посвящен подробный обзор Т. Бирченофа в журнале «Третьяковская галерея». Кроме этого, С. Дягилев в 1897 г. в Петербурге организовал свою первую экспозицию с работами шотландских и немецких акварелистов, на которой посетители могли позна-

комиться с произведениями многих участников группы «Глазго бойз» и Дж.-Э.-М. Уистлера.

Как и во всех европейских странах, 1870–1880-е гг. в Шотландии были временем величайшего выставочного «бума». Каждый год на вернисаже Шотландской Королевской академии демонстрировалось более тысячи работ. Но этот успех был успехом официального Эдинбурга, тогда как многие художники за его пределами не могли принимать полноценного участия в культурной жизни Шотландии. В молодежи росло чувство разочарования от перспектив долгих лет ожидания членства в Академии. В то же время в экспозициях музеев и в частных собраниях Глазго находилось немало превосходных работ иностранных мастеров, которые стали предметом обсуждения в художественных кругах страны. Поэтому образование там своеобразного альтернативного центра искусств было закономерным признанием его растущей финансовой и индустриальной мощи. В городе возник целый круг обеспеченных людей, у которых появилось новое понимание ценности культуры. Интерес к произведениям искусства становился своего рода модой в их кругах, но одновременно сопровождался и ростом подлинных знаний, и настоящей любовью к ним. Во всех изданиях отмечается большая роль коллекционеров и владельцев галерей Глазго в становлении стиля, сделавшего известным этот промышленный центр в конце XIX в.

Первые зрелые работы группы появились в середине 1880-х, но в последующем десятилетии творческий импульс немного снизился. С легкой руки критика Макалэя Стивенсона (Macaulay Stevenson), двоюродного брата писателя Р.-Л. Стивенсона, прижилось название «Глазго бойз» («Парни из Глазго»). В городе в это время было около ста пятидесяти профессиональных живописцев, но сердцем объединения стали двенадцать из них (некоторые исследователи доводят их число до двадцати трех) [3, с. 72]: Роберт Макалэй Стивенсон (Robert Macaulay Stevenson), Джозеф Кроухолл (Joseph Crawhall), Джеймс Гатри (James Guthrie), Джордж Генри (George Henry), Эдвард Аткинсон Хорнел (Edward Atkinson Hornel), Эдвард Артур Уолтон (Edward Arthur Walton), Уильям Кеннеди

(William Kennedy), Джон Лавери (John Lavery), Александр Роше (Alexander Roche), Томас Корсан Мортон (Thomas Corsan Morton) и другие.

Самый плодотворный период Школы Глазго продолжался приблизительно с 1885 по 1896 г. Вначале появились группировки, основывающиеся на близкой дружбе и творческом сродстве, которые образовались, на первых порах как отдельные сообщества, вокруг Гатри, Макгрегора и Лавери. На это время пришлось издание в течение восемнадцати месяцев журнала «Скоттиш арт ревью» (Scottish Art Review), печатного органа Школы. Работы, созданные в этот период, произрастали из отрицания академической манеры завершения произведения и сентиментального изложения сюжета, которые были шаблонными у большинства современных им художников. «С точки зрения живописи группа выступала против тяжеловесного викторианского академизма, изобиловавшего историческими и литературными сюжетами. Созданным в его русле произведениям нередко сопутствовал такой декоративный элемент, как тяжелый покрывной лак, за что впоследствии это направление будет непочтительно прозвано “искусством из клееварки” (“glue-pot” art). Изображения шотландских сюжетов также грешили стереотипами и сентиментальностью – начиная со сцен из романов сэра Вальтера Скотта и заканчивая знаменитым “портретом” оленя “Король Глена” (1851) кисти сэра Эдвина Генри Ландсира» [1, с. 99].

Джеймс Патерсон (James Paterson) и Уильям Йорк Макгрегор (William York Macgregor) были главными фигурами в объединении. Летом молодые люди часто выезжали на пленэр, в зимнее время использовали для встреч мастерскую Макгрегора. Впоследствии к ним присоединился и скульптор Питтендрай Макджилливрэй (Pittendrigh Macgillivray). Хотя и поддерживали все совместные начинания, но стояли особняком живописцы Дэвид Голд (David Gauld), Стюарт Парк (J. Stuart Park) в сообществе со старшим поколением Джеймсом Кристи Старшим (James Elder Christie) и Томасом Милли Доу (Thomas Millie Dow). Близким по духу живописцам из Глазго оказался и часовой мастер [5, с. 132] (у У. Харди он

назван оптиком, специалистом по коррекции зрения) из Пайсли Джон Квинтон Прингл (John Quinton Pringle), который создавал интереснейшие произведения в русле Школы.

Группа интерпретировала и расширяла принципы импрессионизма и постимпрессионизма в живописи. Предметом изображения стали сцены сельского быта и досуга представителей растущего среднего класса, показывающие много граней из повседневной жизни Шотландии. После прерафаэлитов они стали первой значительной британской группой художников, создавшей свой собственный новый стиль. В их полотнах соединялось глубокое проникновение в образ природы и человека, что обуславливалось, с одной стороны, влиянием гаагской и барбизонской школ, а с другой – Д.-Э.-М. Уистлером. В работах зрителю несложно также заметить увлечение японской графикой, французским реализмом Ф. Милле и живописными приемами Ж. Бастьен-Лепаж. «Глазго бойз» в основном знакомилась с произведениями гаагской школы на выставках в Шотландии и Англии, в коллекциях зажиточных семей Глазго. Влияние этих мастеров на раннее творчество Джеймса Гатри, например, ясно ощущается в его работе «Похороны в Высокогорье» (1881–1882) [4].

Как и во всех художественных объединениях, среди участников группы были и главные, и второстепенные фигуры. Но даже по творчеству последних можно проследить, насколько благотворным для них оказался стиль Школы, каких высот в искусстве они достигли, являясь частью «Глазго бойз».

Самым старшим был Макгрегор, ученик Альфонса Легро из Слейда. Уолтон получил образование в Дюссельдорфе, а затем в Школе искусств в Глазго, где поначалу учились многие из них (Гатри, Роше, Генри, Лавери). Лавери, Гатри впоследствии продолжили обучение в Лондоне. Хорнел, выходец из семьи шотландцев-эмигрантов, вернувшихся на Родину из Австралии, сначала посещал рисовальные классы в Эдинбурге, потом в Антверпене. Почти все из них побывали в Париже, учась или принимая участие в пленэрных поисках французских мастеров. По возвращении с континента У. Кеннеди, А. Роше и Т.-М. Доу написали

несколько работ, в которых видно следование заветам французских учителей. Эти художники, как большинство живописцев школы Глазго, в действительности являются неосновными фигурами, но их творчество показательно с точки зрения каталитического эффекта, который оказывал стиль на формирование приемов живописи членов группы.

Самая известная работа У. Кеннеди, «Станция в Стерлинге» (1888), показывает уменьшающееся влияние Моне, которое следовало бы ожидать от темы изображения, но большое подражание Уистлеру. Светящиеся огни и облако пара порождают некоторую условную декоративность наряду с явным реалистическим эффектом. Фактически картина принадлежит к группе ноктюрнов школы Глазго, которые начали появляться примерно с этого момента у членов группы в качестве несомненного беспроектного варианта, в особенности у Роше, Гатри, Генри и Хорнела. Одна из серий Лавери, написанная во время международной выставки в Глазго, изображает ночной вид одного из уголков города, залитый светом от сияющих фонариков (1888). Ноктюрном является и выполненная в 1887 г. работа Генри «Речной пейзаж при лунном свете».

В то же время Кроухолла можно назвать самоучкой. С. Дягилев для своей первой международной выставки в Петербурге в начале 1897 г. выбрал акварели большинства из участников группы «Глазго бойз». Вот что он пишет о Кроухолле: «Знаменитый шотландский карикатурист Кроухоль прислал ряд этюдов, изумляющих своей оригинальностью. Кроухоль – япономан, он вообще отличается колоссальным знанием животных, рисунок свой он упрощает до максимума и берет только самые типичные черты и штрихи. Отсюда получается крайне оригинальное впечатление, но если всмотреться – то привыкаешь и пленяешься простотой средств и уверенностью руки художника. Несмотря на кажущееся несоответствие рисунка и природы, жизнь просачивается сквозь эти плоские и странные контуры» [2, с. 62].

В то же время Джеймс Патерсон получил хорошее парижское образование. «Манера письма его крайне оригинальна и достигает удивительных эффектов, он выливает краску в известные опреде-

ленные контуры. Чтобы так разлить и так расположить краски, надо в совершенстве владеть рисунком. Пейзажи его почти все хороши, но лучшие из них те, которые выдержаны в синих и зеленых тонах, наиболее удающихся художнику» [2, с. 62].

Как можно видеть, творчество участников группы имело «подпитку» из всего предыдущего жизненного и творческого опыта, в особенности привнесенного из Франции, Испании и Африки. Молодые люди пытались изобразить свои впечатления от окружающего мира средствами реализма и страстно хотели показывать вещи такими, как они есть на самом деле. Это являлось одной из причин, по которым группа нередко выбирала работу на пленэре, позволяющую писать реальные объекты в их настоящем окружении, что было новым для того времени. Произведения часто создавали ощущение движения, очень натуралистично изображая и свет, и тень, и в высшей степени реалистическую текстуру, что дало критикам основание считать их значительными событиями в художественном мире.

В «Дочери батрака» (1883) Дж. Гатри еще сказывается изначальное французское влияние и интеграция его в шотландскую культурную среду. А в картине Э.-А. Уолтона «Беруикширская работница на полях» (1884), несмотря на явную связь с работой Гатри, уже прослеживаются декоративные возможности, свойственные последующим произведениям школы Глазго, которые принесли им успех на мюнхенской выставке в 1890 г. Это направление интенсивно развивалось, и было создано немало по-настоящему оригинальных работ. Декоративность нашла свое выражение в полотнах А. Мелвилла («Одри и ее козы», 1884–1889), Дж. Генри и Э.-А. Хорнела, которые комбинировали светлую палитру цвета со все увеличивающейся выразительностью фигур и предметов. Кроме этого, «Глазго бойз» также много работали в области изготовления витражей для храмов и жилых домов. В области дизайна стекла грань между изобразительным и декоративно-прикладным искусством для художников, работающих и для частных, и для общественных заказов, терялась. Скорее всего, ее и не существовало вовсе, настолько их творчество имело высокий уровень и цели.

Акварелист Артур Мелвилл мечтал познакомиться с Гатри после того, как увидел его полотно «Похороны в Высокогорье» на выставке в Глазго. Он поддержал страсть Гатри к живописности, когда сам обратился к масляной живописи. Картина «Одри и ее козы» не имеет еще сформировавшиеся окончательно признаки индивидуального стиля, видимо, из-за отличия двух этих техник и исключительной виртуозности художника в акварели, но в «Испанском воскресенье: спешащие на бой быков» (1892) и «Контрабандисте» (1892) уже видны присущие его манере мощь и непосредственность. «Испанское воскресенье» (*илл. 1*) показывает мастерское использование Мелвиллом широкого, все сметающего мазка кисти, который придает движение целой работе, действуя одновременно в описательных и откровенно декоративных целях. Знание художником гармонии демонстрируется в неожиданных цветовых акцентах, в легких прикосновениях лимонно-желтого и ярко-красного, в то время как вся композиция держится на реалистическом изображении тусклой дымки очень жаркого дня в крае, где пыльная земля с охотой отражает солнечные блики. Мотив закрученных, уравновешенных за счет контраста плоскостей, показанных в «Контрабандисте», явно приближает Мелвилла к принципам, заложенным позже в модерне. Этот подход к композиционному и цветовому решению, возможно, стал главным в решении основоположника этого стиля Ч.-Р. Макинтоша использовать его в акварельных работах, выполненных в конце 1920-х гг. в Порт-Вендресе, на границе Испании и Франции. Та же неброскость красок, те же выжженные южным солнцем тона, ломаная геометрия крыш в «Феджесе» и тот же отметающий все не столь важное широкий мазок в «Монт Альбе» дают основание считать доказанным присутствие творческой связи между этими двумя мастерами.

Дэвид Голд был одним из самых молодых членов группы. Написанная им в 1889 г. «Святая Агнеса» (*илл. 2*), возможно, необычайная из всего пантеона мучеников за веру. Только чистота взгляда выдает в ней тринадцатилетнего ребенка. В стоящей на фоне осеннего пейзажа женской фигуре чувствуется влияние ста-

тичного декоративного стиля Бёрн-Джонса, хотя оно больше заметно в дизайне витражей, которые Голд создавал для Гатри и Уэлса примерно с 1891 г. Полотно выделяется яркостью красок, явно подчеркнутой силуэтностью всех предметов и использованием интересных контрастных решений.

Всем членам группы «Глазго бойз» был присущ интерес к японскому искусству. Но нельзя говорить о глубоком проникновении в стилистику и мировоззрение японских художников. Скорее, для них характерным являлось использованием модных сюжетов. Джон Лавери еще в 1889 г. выставил полотно «Хокусаи и Баттерфляй» (илл. 3). В самом первом номере журнала «Scottish Art Review» (1888) была опубликована статья одного из членов группы Дж.-П. Макджилливрея «Japanese Sword Guards». Дж. Генри и Э.-А. Хорнел, которые часто работают над картинами совместно («Шествие друидов за омелой» и др.), вдохновленные открывшимися творческими горизонтами, решили в начале 1893 г. сами посетить заинтересовавшую их страну и возвратились только через полтора года. Когда они взглянули на реальный мир Японии из его отражения в зеркале японских гравюр, все оказалось по-другому, не так, как они ожидали, но, тем не менее, итоговая выставка по возвращении домой в апреле 1896 г. имела триумфальный успех.

Их впечатления воплотились в новых оригинальных работах, например, в акварелях Дж. Генри «Японка с веером», «Гейша», «Играющая на кото», в картинах Э.-А. Хорнела «Японский сад», «Вечеринка с музыкой», «Полёт воздушных змеев, Япония» и многих других, которые они представили своим друзьям. Изменения в их мировосприятии коснулись не только сюжетов. Художники привезли с собой новое ощущение цвета, которое выплеснулось в виде совсем неапонской, но небывалой до этого в их творчестве яркости и сочности колорита произведений. Генри продолжал в течение многих лет оживлять в памяти зрительные впечатления от Японии, копируя фотографии, которые он купил в Йокогаме. Оба, Генри и Хорнел, как и многие другие до них, как бы ни был короток их визит в Японию, изменились, не остались такими же, какими были до путешествия.

Первой работой «Глазго бойз», купленной галереей, было полотно «Лето» Хорнела. В 1901 г. художник избирается в члены Шотландской Королевской академии, однако отклоняет это предложение. Но другие его товарищи стали официально признанными авторитетами в искусстве. Первым из них был Мелвилл, после него ряды ее членов пополнили Гатри (1888, с 1902 г. – ее президент), Уолтон, Генри, Макгрегор (1898) и Лавери (1911).

Как бы то ни было, расцвет декоративизма, этого последнего всплеска творчества шотландской группы, прекратился после 1895 г., когда коммерческие и иные соображения начали перетягивать интересы большинства художников. Они отдалялись друг от друга из-за женитьбы, пришедшей международной славы, успеха, разбиваясь на «двойки», иногда превращавшиеся в трио. В 1900 г. «Глазго бойз» уже не были объединением.

«Таким образом, Школа Глазго почти полностью соответствовала Новому английскому художественному клубу, к которому несколько художников Глазго присоединились во время его основания в 1886 году, и действовала соответственно, в качестве пункта сбора молодых художников, бунтующих против академических стандартов и правил» [3, с. 75].

Но значение школы для последующих поколений шотландских мастеров не исчерпывается только отказом от академических ценностей и возвратом к эмоциональным свойствам цвета при исключительном художественном мастерстве. Без поисков нового спектра тем, другого отношения к живописной технике и увлечения японским искусством не состоялось бы рождение того стиля, который принес славу Глазго и стал причиной паломничества всех любителей модерна. Как считает М. Макдональд, в группу «Глазго бойз» входила и рано умершая Бесси МакНикол (Bessie MacNicol). Самая молодая из всех, она находилась под влиянием декоративных находок Хорнела и Генри, но шла своим путем. Такие работы, как «Французская девушка» (1895), «Девушка шестидесятых» (1899), «Тщеславие» (1902), показывают всю искрометность ее таланта [5, с. 132].

Но следует отметить, что в начале XX в. от восторженного отношения к группе не осталось и следа. «Больше всех набили

оскомину шотландцы, – заявил в 1904 г. И. Э. Грабарь. – Они стали окончательно невыносимы. Нельзя больше выносить этого так называемого “вкуса”, а в сущности невероятной безвкусицы и пошлятины» [2, с. 288].

Та же самая переоценка произошла у него и с творчеством Дж.-М.-Н. Уистлера. В 1897 г. он писал: «...природа наделила его таким божественным даром видеть краски, гармонизировать, понимать красоту формы, линии, общего, какого после Веласкеса не было ни у кого». В 1904 г. Грабарь уже считает, что «Уистлер не был тем гигантом, которым он еще недавно казался. Его талант не был свободен от того, что французы называют “fumesterie” (мистификация, очковтирательство)» [2, с. 288].

Культурно-экономическая обстановка в Глазго предопределила появление модерна в последние годы XIX в. Свой вклад в его зарождение и последующее развитие внесли декоративно-прикладное искусство, архитектура и графика. Та аскетично-сдержанная ветвь модерна, родоначальником которой можно считать Ч.-Р. Макинтоша, находилась в явном противоречии с живописными канонами, которые, как мы видели, развивались в шотландской живописи во второй половине XIX в. Не все произведения, написанные членами «Глазго бойз», допускали обращение к внутренней интуиции и к интенсивной духовности, являвшимся отличительным признаком нового стиля рубежа веков. «Живописные полотна членов Школы Глазго около 1890 года, такие, как “Молодая девушка” Хорнела, “Речной пейзаж лунной ночью”, “Девочка, собирающая грибы”, “Пейзаж Галловэя” Генри и больше всего “Святая Агнесса” Голда пробили дорогу в Шотландии стилю, который более сконцентрирован на духовных ценностях, чем на зрительном восприятии материального мира. Это контрастировало с утвердившейся трактовкой реалистического искусства, осуществлявшей стилистические связи в течение всего XIX века.

Глазго, Эдинбург и Данди каждый в своем роде были центрами творчества, пространственно взаимосвязанными. Но Глазго принадлежит пальма первенства в создании одного из самых ранних произведений модерна – “Святой Агнессы” Голда, которую

уже отличает вытянутость, формализация, печальная томность и даже вновь зародившийся интерес к народной архитектуре. Голд создал благоприятные условия для Макинтоша, чье творчество определяло направление стиля в Шотландии в ранние девяностые» [3, с. 83].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бирченко Т.* Группа «Глазго Бойз»: на родине и за рубежом = The Glasgow Boys: Artists at Home and Abroad / Т. Бирченко // Третьяковская галерея. 2011. № 1. С. 98–105: ил. (Текст на рус. и англ. яз.)
2. Сергей Дягилев и русское искусство : в 2 т. Т. 1 / Авт.-сост. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. М. : Изобр. иск-во, 1982.
3. *Hardie W.* Scottish painting 1837–1937. London : Studio Vista-Christie's, 1980.
4. *Stevens M. A.* The Glasgow Boys. Pioneering Painters 1880–1900 : Catalogue of the exhibition in Royal Academy of Arts, London, 2010–2011.
5. *Macdonald M.* Scottish Art. London : Thames&Hudson, 2000.



1. А. Мелвилл. Испанское воскресенье: спешащие на бой быков. 1892
Х., м. 81,3×99,1 см. Университет Данди



2. Д. Голд. Святая Агнеса. 1889. Х., м. 61×35,6 см
Собрание П.-А. Макинтоша



3. Дж. Лавери. Хокусай и Баттерфляй. 1889. Х., м. 61×45,7 см
Частное собрание

**Воинские памятники
XIX – начала XX в. в Берлине,
посвященные Освободительной войне**

Тема войны против Наполеона (1813–1814) нашла в немецком искусстве XIX – начала XX в. достаточно широкое воплощение. Одной из наиболее распространенных форм сохранения памяти о героических событиях прошлого стали произведения монументальной скульптуры. Объединенные военной темой, они могут быть названы воинскими памятниками. Наиболее ценные в художественном отношении монументы такого рода были установлены в столице Пруссии Берлине. Над их созданием трудились выдающиеся мастера немецкого искусства: Х.-Д. Раух, К.-Ф. Шинкель и другие. В статье рассматриваются архитектурные и скульптурные памятники, а также некоторые нереализованные проекты, проводятся аналогии с искусством других стран, в частности России.

Ключевые слова: искусство Германии XIX – начала XX в.; Освободительная война; воинский памятник; Берлин; Пруссия.

D. V. Lyubin

**Military Monuments
Dedicated to the Wars of Liberation
in Berlin in XIX – Early XX Century**

The theme of war against Napoleon (1813–1814) found in German art of XIX – early XX century sufficiently broad embodiment. One of the most common forms of preserving the memory of the heroic events of the past became works of monumental sculpture. Combined by the military theme they can be termed military monuments. The most artistically valuable monuments of this

kind were established in the capital of Prussia Berlin. They were created by outstanding masters of German art: C. D. Rauch, K. F. Schinkel and others. The article considers the architectural and sculptural monuments, and some of the projects which were not realized, reveals, analogies with the art of other countries, in particular that of Russia.

Key words: German art of XIX – early XX century; Wars of Liberation; military monument; Berlin; Prussia.

«Берлин – пышный город солдатской культуры, в который надлежит входить не с ученическим посохом в руках, а на коне и с винтовкой за плечами», – писал в «Записках кавалериста» Н. С. Гумилев [1]. Действительно, облик прусской столицы определили в XIX в. не только творения К.-Ф. Шинкеля, К.-Г. Лангханса и их современников, благодаря которым город называли «Афинами на Шпрее», но и многочисленные архитектурные и скульптурные памятники военного и мемориального характера.

Главным образом берлинские военные памятники посвящены двум историческим событиям: войне с Наполеоном 1813–1815 гг., которая в немецкой историографии носит название «Освободительной», а также войнам, предшествовавшим созданию Германской империи: с Данией (1864), Австрией (1866) и Францией (1870–1871) – их принято называть «войнами за объединение» (Германии). Помимо этого, в середине столетия в прусской столице появились или были запланированы несколько монументов Фридриху II – прославленному королю-полководцу, в которых военное начало играет важнейшую роль. Мы остановимся на монументах, посвященных Освободительной войне.

XIX в. не был временем создания первых воинских памятников в Берлине: они появились несколько раньше, в последней трети XVIII столетия. К 1800 г. прусскую столицу украшали несколько монументов военного характера. В центре города, на площади Вильгельмплатц, ныне не существующей, был создан оригинальный скульптурный ансамбль. Он был посвящен прусским полководцам Семилетней войны. Первоначально его составили четыре памятника: генерал-фельдмаршалам К.-К. графу Шверинскому (скульпторы Ф. Адам и С. Мишель, год установки 1769) и Д. Кейту (1781)

и генералам Г.-К. Винтерфельдту (братья И.-Д. и И.-Л.-В. Ренц, год установки 1777)¹ и В. фон Зейдлиц (1786, оба памятника работы Ж.-П.-А. Тассерта). В последнее десятилетие века ученик Тассерта и основатель берлинской скульптурной школы И.-Г. Шадов создал памятники Фридриху II в Шарлоттенбурге (1792), гусарскому генералу Г.-И. Цитену (1794) и Леопольду I, князю Ангальт-Дессау (1800). Последние два были установлены на Вильгельмплатц², расширив существовавший скульптурный ансамбль. Выполненные из мрамора и помещенные на высоких пьедесталах, монументы прусским генералам сформировали на площади своего рода галерею славы эпохи «Старого Фрица»³ и пользовались большой популярностью у жителей Берлина. Кроме того, нельзя не учитывать, что Вильгельмплатц была в те годы местом, где проводились военные смотры и занятия – и великие полководцы прошлых лет представляли перед глазами офицеров и солдат как символы воинской славы Пруссии [4, с. 166]. Примечательно, что конный памятник Фридриху II в Берлине был установлен значительно позже – в середине XIX в.⁴

Главный столичный памятник, в чьем характере доминирует идея воинской славы, – знаменитая квадрига Бранденбургских ворот. В судьбе этого творения И.-Г. Шадова как нельзя более полно нашел отражение сам дух эпохи рубежа XVIII–XIX столетий: для Пруссии времени трагедии, глубокого национального унижения и последовавшего затем триумфа. Как известно, в 1793 г. квадрига была установлена на воротах, построенных по проекту архитектора К.-Г. Лангханса взамен старых, служивших таможенным пунктом при въезде в город. В течение более двух столетий Бранденбургские ворота – пожалуй, наиболее узнаваемый символ Берлина. «Одного этого творения было достаточно для того, чтобы обессмертить имя его создателя», – писал Г. Паули [7, с. 44]. Скульптура Шадова своими размерами и очертаниями прекрасно соотносится с силуэтом ворот и, наряду со строгими формами дорической архитектуры, играет важнейшую роль в формировании их монументального облика. После катастрофических для Пруссии поражений при Иене и Ауэрштедте (1806) по распоряжению Наполеона берлинскую скульптуру демонтировали и направили в Париж, где, к слову, уже

находилась другая знаменитая квадрига – кони с фасада собора Святого Марка в Венеции⁵. Берлинская квадрига, которая после завершения кампаний французского императора должна была наряду с другими трофейными произведениями искусства свидетельствовать о его победах, даже не была распакована: в 1814 г. прусские солдаты обнаружили ее в ящиках.

Возвращение квадриги в Берлин стало настоящим праздником для горожан. Вскоре К.-Ф. Шинкель внес изменения в облик богини. Вместо трофея, украшенного лавровым венком, она держит копье, которое венчает заключенное в венок из дубовых веток изображение прусского ордена Железного креста и одноглавого прусского орла под короной⁶. Изначально созданный Шадовым облик богини носил более миролюбивый характер⁷.

После завершения войн с Наполеоном и новых символов, которые получила скульптура Шадова, ее характер принципиально изменился: теперь это определенно памятник военного характера, изображение триумфально возвращающейся в город богини Победы. Идея военного торжества оказалась воплощенной настолько мощно, что вскоре после окончания Второй мировой войны орел и крест были удалены с квадриги как символы прусского милитаризма⁸ и возвращены только после объединения Германии. Изменение содержания скульптуры Бранденбургских ворот было частью «наполнения» Берлина знаками памяти Освободительной войны. В 1814–1815 гг. были переименованы три площади в центре прусской столицы: их новые названия – площадь Бель-Альянс, Лейпцигская и Парижская. Тогда же Шинкель получил указание разработать программу переустройства цейхгауза в Зал военной славы Пруссии, разместив в нем, в том числе, многочисленные военные трофеи⁹.

Первым памятником военного характера в Берлине, созданным после завершения Освободительной войны, стал довольно скромный монумент павшим в 1813–1815 гг. в Шпандау (К.-Ф. Шинкель, 1816). Он представляет символическую скульптурную композицию, состоящую из копий и зажженной гранаты и украшенную изображением знака ордена Железного креста и памятными надписями.

Вскоре после победы над Наполеоном прусскую столицу украсил ряд архитектурных сооружений и произведений монументальной скульптуры, связанных с темой Освободительной войны. Их значение в формировании облика Берлина первой половины XIX в. велико. Среди столичных памятников архитектуры особое место занимает здание Новой вахты, расположенное напротив замка. Новая вахта построена в 1816–1818 гг. по проекту К.-Ф. Шинкеля и была изначально задумана как место для размещения караула, обеспечивавшего охрану короля, а также как памятник прусским военным, павшим в сражениях Освободительной войны. Справа и слева от главного входа в здание, фронтон которого украсил рельеф с изображением богини победы, останавливающей битву, в 1822 г. были установлены на высоких постаментах¹⁰ мраморные фигуры генералов Г. Шарнхорста и Ф.-В. Бюлова (оба – Х.-Д. Раух, 1816–1822). В настоящее время эти скульптуры перенесены и находятся в сквере напротив здания Новой вахты.

Там же располагаются и еще три памятника прусским фельдмаршалам – героям Освободительной войны. Это установленная в 1826 г. статуя Г.-Л. Блюхера и появившиеся лишь через три десятилетия по обеим сторонам от нее фигуры Л. Йорка и А. Гнейзенау. Автором всех трех памятников также стал Х.-Д. Раух. Памятник Блюхеру возник вскоре после смерти военачальника (1819). В берлинском памятнике, открытом в годовщину битвы при Ватерлоо, маршал изображен в спокойной позе, лишенной драматического пафоса¹¹. Внешне спокойная фигура фельдмаршала наполнена, однако, мощной, неукротимой внутренней энергией, проявляющейся, прежде всего, во взгляде и в повороте головы¹². Запахнутый плащ скрывает почти всю фигуру, он придает ей особую монументальность и становится чем-то вроде рыцарского доспеха. Плащ не скрывает только правую руку, которой нужна свобода и нестесненность движений в бою – а обнаженная сабля ясно указывает на близость схватки. Мелкие детали: шитье на воротнике мундира, шнуры аксельбанта, складки рукава контрастируют с монументальностью фигуры и придают ей живость. Как и в других работах Рауха, конкретные приметы времени соединяются в этой скульптуре с клас-

сицистической возвышенностью образа фельдмаршала. Постамент памятника богато украшен геральдическими и символическими изображениями, а также рельефными композициями, в которых отражены события 1813–1814 годов¹³. После того, как памятник был изготовлен, Раух создал уменьшенную копию фигуры, впоследствии многократно воспроизведенную в бронзе¹⁴.

Автором еще одного важного комплексного проекта, посвященного памяти Освободительной войны, был Шинкель. Речь идет о скульптурном убранстве Замкового моста, состоящем из восьми скульптурных групп. Проект Шинкеля появился в 1813–1815 гг., однако сами скульптуры были выполнены лишь в середине XIX в. Их создали берлинские художники – ученики И.-Г. Шадова и Х.-Д. Рауха¹⁵. Каждая группа состоит из двух фигур: богини¹⁶ и воина, а вместе они представляют историю воспитания героя Никой и ратный путь героя вплоть до его гибели в битве и вознесения на Олимп¹⁷.

Среди архитектурных сооружений, которые стали важными акцентами в городской застройке, нельзя не упомянуть колонну Мира, открытую в 1843 г. на площади Бель-Альянс (ныне – Меринг-платц) и увенчанную изображением Виктории с пальмовой ветвью и венком в руках¹⁸. С темой Освободительной войны был связан еще один проект архитектурного памятника: речь идет о созданной в 1837–1838 гг. модели колонны, посвященной памяти добровольцев, принимавших участие в боевых действиях против Наполеона¹⁹. Выполнить колонну предполагалось из трофейных французских орудий. Этот проект не был осуществлен.

Наиболее значительный монумент, посвященный Освободительной войне, был установлен за пределами городских стен Берлина, на холме Темпельхоф²⁰. Он был задуман как главный среди целого ряда монументов в память об Освободительной войне, которые впоследствии были установлены на полях сражений. Идея создания серии монументов принадлежит Фридриху-Вильгельму III и была высказана им в 1815 г., архитектором стал Шинкель. Памятники надлежало выполнить в «средневековом стиле». Идея обращения к формам готической архитектуры имеет романтические корни и была весьма распространена в Германии

начала XIX в. Известно, что в 1814 г. К. Сивекинг, в будущем – сенатор в Гамбурге, писал о необходимости построить «Немецкий собор» на поле битвы при Лейпциге. Собор должен был стать «церковью для всех немцев» [9, с. 21]. Шинкель в 1814–1815 гг. выполнил эскиз готического «национального прусского» собора [9, с. 22], который служил бы памятником Освободительной войне. Предполагаемым местом для строительства была определена Лейпцигская площадь в Берлине.

Изначально Шинкель предполагал увековечить память Освободительной войны триумфальной колонной. Затем, однако, было решено возвести монумент в готическом стиле: табернакль на основании в форме креста. Выбор стиля был обусловлен тем, что: «в противоположность черте характера романских народов – прославлять самих себя, подлинное немецкое чувство (которое с неизменной силой до наших дней сохраняется в правящем доме Гогенцоллернов) заключается в том, чтобы не приписывать победы на поле брани собственным силам, а возблагодарить за это Господа» [5, с. 144]. В провозглашенном «национальном» характере монумента Шинкеля присутствует важная оговорка: «национальный» означает «прусский». А общегерманский национальный памятник – величественный «Зал Освобождения»²¹, созданный по заказу баварского короля Людвига I близ города Кельхейм – будет открыт в 1863 г., в год полувекового юбилея Битвы народов.

Закладка памятника на Темпельхоф состоялась 19 сентября 1818 г. в присутствии Фридриха-Вильгельма III и российского императора Александра I и сопровождалась военным парадом. В августе 1820 г. была завершена его архитектурная часть, спустя несколько месяцев установлены скульптуры и ровно спустя семь лет после торжественного входа союзных армий в Париж, 30 марта 1821 г., монумент, вознесшийся над холмом почти на девятнадцать метров, был открыт²². Благодаря изображению знака ордена Железного креста, увенчавшего памятник, с этого времени холм Темпельхоф получил новое название: Кройцберг. Как известно, после нескольких лет войн Пруссия испытывала

затруднения с материалом для возведения монументов: бронза предназначалась для отливки пушек. Поэтому памятник на Темпельхофе, как и малые монументы на полях сражений, изготовлен из железа²³.

Национальный характер памятника определило не только его архитектурное решение. Важную роль играет скульптурное убранство, а также посвятельная надпись: «Король – народу, который по его зову благородно принес в жертву Отечеству свое имущество и кровь. В память о павших, в знак признательности живущим, для подражания грядущим поколениям».

Монумент украшают двенадцать фигур крылатых гениев, так же, как и табернакль, отлитых из железа в Берлине²⁴. Они символизируют наиболее важные события Освободительной войны. Каждая фигура помещена на постаменте, чью лицевую сторону украшает знак Железного креста в венке из дубовых листьев, название места сражения и его дата. Статуи созданы берлинскими скульпторами-классицистами Х.-Д. Раухом, Л.-В. Вихманом и Х.-Ф. Тиком. Таким образом, в памятнике на Кройцберге отсутствует стилевое единство архитектуры и скульптуры. Монумент, однако, не утрачивает из-за этого свою внутреннюю цельность и художественную выразительность и представляет оригинальное объединение этих двух, казалось бы, взаимоисключающих стилей.

Лица фигур имеют портретный характер. В образах гениев запечатлены король Фридрих-Вильгельм III, члены дома Гогенцоллернов (в том числе королева Луиза, супруга Николая I Александра Федоровна – дочь Фридриха-Вильгельма III, его младший брат принц Вильгельм (дважды), а также дети: будущие король Фридрих-Вильгельм IV и король и император Вильгельм I) и прославленные прусские военачальники: генерал-фельдмаршалы Блюхер (дважды) и Йорк фон Вартебург, а также генерал Бюлов.

Из двенадцати фигур, украсивших памятник на Кройцберге, десять мужских и две женские. Мужские фигуры – назовем их гениями битв – символизируют сражения Освободительной войны и носят «военный» характер: они облачены в доспехи или униформу, держат в руках оружие – в большинстве случаев

меч или копье (одна из фигур опирается на палицу) и символы победы – лавровый венок или ветвь лавра. Примечательно, что гениям битв приданы черты воинов разных эпох и регионов: некоторые изображены в антикизированных доспехах (большинство), некоторые – в средневековых. В художественном облике скульптур нашли отражение и черты современной истории: две фигуры облачены в форму солдата ландвера²⁵.

Наиболее торжественный характер имеет фигура гения «Битвы народов» – сражения под Лейпцигом 16–19 октября 1813 г., в которой войска союзных держав – России, Пруссии и Австрии, а также Швеции – нанесли решающее поражение армии Наполеона. Лицу гения приданы черты младшего брата Фридриха-Вильгельма III, принца Вильгельма (1783–1851), его чело венчает лавровый венок и многолучевая корона. Спокойно стоящая фигура обеими руками опирается на мощный щит, который украшают изображения гербов Пруссии, России и Австрии. Из всех скульптур памятника эта, отдаленно напоминающая знаменитого «Святого Георгия» Донателло во флорентийской церкви Ор Сан Микеле, выглядит наиболее величественной и полностью соответствует значению победы, которую она олицетворяет. В то же время именно в случае с ней особенно заметно некоторое несоответствие размеров фигур нишам монумента: некоторым крылатым гениям тесно в них. В ряде случаев это впечатление сглаживается благодаря движению, приданному фигуре, ее несколько выступающему из ниши положению. Гению Битвы народов же требуется место, чтобы установить на постаменте массивный щит, и поэтому он оказывается настолько «задвинутым» в отведенную ему нишу, что ее стены ощутимо «давят» на сложенные за спиной крылья и почти что стесняют исполненный уверенной гордости и силы разворот широких плеч.

Две женские фигуры олицетворяют мир. Первая, лицу которой приданы черты королевы Луизы, символизирует взятие союзными войсками Парижа в 1814 г., за которым последовало отречение Наполеона от власти, заключение Парижского мира и ссылка императора французов на остров Эльба. Вторая фигура

также представляет собой «мирный» символ, несмотря на то, что она обозначает битву при Ватерлоо, в которой Наполеон был окончательно повержен после своего знаменитого возвращения с острова Эльба и Ста дней. Она – завершающий образ в контексте скульптурного оформления памятника и по смыслу, и по хронологии изображенных событий. Подчеркивая это, Х.-Д. Раух поместил на широком ниспадающем поясе гения одиннадцать изображений, воспроизводящих предыдущие одиннадцать украсивших памятник фигур.

Памятник на Кройцберг стал главным и завершающим в ряду монументов Освободительной войне. Памятники «второго класса», также выполненные в форме табернакля, но меньших размеров и без скульптурного убранства, были установлены на полях семи сражений²⁶. В каждом случае памятник украсила посвятельная надпись: «Король и отечество с благодарностью чествуют павших героев. Они покоятся с миром», ниже которой указывались место и дата битвы.

Программа по увековечению памяти Освободительной войны, разработанная Шинкелем по указанию Фридриха-Вильгельма III, имеет аналог в русском искусстве XIX в. Памятниками, выполненными в единой стилевой манере и разделенными на три класса в зависимости от степени важности события, император Николай I повелел украсить поля сражений Отечественной войны 1812 года. Важной чертой, отличающей и прусский, и российский проект, стало обращение к «национальным» формам архитектуры, которые были призваны воплотить идею о благодарении Всевышнего за военные победы и избавление отечества от врага. В прусском варианте понятию «национального» отвечали формы готической архитектуры, в России архитектор А. Адамини, помощник Монферрана на строительстве Александровской колонны, создал памятники в форме колонны, увенчанной луковичным куполом с крестом [3, с. 208–209].

Столетний юбилей Освободительной войны в берлинской монументальной скульптуре отражен весьма скромно: главный монумент – грандиозный памятник Битве народов – был торжественно

открыт в 1913 г. Лейпциге. В то же время в Берлине установили памятник барону А. Бломбергу²⁷. Архитектор О. Кульман воздвиг стелу из ракушечника, увенчанную античным шлемом. На ее лицевой грани помещены цифры «1813» и надпись, посвященная обстоятельствам гибели Бломберга. Памятник выполнен в неоклассической манере, его отличает ясность силуэта и сдержанная гармония. Этот скромный монумент стал последним в ряду установленных в Берлине XIX – начала XX в. памятников, посвященных событиям Освободительной войны.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Распоряжение о создании памятников павшим в 1757 г. генералам К.-Х. фон Шверину и Г.-К. фон Винтерфельду Фридрих II дал в 1759 г. – в разгар Семилетней войны, что свидетельствует о его особом отношении к идее увековечения памяти погибшим за отечество.

² Монумент «Старому дессауйцу» изначально был установлен в Лустгартене и перенесен на Вильгельмсплатц в 1828 г.

³ **Князь Леопольд фон Ангальт-Дессау** (1676–1747) прославился воинскими подвигами не в Семилетней войне, а в более раннее время и получил звание генерал-фельдмаршала от первого прусского короля Фридриха I в 1712 г.

⁴ Известно, что король ответил отказом на предложение об установке монумента в его честь, последовавшее в 1779 г. от столичного губернатора генерала Мёллендорфа. Фридрих II сослался на то, что, «по принятому обычаю, живому полководцу памятники не возводятся» [6, с. 46].

⁵ Они были вывезены в Париж в 1797 г. и впоследствии некоторое время украшали арку на площади Карузель.

⁶ Шинкель был автором эскиза знака ордена Железного креста, выполненного с собственноручного рисунка короля Фридриха-Вильгельма III. Как известно, король учредил этот орден для награждения за военные заслуги в 1813 г.

⁷ Исследователи отмечают, что скульптор воплотил, скорее, образ древнегреческой богини мира Эйрены. Это не удивительно: как говорилось выше, в конце XVIII столетия Бранденбургские ворота были одним из пропускных пунктов в город и назывались «Ворота мира».

⁸ Как известно, в 1947 г. сама Пруссия была ликвидирована как государство.

⁹ Этот проект не был осуществлен и получил воплощение много позже – после франко-прусской войны 1870–1871 гг. и провозглашения Германской империи.

¹⁰ Постаменты статуй выполнены по проекту К.-Ф. Шинкеля.

¹¹ Известно три варианта подготовительных моделей памятника. Фридрих-Вильгельм III утвердил третью.

¹² В 1815 г. Раух исполнил бюст Блюхера. Заказчиком мраморного портрета был баварский кронпринц Людвиг (в будущем – король Людвиг I), предполагавший поместить бюст в «Валгалле» – зале Славы выдающихся немцев. Оплечное изображение фельдмаршала пользовалось чрезвычайной популярностью и было повторено в различных материалах: бронзе, металле, гипсе и т. д.

¹³ «Выступление из Бреслау», «Путь через Германию», «Путь через Францию» и «Вступление в Париж».

¹⁴ Копию постамента выполнил медальер А.-Ф. Брандт, общая высота уменьшенного воспроизведения памятника составляет 140 см.

¹⁵ Э. Вольф, А. Вольф, К.-Г. Мёллер, Ф. Драке, Г. Шивельбайн, Л. Вихман, Г. Блезер и А. Вредов.

¹⁶ В четырех случаях это Ника, в остальных четырех – Афина. Архитектор Ф.-А. Штюлер, которому было поручено вернуться к проекту своего предшественника, внес в него некоторые изменения: на одной из сторон моста вместо крылатой Ники героя сопровождает Афина.

¹⁷ Сюжеты скульптур, украсивших Замокский мост, таковы (в порядке создания групп): «Ника читает мальчику героические саги» (1847, скульптор Э. Вольф), «Афина вооружает воина» (К.-Г. Мёллер, 1851), «Афина обучает юношу обращению с оружием» (1853, Г. Шивельбайн), «Ника коронует победителя» (Ф. Драке, 1853), «Ника поднимает раненого воина» (1853, Л.-В. Вихман), «Афина сопровождает юношу на новую битву» (1853, А. Вольф), «Афина оберегает юного героя» (Г. Блезер, 1854), «Ника возносит погибшего героя на Олимп» (1857, А. Вредов).

¹⁸ Эта скульптура представляет собой увеличенное воспроизведение одной из крылатых богинь работы Рауха, установленных на колоннах в парке Шарлоттенбург.

¹⁹ Модель представлена на экспозиции в Немецком историческом музее в Берлине.

²⁰ Памятник на Кройцберге был изготовлен из железа на королевском железолитейном предприятии потому, что в Пруссии в то время техника бронзового литья по выплавляемым восковым моделям не использовалась довольно долгое время.

²¹ Подробнее о «Зале освобождения» смотри, например: *Fischer M. (Bearb.). Befreiungshalle in Kelheim. Amtlicher Führer. München, 1971* (издавалось в разные годы общим тиражом более полумиллиона экземпляров); *Wagner Ch. (Hrsg.): Die Befreiungshalle Kelheim. Geschichte – Mythos – Gegenwart. Regensburg : Schnell&Steiner, 2012.*

²² К дате открытия две статуи не были отлиты и вместо них установили модели, окрашенные черной краской «под железо».

²³ Из железа изготавливались, например, также знаки ордена Железного креста, именно благодаря этому обстоятельству получившего свое название.

²⁴ Некоторые части скульптур – символические атрибуты, которые держат в руках гении, выполнены из бронзы. Например, в статуях «Взятие Парижа» и «Победа при Ватерлоо» из бронзы изготовлены соответственно квадрига и завершение скипетра с изображением знака ордена Железного креста в венке и прусского орла под короной («Взятие Парижа») и ветвь оливы («Победа при Ватерлоо»).

²⁵ Ландвер – немецкая армия, формировавшаяся в военное время по призыву и дополнявшая регулярные войска. В Пруссии ландвер был сформирован в марте 1813 г. Существовал он и в других германских государствах.

²⁶ При Гросгёршен, Ханау, Кацбахе, Гросберен, Кульме, Денневице и Ватерлоо.

²⁷ Бломберг стал первой жертвой Освободительной войны: он пал 20 февраля 1813 г. при попытке штурма Берлина, занятого французскими войсками.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Гумилев Н. С. Записки кавалериста // Военная литература. [Сайт]. [URL]: http://militera.lib.ru/db/gumilyov_ns/01.html (дата обращения 28.12.2013).*

2. *Кириченко Е. И. Запечатленная история России. М. : Издательство «Жираф», 2001.*

3. *Сокол К. Г. Монументальные памятники Российской империи : Каталог. М. : Вагриус Плюс, 2006.*

4. *Arndt K. Denkmaltopographie als Programm und Politik. Skizze einer Forschungsaufgabe // Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich. Hrsg. von Ekkehard Mai und Stephan Waetzold. Berlin : Gebr. Mann Verlag, 1981.*

5. *Bloch P.* Das Kreuzberg-Denkmal und die patriotische Kunst // Jahrbuch preussischer Kulturbesitz. Band 11. Berlin : Gebr. Mann Verlag, 1974.
6. *Bloch P.* Denkmäler in Berlin. Rehabilitierung und Restaurierung // Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz. Band XIII. Berlin : Gebr. Mann Verlag, 1976.
7. *Dehio G.* (Hrsg.). Geschichte der Deutschen Kunst. Bd. IV: Pauli G. Das neunzehnte Jahrhundert. Berlin ; Leipzig, 1934.
8. *Fischer M.* (Bearb.). Befreiungshalle in Kelheim. Amtlicher Führer. München, 1971.
9. *Hansen W.* Nationaldenkmäler und Nationalfeste im 19. Jahrhundert. Lüneberg, 1976.
10. *Wagner Ch.* (Hrsg.): Die Befreiungshalle Kelheim. Geschichte ; Mythos ; Gegenwart ; Regensburg : Schnell&Steiner, 2012.

Поль Ландовский
Формирование творческого метода

В статье рассматривается процесс становления творческого мировоззрения французского скульптора Поля Ландовского (1875–1961). Первичность идеи по отношению к форме, строгое следование натуре и техническое мастерство являются основными его слагаемыми. Изучение многочисленных произведений, созданных в 1891–1915 гг., обнаруживает стилистическую неоднородность, не позволяющую строго идентифицировать «стиль Ландовского»; вместе с тем, работы составляют единое образно-смысловое пространство, существующее благодаря относительному постоянству его творческих взглядов.

Ключевые слова: Поль Ландовский; официальная французская скульптура начала XX в.; Французская академия в Риме; Роден; «Сражающийся Давид»; «Дети Каина»; Храм Человека.

M. Yu. Pavlov

Paul Landowski
Forming of Artistic Outlook

The article describes forming of artistic outlook of the French sculptor Paul Landowski (1875–1961). The primacy of an idea, strict adherence to a model and high technical skills are principal components of his method. It is impossible to identify any specific “Landowski Style”; however, his constant outlook on creation forms the united space of the images of his work.

Key words: Paul Landowski; official French sculpture in the early XX century; French Academy in Rome; Rodin; Fighting David; The Sons of Cain; The Temple of Man.

Поль Максимилиан Ландовский (1875–1961) – выдающийся скульптор-монументалист, опиравшийся на традицию французской художественной школы и повлиявший на восприятие термина «академизм» применительно к французской пластике первой половины XX в. Периодизация его творчества имеет ряд особенностей. Постоянство художественного мировоззрения позволяет обобщенно рассматривать ранний период (от появления первой скульптуры до присуждения Римской премии, или с 1891 по 1900 г.), время пенсионерства (1901–1906) и деятельность в качестве официального скульптора (1906–1961). С другой стороны, особенности выбора сюжетов выделяют в рамках третьего периода довоенное творчество (1906–1915), годы между Первой и Второй мировыми войнами (1917–1939)¹, включая четырехлетнее пребывание в Италии в качестве директора Виллы Медичи (1933–1937); творчество в период оккупации и по окончании Второй мировой войны. Кроме того, произведения, созданные в 1906–1915 гг., претендуют на изучение в рамках самостоятельного этапа.

Биограф и исследователь творчества Ландовского Мишель Лефрансуа отмечает, что интерес к лепке проявился у скульптора еще в возрасте 5 лет, когда, временно утратив зрение, он увлекся изготовлением фигурок из хлебного мякиша [6, с. 13]. Первым известным пластическим произведением является миниатюра «Святая Бландина» (1891, терракота, частное собрание), с присущей ей не характерной для будущего Ландовского обобщенной трактовкой формы, традиционными сюжетом и композицией. Период становления охватывает 1891–1915 гг., включающие учебу в Академии Жюлиана (Жульена, 1893–1894), мастерской Луи-Эрнеста Барриа (1894–1895) и Школе изящных искусств (1895–1900), стажировку в Италии (1901–1906) и первые 10 лет самостоятельной работы. В это время создается или задумывается ряд значительных произведений, проявляются особенности подходов как к реализации государственных заказов, так и самостоятельных проектов. Практически все более поздние работы так или иначе развивают обозначившиеся в эти годы тенденции.

В настоящее время известно 26 произведений (не считая эскизов), выполненных Ландовским в период с 1891 по 1900 г., из них 10 находятся в музейных собраниях или являются общественными

монументами, 14 принадлежат частным коллекционерам, 2 известны по фотографиям (местонахождение не установлено). Кроме того, сохранились упоминания более чем о 10 конкурсных работах, отмеченных различными наградами. По мнению М. Лефрансуа, охотно постигавший техническое мастерство, он без энтузиазма воспринял «аллегорический, дидактический и декоративный стиль», присущий Барриа [6, с. 17]. Об этом свидетельствует, в частности, яркая и самобытная «Девочка в кресле» (ок. 1896, известна по фотографии), соседствующая в каталоге работ с традиционной «Моделью» (1896, гипс, Дворец этюдов, Париж).

Многим пластическим образам Ландовского свойственна портретность. Среди ранних работ – гипсовые медальоны с изображением родственников скульптора, выполненные в 1894 г. («Ипполит Бланше», частное собрание; «Мадам Ипполит Бланше», Музей тридцатых годов, Булонь-Бийанкур; «Каролин Бланше», Музей тридцатых годов, Булонь-Бийанкур), а также бюсты. И если бюстам Каролин Бланше (1894, гипс, частное собрание) и Жана Вьетана (1900, мрамор, частное собрание) присущ оттенок декоративности, портреты Оппенгейма (1899, бронза, Музей тридцатых годов, Булонь-Бийанкур) и мадам Максимилиан Вьетан (ок. 1900, гипс, частное собрание) выполнены с большой достоверностью. Натурность заметна даже в дидактически пафосной аллегории «Высокомерие» (1900, гипс, Дворец этюдов, Париж), удостоенной первого приза на одном из конкурсов Школы изящных искусств. Представляют интерес различные подходы к выбору материала и трактовке поверхности этих бюстов, влияющие на восприятие образа.

Большинство ранних конкурсных работ не сохранилось, однако названия («Дафнис и Хлоя», «Анхис и Эней», «Иосиф, объясняющий сны»), наряду с высокой оценкой консервативного жюри, позволяют предположить сугубо традиционный характер их исполнения. Самый значительный успех (победу в конкурсе на Римскую премию) принесла Ландовскому скульптура «Давид, сражающийся с Голиафом» (1900, гипс, Дворец этюдов, Париж; более известное название – «Сражающийся Давид»). Эта работа, знаковая для биографии начинающего скульптора, подводит итог его пятилетнего обучения

в Школе изящных искусств. Худощавое тело юного Давида наклонено вперед, мышцы напряжены, взгляд устремлен на невидимого противника. Массивная база в форме камня или фрагмента каменного склона создает композиционно прочную опору для динамичного интенсивного движения. Моделировка тяготеет к классическим представлениям о «линии и осязательной объемности» [1, с. 65], в основе геометрически ясной композиции прочитывается математический расчет. Вместе с тем, несмотря на рациональность подхода, при более внимательном созерцании скульптуры первоначальное впечатление обогащается новыми нюансами, способствующими созданию целостного образа движения как разворачивающегося действия; фигура предстает гармоничной вне зависимости от ракурса. Естественность усиливается анатомической достоверностью, избегающей как натурализма, так и салонной декоративности; кроме того, взаимное расположение элементов фигуры и присущий ей импульс расширяют смысловые границы композиции, не стирая грань между произведением и окружающей действительностью, но и не разделяя их непреодолимой преградой. Особенно выразительно проявляется эта способность к взаимодействию с пространством при помещении скульптуры в садово-парковую среду (например, на территории Музея-сада Ландовского в пригороде Парижа Булонь-Бийанкур, где установлена бронзовая копия работы) (илл. 1). Примечательно, что героический порыв юного Давида сообщает произведению монументальное звучание, несмотря на относительно небольшие размеры (высота – 1,63 м) и отсутствие соответствующих внешних атрибутов.

Преобладание внутренней героики над внешней формой подталкивает к более глубокому прочтению этой конкурсной студенческой работы. Для Ландовского, воспитанного на идеях свободы духа и мысли, ограничение творческого устремления академическим сюжетом казалось мало приемлемым. Поэтому он изобразил Давида столь динамичным, далеким от царственного величия юношей, сражающимся во имя своей веры и своего народа. В этом образе, символизирующем, по мнению дочери скульптора, «вызов молодости» [3, с. 24], можно увидеть и самого Ландовского; как бы то ни было,

работу характеризуют одухотворенность, смелость композиционного решения и высокий уровень исполнения, которые и открыли автору возможность пятилетней стажировки в Италии.

Первый римский период (1901–1906 гг.; второй раз Ландовский возвращался в Италию на длительный срок в 1933–1937 гг., уже в качестве директора Виллы Медичи), является определяющим для формирования его собственного художественного мировоззрения и пластического языка. Обширные творческие контакты, погружение в особую среду, путешествие в Северную Африку, наконец, хорошие бытовые условия – все это создавало предпосылки для плодотворной деятельности и совершенствования мастерства. В 1903 г. Ландовский сделал в своем дневнике запись, ставшую квинтэссенцией его творческого подхода: «Для любой работы мне необходимо найти модель, в совершенстве отвечающую замыслу... Нет более прекрасного творения, чем творение природы. Попытки исправлять природу представляются мне скверными» [6, с. 21].

Эти размышления, на первый взгляд довольно общие, в действительности являются ключом к пониманию пластического наследия Ландовского. Наследие это неоднородно по стилю, масштабности замысла и художественной ценности, но в большинстве работ неукоснительно соблюдаются принципы первичности идеи над формой и максимальной натурности. Приверженец традиционных² пластических приемов, Ландовский стремится избежать малейшего внешнего искажения, сообщая специфическое звучание произведениям, имеющим сходство, например, со «стилем тридцатых годов» во Франции или с итальянским новеченто. Его почерк проявляется в нюансах, собственной трактовке существующих подходов. Поэтому едва ли возможно говорить о «стиле Ландовского» как о более или менее конкретном наборе выразительных средств и сложно назвать представителей «школы Ландовского», несмотря на богатый опыт преподавательской деятельности.

Работы 1901–1906 гг. (сохранились данные не менее чем о 24 произведениях) характеризуются заметным разнообразием. Среди них можно обнаружить и копии античных скульптур («Юный Геракл», 1902, мрамор, известна по фотографии), и символические

композиции («Трофеи», 1903, известна по фотографии), и переключаются с примитивным искусством миниатюры, созданные после посещения в 1903 г. Туниса и по технике близкие импрессионизму. В работе над бюстами более явно, чем ранее, проявилось стремление автора к передаче характера (портреты Флорана Шмитта и Андрэ Капле, оба – ок. 1903, гипс). Вместе с тем, первые отчетные работы Ландовского не встретили поддержки профессоров Академии: горельеф «Докеры» (1902, гипс, известен по фотографиям), при несомненно высоком мастерстве исполнения, был оценен как «недостаточно героический» [6, с. 18]; скульптура «Храмовая баядерка» (1903, известна по фотографии; сохранились более поздние варианты) признана излишне натуралистичной. Интерес Ландовского к острым социальным вопросам, достигший в первые годы XX в. своей высшей точки, вступал в противоречие с эстетикой академизма рубежа XIX и XX вв. Скульптору предстояло найти компромисс между своими художественными взглядами и традиционными требованиями к работам пенсионеров. Продолжение конфронтации закрывало перспективы официальной карьеры, а для Ландовского, с одной стороны, не имевшего дополнительных источников дохода, а с другой – убежденного в просветительской миссии искусства, путь «независимого художника» едва ли был приемлемой альтернативой работы по государственному заказу. В итоге в 1903 г. в качестве заключительного отчетного произведения на суд жюри была представлена композиция «Дети Каина» (1903–1906, бронза, сад Тюильри, Париж) (илл. 2), точнее, центральная фигура, заявленная автором как часть скульптурной группы. Она была благожелательно встречена комиссией и, дополненная двумя боковыми фигурами, представлена на парижском Салоне 1906 г., где получила высокую оценку как сторонников академического искусства, так и представителей «независимых» (в частности, Антуана Бурделя) [6, с. 21].

Первое впечатление от «Детей Каина» неоднозначно. С одной стороны, фигуры, установленные на общем основании, кажутся практически не связанными между собой. Едва ли можно объяснить этот эффект стремлением автора показать разделение людей, пораженных грехопадением. «Трое мужчин, идущих вместе...

опустив головы. Покорность судьбе и любовь. Я изобразил их так, как видел», – это свидетельство Ландовского, описывающее композиционное решение, найденное им во время поездки в Тунис, отмечает явную симпатию автора к портретируемым героям [8, с. 105]. Подобно «Сражающемуся Давиду», работа не рассчитана на моментальное схватывание образов и требует более внимательного осмотра. Полнота восприятия достигается при последовательном изменении ракурса, раскрывающем неявные композиционные взаимодействия. Скульптурная группа иллюстрирует библейский текст о потомках Каина, стоявших у истоков цивилизации: «Ада родила Иавала: он был отец живущих в шатрах со стадами. Имя брату его Иувал: он был отец всех играющих на гусях и свирели. Цилла также родила Тувалкаина [Фовела], который был ковачом всех орудий из меди и железа» (Быт. 4:20–22). Вне зависимости от рода деятельности, все три персонажа изображены сильными, прочно стоящими на земле и оставляют впечатление физической мощи. Профессиональные атрибуты играют второстепенную роль, позволяя идентифицировать героев и добавляя им выразительности. Композиция скульптурной группы построена по принципу нестройной симметрии. Основа ее создается почти зеркальными позами боковых фигур и первобытным музыкальным инструментом, усиливающим доминантное значение центрального персонажа. Асимметричные элементы (расположение рук; поза и одяние музыканта, посох) не нарушают архитектонику, оживляя строгое пластическое решение.

После Салона 1906 г. «критики увидели в Ландовском нового Родена» [6, с. 21]. Не исключено, что подобное сравнение имело целью лишь выразить восхищение «Детьми Каина» и не подразумевало сопоставления пластической манеры скульпторов. Однако влияние Родена отмечает, например, современный историк искусства Адон Переш, говоря об экспрессионизме, присущем фигурам [7, с. 11]. Кроме того, по данным М. Лефрансуа, Ландовский со временем признал влияние Родена в данном произведении [6, с. 21]. Несомненно, моделировка «Детей Каина» более экспрессивна, чем во многих более поздних работах Ландовского, вместе с тем, заметные

различия в подходах к построению композиции, взаимодействию масс, решению поверхности представляются очевидными.

Оба скульптора декларируют стремление к неукоснительному следованию натуре. В беседах с Гзелем Роден замечает: «Я во всем повинуюсь Naturе и никогда не претендовал на то, чтобы командовать ею. Мое единственное намерение – буквально следовать ей» [2, с. 24]. Вместе с тем, в отличие от Ландовского, он допускает выражение внутренней сущности персонажа путем деформации видимого: «...слепок воспроизводит лишь наружность, я же воспроизвожу еще и дух, что тоже является частью Naturы. Я постигаю истину в целом, а не то, что лежит на поверхности. Я нарочно подчеркиваю то, что отражает душевное состояние, которое я стремлюсь воплотить» [2, с. 25]. Художественный метод Ландовского требует проявить внутреннее содержание, не прибегая к искажению первоначальной формы. Работая, как и Роден, с мимикой и жестами, используя различные композиционные приемы, он ограничивает себя требованием формальной реалистичности. Отличия проявляются и в ориентированности Родена на узкий круг «знатоков» искусства [2, с. 30], в то время как Ландовский делает акцент на доступности произведения для массового зрителя [7, с. 10].

Сравнение «Детей Каина» с некоторыми работами Родена, в частности, «Иоанном Крестителем» и «Гражданами Кале», позволяет отметить скорее различия, нежели сходства, в подходах двух скульпторов. Так, Ландовский фиксирует момент движения, лишь подразумевающий предшествующее и последующее положение тела в пространстве; Роден стремится отобразить в настоящем элементы как исходной, так и конечной позы. Это приводит к необходимости «достраивания» образа при осмотре скульптуры в первом случае и возможности моментального непосредственного восприятия во втором. Суховатая геометричность, часто характерная для Ландовского, Родену чужда. Композиция «Граждан Кале», построенная как бы изнутри изображаемого события, основывается на взаимодействии каждой из фигур между собой и в значительно меньшей степени – со зрителем; «Дети Каина», наоборот, ориентированы на восприятие извне и подчиняются строгим рациональным

принципам³. Вместе с тем, нельзя не согласиться с общим утверждением, что творчество Родена так или иначе повлияло на всех современных ему скульпторов, и Ландовский в этом смысле не был исключением.

Первый римский период ознаменован появлением идеи Храма Человека – грандиозного архитектурного сооружения, заключающего под своими сводами пластические образы, «способные воплотить борьбу человечества за собственное достоинство» [5, с. 20] и воспевающие «высшие достижения человеческого духа» [6, с. 74]. Ландовский продолжал трудиться над проектом до конца своей жизни, но так и не смог добиться его осуществления. Вместе с тем, многие работы (в том числе выполненные по государственному заказу) можно рассматривать как составные части этого мемориального комплекса. Ландовский отмечал, что к идее храма тяготеет все его творчество и «на каждом произведении виден ее отблеск» [4, с. 56].

Произведения, созданные Ландовским в период с 1906 по 1915 г., многочисленны (всего известно более 50) и представлены общественными памятниками, надгробиями, монументально-декоративной и станковой скульптурой. Работа «Первый архитектор» (1906, известняк, площадь Генерала Гуро, Реймс) (илл. 3), воплощающая аллегория архитектуры, характеризует стремление Ландовского отказаться от использования традиционного женского образа, утратившего яркость и новизну, и придать скульптуре характер гуманистического произведения, воспевающего человека-творца, величественного в своей задумчивости. Простота пластического языка позволяет воспринимать произведение непосредственно, не прибегая к глубокому анализу. Скульптура является одним из наиболее гармоничных монументов Ландовского, созданных в довоенный период. Для сравнения, композиция «Неизвестных художников», или «Хранителей вечного огня» (1909, известняк, Пантеон, Париж), заметно перегружена и представляет интерес прежде всего благодаря высоко детализированным барельефам. Стоит отметить, что первоначальный вариант, известный по фотографии, решен более свободно, однако вызывает ассоциации с «Первым архитектором»,

что могло стать причиной для изменения эскиза. Еще менее выразительны монументально-декоративные скульптуры «Земледелие» и «Индустрия» (1912, камень, Дворец Пиратини, Порту-Аллегри, Бразилия) и горельеф «Триумф искусства» (1915, камень, Мануфактура Гобеленов, Париж). Обобщенная трактовка в данном случае оправдана спецификой архитектуры; как бы то ни было, работы не могут рассматриваться в качестве заметных произведений автора. Статуя Эдуарда VII (1913, бронза, площадь Эдуарда VII, Париж) выполнена в манере, традиционной для официальных конных монументов, с высокой степенью портретности и детализировки.

На фоне общественных памятников особенно ярко воспринимаются станковые скульптуры и миниатюры. Таковы, например, этюд «Радостный кентавр» (1912, гипс, частное собрание) и сложная, богато украшенная рельефами композиция «Хронос» (1912, гипс, Музей тридцатых годов, Булонь-Бийанкур). Статуэтка «Соун, храмовая танцовщица» (1912, гипс, Музей тридцатых годов, Булонь-Бийанкур) благодаря сбалансированности скульптурных масс выглядит легкой и грациозной, напоминая работы первого римского периода. «Схватка грифов» (1908, бронза, музей Ландовского, Булонь-Бийанкур), одно из немногих анималистических произведений Ландовского, вызывает отдаленные ассоциации с работами Франсуа Помпона. Особое место занимает трогательный портрет дочери скульптора на деревянной лошадке («Надин на лошадке», 1914, гипс, Музей тридцатых годов, Булонь-Бийанкур), оригинальным образом дополняющий галерею конных скульптур.

В целом творчество 1906–1915 гг. воплощает последовательное развитие взглядов Ландовского, с учетом совершенствования мастерства, с одной стороны, и ограничений, налагаемых официальным характером многих заказов, с другой. Это утверждение относится и к скульптурным портретам, отличающимся выразительностью на протяжении всего периода с 1891 по 1915 г., и к станковой скульптуре. Манера исполнения публичных монументов преимущественно определяется спецификой заказа. Заметные изменения претерпевает рельеф, развивающийся в сторону все большего композиционного усложнения и детализации. Работы практически

не ощущают влияния современных художественных течений, что соответствует взглядам художника и определяет особое место его наследия во французской пластике конца XIX – начала XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Периоды частично не совпадают с историческими датами, что связано со степенью влияния событий на обстоятельства жизни Ландовского.

² Под традиционными здесь понимаются приемы, признанные академическим сообществом и преподававшиеся в государственных художественных школах в соответствующий период времени.

³ При сравнении композиционного построения необходимо учитывать, что первоначальный замысел Родена предполагал расположение фигур в виде цепочки идущих друг за другом людей, а вариант, выбранный государством, не являлся с точки зрения автора оптимальным [2, с. 54].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М. : В. Шевчук, 2009.

2. *Роден О.* Беседы об искусстве / Пер. с фр. Л. Ефимова, Г. Соловьевой. СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2006.

3. *Boudou D.* L'homme et l'œuvre. Entretien avec Françoise Landowski-Caillet // Paul Landowski. Le Temple de l'Homme. Paris : Paris-Musées, 1999. 304 p. P. 24–26.

4. *Boudou D.* Paul Landowski, le Temple de l'Homme // Paul Landowski. Le Temple de l'Homme. Paris : Paris-Musées, 1999. 304 p. P. 56–63.

5. *Foucart B.* Prométhée sculpteur // Paul Landowski. Le Temple de l'Homme. Paris : Paris-Musées, 1999. 304 p. P. 18–23.

6. *Lefrançois M.* Landowski. L'œuvre sculptée. Paris : Créaphis, 2009.

7. *Peres A.* Paul Landowski. Le Mur des Réformateurs à Genève et le Christ de Rio. Genève : Labor et Fides, 1999.

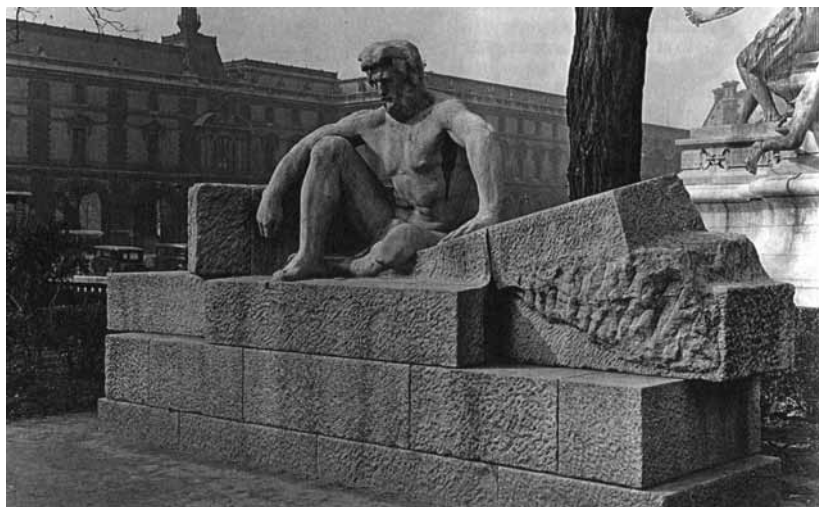
8. *Wittmer P.* Paul Landowski à Paris. Paris : Créaphis, 2009.



1. П. Ландовский. Сражающийся Давид. 1900. Бронза
Музей-сад Поля Ландовского, Булонь-Бийанкур



2. П. Ландовский. Дети Каина. 1906. Бронза. Сад Тюильри



З. П. Ландовский. Архитектура (Первый архитектор). 1906. Известняк
Площадь Генерала Гуро, Реймс

**Кубизм в России:
к истории восприятия**

Статья рассматривает некоторые аспекты восприятия и оценки французского кубизма русскими художниками и критиками 1910-х г.

Ключевые слова: кубизм; русский авангард; кубофутуризм.

I. A. Doronchenkov

**Cubism in Russia:
on the History of its Reception**

The article deals with different aspects of reception and evaluation of French Cubism by Russian artists and critics in the 1910s.

Key words: Cubism; Russian avant-garde; Cubo-Futurism.

«В смысле учебы и метода, ценность кубизма для русского искусства неоспорима. В рыхлую, лишённую устойчивых традиций нашу художественную среду кубизм вносит начала строгой профессиональной культуры; для многих русских художников он стал собирающей и организующей силой», – писал в 1928 г. Н. Пунин [25, с. 26]. Кубизм утвердил понимание живописного произведения как самодостаточной внутренне обусловленной структуры, а творчества художника – как ее организации, таким образом способствовал зарождению целого ряда новаторских явлений конца 1910-х – 1920-х гг. «Свойства материала определяют род художественного произведения и управляют всем творчеством артиста» [1, с. 46] – это утверждение И. Аксенова не только служит ключом к его анализу эволюции Пикассо, но прямо сопоставляет кубистиче-

ские поиски авангарда с проблематикой русского филологического формализма [см.: 34, с. 75–91; 38].

«Прививка» кубизма русскому искусству была необходимостью, она дала важнейший импульс авангардным течениям. Но процесс его усвоения в России в большой степени состоит из случайностей и aberrаций и вряд ли сейчас может быть восстановлен в полной мере [ср.: 4; 5; 32; 39].

Знакомство с кубизмом началось в 1909 г., когда на выставке «Золотого руна» была показана «Большая обнаженная» Брака (1908, Национальный музей современного искусства, Париж, ранее – коллекция А. Маги) и несколько других его раннекубистических полотен [10, с. 106–107]. Уже через год художница М. Шапшал сообщала в Москву: «В Париже – если хотите, все стали cubistami. Это самое последнее слово» [36, с. 116]. Первые выставки нового движения большинством русских наблюдателей были встречены едва ли не как курьезы. Весеннее выступление кубистов в Салоне независимых 1911 г. прошло почти незамеченным¹.

Ряд обозревателей уделил внимание восьмому залу Осеннего салона, где были сосредоточены работы членов будущего кружка Puteaux. Правда, даже благожелательный критик отмечал: «Искусство их легко не дается зрителю, его нужно брать чуть ли не силой...» [14, с. 2]. М. Волошин увидел в кубизме прежде всего средство самоутверждения новой генерации художников: «...группа более или менее талантливой молодежи объединяется... чтобы легче войти в искусство: толпою растворить перед собою двери салонов и выставок» [9, с. 1].

Активное освоение кубизма русскими живописцами началось в 1912 г. и достигло апогея в 1913–1914 гг. В парижские кубистические круги входила А. Экстер. В академии La Palette, где давали уроки А. Ле Фоконье и Ж. Метценже, занимались в 1911–1912 гг. А. Лентулов, а в 1912–1913 гг. Л. Попова и Н. Удальцова. Весной 1913 г. в мастерской Татлина сложился «кубистический кружок», в который входили Попова и Удальцова, а также А. Веснин, А. Грищенко и др., в обсуждении теоретических вопросов участвовали такие внешне далекие от живописного авангарда

люди, как философы П. Попов (брат Л. Поповой), о. Павел Флоренский, Ф. Степун, историки искусства Б. фон Эдинг, Б. Виппер и Б. Терновец [см.: 28, с. 428–429].

Собрание С. Щукина демонстрировало развитие Пикассо вплоть до 1914 г., но практически игнорировало других представителей кубизма (коллекционеру принадлежали одна картина Брака и одна Ле Фоконье). Однако ряд значительных произведений Леже, Ле Фоконье, Глеза, Делоне и Брака был показан на выставках в Москве [подробнее см.: 24, с. 41–43]. В целом можно согласиться с выводом В. Полякова, что русские художники остались относительно безразличны к аналитическому кубизму, наиболее влиятельными же оказались работы Пикассо 1908–1909 гг., синтетический кубизм, творчество Леже, отчасти – Делоне [24, с. 8, с. 41–42].

Интервью А. Глеза петербургской газете [11] открыло ряд публикаций, в которых принципы кубизма разъяснялись его парижскими пропагандистами. В 1912–1913 гг. вышли переводы эссе Ле Фоконье, главы о Леже из книги Аполлинера «Художники-кубисты» (1913) и изложение статьи Р. Аллара. [2; 3; 16]².

Наибольший интерес вызвал трактат Глеза и Метценже «О кубизме», изданный в конце октября 1912 г. [см.: 37, р. 435]. В массовой русской печати книга была встречена с легко предсказуемым глумлением [8], но критики-модернисты отнеслись к сочинению кубистов как к вполне адекватному, хотя и самодеятельному изложению принципов нового искусства. Так А. Бенуа писал: «...очень витиеватую, тяжелую для понимания книжку я рекомендую прочесть тем, кто хочет идти с веком» [6, с. 2; ср.: 18, с. 58]. Но в целом для критиков мирискуснической традиции кубизм стал рубежом в приятии современного искусства: если многие из них были способны высоко оценить Матисса, то новое явление отвергалось категорически.

Для марксистов книга стала очередным подтверждением кризиса искусства в буржуазном обществе. Г. Плеханов, который познакомился с произведениями кубистов в Осеннем салоне 1912 г., писал: «“Чепуха в кубе!” – вот слова, которые сами просятся на язык при виде этих якобы художественных упражнений» [23].

Стилистика описания произведений кубистов роднит марксиста Плеханова со значительной частью «буржуазной» прессы. Но его критика положений книги Глеза и Метценже имеет специфические обертоны: помимо обязательных инвектив против идеализма и агностицизма, в ней очевидны отзвуки центральной для русского марксизма 1910-х гг. философской дискуссии о махизме. Эта теория, названная по имени австрийского физика Эрнста Маха, рассматривала мир как комплекс ощущений, подвергала сомнению объективный характер материи и отрицала принцип причинности. По марксистской классификации, махизм был формой субъективного идеализма и таким образом представлял собой тягчайший философский грех, поскольку отрицал как познаваемость мира, так и способность человека целенаправленно изменять его [ср.: 17, с. 227].

В 1913 г. книга «О кубизме» была дважды издана по-русски [см. подробнее: 4]. Перевод московского издательства «Современные проблемы» был подписан литерой «М. В.». Это издание отличалось несколько тяжеловесным буквализмом перевода и полностью повторяло иллюстрации оригинала. Лишенный репродукций петербургский перевод издательства «Журавль» был выполнен Е. Низен под редакцией М. Матюшина³. Они гораздо существеннее, чем «М. В.», отклонились от оригинала, придав характер философских универсалий довольно простым категориям Глеза и Метценже.

В еще бóльшей степени своеобразие русского толкования кубизма демонстрирует реферат книги Глеза и Метценже, опубликованный Матюшиным до выхода отдельного издания – в марте 1913 г. Художник рассматривал новое явление живописи через призму представлений Ч. Хинтона и П. Успенского о «четвертом измерении» и интуиции: «С помощью своих комментариев и [фрагментов] Успенского, Матюшину удастся представить кубистов-идеалистов собратьями по вере в будущую мистическую трансформацию человеческого сознания» [40, р. 265]. Таким образом, кубизм стал для Матюшина не столько живописным феноменом, сколько ступенью восхождения к «Новой Мере» – к пробуждению

в человеке способности видеть мир «из четвертого измерения», т. е. к обретению высшего сознания, к доразвитию заключенных в человеческой природе способностей восприятия. Это, похоже, один из наиболее впечатляющих примеров того, как аберрация в понимании французского явления, связанная, возможно, с ошибками в иностранном языке⁴, вела к принципиально новой художественной концепции – за пределы собственно живописной проблематики. Характерно, что именно версия Низен–Матюшина широко циркулировала в художественных кругах, чаще цитировалась, причем формулировки, порожденные произвольным переводом, зачастую воспринимались как сущностные характеристики новой живописи.

Сам Матюшин к кубистам не принадлежал, но новое течение мобилизовало теоретические способности даже тех авангардистов, кто не мог или не хотел стать кубистом, – в 1912 г. Д. Бурлюк в своих попытках объяснить кубизм сформулировал собственное понимание современной живописи и ввел целый ряд важных для русского авангарда понятий («сдвиг»⁵, «фактура», «диссонанс») [7]; в 1913 г. Ларионов в ряде манифестов с квазинаучной риторикой определил принципы лучизма (само это название аналогично «кубизму»), хотя и декларировал независимость своей концепции, сочетавшей принципы кубизма и футуризма.

Кубизм оказал влияние практически на каждого русского авангардиста, но ни для одного из значительных художников он не стал длительным этапом. Показателен пример Малевича – кубизм дал ему целый ряд ключевых приемов («рассечение» формы, коллаж и др.), которые были не столько использованы для анализа и строительства картины как живописного феномена, сколько переосмыслены, чтобы сломать законы логики и выйти к новой реальности, лежащей за границами живописи (Портрет М. Матюшина, 1913, ГТГ, Москва; «Англичанин в Москве», 1914; «Дама у афишной тумбы», 1914, обе картины – Музей Стеделийк, Амстердам). Малевич оставался пристрастным и внимательным аналитиком кубизма, но это явление для него навсегда осталось пройденным этапом, «отмененным» супрематизмом [см.: 5]. С различных позиций кубизм

критиковали также М. Ле-Дантю [15, с. 329–330] и П. Филонов [21, с. 16–18].

С весны 1913 г. в обиход постепенно вошло понятие «кубо-футуризма», приложенное поначалу к литературной группе «Гилея» и ряду явлений живописи (некоторые произведения Малевича, Гончаровой и др.)⁶. В изобразительном искусстве его появление было связано с проблемой соединения «двух энергий – динамики и статики, по элементарной логике несоединимых» [27, с. 8]. Однако впоследствии название «кубо-футуризм» распространилось практически на весь русский авангард середины 1910-х гг. Оно оказалось броским и удобным именем, позволившим одновременно поместить новое русское искусство в европейский контекст и обозначить его своеобразие.

Следует выделить специфическую тенденцию кубистического дискурса в России: это стремление подчеркнуть архаические или национальные «истоки» – как будто продолжал действовать «гогеновский» вектор неопрIMITивизма 1900-х гг.: «Кубизм – хорошая вещь, хотя и не совсем новая. Скифские каменные бабы, русские крашеные деревянные куклы... сделаны в манере кубизма» [22, с. 4]. В этом же ряду стоят указания на «африканское» [18, с. 36] или «китайское» [13, с. 200] происхождение кубизма. Наиболее ярко эта тенденция выразилась в брошюре А. Шевченко «Принципы кубизма» (1913), где художник настойчиво стремился утвердить аналогии между изобразительными средствами древнеегипетского искусства, греческой вазописи, живописи раннего Возрождения и приемами кубизма [35]. Представляется, что помимо характерного для русского авангарда особого интереса к «примитивным» культурам, такого рода выступления объясняются и полемическими задачами. Погружая кубизм в историю искусства, публицисты авангарда (прежде всего те, кто принадлежал к группе Ларионова), нивелировали новаторский характер открытий Пикассо и Брака, теоретическое влияние Глеза и Метценже и тем укрепляли собственные притязания на то, чтобы стать выразителями подлинной русской традиции, которая в их истолковании приобретала «восточный» и «архаический» характер.

Симптоматичны также попытки увидеть русского предтечу кубизма в М. Врубеле, восходящие уже к отклику Волошина на кубистическую выставку осени 1911 г. [9, с. 1]. Действительно, Врубель – единственный русский мастер рубежа столетий, который мог быть сопоставлен с Сезанном или Гогеном как по масштабу личности, так и по своеобразию поэтики. Форма в его картинах и рисунках абстрагировалась с помощью своеобразной «огранки», и потому изучающая кубизм Удальцова имела основание записать: «...Врубель много поможет нам, кто его знает и хорошо знает Сезанна, [тому] всю эту премудрость уже не так трудно постичь» [33, с. 20; ср.: 13, с. 204].

Практически полный разрыв творческих связей с Парижем, наступивший с началом Первой мировой войны, поставил русский авангард в уникальную ситуацию свободы от прямых влияний и позволил, опираясь прежде всего на кубистический опыт, прийти к наиболее радикальным и оригинальным выводам – беспредметности и конструктивизму. Их появление по-новому поставило вопрос о функции кубизма в русском контексте. Осмысление или анализ на некоторое время уступило место декларативному отрицанию: кубизм сыграл свою роль и теперь отбрасывался, подобно отработанной ступени ракеты-носителя. Если в начале 1910-х гг. авангард был склонен вуалировать «парижские» начала кубизма, то в начале следующего десятилетия именно принадлежность французской живописной традиции с приписываемым ей «гедонизмом» формы стала аргументом в борьбе за принципы нового утилитарного искусства, ищущего «выходов из кубизма». Пунин настойчиво подчеркивал основные «грехи» кубизма – «его бесцельность, неприложимость» [26, с. 43] и видел в нем установку на самоценность картины и «цеховой», внеобщественный подход к искусству. Таким образом, естественной альтернативой кубизму становился Татлин – художник, воплощающий в себе тип хлебниковского «изобретателя» и наследующий «русское», ремесленное отношение к материалу. Пунинская критика кубизма была вскоре продолжена (с неизбежными упрощениями и смещениями акцентов) представителями левовского производственничества.

С другой стороны, идеологическая ситуация в русском искусстве 1920-х гг. сделала вновь актуальной не получившую в свое время существенного резонанса позицию Плеханова, статья которого о кубизме в значительной степени стала философской основой для всей советской антимодернистской полемики.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: [29, с. 69]. Тугендхольд, пристально следивший за парижской художественной жизнью, отмечал выступления кубистов, например, выставку в Galerie de l'Art Contemporain в ноябре–декабре 1911 г., однако его оценка явления оставалась неизменно критической [ср.: 30; 31]. А. Луначарский тогда же кратко писал о кубизме как о «не то слабоумной, не то издевательской выдумке» (1911) [17, с. 170].

² Текст А. Ле Фоконье переведен с немецкого, так как был издан в каталоге выставки «Neue Künstlervereinigung». München, 1910–1911. Статья Аллара «О нескольких живописцах» (“Sur quelques peintres”) была опубликована журналом “Les marches du Sud-Ouest” в июле 1911 г.

³ Е. Низен – псевдоним Е. Гуро, сестры жены Матюшина, владевшего издательством «Журавль».

⁴ Например, «le réel» переводилось как «существенное», а не «действительное», «реальное», а «la réalisation integrale de la Peinture» – как «интегральное», а не «полное осуществление живописи» [ср. 40, р. 265–269]. Сопоставление двух версий см.: [4, особенно с. 48–49]. В то же время детальный сравнительный анализ, как и новый перевод книги Глеза и Метценже, остаются делом будущего.

⁵ У Бурлюка «“Сдвиг” обозначает... просто любого рода деканонизацию, декомпозицию и деформацию той нормы, которая постоянно присутствует как контрастный фон, как “почва академического канона”» [34, с. 83]. Ср. развитие этого понятия применительно к поэзии [12].

⁶ В ноябре 1913 г. Малевич обозначил шесть своих картин на выставке «Союз молодежи» словами «кубофутуристический реализм» [27, с. 5].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аксенов И. Пикассо и окрестности. М., 1917.
2. Аполлинер Г. Фернан Леже // Сб. ст. по искусству. Изд-е общ-ва художников «Бубновый валет». М., 1913. С. 53–61.
3. А. Э. [Экстер А.]. Новое во французской живописи (Кубизм. Из статьи Роже Аллара) // Искусство. Киев, 1912. № 1–2. С. 34–44.

4. *Бабин А. А.* Книга А. Глеза и Ж. Метценже «О кубизме» в восприятии русских художников и критиков // Русский кубо-футуризм. СПб., 2002.
5. *Бабин А.* Пикассо и Брак глазами Казимира Малевича // Вопросы искусствознания. XI (2/97). С. 198–218.
6. *Бенуа А.* Несколько новых книг по искусству // Речь. 1912. 30 нояб. (13 дек.). С. 2.
7. *Бурлюк Д.* Кубизм (Поверхность – плоскость) // Пощечина общественному вкусу. М., 1912. С. 95–109.
8. *В. П.* Кубисты // Московская газета. 1912. 12 нояб.
9. *Волошин М.* Кубисты (Письмо из Парижа) // Московская газета. 1911. 29 сент. С. 1.
10. *Грабарь И.* Московские выставки. II. «Золотое руно», «Товарищество» и «Передвижники» // Весы. 1909. № 2. С. 103–110.
11. *Дмитриев Е.* Что такое кубизм? (Корреспонденция «Бирж[евых] вед[омостей]») // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1912. 13 март. С. 6.
12. *Крученых А.* Сдвигология русского стиха. М., 1922.
13. *Кульбин Н.* Кубизм // Стрелец. Сб. 1. Пг., 1915. С. 197–216.
14. *Курганский А.* [Нюренберг А. М.]. Письма из Парижа. I. Осенний салон – Против течения. 1911. 29 окт. (11 нояб.). С. 2.
15. *Ле-Дантю М.* Живопись всеков – Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. М., 1992. С. 329–333.
16. *Ле Фоконье [А.]*. Произведения искусства // Общество художников «Союз молодежи». 1912. № 2. С. 36–37.
17. *Луначарский А. В.* Об искусстве. Т. 1. М., 1982.
18. *Маковский С.* «Новое» искусство и «четвертое измерение» (По поводу сборника «Союз молодежи») // Аполлон. 1913. № 7.
19. *Марков В.* [Матвей В. И.]. Искусство негров. Пб., 1919.
20. *Матюшин М. В.* О книге Мецанже-Глеза «Du Cubisme» // Союз молодежи. 1913. № 3. С. 25–34.
21. Павел Филонов и его школа. Köln, 1990.
22. Письмо Н. Гончаровой // Против течения. 1912. 3 март. С. 4.
23. *Плеханов Г. В.* Искусство и общественная жизнь // Избр. филос. произв. : в 5 т. Т. 5. С. 730–741. (Первоначально: Современник. 1913. № 1.)
24. *Поляков В.* Книги русского кубофутуризма. М., 1998.
25. *Пунин Н.* Значение кубизма в творчестве В. Лебедева – В. Лебедев. Л. : ГРМ, 1928. С. 25–47.
26. *Пунин Н.* О Татлине. М., 1994.
27. *Сарабьянов Д. В.* «Кубофутуризм»: термин и реальность // Русский кубофутуризм. СПб., 2002.

28. *Стригалева А.* «Университеты» художника Татлина // Вопросы искусствознания. IX. № 2. 1996.
29. *Тугендхольд Я.* Итоги сезона (Письмо из Парижа) // Аполлон. 1911. № 6. С. 65–74.
30. *Тугендхольд Я.* Осенний салон 1912 г. // Аполлон. 1913. № 1. С. 29–41.
31. *Тугендхольд Я.* Письмо из Парижа // Студия. 1911. 17 дек. С. 19–20.
32. *Турчин В. С.* Два кубизма: диалог «Париж – Москва и Петербург» // Пикассо и окрестности : Сб. ст. М. : Прогресс-Традиция, 2006. С. 25–41.
33. *Удальцова Н.* Жизнь русской кубистки. М., 1994.
34. *Ханзен-Лёве О. А.* Русский формализм. Методологическая реконструкция на основе принципа остранения. М., 2001.
35. *Шевченко А.* Принципы кубизма и других течений в живописи всех времен и народов [1913] // Лучисты и будущники. Манифест. Михаил Ларионов. Лучизм. Наталия Гончарова. Предисловие к каталогу выставки 1913 г. Александр Шевченко. Принципы кубизма и других течений в живописи всех времен и народов. НеопрIMITивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения. Л., 1989.
36. *Эттингер П. Д.* Статьи. Из переписки. Воспоминания современников / Сост. А. А. Демская, Н. Ю. Семенова. М., 1989.
37. *A Cubist Reader: Documents and Criticism, 1906–1914 / Eds. M. Antliff, P. Leighton. Chicago ; London, 2008.*
38. *Bowl J. E.* Russian Formalism and the Visual Arts // Russian Formalism. Edinburgh, 1973. P. 131–146.
39. *Dabrowski M.* Tatlin and Cubism // Source. Vol. XI. 1992. Spring–Summer. No. 3–4. P. 39–52.
40. *Henderson L. D.* The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Princeton, 1983.

**Визуальные ритмы
в творчестве Тео ван Дусбурга
К проблеме взаимного влияния
мастеров группы «Де Стил»**

Данная статья посвящена вопросу происхождения визуальных ритмов в изобразительном искусстве Тео ван Дусбурга в контексте проблемы взаимного влияния мастеров группы «Де Стил». В статье представлен ряд доводов, позволяющих предположить, что появление в абстрактной живописи художника динамичного «танцевального» ритма не связано с музыкально-живописными аналогиями. Выявленная исследователями творчества мастера (Ненси Трой, Питером Верго) «музыкальность» работ ван Дусбурга связана с влиянием творчества Пита Мондриана.

Ключевые слова: Тео ван Дусбург; группа «Де Стил»; музыкально-живописная аналогия; визуальные ритмы.

A. V. Alexeeva

**Visual Rhythms
in the Art of Teo van Doesburg
To the Problem of Mutual Influence
of Group “De Stijl” Masters**

This publication is dedicated to the problem of the origin of visual rhythms in Teo van Doesburg's art, in the context of the problem of mutual influence of Group “De Stijl” masters. This article includes several reasons which can allow us to presume that the appearance of the dynamic “dance-rhythm” in the artist's abstract painting does not have any connection with music-painting

analogies. And the melodiousness of the artist's work revealed by Nansy Troy and Peter Vergo is connected with Pit Mondrean's influence on van Doesburg. *Key words*: Teo van Doesburg; group "De Stijl", music-painting analogy; visual rhythms.

Идея слияния различных видов искусства в художественном творчестве являлась одной из важнейших для мастеров группы «Де Стил» [6, с. 79]. Большое значение участниками группы придавалось возможности включить в изобразительное искусство элементы других искусств. Отдельное внимание уделялось проблеме привнесения временного элемента, присущего музыке, танцу, поэзии, театру и кинематографу, в произведение живописи. Подобная задача, включения в изобразительное творчество временного элемента, напрямую связана с проблемой воплощения в искусстве визуальных ритмов. Существует мнение, что визуальный ритм можно увидеть в том или ином произведении изобразительного искусства, а можно игнорировать его ритмическую структуру, не видеть ритма, присущего композиции [8], поэтому решение данной проблемы связано с субъективностью восприятия, в особенности, когда речь идет о произведении абстрактного искусства. Данная работа исходит из позиций существования и возможности анализа визуальных ритмов.

Понятие «ритм» по своему происхождению является временным, это структура «любых воспринимаемых процессов, образуемая акцентами, паузами, членением на отрезки, их группировкой, соотношениями по длительности и т. п.» [1]. Восприятие произведения искусства является одним из подобных временных процессов, если иметь в виду попытку постижения содержания. В результате длительного восприятия зритель в течение некоторого времени, с затратой различных временных промежутков на различные участки произведения, осматривает тот или иной объект. Одни участки привлекают большее внимание, являются акцентами, другие просматриваются быстрее, без остановки взгляда. Таким образом, процесс осматривания произведения искусства можно описать как чередование «скольжений» по поверхности и «остановок», тех самых акцентов и пауз, группировок отрезков, о которых

идет речь в приведенном, довольно точном, определении. В соответствии с данным рассуждением, воплощенный в живописи визуальный ритм может быть обязан музыкальной аналогии своим происхождением, если несет в себе выражение некоего аудиального опыта, а может быть не связан с музыкой, являться художественным воплощением иного, немusicalного, опыта.

Проблему музыкальности произведений ван Дусбурга поставила Ненси Трой (Nancy Troy) в своей статье «Тео ван Дусбург: от музыки в пространство». Автор утверждает существование музыкальных аналогий и их значение для развития языка искусства мастера [9]. Позицию Трой поддерживает Питер Верго в своей книге «Музыка живописи» [10, с. 317]. Рассмотрение проблемы «музыкальности» творчества ван Дусбурга и, соответственно, вопроса музыкального или немusicalного происхождения визуальных ритмов в работах художника представляется наиболее эффективным в сопоставлении с абстрактной живописью Пита Мондриана и «музыкальностью» его работ. Таким образом, возникает необходимость включить вопрос происхождения визуальных ритмов в творчестве ван Дусбурга в контекст проблемы взаимного влияния мастеров группы «Де Стил», которая до сих пор исследователями решается по-разному.

В своей книге «Тео ван Дусбург и геометрическая абстракция» Роберт Вельш (Robert Welsh) охарактеризовал появление «решетки» в творчестве мастера как реминисценцию так называемых «шахматных досок» Мондриана [9, с. 101]. Вступая в диалог с высказыванием Вельша, Трой признает возможность влияния на ван Дусбурга творчества Мондриана, однако подчеркивает, что упомянутые работы развиваются в контексте самостоятельного творческого пути мастера. Проблема заимствований или их отсутствия в процессе становления стиля и сегодня представляется важной для анализа творчества ван Дусбурга.

Н. Трой в упомянутой статье уделяет особое внимание обращению художника к проблеме музыкальных аналогий в изобразительном искусстве. В частности, автор отмечает, что интерес к музыке и танцу проявился в творчестве ван Дусбурга раньше,

чем к этой теме обратился Пит Мондриан. Действительно, практическое воплощение интереса к проблеме проявилось, в названиях работ, в творчестве ван Дусбурга раньше, чем Мондриана, однако имело в своей основе подход, принципиально отличный от подхода последнего.

Трой выделяет основные проявления интереса мастера к проблеме «музыкальности» в изобразительном искусстве: попытку передать наблюдение за пластикой тела танцора в работах 1916 г. «Танец I» и «Танец II» (обе – масло на асбестовой панели, 48×30 см, Городской музей изобразительного искусства, Гаага), за динамикой движения танцующего в эскизах и конечном варианте работы 1918 г. «Ритм русского танца» (х., м., 135,9×61,6 см, Музей современного искусства, Нью-Йорк) (*илл. 1*), а также попытку пластического воплощения структуры музыкального произведения и гармонии звуковых сочетаний.

Действительно, наиболее ранней, самостоятельной, очевидно, не связанной с творчеством Мондриана, попыткой интерпретации проблемы визуализации ритмов стало для ван Дусбурга обращение к теме танца. Но, вопреки рассуждениям Трой, нельзя утверждать, что разработка этой темы в творчестве художника являлась обращением к музыке и музыкальным ритмам. Мастер, наблюдая за исполнением танца, переносил в изобразительное искусство ритм, воплощенный, визуализированный танцором. Таким образом, он не формировал музыкально-живописной аналогии, а трансформировал ритмические движения, развивающиеся во времени, в их статичное изображение. В 1916 г. мастер разрабатывал, это видно из эскизов к работе, представленных в статье Трой, одно положение тела танцующего с позиции поиска геометризированной динамичной формы, а в 1918 г. – также одно и то же положение с точки зрения соотношения элементов, поиска ритма этих элементов, что было вынесено ван Дусбургом в название картины «Ритм русского танца». Можно обратиться к эскизам (бум., кар., перо, чернила, от 8,2×6,7 до 20,3×13,3 см, Музей современного искусства, Нью-Йорк) (*илл. 2*) к этой работе: они демонстрируют, что «Ритм русского танца» имел в своей основе разделение фигуры

человека в одном танцевальном положении на фрагменты, формировавшие ритмическую структуру. Таким образом, активный ритм конечного варианта, который лишь отдаленно напоминает фигуру танцора в эскизах, рожден визуальными импульсами: наблюдением танца, фиксацией в рисунке положения тела, членения изображения на фрагменты. Однако, несмотря на немзыкальное происхождения этого ритма, он воспринимается зрителем как динамичный: чередование цветных полос построено таким образом, что зритель не может отчетливо зафиксировать в памяти их расположение, постоянно возвращается к уже осмотренным фрагментам произведения. Таким образом, получается эффект, подобный восприятию быстрого танца, когда неподготовленному зрителю чрезвычайно сложно различить детали движения, и остается ощущение сложности и скорости воспринимаемого действия. Горизонтальные и вертикальные элементы этой картины, очевидно, были найдены мастером под влиянием работ Барта ван дер Лека [2, с. 145], но в отличие от строго упорядоченной композиционной структуры, например, в «Геометрической композиции № 3» (1917, х., м., Рейксмузеум, Амстердам) последнего, ван Дусбург стремится к изображению сложной, неровной ритмической структуры, близкой ритму танца.

Другое проявление обращения к музыке ван Дусбурга Трой видит в аналогиях, которые художник искал для своего творчества в музыке И.-С. Баха. Исследователь уделяет особое внимание несколько необычному подходу мастера к творчеству немецкого композитора: ван Дусбург представлял произведения Баха как математический, предельно точный способ выражения музыкальной идеи. Применение мастером музыкальной аналогии в витраже «Композиция IV» (3 секции, 286×56,6 см, Королевский музей изобразительного искусства, Гаага) выглядит весьма формальным: художник использует прием полифонической инверсии, отсылающей к творчеству Баха, как схему, позволяющую избежать симметрии; в остальном ван Дусбург развивает принцип чередования горизонтальных и вертикальных полос, найденный ранее в «Ритме русского танца».

Не менее формальной представляется выявленная Трой музыкальная аналогия трех основных цветов в творчестве мастера с основными ступенями лада: тоникой, доминантой и субдоминантой. Подобную аналогию можно обосновать в отношении работ Пита Мондриана, так как в его картинах значение фрагментов красного, желтого и синего цветов неравнозначно, подобно тому, как неравнозначно значение тонов лада: чаще всего красный цвет занимает, по аналогии с тоникой, устойчивую позицию (можно выделить его как наиболее значимый элемент), а синий и желтый делят между собой относительно устойчивые значения доминанты и субдоминанты. В работах ван Дусбурга этот принцип не явен; нередко мастер использует в одной работе фрагменты разных оттенков одного цвета или уравнивает значения фрагментов разных цветов, что заставляет усомниться в возможности осознанного использования подобной аналогии. Так, например, в «Композиции № 17» (х., темпера, м., 50×50,5 см, Муниципальный музей, Гаага) 1919 г. (илл. 3) «чистые» основные цвета, исключительное использование которых, по мнению Мондриана, лежало в основе живописи нео-пластицизма [5, с. 139], ван Дусбург заменяет на розовый, бирюзовый и охра. Наиболее вероятным представляется не поиск мастером способов воплощения «музыкальности» в живописи, а создание композиций, в которых он, по словам К. Фрэмптона (K. Frampton), «неуверенно следует по их (Мондриана и ван дер Лека. – А. А.) стопам» [2, с. 145], в соответствии с личным представлением о гармонии, лишь формально связанным с музыкой, преобразовывая найденные этими мастерами художественные приемы.

Также и в проекте экстерьера одного из домов для среднего класса в Драхтене невозможно проследить музыкальной аналогии, которую стремится выявить Трой: в оформлении здания нет музыкальной логики, цвета не раскладываются на трезвучия или аккорды. Также нет каких-либо иных конкретных аналогий: тяготений или разрешений – наблюдается только принцип симметрии и отклонения от симметрии. Непосредственно с музыкой такой подход имеет мало общего.

Отметим, что к 1918 г. относится написание ван Дусбургом статьи «Классика – барокко – модерн» (опубликованной в 1920 г.), в которой мастер формулирует довольно размытое представление о музыкальных средствах и скорее разделяет два искусства, нежели ищет в одном средства для развития другого [9, с. 93]. Вероятно, продуктивное обращение к музыкальной аналогии невозможно без увлеченности музыкой, которая бы подталкивала к перенесению на холст ее закономерностей. Подобной увлеченности в текстах ван Дусбурга не обнаруживается. Подтверждением наших рассуждений может служить одно из высказываний самого мастера. В письме 1922 г. ван Дусбург поясняет: «Термин “диссонанс” происходит из музыки. Я пока не в состоянии найти лучшего. Точно так же моя пластическая теория цвета не имеет ничего общего с музыкой или другими дисциплинами... Она совершенно новая и создана из моего собственного живописного опыта» [7, с. 71–72]. Таким образом, мастер сам отрицает существование в своих работах взаимосвязей с музыкой.

Вместе с тем, в его творчестве, очевидно, присутствует «отголосок» музыкальных аналогий, который отметила и раскрыла в упомянутой статье Трой. Этот «отголосок» может явиться знаком времени, но, что более вероятно, стал результатом того взаимного влияния между мастерами, о котором шла речь выше, прежде всего влияния на ван Дусбурга Пита Мондриана, на что, как было отмечено в начале данной статьи, вне связей с музыкальными аналогиями обратил внимание Вельш при изучении работ 1918 г.

К 1917 г. относится написание Мондрианом серии статей «Новая пластика». Мастер находился в переписке с ван Дусбургом, отсылал ему статьи для последующей публикации, делился новыми идеями [3, с. 29]. Именно в статьях Мондриана находит развитие идея музыкально-живописной аналогии, мастер развивает ее и применяет в творчестве [4]. Эта идея, что выразилось в близости «решеток» ван Дусбурга нео-пластическим поискам Мондриана, была воспринята через творчество Мондриана и преобразована ван Дусбургом в соответствии с личными представле-

ниями о гармонии цветов и форм, но без углубления в проблему музыкальной аналогии.

Таким образом, можно констатировать, что обращение ван Дусбурга к проблеме визуального ритма, динамичного, вызывающего ассоциации с танцем, не было связано с аудиальным опытом, и, следовательно, не имело отношения к музыкально-живописным аналогиям. Вместе с тем, через проблему «музыкальности» произведений мастера косвенно подтверждается влияние на развитие языка его работ живописи Пита Мондриана через заимствование характерных художественных приемов последнего, связанных с воплощением музыкальных аналогий. Не менее важна констатация самостоятельного развития и преобразования ван Дусбургом этих приемов. В отношении влияния на ван Дусбурга ван дер Лека через проблему визуальных ритмов выявляется особый принцип организации художником заимствованных элементов, поиск визуального ритма абстрактных работ через обращение к движению танца.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Харлан М. Г. Ритм в музыке и стихе // Большая советская энциклопедия // Академик. [Сайт словарей и энциклопедий]. [URL]: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/127677/Ритм> (дата обращения 06.12. 2013).

2. Frampton K. The Evolution and Dissolution of Neoplasticism: 1917–1931 // Concepts of Modern Art. From fauvism to Postmodernism / Ed. N. Stangos. London : Thames & Hudson Ltd, 2006. P. 141–159.

3. Janssen H. Reading “The New Plastic” / Transl. from Dutch by S. McDonnel // Mondrian and De Stijl. München : Städtliche Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, 2011. P. 27–41.

4. Maur K., v. Mondrian and Music // Mondrian. Drawings. Watercolors. New-York Paintings : exh. cat. The Baltimore museum of Art, 1981. P. 287–306.

5. Mondrian P. Principes généraux du Néo-Plasticisme (1926) // Piet Mondrian. Écrits français / Ed. B. Leal. Paris : Édition du Centre Pompidou, 2010. P. 139–147.

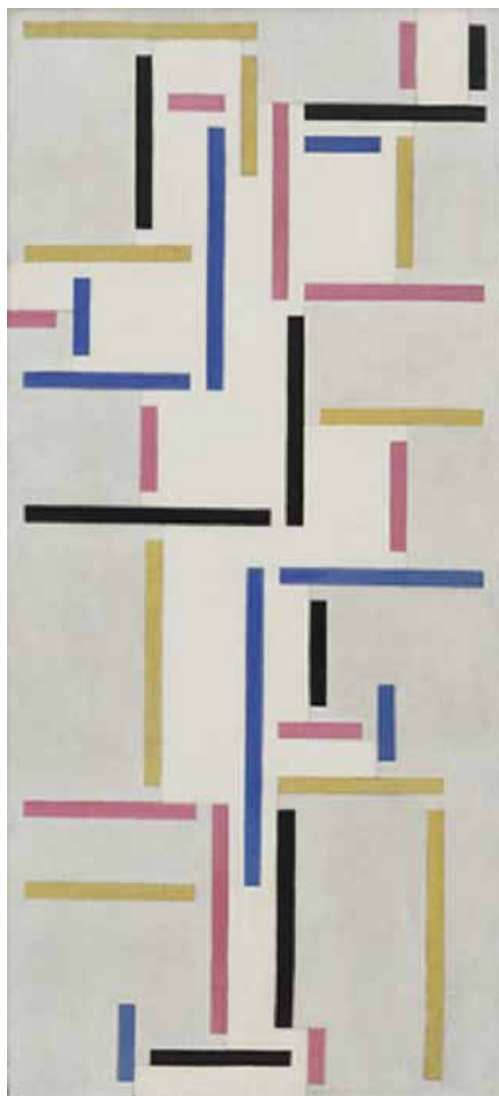
6. Mühling M. De Stijl and the Integration of the Arts / Transl. from German by G. Jackson // Mondrian. De Stijl : exh. cat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau. München, 2011. P. 79–91.

7. *Straaten E.*, v. Theo van Doesburg – constructor of the new life. Otterlo, 1994.

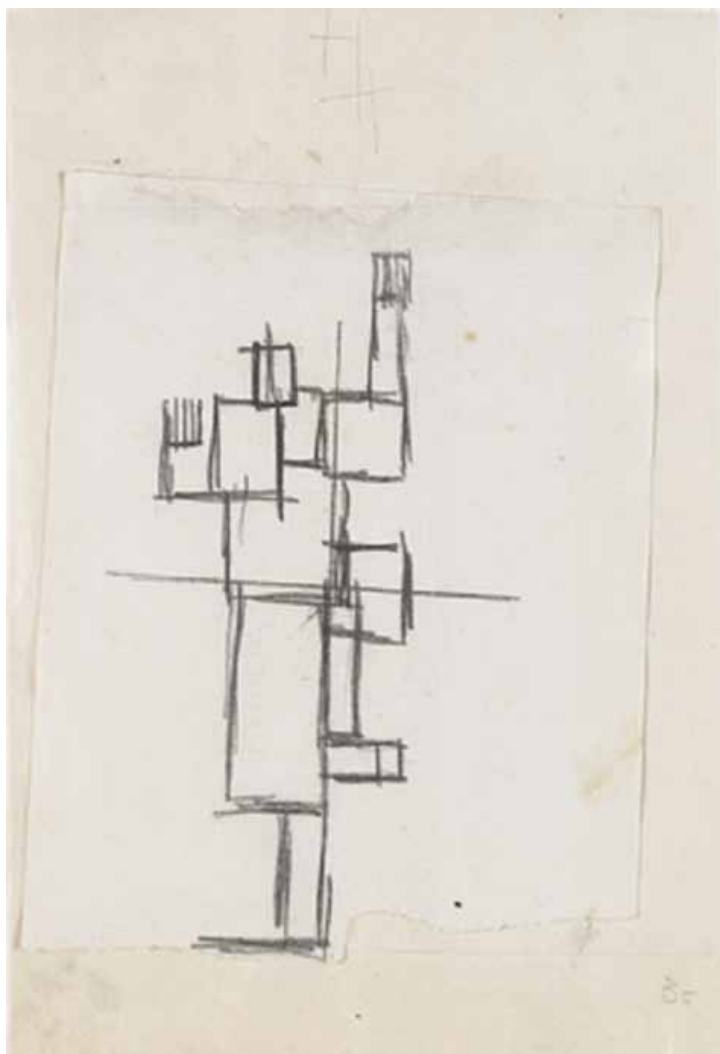
8. *Tosaki E.* Prelude to Visualized Rhythm the Work of Piet Mondrian // Факультет искусств университета Монаш. [Сайт]. [URL]: http://artsonline.monash.edu.au/colloquy/download/colloquy_issue_five_/colloquy_issue_four_/tosaki.pdf (дата обращения 06.12.2013).

9. *Troy N.* Theo van Doesburg: from music into space // Arts magazine. 1982. Febr. P. 92–101.

10. *Vergo P.* The music of painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage. London : Phaidon Press Limited, 2010.



1. Т. ван Дусбург. Ритм русского танца. 1918. Х., м. 135,9×61,6 см
Музей современного искусства, Нью-Йорк



2. Т. ван Дусбург

Эскиз № 5 к картине «Ритм русского танца». 1917–1918

Бум., кар., перо, чернила. От 8,2×6,7 до 20,3×13,3 см

Музей современного искусства, Нью-Йорк



3. Т. ван Дусбург. Композиция № 17. 1919. Х., м., темпера. 50×50,5 см
Муниципальный музей, Гаага

Пластика Джакомо Манцу – человек в мире вещей

Многогранное творчество Джакомо Манцу рассматривается в данной статье с точки зрения комплекса проблем, связанных с изображением неодушевленных предметов. Отмечается, что наследие Манцу – уникальный пример последовательного обращения к вещному миру как достойному объекту пластического истолкования. Прослеживается эволюция мастера от внимательного «неонатуралистического» изображения одежды в ранний период к включению разнообразных бытовых вещей в пространственный композиционный диалог. Предмет оказывается либо соразмерным человеческой фигуре, либо даже доминирует в художественном ансамбле, доходя до полной автономии – пластических натюрмортов 1960–1980-х гг.

Ключевые слова: Дж. Манцу; итальянская скульптура XX в.; предметный мир; пластический натюрморт.

N. M. Lenyashina

Plastic of Giacomo Manzu, the Man in the World of Things

Many-sided creativity of Giacomo Manzu is discussed in this article from the viewpoint of the complex of problems associated with the depiction of inanimate objects. The author notes that the heritage of Manzu is a unique example of sequential turn to world of things as a worthy object of plastic interpretation. The author traces the evolution from careful depiction of clothing in the early years to inclusion of the variety of household items in a spatial compositional dialogue. The subject is a proportionate to human

figure, or even dominant in the art ensemble. In the still lifes of 1960–1980s objects reach full plastic autonomy.

Key words: G. Manzù; Italian sculpture of the XX century; subject world; plastic still life.

Появившаяся в 1960-е гг., серия «пластических натюрмортов» Манцу стала неожиданностью не только для художественной критики, но и для специалистов, казалось бы, привыкших к парадоксальным поворотам в его творчестве.

Их оригинальность, действительно, беспрецедентна – впервые главным объектом пластического искусства становится не человеческая фигура, а обычный стул с размещенными на нем фруктами. Впервые неодушевленное безоговорочно утверждает-ся как возможный объект художественного истолкования, более того, становится основным содержанием станкового произведения, в отличие от скульптуры предшествующих времен, в которой изображение предметов присутствовало лишь как необходимый функциональный или декоративный элемент в системе пластического синтеза.

На самом деле Манцу не был одинок, как казалось современникам. В обратной перспективе невозможно не увидеть, что в построденовскую эпоху возникла ситуация, предопределившая концептуально новое отношение к предметному миру. Пластика больше не желала довольствоваться своей почетной, но несколько отвлеченной ролью – воплощения идеалов красоты и гармонии. Вступив в более плотные отношения с реальностью, скульптура столкнулась с проблемой, которые раньше были уделом живописи: как эту реальность трактовать в твердых материалах.

Меньше всего эта проблема затронула мастеров максимально широко понимаемого «неоклассицистического» направления. В изображении одежды – наиболее очевидном и неотъемлемом атрибуте скульптуры со времен ее рождения – они либо ограничивали себя обнаженной фигурой, либо, при обращении к фигуре одетой, решали одежду как некий обволакивающий покров, тонкую выявляющую форму фактуру, символизирующую необнаженность (как А. Майоль), либо, при экспрессивных

склонностях, включали малоиндивидуальные одеяния в обобщенную пластическую массу, тем самым слегка ее конкретизируя (А. Бурдель).

«Дама в халате» 1946 г. показывает, что Манцу, внимательно присматривавшегося ко всем метаморфозам довоенной скульптуры, одинаково не устраивал ни вариант мягкого скольжения ткани по выявляемой ею форме, ни широкое живописное обобщение, при котором внимание сосредотачивалось на лице и фигуре. Изображение халата так же обстоятельно и подробно, как изображение модели, вплоть до мелких деталей – свисающих концов пояса с кистями. В то же время это и активная пластическая масса, образующая свободные, прихотливые планы, ритмы, то подчиняющие, поглощающие живую форму, то вдруг утрачивающие самостоятельность настолько, что, если бы не тончайшая градация фактур и четко очерченные границы одушевленного и неодушевленного, их почти невозможно дифференцировать.

Вряд ли можно назвать еще одного мастера, у которого одежда выступала бы в столь многоплановых образно-пластических свойствах. Если в «Даме в халате», она бросается в глаза, позволяя выявить пластику тела и принимая на себя часть его одухотворенной энергии, то в «Кардиналах» она, напротив, не воспринимается в своих обыденных качествах, полностью подчиняясь композиционной динамике. Скульптурная идея одежды-блока, трансформирующей фигуру в пластический объем и сохраняющей память о материале, из которого она (одежда) родилась, реализуется у Манцу разновекторно и всегда оригинально. Смешные и трогательные детские фигуры в «Девочке» и «Шутке» (*илл. 1*), скованные, словно латами, тонкими бронзовыми кофтами и юбками и смешно украшенные бантами и шапкой-шлемом, превращают их в странные существа, напоминающие тряпичные куклы.

Стократно использовавшийся тип погрудного портрета в «Портрете Инге» (1955) кажется новым и непривычным, прежде всего благодаря смелому скосу покатым плеч и, не в последнюю очередь, плотно обтягивающему голову платку с завязанными

сзади, охватывающими шею концами. Удлиненность и хрупкость силуэта вызывает ассоциации со стеблем цветка или с застывшей и настороженно прислушивающейся к чему-то птицей.

В «Матери с ребенком» (1966) (*илл. 2*) вырубленный и оставленный в своей природной основе постамент, едва обработанная форма, в которой угадываются ноги, обутые в наивные туфли, – все это плоть от плоти черного дерева, материала капризного, требовательного, не допускающего ошибок. И тем более восхищает та уверенность, с которой, как в средневековой деревянной скульптуре (или у Э. Барлаха), выявлены складки одежды с ясными линиями и отполированными поверхностями. Простое платье, сползающий с головы платок в сочетании с тончайшим сфумато «съеденных» солнечным светом лиц младенца и матери, создают великолепно прочувствованный тип женщины из народа – крестьянской мадонны.

Если бы Манцу ограничился созданием только этих и подобных им работ, в которых традиционные проблемы одетой фигуры решаются виртуозно и вносят в образ глубоко индивидуальные обертоны, то этого было достаточно, чтобы его имя упоминалось среди тех (А. Мартини, Ф. Мессина, Э. Греко), кто внес заметную лепту в историю обогащения суггестивных возможностей пластики XX в. [1]. Но он пошел дальше: реформировал скульптуру, переведя частную, при всей ее важности, проблему одежды как внешней завершающей формы однофигурной композиции в гораздо более значимую: проблему пространственного диалога фигуры и предметного мира. Принципиальным шагом на этом пути стало нарастающее в процессе его эволюции расширение тематического спектра скульптуры.

Само по себе такое расширение не является достоинством ни в скульптуре, ни в живописи. Более того, именно в скульптуре – пластическом осознании телесности, – онтологически сопротивляющейся расширению сюжетного репертуара, излишнее стремление к включению современных предметов и мотивов в эстетическое поле производит особенно удручающее и, вопреки замыслу, однообразное впечатление, раздражая даже больше, чем

попытки ограничиться «чистой формой» (парадоксальным образом натурализм и нефигуративное искусство здесь достаточно часто сходятся).

Освоение нового жизненного материала, и это глубоко принципиально, рождает у Манцу и новые пластические концепции, основанные на необходимости находить адекватные скульптурные решения для воплощения бытия человека в мире вещей, в пространственно-временном континууме.

Уже появление темы «Конькобежка», предвосхищающей искания 1960–1970-х гг., почти с детерминистской жесткостью приносит с собой пласт задач, среди которых не только и не столько фиксация психологических черт современного характера и особенностей своеобразного внешнего облика, сколько конкретные профессиональные сложности: как убедительно передать особую фактуру затянутых в рейтузы ног или покроя короткой юбки, коньков, пуговиц, пряжек? Это входит в комплекс изобразительных проблем, которые при всей своей внешней незначительности требуют большого художественного такта и нестандартного скульптурного мышления. Мучаясь этими «мелочами», Манцу насыщает новыми оттенками смысла и априорную вербальную идею, трансформируя ее в идею пластическую. Подчиняясь конкретной теме, он, в конечном счете, подчиняет ее себе.

Вектор художественной эволюции Манцу в сторону интерпретации предметно-пространственной действительности можно проследить с большей отчетливостью, если сравнить «Конькобежек» с выполненной десятилетием позднее серией «Стриптиз» (илл. 3), где взаимодействие тела, одежды и окружающего пространства приобретает несравнимо более развитые, то драматичные, то гротескные формы. Порой они рождаются из желания живописно обогатить и усложнить традиционную тему «Танцовщиц» игрой с тканью. Чаще в этом мотиве реализуется более содержательный спектр эмоций. Иногда Манцу трактует одежду как контраст, даже помеху благородной пластике обнаженного тела. В других случаях – наделяет модель различными оттенками состояния: не-

решительность и робость, наигранная веселость и вызывающее желание сбросить последние покровы.

Центральное место в решении этой темы занял «Большой стриптиз» (бронза, Музей Манцу) 1967 г. – застывшая в странном сомнамбулическом состоянии почти трехметровой высоты фигура с непропорционально маленькой головой на длинной шее, непомерно широкими плечами, длинными и худыми палкообразными ногами. Медленное движение рук, утопающих в широких складках и заученно обнажающих тело; неживое кукольное выражение обращенного к публике лица со следами грима, безразлично-презрительной складкой чувственных губ; нелепость кокетливо повязанного банта, модных каблучков, эстрадный характер тщательно продуманной ненужности туалета, служащего лишь эротическим декором, безусловно дают почувствовать интонацию, с которой художник повествует еще об одном бытии человеческого тела, его коммерческом раздевании. Возникает сходство с выставленным на показ манекеном, ощущение разлада форм, какой-то «конструктивной неконструктивности» и дисгармоничности.

Отбрасываемая одежда при этом начинает жить самостоятельной жизнью, входит в окружающее пространство, напрягая его и включая его в пространство внутренней формы. Образ рождается в координации равноправно существующих самой фигуры, лица и одежды как неотъемлемой части самоценного предметного мира. Казавшиеся обязательными в скульптуре субординационные отношения между фигурой и «фоном» начинают преодолеваться.

Интерес к неодушевленному предмету как объекту пластического истолкования возник у Манцу не случайно и не на пустом месте. Толчком, вероятно, стал опыт Э. Дега (хотя Манцу сдержанно относится к этому предположению). Его «Ганцовщица», парадоксально соединяющая в себе бронзу с настоящей, реальной тканью пачки, и сейчас поражает смелостью, нетривиальностью решения. Эксперимент так и остался экспериментом. Ни сам Дега, ни один из его современников и ближайших последователей не стали развивать эту идею. Тем не менее, само ее появление

свидетельствовало об остроте проблемы – необходимости найти путь пластически убедительного изображения реальной одежды, а шире – предметов, аксессуаров, неодоушевленного мира.

Итальянская скульптура первой четверти XX в. и более поздняя (творчество А. Мартини, Ф. Мессины, М. Мадзакурати) показывает, что перед ней эта проблема тоже стояла. Как правило, в силу характерного для итальянской скульптуры, восходящему к веризму, «антиимпрессионизма», многие мастера (Мартини особенно) отыскивали ее решения, опираясь на римский портрет и скульптуру этрусков. Конкретность, тщательность в передаче отдельных деталей соединяется у них с общей архаизацией формы.

В «Девочке на стуле», появившейся одновременно с первыми «Кардиналами» с их максимально обобщенной одеждой, удивлял стул, действительно «настоящий». Звучали слова «слепок», «муляж». Великолепное в своей правдивости ощущение конкретной модели усиливается контрастом: столь же великолепно прочувствованной геометрической конструкции, не менее полновесной и неповторимой, чем живая форма. В равноправном коррелятивном диалоге взаимодействуют плотная, объемно-скульптурная фигура и графичный, как чертеж, стул. К тому же его ножки – слишком тонкие и легкие – парадоксально переворачивают представление об устойчивости как сочетании тяжелых несущих и легких несомых частей.

Насквозь пронизанная пустотой архитектоника стула, словно очерчивающая границы несуществующего объема, изящная и остроумная динамика разнонаправленных форм, то плавно перетекающих друг в друга, то жестких, угловатых, сухих делают композицию средоточием внутреннего и внешнего, открытого и замкнутого пространства, единством обозначаемого – абсолютно традиционная, абсолютно простая фигура обнаженной девочки, сидящей на стуле, и ее обозначающего – ее бронзовое воплощение – «Девочка на стуле», ставшая главным открытием для Дж. Ревалда, увидевшего ее на венецианской Бьеннале 1956 г. [3].

В самом грандиозном создании Манцу – «Вратах смерти», насыщенных глобальными религиозно-философскими и нрав-

ственными идеями, – диалог человека и предметного мира не только не прекращается, но, напротив, достигает новой высоты. Наиболее ясно это проявляется в ритмической организации врат, внутренней согласованности композиционных и пластических компонентов, ненавязчивых повторах деталей: каска, веревка, посох, напоминающий виселицу крест становятся и семантическим знаком, и упорядочивающими акцентами скульптурного многоголосья¹.

Главным же модусным элементом врат, их ритмико-пластическим знаменателем оказываются драпировки. То спокойные, аскетически строгие, то смятенные, хаотически беспорядочные, тяжелые, давящие и мягко колеблющиеся, то вторящие формам тела, то мешающие движению, они задают эстетическую доминанту своей непреднамеренной, импровизационной гармоничностью.

Если изощренная ритмика драпировок естественно связана с той линией, которая берет начало в «Даме в халате» (домашний халат в «Смерти Марии» прямо свидетельствует об этом), то плетеный стул в «Смерти на земле» напоминает об автономности предмета, берущей начало в «Девочке на стуле». Но самое поразительное – стремительно, неудержимо летящие камни в «Смерти св. Стефана», брошенные сильной и жестокой рукой вошедшего в азарт преследователя. Один камень уже попал в цель, за ним летит следующий, рядом на земле – еще один. Впечатление достоверности достигается внешне простым, имеющим давние традиции приемом: соединением в одном рельефе элементов невысокого рельефа и фактически горельефа. Мягко решенная фигура, кое-где почти не выступающая над фоном, отделяющаяся от него лишь легкой линией, необычайно выразительно контрастирует с материальными, объемными камнями, отбрасывающими резкие тени. Прочерченная за одним из них линия, как бы фиксирующая траекторию его полета, наделяет этот мертвый предмет мощным динамическим зарядом.

После «Врат» с их гармоничным синтезом части и целого процесс самоопределения элементов предметного мира и обрете-

ния ими пластической эмансипации резко нарастает. «Пластические натюрморты» («Стул с фруктами» (илл. 4)) обозначили этот процесс с нехарактерной для Манцу формульной отчетливостью, что, вероятно, объясняется и внутренней логикой его эволюции, и полемикой с «объектами» поп-арта, заполнившими выставочные залы в 1960-е г.: консервными банками, сэндвичами, мусорными ведрами. Неодушевленные, неонатуралистические предметы Манцу сохраняют ясно ощутимую свежесть художнического чувства и темперамента. Неторопливо, «по-сезанновски» он осязает форму, ощущает ее весомость, тяжесть, осмысленность, ее неповторимую штучность, отдельность, противостоящую принципиальной тиражности поп-арта.

Но и в фигурных композициях, что гораздо сложнее, он не может пожертвовать той неповторимой «независимостью деталей», о которой писал И. Бродский, видевший в ней основной закон искусства. Детский складной стул и шезлонг, мольберт и качалка, камень и мешок с зерном, купальный халат или трико танцовщицы, туфли на высоком каблуке и платок становятся атрибутивными признаками его пластики. То, что ошеломляло во времена «Девочки на стуле», оказывается неотъемлемым свойством творческого метода: «Джулия на стуле», «Гуантанамера», «В шезлонге», серия композиций на тему «Джулия и Милето на коляске», «Коляска» (все 1970-е гг.) (илл. 5, 6). Прекрасная, как взлетающая птица, фигура в «Тэбе, падающей со стула» (1980-е) может быть трактована как один из творческих символов позднего Манцу, пластически осознавшего капитальную проблему – человек в предметном мире.

Усложняется взаимодействие фактуры и формы. Если раньше фактура была в большой степени качеством самой формы, ее естественным логичным завершением, то теперь все чаще именно она, трактовка поверхности, начинает предопределять объемное решение. Манцу испытывает себя в абстрактной композиции – «Большая лента» (1973). Появляются произведения, соединяющие объемную форму и плоскую «листовую» («Два актера в моей мастерской», «Аполлон», «Венера и Минерва»).

Если к тому же учесть, что глубокая привязанность к рельефу закономерно приводит его к смешению в пределах одной работы приемов круглой скульптуры и горельефа, барельефа и процарапанного рисунка, то становится понятно, почему его пластика обретает полифоничность, в которой каждый «голос», в том числе и голос предметных элементов, обладает индивидуальной воспринимаемостью и суггестией, а неодушевленные предметы либо соразмерны одушевленному, либо доминируют в художественном ансамбле.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Подробнее об этом см.: [2].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Леняшина Н. М.* Итальянская скульптура XX века. Проблемы. Тенденции. Имена. М., 1990.
2. *Леняшина Н. М.* Станковый рельеф в творчестве Дж. Манцу – рисунок в пластике // Проблемы развития зарубежного искусства : Науч. труды. Вып. 25 / Институт имени И. Е. Репина. СПб., 2013. С. 233–244.
3. *Rewald J.* Giacomo Manzu. Salzburg, 1966.



1. Дж. Манцу. Шутка. 1966. Бронза. 105 см
Музей Манцу



2. Дж. Манцу. Мать с ребенком. 1966. Черное дерево. 159 см
Музей Манцу



3. Дж. Манцу. Стриптиз. 1965. Бронза. 64 см
Музей Манцу



4. Дж. Манцу. Стул с фруктами. 1960. Бронза. 92 см
Собрание И. Шабель, Мюнхен



5. Дж. Манцу. Джулиа и Милето на коляске. 1968
Бронза. 156×320×110 см
Частное собрание, Нью-Йорк



6. Дж. Манцу. Девочка. 1978. Бронза. 116×148×99 см
Музей Манцу

Женские портреты в творчестве Франческо Мессины

Статья посвящена женским образам в творчестве итальянского скульптора Франческо Мессины (1900–1995), как яркому и выразительному проявлению жанра портрета в искусстве мастера. Выделяются и рассматриваются основные работы, характерные для разных периодов творчества.

Ключевые слова: Франческо Мессина; итальянская скульптура XX в.; скульптурный портрет; женский портрет.

L. K. Krasnoselskaya

Women Portraits in the Sculpture of Francesco Messina

The article is dedicated to the analysis of the women images in the sculpture of Italian artist Francesco Messina (1900–1995), one of the most expressive part in the master's portrait genre. The article observes the main works, typical to the different periods of the sculptor's art.

Key words: Francesco Messina; Italian sculpture of XX century; portrait in sculpture; women portraits.

Женские портреты в творчестве Франческо Мессины (1900–1995) – значительный пласт творчества скульптора. А. Паолуччи считает, что портреты – самая большая часть наследия Мессины. С начала 1920-х гг. вплоть до конца 1980-х, более шестидесяти лет скульптор изображал своих современников и современниц. В этот период укладывается большая часть событий ушедшего XX в., «с ужасами войны, триумфом тоталитарной диктатуры, а также

смена художественных течений, от футуризма к “возврату к порядку”, от Пикассо к абстракционизму и поп-арту, в сопровождении друзей-поэтов (Монтале, Кардарелли, Сбарбаро, Квазимодо, Реборы, Гатто) и товарищей-художников (от любимейших Артуро Мартини, Мирино Марини, Эрнесто Де Фьори, Карра, Маруссига, Фуни, Де Кирико, до Фонтана и Помодоро)» [3, с. 7].

Х. Зедлмайер помещает портреты Мессины в самый внутренний круг концентрической системы искусства мастера. В этой «зоне господствует идея совершенного покоя» [4]. Женские портреты у скульптора полны величественного спокойствия и переполнены любовью автора своими моделями. Мессина изображает знаменитых актрис, балерин, покровительниц искусства, еще есть у него отдельный цикл – портреты Бьянки, любимой супруги.

Первый известный нам портрет скульптора опубликован в книге издательства Skira [3], среди сохранившихся работ мастера это самая ранняя. Бюст синьоры Риты Нариццано (бронза, 40×45 см, Генуя, частное собрание) – с одной стороны, типично заказной, с другой – в нем можно заметить черты, которые будут присущи портретам Мессины в будущем. Художника интересует прежде всего лицо модели, и он не добавляет никаких элементов, даже драпировок. Он предпочитает лепку широкими плоскостями, проработка форм во многом импрессионистична. Гладкость щек, лба подчеркнута «стекающими» волнами локонов. Паолуччи, вслед за критиками того времени, называет стиль Мессины «модернизированное кватроченто», подчеркивая, что в этой работе скульптор объединяет опыт Донателло и Мино да Фьезоле со своим впечатлением от пластики Адольфа Вильдта.

В период 1920-х – начала 1940-х гг. на Мессину производит значительное впечатление творчество Медардо Россо¹. Поэтому в это время, наравне с веристской линией, в его пластике присутствует и импрессионистическая: «Дева» (1923, мрамор, выс. 27 см, Генуя, бывшая коллекция Achille Malscovati), «Портрет Лучи Велути» (1943, воск, выс. 18 см, Милан, частное собрание), «Марилу» (*илл. 1*) (1945, воск, 11×38×18 см, музей Мессины, Милан), «Ломбардская девушка» (1946, патинированный гипс, 47×38,5×29 см, Милан, частное собрание).

В период раннего творчества, в 1920–1930-е гг. Мессина в поисках собственного языка обращается к искусству различных современных ему мастеров. В «Бедных днях», автобиографической книге, Мессина называет портреты Марино Марини «наиболее важным проявлением его скульптуры» [2, с. 334]. Мессина намеренно «старит» свои произведения, тонирует, патинирует, подкрашивает гипс, как это делал Марини. В эти же годы появляются несколько мужских портретов, но ведущей темой в портрете станут изображения будущей супруги Бьянки. Их путь к совместной жизни поначалу был непростым. Бьянка Фокессати Клеричи принадлежала к знатной семье, получила великолепное образование в болонской Академии художеств и на момент знакомства с Мессиной в 1922 г. уже была выдана замуж. Скульптор терпеливо и долго шел к своей цели, в будущем они прожили вместе до 1983 г., до кончины супруги. В первые годы Мессина выполнял небольшие рисунки, такие, как «Бьянка» (1922, голубой кар., бум., частное собрание, Милан), который Паолуччи связывает с «первыми опытами итальянской живописи в магическом реализме и парижскими поисками Джино Северини» [3, с. 34]. При этом нельзя не отметить увлечения скульптора фотографией. Несмотря на то, что сам автор не упоминает своей приверженности, при сравнении снимков того же периода становится ясно, что большая часть рисунков – не наброски а ля примо, а результат длительной работы как с моделью, так и с дополнительными изображениями.

Тем не менее, графика в раннем, особенно портретном творчестве Мессины – не основное направление. Поэтому обратимся к серии скульптурных изображений Бьянки, созданных в довоенный период. Скульптор интересуется довольно редким типом портрета – в рост. Первая работа датируется 1924 г., это «Бьянка, или Дама с зеркалом» (раскрашенная терракота, 48×20×16 см, Городской музей изобразительных искусств – Вилла Чиани, Лугано), мастер, по сути, делает композицию универсальной для всех последующих изображений супруги. Одетая в длинное платье молодая женщина смотрится в маленькое зеркальце. Как это всегда бывает в скульптурах Мессины, статуя круглая, она раскрывается

в своем пластическом богатстве по мере обхода. Но одновременно, с любой точки она воспринимается как недвижимая колонна. То есть развитие происходит не как в «Танцовщицах» или «Конях» – сериях последующего периода, во всех трех измерениях, а только по спирали. За счет смещения равновесия на одну опорную ногу, поворота торса и закинутой за шею руки фигура получает плавное движение и одновременно «заставляет» обходить себя.

В 1931-м была создана «Бьянка, или Дама с веером» (раскрашенная терракота, 33×7,8×10,2 см, Милан, собрание Паолы Мессина), годом позже она была представлена на Венецианской биеннале и заслужила одобрительную критику. В целом, конечно, это вариация на тему 1924 г., но подобные изображения становятся почти каноном для Мессины. 1938 г. датирована еще одна «Дама с зеркалом», она была выполнена из дерева и не дошла до наших дней (фрагменты хранятся в собрании Паолы Мессина в Милане). Увидев в 1939 г. скульптуру в персональном зале скульптора на III Квадриеннале в Риме, Эмилио Гатта отмечал, что и во внешних качествах, и в телесной форме – «во всем с несравненной точностью и элегантностью неподдельного чувства улавливается она [Бьянка]» [3, с. 253].

Среди портретов военных лет необходимо выделить «Сидящую даму» («Бьянка», 1942, мрамор, 80,3×34,8×48,8 см, Верона, частное собрание). Еще одно изображение в рост представляет собой сидящую женщину, укрытую драпировкой ниже груди, в волосах у нее гребень, подобный короне. Портрет был представлен на XXIII Биеннале в Венеции, позже Джанкарло Вигорелли отмечал «бесстрастность» «Сидящей дамы», подчеркивая, что и другие произведения 1942 г. созданы с широтой, щедростью, универсальностью – «качествами, которые, сочетаясь, наполняют холодную кровь произведений Франческо Мессины» [3, с. 255].

Пластические качества, накапливавшиеся Мессиной на протяжении довоенных лет, проявились в портретах 1950–1970-х гг. в полной мере. К этому времени становится ясно, что мастер свободно проявляет себя в самых разнообразных формах портрета: это и «голова с небольшим отрезком шеи или со всей шеей; полупоясной

или поясной портрет, поколенная фигура; даже портрет в рост, относительно редкий в скульптуре, первоначально ограничивавшийся изображениями государей и памятниками» [4].

С годами в работы все больше проникают веристские, а порой и натуралистические черты. К 1968 г. Мессина заканчивает портреты Бьянки (1938–1968, раскрашенный мрамор, 42×40,5×25 см, Музей Мессины, Милан; нераскрашенный мрамор – коллекция Паолы Мессина, Милан). Скульптор словно хочет преодолеть природную твердость мрамора и передать живую плоть, и ему это блестяще удается. Гладкое, но не полированное до блеска лицо выточено с такой виртуозностью, что кажется живым. Все выразительные средства направлены на создание гармоничного, предельно спокойного образа. Никаких ярких контрастов: легко обозначенные тонкими врезками волосы обрамляют лицо, им вторят тонко намеченные брови вокруг глубоко посаженных глаз. Шея плавно переходит в покатые, наполненные плечи. Нет ни одной резкой линии: все очертания губ, глаз, ушей, носа, общий контур – округлые. Композиционно портрет вписывается в устойчивый треугольник.

Сложно сказать, какой из портретов выразительнее – нераскрашенный или цветной. На наш взгляд, мрамор настолько самостоятельный, самодостаточный материал, что не требует каких-то дополнений, различные красочные пятна зачастую вызывают неприятное чувство. Тем не менее, древние греки вводили цвет во все статуи, и это воспринималось естественно. XX век вновь вводит, и необычайно активно, цвет в скульптуру. После открытия для себя искусства поп-арта, совершившего «революцию» в 1964 г. на Венецианской биеннале, Мессина экспериментирует со скульптурными материалами, вводя в них краски.

Так, изображая Бьянку, автор ориентируется на древнегреческую, этрусскую скульптуру и отчасти на работы Марини, а «Портрет Аиды Акколлы» (1968, раскрашенная терракота, 36×34,7×25,8 см, Музей Мессины, Милан) выполнен, скорее, под влиянием экспериментов мастеров поп-арта. Цвет становится активным выразительным средством. Безусловно, автор ничего не придумывает: балерина действительно выступает с таким ярким,

контрастным макияжем. Но, вырывая портрет из пространства сцены, лишая Аиду каких-либо намеков на ее причастность к танцу (пачка, пуанты), скульптор превращает ее изображение в шокирующий своей реальностью образ.

В пластике полуфигур 1950–1970-х гг. доминирует тенденция веризма – натурализма. Создавая портреты Яны (1951, раскрашенная терракота, 72×50×25 см, частное собрание, Рим) и Мины Чини (1952, раскрашенная терракота, частное собрание, Венеция), дочерей графа Витторио Чини, промышленника, политика и известного венецианского коллекционера, художник черпает вдохновение в скульптуре Испании и итальянского Возрождения. Но при этом он не стилизует образ под определенную эпоху: лица, прически, макияж, одежда – современные.

Почти натуралистические изображения Карлы Фраччи (1969, раскрашенная терракота, 54×38,3×26,8 см) (*илл. 2*) и Барбары Эрмерт (1970, 57,2×47,3×26,5 см) (обе – раскрашенная терракота, Музей Мессины, Милан) созданы, скорее всего, как и изображение Аиды Аккола, после выставки Поп-арта. У Карлы Фраччи «черные волосы и гляцевый блеск на плечах, большие темные глаза, красные губы» [3, с. 262] – соединение поп-арта и натурализма при подчеркнута драматической идее характера. Бюст Изабеллы Остини (1951–1989, раскрашенная терракота, 54×40,8×28 см, Городской музей изобразительных искусств, Лугано) – итог поисков скульптора в подобных изображениях. Портрет имеет основание из скрещенных рук, которые, в отличие от изображения Яны Чини, ограничивают нижний край скульптуры. Природные особенности лица модели – полные, округлые губы и щеки, широко поставленные глаза, объем пушистых волос обрамляет овал лица, вместе с базой из рук «придают всему облику энергичный, очень “земной” вид» [4].

Все его линии гармонично вторят друг другу: изгибы покатых плеч – вырезу платья, небрежно уложенные пряди волос поддержаны складками рукавов. Асимметрия прически соответствует асимметрии руки, видной слева. Терракота окрашена в необычно яркие цвета: черно-синий (волосы), розовый (губы), зеленый (платье), бледно-розовый с холодным оттенком (кожа), усиливающие в самом образе ощущение

загадочности. Это то, что Мессина выражает словами «сделать лицо нереальным посредством краски» [4].

Ранние портреты в рост не так многочисленны – это уже упомянутые фигуры Бьянки. Но в 1950-е гг. Мессина создает свой тип портрета в рост. «...С изображениями Сандры Мило (итальянская актриса и телеведущая, р. 1933; в 1950-е годы снималась у Роберто Росселини, позже – у Федерико Феллини, Луиджи Дзампа и др.) появляется новый идеал тела, соответствующий по позам, по выражениям, скорее, общему “модному” идеалу этой эпохи, чем предыдущим творениям» [4]. С фигурой этой актрисы скульптор как будто экспериментирует, то одевая ее в драпировку, то в современное платье (все – 1958, бронза, местонахождение неизвестно²). Положение тела спокойно и естественно, одна рука мягко опущена, другая покоится на животе. При этом Сандра в платье чувствует себя уверенно, стоит, расправив плечи и гордо подняв голову. Во втором изображении в несколько ссутулившейся фигуре, руках, прижимающих ткань к телу, напряженном выражении лица ощущается неуверенность человека, застигнутого врасплох.

Во всех портретах «поражает изумительная сила индивидуализации: каждое изображение уникально» [4]. Мессина, подобно древнеримским мастерам, стремится к сложной, многогранной психологической характеристике модели во всем ее своеобразии. Зедльмайер видит секрет выражения глубокой одухотворенности в манере обработки глаз, которые Мессина трактует всегда по-разному. В портретах Аиды Аккола, Карлы Фраччи, Барбары Эрмерт, Яны Чини, Изабеллы Остини важную роль играют и акцентированные ресницы. Если Дж. Манцу использовал этот прием в основном как средство затенения глазных впадин, то здесь они – скорее обрамление, привлекающее внимание.

Важной выразительной пластической силой в портретах обладают также волосы. Скульптор придает им различные формы: у Карлы Фраччи они подобны спокойно текущей воде, у Леа Падовани и Сандры Мило (*илл. 3*) (обе – 1958, терракота, местонахождение неизвестно) – бурно бьющему потоку... «Такая поэтическая (или метафорическая) манера обрабатывать волосы не подсказана

ни физическим обликом модели, ни даже прической ... а находится в согласии и полном созвучии – или же в контрасте – с тем общим телесным и духовным» [4], что есть в характере изображенного.

«Мессина никогда не пытается скрыть, что портрет создан при позировании... он не делает вид, что застал модель в какой-то момент» [4]. Художник счастливо избегает соблазна представить портретируемого в нарочитых, вычурных позах, он воплощает состояние абсолютной естественности. Он избегает повышенной экспрессии, драматизма в выражении лица, при этом создавая всегда яркий, запоминающийся характер.

Женские портреты, созданные Мессиной на протяжении творческого пути, ярко отражают путь мастера. В ранний период он находится в поиске собственного языка, пробует различные стили, подражает излюбленным мастерам. В военные годы его стиль намечается, тогда как работы 1950–1970-х гг. созданы уже узнаваемым, характерным почерком. Эти портреты реалистичны в самом глубоком смысле этого слова, в них Мессина, используя опыт, накопленный современной пластикой, вдумчиво находит свой стиль, свою технику, воплощающую его концепцию нового понимания веристского изображения человека, соединяющего элементы натуралистичности и поэтической метафоры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. статью Н. М. Леняшиной «Импрессионизм Медардо Россо – диалог с живописью» [1].

² Предположительно собрание Паолы Мессины, Милан.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Леняшина Н. М.* «Импрессионизм Медардо Россо – диалог с живописью // Проблемы развития зарубежного искусства : Науч. труды. Вып. 21 / Институт имени И. Е. Репина. СПб., 2012. С. 102–111.

2. *Messina F.* *Poveri giorni. Frammenti autobiografici, incontri e ricordi.* Milano : Rusconi editore, 1974.

3. *Paolucci A.* *Francesco Messina. Ritratti.* Milano : SKIRA, 1997.

4. *Sedlmayr H.* *Francesco Messina.* NY ; Shorewood, 1978.



1. Ф. Мессина. Марилу. 1945. Воск. 11×38×18 см
Музей Мессины, Милан



2. Ф. Мессина. Портрет Карлы Фраччи. 1969
Раскрашенная терракота. 54×38,3×26,8 см
Музей Мессины, Милан



3. Ф. Мессина. Сандра Мило. 1958. Тонированная терракота
Местонахождение неизвестно

**Храм Успения Богородицы в Ольшанах:
мозаика Ивана и Александра Билибиных**

В данной статье впервые на русском языке публикуется новый материал об английском художнике Александре Билибине (1903–1972), его художественной деятельности в Англии и творческом сотрудничестве с его отцом, известным русским художником Иваном Билибиным в работе над мозаиками храма Успения Богородицы в Ольшанах.

Ключевые слова: Билибин; мозаика; церковь Успения Богородицы в Ольшанах.

T. F. Verizhnikova

**The Church of the Assumption in Olshany:
Mosaics of Ivan and Alexander Bilibins**

The article includes new materials about English painter Alexander Bilibin concerning his artistic career in England and the collaboration with his father I. Ya. Bilibin in the process of the work on mosaics at the Church of the Assumption in Olshany.

Key words: Bilibin; Church of the Assumption in Olshany; mosaic.

Знаменитый русский художник Иван Яковлевич Билибин (1886–1942) и английский художник Александр Иванович Билибин (1903–1972) объединились в совместной работе над монументально-декоративным убранством храма Успения Богородицы в Ольшанах. Некогда неумолимый ход исторических событий разлучил отца и сына, и Александр с 1917 г. воспитывался с братом Иваном (1908–1993) в Англии своею матерью, первой женой И. Я. Билибина – Марией

Чемберс (1874–1962) [7, с. 17–25], известной русской художницей, членом «Мир искусства» (подробнее о судьбе семьи И. Я. Билибиной-Чемберс см.: [3; 2, с. 154–157]).

Жизнь братьев Билибиных реализовалась в Англии. Здесь проявились и незаурядные художественные способности Александра. В 1923 г. он поступил в Центральную школу искусств и ремесел в Лондоне, а в 1924 – в Королевскую академию художеств в Лондоне, где учился у Сиккерта.

Всю свою жизнь Александр Билибин сочетал работу профессионального художника театра и кино (на известных английских киностудиях в Пайпвуде, Твикенхеме и Эльстрее) и создание станковых произведений. К числу наиболее значительных фильмов, созданных при его участии, следует отнести два, вошедших в классику мирового кино, – «Святая Жанна» (1957) и «Желтый роллс-ройс» (1964).

Александр Билибин постоянно участвовал в выставках Королевской академии в Лондоне и в выставках Общества глухих артистов в Брюсселе. Он входил в Королевское общество художников-акварелистов и был пожизненным членом Художественного клуба в Челси. Из года в год Александр писал монументальные занавесы, декорировавшие огромный орган в Альберт-холле (Лондон), для традиционного Новогоднего бала (по эскизам известных современных английских художников).

В 1963 г. Александр Билибин женился на Гвендолин Джервис, и в 1967-м они переехали в собственный дом в Хартингге, близ Лондона. В 1968 г. он перенес инсульт, в 1972 г. художника не стало.

В 1927 г. оба Билибина, отец и сын, объединяются в работе над декоративным убранством храма Успения Богородицы на православном кладбище в Ольшанах в Праге¹. Безусловно, контакты между Иваном Яковлевичем Билибиным и Александром Билибиным существовали и до этой даты, и после. Отец Билибин, несомненно, знал достаточно о художественных способностях сына, чтобы пригласить его в помощники для работы над столь ответственным заказом. Александр Билибин, «Шуша», как его называли «в семье русского художника, поддерживал дружественные связи

с ней и в дальнейшем: об этом свидетельствует, в частности, обнаруженная в одном из частных архивов Санкт-Петербурга открытка на русском языке в дореволюционной орфографии, посланная 15 июня 1931 г. из Лондона в Париж.

«Понедельник.

Дорогая Александра Васильевна

Выслал Е. Brtca.

Эту открытку пишу, чтобы если на почте пропала, то Вы могли бы спросить.

Ваш Шуша».

Однако с горечью следует отметить трагический факт: после возвращения в 1936 г. в Россию, ставшую USSR, Иван Яковлевич Билибин, заполняя анкету для приема на работу во Всероссийскую академию художеств в Санкт-Петербурге, учитывая жестокие реалии этого периода советской истории, должен был написать, что связи со своей бывшей семьей, проживающей за границей, не имел и не имеет, и местонахождение ее неизвестно [1].

В Ольшанах и ранее, с 1870 г. существовал православный приход и увеличивались православные захоронения. Так, в 1906 г. здесь были перезахоронены останки сорока пяти русских офицеров, раненых в битве под Дрезденом и Кульмом в августе 1813 г. и умерших в госпитале Праге.

Безымянные братские могилы русских воинов, участников Первой мировой войны, также расширили площадь этого кладбища. Массовая эмиграция из России после 1917 г. привела в Чехословакию и, прежде всего, в Прагу (наряду с Берлином и Парижем – крупнейшим ее центром) огромный поток беженцев, и давно возникшая потребность в создании храма на православном кладбище стала необходимостью. Но сейчас, в условиях трагического исхода из «Красной России», он, сохраняя свои прямые канонические функции, приобретает значение духовного объединительного центра, памятника существования русских на чужбине, памятника русской культуре.

Таковой эта церковь и станет в исторической перспективе. Здесь и вокруг нее обретут покой многие деятели русской науки

и культуры, значительные в жизни России личности. Среди них: знаток византийского и древнерусского искусства, академик Н. П. Кондаков, писатель А. Т. Аверченко, инженер Н. Н. Игнатъев, в доме которых в Екатеринбурге был убит последний российский император Николай II и его августейшая семья, сын знаменитого русского художника В. М. Васнецова, священник М. В. Васнецов, сестра Льва Николаевича Толстого – графиня С. Н. Толстая, мать и сестра писателя В. В. Набокова.

Благодаря поддержке премьер-министра Чехословакии Карела Крамаржа и его русской супруги Надежды Николаевны (урожденной Хлудовой) были собраны средства (включая крупный личный дар этой четы), необходимые для строительства.

Проект храма Успения Богородицы принадлежал русскому архитектору В. А. Брандту (помощники студенты-архитекторы Н. П. Пашковский и барон С. Г. Клодт). В 1925-м строительство было завершено, и на православном кладбище в Ольшанах возник однефный однокупольный храм, стилизованный под церковную архитектуру новгородской школы конца XIV – начала XV в. (Аналогичный храм Успения Божией Матери – арх. А. А. Бенуа – будет воздвигнут в 1939 г. на русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа под Парижем.)

Иван Яковлевич Билибин, знаменитый своим *great* «русским стилем» был единственным, кто, по общему мнению эмиграции, мог создать росписи и мозаики для церкви Успения Богоматери в Ольшанах.

С 1926 по 1928 г. в своей парижской мастерской он увлеченно работал над эскизами мозаик и фресок для храма в Ольшанах. (Автором иконостаса в стиле древнерусской иконописи XIV–XV вв. был художник К. М. Катков (1905–1995), сотрудничавший с княгиней Яшвиль и консультировавшийся у Билибина.) Однако из-за недостатка денег в конце 1920-х гг. были выполнены только мозаики на внешних сторонах храма: «Богоматерь Знамения» – над главным входом и «Архангел Михаил» на противоположной стене храма.

Именно в работе над последней объединяются Билибины – русский и английский художники. Александр Билибин вспоми-

нает: «Я потом сошелся с отцом, уже будучи молодым человеком, в 1927 году. Я тогда был учеником в школе Королевской академии художеств в Лондоне... Когда я туда впервые приехал, то отец занимался приготовлением эскизов для русской православной церкви в Праге. Я ему с этим эскизом помогал. У него были и другие помощники, но он ими не был очень доволен. Хоть и не мне это говорить, но он был вполне доволен моей работой из-за ее точности...

Сам он занимался исключительно приготовлением эскизов. Я ему помогал с картоном Архангела Михаила... Я тогда прожил у него около четырех–пяти месяцев» [4, с. 144].

Два момента для понимания Александра Билибина как художника важны в этих воспоминаниях:

1. Билибин-отец, еще в Петербурге получивший прозвище «Иван – железная рука», оценил изобразительную точность Александра. Это свойство, близкое к «фотографической памяти», впоследствии отметят его друзья, члены Челси Артс Клуб: «Билибин прославился тем, что мог нарисовать карту Британских островов по памяти. В процессе ее демонстрации членам клуба было признано, что карта полностью соответствует аналогичной из атласа клубной библиотеки. Он практиковался изображать по памяти, так, как считал, что это может быть полезным для работы» [6, с. 74].

2. «...помогал с картоном Архангела Михаила». Эскизы Ивана Яковлевича Билибина необходимо было перенести абсолютно зеркально, но в сильном увеличении на картон, с которого при помощи шаблона-прорисовки набиралась мозаика в натуральную величину. (Этот шаблон, без сомнения, выполненный Александром Билибиным, был обнаружен мною в одной из частных коллекций Санкт-Петербурга.) Местонахождение эскизов мозаик неизвестно, однако, по аналогии с увеличением эскизов фресок для этого храма в 12 раз, можно считать, что Александру Билибину пришлось создавать значительные масштабы. Это отвечало его формирующимся способностям монументалиста-исполнителя, которые блестяще проявятся в последующем.

Мозаики гармонично сочетаются с архитектурой церкви и поражают строгой торжественностью стиля, близкого к древнерусской интерпретации византийского. Изысканные, благородные цвета и золотое сияние смальт неотразимы на фоне белоснежных стен.

Работа по исполнению фресок по эскизам Ивана Яковлевича Билибина была начата лишь в 1941 г., когда художник уже жил в СССР.

Руководила этим процессом его ученица, художница Т. В. Косинская (монахиня Серафима). Она приезжала из Парижа в Прагу. Под ее началом трудилась бригада русских мастеров-эмигрантов, многие из которых были выпускниками чехословацких художественных школ и Академии художеств в Праге.

Благодаря творческому единству, энтузиазму и высокому профессиональному мастерству эскизы знаменитого русского художника были воплощены в высшей степени адекватно, с полным сохранением оригинальной художественной манеры их создателя.

Росписи храма Успения Богородицы в Ольшанах – выдающееся сочетание традиционной ортодоксальной иконографии, иконописного канона со свойственной художнику яркой декоративной живописью и образным сказочным тоном.

Однако Билибин допускал вариации стилистических решений. Фреска «Богоматерь с двумя архангелами» в апсиде сурова и сдержана по цвету (исполнил А. Рязанов, выпускник Пражской академии художеств).

Фреска «Страшный суд» на западной стене менее канонична и статуарна, здесь проявляется фантазия художника-иллюстратора, мастера сказки. Многие персонажи росписи вызывают в памяти и образы его театральных постановок: «Море, отдающее своих мертвецов» – Морского царя из оперы «Садко», «Земля, отдающая своих мертвецов» – царевна Лебедь из «Сказки о царе Салтане».

Храм Успения Богородицы в Ольшанах остается прекрасным образцом творчества Ивана Яковлевича Билибина и уникальным примером совместной работы двух Билибиных – русского и английского художников над мозаикой «Архангел Михаил».

Следует отметить, что особую глубину духовного значения приобретает ансамбль храма Успения Богородицы в Ольшанах, одна из мемориальных святынь русского воинства, в столетие с начала Первой мировой войны.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Крупным исследователем этого памятника, как и всего художественного наследия И. Я. Билибина в Чехии, является искусствовед из Брно Ksicova D. [5].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Дело Билибина // НБА. Архив АХ. Ф. 7, оп. 3, д. 41, л. 15.
2. *Верижникова Т. Ф.* Иван Билибин. Жизнь и творчество. Суждения об искусстве. Современники о художнике. СПб. : «Аврора», 2011.
3. *Верижникова Т. Ф.* Иван Яковлевич Билибин. 1876–1942. СПб. : Аврора, 2001.
4. *Гольнец С. В.* Иван Яковлевич Билибин. Л. : «Художник РСФСР», 1970.
5. *Кишцова Д. И.* Я. Билибин и Чехия // Наше наследие. 2004. № 70.
6. *Dimmoch A. F. T.* A Biography of the Distinguished Deaf Royal Painter A. R. Thomson. UK, 1991.
7. *Verizhnikova T.* Ivan Bilibin, book design and England; review from Russia // Russian stories. Ivan Bilibin. Catalogue of the exhibition held in the university of Brighton gallery 5–29.10.1993. Brighton : University of Brighton, 1993. P. 17–25.



1. Храм Успения Богородицы в Ольшанах (Чехия)
Арх. В. А. Брандт
Общий вид



2. И. Я. Билибин. Архангел Михаил
Мозаика на стене храма Успения Богородицы в Ольшанах (Чехия)



3. И. Я. Билибин. Архангел Михаил
Мозаика на стене храма Успения Богородицы в Ольшанах (Чехия)

Авторы

Алексеева Анна Владимировна

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.

Аспирант кафедры зарубежного искусства.

ГБОУ школа № 189 «Шанс».

Учитель мировой художественной культуры.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 981 709 42 47;

e-mail: ashy_true@mail.ru

Анипченко Мария Андреевна

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.

Аспирант кафедры зарубежного искусства.

Искусствовед.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 921 648 80 41;

e-mail: anipchenko.maria@gmail.com

Арутюнян Юлия Ивановна

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.

Доцент кафедры зарубежного искусства.

Кандидат искусствоведения.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: (812) 272 48 81; +7 911 999 46 25;
e-mail: ArutyunyanJI@yandex.ru

Бобров Юрий Григорьевич

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.

Проректор по научной работе.

Доктор искусствоведения, профессор.

Действительный член РАХ.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: (812) 323 12 19:

e-mail: bobrov98@ yandex.ru

Верижникова Татьяна Филипповна

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.

Профессор кафедры зарубежного искусства.

Кандидат искусствоведения.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: (812) 328 01 13; (812) 310 70 28;

e-mail: t.verizhnikova@gmail.com

Давыдова Людмила Ивановна

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.

Профессор кафедры зарубежного искусства.

Государственный Эрмитаж.

Старший научный сотрудник Отдела античного мира, хранитель скульптуры.

Кандидат искусствоведения.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: (812) 273 18 27; e-mail: ludovisi@mail.ru

Доронченков Илья Аскольдович

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.

Профессор кафедры зарубежного искусства.

Кандидат искусствоведения.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: (812) 328 01 13;

e-mail: iliad18@gmail.com

Иванова Алла Абдуловна

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.

Профессор кафедры зарубежного искусства.

Кандидат искусствоведения.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 951 677 11 66;

e-mail: ivkuralla@mail.ru

Ивасютина Марина Анатольевна

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.

Аспирант кафедры зарубежного искусства.

Государственный Эрмитаж.

Искусствовед.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 911 816 20 96;

e-mail: marina_ivasyutina@mail.ru

Калугина Елена Октябрьевна

Государственный музей-заповедник «Царское Село».

Старший научный сотрудник.

Искусствовед.

196601 Санкт-Петербург, Пушкин, Садовая ул., 7.

Тел.: +7 951 641 25 12; e-mail: elena-kalugina@mail.ru

Красносельская Любовь Константиновна

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.

Аспирант кафедры зарубежного искусства.

Искусствовед.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб, 17.

Тел.: +7 911 267 70 71;

e-mail: lyubakrasnoselskaya@gmail.com

Леняшина Наталия Михайловна

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.

Зав. кафедрой зарубежного искусства.

Доктор искусствоведения; профессор;
действительный член РАХ.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: (812) 328 01 13;

e-mail: profflen@mail.ru

Любин Дмитрий Владимирович

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.

Доцент кафедры зарубежного искусства.

Государственный Эрмитаж.

Заведующий отделом «Арсенал».

Кандидат искусствоведения.

190000 Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 34.

Тел.: (812) 710 95 83; (812) 528 99 07;

e-mail: d.lyubin@gmail.com

Мазур Наталия Владимировна

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.

Соискатель кафедры зарубежного искусства.
Царскосельская янтарная мастерская.
Реставратор.
Искусствовед.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел: +7 911 746 65 01;
e-mail: k1k1k1@list.ru

Орлова Юлия Анатольевна

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.
Преподаватель кафедры зарубежного искусства.
Государственный Эрмитаж.
Научный сотрудник.
Искусствовед.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: (812) 315 13 23;
e-mail: juliavesna@gmail.com

Павлов Михаил Юрьевич

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.
Соискатель кафедры зарубежного искусства.
ООО «Комбинат «Скульптура»
Санкт-Петербургского союза художников.
Заместитель генерального директора.
Искусствовед.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 921 876 42 80; e-mail: dr-mike@yandex.ru

Семенов Владимир Анатольевич

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАХ.
Профессор кафедры зарубежного искусства.

ИИМК РАН.

Старший научный сотрудник Отдела Центральной Азии и Кавказа.

Кандидат исторических наук.

191186 Санкт-Петербург: Дворцовая наб., 18.

Тел.: +7 911 266 04 53; e-mail: ranbov@yandex.ru

Сухоруков Сергей Анатольевич

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАН.

Доцент кафедры гуманитарных и философских наук.

Кандидат исторических наук.

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: (812) 323 37 64; e-mail: sukhorukov.spb@yandex.ru

Троицкая Анна Алексеевна

Российский институт истории искусств.

Аспирант сектора теории и истории искусства и архитектуры.

Искусствовед.

190000 Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5.

Тел.: +7 921 321 46 91;

e-mail: annatroitckaya@gmail.com

Хаирова Валентина Шайхитдиновна

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина РАН.

Соискатель кафедры зарубежного искусства.

Искусствовед.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: 8 10 (993 12) 42 87 59;

e-mail: hairova@mail.ru

The Authors

Alexeeva Anna Vladimirovna

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture
and Architecture of St Petersburg.

Postgraduate student at the Foreign Art History Department.

Secondary school №189 of Saint-Petersburg, Russia.

Teacher of arts history.

199034 St Petersburg, Universitetskaya embankment, 17.

Tel.: +79817094247;

e-mail: ashy_true@mail.ru

Anipchenko Maria Andreyevna

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture
and Architecture of St Petersburg.

Postgraduate student at the Foreign Art History Department.

Art critic.

199034 St Petersburg, Universitetskaya embankment, 17.

Tel.: +7921 648 80 41; e-mail: anipchenko.maria@gmail.com

Arutyunyan Julia Ivanovna

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture
and Architecture of St Petersburg.

Principal lecturer at the Foreign Art History Department.

PhD.

199034 St Petersburg, Universitetskaya embankment, 17.

Tel.: (812) 328 01 13; +7 911 999 46 25;

e-mail: ArutyunyanJI@yandex.ru

Bobrov Yuri Grigorievich

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St Petersburg.

Director of the Scientific Research Department.

Doctor of Science (Arts), Professor.

199034 St Petersburg, Universitetskaya embankment, 17.

Tel.: (812) 323 12 19; e-mail: bobrov98@yandex.ru

Davydova Liudmila Ivanovna

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St Petersburg.

Professor of the Foreign Art History Department.

State Hermitage.

Curator of Greek Sculpture, Senior Research Worker at the Department of the Classical Antiquity.

PhD.

199034 St Petersburg, Universitetskaya embankment, 17.

Tel.: (812) 273 18 27; e-mail: ludovisi@mail.ru

Doronchenkov Iliia Askoldovich

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St Petersburg.

Professor of the Foreign Art History Department.

PhD.

199034 St Petersburg, Universitetskaya embankment, 17.

Tel.: (812) 328 01 13; e-mail: iliad18@gmail.com

Hairova Valentina Shaikhutdinovna

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St Petersburg.

Postgraduate student at the Foreign Art History Department.

Art critic.

199034 St Petersburg, Universitetskaya embankment, 17.

Tel.: 8 10 (993 12) 428 759; e-mail: hairova@mail.ru

Ivasyutina Marina Anatolievna

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St Petersburg.

Postgraduate student at the Foreign Art History Department.
State Hermitage.

Art critic.

199034 St Petersburg, Universitetskaya embankment, 17.

Tel.: +7 (911) 816 20 96;

e-mail: marina_ivasyutina@mail.ru

Kalugina Elena Oktiabrievna

Tsarskoye Selo State Museum.

Senior Research Worker.

Art historian.

196601, St Petersburg, Pushkin, Sadovaya str., 7

Tel.: +79516412512;

e-mail: elena-kalugina@mail.ru

Krasnoselskaya Liubov Konstantinovna

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture
and Architecture of St Petersburg.

Postgraduate student at the Foreign Art History Department

Art critic.

199034, St Petersburg, Universitetskaya embankment, 17

Tel: +7 911 267 70 71;

e-mail: lyubakrasnoselskaya@gmail.com

Lenyashina Natalia Mikhailovna

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture
and Architecture of St Petersburg.

Head of the Foreign Art Department.

Doctor of Science (Arts), Professor.

Full Member of the Russian Academy of Arts.

199034 St Petersburg, Universitetskaya embankment, 17.

Tel.: (812) 328 01 13; e-mail: proflen@mail.ru

Lyubin Dmitry Vladimirovich

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture
and Architecture of St Petersburg.

Principal lecturer at the Foreign Art History Department.

State Hermitage.

Head of “Arsenal” Department.

PhD.

190000 St Petersburg, Dvortsovaya embankment, 34.

Tel.: (812) 710 95 83, (812) 495 70 83;

e-mail: d.lyubin@gmail.com

Mazur Natalia Vladimirovna

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture
and Architecture of St Petersburg.

Postgraduate student at the Foreign Art History Department.

Amber workshop of Tsarskoye Selo.

Restorer.

Art critic.

199034 St Petersburg, Universitetskaya embankment, 17.

Tel.: +7 911 746 65 01; e-mail: k1k1k1@list.ru

Orlova Julia Anatolievna

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture
and Architecture of St Petersburg.

Lecturer of the Foreign Art History Department.

State Hermitage.

Research Worker.

Art Historian.

199034 St Petersburg, Universitetskaya embankment, 17.

Tel.: (812) 315 13 23

e-mail: juliavesna@gmail.com

Pavlov Mikhail Yuryevich

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture
and Architecture of St Petersburg.

Postgraduate student at the Foreign Art History Department.

Kombinat “Sculptura”, Ltd.

Deputy director.

Art critic.

199034 St Petersburg, Universitetskaya embankment, 17.

Tel.: +7 921 876 42 80;

e-mail: dr-mike@yandex.ru

Semenov Vladimir Anatolievich

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St Petersburg.

Professor of the Foreign Art History Department.

Institute of the History of Material Culture of the Russian Academy of Sciences.

Senior Research Worker at the Department of Central Asia and Caucasia.

PhD (History).

191186, St Petersburg, Dvorzovaya embankment, 18.

Tel.: +7 911 266 04 53; e-mail: ranbov@yandex.ru

Sukhorukov Sergey Anatolievich

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St. Petersburg.

Principal Lecturer of the Humanities and Philosophical Sciences Department;

PhD (History).

199034, St. Petersburg, Universitetskaya Embankment, 17.

Tel.: (812) 323 37 64; e-mail: sukhorukov.spb@yandex.ru

Troitskaya Anna Alekseevna

Russian Institute of Arts History.

Postgraduate student at the Theory and History of Art and Architecture Department.

Art critic.

190000, St.Petersburg. Isaakievskaya sq., 5.

Tel.: +7 921 321 46 91; e-mail: annatroitskaya@gmail.com

Verizhnikova Tatyana Filippovna

Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St Petersburg.

Professor of the Foreign Art History Department.

Art historian, PhD.

199034, St Petersburg, Universitetskaya embankment, 17.

Tel.: (812) 328 01 13; (812) 310 70 28;

e-mail: t.verizhnikova@gmail.com

Информация для авторов

Периодическое издание «Научные труды» Института имени И. Е. Репина публикует статьи и материалы по следующим направлениям:

искусствоведение, культурология, философия и эстетика, художественное образование, сохранение памятников культуры.

Периодичность издания 4 номера в год.

1. Автор предоставляет для публикации в журнале следующие материалы в отдельных файлах:

- а) текст статьи, включая справочный аппарат не более 20 000 печатных знаков с пробелами (см. п. 2);
- б) файлы с иллюстрациями (см. п. 7.1);

2. Обязательными элементами публикации являются:

- а) шифр УДК, отражающий тематику статьи (см. сайт <http://naukapro.ru/metod.htm>);
- б) название статьи на рус. и англ. яз.;
- в) аннотация и ключевые слова на рус. и англ. яз.;
- г) сведения об авторе на рус. и англ. яз.;
- д) текст статьи;
- е) пристатейный библиографический список.

3. Порядок размещения текста в файле каждой статьи:

- а) присвоенный шифр УДК;

б) инициалы и фамилия автора, название статьи, краткая аннотация (не более 800 печатных знаков с пробелами), ключевые слова на рус. яз. Ключевые слова (словосочетания) следует разделять точкой с запятой;

в) инициалы и фамилия автора, название статьи, краткая аннотация, ключевые слова на англ. яз. Ключевые слова (словосочетания) следует разделять точкой с запятой;

г) сведения об авторе на рус. и англ. яз. (см. п. 7);

д) список иллюстраций с подрисуночными надписями (см. п. 8.2);

е) текст статьи;

ж) примечания (см. п. 6);

з) библиографический список (см. п. 5).

4. Требования к оформлению текста

4.1. Текст должен быть набран 12-м кеглем Times New Roman.

4.2. Соблюдайте междустрочный полуторный интервал.

4.3. Избегайте принудительных переносов.

5. Оформление библиографического списка и ссылок

5.1. Оформление библиографического списка (см. ГОСТ 7.1-2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание).

5.1.1. Библиографический список должен быть сформирован **в алфавитном порядке**. Сначала перечисляются источники (например, архивные материалы), затем литература на русском языке и других языках, использующих кириллицу, затем литература на иностранных языках, использующих латиницу. Электронные источники размещаются по алфавиту в библиографическом списке в зависимости от того, на кириллице или латинице название ресурса.

5.1.2. При библиографическом описании **статьи в сборнике** указывается автор и название статьи, название издания, фамилия составителя или ответственного редактора, название издающей организации, том, выпуск, место и год издания, номера страниц, на которых размещена данная статья.

5.1.3. При библиографическом описании **статьи в периодическом издании** указывается автор и название статьи, название издания, год, том, выпуск, номер или дата, номера страниц, на которых размещена данная статья.

5.1.4. При библиографическом описании **каталогов и альбомов** указывается название каталога (альбома), вид издания (каталог или альбом), фамилия составителя или редактора, автора вступительной статьи и комментариев, место и год издания.

5.1.5. При библиографическом описании **электронных ресурсов** обязательно название ресурса, его адрес и дата обращения.

Например:

1. *Большакова Н.* Константин Маковский – коллекционер // Наше наследие [Интернет-журнал]. [URL]: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7502.php> (дата обращения 10.06.2013).

2. Государственные гербы СССР, эмблемы и украшение отечественных кораблей и судов : Каталог // Под ред. А. М. Алёшина. Л., 1987. 155 с.

3. *Кавасила Н.* Изъяснение Божественной Литургии // Христос. Церковь. Богородица. Богословские труды св. Николая Кавасилы / Под ред. М. П. Мартыновой. М., 2002. С. 123–192.

4. *Каждан А. П.* Два дня из жизни Константинополя. СПб., 2002. [Эл. ресурс]. [URL]: http://www.e-reading.biz/bookreader.php/1009747/Kazhdan_-_Dva_dnya_iz_zhizni_Konstantinopolya.html (дата обращения 10.09.2013).

5. *Мейендорф И.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы. Введение в изучение / Под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. СПб., 1997.

6. *Платон.* Собр. соч. : в 4 т. Т. 2 / Под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М., 1993.

7. *Akşit İ.* Chora. Byzantium's Shining Piece of Art. Istanbul, 2010.

8. *Bazzani M.* Theodore Metochites, a Byzantine Humanist // Byzantion. 2006. Vol. LXXVI. P. 32–52.

9. *Belting H., Mango C., Mouriki D.* The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington, 1978.

5.1.6. В соответствии с требованием РИНЦ **не следует использовать ссылки типа: Там же., Указ. соч., Он же., Ibid, а указывать издание полностью.**

5.2. Оформление ссылок

Указатель ссылки на литературу и источники помещается в тексте в квадратных скобках с указанием порядкового номера по списку литературы и номера страницы (см. **ГОСТ Р 7.05-2008 Библиографическая ссылка**). Например:

В тексте:

[3]

[3, с. 128; 7, с. 34–37]

В библиографическом списке:

3. *Кавасила Н.* Изъяснение Божественной Литургии // Христос. Церковь. Богородица. Богословские труды св. Николая Кавасилы / Под ред. М. П. Мартыновой. М., 2002. С. 123–192.

7. *Мейендорф И.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы. Введение в изучение / Под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. СПб., 1997.

6. Оформление примечаний

Если в статье есть примечания, то они оформляются функцией «вставить ссылку автоматическую концевую»; указатель – цифра.

Например:

¹ Скульптура была установлена в 1912 г., но она носит эклектический характер.

¹² **Александр Иванович Полканов** – ученик и исследователь творчества Самокиша.

7. Сведения об авторах

В соответствии с требованиями ВАК автор предоставляет для публикации следующие сведения на рус. и англ. яз.:

- а) полное имя и отчество;
- б) все места работы на данный момент;
- в) должности и звания;
- г) контактную информацию (почтовый адрес, тел., e-mail).

8. Требования к иллюстрациям

8.1. Иллюстративный материал должен представляться в электронном виде в папке, **подписанной по фамилии автора**, в формате **TIF (растровая графика)** с разрешением **не менее 300 dpi** для цветных иллюстраций и **1200 dpi** для черно-белых при масштабе 1:1 или **EPS (векторная графика)**.

8.2. Обязателен **список иллюстраций с названием файлов и подписей** к ним. Подписи следует предоставить в той формулировке, в какой они должны быть в издании, и унифицировать. Например, если в одной подписи указывается название, место архитектурного сооружения, фамилия архитектора, год постройки, те же сведения должны присутствовать в остальных подписях.

Название каждого иллюстративного файла должно содержать фамилию автора статьи и номер по списку иллюстраций.

Например:

в названии файла: Кутейникова 1;

в списке иллюстраций: Кутейникова 1. А. Савин. Реквием. 1990. Правая часть триптиха

Внимание: Точка в названии файлов должна быть **только перед расширением!** В противном случае файлы могут оказаться непригодными!

9. Порядок рецензирования

9.1. Редакционно-издательский совет все поступающие рукописи направляет на рецензирование признанным специалистам по тематике рецензируемых материалов. В рецензиях указываются ученые степени, ученые звания, должности и места работы рецензентов. Подписи рецензентов должны быть заверены. Рецензии хранятся в редакции в течение 3 лет. При отказе в направлении на рецензирование представленной автором рукописи редакция обязана направить автору мотивированный отказ. Редакционно-издательский совет вправе отклонить представленные к изданию рукописи.

9.2. Составитель представляет внешнюю рецензию на сборник в целом с указанием званий, должности и места работы рецензентов. Подпись рецензента должна быть заверена.

9.3. Аспиранты должны представить рекомендацию научного руководителя.

10. Стоимость публикации

Статьи авторов, не являющихся сотрудниками или аспирантами Института имени И. Е. Репина, публикуются платно из расчета 1 авторская страница (1800 знаков с пробелами) 650 рублей. Оплата производится на основе письменного договора.

Справки по тел. (812) 323-12-19; 328-78-01.

E-mail: academyart@yandex.ru секретарю редакционно-издательского совета Гордеевой Светлане Борисовне.

Information for Authors

The Periodical Journal “Nauchniye trudy” (“Scientific papers”) of the Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture publishes articles in the following fields:

Arts studies, Cultural Studies, Philosophy and Aesthetics, Art Education, Cultural Monuments Preservation.

The journal is issued 4 times a year.

1. The author should submit following materials for publication in Journal in separate files:

text of the article, up to 20 000 characters including spaces (see p. 2);

files containing illustrations (see p. 7.1)

2. Required parts of the publication:

UDC code denoting subject of the article (see <http://naukapro.ru/metod.htm>);

title of the article in Russian and in English;

summary and key words in Russian and in English;

author’s data in Russian and in English;

text of the article;

reference list.

3. Order of article’s presentation in the file:

UDC code given to the article;

first name, surname of the author, title of the article, summary (up to 800 characters including spaces), key words **in Russian**. Key words or word-combinations are separated by a semicolon;

first name, surname of the author, title of the article, summary, key words **in English**. Key words or word-combinations are separated by a semicolon;

author's data in Russian and in English (see p. 7);

list of captions (see p. 8.2);

text of the article;

comments (see p. 6);

reference list (see p. 5).

4. Requirements for article's presentation

4.1. Articles are submitted in Times New Roman-12.

4.2. Line spacing should be 1,5.

4.3. Avoid forced hyphenation.

5. Requirements for presentation of the reference list:

5.1. **Reference list (see GOST 7.1-2003 Bibliographic record. Bibliographic entry)**

5.1.1. Reference list should be presented in **alphabetical order**. First enumerate sources (e.g. archival documents), then literature in Russian and other languages based on the Cyrillic alphabet, then literature in foreign languages based on the Roman alphabet. Electronic resources are arranged in the common reference list in alphabetical order depending on type of letters (Cyrillic or Roman) used in the resource title.

5.1.2. References to **collected articles** should contain author's surname, article's title, edition's title, surname of the redactor or editor-in-chief, title of the publishing organization, volume, issue, place and year of publication, page numbers of the article.

5.1.3. References to **the article in periodicals** should contain author's surname, article's title, edition's title, year, volume, issue, number or date, page numbers of the article.

5.1.4. References to **catalogues and albums** should contain catalogue's (album's) title, edition's type (catalogue or album), surname of the redactor and author of the introductory article and comments, place and year of publication.

5.1.5. References to **electronic information** should contain name of the resource, URL address and access date.

E. g.

1. *Большакова Н.* Константин Маковский – коллекционер // Наше наследие [Интернет-журнал]. [URL]: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7502.php> (Дата обращения 10.06.2013).

2. Государственные гербы СССР, эмблемы и украшение отечественных кораблей и судов : Каталог // Под ред. А. М. Алёшина. Л., 1987. 155 с.

3. *Кавасила Н.* Изъяснение Божественной Литургии // Христос. Церковь. Богородица. Богословские труды св. Николая Кавасилы / Под ред. М. П. Мартыновой. М., 2002. С. 123–192.

4. *Каждан А. П.* Два дня из жизни Константинополя. СПб., 2002. [Эл. ресурс]. [URL]: http://www.e-reading.biz/bookreader.php/1009747/Kazhdan_-_Dva_dnya_iz_zhizni_Konstantinopolya.html (дата обращения 10.09.2013).

5. *Мейендорф И.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы. Введение в изучение / Под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. СПб., 1997.

6. *Платон.* Собр. соч. : в 4 т. Т. 2 / Под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М., 1993.

7. *Akşit İ.* Chora. Byzantium's Shining Piece of Art. Istanbul, 2010.

8. *Bazzani M.* Theodore Metochites, a Byzantine Humanist // Byzantion. 2006. Vol. LXXVI. P. 32–52.

9. *Belting H., Mango C., Mouriki D.* The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington, 1978.

5.1.6. References ***ibid.*** or ***op. cit.*** should not be used in the reference list. The full title of the edition should be given.

5.2. Page references

References need not be cited in text. References to literature are enclosed within the text in square brackets, which contain sequence number of the source and page number (see **ГОСТ Р 7.05-2008**).

E. g.

In text:

[3]

[3, с. 128; 7, с. 34–37]

In reference list:

3. *Кавасила Н.* Изъяснение Божественной Литургии // Христос. Церковь. Богородица. Богословские труды св. Николая Кавасилы / Под ред. М. П. Мартыновой. М., 2002. С. 123–192.

7. *Мейендорф И.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы. Введение в изучение / Под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. СПб., 1997.

6. Comments

In case article includes additional comments, they should be numbered in text in superscripts (use function: Insert | Endnote) and placed as endnotes after the text.

E. g.

¹ Скульптура была установлена в 1912 г., но она носит эклектический характер.

¹² **Александр Иванович Полканов** – ученик и исследователь творчества Самокиша.

7. Author's data

Text of the article should be accompanied by author's data **in Russian and English**:

Surname, first name;

Official name of organization, where the author works;

Position, academic degree

Contact data: postal address, e-mail, telephone number.

8. Requirements for presentation of the illustrations:

8.1. All illustrations should be submitted in electronic version in **TIF** format (raster graphics) with at least 300 spi resolution for colour illustrations and 1200 spi for black-and-white photographs, 1:1 scale) or in **EPS** format (vector graphics) in one folder **named after the author's surname**.

8.2. Illustrations should be accompanied with **the list of captions** which is presented in the sequence the artworks are referred in the text. All captions should be unified. E.g. in case a caption includes name, place of the architectural construction, architect's surname, date of building – the same information should be given in all captions of this construction.

Name of each file with illustration should contain surname of the article's author and corresponding number in the list of captions.

E.g.:

Filename: Kuteynikova 1

List of captions: Kuteynikova 1. A. Savin. Requiem. 1990. The right part of the triptych.

9. Submitting the article for review.

9.1. Editorial and Publishing Council submit all manuscripts for reviewing to acknowledged experts in the field of reviewing materials. Reviews should contain academic degree, academic status, position and official name of the institution where referees work. Referees' signatures must be certified. Reviews are kept in the editorial office for 3 years. In case manuscript is not accepted for reviewing, editors must send the author a letter with valid reason for rejection. Editorial and Publishing Council has a right to reject submitted manuscripts.

9.2. The redactor submits external review of the collected articles. Review should contain academic degree, position and official name of the institution where referees work. Referees' signatures must be certified.

9.3. Postgraduate students should submit their scientific advisors' recommendations.

10. Cost of publication

Publication of articles of the authors, who are not members of the staff or postgraduate students of the Repin Institute comes at the author's expense: 650 rubles per one page (1800 characters with gaps). Payment is accomplished according to the Agreement on publication between the author and the Repin Institute.

Contacts:

Tel. +7 (812) 323 12 19;

+7 (812) 328 78 01

E-mail: academyart@yandex.ru for Svetlana Gordeeva, Secretary
of the Editorial and Publishing Council

Содержание

Семенов Вл. А.

Звериный стиль Древней Фригии
в евразийском контексте 3

Давыдова Л. И.

Античная скульптура из собрания Лайда Брауна
в Эрмитаже
(к 230-летию приобретения коллекции) 20

Бобров Ю. Г.

Трансформация византийского прототипа
Между огненным потоком и змеем искушений 34

Анипченко М. А.

Доспехи императора
Доспехи Карла V Габсбурга,
имитирующие классическое тело 54

Троицкая А. А.

Метафорический язык
елизаветинской портретной миниатюры 64

Калугина Е. О.

Тема «Несение креста»
в творчестве Луиса де Моралеса (1509/1511–1586) 77

Арутюнян Ю. И.

Язык благочестия и риторика власти:
рецепция и интерпретация готики в XVII в. 89

Мазур Н. В. Берлинская и Кенигсбергская коллекции А. Роде К вопросу о научной реконструкции	106
Иванова А. А. Голландская традиция в японской гравюре конца XVII – середины XVIII в. Китайский транзит	119
Сухоруков С. А. Европейское влияние на турецкую архитектуру в XIX в. (на примере религиозных и дворцовых построек)	131
Ивасютина М. А. Творчество Поля Юэ и проблема французского романтического пейзажа	142
Орлова Ю. А. Французский реалистический натюрморт 60–70-х гг. XIX в. (К вопросу выявления художественно-исторических предпосылок «возрождения» жанра и определения его типологии)	154
Хаирова В. Ш. «Глазго бойз»: формирование и развитие.	169
Любин Д. В. Воинские памятники XIX – начала XX в. в Берлине, посвященные Освободительной войне	184
Павлов М. Ю. Поль Ландовский Формирование творческого метода	198
Доронченков И. А. Кубизм в России: к истории восприятия	212
Алексеева А. В. Визуальные ритмы в творчестве Тео ван Дусбурга К проблеме взаимного влияния мастеров группы «Де Стил»	222

Леняшина Н. М.	
Пластика Джакомо Манцу – человек в мире вещей234
Красносельская Л. К.	
Женские портреты в творчестве Франческо Мессины.250
Верижникова Т. Ф.	
Храм Успения Богородицы в Ольшанах: мозаика Ивана и Александра Билибиных.261
Авторы271
Информация для авторов282

The Contents

Vi. A. Semenov Animal Style of Ancient Phrygia in the Eurasian Context	3
L. I. Davydova Classical Sculpture from the Lyde Browne's Collection in the Hermitage (to the 230th Anniversary of Acquisition)	20
Yu. G. Bobrov Transformation of the Byzantine Prototype Between Fire Stream and Worm of Trial	34
M. A. Anipchenko Armour of the Emperor Armour of Charles V Habsburg Imitating the Classical Body . . .	54
A. A. Troitskaya Metaphorical Language of Elizabethan Portrait Miniature	64
E. O. Kalugina Christ Carrying the Cross Theme in the Work of Luis de Morales (1509/1511–1586)	77
Ju. I. Arutyunyan Language of Piety and Rhetoric of Power: Reception and Interpretation of the Gothic in XVII Century	89

N. V. Mazur	
Berlin and Königsberg Collections of A. Rhode	
On the Problem of Scientific Reconstruction	106
A. A. Ivanova	
Dutch tradition in Japanese Print	
of XVII–XVIII Centuries	
Chinese Transit	119
S. A. Sukhorukov	
European Influence on Turkish Architecture	
in XIX Century	
(Religious Buildings and Palaces)	131
M. A. Ivasyutina	
Paul Huet’s Art	
and the Problem of the French Romantic Landscape Genre	142
Ju. A. Orlova	
French Realistic Still Life of the 1860–1870s	
(To the Problems of Revealing the Art	
and Historical Preconditions	
of the Genre Revival and Identifying its Typology	154
V. Sh. Hairova	
“The Glasgow Boys”:	
Forming and Development	169
D. V. Lyubin	
Military Monuments	
Dedicated to the Wars of Liberation	
in Berlin in XIX – Early XX Century	184
M. Yu. Pavlov	
Paul Landowski. Forming of Artistic Outlook.	198
I. A. Doronchenkov	
Cubism in Russia:	
on the History of its Reception	212

A. V. Alexeeva	
Visual Rhythms in the Art of Teo van Doesburg To the Problem of Mutual Influence of Group “De Stijl” Masters222
N. M. Lenyashina	
Plastic of Giacomo Manzu, the Man in the World of Things . .	.234
L. K. Krasnoselskaya	
Women Portraits in the Sculpture of Francesco Messina250
T. F. Verizhnikova	
The Church of the Assumption in Olshany: Mosaics of Ivan and Alexander Bilibins.261
The Authors277
Information for Authors288

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
Санкт-Петербургский государственный академический институт
живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ

ВЫПУСК 29

апрель/июнь 2014

**ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ
ЗАРУБЕЖНОГО ИСКУССТВА**

Научный редактор

Н. М. Леняшина,

доктор искусствоведения, профессор, действительный член РАХ

Составители:

Е. В. Калимова

С. Ю. Верба

Рецензенты:

И. А. Соколова,

доктор культурологии, главный научный сотрудник
Отдела западноевропейского искусства Государственного Эрмитажа

Н. Н. Громов,

кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской
государственной академии театрального искусства

SCIENTIFIC PAPERS'29

april/june 2014

PROBLEMS OF THE FOREIGN ART DEVELOPMENT

Scientific editor

N. M. Lenyashina,

Doctor of Science (Arts), Professor, Head of the Foreign Art Department, of the Repin Art Institute,
Full Member of the Russian Academy of Arts

Redactors:

Ye. V. Kalimova

S. Yu. Verba

Reviewers:

I. A. Sokolova,

Doctor of Science (History of Culture), Chief Research Worker
at the Department of West European Art at the State Hermitage

N. N. Gromov,

PhD (Arts), Professor of Saint Petersburg Theatre Arts Academy

Подписано в печать 17.04.2014. Тираж 1000. Объем 13,0 уч.-изд. л. Заказ 572

Подготовлено к печати и отпечатано

в издательско-полиграфическом отделе Института имени И. Е. Репина
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17