

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

65

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ
ЗАРУБЕЖНОГО ИСКУССТВА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
апрель / июнь 2023

Печатается по решению редакционно-издательского совета ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина» (Санкт-Петербургской академии художеств). Сборник «Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств» (ранее «Научные труды») 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 08.02.2023. Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-80275 от 09.02.2021. Распространяется через каталог агентства «Урал-Пресс», индекс 82328.

The collection of essays *Nauchniye Trudy Sankt-Peterburgskoi Akademii Hudozhestv (Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts)* is published quarterly according to the decision of the Editorial and Publishing Council of Federal State-Funded Educational Institution of Higher Education *St Petersburg Repin Academy of Fine Arts (St Petersburg Academy of Fine Arts)*. The collection of essays *Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts* (previous name of the publication *Scientific Papers*) 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 08.02.2023. The collection of essays *Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts* is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Registration certificate is ПИ № ФС77-80275 от 09.02.2021. The collection of essays is distributed via the Ural-Press Agency catalogue, index 82328.

Состав редакционно-издательского совета:

Ю. Г. Бобров, д-р искусствоведения, проф., акад. РАХ (председатель совета, главный редактор); **С. А. Елезова** (секретарь совета); **Н. Н. Акимова**, д-р филол. наук, доц.; **Е. В. Анисимов**, д-р ист. наук, проф.; **Н. Р. Ахмедова**, д-р искусствоведения, акад. АХ Узбекистана; **Е. К. Блинова**, д-р искусствоведения, проф.; **С. М. Грачева**, д-р искусствоведения, проф., чл.-кор. РАХ; **К. Г. Исупов**, д-р филос. наук, проф.; **А. А. Курпатова**, канд. искусствоведения, доц.; **Н. С. Кутейникова**, канд. искусствоведения, проф., акад. РАХ; **В. А. Ляняшин**, д-р искусствоведения, проф., вице-президент РАХ; **В. Г. Лисовский**, д-р искусствоведения, проф.; **Ю. А. Никитин**, д-р архитектуры, доц.; **В. С. Песиков**, народный художник РФ, проф., акад. РАХ; **О. А. Резницкая**, доц.; **Н. О. Смелков**, доц.; **Т. С. Усубалиев**, народный художник Кыргызской Республики, заслуженный деятель Кыргызской Республики, **А. Н. Фёдоров**, канд. архитектуры, канд. богословия, д-р искусствоведения, проф.; **М. А. Чаркина**, канд. искусствоведения; **А. В. Чувин**, заслуженный художник РФ, проф., акад. РАХ.

Members of the Editorial and Publishing Council:

Yury Bobrov, DSc (Arts), Prof., Academician of the Russian Academy of Arts (Chairman of the Council, Editor-in-Chief); **Sofia Elezova** (Secretary of the Council); **Nigora Akhmedova**, DSc (Arts), Academician of the Academy of Arts of Uzbekistan; **Natalia Akimova**, DSc (Philology), Assoc. Prof.; **Evgeniy Anisimov**, DSc (History); **Elena Blinova**, DSc (Arts), Prof.; **Svetlana Gracheva**, DSc (Arts), Prof., Corresponding Member of the Russian Academy of Arts; **Konstantin Isupov**, DSc (Philosophy), Prof.; **Alla Kurpatova**, PhD (Arts), Assoc. Prof.; **Nina Kuteynikova**, PhD (Arts), Prof., Academician of the Russian Academy of Arts; **Vladimir Lenyashin**, DSc (Arts), Prof., Vice-President of the Russian Academy of Arts; **Vladimir Lisovskiy**, DSc (Arts), Prof.; **Yury Nikitin**, DSc (Architecture), Assoc. Prof.; **Vladimir Pesikov**, Peoples' artist of the Russian Federation, Prof., Academician of the Russian Academy of Arts; **Olga Reznitskaya**, Assoc. Prof.; **Nikolai Smelkov**, Assoc. Prof.; **Talaibek Usubaliyev**, People's Artist of the Kyrgyz Republic, Honored Worker of the Kyrgyz Republic; **Alexander Fedorov**, PhD (Theology), PhD (Architecture), DSc (Arts), Prof.; **Maria Charkina**, PhD (Arts); **Aleksandr Chuvyn**, Honorary artist of the Russian Federation, Prof., Academician of the Russian Academy of Arts.

Проблема изобразительности в арабском искусстве и типологические характеристики орнамента при Омейядах, 1-я половина VIII века

Настоящая статья посвящена исследованию проблематики изобразительности в арабском искусстве и типологизации арабского орнамента как элемента монументально-декоративного искусства в период правления династии Омейядов. В условиях строгих ограничений, налагаемых религиозными нормами, в арабском искусстве особое значение приобретает орнамент. Являясь особой формой художественной выразительности, он получил широкое распространение, в том числе как элемент архитектурного декора. На эпоху Омейядов пришелся период становления орнамента как важнейшего изобразительного средства, узоры заняли центральное место в декоративном убранстве знаковых архитектурных сооружений. В это время орнамент приобретает разнообразные формы, каждой из которых присущи свои характерные черты, что дает возможность выделить типологические особенности арабского орнамента данного периода.

Ключевые слова: исламское искусство; орнамент; виды орнамента; искусство Арабского халифата; исламское монументально-декоративное искусство; династия Омейядов

Alexandra Pallades

The Problem of Figurativeness in Arabic Art and the Typological Specifics of the Ornament During the Umayyad Period, the First Half of the 8th Century

This article addresses the problematics of figurativeness in Arabic art and the typology of Arabic ornament as an element of architectural art specific to the Umayyad dynasty period. One of the characteristic features of Islamic art is

the strict restrictions imposed on it by religious norms. Under these conditions, ornament acquires special significance in Arabic art. Being a special form of artistic expression, it has become widespread, including as an element of architectural decoration. The era of the Umayyads was the period of the ornament development as the most important visual means, the patterns took a central place in decoration of iconic architectural structures. At the same time, the ornament acquired various forms, each has its own characteristic, which made it possible to identify the typological specifics of the Arabic ornament of this period.

Keywords: Islamic art; ornamentation; ornament types; art of the Caliphate; Islamic architectural art; the Umayyads

Арабское искусство прошло долгий путь развития. На его формирование оказали влияние различные народы, населявшие территорию от современного Ирана до атлантического побережья Северной Африки, при этом оно неотделимо от ислама: для арабов-мусульман религия определяет образ жизни, является призмой, через которую они воспринимают окружающий мир, что, безусловно, нашло отражение в их художественном мышлении, в частности в том, что орнамент стал играть особую роль в исламском изобразительном искусстве.

Сформировавшись, как и все арабское искусство, в эпоху правления династии Омейядов, орнамент занял особое место в монументально-декоративном искусстве Арабского халифата как основное изобразительное средство – им покрывались стены, потолки и другие элементы зданий, его качество и обилие стали своеобразным показателем роскоши строения в целом. Для самих Омейядов, центром государства которых был Дамаск, особую важность имела Большая мечеть, являвшаяся средоточием всех достижений искусства того времени. Разнообразие и богатство убранства Омейядской мечети в Дамаске и по сей день поражают воображение и предоставляют прекрасный материал для исследования арабского орнамента.

В течение III–VII вв. в Восточном Средиземноморье происходила трансформация античной художественной системы в ранне-средневековую. В это время на Ближнем Востоке возник Арабский халифат – государство, которым после смерти Мухаммада в 632 г.

стали управлять его «преемники»-халифы [10, с. 54]. Омейяды – халифы первой династии – правили из Дамаска, объединяя земли под знаменем ислама. В эпоху Омейядов возникли и приобрели свои характерные черты основные виды арабского искусства, неразрывно связанного с религией.

Ислам никогда не запрещал искусства и не сдерживал его развития, но избрал особые методы художественного выражения, соответствующие его религиозным идеям [12, с. 35]. Важнейшей особенностью арабского искусства является отсутствие идеи антропоцентризма. Человек, в соответствии с исламскими представлениями, является не центром мироздания, а лишь одним его элементом. Перед арабским искусством не стояло задачи отражать тонкости духовной жизни человека, выражать его чувства. Мастера не занимали проблемы взаимоотношений человека и природы, человека и общества, так как в ментальности мусульманина они изначально были решены Богом [12, с. 39]. Помимо этого, в арабском искусстве не поощрялось изображение живых существ. Это связано с тем, что мастер, создавший такое изображение, становился творцом, подобным Аллаху. К тому же изображение мыслящих существ являлось пережитком древних языческих культов, предшествовавших исламу. И данный запрет был призван сократить риск возврата к языческой вере.

Запрет на создание образов породил абстрактность и бессюжетность арабского искусства. В своих произведениях мастера демонстрируют абстрактные мотивы природы: изображения деревьев, кустарников, цветущих растений, рек, облаков, небесных светил. В исламском искусстве отсутствует понятие пустоты, так же как его не существует в мусульманском миропонимании, поэтому исламские мастера часто стремились заполнить имеющиеся пустоты орнаментом. [12, с. 42–45].

Высокая религиозность сознания арабов, необходимость неукоснительно соблюдать требования ислама послужили причиной активного развития орнамента как основного средства выразительности в арабском искусстве. Принято выделять три вида арабского орнамента: геометрический, растительный, эпиграфический.

Геометрический орнамент – «орнамент, состоящий из прямых и ломанных линий, кругов, ромбов, многоугольников и звезд» [6, с. 135].

В основе любого геометрического орнамента лежит линия. Существует три наиболее распространенных способа, с помощью которых мастера превращали линию рисунка в законченную композицию: переплетение линий, пересечение линий, использование цвета для создания контраста между разными элементами композиции (*ил. 2*).

Растительный орнамент организован по тем же принципам, что и геометрический. Однако он состоит не из геометрических фигур, а из элементов взятых из живой природы: листьев, цветов, плодов и т. д. Растительный орнамент отчасти был заимствован из древних цивилизаций Средиземноморья и Передней Азии [12, с. 58]. В растительном орнаменте, как и в геометрическом, композиция развивается во всех направлениях и варьируется в масштабе. Арабский растительный орнамент принято называть «ислими» (перс. ‘исламский’). Он представляет собой трансформацию конкретного растительного мотива в абстрактный художественный образ. Изящные завитки с крохотными цветочками и закрученными листочками, бесконечные соединения выюнка и спирали – все это переработка эллинистических мотивов [6, с. 173]. Другим примером трансформации выступает изображение листьев аканта в мечети Омейядов в Дамаске (705–715). Листья, сложенные вместе, образуют чередующиеся кольца, обрамляющие панно и подчеркивающие обширность государства халифа [12, с. 58]. Долгие годы мечеть Омейядов в Дамаске служила примером для подражания в других арабских странах и оказала влияние на формирование их архитектурных школ [8, с. 52].

Эпиграфический орнамент – орнамент, представляющий собой искусство декоративных надписей на предметах. В отличие от других видов орнамента эпиграфический является собственным изобретением арабов, играющим особую роль среди прочих декоративных средств.

С одной стороны, в виде эпиграфического орнамента часто изображаются цитаты из Священного Писания, доносящие до зри-

теля божественные смыслы. С другой стороны, в попытке найти баланс между соблюдением религиозных предписаний и изобразительностью исламские мастера пришли к необычному решению – изображению с помощью эпиграфики живых существ. Каллиграфы «рисовали» фигуры животных из различных фраз путем витиеватого переплетения букв (*ил. 3*).

Однако на изображение Бога в исламе существует абсолютный запрет, берущий свое начало в Коране («Он – Аллах – един, Аллах, вечный; не родил и не был рождён, и не был Ему равным ни один!» (Коран 112), чем объясняется полное отсутствие иконописи и религиозной скульптуры в монументально-декоративном искусстве арабов.

В искусствоведческой литературе принято выделять шесть классических почерков арабской каллиграфии – «наسخ», «сульс», «тауки», «мухаккак», «райхани» и «рика». К раннему почерку относится «куфи» [10, с. 206, 217–219].

Важно отметить, что при создании мозаичного орнаментального убранства одного из важнейших памятников исламского искусства мечети Куббат ас-Сахра в Иерусалиме (687–691) были введены два декоративных принципа, которые продолжили свое развитие в более позднем исламском искусстве.

Первый принцип – использование реалистических форм в фантазийном ключе. Например, мастера стилизовали стволы деревьев в коробку для драгоценностей.

Второй принцип заключается в непрерывном многообразии. Например, на мозаиках мечети Куббат ас-Сахра представлено сравнительно немного орнаментальных мотивов, в основном акант, гирлянда, завиток виноградной лозы, деревья и розетки, но тем не менее нигде нет буквального повторения. Есть определенные отличия в мастерстве исполнения, когда, например, ученик воспроизводит узор учителя, но в большинстве случаев любые изменения в рамках темы представляют собой индивидуальную интерпретацию основных принципов орнамента [16, р. 19].

При Омейядах широкое распространение получил основанный на данных принципах вертикальный растительный орнамент.

В мечети Омейядов, к примеру, можно увидеть расположенные по оси пальмовые деревья с растущими симметрично парами ветвей. Каждая ветвь закручена и в центре содержит стилизованный лист или гроздь винограда. В каждом примере растительные элементы обрамляют панель, этот мотив является частью позднеантичного наследия, раннеисламского искусства [16, р. 61].

Помимо растительного орнамента, при Омейядах был популярен и геометрический [16, р. 61], одним из примеров которого служит каменная решетка мечети Омейядов в Дамаске (*ил. 4*).

Элементы геометрического орнамента были восприняты от поздней греко-римской традиции и с самого начала были адаптированы и переработаны, став звеном для огромного многообразия в руках мусульманских мастеров. Ни одна другая культура не использовала повторяющийся геометрический орнамент так изобретательно и впечатляюще [16, р. 61].

Таким образом, для развития арабского орнамента периода Омейядов характерны необходимость соблюдения строгих религиозных требований; влияние позднеантичных, византийских, иранских традиций: использование гирлянд, раковин, аканта античного происхождения; плетенки, крина (лилии) византийского происхождения; пальметт, крыльев и сложных цветов иранского происхождения; распространение растительного орнамента, выполненного как в натуралистической, так и в стилизованной манере. Растительный орнамент часто располагался вертикально. Богатые растительные формы буйствуют в рамках простых геометрических фигур (квадрата, треугольника, круга, эллипса, ромба и т. д.). Возникают несуществующие ботанические комбинации (виноградные листья с гранатами, фрукты в виде шишек и т. д.) [16, р. 59]; вариативность мотивов в геометрическом орнаменте; использование в эпиграфическом орнаменте почерка куфи [16, р. 19].

Данные особенности были заложены во время правления династии Омейядов, активная территориальная экспансия и грамотная внутренняя политика которой обеспечивала процветание и богатство халифата, что способствовало появлению у арабов такого направления, как монументально-декоративное искусство. Помимо

мечети Куббат ас-Сахра, знаковыми архитектурными памятниками этой эпохи стали Каср аль-Мшатта и Кусейр-Амра. Но особо стоит выделить Большую мечеть в Дамаске, являвшуюся главным духовным центром всего государства и вобравшую в себя все художественные достижения того времени.

Таким образом, нормы ислама налагали серьезные ограничения на изобразительное искусство, в том числе на способы самовыражения арабских художников в архитектурном декоре. Перед мастерами стояла задача передать художественный замысел посредством не конкретного образа, а с помощью абстрактных средств, важнейшим из которых стал орнамент.

Мощный импульс к развитию арабский орнамент, в том числе как элемент монументально-декоративного убранства, получил на заре халифата, в эпоху правления династии Омейядов. Вобрав все лучшее от культур завоеванных народов, арабы создали свой неповторимый орнамент, который активно использовали в строительстве культовых сооружений. В Арабском халифате орнамент непрерывно развивался, отражая политические устремления правителей государства и уникальность арабской культуры.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Аль Сакер Хади Абдуль-Али*. Орнаментальное искусство арабов периода средневековья. Дис. ... канд. искусствоведения 17.00.04. М., 1984. 145 с.
2. *Бартольд В. В.* Ислам: Энциклопедия культуры и искусства. М. : Эксмо, 2010. 512 с.
3. *Бренд Б.* Искусство Ислама. М. : ФАИР, 2008. 335 с.
4. *Буркхард Т.* Искусство ислама. Язык и значение. М. : Ирби, 2010. 288 с.
5. *Веймарн Б.* Искусство арабских стран и Ирана VII–XVII веков. М. : Искусство, 1974. 187 с.
6. *Виноградова Н. А., Кантерева Т. П., Стародуб Т. Х.* Традиционное искусство Востока : Терминологический словарь. М. : Эллис Лак, 1997. 368 с.
7. *Ворончихин Н. С., Емианова Н. А.* Орнаменты. Стили. Мотивы. Ижевск : Удмуртский университет, 2004. 90 с.

8. *Кантерева Т. П.* Искусство стран Магриба. Средние века. Новое время. М. : Искусство, 1988. 360 с.
9. *Крачковский И. Ю.* Коран. Ростов-на-Дону : Феникс, 2007. 512 с.
10. *Стародуб Т. Х.* Исламский мир. Художественная культура VII–XVII веков: архитектура, изображение, орнамент, каллиграфия. М. : «Восточная литература» РАН, 2010. 255 с.
11. *Стародуб Т. Х.* Эволюция типов средневековой исламской архитектуры. М. : дис ... докт. искусствоведения, 2006. 211 с.
12. *Халлаб А.* Эстетические основы исламского орнамента. М. : НИИ теории и истории изобразительных искусств при Российской академии художеств, 1999. 114 с.
13. *Шужуров Ш. М.* Образ храма. М. : Прогресс-Традиция, 2002. 495 с.
14. *Ali W.* The arab contribution to Islamic art from the seventh to the fifteenth centuries. Jordan : American University in Cairo Press, 2000. 173 p.
15. *Brown E.* Islamic geometric design. London : Thames & Hudson, 2013. 256 p.
16. *Grabar O., Ettinghausen E., Jenkins M.* Madina. Islamic Art and Architecture 650–1250. London : Yale University Press Pelican history of art, 2001. 368 с.
17. *Hillenbrand R.* Islamic Art and Architecture. New York: Thames & Hudson, 1999. 288 p.



1. Мечеть Омейядов в Дамаске. 715. Южное панно. Мозаика



a

б

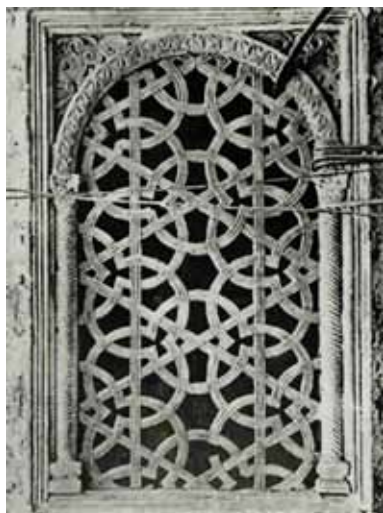
в

2. Способ построения геометрического орнамента:

a – переплетение линий, *б* – пересечение линий, *в* – использование цвета



3. Изображение льва средствами арабской каллиграфии



4. Оконная решетка. Мрамор.
Мечеть Омейядов, Дамаск

**Две версии самой успешной композиции
Джамбаттисты Ланджетти – «Наказание
Марсия» («Аполлон и Марсий»)
в собрании ГМЗ «Царское Село»**

В статье рассматривается атрибуция картины «Наказание Марсия (Аполлон и Марсий)», экспонируемой в Картинном зале Екатерининского дворца в Царском Селе, в коллекцию которого она поступила от частного лица в 1958 г. Изначально приписанная неизвестному мастеру круга Луки Джордано, картина представляет собой образцовое произведение генуэзца Джамбаттисты Ланджетти. Сюжет «Аполлон и Марсий», широко распространенный в XVII столетии среди мастеров направления *tenebrosi*, стал визитной карточкой Ланджетти, создавшего множество его интерпретаций, одной из характерных является картина царсосельского собрания.

Ключевые слова: итальянская живопись XVII в.; Генуя; венецианская школа, Джамбаттиста Ланджетти, «Аполлон и Марсий», Царское Село, Екатерининский дворец, Картинный зал, копия с оригинала Ланджетти

**Irina Artemieva,
Larisa Bardovskaya**

**Two versions
of the Most Successful Composition
by Giambattista Langetti –
“The Punishment of Marsyas (Apollo and Marsyas)” –
at the Collection of Tsarskoye Selo State Museum**

In the present article is discussed the authorship of the painting “The Punishment of Marsyas (Apollo and Marsyas)” now on show at the Picture Hall of the Ekaterininsky Palace in Tsarskoye Selo. The painting was acquired in 1958

from a private person as a work of unknown master of the Luca Giordano's circle. Here it is recognized as an exemplary work by Giambattista Langetti. The subject, based on the antique legend of Apollo and Marsyas competition, was one of the most popular between the followers of the tenebrosi current in Italy in the middle of the 17th c. Langetti has made many interpretations of the subject. It became his real «visiting card». The painting in exampl is one of his very typical production.

Keywords: Italian painting of the 17th c.; Genoa; Venetian school, Giambattista Langetti, “Apollo and Marsyas”, Ekaterininsky Palace in Tsarskoye Selo, Picture Hall, copy from Langetti

В Картинном зале Екатерининского дворца в Царском Селе находится картина «Наказание Марсия». Она поступила в музей в 1958 г. от частного лица, весьма примечательного: владелицей полотна была М. В. Савостьянова, внучатая племянница Ф. М. Достоевского – внучка его брата Михаила Михайловича¹. Для помещения полотна в шпалерную развеску его надставили со всех сторон, увеличив авторские размеры (166×202 см) до 180×220 см. Эффектная композиция (*ил. 1*), любимая многими мастерами Позднего Возрождения и, особенно, барокко за предельный накал страстей, драматизм сцены, возможность передать самые сложные психологические и физические переживания персонажей, несомненно, создана одним из мастеров середины XVII столетия, представителем направления тенеброси. Хотя в инвентарях Картинной галереи картина значится работой неизвестного художника круга Луки Джордано, на самом деле не составляет большого труда опознать манеру и руку Джамбаттисты Ланджетти (1625–1676).

Уроженец Генуи, художник там же и прошел первоначальное обучение, приобретя характерные для местной школы навыки свободной, почти небрежной работы кистью и любовь к теплым, подчеркнутым красноватыми прописками, тонам. Однако в родном городе Ланджетти оставался недолго: поиски новых впечатлений привели его в Рим, где он оказался в мастерской Пьетро да Кортона. Здесь его палитра претерпела качественные изменения, стала более светлой, холодной и полихромной. Одновременно в Риме он укрепился в своей приверженности караваджизму, а поездка в Неаполь окончательно сделала его апологетом этого течения, причем в форме

наиболее жестокого и сурово-реалистического натурализма, воспринятого главным образом от Риберы. Ланджетти не просто остался верен ему до конца – он стал одним из главных экспонентов этого направления в Венеции, куда переселился довольно рано, очевидно, в середине 1650-х, и где жил до конца своих дней.

В Венеции с самого начала ему сопутствовали успех и признание местных ценителей, о чем свидетельствуют посвященные Ланджетти хвалебные строки Марко Боскини (1660) на страницах *La Carta del Navegar Pittoresco*. Наибольшего внимания и восторгов удостоилась картина «Аполлон и Марсий» (ранее – Дрезденская галерея старых мастеров, пропала в годы Второй мировой войны) – едва ли не дебют Ланджетти в столице Республики Святого Марка [4, cat.1, p. 129].

Вот что написал об этой работе Марко Боскини: «Выдающееся произведение, повергающее в изумление» («un'opera che rende stupor») [3, p. 576], «оно одно способно обессмертить и прославить автора» («che da solo ghe puol per sempre immortalar l'onor») [3, p. 577]. В устах критика, предубежденного против тенебрози и чуждого лести по отношению к чужаку, подобные слова звучат наивысшим признанием. Более того, Марко Боскини, отмечая переливы тонов атласной туники Аполлона, видит, что Ланджетти, несомненно, усвоил уроки венецианского колорита, и за это готов «принять» художника в лоно местной школы живописи. Но что еще, кроме умения извлекать из палитры звучные цветовые сочетания, подкупило критика в работе Ланджетти?

Сюжет Овидия (Метаморфозы, 6, 382–400) в середине XVII столетия в трактовке приверженцев тенебрози становится апофеозом необузданной свирепой жестокости, обрекающей жертву на нечеловеческие муки. Известно, что Хусепе Рибера посещал тюрьмы и пыточные, чтобы с натуры запечатлеть страдания осужденных (а в XVII в. методы палачей отличались разнообразием и изощренностью).

В середине столетия на фоне непрерывного военного противостояния Республики Святого Марка и Оттоманской империи у любого венецианца при виде подобной сцены в памяти должны

были оживать исторические примеры неслыханной стойкости и героизма соотечественников. Так, после осады Негропонта в 1470 г. на Кипре турками был зверски убит венецианский баило Паоло Эриццо, столетие спустя, в 1571-м, там же, на Кипре, венецианского капитана гарнизона Фамагусты Маркантонио Брагадина в течение нескольких дней турки подвергали изуверским мучениям, а затем с живого содрали кожу [5, p. 350].

Однако не только исторические параллели мог подметить в композиции Ланджетти Марко Боскини – вне всякого сомнения, его должно было поразить сходство с другим «Наказанием Марсия» – знаменитой в Венеции работой великого Тициана (*ил. 2*).

Одно из самых мрачных и загадочных произведений последних лет жизни главы венецианской школы навеяно, как полагают, дошедшими до Венеции сведениями о леденящих кровь пытках и казни Маркантонио Брагадина. В памяти старого мастера, до того никогда не обращавшегося к подобному сюжету, должна была запечатлеться когда-то виденная в зале Метаморфоз в Палаццо дель Те (Мантуя) фреска Джулио Романо², которая и дала толчок воображению Тициана, преобразовавшему сцену в глубокое философское размышление о жизни и смерти. На картине в тяжелые мысли погружен старик (царь Мидас?), молчаливо созерцающий кровавую вакханалию, «пляску смерти»: под звуки лиры да браччо в руках музыканта из свиты Аполлона сам лучезарный бог орудует ножом над подвешенным к дереву за ноги сатиром, а козлоногие родичи Марсия веселятся, собирая кровь несчастного в ведро. При виде того, как жизнь вытекает струей по злой воле жестокосердного Аполлона, тягостное оцепенение овладело старцем, которого Тициан наделил своими чертами.

Что объединяет «Наказание Марсия» Джамбаттисты Ланджетти с одноименной работой Тициана?

Подобно своему великому предшественнику художник выбирает завершающий эпизод поэтического рассказа Овидия, но момент, предшествующий казни, когда Аполлон привязывает Марсия, «получеловека, полукозла» («*mezzo homo, mezzo capra*»), вниз головой к дереву и его вопли заставляют содрогнуться свидетелей,

предвидящих жестокою расправу. Как и в картине Тициана, справа изображен старик, сокрушенно вззирающий на жертву, бессильную и беспомощную перед лицом своего истязателя. Драматический пафос сцены, разворачивающейся на наших глазах, захватывает и увлекает зрителя, заставляя его сострадать обреченному сатиру, – очевидно, что таково и желание самого автора.

Композиция, описанная Боскини, была сразу же приобретена вичентинским аристократом графом Гаспаро Тиене – «на всех парусах устремилась в руки графа Гаспаро Тиене» («*xe corso... a vele riene in man del conte Gasparo Thiene*») [3, p. 576.] Успех окрылил и самого художника: образ Марсия становится с этой поры едва ли не визитной карточкой Джамбаттисты Ланджетти. При этом мастер не повторяет самого себя: продолжая разрабатывать композицию, он ищет и находит в рассказе Овидия новые повороты сюжета.

Так возникают эпизоды непосредственно музыкального состязания, когда Аполлон вдохновенно играет на виоле да браччо (вероятно, это вновь дань уважения Тициану: по «Метаморфозам», Аполлону полагается держать в руках лиру), а Марсий, Мидас и маленький сатир заворожено слушают божественный концерт (галерея Канессо, Париж). В этой сцене, согласно современным представлениям, идет спор между дионисийским (необузданным, диким) и аполлоническим (рациональным, гармонизирующим) началами [4, cat. 12, p. 144].

Однако подобные спокойные, почти классические решения представляют исключение в творческом наследии Ланджетти, последовательно хранившего верность неистовому «риберизму». В этом духе он продолжил и исследование темы Марсия.

Сохранились две картины, изображающие только полуфигуру сатира, привязанного за руки к дереву – в частном собрании в Виченце [4, cat. 56, p. 166, fig. 40]³ и в ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве (*ил. 3*) [4, cat. 57, p. 167, fig. 41]⁴ Обе представляют собой типичные для венецианского периода Ланджетти изображения одинокого страдающего героя – будь то Катон Утический, Иксион, Тиций, Тантал и т. п. Великолепный образец подобной подписной

однофигурной композиции – «Самсон» – хранится в Эрмитаже (ил. 4)⁵.

Однако, обращаясь к картине из Царского Села, для которой мы предлагаем атрибуцию Ланджетти, нетрудно установить связь между ней и упомянутыми полуфигурными изображениями Марсия.

В московской композиции Марсий показан страдающим от жестоких ран, уже нанесенных ножом Аполлона: лицо искажено гримасой невыносимой боли, кожа лоскутами свисает с плеч, фигура слегка наклонена влево. В картине из Виченцы казнь еще не началась: Марсий дан в сильном диагональном движении в правую сторону, его глаза закрыты, черты сводит судорога ожидания пытки⁶.

Тот же момент представлен художником и в царскосельской картине – легко заметить, что образ Марсия здесь полностью повторяет фигуру на картине из Виченцы, но зеркально. С характерной для Ланджетти живописной свободой «вылеплено» тело сатира – сведенные судорогой пальцы, напрягшиеся мышцы торса, искаженные мукой черты лица. В полотне властвует тот же трагический пафос, что так хвалил Боскيني в утраченной дрезденской картине. Во многом Ланджетти добивается этого благодаря более динамичной, эффектной сценографии. Ключевым моментом становится диагональное построение композиции, усиливающее впечатление движения всех компонентов картины. В сильном наклоне вправо представлена фигура Аполлона – он подался вперед, стягивая путы на кистях Марсия, который, в свою очередь, отклоняется в ту же сторону в последней попытке сопротивления. Справа от Марсия – брошенная им свирель, роковая причина мучений, под ногой у Аполлона – роскошно украшенная резьбой лира.

Блестящее живописное мастерство Ланджетти щедро потрачено на изображение бога: сияющим ореолом, исходящим от золотых кудрей, подсвечено его лицо, развеваются легкие складки одежд – голубоватого хитона и винно-розовой мантии. Этим холодным цветовым аккордом на фоне общей жаркой красно-коричневой гаммы мастер умело выделяет смысловой центр

композиции. Выбор и разработка двух главных колористических акцентов безошибочно выдают в Ланджети ученика Пьетро да Кортона, кстати, также обращавшегося к сюжету спора Аполлона и Марсия⁷. Эффектная виртуозная манера исполнения позволяет датировать нашу картину серединой 1660-х, на пике творческой зрелости мастера.

Любопытным совпадением можно считать приобретение для Царскосельского музея в 1998 г. у частного лица уменьшенной копии (*ил. 5*)⁸ рассматриваемой композиции Джамбаттисты Ланджетти. Велико, конечно, искушение предположить, что речь идет о первоначальном эскизе или моделло, но качество исполнения не дает никаких оснований связывать это полотно с работой, выставленной в Картинном зале. Можно лишь утверждать, что оригинал уже давно находится в России, и, вероятно, кто-то из учеников Академии художеств создал эту вполне профессиональную, но вместе с тем вялую и со множеством очевидных промахов копию, при сравнении с которой лишь ярче проявляются достоинства свободной, захватывающей и виртуозной манеры Джамбаттисты Ланджетти.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ ЕД 819. Х., м. 166×202 см. Принята в 1958 от Савостьяновой М. В. (из дома Мятлевых на Исаакиевской площади). Передана в реставрацию в 1961. Реставратор Бобылев А. А. Авторский холст дублирован, меньше дублировочного на 10–15 мм; имеет шов по центру.

² Тициан позаимствовал у Джулио Романо основные композиционные элементы. Джулио Романо, в отличие от предшественников, изобразил Марсия с козлиными копытами и подвешенным на дереве вниз головой, как подвешивают тушу животного. Обе композиции содержат одну фигуру с лирой (слева), две – с ножами, обрезающими кожу, сатира с ведром и поднятой левой рукой, задумчиво сидящего царя Мидаса и висящий на ветке инструмент Марсия – многоствольную флейту-сирингу.

³ Х., м. 125×110 см.

⁴ Инв. № Ж-1151. Х., м., 130×102 см.

⁵ ГЭ 2126. Х., м. 115×202 см. См.: Mantovanelli, cat. 38, p. 157, Tav. X. [№ 2520, с. 739]. Поступила в 1779 из собр. барона Цукмантеля. Примечательно, что из того же собрания, откуда происходит «Самсон», в 1779 г. были приобретены две парные композиции на сюжет спора Аполлона

и Марсия, но в Эрмитаж приняли только одну: судя по описанию в каталоге Миниха (1773–1785), они представляли два эпизода музыкального состязания – в первом героем был Аполлон (как на лейпцигской картине), во втором Марсий. Марсий показан со спины играющим на флейте перед Аполлоном, смотрящим на него с презрительной усмешкой; за Марсием виден судья спора – царь Мидас, сцена происходит под деревом. Картина написана с сознательной небрежностью. («La dispute entre Apollon et Marsyas. Marsyas y est vu par le dos jouant de sa flûte devant Apollon qui paraît l'écouter d'un air moqueur et méprisant; derrière le premier s'aperçoit le Roi Midas juge de la dispute: la Scène est sous un Arbre. C'est un tableau peint avec facilité, mais qui est maniéré. Demi figures sur toile».) Полуфигуры на холсте. 1 аршин 13 ½ вершков × 1 аршин 13 ½ вершков» (т. е. 120×120 см) [1, № 2535].

⁶ Эта же фигура почти без изменений повторена автором в образе Тиция (№ 334, Маурицхейс, Гаага, х., м., 119,5×109,5 см) – картина, как и парная к ней, изображающая Сизифа (работы ученика Ланджетти, Антонио Дзанки), происходит из собрания герцога Мантуанского, что еще раз подтверждает востребованность искусства генуэзского мастера в кругах самых видных коллекционеров его времени.

⁷ Аполлон и Марсий работы Пьетро да Кортона значится в списке коллекции Джона Удней, поступившей в Эрмитаж в 1779 г. [2, с. 97]: «Pierre Veretini de Cortone 2138. Marsyas et Apollon sur toile. Н. 57,7. L. 73,6 см»

⁸ Аполлон и Марсий. Копия. Н. х. XVIII в. X., м. 90×118, инв. № ЕД 1182.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Архив Государственного Эрмитажа. Ф. I. Оп. VI, лит «А». Д. 85. Т. II.
2. *Артемьева И. С.* Коллекционер, делец, тайный агент. Джон Удней и его собрание в Эрмитаже // Искусствознание. 2021. № 3. С. 146–173.
3. *Boschini M.* La carta del navegar pitoresco. [Venezia 1660]. Edizione critica con la «Breve istruzione» premessaalle «Ricche minere della Pittura Veneziana» / a cura di Anna Pallucchini. Venezia ; Roma, 1966.
4. *Mantovanelli M. S.* Giovanni Battista Langetti. Il Principe dei Tenebrosi. Ed. dei Soncino (Pordenone), 2011.
5. *Zorzi A.* La Repubblica di Leone. Storia di Venezia. Milano : Bompiani, 2000.



1. Дж. Ланджетти. Наказание Марсия (Аполлон и Марсий).
Середина 1660-х. Екатерининский дворец, ГМЗ «Царское Село»



2. Тициан. Наказание Марсия. 1575–1576.
Архиепископский дворец, Кромержиж, Чехия



3. Дж. Ланджетти. Марсий. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



4. Дж. Ланджетти. Самсон. Ок. 1660.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



5. Неизвестный художник. Копия картины Дж. Ланджетти «Наказание Марсия» («Аполлон и Марсий»). XIX в. Екатерининский дворец, ГМЗ «Царское Село»

«Мадонна Фрис» Андреа дель Сарто в интерпретации Понтормо

Статья посвящена проблеме атрибуции картины, исторически принадлежавшей галерее Эрмитажа, куда она поступила в 1779 г. в составе коллекции британского консула в Венеции Джона Удни (Удней). Изначально приписанная Андреа дель Сарто, а позднее считавшаяся копией, она может быть определена как работа Якопо Карруччи, прозванного Понтормо. О ее не меньшей известности, чем прототип Андреа дель Сарто, свидетельствуют многочисленные копии, одна из которых находится в собрании Научно-исследовательского музея при Российской академии художеств. *Ключевые слова:* живопись XVI века; флорентийская живопись; Андреа дель Сарто; Понтормо; Джон Удней, Мадонна Фрис, Государственный Эрмитаж; галерея Мальмезон

Irina Artemieva

The “Madonna Fries” by Andrea del Sarto and its Interpretation by Pontormo

The article is dedicated to the discussion of the authorship of the painting acquired in 1779 from the collection of John Udney, at that time British Consul in Venice, and formerly belonged to the Hermitage. Initially attributed to Andrea del Sarto and later regarded as a copy, it might be ascribed to Jacopo Carrucci named Pontormo. To testify to its former fame, there are many copies, and one of them is now in the collection of the Museum of the Academy of Fine Arts. *Keywords:* painting of the 16th century; Florentine painting; Old Testament; Andrea del Sarto; Pontormo: The State Hermitage museum; John Udney, Madonna Fries, Galerie du Malmaison

В 1935 г. копия с «Мадонны Фрис» Андреа дель Сарто¹ (ил. 1) была передана в Музей Академии художеств из фондов Эрмитажа,

куда она поступила в 1814 г. из собрания императрицы Жозефины в Мальмезоне². Стилистические особенности живописи были настолько характерными и при этом так отличались от индивидуальной манеры Андреа дель Сарто, что вызвали предположение об авторстве его самого талантливого ученика – Якопо Карруччи, прозванного Понтормо. Вместе с тем качество исполнения не позволяет рассматривать это произведение как оригинальное, что заставляет предполагать существование написанной Понтормо интерпретации «Мадонны Фрис».

Картина, которая может смело претендовать на прототип мальмезонской копии и на авторство Понтормо, не так давно возникла в поле зрения: в 2021 г. она была приобретена для частной коллекции во Флоренции из известного московского собрания Феликса Вишневого (*ил. 2*). Однако ее предыдущая история прослеживается на протяжении более двухсот лет.

«Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем»³ происходит из основного собрания Картинной галереи Эрмитажа, куда она поступила в 1779 г. как оригинал Андреа дель Сарто в составе 60 живописных работ, приобретенных еще в 1769 г. по распоряжению Екатерины II у английского торгового консула в Венеции Джона Удни (Уднея), но прибывших в галерею лишь через десять лет, в 1779 г. В рукописный каталог Миниха (1773–1789) внесена со следующим комментарием: «André del Sarto. 2171. La Vierge, l'Enfant Jesus et le petit Saint Jean. Le goût de dessein, le Coloris vigoureux; la fonte admirable des Couleurs et les draperies peintes avec la plus grande facilité de pinceau, font de ce Tableau une pièce capitale et un des plus beaux ornements de la Collection Impériale. Sur bois. Haut 1. ar. 6 ½. V. large 1. ar. 1. V.» («Андреа дель Сарто. 2171. Святая Дева, младенец Иисус и маленький Иоанн Креститель. Высокое мастерство в рисунке, энергичный колорит; восхитительная цветовая гамма и виртуозная легкость кисти в исполнении драпировок выдают в этой картине капитальное произведение мастера и одно из лучших украшений императорской коллекции. На дереве. В. 1 аршин 6 ½ вершков, д. 1 аршин 1 вершок») [1].

В 1797 г. картина упомянута в первом томе описи Лабенского: «645. Андрея Дель Сарта. Богоматерь со Христом и Иоанном Крестителем. выш[ина]: 1 арш[ин] 6 ½ верш[ков]: ши[рина]: 1 арш[ин]: 1 верш[ок]. 2171. Приписка карандашом: На дереве, в 4 Комн. Эрмитажа» [2]. Тогда же на обороте была проставлена красная сургучная печать с монограммой «ПП» под короной, а на лицевой стороне внизу красной краской написан номер 645 (не сохранился).

В 1805 г. композиция воспроизведена в «Galerie de l'Ermitage, gravée au trait d'après les plus beaux tableaux qui la composent, avec la description historique, par Camille, de Genève... Ouvrage... publié par F. X. Labensky...» [6, с. 120] (ил. 3). В 1838-м картина вошла также в «Livret de la Galerie Impériale de l'Ermitage...» [13, p. 50] как работа Андреа дель Сарто, находящаяся в зале № 4 (Итальянской школы) Императорского Эрмитажа.

При составлении «Описи картинам и плафонам, состоящим в заведывании II Отделения Императорского Эрмитажа 1859 года» внесена в 3-й том описи: «2249. Оказалась на лицо в 1859 году. Богоматерь с младенцами Иисусом и Иоанном. Пис.: на дереве. Раб. Андрея дель Сарто. 23×17 ½. № 42 Во 2-м зале Итал. школы. По предписанию Г. обер-гофмаршала от 5 ноября 1862 г. № 1153. в Московский Музеум.» [3]. Номер 2249, написанный черной краской на обороте картины, сохранился.

С 1862 г. картина находилась в Румянцевском музее в Москве. Упоминается в описании «Художественной галереи... московского Публичного и Румянцевского музея», составленном А. Новицким в 1888 г., как старинная копия работы Бронзино с Андреа дель Сарто [5, с. 58–59]. Возможно, номер 192, проставленный черной краской на обороте сверху, относится ко времени пребывания картины в Румянцевском музее (с 1924 г. – Музее изящных искусств, затем ГМИИ им. А. С. Пушкина). Впоследствии, видимо, была передана в Комиссию Госфонда, так как в советский период оказалась в коллекции Феликса Евгеньевича Вишневого, на что указывает и отметка в ключе описи картин 1859 г. Государственного Эрмитажа: «...картина в собрании Вишневого в Москве».

При столь впечатляющей истории картины в России, прослеженной на протяжении двух с половиной столетий, почти ничего нельзя сказать о ее происхождении и более раннем нахождении в итальянских коллекциях. Однако поступление работы в Эрмитаж от Джона Удней свидетельствует, что по крайней мере в середине XVIII столетия она прошла через руки знатоков и людей чрезвычайно сведущих [4, с. 172].

Джон Удней, родившийся в 1727 г., происходил из шотландских дворян. В 1757-м он приехал в Венецию в качестве свободного коммерсанта и быстро стал правой рукой стареющего консула Смита, который и предложил своего молодого партнера в качестве преемника на посту британского консула в Венеции (официальное назначение произошло в 1761 г.). С 1776 до 1787 г. Удней был британским консулом в Ливорно, с мая 1787 по февраль 1788 г. – поверенным в делах в Тоскане. Покинул Италию в 1797 г., спасаясь от нашествия армии Наполеона. На всем протяжении своей итальянской карьеры был одним из наиболее успешных и ловких торговцев живописью, скупая картины у разорявшейся венецианской и тосканской аристократии, и был конкурентом известных Томаса Дженкинса и Джеймса Байрса. Поставлял картины русскому двору не только в 1779, но и позднее – в 1781 г. [8, р. 121].

Наиболее вероятно, что «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем» была приобретена Уднеем в Тоскане до 1768 г. (когда консул представил Екатерине II список из 62 картин), поскольку венецианские коллекции составлялись по преимуществу из работ местной школы.

Атрибуция Андреа дель Сарто основывалась, возможно, на исторических сведениях, известных Уднею, но не дошедших до наших дней. Однако всего через несколько лет после поступления коллекции Джона Удней в Эрмитаж, между 1785–1787 гг., в Риме графом Йозефом фон Фрисом (1765–1788) была приобретена идентичная композиция и также с авторством Андреа дель Сарто⁴ (ил. 4). Ее история до момента продажи также неизвестна, хотя сама покупка наделала много шума и к картине оказалось привлечено широкое внимание, не без участия И.-В. Гёте, который записал

16 июля 1787 г.: «Граф Фрис приобретает без счета, включая Мадонну Андреа дель Сарто за 600 цехинов. В прошлом марте Ангелика [Ангелика Кауфманн] предлагала за нее 450 – и получила бы за эту сумму, если б не возражал бдительный муж [т. е. Антонио Дзукки]. Теперь оба кусают локти. Картина невероятной красоты, такой, что невозможно подобную себе даже вообразить, не увидев воочию» [12, S. 496]. В том же 1787 г. Кауфманн написала в Риме портрет графа Йозефа на фоне «Тезея» работы Антонио Кановы – еще одно громкое приобретение. Тогда же с картины Рафаэлем Моргеном была исполнена гравюра (Британский музей, Лондон). Поскольку Йозеф фон Фрис в следующем году скончался, его коллекции перешли младшему брату Морицу и были перевезены в Вену. В 1824 г. Мориц продал лучшие работы своего собрания, и «Мадонна» Андреа дель Сарто, как и «Тезей с Минотавром» Кановы, перешли в собственность 3-го маркиза Лондондерри [10, p. 149]. Его потомок, 5-й маркиз Лондондерри, продал картину барону Лионелю Ротшильду между 1854–1870 гг. Ее последним владельцем стал Энтони Ротшильд, завещавший свое поместье Аскотт Хаус в графстве Бэкингем Национальному фонду (Ascott Estate, Buckinghamshire, National Trust) [14].

Нет сомнения, что «Мадонна Фрис» – оригинал и великолепный образец искусства Андреа дель Сарто, живописца, «лишенного недостатков» («*Pittore senza errori*»), и хотя в прошлом высказывались сомнения в том, что работа выполнена им собственноручно [11, p. 196], после экспонирования на выставке 1955 г. (до того работа была почти вне внимания критики) ее назвали «одним из главных и притом наименее известных итальянских произведений в Великобритании, лучшим на выставке, уникальным образцом (не считая Национальной галереи и собрания Уоллеса), демонстрирующим всю силу и мощь искусства Андреа дель Сарто» [15, p. 292–295].

Сомнения в авторстве и различные противоречивые мнения, высказывавшиеся в прошлом, как полагают, объясняются, с одной стороны, недоступностью картины, долгое время скрытой в частном загородном доме, а также особенностями ее композиции. Эти

особенности еще лучше проявляются при сравнении с работой из бывшего эрмитажного собрания, которая, в свою очередь, не просто малоизвестна, но вообще никогда не попадала в поле зрения исследователей творчества Андреа дель Сарто и его ближайшего окружения.

В оригинальной работе ярко проявляются лучшие особенности индивидуальной манеры Андреа дель Сарто: идеальный уверенный рисунок преобразуется в мягкие, эластичные формы благодаря умелому использованию светотени, напоминающей знаменитое леонардовское sfumato – прием, которым Андреа восхищался и изучал как во Флоренции, так и, очевидно, во Франции, где он оказался рядом с винчианцем в последний год его жизни (1518–1519). Светотеневые переходы от совсем легких до глубокой дымки гармонизируют тонко разработанную цветовую гамму, построенную на сдержанных полутонах – единственным ярким акцентом служит красный плащ маленького Иоанна. Общее тихое меланхолическое настроение композиции придает печальное задумчивое лицо Марии, робкая полуулыбка Иоанна Крестителя, загадочный недетский взгляд Иисуса, обращенный прямо на зрителя. При внешней разобщенности персонажей достигнуто безусловное эмоциональное равновесие и гармония.

Совсем в другом ключе решена интересующая нас картина из частного флорентийского собрания. Внешне буквально повторяя оригинал, она производит иное, почти прямо противоположное впечатление. Светотень утратила мягкость, усилена настолько, что возникает ощущение неживой, мраморной холодности в инкарнате. Ее дополняет интенсивная цветовая гамма с резкими градациями, как, например, в переходе от светло-розового к лимонно-желтому на рукаве Мадонны, каждый цвет усилен по сравнению с прототипом Андреа дель Сарто – достаточно посмотреть на глубокие синие тона пейзажного фона, на полированный камень скалы.

По-иному воспринимается и разобщенность персонажей – в эмоциональной атмосфере нет и следа той теплоты, которой проникнута работа Андреа: Мадонна отвернулась вправо с отрешенным холодным видом, улыбка на лице маленького Иоанна

превращается в странную гримасу, придавая лицу почти порочное выражение, кудрявый белокурый Иисус сурово и недоверчиво смотрит на зрителя.

Нет сомнения, что перед нами – яркая интерпретация композиции Андреа дель Сарто, исполненная высокоталантливым мастером из ближайшего окружения флорентийского живописца, причем художником, уже ступившим на путь не «подражания природе», а созданию ее подобия, опираясь на свои внутренние, глубоко индивидуальные правила и критерии – то, что Вазари провозгласит «новой современной манерой» и получит название маньеризма. Эти особенности эрмитажной картины обратили на себя внимание еще в XIX в., когда в каталоге Румянцевского музея 1888 г. она была упомянута уже как «старинная копия с Андреа дель Сарто работы Бронзино». Действительно, в окаменелости форм, в скульптурной застылости персонажей много общего с манерой Аньоло Бронзино, и вполне вероятно, что он мог копировать во Флоренции картину Андреа дель Сарто, даже не будучи его учеником. Однако с не меньшей, а, пожалуй, и с большей вероятностью, автором бывшей эрмитажной работы мог быть учитель Бронзино – ближайший и наиболее одаренный ученик Андреа дель Сарто Якопо Понтормо. «Мадонна Фрис» Андреа дель Сарто датируется 1521–1522 гг. В эти годы Понтормо еще продолжал общаться со своим наставником, и его повторение могло быть исполнено приблизительно тогда же.

На близость манере Понтормо указывает как цветовая разработка – подобная той, что можно видеть в его знаменитой работе «Встреча Марии с Елизаветой» (*Propositura dei Santi Michele e Francesco*, Карминьяно), так и, в особенности, физиономический тип и выражение лица Иоанна Крестителя, схожий с тем же персонажем в эрмитажном «Святом семействе с Иоанном Крестителем»⁵. В этой связи весьма примечательно, что копия с «Мадонны Фрис», ныне находящаяся в собрании Научно-исследовательского музея при Российской академии художеств, была изначально приписана Понтормо. Следует заметить, что она не единственная: среди множества копий с «Мадонны Фрис» выделяется ряд произведений (*Galleria Palatina Palazzo Pitti, Firenze; Narodni galerie,*

Praha; Lempertz 17.11.2007, лот 1300, etc.), прототипом для которых послужил не оригинал Андреа дель Сарто, а его талантливая интерпретация, ранее находившаяся в Эрмитаже, которую с полным основанием следует приписать руке Якопо Карруччи по прозвищу Понтормо.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Инв. № Ж-28. Холст, масло. 109,0×81,5 см. Передана в НИМ при РАХ по акту от 1/II – 1935. Список 2, № 6.

² Императорский Эрмитаж, Описание картинам и плафонам, состоящим в заведывании II Отделения Императорского Эрмитажа. 1859. № 2233.

³ Дерево, масло, 102,0×77,0 см.

⁴ Дерево, масло, 101,6×74,9 см. Поместье Аскотт, Национальный фонд (Ascott Estate, NT) 1535140.

⁵ Инв. № ГЭ 5527. Холст (переведена с дерева), масло, 120,0×98,5 см.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Архив ГЭ. (Архив Государственного Эрмитажа). Ф. I. Оп. VI лит. «А». Д. 85. Т. II. Л. 115 об.–116.

2. Архив ГЭ. Ф. I. Оп. VI лит. «А». Д. 87. Т. I. Л. 107.

3. Архив ГЭ. Ф. I. Оп. VI лит. «Б». Д. 1 (Т. 3). Л. 85 об.–86.

4. *Артемьева И. С.* Коллекционер, делец, тайный агент. Джон Удней и его собрание в Эрмитаже // *Искусствознание*. № 3, 2021. С. 146–173.

5. Художественная галерея московского Публичного и Румянцевского музея : Критическо-исторический очерк / составил А. Новицкий. М., 1888.

6. Эрмитажная галерея, гравированная штрихами с лучших картин оную составляющих и сопровождаемая историческим описанием, сочиненным Камилем, урожденцем жевевским. Т. I. / с французскаго перевел Сергей Глинка. СПб., 1805. С. 120.

7. *Artemieva I.* Un'episodio della nascita dell'Ermitage: il caso di Udney // *Borean L., Mason S., a cura di.* Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento. Venezia : Marsilio, 2009. P. 120–139.

8. *Artemieva I., Bortnikova E.* Lettera da Oranienbaum: Aliense, Ludovico Carracci, Mazzoni // *Ricche Minere*. Rivista semestrale di storia dell'arte. Anno V. No. 9. 2018. P. 69–83.

9. *Artemieva I., Bortnikova E.* Lettera da Oranienbaum (II): Ippolito Scarcellino, Pietro Liberi, Daniel Seiter // *Ricche Minere*. Rivista semestrale di storia dell'arte. Anno V. No. 14. 2020. P. 27–40.

10. *Biadi L.* Notizie inedite della vita d'Andrea del Sarto. Florence, 1829.
11. *Freedberg S. J.* Andrea del Sarto. Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard University Press, 1963.
12. *Goethe J. W.* Die Italienische Reise, Gedenkausgabe. Bd. II Zurich. 1950.
13. Livret de la Galerie Impériale de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg: contenant l'explication des tableaux qui la composent, avec de courtes notices sur les autres objets d'art ou de curiosité qui y sont exposés. Saint-Pétersbourg. 1838.
14. National Trust Collections // site of National Trust. URL: <https://www.nationaltrustcollections.org.uk/> (дата обращения: 27.11.2022)/
15. *Waterhouse E., Garlick K.* The Italian exhibition at Birmingham // The Burlington Magazine. 1955. N 97.



1. Неизвестный флорентийский художник.
Копия картины Понтормо (Якопо Карруччи)
«Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем».
НИМ при РАХ. Инв. № Ж-27



2. Понтормо (Якопо Карруччи), Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем. Ок.1521–1522. Флоренция, частное собрание



3. Андреа дель Сарто. Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем. Иллюстрация в издании «Эрмитажная галерея, гравированная штрихами с лучших картин оную составляющих и сопровождаемая историческим описанием, сочиненным Камилем, урожденцем женеvским» [6, с. 120]



4. Андреа дель Сарто. Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем (Мадонна Фрис). Ок. 1521–1522. Поместье Аскотт, Национальный фонд, Великобритания

Феномен исторического нарратива: образы Средневековья и Ренессанса в творчестве Козроэ Дузи

Наследие итальянского живописца Козроэ Дузи (1808–1859) включает религиозные и исторические полотна, парадные и камерные портреты, романтические пейзажи. Творчество мастера лежит в русле стилистических поисков классицизма, историзма и романтизма, отдельные работы близки «стилю трубадур». Значительный корпус произведений Козроэ Дузи посвящен сюжетам итальянской литературы и истории эпохи Возрождения. Это касается образов поэзии Данте и изображений прославленных художников – Микеланджело, Тициана, Тинторетто. Работая в России, Дузи обращается к темам из русской истории, прибегает к технике энкаустики, стремясь достичь в произведениях для храмов эффектов византийской живописи. Принципы историзма и романтической интерпретации прошлого отражены как в сюжетах и образах, так и в поисках в области техники и материалов.

Ключевые слова: стили в искусстве XIX в.; «стиль трубадур»; концепция историзма в живописи; русско-итальянские художественные связи; творческий метод Козроэ Дузи; образы итальянской литературы в живописи; образы художников эпохи Возрождения в живописи; методы интерпретации истории в искусстве; образы прошлого в живописи; образ Италии в искусстве

Julia Arutyunyan

The Phenomenon of Historical Narration: Images of the Middle Ages and Renaissance in the Works of Cosroe Dusi

Annotation. The legacy of the Italian painter Cosroe Dusi (1808–1859) includes religious and historical canvases, ceremonial and chamber portraits, romantic landscapes. The master's works are in line with the stylistic searches

of classicism, historicism and Romanticism, some works are close to the “troubadour style”. A significant body of works by Cosroe Dusi is devoted to the subjects of Italian literature and the history of the Renaissance, this concerns the images of Dante’s poetry and the images of famous artists – Michelangelo, Titian, Tintoretto. Working in Russia, he turns to themes from Russian history, resorts to the technique of encaustic, striving to achieve the effects of Byzantine painting in religious painting. The principles of historicism and romantic interpretation of the past are reflected both in plots and images, and in searches in the field of techniques and materials.

Keywords: styles in art of the 19th century; the “troubadour style”; the concept of historicism in painting; Russian-Italian artistic communications; the creative method of Cosroe Dusi; images of Italian literature in painting; images of artists of the Renaissance in painting; methods of interpreting history in art; images of the past in painting; the image of Italy in art

История и национальное культурное наследие становятся неистощимым источником сюжетов и образов для художников XIX столетия. Воспринятые сквозь призму жанрово-бытовой трактовки сюжетов далекого прошлого, Средневековье и Ренессанс превращаются в легендарную эпоху – времена чести и рыцарской доблести, религиозного пыла Крестовых походов и поэтической изысканности куртуазной любви. Повествовательность и детализация в интерпретации исторических сюжетов, обусловленные расцветом археологических изысканий и деятельностью многочисленных обществ антиквариетов – любителей древности – формируют характерные для XIX столетия принципы трактовки прошлого. Трансформация традиционной академической системы жанров и взаимопроникновение исторической и бытовой тематики в живописи выразилось в появлении корпуса произведений, посвященных повседневности, интимным и камерным сторонам идеализированной средневековой и ренессансной действительности. Романтическое восприятие истории и отношение к прошлому как к актуальному для современности и значимому для культурной идентичности явлению повлияли на сложение специфических принципов отражения истории в изобразительном искусстве, складываются модели трактовки национального наследия, которые опираются на определенные концептуальные схемы, затрагивающие

выбор сюжетов, тип и характер персонажей, трактовку антуража (пространства, архитектуры и, прежде всего, костюмов).

«Стиль трубадур» [13], как весьма иронично принято именовать вариант историзма в живописи, малой бронзовой пластике и декоративно-прикладном искусстве Франции первой половины – середины XIX в., при всей его поверхностной декоративности и свободе в обращении с исторической тематикой, вырабатывает корпус последовательных подходов к интерпретации визуального повествования о прошлом. Формируется ряд маркеров, указывающих на определенную эпоху, прежде всего это готическая архитектура со стрельчатыми арками, крестовыми нервюрными сводами, витражными окнами и остроконечными шпилями и костюм с пурпуэном, котарди, сюркоттой и ушпландом, высоким энненом, длинноносыми «пуэнами» или рыцарские латы.

Концепция истории в изобразительном искусстве эпохи романтизма и историзма – это сложный комплекс представлений, основанных на археологических изысканиях и научных открытиях в области изучения прошлого, знании особенностей одежд и архитектурного окружения, поиске адекватного художественного языка и своеобразный «миф об истории», сформировавшийся на рубеже XVIII–XIX столетий [16]. Ушедшие века становятся источником вдохновения, темой для дискуссий, базой политических программ и военного противостояния; позитивистская идея единого исторического процесса вступает в конфликт с принципом многолинейной историко-культурной типологии. История формирует воззрения на художественную культуру прошлого в ее проекции на современность. Академическая практика, выделявшая «большой» и «малый» исторические жанры (*genre historique*) [6], предполагала специфическую иерархию ценностей в системе интерпретации прошлого – от выбора сюжета и героя до трактовки окружения и пространства. Ведущими стилистическими системами эпохи история интерпретируется по-разному, спектр трактовок широк: от пафоса воспроизведения событий прошлого в театрально-возвышенном антураже условной древности до обыденно-повседневной попытки археологическими цитатами

и приземленными образами воспроизвести «настоящий» быт ушедших столетий.

Классицизм историчен, ибо в самом основании стиля лежит идея диалога с Античностью: ориентация на умозрительный идеал, разумное усвершенствование природы, слияние высокого вкуса, умеренности и ясности. Абсолют недостижим, но постижим; цитирование наследия прошлого и интерпретация узнаваемого образца становятся методом работы художника. Классицистическая теория в изобразительных искусствах формирует корпус требований нормативного толка, отражающих представления о совершенном воплощении идеального образца. Классицизм дидактичен, умозрителен и нарративен, его концепт «ut pictura poesis»¹ [12], восходящий к «De arte poetica» Горация («О поэтическом искусстве, или Послание к Пизонам»), предполагает риторический характер трактовки образа. Нормативная доктрина классицизма универсальна, источник формообразования целостен и понятен, отсылка к прошлому позволяет актуализировать статус явления современности в его связи с прошлым, что порождает эффект бесконечного возвращения. Единство и взаимообусловленность художественного решения и риторического повествования, гармония как универсальный принцип, ориентация на бесспорный идеал и понимание Античности как модели для трактовки тем, образов и смыслов становятся ключевыми принципами интерпретации прошлого сквозь призму классицизма.

Историзм – «другой романтизм» [8] – формирует новый подход к интерпретации прошлого; множественность и разнообразие, полифонизм стилистических поисков и дуалистичность в понимании и апроприации исторического наследия порождают идею взаимосвязи функции и стиля, отраженную со всей обстоятельностью, убежденностью и виртуозной риторической аргументацией в статье Н. В. Гоголя «Об архитектуре нынешнего времени» (1831) [2]. Концепция истории романтизирует прошлое, позволяя воспринимать далекую эпоху как условно идеальный в пространстве и времени мир; исторический нарратив претворяет визуальные стратегии репрезентации Средневековья в корпус цитат и маркеров времени

разной степени считываемости. При этом если в книжной графике изображение, сопровождаемое словом, воспринимается как комплексное явление на грани литературного повествования и зримого отображения, то в живописи исторические сюжеты требуют визуализации события, облика персонажей и контекста [11, р. 199]. Историзм – камертон своего времени, концепция многообразия, положенная в основу системы ценностных установок эпохи; универсальная закономерность стилистических соответствий формирует комплекс эстетических параметров, создающих иллюзию свободного выбора средств художественной выразительности. Процесс сложения «неостилей» основан на системе условного отбора и концептуализации четко обозначенных ориентиров образного языка эпохи: деталей архитектурного декора, костюма и антуража, технических приспособлений и способов творческой интерпретации идеи.

Система визуальных маркеров вырабатывается как в рамках новых требований к зодчеству и в концепции стилистической реставрации времени активной деятельности Э. Э. Виолле-ле-Дюка, так и в расширении исторических знаний об эволюции принципов создания интерьеров, утвари, костюма. Историческое мышление XIX в. формирует и новую трактовку образов прошлого в искусстве: не соблюдение технических приемов и формальных подходов, а понимание и использование археологически достоверных деталей, обращение к иному кругу сюжетов и определенная доля стилизации играют ключевую роль в процессе изменения понимания истории в академической художественной практике, *genre historique* формирует концепцию жанровой и обыденно-бытовой трактовки прошлого [6]. «Глобальные теории и рискованные гипотезы романтической истории» [1, с. 217] становятся сюжетной основой произведений, опирающихся на литературно осмысленное понимание прошлого. Эстетизация приемов искусства ушедших эпох сквозит и в работах Ж.-О.-Д. Энгра на темы из литературы Средневековья и Ренессанса, и в творчестве французских представителей «стиля трубадур», английских прерафаэлитов и немецких назарейцев, и в стилизованных в духе романской пластики портах и скульптурных капителях Мишеля Паскаля.

«Романтическая история» многолика и литературна, она эгоцентрична, однолинейна, контрастна, динамична; ее образы стереотипны и архетипичны, это история сильных правителей, великих свершений, бунта, противостояния; она драматична и условна, воплощает идеи личности, противостоящей миру, отражает комплекс представлений о «двоемирии романтизма», уводя в иные эпохи и земли. Индивидуальное в этой истории противопоставлено массе и сопротивляется чрезмерному давлению устоявшихся концептуальных парадигм. «Романтическая история» порождает новый и оригинальный взгляд на исторический жанр в искусстве XIX в.: прошлое и современность меняются местами, ушедшие эпохи обретают антураж будничности и обыденности, сюжеты повседневности героизируются, превращаясь в отвлеченный образ. Формируя новую систему жанров, XIX столетие последовательно отдает предпочтение историческим полотнам, портрету, жанровой композиции, пейзажу и натюрморту, лишая систему иерархичности и концептуальной соподчиненности. Прошлое воспринимается сквозь призму актуального настоящего, провоцирующего иное – символично-аллегорическое или снижено-обыденное – понимание истории, нередко свершающейся на глазах современников великой эпохи.

Трансформация видовой и жанровой структуры художественных практик порождает акцент на повествовательности, дилемма, обозначаемая традиционным для академической практики тезисом «*ut pictura poesis*», вступает в противоречие с интерпретацией самодостаточности искусств и их прочной связи со структурами пространственно-временного континуума [5, с. 127–128]. Исторический нарратив, сформированный визуальными искусствами в XIX в., исходит из принципов расширения объектов цитирования, научной достоверности, археологической точности детали, наглядности, занимательности, доступности, открытой интерпретации источников – как зрительных, так и текстовых. Жанровая трактовка сюжетов и образов прошлого приобретает концептуальный характер, интерпретируя историю как актуальное и значимое «здесь и сейчас», литературный источник позволяет приблизить событие, воплощая его на основе представлений об «исторической

правде» сквозь призму доказывающего реальность текста. Концепт повествовательности, выявляющий способы и формы визуальной наррации, позволяет классифицировать принципы воплощения зрительного рассказа в категориях трансформации, реализации желания, исключения недостатка [9, р. 67–69], затрагивает аспект коммуникации и коммуникативных структур, выявляет способы ведения рассказа [9, р. 72]. Исторический нарратив в живописи XIX в. уходит от идеализирующей модели классицизма к романтическому осмыслению жанровой и литературной составляющих трактовки прошлого в его конкретном и узнаваемом по соответствующим маркерам воплощении.

Национальное самосознание, сформированное перипетиями итальянской истории и политическими коллизиями современности, отражается в литературе и искусстве первой половины XIX столетия, на смену классицизирующей линии, воспринимавшей Античность как безусловный идеал и источник образных и пластических решений, приходит романтическое увлечение прошлым, то, что в целом в европейской традиции связано с неоготикой [14], в Италии приобретает характер неоренессанса [4, с. 25]. Персонажи сочинений Данте и жизнеописаний Вазари, великие писатели и художники эпохи Возрождения становятся героями произведений итальянской живописи в духе *genre historique* [7].

Венецианский живописец Козроэ Бернардо Лоренцо Дузи (1808–1859), подобно многим современникам, начинает с сюжетов, связанных с античной историей, но уже в начале 1830-х обращается к темам итальянской истории, образам литературных персонажей и деятелей искусства. Замысел масштабного полотна «Паоло и Франческа» остался нереализованным [10, р. 5], лишь рисунок из собрания Государственного Эрмитажа (2-я треть XIX в.) (*ил. 1*) и небольшая картина «Франческа да Римини» (1831, Национальная галерея современного искусства, Рим) свидетельствуют о разработке венецианским мастером круга исторических тем, связанных с наследием итальянской литературы эпохи Возрождения.

Характерное для европейской живописи романтизма и «стиля трубадур» обращение к У. Шекспиру [16, р. 144–145] отражено

в творчестве К. Дузи рядом графических произведений «Ромео и Джульетта», одно из которых представлено в коллекции Государственного Эрмитажа (2-я треть XIX в.) (*ил. 2*). В 1838 г. на выставке Венецианской академии изящных искусств, приуроченной к посещению Венеции австрийским императором Фердинандом I, было представлено семь работ К. Дузи, в том числе и картина «Ромео и Джульетта», написанная по заказу графа Франческо Гуальдо Ди Виченца [15, р. 31–32]. Интерпретация средневековой истории отражена в рисунке на сюжет из романа Вальтера Скотта «Айвенго», изображающем гибель юного рыцаря (2-я треть XIX в., Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) (*ил. 3*).

После работы над занавесом венецианского театра «Ла Фениче», аллегория которого «Апофеоз феникса» (1837) была сочтена современниками архаичной, К. Дузи создает набросок занавеса театра Нобиле в Удине «Микеланджело представляет молодого Джованни да Удине герцогу Гонзага» (1838, Государственный Эрмитаж), таким образом разрабатывая тему жизни художников периода Ренессанса. Неоднократно обращаясь к пейзажным мотивам, венецианский мастер изображает виды со средневековыми постройками, например, в наброске с романской церковью (2-я треть XIX в., Государственный Эрмитаж) (*ил. 4*). Ведущим героем живописных произведений К. Дузи становится венецианский мастер эпохи Ренессанса Тинторетто². В работе «Ночные бдения в доме Якопо Робусти, прозванного Тинторетто» (после 1838 г.) сюжетом является тема музицирования [7, р. 22–23]. Художник повторяет в акварели (1838) и масле (а потом изображение исторической сцены тиражируется в технике литографии (1859)) интерьерную сцену, изображающую камерный концерт в доме прославленного венецианца, где «преобладал сладчайший голос Мариетты, исполнявшей арии доблестного Царлино» [8, р. 23].

Творческий метод К. Дузи предполагает характерную для XIX в. идею научной достоверности – визуальной, исторической, природной. Мастер многократно обращается к зарисовкам с изображениями костюма, характерного для XVI, XVII и XVIII вв., и, очевидно, к широко распространенным в этот период в художе-

ственной среде костюмным трактатам [15, р. 143–147], работает в ботаническом саду, чтобы правильно изобразить флору Палестины и Египта в религиозных полотнах [3, с. 97], изучает технику энкаустики, чтобы повторить приемы художников древности.

Концепция исторической картины, в которой акцент сделан на жанровую трактовку сюжета и на внимание к аутентичной детали, позволяющей реконструировать прошлое, использование своеобразных маркеров, способствующих узнаваемой интерпретации эпохи, преобладание станкового камерного формата, предполагающего подробное рассматривание, считывание деталей повествования, явное предпочтение Средневековья и Ренессанса становятся характерными для живописи второй четверти – середины XIX в. чертами. Академическая система последовательно отходит от традиционных принципов воплощения исторических сцен, а «малый исторический жанр» обретает смысл достоверной в своей приземленности и «очеловеченности» системы изображения далеких эпох. Исторический нарратив порождает идею воплощения прошлого на основе научных подходов, археологических данных, справочных пособий, литературной традиции, общих представлений о времени и, наконец, произведений искусства, как нельзя более точно отражающих мировоззрение и эстетические позиции своего времени. Трактовка истории обусловлена современностью, политическим и культурным контекстом, что четко читается в итальянской художественной практике XIX в. В творчестве К. Дузи общие для европейских мастеров сюжеты, восходящие к пьесам У. Шекспира и романам В. Скотта, соседствуют с итальянскими мотивами, основанными на сочинениях Данте и образах искусства эпохи Ренессанса. Интерпретация национальной истории, новый взгляд на историческую память и наследие Италии позволяют говорить о мастере, долго и плодотворно работавшем в России, как о художнике переходного этапа, рубежа, отделившего академически универсальное отношение к единой Древности от сформировавшегося в XIX в. осознания ценности истории в ее индивидуальном осознании. Исторический нарратив в творчестве К. Дузи приобретает свое венецианское преломление.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Живопись подобна поэзии (лат.).

² Козрое Дузи прозвали «современный Тинторетто» [10, p. 8].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Арьес Ф.* Время истории / пер. с франц. и примеч. М. Неклюдовой. М. : ОГИ, 2011. 302 с.

2. *Гоголь Н. В.* Об архитектуре нынешнего времени // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : [В 14 т.] / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 8 : Статьи. 1952. С. 56–75.

3. Дневник художника Козрое Дузи, или приключения Венецианца в России. СПб. : Лимбус Пресс : Издательство К. Тублина, 2015. 240 с.

4. Итальянская живопись XIX века. От неоклассицизма до символизма : каталог выставки / Государственный Эрмитаж. / Кураторы проекта: Сузанна Дзанти, Фернандо Маццокка. – Geneve ; Milano : Skira, 2011. 239 с.

5. *Митчелл У. Дж. Т.* Иконология. Образ. Текст. Идеология / У. Дж. Т. Митчелл / [пер. с англ. В. Дрозда]. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2017. 240 с.

6. *Чернышева М. А.* Genre historique во французском искусстве первой половины XIX века. К определению исторической картины нового типа // Искусствознание. 2017. № 3. С. 146–169.

7. *Bellin M. A. ; Catra E.* L'Accademia di Belle Arti di Venezia e “gli autori del miglior tempo”. Tiziano, Tintoretto, Veronese... tra didattica, celebrazione, memoria e promozione // CELEBRATING RUSKIN! Reconsidering the Venetian Masters of the Renaissance in the 19th Century, monogr. no. MDCCC-8, p. 9–26 // Сайт издательства университета Edizioni Ca' Foscari. URL: <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/mdccc-1800/2019/1/art-10.14277-MDCCC-2280-8841-2019-01-001.pdf> (дата обращения: 12.12.2022).

8. *Cau E.* Le Style troubadour : l'autre romantisme. Montreuil : Gourcuff Gradenigo, 2017. 176 p.

9. Critical Terms for Art History / Ed. by R. S. Nelson, R. Shiff. London ; Chicago : The University of Chicago press, 2003. 519 p.

10. *Draghi F.* Cosroe Dusi pittore di storia. Bassano : Dalla Tipolitografia Roberti, 1865. 15 p. // Google Книги (Google Books) : сервис поиска по книгам. URL: https://play.google.com/books/reader?id=eg1_IVEoo4IC&pg=GBS.PP1&hl=ru (дата обращения: 15.12.2022)

11. *Hoogvliet M.* How to tell a fairy tale with images: narrative theories and French paintings from the early nineteenth century // *Relief*, 4(2). P. 198–212. <https://doi.org/10.18352/relief.545> (дата обращения: 12.01.2023).

12. *Lee R. W.* *Ut pictura poesis: The humanistic theory of painting.* – New York : W.W. Norton & Company, 1967. 130 p. // Интернет архив. URL: <https://archive.org/details/utpicturapoesish00leer/page/n9/mode/2up> (дата обращения: 12.12.2023).

13. *Pupil F.* *Le style troubadour ou La nostalgie du bon vieux temps.* Nancy : Presses universitaires de Nancy, 1985. 558 p.

14. *Pupil F.* *Peinture troubadour et Moyen Âge gothique // Sociétés & Représentations.* 2005. № 20. P. 85–102 // Cairn international edition : интернет-издательство // URL: <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2005-2-page-85.htm> (дата обращения: 12.01.2023)

15. *Stringa N.* *Cosroe Dusi. 1808–1859. Diario artistico di un veneziano alla corte degli Zar.* Milano : Skira, 2012. 200 p.

16. *Tscherny N., Sainty G. S., Chaudonneret M.-C.* *Romance and chivalry. History and literature reflected in early nineteenth century French painting.* London ; New York: The Matthiesen Gallery & Sainty Matthiesen, 1996. 300 p.



1. Козрос Дузи. Франческа да Римини. Набросок. 2-я треть XIX в.
Веленевая бумага, карандаш. 24,5×32 см. Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург. Инв. № ОР-22177



2. Козроэ Дузи. Ромео и Джульетта на балконе. 2-я треть XIX в.
Альбом рисунков художников венецианской школы VI.
Бумага, перо, кисть тушью. 24,5×33 см. Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург. Инв. № ОР-20472



3. Козрое Дузи. Иллюстрация: смерть юного рыцаря (Айвенго?).
2-я треть XIX в. Альбом рисунков художников венецианской школы VI.
Бумага, перо, кисть тушью. 24×18 см. Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург. Инв. № ОР-20477



4. Козроэ Дузи. набросок итальянской романской церкви.
2-я треть XIX в. Альбом рисунков художников венецианской школы VI.
Бумага, перо, кисть бистром. 22,5×33 см. Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург. Инв. № ОР-20431

**Концепция «национального искусства»
Оакуры Какудзо и ее отражение
в творчестве индийских художников
в начале XX века**

В конце XIX – начале XX в. во многих регионах Азии ярко проявляется феномен национально-культурного возрождения, который стал реакцией на колониальную политику европейцев на этих территориях. Наиболее заметная роль в упомянутом процессе принадлежит Японии, где философы и теоретики искусства сформировали собственную концепцию «национального искусства», которая значительно повлияла на художественную жизнь соседних стран, в том числе и Индии.

Ключевые слова: индийское искусство XX в.; Обониндронатх Тагор (1871–1951); Бенгальское возрождение; Бенгальский ренессанс; Индийский ренессанс; японское искусство XX в.; Оакура Какудзо (1863–1913); нихонга

**Darya Silicheva,
Alla Kurpatova**

**The Concept of “National Art”
by Okakura Kakuzo and its Reflection
in the Works of Indian Artists
at the Beginning of the 20th Century**

At the end of the 19th – beginning of the 20th century, the phenomenon of national and cultural revival was clearly manifested in many regions of Asia, which became a reaction to the colonial policy of Europeans in these territories. The most prominent role in this process belongs to Japan, where philosophers and art theorists have formed their own concept of “national art”, which has

significantly influenced the artistic life of neighboring countries, including India.

Keywords: Indian art of the 20th century; Abanindronath Tagore (1871–1951); Bengali Renaissance; Japanese art of the 20th century; Okakura Kakuzo (1863–1913); nihonga

С середины XVIII в. территории Южной Азии и Дальнего Востока, в том числе принадлежащие современным Индии, Китаю и Японии, начинают постепенно попадать под влияние Ост-Индских торговых компаний [1, с. 202], закладывая таким образом фундамент для последующей западной интервенции. Вместе с этим европейцы приспосабливают подконтрольные земли к нуждам и потребностям своей развивающейся экономики, стараются проводить выгодную для себя политику, направленную в том числе и на монополизацию торговли пряностями, драгоценными камнями, камфорой, индиго и декоративно-прикладным искусством, разрушая сложившиеся веками традиции [1, с. 210].

Постепенно вторжение европейцев на эти территории становится все более активным, вследствие чего Индия после восстания сипаев 1857 г. полностью попадает в колониальную зависимость от Англии [2]. Китай, ослабленный внутренними конфликтами и недальновидной внешней политикой, к концу XIX в. фактически становится полуколонией, а Япония, переставшая сдерживать натиск европейской культуры после Реставрации Мэйдзи (1868–1912), активно включается в промышленную революцию и пытается отстаивать собственные интересы в Азии. Появление в азиатском художественном пространстве мощной западной цивилизации, несущей модернизацию экономики, системы управления, культуры и образа жизни вызывает острую кризисную ситуацию. В этих условиях разные социокультурные группы в различных регионах продемонстрировали свой ответ на давление внешнего окружения исходя из их опыта взаимодействия с европейцами за последние столетия. В связи с этим мы можем говорить о возникновении в XIX–XX вв. в искусстве стран Азии феномена национально-культурного возрождения, который по большей части подразумевал под собой синтез собственного культурно-цивилизационного

наследия с достижениями Запада в сфере экономики, политики, общественной жизни и искусства.

На первом этапе описанного выше процесса происходило постепенное укрепление западных академических принципов в живописи этих стран. Это, без сомнения, связано с колониальной политикой европейцев в Азии. Дело в том, что художественное образование, наряду с другими институтами, было одним из нескольких средств, с помощью которых метрополии старались подерживать свою власть над зависимыми территориями. Конечно же, европейцы пытались сохранить традиционные для этих регионов ремесла, но преследовали собственную выгоду в данном вопросе: экспортирование предметов народного творчества, индийских миниатюр и японских гравюр на Запад с течением времени стало значительной статьёй дохода для многих предпринимателей, а развитие промышленного дизайна и Всемирные выставки создали немалый спрос на эти произведения. В середине XX в. в Индии и Японии начала создаваться сеть школ, колледжей и университетов. Самые известные из них – Калькуттская школа искусств (1854) и Школа искусств при Государственном инженерном колледже (Кобу бидзюцу гакко) в Токио (1876), в которых ведущая роль принадлежала преподаванию живописи академического толка, а унифицированная программа была направлена на формирование навыков точного и аккуратного рисунка, который должен был улучшить «туземные» техники [4, с. 39; 3, с. 20].

Конечно, на сегодняшний день подобные меры не кажутся нам этичными, но стоит помнить, что, помимо этого европейцы проповедовали и гуманистические ценности, благодаря чему западничество и англофильство стало для индийцев и японцев формой становления национального сознания не меньше, чем приверженность к возрождению собственной культуры [4, с. 39]. Ведь комплекс вестернистских идей, таких как свобода, равенство, достоинство личности, демократия, стал исходной точкой для движения мысли целой плеяды просветителей в двух направлениях – критики реальной жизни общества с его догматизмом и традиционализмом и поиска аналога западным идеям в собственном наследии. Таким

образом, на втором этапе национального возрождения в странах Азии можно наблюдать развитие нового мощного движения, старающегося преодолеть возникший в искусстве кризис путем поиска новых форм для выражения современных ему вызовов. Азиатские художники этого времени остро переживают угнетенность и недооцененность национального искусства, перерабатывают внешнее влияние и собственное наследие, а также стремятся найти свое место в мировой истории искусств.

Наиболее заметная роль в этом процессе принадлежит Японии. Дело в том, что эта страна находилась в куда более выгодном политическом положении, чем Китай и Индия. Если в первые годы Реставрации Мэйдзи к ней, как и к ее соседям, относились снисходительно, то уже в начале XX в. после пересмотра неравных торговых договоров с западными странами и побед Японии в Японо-китайской (1894–1895) и Русско-японской (1904–1905) войнах, повлекших за собой разговоры о «Желтой опасности», позиции страны на международной политической арене значительно укрепились. В культурном отношении это сопровождалось переходом ко второй фазе национального возрождения и формированием самой концепции японского искусства. Например, именно в этот период произошел отказ от «западной» живописи на государственном уровне, с 1882 г. художников, работавших в стиле ёга («западных картин») перестали допускать на выставки [3, с. 20]. Вообще до конца XIX в. объекты, которые мы сейчас считаем художественными произведениями, сами японцы воспринимали совершенно иначе – буддийская скульптура и живопись считалась сакральными предметами, живопись японских традиционных школ – декоративным изображением, а цветные гравюры укиё-э – развлекательными картинками или злободневными газетными репортажами [3, с. 11]. Познакомившись с самим понятием истории искусств и феноменом светских публичных экспозиций благодаря Всемирным выставкам, японцы начали активный процесс поиска древних артефактов, которые могли бы упрочить положение страны как равного партнера европейских государств и продемонстрировать значительное и обширное культурное наследие, если не превосходящее, то хотя

бы сопоставимое по своей выразительной силе с европейскими образцами.

В этом отношении немалый интерес представляет Окакура Какудзо (Тэнсин) (1863–1913) – японский ученый и историк искусств, который в своих трудах создал наиболее целостный вариант концепции японского искусства, а также поддерживал традиционные школы живописи – Кано, Римпа, Тоса, которые в противопоставление стилю ёга обозначил как нихонга (‘японская картина’) [3, с. 65]. Некоторое время он был главой Токийской школы изящных искусств и старался бороться с безжизненным консерватизмом и подражанием европейской живописи, а в 1898 г. с несколькими знакомыми художниками основал независимое учебное заведение – Академию японского искусства Нихон Бидзюцуин [5, р. 39]. Помимо этого, Окакура совершил ряд зарубежных поездок: четыре раза (в 1893, 1906, 1908 и 1912 гг.) посетил Китай для изучения китайского искусства и больше года прожил в Индии [3, с. 48]. Во время визита на субконтинент он посетил и Калькутту, где близко сошелся с семьей Тагоров [5, р. 41], члены которой на протяжении веков покровительствовали искусству, музыке и театру, занимались образованием, создавали общественные организации, а также являлись сторонниками так называемого Бенгальского ренессанса – движения за национально-культурное возрождение Индии, во многом схожее с подобным процессом в Японии. Именно под впечатлением от этой поездки Окакура написал знаменитую книгу «Идеалы востока: с особыми отсылками к искусству Японии» (1903) [6], где изложил свои основные тезисы.

Это произведение, как и другие программные труды Окакуры («Пробуждение Японии» (1904) и «Книга чая» (1906)), написано на английском языке, поскольку он создавал свои сочинения в большой степени для западного читателя в качестве одного из способов включения Японии в мировой контекст. Ни одна из книг Окакуры не является искусствоведческой в привычном нам смысле этого слова. Так, «Идеалы Востока...» представляют собой скорее эстетико-политическую программу, основным тезисом которой, помимо восхваления Азии, является утверждение, что способность к твор-

ческому переосмыслению и приспособлению иноземных элементов к нуждам собственной культуры является отличительной чертой японцев. Тэнсин называет Японию «музеем азиатской цивилизации», в котором, с одной стороны, сохранились шедевры индийского и китайского искусства, некогда привезенные в эту страну, а с другой – наиболее полно развились заимствованные у соседей художественные тенденции [6, р. 7]. Так, согласно воззрениям Оакуры, Япония должна была стать во главе возрождающейся Азии, так как именно она является хранительницей древнего наследия, ведь обновление, по его мнению, должно прийти именно из прошлого: «Мы интуитивно догадываемся, что секрет нашего будущего лежит в нашей истории, и наощупь, подобно слепым, решительно пробираемся туда, чтобы найти этот ключ...» [6, р. 244]. В условиях, когда на страны Азии оказывалось беспрецедентное давление Запада как в культурном, так и в политическом смысле, подобные тезисы приобретали небывалую поддержку и значение, несмотря на все разрушительные последствия, которые они принесут в будущем. В конце 1930-х гг. именно они лягут в основу ультранационалистического движения паназиатизма, призывающего к единению азиатских народов в борьбе против колонизаторов, они же будут использованы в качестве предлога для японского экспансионизма в Азии и вступления страны во Вторую мировую войну. Но в начале XX в. для Японии, а особенно для Индии и Китая, призывы к объединению ради борьбы с европейскими колонизаторами были продиктованы необходимостью сохранить свою культуру и традиции, что особенно заметно в живописи и графике этих стран в обозначенный период. Наибольшее влияние труды Оакуры оказали на Южную Азию, где уже было мощное движение, поддерживающее национальное возрождение – Индийский (Бенгальский) ренессанс.

После возвращения на родину из индийской поездки в 1902 г. Оакура Какудзо отправил в Калькутту двух ведущих художников школы нихонга – Ёкояму Тайкана (1868–1958) и Хисиду Сунсё (1874–1911) [5, р. 41]. Приехав на шестимесячное обучение, эти два живописца установили тесную связь с семьей Тагоров, которые

оставили о них большое количество воспоминаний [5, р. 41]. Считается, что художники Индийского возрождения научились многим композиционным и живописным приемам именно у японцев, но наибольшее влияние на них оказала техника размыва туши «моротай», которую художники нихонга ввели в свою практику в этот период (1898–1908) [5, р. 41]. Наиболее частое ее применение можно встретить в творчестве Обониндронатха Тагора (1871–1951) – одного из основоположников индийского стиля живописи. Техника создания миниатюр у Тагора, работающего в основном в темпере или акварели, во многом напоминала японскую практику, благодаря чему художник смог привнести в свои работы подобие глубины и светотеневой моделировки. Обониндронатх писал иллюстрации на английской бумаге ручной работы, на которую наносился карандашный набросок и покрывался слегка тонированной акварелью. После высыхания лист полностью опускался в воду на некоторое время. А затем рисунок опять покрывался прозрачным колером, цвета могли бесконечно варьироваться, и процесс повторялся вновь. Так объект изображения переставал иметь четкие границы, казался ирреальным, плоскость бумаги «прорывалась», а значит, Тагор создавал иллюзию глубины пространства, не прибегая к приему западной линейной перспективы. Полученное таким способом изображение усиливалось линией [9, р. 120].

В данной технике были написаны все программные произведения художника периода Бенгальского возрождения. Например, композиция миниатюры «Музыкальный вечер» (ок. 1905) (*ил. 1*), состоящая из трех планов, замкнута в небольшом пространстве. Спокойные тона архитектурного убранства служат фоном для более активных цветовых акцентов в драпировках одежд персонажей. Колорит дополнен нежными оттенками золотистого, сиреневого, голубого и подчеркнут темно-коричневыми тонами. Благодаря такой широкой палитре и точным колористическим акцентам изначально плоскостная композиция приобретает объем. В этой же технике во время первого раздела Бенгалии Тагор создает одну из самых известных своих работ « » (1905), которая впоследствии стала символом национально-освободительной борьбы Индии за

достижение независимости («свадеши») от Британской империи [1, с. 306].

Идеи Окакуры Какудзо поддерживали и ученики Обонин-дронатха Тагора. Их работы во многом демонстрируют явную зависимость от стиля своего наставника, в том числе в них можно обнаружить увлечение японской гравюрой и техникой размыва туши «моротай», что заметно, например, в миниатюре Нандалала Боса, изображающей Арджуну при дворе царя Вираты (ок. 1905). Это далеко не единственный пример взаимовлияния живописных приемов двух культур, можно упомянуть и акцент на тонком контурировании форм и ритмичном звучании линий. Например, в миниатюре индийского художника Кштитиндранатха Маджумдара «Раса-лила» (1910–1920-е), изображающей танец Кришны с его возлюбленной Радхой и другими девушками-пастушками гопи.

Помимо технических приемов, индийские художники пересмысливали и традиционный для Японии формат свитка, который подразумевает особую систему восприятия, связанную с построением композиции справа налево. Эти методы были восприняты Бенодом Бехари Мукерджи, что можно увидеть в его работах «Без названия (Цветы)» (1945) (*ил. 2*) и «Кактусы в цвету» (1944) (*ил. 3*). Изучение искусства стран Дальнего Востока открыло систему, в которой форма и пространство не были жестко разграничены, а оставались достаточно открытыми и подвижными, что создавало иллюзию движения между элементами картины. При этом изображение природы в творчестве этих живописцев стоит рассматривать не столько как пейзаж в западном понимании этого слова, сколько как некую «всеобъемлющую тему», какой она предстает в дальневосточном искусстве.

Прием «бесконечного пространства» часто использовался и прославленным индийским художником Гаганендранатхом Тагором (1867–1938), особенно на раннем этапе его творчества в серии работ «Чайтанья», иллюстрирующей жизнь основоположника гаудия-вайшнавской традиции индуизма. В этом отношении особо показательны произведения «Первое переживание Чайтаньей Божественной любви» (1914) и «Чайтанья покидает

дом, оставляя мать и жену» (1914), где нет фиксированной точки зрения, а наш взгляд свободно блуждает в пространстве картины, переносясь в ее глубину. Помимо этого, живописец вводит в свои произведения своеобразную именную печать ханко, которая чаще всего появляется в иллюстрациях Гаганендранатха к автобиографии его дяди Рабиндраната Тагора «Мои воспоминания» (до 1922, *ил. 4*). Эта серия в целом является подражанием японской монохромной живописи тушью суми-э, в которую индийский художник привносит элементы светотеневой моделировки [8, р. 90]. Включение подобных западных приемов характерно для многих азиатских художников этого времени. С одной стороны, они не могли оставаться в стороне от основных тенденций художественной жизни, а с другой – продолжали бороться за признание своего «национального искусства» равным произведениям европейских мастеров.

Таким образом, можно сделать вывод, что концепция «национального искусства» и призывы к интеграции азиатских народов, высказанные Окакурой Какудзо, нашли непосредственное выражение в произведениях индийских живописцев и стали одним из способов их борьбы против колониальной зависимости от Англии, а также инструментом для включения страны в новый модернизированный мир.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Антонова К. А., Бонгард-Левин Г. М., Котовский Г. Г. История Индии (краткий очерк). М. : Мысль, 1973. 558 с.

2. Дронова Н. В., Величко Е. О. От «Права силы» к «Силе справедливости»: память об индийском восстании 1857–1859 гг. в общественном сознании Великобритании в 60–70-х гг. XIX в. (к оценке опыта преодоления конфликта). Опубл.: Вестник Тамбовского государственного университета. 2014. № 11 (139) // КиберЛенинка : научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-prava-sily-k-sile-spravedlivosti-pamyat-ob-indiyskom-vosstanii-1857-1859-gg-v-obschestvennom-soznanii-velikobritanii-v-60-70-h-gg-xix-v-k> (дата обращения: 21.04.2023).

3. Лебедева О. И. Искусство Японии на рубеже XIX–XX веков. Взгляды и концепции Окакура Какудзо // *Orientalia et Classica* : труды

Института восточных культур и античности. Вып. 58 / Российский гос. гуманитарный ун-т. М. : Рос. гос. гуманитарный ун-т. 2016. 209 с.

4. *Скороходова Т. Г.* Бенгальское Возрождение. Очерки истории социокультурного синтеза в индийской философской мысли Нового времени. СПб : Петербургское востоковедение, 2008. 320 с.

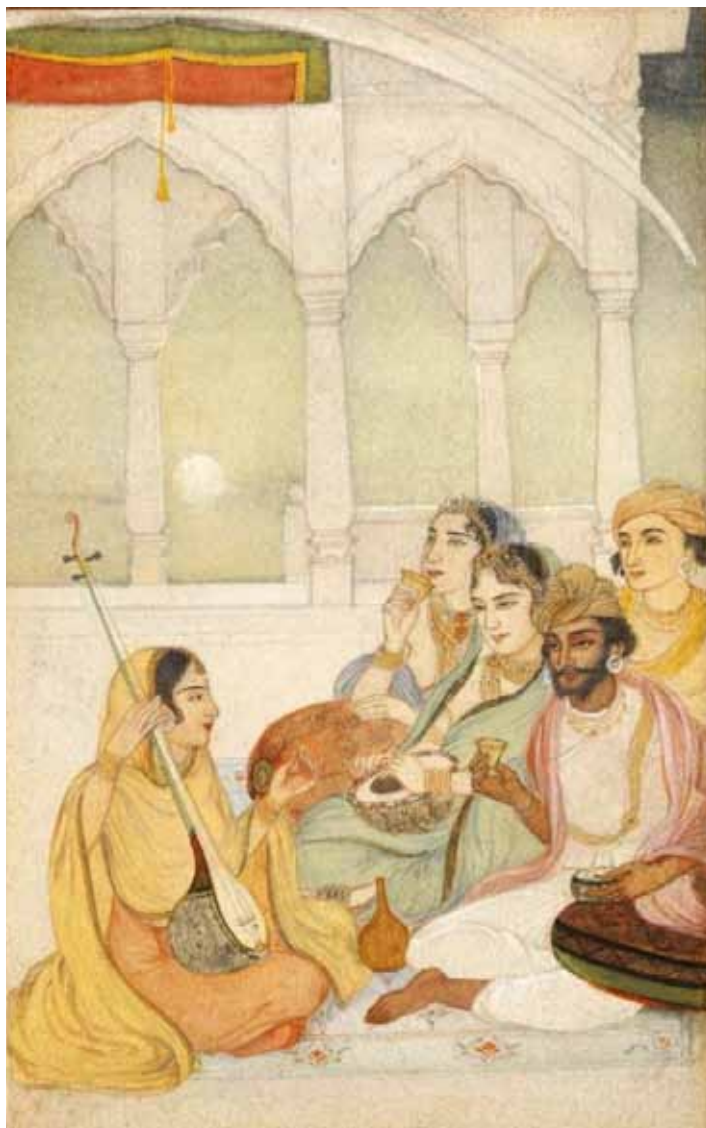
5. *Banerji D.* The Alternate Nation of Abanindranath Tagore. New Delhi : Sage Publications India, 2010. 137 p.

6. *Kakuzo O.* The Ideals of the East: With Special Reference to the Art of Japan. New York : E. P. Dutton & CO., 1904. 243 p.

7. *Ninomiya Igarashi M.* Drawn Toward India: Okakura Kakuzō's Interpretation of Rājendralāla Mitra's Work In His Construction of Pan-asianism and the History of Japanese Art. Chapel Hill, NC: University of North Carolina at Chapel Hill, 2010. URL: <https://doi.org/10.17615/fqj7-jd76> (дата обращения: 21.04.2023).

8. *Parimoo R.* The Paintings of the Three Tagores Abanindranath, Gaganendranath, Rabindranath: Chronology and Comparative Study. Baroda: Maharaja Sayajirao University of Baroda, 1973. 182 p.

9. The Visva-Bharati Quarterly. 1942. V. 8 : Abanindra number. Pt. 1–2 / ed. by K. R. Kripalani. In: // Internet Archive: некоммерческая библиотека. URL: <https://archive.org/details//in.ernet.dli.2015.93081/page/n11> (дата обращения: 18. 06. 2022)



1. Обониндронатх Тагор. Музыкальный вечер. Ок. 1905.
Акварель, бумага, 12,2×7,7 см. Музей Виктории и Альберта



2. Бенюде Бехари Мукерджи. Без названия (Цветы). 1945.
Чернила, бумага. 21,6×67,3 см. Частная коллекция



3. Беное Бехари Мукеджи. Кактусы в цвету. 1944.
Акварель, чернила, бумага. 33×77,5 см. Частная коллекция



4. Гаганендранатх Тагор. Художник в доме в Джорасанко. До 1922. Чернила, бумага. 11,2×14 см. Национальная галерея современного искусства, Нью-Дели

Польско-русские художественные связи. Ян Станиславский

В статье рассматривается творчество польского художника Яна Станиславского в контексте польско-русских художественных связей. Долгие годы творческого общения и доверительной дружбы связывали его с М. В. Нестеровым.

Ключевые слова: Ян Станиславский; М. В. Нестеров; польское искусство; польский модерн; союз польских художников «Sztuka»; пейзаж; литография

Nina Faminskaya

Polish-Russian Artistic Connections. Jan Stanislavsky

The article examines the creative heritage of the Polish artist Jan Stanislavsky in the context of Polish-Russian artistic ties. Many years of creative communication and trusting friendship connected him with M. V. Nesterov.

Keywords: Jan Stanislavsky; M. V. Nesterov; Polish art; Polish modern; Union of Polish Artists “Shtuka”; landscape; lithography

Ян Станиславский (1860–1907) – Иван Антонович, как называл его Михаил Васильевич Нестеров, – известный польский пейзажист, профессор Академии изящных искусств в Кракове, яркий представитель поколения Молодой Польши, член союза польских художников «Sztuka» («Искусство») с самого его основания в 1897 г. Дом художника в Кракове был центром, где собирались поэты, актеры, музыканты и где происходили дискуссии об искусстве. Их вдохновляла красота древней столицы Польши. Они творили легенду Кракова, оформляли театральные кафе «Золотой

шарик», «У павлина», издавали альбом «Мельпомена» с портретами-кариатурами любимых актеров. Станиславский – живой, темпераментный, громогласный, крупный – был запечатлен Влодзимежем Тетмайером на панно в кафе «У павлина».

В немногочисленных сохранившихся письмах Станиславского, в воспоминаниях его близких друзей, любимых учеников раскрывается личность художника, его интересы, метод работы, отношение к людям и искусству. Станиславский сравнительно поздно, к 24 годам, осознал свое предназначение как художник, а мог бы стать математиком.

Родился Станиславский на Украине, в деревне Ольшаны. В Киеве постоянно жила его мать, он часто ездил к ней из Кракова, а отец преподавал право в Харьковском университете и еще увлеченно занимался литературой, перевел «Божественную комедию» Данте на польский и русский языки. Атмосфера семьи способствовала занятиям искусством. Молодой Ян Станиславский, учась на математическом факультете в Варшаве, а затем в Технологическом институте Санкт-Петербурга, начал активно заниматься живописью, хотя рисовал с детства. Любовь к искусству перевесила, он подолгу пропадал в Эрмитаже, вдохновляясь произведениями старых мастеров. Потом бросил занятия математикой и поехал учиться в Варшаву к прекрасному педагогу Войцеху Герсону, школу которого прошли все выдающиеся мастера польского модерна¹.

В 1883 г. Станиславский поступил в Школу изящных искусств в Кракове, а два года спустя выехал в Париж, где несколько весенних сезонов занимался у Карлюса Дюрана. Сам он вспоминал: «Я к 24 годам преодолел трудности, поставленные мне жизнью, и принял участие в выставке в Париже» [3, с. 6].

Художник был увлеченным путешественником. Из Парижа, Вены, Мюнхена он возвращался в Киев к матери. Неоднократно ездил в Италию, которую знал основательно и где штудировал памятники архитектуры, не расставаясь с путевым альбомом, делал эскизы пастелью и маслом, изучая музеи.

В 1897 г. Станиславский был принят на должность профессора пейзажного класса Школы изящных искусств Кракова

(с 1900 – Академия художеств). Он энергично увлекал своих учеников на путь пейзажной живописи. «Станиславский как дровянин чувствовал землю, ее травы, громады деревьев», – писал о нем живописец А. Гржимайло-Селецкий [3, s. 48].

Центром, где разворачивалось творчество Станиславского и его учеников, было скромное помещение пейзажных классов. Он направлял внимание студентов на углубленное изучение природы.

Станиславский ввел в обычай поездки с учениками в окрестности Кракова. Выезды на натуру начинались в середине июня. Для студентов это была возможность пожить в деревне. Любимый профессор рядом – строгий во время занятий и совсем иной в компании молодых, неистощимых на выдумки и шутки.

Студент последнего выпуска Станиславского Марцин Замлицкий вспоминает: «Отношение наше к мастеру было очень сердечным. Никто из профессоров, кроме Мальчевского, не мог возбудить в молодых сердцах адептов искусства такой любви к себе, как Станиславский. Легенда (она творится вокруг каждого художника) сохранила память о человеке добром, веселом, доступном, образованном и энтузиасте. Мы глубоко верили в его талант» [3, s. 56].

Память живописца – это особая память, цепко удерживающая детали обстановки и даже цвет: «...ясное пламя шелковой блузы профессора и рядом широкие поля хлебов с меняющимися фиолетовыми и зелеными оттенками» [3, s. 57].

Станиславский внимательно и подолгу рассматривал этюды студентов, наглядно объясняя причины ошибок. Порой им приходилось выслушивать горькие слова, а потом, услышав похвалу, они понимали, что профессор доволен, и давали щедрый выход веселью и остроумию. Совместная работа на этюдах способствовала сближению. На всю жизнь запоминали благодарные ученики рассказы Яна Станиславского об искусстве, о музеях, в которых он бывал, о друзьях художниках. Мастер с особой щедростью делился знаниями в области пейзажа, говорил о колористической гармонии, о силе контраста, о световых эффектах, о тончайших оттенках па-

литры гаснувшего дня. Он остро чувствовал впечатление от природы и умело направлял поиски своих учеников.

О пейзажах Станиславского прекрасно сказал его друг Нестеров. «Своими небольшими картинами-этюдами умел Станиславский говорить о мирном счастье, о хорошей молодости, и с ним так хорошо мечталось! В его искусстве таилось прекрасное сердце... <...> Во всех этюдах-песнях кроется так много славянской меланхолии, которая и нам, русским, мила и любезна и сладко щемит наше сердце» [1, с. 146]. Сам же Станиславский как обычно шутя, говорил о своих небольших по размеру картинах, что он напоминает слона, поднимающего с земли апельсины.

В портрете Станиславского, написанном Нестеровым в 1906 г., за год до его смерти, он изображен грустным, потухшим. Совсем иным, полным сил его запечатлел в пастели выдающийся мастер польского модерна Станислав Выспяньский (*ил. 1*). Таким он был, выезжая с учениками на этюды, такой буйный темперамент он проявлял: гневался, радовался, огорчался, добиваясь, чтобы журнал «Химера», типичное дитя модерна, в котором он активно сотрудничал, выходил вовремя и в достойном оформлении. В чем была новизна издания? К каждому выпуску ежемесячного журнала прилагались автолитографии самых известных современных польских художников. Главный редактор Зенон Пшесмыцкий (1861–1944), публиковавшийся под псевдонимом Мириам, дал аннотацию для читателей: «Сколько произведений, чисто механических, было у нас называемых хромолитографиями, и наконец можем объявить об оригинальной литографии в цвете, исполненной уважаемым польским художником (имеется ввиду Станиславский – *Н. Ф.*)... <...> Здесь оригинальная гравюра. Замысел художника сразу воплощен в этой технике, как наиболее подходящий. Художник сразу рисует на камне, сам подбирает оттенки цвета, сам делает отпечатки с готовых плит, с начала и до конца печатает с камня... Это заинтересует любителей и знатоков» [3, с. 15].

Ярким примером подобного решения может послужить гравюра «Тополя», хранящаяся в фондах графики ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве (*ил. 2*). Толчком для ее создания

послужила картина художника, решенная в символическом духе (1900) .

В письмах Станиславского Зенону Пшесмыцкому видно, как рождался журнал. Ян Станиславский был движущей силой журнала, его кипучая энергия направляла издание. В 1907 г., в год смерти художника, вышел последний номер, объединивший три сборника.

Зенон Пшесмыцкий справедливо сказал: «Его маленькие картины стали большими окнами в природу» [3, с. 42]. Но он был и талантливым педагогом, вдохновлявшим своих учеников. Он продолжал опекать их и после окончания Академии. По его инициативе в 1904 г. в Варшаве, в здании Общества поощрения художеств, а затем в Кракове были организованы выставки работ его учеников.

Исполняя данное Станиславскому обещание, Нестеров в 1905 г. побывал в Кракове, и эти дни остались в его памяти навсегда. Михаил Васильевич был покорен страстной, неизбывной любовью Станиславского к Польше, Кракову – старой столице страны. Нестеров вспоминал: «В освещении знаменитой некогда резиденции польских королей, дорогой Станиславскому старины, истории, быта, культуры было так много поэтического! Увлекаясь сам, он увлек и меня» [1, с. 146].

В новом совместном российско-польском издании «Польская художественная культура в историческом и современном контексте» в разделе «Европейский символизм и модерн» Лариса Ивановна Тананаева пишет о Станиславском: «Можно себе представить, каким замечательным проводником стал этот любимец Кракова для Нестерова» [2, с. 157]. Нестеров так описывает это время: «Он водил нас по Плянтам – Садовому кольцу Кракова. Слушая его, мне хотелось самому крепче любить нашу Россию, с тем, чтобы зажечь моей любовью столь многих равнодушных и безучастных к судьбе нашей родины соотечественников» [1, с. 148]. Краков чудом уцелел в годы Второй мировой войны. И для нас несомненную ценность представляет сохранение и поддержание связей наших славянских культур.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ **Войцех Герсон** (1831–1901) – выпускник Императорской академии художеств в Санкт-Петербурге по классу исторической живописи. С 1872 г. в течение 25 лет – ведущий профессор Варшавских рисовальных классов, тесно связанных с Императорской академией художеств. Он стал одним из инициаторов создания Общества поощрения художеств в Варшаве в 1864 г.

БИБЛИОГРАФИЯ

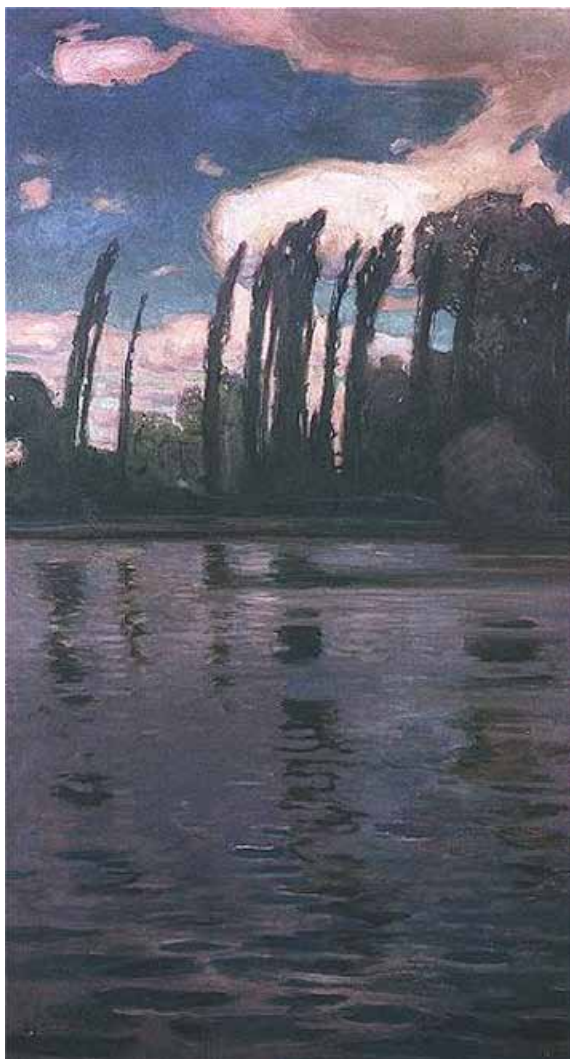
1. *Нестеров М. В.* Ян Станиславский // Давние дни. Встречи и воспоминания / подгот. текста, введ. и примеч. К. Пигарева. 2-е изд., доп. М. : Искусство, 1959. 399 с.

2. *Тананаева Л. И.* Портрет Михаила Нестерова работы Юзефа Мехоффера (Из истории русско-польских художественных контактов) // Польская художественная культура в историческом и современном контексте : тр. / [отв. ред. И. Светлов и И. Люба]. М. : Гнозис, 2021. С. 146–169.

3. *Juszcak W.* Jan Stanislawski. Warszawa : Wydawnictwo Ruch, 1972. 87 s.



1. С. Выпяньский. Портрет Яна Станиславского.
1904. Пастель. Национальный музей в Варшаве



2. Я. Станиславский. Тополя. 1900. Гравюра,
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



З. Я. Станиславский. Плянты. Парк в Кракове. 1903. Картон.
Национальный музей, г. Вроцлав

**«Фактор Э. Делакруа»
в сложении художественной программы
синтетизма П. Гогена**

Выявление источников формирования синтетизма – индивидуального творческого метода Поля Гогена – вызывает неиссякаемый научный интерес на протяжении последних десятилетий. В данном исследовании мы сосредоточим внимание на «факторе Э. Делакруа» – мастера, творчество которого оказалось предметом напряженных дискуссий П. Гогена, В. Ван Гога и Э. Бернара весной – летом 1888 г. Переосмысление художественных принципов Делакруа, в том числе в эстетической интерпретации Ш. Бодлера, отобразившееся как в переписке, так и в модификации образно-пластического строя произведений мастеров, позволило Гогену сформулировать основополагающие положения методологии синтетизма, и прежде всего метод абстрагирования, при котором основным приемом формообразования становится трансформация.

Ключевые слова: синтетизм; П. Гоген; В. Ван Гог; Э. Бернар; Э. Делакруа; Ш. Бодлер

Julia Orlova

**“Eugène Delacroix Factor”
in the Formation of Paul Gauguin’s
Synthetism Artistic Program**

The exposure of the sources of Synthetism formation – the individual artistic method of Paul Gauguin – has been a theme of unfailing scientific interest over the last decades. In this study we shall focus our attention on “E. Delacroix factor” – the artist’s creative work became the matter of intense discussions between P. Gauguin, V. Van Gogh, E. Bernard in spring – summer 1888. The reevaluation of E. Delacroix’s artistic concepts, given their Ch. Baudelaire’s

esthetic interpretation, manifested in their correspondence and in the modifications of their paintings plastic structure allowed Gauguin to formulate the basic theses of Synthetism methodology, and first of all the method of abstraction, with its major morphogenesis principle – that of transformation.

Keywords: synthetism; P. Gauguin; V. Van Gogh; E. Bernard; E. Delacroix; Ch. Baudelaire

Формирование синтетизма как целостной художественной программы венчает череду многолетних поисков и составляет основное содержание понт-авенского периода творчества П. Гогена (1888–1889). В ряду наиболее значимых источников, питавших концепцию синтетизма, следует отметить влияние клуазонизма, искусства японской гравюры, эстетики символизма. Вместе с тем с учетом всего комплекса означенных явлений представляется, что отдельного изучения заслуживает «фактор Э. Делакруа» – мастера, творческие принципы которого становятся темой оживленных дискуссий П. Гогена, Э. Бернара и В. Ван Гога весной – летом 1888 г.

Непосредственное изучение холстов Делакруа из собрания братьев Ароза имело важное значение для обогащения художественного мышления Гогена на раннем и импрессионистическом этапах творчества¹. Опыт критического анализа творчества художника был знаком ему благодаря таким трудам, как «Грамматика искусства рисунка» Ш. Блана (1867), «Эжен Делакруа, жизнь и творчество» А. Пирона (1865), «Делакруа. Жизнь и творчество» Ш. Бодлера (1865). Теория цвета, изложенная в книге Блана, основанная на выявленных М.-Э. Шеврёлем законах одновременного контраста и практических наблюдениях Делакруа относительно возможностей оптических смесей, послужила важным стимулом трансформации творческого мышления Гогена в 1884–1885 гг.² Если практические рекомендации, почерпнутые у Блана, Гоген с успехом использовал для решения актуальных живописных задач, создав, по его собственной оценке, ряд «экстрасильных»³ произведений [9, р. 203], то материал для философского осмысления претворился в его первый критический опус «Синтетические записки» (1884), где полемика разворачивается именно вокруг теории цвета [cit. ex: 8]⁴.

Обратившись к теме суггестивного потенциала элементов живописной формы, постулируя ценность творческой индивидуальности, в письме Э. Шуффенеккеру от 14 января 1885 г. Гоген воспекает поэтическую мощь гения Делакруа. Гоген прозревает в нем «темперамент хищника»; тот же тигриный характер отличает, по мысли мастера, и его рисунок: «Никогда не знаешь, где у этого великолепного зверя прикреплены мышцы, причудливые изгибы лапы дают представление о чем-то невозможном и, однако, реальном». Величие и новаторство Делакруа-рисовальщика Гоген видит в том, что «линия у него всегда – способ подчеркнуть мысль». Характеристика образного строя «Ладьи Дон Жуана» (Э. Делакруа, «Кораблекрушение Дон Жуана». 1840, Лувр, Париж; *ил. 1*) – «одна только живопись, никакого обмана зрения»⁵ – может восприниматься лейтмотивом творческих поисков Гогена и одновременно действующей силой субстанциональной трансформации, которую претерпевает его художественный метод в 1884–1887 гг. [4, с. 76–77].

Актуализация и отчасти переоценка творчества Делакруа Гогеном в понт-авенский период происходит в ходе напряженного обмена мнениями с Ван Гогом, который начался зимой 1886–1887 гг. в Париже и продолжился в переписке 1888 г. В их дискуссию прихотливо вплетаются воззрения Бернара, формировавшиеся под влиянием эстетики Ш. Бодлера, произведения которого он изучал весной – летом 1888 г. в Понт-Авене.

Исповедуя «прекрасное, выраженное чувством, страстью и мечтой» [2, с. 64], Бодлер трактует творческое воображение как «почти божественную способность, которая сразу, не прибегая к философским методам, проникает в глубинные и тайные отношения вещей, в соответствия и аналогии» [1], незримо связующие явления видимого мира⁶.

«Иероглифы природы» (сравним с «таинственным иероглифом» форм в интерпретации Бернара⁷), рожденные воображением Творца, постигаются метафорическим мышлением художника, который призван на основе универсального «словаря» из составных элементов мироздания «по законам, исходящим из самых недр

души», конструировать «новый мир» – «безграничные владения истины» [2, с. 191–192, 194–195].

Как следствие, основой творческого метода становится работа по памяти, позволяющая реализоваться синтезирующему, мнемоническому видению. Процесс написания полотна, в ходе которого художник во всеоружии технического мастерства стремительно и неуклонно проясняет образ-воспоминание, уподобляется созданию вселенной: «...подобно тому, как мироздание есть результат многих творений, каждое из которых дополняло предыдущее, так и гармоничная картина состоит из ряда наложенных одна на другую картин, где каждый новый слой придает замыслу все больше реальности и поднимает его на ступень выше к совершенству» [2, с. 196].

Анализируя специфику гения Делакруа, Бодлер превозносит его несравненные достоинства рисовальщика, колориста, «изобретательного и страстного мастера композиции». «Формулу» непреходящего величия творчества художника он видит в том, что сохраняющее «неизгладимую печать его индивидуальности», оно «приобщает нас к бесконечности, запечатленной в конечном». «Это, – продолжает Бодлер, – само воплощение мечты! Я имею в виду не те беспорядочные видения, что грезятся по ночам, но образы, порожденные напряженным размышлением...» [2, с. 205].

Отзвуки рассуждений Бодлера, интерпретированных Бернаром в русле неоплатонических идей, питавших раннехристианскую теологию, а также комплекса идей, которыми последний обменивался с Ван Гогом⁸, обнаруживаются, в частности, в письме Гогена Шуффенекеру, в котором он советует другу «не писать слишком с натуры», но, «мечтая подле нее... думать о том творении, что возникает, – это единственный способ подняться к божеству; надо поступать, как наш божественный учитель, – творить» [4, с. 98]. Упоминание о «мечте» соотносится как с собственными взглядами Гогена (скажем, его замечанием относительно работ «мистика» Сезанна: «Изображенное им столь же выдуманно, сколь и реально» [4, с. 72]), так и с высказываниями Ван Гога (например, о «метафизической магии» Рембрандта, рожденной из его грез [3, с. 549]⁹).

Продуктивной в контексте становления клуазонизма и синтетизма явилась разработанная Делакруа концепция живописных эквивалентов¹⁰, предполагавшая «намеренное отклонение от истины», деформацию, обобщение, утрирование качеств видимого во имя ясности выражения сокровенного замысла художника, вольного «властвовать над моделью точно так же, как творец – над своим созданием» [2, с. 69, 76].

Постулируя, что «в самой природе нет ни линии, ни цвета», что «человек – создатель линии и цвета, двух абстракций, чье равное благородство проистекает из одного и того же источника», Бодлер, вслед за Делакруа, размышляет об их мощном суггестивном потенциале, творческая реализация которого позволяет осуществиться «мнемонике прекрасного» [2, с. 261, 95], являвшейся для критика мерилom и целью истинного искусства¹¹.

Примечательно, что в том же контексте термин «абстракция» – краеугольный камень теории синтетизма – возникает в письмах Гогена и Ван Гога в июне – июле 1888 г., где художники обсуждают художественный строй последних и наиболее амбициозных работ: «Сеятель» (В. Ван Гог, 1888, Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло, *ил. 2*) и «Юные борцы» (П. Гоген, 1888, частное собрание, *ил. 3*).

Ван Гог, характеризуя картину, и в частности ее «неправдоподобное» колористическое решение, сравнивает его с «наивными картинками в старых-престарых сельских календарях, где мороз, снег, дождь, хорошая погода изображены в совсем примитивной манере, вроде той, которую Анкетен так удачно нашел для своей «Жатвы»» (1887, частное собрание, *ил. 4*) [3, с. 538], а в письме Дж. Расселлу ссылается на такого рода трансформацию, выражающую «стремление к бесконечному, символами которого являются сеятель и всходы», как на «абстракцию» [10, р. 117]. Любопытно, что в более раннем (апрельском) письме австралийскому художнику в контексте рассуждений о Монтичелли и Делакруа, чей колорит способен «говорить языком символов» [3, с. 366], Ван Гог пишет об использовании ими «одновременных контрастов и их производных» в качестве эквивалента «богатства цвета и богатства солнца прославленного Юга» [11, р. 113]. Таким образом,

термины «эквивалент» и «абстракция» оказываются тождественны и взаимозаменяемы.

В ответном письме Ван Гогу Гоген пишет, что «полностью согласен с тем, насколько мало точность значит в искусстве»; описывая манеру исполнения своей работы, отмечает, что она «груба, как японские эстампы», и продолжает: «Искусство – это абстракция; к сожалению, нас все меньше и меньше понимают» [10, р. 117].

Переписка с Ван Гогом, который под воздействием Делакруа, чей колорит «дышит мыслью сам по себе, независимо от предметов, которые он облакает» [2, с. 152], настойчиво трансформирует живописное пространство картины во «внутреннее», «складывающееся из цветов, эмоционально эквивалентных его чувствам... „наводящих на мысль об определенных эмоциях страстного темперамента“» [7, с. 283], стимулирует новое направление художественных поисков Гогена – реализацию суггестивного потенциала цвета.

В письме Ван Гогу от 7–9 сентября 1888 г., написанном в ответ на несохранившееся послание, Гоген соглашается с его утверждением о способности цвета «внушать поэтические идеи», однако оговаривается, что считает поэтическим все, ибо поэзия есть состояние его души. Далее он рассуждает о способности формы и цвета оказывать непосредственное психологическое воздействие на зрителя, вне зависимости от изображенного мотива [4, с. 99].

Формулируя свои мысли, Гоген парефразирует высказывание Делакруа, без сомнения, знакомое Ван Гогу: «Кто говорит искусство, говорит поэзия. Нет искусства вне поэзии». Дальнейшие размышления Гогена о соотношении живописи и литературы, где первой отдается предпочтение ввиду способности апеллировать к «самым таинственным уголкам души», лежат в русле текста Делакруа, в котором он замечает: «Существует впечатление, возникающее из определенного сочетания цветов, светов и теней и т. д. Это то, что зовется музыкой картины. Прежде чем вы узнаете, что изображено на полотне... вас захватывает это волшебное созвучие...» [цит. по.: 11, р. 115].

Рассуждение Гогена коррелирует и с мнением Бодлера: «Поэтичность должна приходить естественно. Она возникает как ре-

зультат самой живописи; ведь поэтическое чувство дремлет в душе зрителя, и гений художника состоит в способности разбудить его. Главное в живописи – цвет и форма; живопись и поэзия близки друг к другу ровно настолько, насколько сама поэзия способна вызвать в душе читателя живописные образы» [2, с. 111]. Важными оказываются и суждения Бодлера о самостоятельной значимости линии и цвета в картине для выражения «незримого и неосязаемого», того, что есть «мечты... нервы... душа»¹², сближении искусства колориста с музыкой и математикой, когда «великолепные аккорды красок переносят вас в мир гармонии и мелодии» [2, с. 152], где гармония понимается как «основа теории цвета», мелодия – как «единство в красках, общий цвет», а финальный аккорд – как «ансамбль, где все отдельные элементы содействуют созданию общего впечатления» [2, с. 69]¹³.

Резюмируя вышесказанное, можно сделать вывод об исключительном значении, которое имел опыт интенсивного переосмысления творческих принципов Делакруа в свете аккумуляции круга новых художественно-эстетических явлений¹⁴ при формировании методологии синтетизма. Вследствие программной субъективизации творческого акта, когда произведение уподобляется «зеркалу, в котором отражается душа художника», и понимания искусства как «абстракции», квинтэссенции «мечты», komponуемой по воображению, базовым формообразующим принципом синтетизма становится трансформация (в терминологии Гогена «преувеличение», «эквивалент», воплощающий «истину посредством лжи»¹⁵) [4, с. 571, 98, 549], предполагающая сопряжение коннотативно насыщенных взаимоопределяющих элементов художественного языка в мощном и самобытном синтезе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ По мнению Р. Бретелла, Гогену удалось привнести в импрессионизм «более детальное и глубокое понимание живописной манеры Делакруа, чем кому бы то ни было из группы» [9, р. 16].

² Р. Бретелл вводит для характеристики ряда произведений Гогена данного периода термин «антиимпрессионизм» [9, р. 220].

³ К числу таковых Гоген относит портрет «Метте в вечернем платье» (1884, Национальная галерея, Осло), полотно «Спящий Кловис» (1884, частное собрание), натюрморт «Корзина цветов» (1884, Национальная галерея, Осло). Все три произведения были избраны мастером для отправки в августе 1884 г. на выставку в Норвегию и значатся в каталоге.

⁴ Мастер призывает писать исключительно чистым цветом, ссылаясь на физические законы, следуя «науке гармонии». «Зеленый рядом с красным дает не красно-коричневый, как если бы это была смесь, а две вибрирующие ноты, – рассуждает он в „Синтетических записках“, – Рядом с этим красным положите желтый хром, и у вас уже три ноты, обогащающие друг друга и увеличивающие интенсивность первого тона – зеленого. Вместо желтого положите синий – получите три разных тона, также вибрирующих благодаря их соседству. Положите фиолетовый вместо синего – и впадете в единый тон, но составной, принадлежащий к гамме красных. Сочетания бесконечны» [4, с. 548–549].

⁵ «Как бы там ни было и что бы Вы об этом ни думали, – пишет Гоген Э. Шуффенекеру, – его „Ладья Дон Жуана“ – это дыхание мощного чудовища, и я хотел бы впитать в себя это зрелище. Все эти изголодавшиеся посреди зловещего океана, которые сейчас боятся лишь одного – вытянуть из колпака некую цифру. Все исчезает перед лицом голода. Одна только живопись, никакого обмана зрения. Барка – это игрушка, которую не построили бы ни в одном порту, господин Делакруа не моряк, но зато какой поэт, и, ей-богу, он совершенно прав, что не подражает Жерому с его археологической точностью» [4, с. 76–77].

⁶ Формирование теории соответствий Ш. Бодлера происходит под влиянием идей шведского мистика XVIII в. Э. Сведенборга: «Сведенборг открыл нам, что небо – это очень великий человек; что все – форма, движение, число, цвет, запах, как в сфере духовного, так и природного, значимо, взаимосвязано, все общается между собой и полно соответствий» [цит. по: 6, с. 25].

⁷ Мысль Э. Бернара, выраженная в статье «Живописный символизм, 1886–1936», формулируется таким образом: «Так форма и цвет стали самыми важными элементами произведения искусства, задача художника состояла в том, чтобы свести каждую форму к ее геометрической основе, чтобы ее мистический иероглиф мог проявиться наиболее ясно» [cit. ex: 11, p. 87].

⁸ В письмах Э. Бернару конца июня 1888 г. В. Ван Гог размышляет о феномене Христа: «Христос – единственный из философов, магов и т. д., кто утверждал как главную истину вечность жизни, бесконечность

времени, небытие смерти, ясность духа и самопожертвование как необходимое условие и оправдание существования. Он прожил чистую жизнь и был величайшим из художников, ибо пренебрег и мрамором, и глиной, и краской, а работал над живой плотью. ...И кто осмелится нам сказать, что он солгал, когда с презрением предрекая гибель творений Рима, возгласил: „Твердь небесная и земная пройдет, а слово мое пребудет“. Эти бесхитростные слова... высочайшая вершина, достигнутая искусством, ставшим в его лице подлинно творческой силой, чистой творческой мощью. Эти размышления... раскрывают нам искусство делать жизнь, искусство жить вечно» [3, с. 541].

⁹ В письме Э. Бернару конца июля 1888 г. Ван Гог следующим образом характеризует творческий метод Рембрандта: «...точно так же Рембрандт пишет и ангелов. Он делает портрет самого себя – беззубого, морщинистого старика в ночном колпаке, он пишет с натуры, по отражению в зеркале. Он грезит, грезит, и кисть его начинает воссоздавать его собственный портрет, но уже из головы, не с натуры, и выражение становится все более удрученным и удручающим. Он опять грезит, грезит и вот, не знаю уж, как и почему... Рембрандт пишет позади этого старца, схожего с ним самим, сверхъестественного ангела с улыбкой à la да Винчи. Вот тебе художник, который размышляет и работает по воображению... Рембрандт, действительно, ничего не выдумывал – он просто знал и чувствовал рядом с собой и этого ангела, и этого странного Христа» [3, с. 549].

¹⁰ «Можно надеяться достигнуть нужного только при помощи эквивалентов», – пишет Э. Делакруа в своем дневнике [5, с. 126].

¹¹ «Эжену Делакруа природа представляется огромным словарем, страницы которого он бесконечно перелистывает, вглядываясь в них точным и пронизательным глазом; его живопись опирается на память художника и обращена к памяти зрителя. Впечатление, которое получает душа зрителя, соответствует выразительным средствам художника» [2, с. 76].

¹² «Но, в конце концов, скажете вы мне, в чем же состоит то неуловимое и таинственное нечто, которое Делакруа, к вящей славе нашего века, запечатлел лучше, чем кто-либо иной? Это нечто незримо и неосвязаемо, это мечты, это нервы, это душа – и, заметьте, сударь, – он выразил все это лишь контуром и цветом, и выразил лучше всех, с совершенством опытнейшего живописца, с непогрешимостью утонченного литератора, со страстным красноречием композитора». «И линия и цвет будят мысль и чувство; доставляемое ими наслаждение хоть и различно по своей природе, но равноценно и нисколько не зависит от сюжета картины» [2, с. 255, 262].

¹³ Гоген затрагивал комплекс обозначенных проблем в эссе «Синтетические записки» (1884), улавливая в самом существе цвета способность рождать музыкальные впечатления, воспринимая понятие «гармония», основанное на идее соразмерности и присущее обоим видам искусства, в качестве залога их генетического родства: «Играя на инструменте, вы исходите из одного тона. В живописи – из множества, – поясняет Гоген свою мысль. – Так, от черного и до белого – первая гармония, она самая легкая и наиболее употребляемая, а отсюда и самая понятная. Но возьмите столько гармонических единств, сколько цветов в радуге, прибавьте к ним дополнительные цвета, и вы получите довольно солидную цифру гармонических единств. Какое собрание числовых рядов!.. Но, с другой стороны, что за богатство художественных средств для того, чтобы войти в интимные сношения с природой!» [4, с. 548].

¹⁴ Д. Дрюик и П. Зегерс определяют творческий метод Гогена как «заимствующий» со следующей оговоркой: акт сочетания разнородных влияний воедино «помогал Гогену сфокусироваться на собственных скрытых идеях, в результате чего возникали новые смыслы» [10, р. 133–134]. Сам художник в эссе «Разное» комментирует аккумулятивный процесс следующим образом: «...я считаю, что мысль, которая могла вести мое произведение к его рождению или к своему частичному воплощению, таинственным образом связана с тысячью других мыслей, моих или же слышанных от других» [4, с. 569–570].

¹⁵ «Чистый цвет! Ради него нужно пожертвовать всем. Ствол дерева локально серо-синего цвета становится чистым синим, и то же происходит в отношении всех оттенков. Интенсивность цвета укажет природу каждого цвета: например, синее море будет более глубокого синего цвета, чем серый ствол дерева, ставшего чисто синим, но менее интенсивным. И так как кило зеленого зеленее, чем полкило, а ваша картина меньше природы, то надо создать эквивалент – сделать зеленый более зеленым, чем в природе. В этом истина лжи. Таким образом, ваша картина, написанная с использованием неких ухищрений, то есть обмана, будет правдивой, потому что даст вам ощущение правды (света, силы и величия), гармонии, какие только пожелаете» [4, с. 592].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бодлер Ш.* Новые заметки об Э. По : электронная версия печатной публикации // Шарль Пьер Бодлер : [ресурс, посвящ. Ш.-П. Бодлеру] URL: <http://bodlers.ru/NOVYE-ZAMETKI-OB-JeDGARE-PO.html> (дата обращения: 21.03.2017).

2. *Бодлер Ш.* Об искусстве. М. : Искусство, 1986. 422 с.
3. Ван Гог В. Письма. Л. ; М. : Искусство, 1966. 601 с.
4. *Гоген П.* Ноа Ноа. СПб. : Азбука-классика, 2001. 703 с.
5. *Делакруа Э.* Дневник : в 2 т. / ред. и предисл. М. В. Алпатов. Т. 1. М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1961. 353 с.
6. *Крючкова В. А.* Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия. 1870–1900. М. : Изобразительное искусство, 1994. 269 с.
7. *Мурина Е.* Ван Гог. М. : Искусство, 1978. 438 с.
8. *Орлова Ю. А.* Научная теория Ш. Блана – М.-Э. Шеврёля и художественный метод П. Гогена. 1885–1889 гг. // Искусство и наука в современном мире : сб. материалов междунар. науч. конф. М. : Творческая мастерская, 2009. С. 141–145.
9. *Bretell R., Fonsmark A.-B.* Gauguin and impressionism : [publ. in conjunction with an exhibition: Ordrupgaard, Copenhagen, 30.08 – 20.11.2005; Kimbell Art Museum, Fort Worth, 18.12 – 26.04.2006]. New Haven ; London : Yale University Press, in assoc. with Kimbell Art Museum, Fort Worth, 2005. 366 p.
10. *Druick D., Zegers P.* Van Gogh and Gauguin: The studio of the South : [publ. in conjunction with an exhibition: The Art Institute of Chicago, 22.09.2001 – 13.01.2002; Van Gogh Museum, Amsterdam, 09.02 – 02.06.2002]. New York : Thames & Hudson, 2001–2002. 418 p.
11. *Jirat-Wasiutynski V.* P. Gauguin in the context of Symbolism. New-York ; London : Garland Publishing, 1978. 419 p.



1. Э. Делакруа. Кораблекрушение Дон Жуана. 1840.
Холст, масло. 135×196 см. Лувр, Париж



2. В. Ван Гог. Сеятель. 1888. Холст, масло. 64×80,5 см.
Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло



3. П. Гоген. Юные борцы. 1888. Холст, масло. 93×73 см.
Частное собрание



4. Л. Анкетен. Жатва. 1887. Холст, масло. 69,2×52,7 см.
Частное собрание

**Проблемы изучения
творчества Пьетро Каваллини
в зарубежном искусствознании
первой половины XX века**

В статье дается обзор избранных концепций западного искусствознания первой половины XX в. с точки зрения их потенциального влияния на историографию творчества Пьетро Каваллини. Важным было показать, что несмотря на отсутствие исследовательского интереса непосредственно к деятельности Каваллини и мастеров Проторенессанса у таких ученых, как Г. Вёльфлин, Б. Бернсон, А. Варбург, Э. Панофский, разработанные ими методы и подходы оказали существенное влияние на историю изучения искусства этого периода в целом.

Ключевые слова: искусствознание первой половины XX в.; историография; Пьетро Каваллини; итальянское искусство; искусство Проторенессанса

Irina Golubeva

**Research Issues of Pietro Cavallini's Work
in Foreign Art Studies
of the First Half of the 20th Century**

The article provides an overview of selected concepts of Western art history in the first half of the 20th century in terms of their indirect influence on the historiography of Pietro Cavallini's creative work. It was important to show that despite the lack of a specific research interest in the activities of Cavallini and the Proto-Renaissance masters among such scientists as G. Wölfflin, B. Berenson, A. Warburg, E. Panofsky, the methods and approaches developed by them had a significant impact on the history of studying the art of this period in a whole.

Keywords: art history of 1st half of 20th century; historiography; Pietro Cavallini; Italian art; Protorenaissance art

История изучения творчества римского художника-монументалиста Пьетро Каваллини насчитывает несколько столетий: биографии мастера и его произведениям посвящены разделы в «Комментариях» Лоренцо Гиберти (XV в.), в «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Джорджо Вазари (XVI в.), а также в известных «летописях», написанных в XVIII–XIX вв. Филиппо Бальденуччи, Серу д'Ажинкурором, Джованни Баттистой Кавальказелле и другими авторами. И если целью первых литераторов и хронистов было в основном составление перечня памятников, созданных с участием Каваллини, то позднее, с выделением в системе гуманитарного знания самостоятельной науки об искусстве, а затем и с развитием ее методологического инструментария, круг обсуждаемых проблем, связанных с оценкой деятельности художника, ширился. В Новое и Новейшее время предметом исследования становились атрибуция, датировка¹ произведений, художественный и социально-культурный контекст эпохи, а актуализация научных изысканий была связана как с появлением новых методов, так и с различными открытиями².

В начале XX в. Федерико Эрманином в римской базилике Санта-Чечилия ин Трастевере была обнаружена фреска «Страшный суд», незамедлительно приписанная кисти Пьетро Каваллини, что стало поводом для обширной дискуссии, связанной со спорными атрибутами произведений рубежа XIII–XIV вв. и длившейся почти до середины столетия. Такие мэтры искусствознания, как Адольфо Вентури, Раймонд ван Марль, Пьетро Тоэска посвятили памятникам этого периода множество публикаций и внесли ощутимый вклад в историографию творчества Пьетро Каваллини. Однако, несмотря на активную полемику в научной среде итальянистов, некоторые крупные ученые конца XIX – начала XX в. обошли своим вниманием деятельность римского мастера, что представляет собой историографическую лакуну – знаменательный феномен, давший повод автору настоящей статьи попытаться осмыслить его предпосылки и исторический эффект. Ретроспективное обращение

к концепциям Г. Вёльфлина, Б. Бернсона, А. Варбурга и Э. Пановского в формате реконструкции позволило расширить фактически существующую историографию творчества Пьетро Каваллини, дополнив ее теоретической составляющей.

Основоположник формально-стилистического метода Генрих Вёльфлин (1864–1945) – автор нескольких трудов по искусству эпохи Возрождения³. Однако свои изыскания он начал с периода Кватроченто и миновал период Проторенессанса⁴, исключив из области исследования фазу зарождения ренессансного мировоззрения и лишь мимоходом касаясь таких важных вех, как XIII столетие с присущим ему расцветом придворной культуры при Фридрихе II и ростом финансового и политического влияния римских пап. Этот великий теоретик, нацеленный на осмысление глобальных культурно-исторических процессов, занимался универсальными вопросами искусствоведения, для подтверждения или опровержения которых был необходим особенный материал, особая выборка, чем и стало для Вёльфлина искусство Высокого Возрождения и барокко. Несмотря на то, что ученый считал все эпохи и стили равными с точки зрения художественной ценности, искусство кватрочентистов он называл «слабой прелюдией» к великим достижениям мастеров XVI в. [3, с. 28]. Из этого утверждения не следует, однако, что Вёльфлином принижалось историческое и культурное значение Проторенессанса, скорее, оно может означать, что его теории нуждались в более яркой и эффектной практической апробации.

Внутри метода немецкого искусствоведа важными становятся такие дихотомии, как расчленение – целостность, функциональность – пластическая ясность формы и т. п., часто рассматриваемые в оппозиции искусства Германии и искусства Италии. На первый взгляд может показаться, что данные категории – инструментальные, вспомогательные, внешние, поскольку они применяются к внешнему – к форме, к изображению. Однако предлагаемая Вёльфлином система призвана способствовать осмыслению самых широких процессов, а значит относится к области фундаментального [9, с. 11]. Таким образом, в оценке предвозрожденческой культурной парадигмы (как формы видения и репрезентации ху-

дожественных явлений) с точки зрения интерпретации целостных смыслов изобразительной продукции эпохи (со всеми ее пластами и разветвлениями), на наш взгляд, без метода Вёльфлина трудно обойтись.

Еще одна важная теория немецкого ученого – «история искусства без имен» – не была адекватно воспринята итальянскими искусствоведами первой половины XX в., как считал Ж. Базен [2, с. 136], по причине ориентированности итальянцев на личные достижения отдельных мастеров, тогда как Вёльфлин рассматривал общие тенденции времени. Представляется, что такая искаженная трактовка теоретической установки немецкого ученого (не являющейся, очевидно, аксиомой, а представляющая собой лишь удобную формулу, применение которой должно быть обусловлено необходимостью [9, с. 14]) не позволила первым итальянским искусствоведам, находящимся в непосредственной близости от изучаемых ими памятников, правильно оценить некоторые знаковые художественные процессы Проторенессанса. И в первую очередь это касается «проблемы Ассизи», где ученые многие годы занимались поисками ответа на вопрос «кто» (потенциально неразрешимом ввиду практически полного отсутствия достоверных сведений), прежде чем начали расширять научный дискурс вопросами «как», «зачем» и «по чьей воле».

Бернард Бернсон (1865–1969), видный представитель знаточества – «консультант»⁵, эстет и практик, стал родоначальником новой традиции в истории изучения итальянского ренессансного искусства – объединения мастеров в школы по географическому принципу и на основании стилистической преемственности⁶. Однако, начав исследование творчества художников Возрождения с сиенца Дуччо и флорентийца Джотто, ученый передвинул временные рамки Ренессанса к началу XIV столетия, а географические – во Флоренцию и не отметил его первые признаки, проявившиеся еще в конце XIII в. в Риме. Это можно объяснить довольно просто: римская школа этого периода представлена главным образом монументальными памятниками, а Бернсона больше интересовала алтарная живопись примитивов XIV–XV вв., которую он

очень высоко ценил. «Оценку» в данном случае можно понимать и буквально, так как Бернсон фокусировался в первую очередь на атрибуции и определении коммерческой ценности произведений искусства. В результате его активной деятельности в данной сфере в довольно короткие сроки на антикварном художественном рынке, а затем и в исследовательском поле появился большой корпус превосходных алтарей разного формата, происходящих преимущественно из Сиены и Флоренции.

Главной заслугой Бернсона можно считать разработку новых принципов искусствоведческого анализа (а именно – осязательности, пространственности, светотени, а также иллюстративности и декоративности), которые станут определяющими для ученых последующих поколений. Вместе с тем подход Бернсона, основанный на формальном распределении памятников и художников по мастерским и школам, обнаружил свое несовершенство уже во второй половине XX в., когда стала очевидной невозможность его универсального применения. Римская школа монументальной живописи последней четверти XIII в. является характерным примером такой ситуации: активная миграция мастеров в центральной Италии и совместная работа артелей из разных регионов на одних объектах не позволяют четко установить причинно-следственные связи и преемственность по типу «учитель – ученик», а также определить принадлежность художника той или иной школе⁷.

Аби Варбург (1866–1929), знаменитый «отец иконологии», метода, нацеленного на максимально развернутую интерпретацию произведения искусства, больше любил ставить вопросы, чем отвечать на них, предпочитал обнаружение проблем поиску вариантов их решений [8, с. 58]. Как представляется, формулирование и освещение проблематики вокруг Каваллини – до сих пор чрезвычайно важная задача, и Варбург, задолго до нашего времени предвосхитивший современные «визуальные исследования» и задавший направление научных изысканий в отношении связки «образ – символ» [8, с. 148], безусловно смог бы наметить самые разнообразные пути поиска источников образной концепции Каваллини. Однако этот ученый, так же как и упоминаемые

выше, выбрал другой период для своих методологических опытов: он сфокусировался на интеллектуальных способах познания интеллектуальных основ искусства Ренессанса, и век Кватроченто оказался ему более благодатной почвой для такого рода исследований, чем памятники Проторенессанса. С этим выбором трудно не согласиться, поскольку насыщенная семантика произведений рубежа XIII–XIV вв. исторически принадлежит еще к эпохе средневековых христианских памятников⁸, а ее понимание (или, скорее, постижение) не может быть сведено к эмпирическим опытам, к интерпретации, к «дешифровке» символов и объяснению их выбора художником (либо заказчиком) для того или иного произведения. Но в комплексном анализе памятников данный подход играет важную вспомогательную роль, как, например, при определении значения жестов в иконографии таких композиций, как «*Traditio Legis*» или «Христос с предстоящими святыми» (занимающих центральное место в апсидах римских храмов) или в трактовке отдельных элементов масштабных сцен типа Страшного суда. Таким образом, дискуссия о роли жестов в христианской иконографии, инициированная еще в кружке Варбурга, способствовала выделению в системе научного знания специального метода, широко применяемого и сегодня.

Наконец, именно Аби Варбург был первым, кто предложил при анализе содержания произведения искусства ориентироваться на его заказчика [8, с. 214], что предвосхитило и предопределило появление во второй половине XX – начале XXI в. большого корпуса научных трудов, посвященных вопросам патронажа, в том числе и в отношении памятников Проторенессанса⁹

Отсутствие интереса к Каваллини у Эрвина Панофского (1892–1968), кристаллизовавшего и структурировавшего исследовательские стратегии Аби Варбурга, может быть объяснено тем, что Панофский в принципе мало занимался отдельными специальными вопросами. Он был блестящим теоретиком, мыслителем, эрудитом, автором трехступенчатой системы интерпретации произведения искусства, представляющего собой «симптом общей интеллектуальной истории» [8 с. 242] внутри конкретных

территорий в определенных временных границах. Для подтверждения своих гипотез он подбирал яркие и увлекательные примеры, а его практические опыты были довольно редки и, в отличие от теорий, не всегда системны, тогда как изучение искусства рубежа XIII–XIV вв. предполагает проведение параллелей, значительно растянутых во времени (порой на многие столетия) и находящихся в сложной системе взаимосвязей.

Развивая мысль Варбурга, предписывавшего интерпретатору понять волю заказчика, Панофский, в свою очередь, предлагал исследователю встать на место художника [8, с. 246–247]. С учетом возрастающей в период итальянского Возрождения роли автора данный подход является чрезвычайно полезным. Искусствоведы последующих поколений, оттолкнувшись от теорий Панофского, пошли еще дальше, и в своих попытках понять, как, каким образом это сделано, стали изучать технику, материалы, краски и вообще обычаи и способы создания произведений, принятые в то или иное время¹⁰.

Говоря о творчестве проторенессансных художников Чимабуэ, Дуччо и Джотто и называя их, вслед за Вазари, «первыми лучами» Возрождения (*I primi lumi*), Панофский упоминает и Каваллини как «великого художника» [6, с. 104–105], который мог бы быть учителем Джотто, но на этом его оценки заканчиваются. Вместе с тем невероятно пронизательным кажется общее наблюдение ученого о том, что «чувство плотности и связанности, свойственное зрелому Средневековью и воспитанное архитектурой и скульптурой», в эпоху Джотто начинает «взаимодействовать с тем немногим, что уцелело от иллюзионистических традиций античности» [6, с. 116–117]. Очень жаль, что эта мысль не получила у Панофского дальнейшего развития, поскольку, если речь шла об образной плотности вкупе с античными попытками изобразить желаемое максимально правдоподобно, то налицо попытка теоретического обоснования истоков проторенессансного искусства и формулирования его основ. И хотя у ученого встречается мысль о том, что влияние позднеантичной и раннехристианской живописи на Торрити, Каваллини и Джотто было значимым стилеобразующим фактором, на наш взгляд, это только внешняя сторона проблемы. Тогда как

в дискурсе о происхождении Проторенессанса первостепенным является признание того, что в центре римского храмового искусства конца XIII в. была семантически насыщенная средневековая христианская композиция, а изучение материальных способов ее воплощения – уже следующий шаг.

С позиций сегодняшнего дня очевидно, что до второй половины XX в. творчество Пьетро Каваллини в западном искусствознании не имело достаточного освещения и обоснования с точки зрения теории науки. Однако, как видно из приведенного выше историографического анализа, деятельность ученых первой половины XX в. внесла в общий исследовательский процесс огромный методологический вклад и повлекла за собой дальнейшие углубленные изыскания, в том числе и искусства Проторенессанса. Формально-стилистический, иконографический, иконологический методы с момента их зарождения и до сегодняшнего дня являются опорными в искусствознании, тогда как вновь появляющиеся подходы стимулируют развитие научной мысли, меняют угол зрения и приводят к новым выводам и открытиям.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Списки атрибуций и различные гипотезы о датировках произведений Каваллини появляются в начале XX в. в многотомных энциклопедиях итальянского искусства, например, у А. Вентури и Р. ван Марля, а затем в первых монографиях авторства Ф. Эрманина (1902), Э. Лаваньино (1953), П. Тоэски (1959). Во второй половине XX в. список возможных памятников с личным участием римского мастера неоднократно расширялся и пересматривался такими учеными, как Г. Маттиэ (1973), П. Гетерингтон (1974), Ч. Бранди (1982), М. Бошковиц (1983), А. Парронки (1994), А. Томеи (2000) и др. Датировки были частично скорректированы в последней четверти XX в. после докладов международных конференций, посвященных искусству Проторенессанса (в 1973 и 1980 гг.). Компромиссная позиция по данному вопросу отражена в шестом томе многотомного издания «Средневековая живопись Рима», выпущенного под редакцией С. Романо и М. Андалоро (см.: *Romano S. Andaloro M. Pittura medievale a Roma: 321–1431. Vol. 6. Arpogeo e fine del Medioevo: 1288–1431. Milano : Jaca Book, 2017*).

² К рангу «открытий» можно причислить и обширные реставрационные работы, проводившиеся в конце XX в. в храмовых комплексах Рима

и Ассизи, итогом которых стали новые гипотезы относительно атрибуций и датировок. См.: *Tiberia V. I mosaici del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere: restauri e nuove ipotesi*. Todi : Ediart, 1996; *Zanardi B. Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale di pittura a fresco*. Milano : Skira, 2000.

³ На русском языке см.: [3], также *Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко*. М. : Юрайт, 2021.

⁴ Здесь и далее под периодом Проторенессанса будет пониматься творчество итальянских мастеров с конца XIII до начала XV в., как это принято в традициях советского искусствознания [4, с. 72, 89–90] (см. также общие работы В. Н. Лазарева, Б. Р. Виппера по истории итальянского искусства). Однако сам термин, правомерность и актуальность его применения в современной науке является вопросом открытым и требующим дополнительного прояснения.

⁵ Бернсон сам называл себя *adviser* – ‘советник’, ‘консультант’ (англ.), поскольку основной его практической деятельностью было консультирование коллекционеров.

⁶ Зачатки этого подхода наблюдаются и раньше, например в исследованиях Раймонда ван Марля (см.: *Marle R., van The development of the Italian schools of painting*. Vol. 1. The Hague : Martinus Nijhoff, 1923).

⁷ Речь идет прежде всего о Чимабуэ, Арнольфо ди Камбио и даже Джотто, чье флорентийское происхождение не дает, однако, возможности однозначно причислить этих мастеров к флорентийской школе.

⁸ Средневековая символика и ее образное воплощение стали предметом изучения Ханса Бельтинга, ученого следующего поколения, оттолкнувшегося, как и многие его современники, от варбургинанской методике и ставшего первопроходцем в новой области иконологии – науке об образах.

⁹ Апогеем таких изысканий в отношении интересующего нас периода можно считать монографию Джулиана Гарднера (*Gardner J. The Roman crucible: the artistic patronage of the papacy: 1198–1304*. München : Hirmer, 2013).

¹⁰ См.: *Cole B. The Renaissance artist at work: from Pisano to Tizian*. New York : Harper & Row publishers, 2019; *Kempers B. Painting, power and patronage: The rise of the professional artist in the Italian Renaissance*. London : Penguin books, 1994.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX века*. М. : Академический проект, 2005. 864 с.

2. *Базен Ж.* История истории искусства. От Вазари до наших дней. М : Прогресс-Культура, 1994. 528 с.
3. *Вёльфлин Г.* Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л. : Изогиз, 1934. 390 с.
4. *Гращенко В. Н.* О принципах и системе периодизации искусства Возрождения // История и истории искусства: статьи разных лет. М. : Книжный дом Университет, 2005. С. 69–114.
5. *Лиманская Л. Ю.* История искусства как живая система: методологические аспекты в искусствознании XX в. // Артикульт (Art&cult), № 1, 2011. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-iskusstva-kak-zhivaya-sistema-metodologicheskie-aspekty-v-iskusstvoznanii-hh-v> (дата обращения: 18.02.2023).
6. *Пановский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб. : Азбука-классика, 2006. 640 с.
7. *Пановский Э.* Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб. : Академический проект, 1999. 393 с.
8. *Торопыгина М. Ю.* Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М. : Прогресс-Традиция, 2015. 368 с.
9. *Чечот И. Д.* «Основные понятия истории искусства» Генриха Вёльфлина. Опыт исследования искусствоведческой теории и методологии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л, 1983. 18 с.
10. *Шестаков В. П.* История истории искусства: От Плиния до наших дней. М. : Ленанд, 2020. 336 с.
11. *Berenson B.* Aesthetics and history in the visual arts. New York : Pantheon books, 1948. 265 p.
12. *Foretti S.* Cassirer, Panofsky and Warburg: symbol, art and history. Yale : Yale University Press, 1990. 1000 p.
13. *Panofsky E.* Meaning in the visual arts: papers in and on art history. New York : Doubleday & co., 1957. 364 p.
14. *Samuels E.* Bernard Berenson: The making of a connoisseur. Harvard : Harvard University Press, 1981. 516 p.

Эстетика постмодернизма в произведениях Марселя Бротарса

Статья представляет собой исследование эстетики постмодернизма в работах бельгийского художника Марселя Бротарса. В тексте изучаются примеры некоторых работ художника, которые сопоставляются с определенными идеями и концепциями постмодернистских философов и мыслителей. Статья предлагает детальное рассмотрение таких понятий, как знак, интертекстуальность, ирония и гиперреальность в контексте концептуального искусства Бротарса.

Ключевые слова: Бротарс; постмодернизм; эстетика; искусство XX века

Niu Zhengxin

The Aesthetics of Postmodernism in the Works of Marcel Broodthaers

This article is a study of the postmodernist aesthetics in the works of Belgian artist Marcel Broodthaers. The text reflects the analysis of some of the artist's works and compares them with some ideas and concepts of postmodernist philosophers and thinkers. The article offers a detailed consideration of such concepts as sign, intertextuality, irony and hyperreality in the context of Broodthaers' conceptual art.

Keywords: Broodthaers; postmodernism; aesthetics; twentieth-century art

Установки культуры постмодернизма наиболее очевидно проявились в творчестве тех художников, которые отрицали стиль как главный и незаменимый принцип творческой деятельности, а также стремились к эклектичности, деконструкции привычных смыслов и форм. Подобное движение к истинной свободе творчества от любых регулирующих социума, культуры или тради-

ции согласовалось с отдельными установками ряда направлений эпохи модернизма, к примеру сюрреализма и дадаизма. На этих же идеях основывалась и эстетика постмодернизма, которая во многом наследовала некоторые аспекты модернизма. Одним из художников, чьи работы наглядно воплощали принципы эстетики наступившей эры, стал Марсель Бротарс. В его творчестве нашли отражение не только элементы прошлых направлений, но и наиболее актуальные современные практики.

Эстетика постмодернизма сугубо философична, в ее основе лежат теоретические работы различных авторов. В связи с этим одной из задач становится сопоставление идей современников Бротарса и содержания его работ. Также важным представляется выявление связи между эстетикой сюрреализма и эстетикой постмодернизма.

В первую очередь необходимо отметить возросшую роль текста в культуре и эстетике постмодернизма. Ролан Барт в своих работах по семиотике и структурализму указывает на то, что именно текст не только «очищает произведение от потребительства», но и может самостоятельно развиваться и распространяться [1, с. 415]. Содержательный аспект текста, согласно воззрениям философа, демонстрирует не смысл, а побочный продукт существования этого смысла, что заставляет зрителя вступать в определенную игру с текстом. Художественный образ, по Барту, крайне символичен и синтетичен, так как состоит из эстетических знаков, которые отражают процессы, происходящие в социуме и культуре. Кроме того, визуальные произведения также следует рассматривать через идею текста и его значений [2, с. 242].

Анализируя работы Марселя Бротарса через призму семиотики, можно отметить, что художник намеренно выделяет тексто-логическую основу своих работ или усиливает роль текста внутри самого произведения. К примеру, в сериях литографий «Подпись» (1969) он заполняет все пространство гравюрных листов собственной подписью, поскольку автограф – текст, чаще всего встречающийся в визуальных произведениях. Абсолютизируя этот мотив, художник не только указывает на текстовую основу своей работы,

но и обесценивает авторскую подпись. Бротарс обыгрывает оппозицию произведения и текста, выделяя столкновение плоскостей социального (подпись как одна из главных коммерческих ценностей произведения) и культурного (подпись как воплощение фигуры художника). По сути, в этой работе привычный фигуративный набор знаков, предлагаемых зрителю в виде образов и символов, замещен абсолютным эстетическим знаком.

В дальнейшем эту идею Бротарс развивает в работе «Секунда вечности (Следуя идее Шарля Бодлера)» (1970). Само произведение представляет собой фильм, состоящий из двадцати четырех кадров: столько кадров за одну секунду успевают увидеть человеческий глаз. На кадрах показано, как на листе бумаги постепенно появляется подпись автора. Здесь Бротарс также заменяет образы, более привычные для изобразительного искусства, в особенности для кинематографа, на тотальность единственного знака.

Следует отметить, что в этом случае Бротарс опирается на идею Ролана Барта о «смерти автора» и замещении его роли самостоятельной игрой знаков [1, с. 385]. В «Секунде вечности» художник создает своеобразный автопортрет, который выражается в знаке, становящемся важнее, чем реальные автопортреты и изображения внешности автора. Соответственно, эстетика визуального заменяется эстетикой знака.

Кроме того, художник также использует прием интертекстуальности, характерный для культуры постмодернизма [6, с. 172]. Бротарс выстраивает взаимодействие двух текстов посредством диалога. В названии прямо указывается оригинальный источник: художник создает реминисценцию текста Шарля Бодлера «Часы», входящего в сборник «Цветы зла», в котором речь идет о памяти и времени [3, с. 136–137]. Как Бодлер, так и Бротарс отдают дань уважения неумолимому ходу времени и стремительно бегущим секундам. Однако если поэт преклоняется перед временем и его безжалостным уничтожением памяти, то художник стремится преодолеть это явление и запечатлеть и себя, и свое творчество в той самой секунде.

Интертекстуальная природа произведения обнаруживается также в другой работе Бротарса – «„Судьба“ Стефана Маллар-

ме» (1969). Сама работа представляет собой фотолитографические листы, оформленные в книгу. На листах приводятся строки Малларме, которые художник перекрывает черными прямоугольниками, повторяющими основной рисунок текста, изначально изображенный поэтом. Малларме выстраивал свое поэтическое произведение как визуальный рисунок слов, сопряженный со смысловым содержанием. Бротарс реконструирует и трансформирует текст Малларме, создавая возможность двойного прочтения вследствие пересечения нового и старого культурных контекстов [6, с. 458].

В этой же работе Бротарс прибегает к другому приему постмодернистской эстетики, ставшему одним из самых выразительных в области культуры этой эпохи, а именно иронии. Художник переосмысливает актуальные для его культурной среды и эпохи явления посредством радикализации некоторых аспектов этих явлений. В этом случае Бротарс иронизирует над господствующими трендами – минимализмом и стремлением к очищению форм. Ироничным ответом художника становится концептуализм, который представляет собой своеобразную победу культурных кодов и идей над формой и материалом. Таким образом, в работе демонстрируется столкновение двух противоположных смысловых полей, в этом случае – двух направлений: минимализма и концептуализма [7, с. 116]. Если первый основывается исключительно на форме, то второй тяготеет к содержанию как ключевому элементу произведения.

Частой идеей в творчестве Бротарса становится мысль о гиперреальной природе действительности, высказанной Жаном Бодрийяром. Размытие границы между реальным и воображаемым, а также вымысел, проникший во все сферы жизни и сравнившийся с самой жизнью, – все это свидетельства стертых граней между искусством, повседневностью и реальностью [4, с. 149–152].

В соответствии с этой и другими постмодернистскими идеями переосмысления реальности Бротарс создает наиболее известную свою работу – «Музей современного искусства, отдел орлов, секция XIX века» (1968). Сама масштабная инсталляция

являлась своеобразной пародией на реальный музей: художник представил публике открытки с репродукциями известных французских художников XIX столетия, посетителям демонстрировались слайды Гранвиля, на дверях, как в музейных залах, были развешены номера, надписи «музей», а в залах лежали ящики для картин [5, с. 250]. Бротарс создает многогранное пересечение реального и гиперреального в правдоподобной пародии на музей.

Истоки создания этого произведения можно также найти в современных автору событиях – бунтах мая 1968 г., когда во Франции начались массовые беспорядки студентов и рабочих, требовавших улучшения экономической ситуации и большей свободы в культуре и СМИ. Марсель Бротарс лично участвовал в подобных протестах, но в Брюсселе, где он и некоторые сподвижники и активисты захватили Дворец изящных искусств, откуда мятежник отправлял письма своим друзьям и другим художникам о ситуации в художественной сфере Бельгии, подписываясь «кабинетом министра культуры» [9]. Это должно было дискредитировать власть и культурные институты. От имени кабинета министра и было объявлено о создании «Отдела орлов Музея современного искусства» [8, р. 249]. Таким образом, не только сам «Отдел орлов», но и предыстория его появления и историко-социальный контекст соответствовали концепции гиперреальности, представленной в трудах Бодрийера.

Рассмотрев несколько примеров использования концепций постмодернистской философии и культуры в работах Марселя Бротарса, можно заключить, что художник остро и быстро реагировал на идеи современных ему философов и черпал вдохновение из наиболее актуальных источников. Помимо этого, сам Бротарс, остро ощущая дух времени, видел те паттерны, которые указывали на определенные проблемы окружающего его социума и культуры. В этом случае можно говорить о явных проявлениях постмодернистской эстетики в работах Марселя Бротарса.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика : пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс, 1989. 616 с.

2. Белоусова Ю. В. Образ с точки зрения семиотики // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Т. 14. № 4. 2013. С. 237–242.
3. Бодлер Ш. Цветы зла. М. : Наука, 1970. 480 с.
4. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М. : Добросвет, 2000. 387 с.
5. Кримп Д. На руинах музея. М. : V-A-C press, 2015. 432 с.
6. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. 656 с.
7. Любимова Т. Б. Понятие комического в эстетике // Вопросы философии. 1980. № 1. С. 111–123.
8. *Blotkamp C.* Museum in Motion? The Art Museum at Issue. The Hague : Government Printing Office, 1979. 377 с.
9. *Borgemeister R.* Section des Figures: The Eagle from Oligocene to the Present // October. № 42. Fall 1987. P. 135.

Противостояние абстрактного и фигуративного искусства в послевоенной Италии

В статье рассматривается значимый в истории искусства послевоенной Италии период 1940–1950-х гг., который был отмечен противостоянием двух стилистических тенденций – фигуративной и абстрактной живописи, что определило картину итальянского искусства второй половины XX в.

Ключевые слова: послевоенное искусство Италии; абстракционизм; Эмилио Ведова; неореализм; Ренато Гуттузо; Новый фронт искусства

Milana Arsanukaeva

Confrontation Between Abstract and Figurative Art in Post-war Italy

The article discusses a significant period of the turn of the 1940–1950s in the history of art of post-war Italy, which was marked by the confrontation between two stylistic trends of figurative and abstract painting, which determined the picture of Italian art in the second half of the 20th century.

Keywords: post-war art of Italy; abstract art; Emilio Vedova; neorealism; Renato Guttuso; New front of art

Первые годы после окончания Второй мировой войны повсеместно стали временем пересмотра как взглядов на изобразительное искусство, так и самой его роли. Совершенно особенное место в мировом художественном процессе послевоенной эпохи заняла Италия. В 1940-е гг. здесь при тоталитарном фашистском режиме Муссолини все же поддерживался относительный плюрализм художественных течений и даже сохранялась линия модернистского искусства, не-

смотря на поддержку правительством неоклассического движения «Новеченто». В рассматриваемый период в европейском искусстве шла реабилитация модернизма со всеми его многочисленными направлениями, так что в Италии закономерно возрождалась поэтика авангарда и появлялись невиданные ранее способы творческого самовыражения и работы с материалом, что продемонстрировали, например, Лучо Фонтана и Альберто Бурри. Однако одним из ключевых событий тех лет явилась конфронтация между реалистами и абстракционистами, а становление на путь свободного искусства послужило своего рода спусковым крючком для всплеска творческой активности в Италии. Так, с одной стороны, многие художники обратились к языку абстрактных форм, лучше всего выражающему как бессознательное, так и субъективное, помогая тем самым пережить травматический опыт войны, а с другой – сложилось отдельное течение неореализма с уклоном в социальную проблематику творчества. Однако изначально обе тенденции формировались художниками одного поколения и, можно сказать, одного круга. Речь идет об объединении «Новый фронт искусств», откуда вышли как художники неореалисты во главе с Ренато Гуттузо, так и абстракционисты, виднейшим из которых был Эмилио Ведова. На примере творчества этих двух живописцев, экспонировавшихся буквально бок о бок, можно осмыслить художественную ситуацию рубежа 1940–1950-х гг., вылившуюся в противостояние фигуративного и абстрактного начал.

Важно отметить, что происходившая борьба тенденций не была категорична и содержала в себе внутренний парадокс, ведь исходной точкой для представителей обоих направлений послужила переработка художественного метода Пикассо. Посткубизм являлся общим этапом в творческой эволюции мастеров данного поколения. Определило сложившуюся картину послевоенного искусства Италии и протестное движение конца 1930-х гг. Тогда творчество стало одним из способов гражданской борьбы, действующей силой, меняющей настроения в обществе. Так, демократизация жизни через искусство привела впоследствии и к демократизации его самого, ведь движение Сопротивления, переросшее в настоящую вооруженную борьбу, созревало именно в культурной среде. В первом

открыто оппозиционным художественном объединении «Корренте», созданном в 1939 г., собрались будущие классики итальянского искусства, а тогда молодые художники: Ренато Гуттузо, Джакомо Манцу, Ренато Биролли, Эрнесто Треккани. Последний в «Манифесте писателей и художников» 1943 г. писал, что только в риске, а не в расчете рождается подлинная возможность действия и вместе с живописью надо поднять знамена [3, с. 586]. Художник отныне нес моральную ответственность за происходящее, а его искусство обязано было отражать жизнь – такие установки определяли период Сопrotивления, и потому художественным ориентиром становится творчество Пабло Пикассо, и конкретно его знаменитое панно «Герника» (1937). Именно оно точнее всего еще до начала Второй мировой войны передало весь ужас надвигающейся катастрофы, которая коснется каждого. Так, вдохновенный «Герникой» Гуттузо написал «Распятие» (1941–1942) – негласный символ антифашистского искусства в Италии.

Пикассо собственным примером показал, как искусство может быть связано с жизнью, к чему так упорно и стремились итальянские мастера, поэтому его манера стала образцовой, что сначала привело к распространению посткубизма как некоего обобщенного языка, не выходящего при этом за рамки технического приема. Хотя в 1945 г. Ренато Гуттузо, Антонио Корпора и Перикле Фаццини образовали группу с говорящим названием «Нео-кубиста» и одноименным манифестом, уже тогда, сразу после освобождения страны, на волне демократического подъема стало набирать силу реалистическое направление, более привычное и понятное обществу, а потому и способное, как представлялось, сплотить всех и донести посредством искусства гражданские идеалы.

Так, движение неореализма, в конце 1940-х гг. охватившее культурную жизнь Италии, можно сравнить с советским социалистическим реализмом, ведь, как пишет Федотова, центральными стали близкие каждому темы народного подвига, трагедия войны и сам человек из народа, боец Сопrotивления [3, с. 586]. После почти двадцатилетнего тоталитарного режима культура более всего нуждалась в восстановлении. Ее возрождением занимались представители движения Сопrotивления: многие писатели и художники непосред-

ственно участвовали в вооруженных действиях, в их числе Эмилио Ведова, чье переживание борьбы, однако, не будет связано с реалистическим методом. В этой связи очень показательны само название первой послевоенной выставки, прошедшей в Риме в 1946 г., – «Искусство против варварства и войны» и произведения, там представленные: работы из серии «С нами Бог» Гуттузо, «Последний солдат» Мафай, «Расстрел» Треккани и т. п.

Группа «Новый фронт искусств» по идейному замыслу совпала со своей предтечей «Корренте»: мастера разного склада стремились преобразить современника, глубже отразив в творчестве проблемы действительности, буквально обратившись к простому народу. Социальная направленность произведений этой группы сопрягалась с конкретной просветительской деятельностью ее участников, поездками по стране и культурными мероприятиями и выставками. Молодых художников именовали «живыми силами итальянского творческого возрождения» [5, р. 22]. Однако общая миссия не обеспечила объединению цельности: именно внутри него произошел раскол художников по линии реализм – абстракционизм.

Предполагалось, что «Новый фронт искусств» станет глотком свежего воздуха и противопоставит себя всем устаревшим тенденциям в искусстве. Только появившись, он воспринимался как наиболее авангардная художественная группировка той поры, потому что был стилистически неоднороден, но вобрал в себя совокупность всего довоенного модернизма, выбрав ориентиром «Гернику» Пикассо. Участники объединения подписали манифест реализма, получивший говорящее название «Oltre Guernica», что традиционно переводится как «После Герники». Искусство рассматривалось ими как акт сопричастности к реальности во всех ее проявлениях, которую необходимо выразить в творчестве. Под реальностью в искусстве понимается не видимая, а эмоционально познаваемая реальность, поэтому произведение искусства становится автономным, существует само по себе. Так, провозглашенный «Новым фронтом искусств» реализм был не общностью похожих художественных приемов одного стиля или направления, а общей мерой, художественным измерением, чья задача – изобразительное

отражение ощущаемой всеми реальности, совпадение с ней. Речь в манифесте идет не о подчинении художественному канону, а о совместной выработке формальных предпосылок, ориентиров, которые были заданы еще художественным процессом, идущим от Сезанна к фовизму и кубизму, в результате чего заново была открыта ценность цвета и структуры как таковых [4, с. 48]. И в панно Пикассо итальянские художники увидели искомый диалог с современностью, пример того, как можно говорить посредством искусства об объединяющей всех трагедии. Более того, в «Гернике» они нашли выражение общественного упадка, приведшего к этой трагедии, и разрыв с идеалами прошлого самого Пикассо, вступившего в коммунистическую партию.

Несмотря на преобладание социалистических идей и стремление утвердить новые художественные ценности, как раз с художественной точки зрения в основе итальянского послевоенного искусства лежал впитанный и уже знакомый опыт и экспрессионизма, и кубизма, то есть европейского модернизма в целом, на котором представители «Фронта» некогда учились и через его опыт сопротивлялись фашистской идеологии. Вероятно, по этой причине желанное обновление художественного языка не произошло в русле неореализма, ведь чтобы открыть новую письменность, нужно изобрести новый алфавит, а не использовать уже известный. Так, еще в 1946 г. итальянский писатель Элио Витторини определил главное условие творческого развития, заявив, что искусство должно творить революцию своими средствами, то есть не подражать пережитой реальности, а найти ее эквивалент, переосмыслить и открыть вновь [2, с. 15]. К пониманию данной закономерности художники пришли буквально опытным путем, и уже в 1948 г.¹ «Новый фронт искусств» распался из-за разногласий между реалистами и абстракционистами на две группы.

Устоявшийся в живописи в качестве условного канона посткубизм с присущими ему стилизацией и геометризацией сыграл роль и своеобразной промежуточной стадии на пути к распространению абстрактного искусства самого разного толка. Приемы посткубизма стали стилистической точкой отсчета для художников

«Нового фронта» в стремлении выражать реальность путем обновления языка, как это делал ранее Пикассо. Однако для одних (например, Пиццинато и Гуттузо) его уроки были связаны с нарративом и проблемой содержания картины, а для большинства других (Ведова, Биролли, Морлотти, Сантомазо) – с визуальным воздействием форм, линии, цвета и, главное, самовыражением. Начавшееся после войны освоение современности и восполнение возникших в результате двадцатилетия диктатуры Муссолини пустот в искусстве происходило также через восприятие геометрической абстракции, что, как и некогда кубизм, для Италии было одним из необходимых для усвоения уроков европейского модернизма. И на примере «Нового фронта искусств», объединившего разных по художественному складу живописцев, заметна эта стилистическая апроприация исторического авангарда, что привела к появлению некоего симбиоза стилей, который условно можно охарактеризовать как абстрактный натурализм [8, р. 190]. В художественной группе, где смешалось наследие прошлого с импульсом будущего, столкнулись разные взгляды и убеждения – для одних в поиске новой идентичности оказалась первостепенна ценность «искусства ради искусства», а для других – его социальная роль. И в то время как Ведова экспериментировал с экзистенциальными возможностями футуризма и экспрессионизма, Гуттузо методом кубистической деформации и фрагментации, применяемым Пикассо, пытался ухватить жестокость и трагедию реальности.

Так, заново исследовав различные довоенные художественные течения, «Новый фронт искусств» в Италии явился колыбелью как неореализма, так и абстракции одновременно, что можно объяснить культурно-историческим контекстом. Репрезентативная линия всегда была прочно укоренена в искусстве Италии и не покидала его: даже футуризму были свойственны миметические тенденции и иллюзорность. Пропущенная сквозь индивидуальное переживание реальная действительность продолжала отображаться и во времена длительного господства неоклассической линии «возврата к порядку» противостоящими этой тенденции экспрессионистами Римской школы (*Scuola Romana*) и борцами «Корренте». В послевоенное время как

никогда возросло желание находиться в одном ритме с эпохой. Отождествление реальности в искусстве лишь с внешней действительностью поддерживало его фигуративную составляющую. Однако, будучи оспоренная авангардистами, чьи уроки усвоили молодые итальянские художники «Нового фронта искусств», фигуративная линия получила значимого оппонента в лице абстракционизма, еще с двадцатых годов, начиная с Баухауза, охватывавшего весь мировой художественный процесс.

Неминуемое столкновение фигуративного и абстрактного начал продемонстрировали работы участников «Нового фронта искусств» на первой послевоенной Венецианской биеннале 1948 г.: если миметическую линию поддерживали архаичные образы монументальных прачек и швей Гуттузо, вдохновленные протокубизмом Пикассо времен «Авиньонских девиц» [7, р. 93], то динамичные столкновения геометризованных плоскостей в картинах Ведова, визуально походя на хаотичный витраж, совершенно ушли от образов реальной действительности, перейдя в область полуабстрактных, почти знаковых структур, а синтез реальной образности и линейной абстрактной геометрии показал Биролли.

Залы XXIV Биеннале, отведенные художникам «Нового фронта», отразили произошедшее внутри объединения размежевание, условно говоря, на реалистов и абстракционистов. Но невозможно дать точного определения каждой из назревающих тенденций: пока из живописи Ведова и Биролли исчезало фигуративное начало, Ренато Гуттузо деформировал реальность в духе протокубизма Пикассо. Его «Прачку» (1947) с предельно искаженными пропорциями женской фигуры нельзя отнести к реалистическому методу. Однако после роспуска «Нового фронта искусств» уже на следующей, XXV Биеннале Гуттузо обратился к повествованию и языком реализма рассказал о тяготах итальянского народа в работе «Оккупация невозделываемых земель на Сицилии» (1949–1950). На примере Пиццинато, другого участника объединения, можно наблюдать еще более радикальное изменение манеры. Если картина «Первое мая» (1948), показанная на XXIV Биеннале и сразу же купленная ценительницей авангарда Пегги Гуггенхайм, демонстри-

рует футуристическое исследование возможностей беспредметной живописи, то масштабное полотно «Призрак бродит по Европе» (1950) XXV Биеннале, пусть и сохраняет модернистскую конструктивность, по замыслу представляет собой соцреалистическое монументальное панно, обязанное быть понятным каждому: перед нами строители нового мира, благословленные жертвой павшего в бою за светлое будущее коммуниста.

Совершенно иначе чувствует время Ведова. Европа того же послевоенного периода в работе с говорящим названием «Европа 1950» (1950) у него обесцвечивается: в его мироощущении нет яркости, все погасло, как и в «Гернике» Пикассо. Художник, по собственному признанию, в поисках наиболее ясного выражения своего душевного состояния намеренно очистил свою палитру от цвета и обратился к черной геометрии [8, р. 156]. Агрессивная динамика его хаотичных геометрических мотивов – это и память художника о разрушительной силе войны, и воссоздание атмосферы разрушенной Европы, где рождалось его искусство. Еще нагляднее мастер передал свою боль в уже графической абстракции «Концлагерь» (1950) острыми, режущими белое пространство черными линейными формами. В картинах Ведова конфликт проявляется на всех уровнях – он заложен и в выбранном сюжете, и в напористых композициях, и в резком антагонизме черного и белого, и борьбой между означающим названием и нерепрезентативным искусством [7, р. 146].

Волнующая Ведова тема времени и вместе с ней проблема его изображения определили творческие искания художника: он посвятил себя большим параллельным сериям «Цикл протеста» и «Образ времени». Необъяснимое насилие, учиненное его эпохой, предстает в произведениях художника не меньшей тайной, ведь его не связать с одним конкретным событием или личностью, однако эту непознаваемую энергию можно ощутить через художественный язык автора. В одном из первых «Изображений времени» (1951) Ведова начал использовать выразительность жеста кисти и ею выплескивал прямо на холст свое негодование жестокостью реальности. Угловатые графические штрихи вместе с вернувшимися в живопись Ведова цветными яркими акцентами создают динамизм,

подрывающий пространство изнутри. Здесь обозначен поворот Ведова к его впоследствии наиболее типичному жестикуляционному мазку. Под намеченными геометризованными преломляющимися мотивами, возможно, понимаются пропущенные через внутреннее зрение прочувствованные остатки материальной действительности или же эмоциональный накал автора. Он пытался столкнуть противоречивые элементы, намекая на бесчисленное множество раздражителей, ощущений и информации, которые мы хаотично получаем в течение каждого дня: «Голубизна прекрасного воскресенья находится в одновременной конфронтации с ощущением стрельбы, или боя, или бомбежки, как то происходит в повседневной жизни через эмоции, радио, газеты, кино», – сообщает Ведова на страницах своего дневника [6]. Понятие времени не привязано к видимой реальности, поэтому и визуализируется оно художником вне ее образов. Постигание такой абстрактной категории осуществляется путем эмоционального вовлечения – беспокойными хаотичными мазками и расколотой геометрией преодолевается барьер иллюзорной действительности, который отделяет зрителя от проживания импульса времени. Жестикуляция автора с несомненным ею эмоциональным зарядом воспринимается как отпечаток времени и его последствий, которые удалось схватить художнику. Согласно концепции Ведова, «миссия художника состоит в том, чтобы записывать и вновь транслировать вечные темы столкновений, волнующие весь мир: войны, несправедливость, угнетение» [цит. по: 1].

В этой связи очевидно, что отнюдь не разница в идейных замыслах стала причиной расхождения художников по сторонам фигуративного и абстрактного искусства. Углубленность Ведова в социально-политические проблемы сделала его абстракцией формой выражения гражданской позиции автора, своеобразным политическим высказыванием, чего, в свою очередь, добивался и Гуттузо, но при помощи известных устоявшихся приемов, в то время как Ведова представил совершенно новый вид связи искусства и жизни, наиболее адекватно отражающий сложность наступившей эпохи. Парадоксальным образом именно в удаленном

от реальности нефигуративном методе он нашел способ ее переосмысления ради точнейшего отражения.

Официально начатая «Новым фронтом искусств» на XXIV Биеннале 1948 г. дискуссия о противопоставлении абстрактного и фигуративного искусства завершилась в 1954 г. в Венеции конференцией в «Фонде Чини». Сам факт их противостояния перестал быть злободневным – предельная актуальность нефигуративного искусства была теперь очевидна.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Официальный роспуск объединения произошел в 1950 г.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Лошак М., Шишко О.* В конце пребывает начало. Тайное братство Тинторетто : Специальный проект ГМИИ им. А. С. Пушкина // Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина : официальный сайт. URL: <https://venice.pushkinmuseum.art> (дата обращения: 23.10.2022).

2. Направления итальянского искусства. Рим. 1947–89 = *Orientamenti dell'arte italiana-Roma 1947–89* : [кат. выст.: Дни культуры Области Лацио в РСФСР ; авт. вступ. ст. Маурицио Кальвези и др.] Рим : Из-во Фрателли Паломби, 1989. 159 с.

3. *Федотова Е. Д.* Италия. История искусства. М. : Белый город, 2006. 608 с.

4. *Arte in Italia. 1945–1960 / A cura di Luciano Caramel.* Milano : Vita e pensiero, 1994. 489 p.

5. *Arte italiana del XX secolo da collezioni americane: La Mostra,* Milano, Palazzo reale, 30 apr. – 26 giugno 1960 : Catalogo. Milano : Silvana, 1960. 201 p.

6. *Cortesini S.* Semantica della rivolta e dell'umanismo in Emilio Vedova. // *Academia* : a platform for sharing academic research. URL: https://www.academia.edu/40068370/Semantica_della_rivolta_e_dellumanismo_in_Emilio_Vedova (дата обращения: 23.10.2022).

7. *Duran Adrian R.* Painting, Politics, and the New Front of Cold War Italy. New York : Routledge, 2016. 177 p.

8. *The Birth of Contemporary Art. 1946–1968 / ed. V. Terraroli.* Milano : Skira, 2007. 448 p.

Традиции ямато-э в творчестве Акира Ямагути

Статья посвящена интерпретации приемов традиционной японской живописи ямато-э в творчестве современного японского художника Акира Ямагути (р. 1969). Взяв за основу стилистические принципы средневековой живописи, художник обращается к современному миру, изображая сцены в самолете, метрополитене, торговом центре и другие панорамные виды.

Ключевые слова: японская живопись; ямато-э; Акира Ямагути (р. 1969); фукинуки-ятай; современное японское искусство; японский нео-поп-арт; период Хэйсэй (1989–2019)

Olga Cherdakova

Traditions of the Yamato-e in the Works of Akira Yamaguchi

The article is devoted to the interpretation of the techniques of traditional Japanese painting yamato-e in the work of contemporary Japanese artist Akira Yamaguchi (b. 1969). Taking the stylistic principles of medieval painting as a basis, the artist turns to the modern world, depicting a living society – scenes in an airplane, subway, shopping center and other panoramic views. This article attempts to show the duality of time and space in the context of the development of contemporary art.

Keywords: Japanese painting; Akira Yamaguchi (b. 1969); fukinuki yatai; yamato-e; modern Japanese painting; Japanese neo-pop-art; Heisei period (1989–2019)

Искусство Японии признано во всем мире. В условиях глобализации культурных и художественных процессов сохранение национального наследия является актуальной и важной проблемой.

Обращаясь к развитию японского искусства XX в., следует отметить, что страна сильно изменилась после Второй мировой войны и постепенно влилась в мировой художественный контекст, не утратив своей самобытности [1, с. 23]. Япония XX–XXI вв. стала одной из самых успешных стран в области высоких технологий, что не могло не отразиться на ее культуре и искусстве.

«Со второй половины XX в. современное искусство Японии (гэндай бидзюцу), исторически связанное с довоенным авангардом, возникшим в результате влияния европейских течений, начинает приспособлять новые смысловые и стилистические приемы для передачи идей и проблем, волновавших современных художников новой эпохи» [3, с. 244].

Находясь в русле мировых тенденций современного искусства, художник перестает быть просто живописцем или просто скульптором, виртуозно сочетая в себе разные роли – строителя, творца художественных объектов, сценографа и композитора, актера или даже самого объекта искусства. В связи с этим наблюдается множество направлений, течений, объединений, которые выходят за рамки привычного деления искусства на живопись, скульптуру, архитектуру и декоративно-прикладное искусство [3, с. 244]. С 1980-х гг. виды искусства органично взаимодействуют друг с другом и создают новые формы выразительности.

В период Хэйсэй (1989–2019) художественные формы самовыражения развивались в различных видах искусства, часто связанных и с коммерческой деятельностью. Понятия высокой и массовой культуры сближаются. Успех современного искусства Японии на Западе, пришедшийся на 1990-е гг., связан прежде всего с именем Такаси Мураками, приложившим немало усилий для преодоления изоляции японской культуры и задавшим моду на популярную культуру во всем мире. В своих работах он мастерски смешивает прошлое и будущее, низкое и высокое в искусстве, традиции и авангард, искусно играет с оппозицией Восток–Запад. Но при этом он всегда остается поборником национальных традиций [2, с. 155]. Также среди ключевых фигур художественного мира периода Хэйсэй можно выделить творчество Яёй Кусамы (р. 1929),

Ёситомо Нара (р. 1959), Ясумаса Моримурэ (р. 1951), Макото Айда (р. 1968) и многих других.

При господствующих тенденциях, связанных с коммерцией, модой и эпатажем, важное место в художественном мире Японии, особенно в связи с проблемой осмысления национальной идентичности, занимает творчество Акира Ямагути.

Благодаря ряду выставок, прошедших как на родине, так и за рубежом, мастер прочно закрепил свои позиции в современном японском искусстве [5]. Окончив магистратуру на кафедре искусствознания Токийского университета по специальности «масляная живопись», Акира Ямагути работает в самобытном японском стиле ямато-э (やまと絵), сложившемся в период Хэйан, после того как страна освободилась от сильного влияния Китая. Отличительными особенностями ямато-э являются изображение пейзажа с высоты птичьего полета, параллельная перспектива, орнаментальные формы золотистых облаков и прием «унесенные ветром крыши» (фукинуки-ятай), позволяющий увидеть внутреннее пространство помещения. Таким образом, будучи репрезентативной, живопись ямато-э совмещает реализм и фантастичность [1, с. 239].

В работе «Схема метро» 2007 г. (ил. 1) использованы композиционные принципы ямато-э в сочетании с элементами графического языка манга. Композиция имеет диагональный принцип построения; чтобы продемонстрировать, что именно происходит внутри метрополитена, автор использовал прием фукинуки-ятай. Акира Ямагути изображает двух- и трехъярусные вагоны. Один из них оборудован под общественную баню, другой выглядит как буддийский храм. Персонажи облачены в старинные одежды. Модернистское высотное здание венчает традиционная японская двухскатная крыша, а вокруг него изображены повозки и автомобили из различных эпох. Все элементы детально прорисованы, особое внимание уделено контурной линии. Перед нами разворачивается картина, невозможная в реальности [1, с. 239]. Это произведение создано для одной из станций новой линии токийского метро, открытой в 2008 г. В картуше справа надпись в старояпонском стиле:

«Схема метро» (地下鐵道圖, дословно: ‘вид подземного туннеля’) символично обозначает связь с прошлым.

В композиции «Универмаг Нихонбаси Мицукоси» (2011) художник также использует прием фукинуки-ятай, чтобы показать с высоты птичьего полета шумные внутренние пространства, которые в реальности были бы скрыты. Его произведение – лишь один из знаковых примеров такого подхода.

Примечательна работа с панорамным видом Роппонги, района Токио (ил. 2). Старомодные здания в японском стиле вполне органично сосуществуют с высокими современными небоскребами. Если присмотреться, можно увидеть и жителей города: бизнесменов, офисных работников, таксистов, дам с собаками и одновременно в этом же пространстве самураев и торговцев времен Эдо (1603–1868). На первый взгляд, композиционный принцип изображения соответствует стилю ямато-э, однако включение видов современного Роппонги превращает композицию в произведение научной фантастики, выходящее за пределы времени и пространства.

Одна из наиболее примечательных работ Акиры Ямагути – «Универмаг Нихонбаси Мицукоси» (2004, ил. 3). В данном произведении использован принцип панорамного вида в стиле ракутю ракугай-дзу (洛中洛外図), встречающийся в изображениях живописных исторических видов Киото. Этот стиль, восходящий к периоду Муромати (1333–1568), был разработан для росписей на ширмах и остается популярным вплоть до настоящего времени. Панорамные виды Киото и его окрестностей (ракутю ракугай-дзу) можно рассматривать как переходный этап и связующее звено между мэйсё-э направления ямато-э (やまと絵) и жанровой живописью нравов и обычаев фудзокуга (風俗画). Тысячи людей изображены на ширмах ракутю ракугай-дзу, и их идентификация, род занятий, образ жизни, одежда и прически являются важными элементами композиции. Панорамный вид продемонстрирован в различных ракурсах. Есть разные точки зрения для каждого объекта. То же самое относится и к масштабу. Все сцены кажутся очень приближенными к зрителю, он как будто вплотную рассматривает их,

почти как в бинокль – эффект, достигаемый в живописи при помощи обратной перспективы.

Анализируя технические приемы и средства выразительности Акиры Ямагути, можно отметить, что все работы выполнены сначала пером, а затем маслом и акварелью, а не традиционными минеральными красками, используемыми в японской живописи [4, р. 34]. Рассуждая о творчестве и о современном японском искусстве в целом, художник отмечает: «Мой нынешний стиль стал результатом долгой борьбы. В японском искусстве существует тенденция мифологизировать европейское и американское искусство как более продвинутое. История современного японского искусства во многом может быть прочитана как череда попыток „догнать“ Запад. Это началось с масляной живописи в конце XIX – начале XX в. и продолжилось абстрактным искусством в послевоенные годы, за которым последовало концептуальное искусство, инсталляции и так далее. Данная тенденция сохраняется и по сей день» [4, р. 38].

Акира Ямагути предпринял попытку найти путь к традиционной японской живописи, какой она была до того, как западное искусство достигло Японии. Другими словами, заново сделать «модернизацию японского искусства для себя», как отмечает сам мастер [4, р. 46]. Его творчество сочетает в себе традиции средневекового японского искусства и черты, характеризующие современность в экзистенциальной, социальной и этической сферах. Без обращения к прошлому не может быть истинно настоящего. Обращение к художественным приемам старых мастеров способствует расширению новых возможностей современного искусства.

В 2001 г. художник был удостоен 4-й Мемориальной премии Таро Окамото в области современного искусства и продолжает получать высокие оценки экспертов и зрителей.

БИБЛИОГРАФИЯ

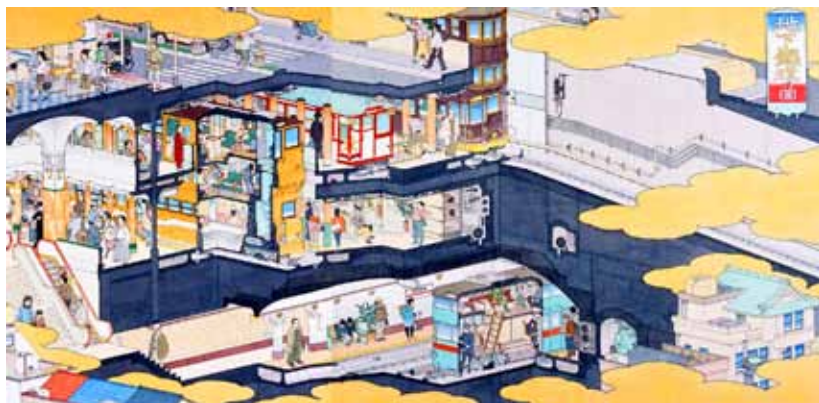
1. Двойная перспектива. Современное искусство Японии : каталог. М. : Московский музей современного искусства, 2012.

2. *Катасонова Е. Л.* Мураками Такаси и его теория суперплоскости / Япония : Ежегодник. М. : Межрегиональная общественная организация «Ассоциация японоведов», 2011. С. 155–167.

3. *Фармаковская Д. А.* Современное искусство Японии 1950-х. Группа «Гутай» // Современное искусство Востока : Сборник материалов I Международной научной конференции. М. : Московский музей современного искусства ; Государственный институт искусствознания, 2017. С. 244–256.

4. The Big Picture Akira Yamaguchi (English and Japanese Edition). Kyoto : Seigensha, 2013.

5. Yamaguchi Akira / Mizuma art gallery. URL: <https://mizuma-art.co.jp/artists/yamaguchi-akira/> (дата обращения: 06.01.2023).



1. Акира Ямагути. Схема метро. 2007.
Бумага, шариковая ручка, акварель. 45,6×93,7 см.



2. Акира Ямагути. Токио: холмы Роппонги. 2005.
Бумага, шариковая ручка, акварель. 40×63 см



3. Акира Ямагути. Универмаг Нихонбаси Мицукоси. 2004.
Бумага, шариковая ручка, акварель. 59,1×84,1 см

**Чувство дома: пространство Петербурга
в современном искусстве глазами
художника-иностранца на примере серии
городских пейзажей Анны-Лене Руфф**

В данной статье мы ставим перед собой задачу рассмотреть серию работ современной швейцарской художницы Анны-Лене Руфф, позволяющих взглянуть на петербургский пейзаж «извне», проследить в равной степени как связь Петербурга с общеевропейским культурным пространством, так и его абсолютную уникальность, выраженную в мировосприятии автора. Серия городских пейзажей «Санкт-Петербург–Базель» Анны-Лене Руфф дает чрезвычайно ценный взгляд на петербургский пейзаж глазами художника с особым жизненным опытом и позволяет изучить не только параллели в метафизике пространства городов, находящихся в разном культурном контексте, но и обнаружить точки пересечения европейских и российских школ художественного образования.

Ключевые слова: искусствоведение; искусство XXI века; станковая графика; городской пейзаж; метафизика пространства; проблемы художественного образования в России и за рубежом

Kseniya Podlipentseva

**Feeling of Home: The Space of St Petersburg
in Contemporary Art by Foreign Artist
on the Example of a Series of Urban Landscapes
by Anna-Lena Ruff**

In this article, we consider a series of works that allow us to see the point of view “from the outside” on the St Petersburg landscape, to trace both the connection of St Petersburg with the European cultural space and its

absolute uniqueness, expressed in the worldview of the artist. A series of city landscapes “St Petersburg – Basel” by Anna-Lena Ruff gives an extremely valuable view of the St Petersburg landscape through the eyes of the artist with a special background and allows us to research not only parallels in the metaphysics of the space of cities that are included in different cultural context, but also to find the points of crossing European and Russian schools of art education.

Keywords: art history; art of the 21th century; easel graphics; city landscape; metaphysics of landscape; problems of art education in Russia and foreign

Без сомнения, образ Санкт-Петербурга с самого момента основания города занимает особое место в изобразительном искусстве. Культурная и историческая значимость города на Неве, а также красота петербургских пейзажей уже более трех столетий служат источником вдохновения. Наполненность города перемежающимися мифологическими, литературными и культурными смысловыми слоями превращает образ Петербурга в работах художников не столько в топографическую точку, сколько в особое метафизическое пространство [5, с. 11]. Традиция документально точного изображения городского пространства все дальше уходит в прошлое, во времена основания Северной столицы [3, с. 9; 11, с. 15]. К началу XXI в. в фокусе внимания большинства художников – возможность передать личное восприятие метафизики Петербурга [2, с. 126].

Кроме того, жанр городского пейзажа в целом является уникальным срезом окружающей художника действительности, творческого восприятия не только топографической, но и социальной среды, в которой существует автор. Деятели искусств, пожалуй, наиболее полно ощущают, что город – это не просто общность неких построек и ансамблей, но и населяющие его люди, моменты повседневной жизни, культурные традиции и так далее. В случае же с Петербургом мы и вовсе можем говорить об особом, феноменальном, но в то же время неоднозначном явлении в пространстве русской культуры [8, с. 821]. Деятели искусства зачастую остро переживают дихотомию в образном и эмоциональном восприятии людьми города. Так, исследователь М. С. Каган разделяет оценки Петербурга на три группы: «для одной характерно влюбленно-восторженное

к нему отношение... противоположная оценка, резко негативная, восходит, с одной стороны, к восклицанию... выражавшему позицию идеологических противников Петра... а с другой – к трагическому восприятию города его жертвами – Евгением в „Медном всаднике“ и Башмачкиным в гоголевской „Шинели“... наконец, третья позиция, восходит к самому Пушкину, лаконично выявившему двуликость Петербурга в известной строке стихотворения „Город пышный, город бедный“» [5, с. 11].

Тем интереснее для нас становится произведение, позволяющее увидеть точку зрения извне, проследить в равной степени как связь Петербурга с общеевропейским культурным пространством, так и его уникальность, выраженную в мировосприятии автора. В этом ключе нам представляется возможным рассмотреть дипломную серию работ современной художницы Анны-Лене Руфф, посвященную городскому пейзажу. Особенностью данной серии становится острое восприятие города художницей-иностранкой, ставящей в смысловой центр своего произведения тему дома.

Анна-Лене Руфф – гражданка Швейцарии, в 2014 г. окончила Базельский университет (г. Базель, Швейцария) по направлению «Восточно-европейская культура и философия». В 2016 г. поступила на факультет живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, который успешно окончила в 2022 г. Показательно, что для своей дипломной работы художница выбрала тему не просто петербургского пейзажа, а некоего синтетического городского пространства, в котором соединяются впечатления автора от жизни в Петербурге и швейцарском Базеле.

Серия городских пейзажей «Санкт-Петербург – Базель» Анны-Лене Руфф дает чрезвычайно ценный взгляд на петербургский пейзаж глазами художника с особым жизненным опытом, наполняющим поле взаимодействия человека с городской средой новыми смыслами – это взгляд иностранца, гостя, подчас более остро и ярко воспринимающего привычную местным жителям повседневность, и в то же время – взгляд «резидента», отчаянно пытающегося нащупать чувство дома в, казалось бы, чужой реальности. Данная

серия работ обладает чрезвычайно личным характером. Как уже было сказано ранее, в искусстве XXI в. в целом прослеживается проработка пейзажа как отражения мировосприятия автора [9, с. 5], однако в данном случае мы можем говорить о пейзаже, пронизанном глубоким психологизмом сразу на нескольких уровнях.

Прежде всего, эти работы становятся осмыслением значимого периода в жизни автора. По словам самой художницы, она размышляет в своем творчестве над темой дома и его отсутствия: проведя большую часть жизни в постоянных переездах, именно в Петербурге Анна-Лене задержалась на долгих семь лет. Петербург становится для художницы пространством, к которому она не может чувствовать принадлежность в полной мере, однако именно в нем она находит частичку дома, которого ей не хватало. «Санкт-Петербург и Базель – это два совершенно разных города. Для меня их объединяет то, что я считала их одновременно моим домом. В моей дипломной работе я хотела найти образ этой двойной жизни как одного эстетического целого. Я выбрала эту тему, потому что часто думала о том, что значит „быть дома“ или „чувствовать себя дома“», – так Анна-Лене отвечает на вопрос о причинах, побудивших посвятить свою дипломную работу сразу двум, казалось, столь непохожим городам¹.

В серии работ Анны-Лене петербургские пейзажи пересекаются с пейзажами швейцарского города Базеля – второго места, где художница провела больше всего времени за последние годы и где хранится еще одна частичка ее личного пазла, складывающегося в географическую общность, которую можно в полной мере назвать своей. Из восьми листов пять посвящены Петербургу и три Базелю. Объединяя пейзажи этих двух столь непохожих городов в одну серию, автор конструирует единое пространство, соединяющее в себе разрозненные частицы несуществующего дома, погружающее в фантазию об идеальном месте, гармонично сочетающем подчас противоположные детали. Эту идею позволяют выразить выдержанная стилистика и общая палитра произведений, которые создают впечатление плавного перетекания одного пейзажа в другой, несмотря на разделяющие их километры. Интересным визуальным

приемом становится применение автором органических красителей, таких как кофе, чай и вино. Естественный цвет сохраняет особую полупрозрачность и чистоту, а использованные оттенки охристого, кирпичного и нежно-голубого прекрасно передают петербургскую палитру красок города. Поверх общей тонировки листа и локальных пятен, усиливающих цвет, художница проводит тонкие графические линии – их переплетение и особая естественность цветовых акцентов формируют удивительно легкий, воздушный пейзаж, как будто прорастающий из глубин листа. Отдельно стоит отметить, что в весьма нестандартной для учебной живописной мастерской технике Анна-Лене пытается совместить традиции российского академического образования, без которого, по меткому замечанию искусствоведа профессора С. М. Грачевой, «немыслимо и развитие новейших течений как без некоего фундамента и профессиональной основы искусства» [4, с. 98], с навыками, приобретенными во время учебы в Базельском университете. Такой своеобразный синтез позволяет назвать серию работ «Санкт-Петербург–Базель» скорее «живописной графикой», нежели живописью, однако необходимо подчеркнуть и очевидное значительное влияние классической академической школы, выраженное в первую очередь в изящных, но при этом четких и профессионально выверенных линиях рисунка и в тонкой работе с полутонами воздушного полупрозрачного красочного слоя.

Выбор изображенных мест также неслучаен. Анна-Лене пишет уголки города, оставившие наиболее глубокий след в памяти: составлявшие часть ежедневных маршрутов улицы и набережные, в которых запечатлелись яркие эмоциональные переживания – от случайного чувства уюта и общности с другими людьми до осознания непреодолимого человеческого одиночества. Любопытно, что именно в работах, посвященных Петербургу, каждый лист, помимо общего смыслового поля серии, имеет собственный контекст. Художница выбирает не традиционные парадные виды, привлекающие своей поистине великолепной эстетической составляющей, а, казалось бы, случайные кусочки городского пространства: набережную реки, вид с крыши рестораника в Коломне, лавочку

в небольшом сквере на Васильевском острове и даже типичную «панельку» одного из спальных районов. И все же каждый из выбранных сюжетов несет в себе определенную идею, сплетающую их в единое произведение.

В чем же заключается эта идея? Обобщая, ее можно назвать размышлением об отношениях между нами и Другим, рефлексией о человеческом взаимодействии через призму городской среды, в которой мы ежедневно сталкиваемся с десятками и сотнями чужих судеб. Так, переплетенные ветви деревьев в городском ландшафте становятся метафорой близких отношений, когда сложно сказать, где кончаешься ты и начинается кто-то иной; обыкновенная хрущевка, на фоне которой прогуливается пара с собакой, является здесь символом уютного камерного домашнего пространства, встречающего зрителя теплыми огнями окон, за каждым из которых проходит чья-то жизнь; вид на городские крыши с веранды винного бара в районе Коломны – точкой первого соприкосновения с людьми после периода карантина, за время которого многие отвыкли от еще недавно таких заурядных ежедневных контактов с незнакомцами; одинокая фигура на фоне чистого до прозрачности и холодного пейзажа набережной, напоминающего знаменитые иллюстрации Добужинского к «Белым ночам», превращается в размышление об одиночестве в городе, полном таких же одиноких людей. Все эти темы удивительно лаконично и убедительно ложатся на традиционно петербургское поле смыслов, можно даже сказать, петербургский гипертекст, прорастающий все новыми и новыми ассоциациями в каждой работе. В то же время эти темы предьявляют нам как зрителям необычайно интересный взгляд со стороны – взгляд человека, узнающего город, его культуру, людей и даже язык по-своему, своей уникальной манерой путешественника, подмечающего порой суть места более точно и остро, нежели местные жители, и так же остро чувствующего всю двойственность отношений одновременно в единении и отчуждении от окружающих.

«Чувствовать себя дома в чужой культуре и в чужом языке – это просто, и редко у кого полностью получается. Пока я к этому стремилась, я поняла, что я одновременно меняюсь. Это слож-

ное противоречие между жадой чувства дома и страхом потери приобретенного само- и мировосприятия», – так художница рассказывает о глубокой рефлексии, предшествовавшей созданию серии работ¹. Петербург для художницы-иностранки становится и продуктивной средой для творческого роста, и постоянным испытанием на прочность: Анна-Лене описывает город как уникальное пространство, где есть место либо стремительному взлету, либо глубокому падению – никогда не середине, не нейтральному спокойствию – и это верно и для творческой, и для личной жизни. В противовес Базелю, который автор вспоминает как город с размеренным течением жизни, Петербург погружает художника, обостренно чувствующего все эмоциональные нюансы окружающей действительности, в совершенно другую реальность – иногда откровенно депрессивную, пропитанную острым чувством одиночества и вечной зимней темнотой, иногда удивительно, до абсурдности яркую, стремительную, дарящую мощный заряд вдохновения и непрерывающегося визуального наслаждения красотой каждого городского вида. Особенно любопытны некоторые моменты в восприятии города, которые подметить, пожалуй, может только человек со стороны, гость, волею судьбы поселившийся на берегах Невы. Например, среди первых и самых ярких впечатлений от Петербурга Анна-Лене выделяет запах. По словам художницы, уже в тот момент, когда она впервые вышла из терминала аэропорта, ее поразило, насколько сильнее ощущаются запахи в Петербурге. Больше всего город пахнет «пылью, железом и холодом», хотя и остальные запахи, считает Анна-Лене, в Петербурге как будто усиливаются¹. Базель же обладает «почти неощутимым запахом травы». Художница отмечает, что в своих произведениях попыталась визуально выразить эти ощущения.

Говоря о художественном языке произведений, необходимо отметить, что он находится в русле петербургской традиции в самом глубоком понимании. Несомненно, автор достиг впечатляющих успехов в изучении петербургской академической школы [4, с. 183] и, шире, художественного наследия нашего города от литературных текстов до произведений художников

Серебряного века, во многом сформировавших визуальный код Петербурга [2, с. 27]. Более того, как признается в разговоре сама художница, петербургская архитектура построения пространства и петербургский колорит неизбежно перетекли и в пейзажи, изображающие Базель и его окрестности, так как в противном случае не могло быть и речи о цельности этой серии работ¹. Анна-Лене подчеркивает: «В серии городских пейзажей нет места противоречию двух городов, наоборот – выражено стремление к идентичности и эстетическому целому. Можно сказать, что изображена утопия – место, к которому я стремлюсь и куда не могу добраться»¹. Таким образом, пространство Петербурга становится не столько географической единицей, сколько состоянием восприятия мира, особой субстанцией, пронизывающей «внутренний дом» автора на данном этапе ее творчества.

В плоскости средств художественной выразительности мы видим проявление единого петербургского пространства в композиционном построении листов. Петербургское сознание, петербургская архитектура – мировосприятие, воспитанное проспектами и площадями, – ясно прослеживается в работах художницы. Пейзажи обоих городов построены на ясной четкости линий, во многом геометричности форм, залитых крупными цветовыми пятнами. Невозможно не заметить поистине поэтической рифмы с работами другой художницы, чьи произведения вознесли реальные городские виды до уровня универсального знака, – разумеется, речь о графике Анны Петровны Остроумовой-Лебедевой. Эта реминисценция ясно демонстрирует включенность работ Анны-Лене в петербургский контекст. Цвет в серии работ художницы также подчеркивает, с одной стороны, цельность серии пейзажей, с другой – их отчетливо петербургский воздух с его холодной прозрачностью, приглушенными естественными оттенками, рассеянным светом пасмурного дня, создающим особую цвето-световую среду. Акцентными пятнами, собирающими лист, служат детали, прописанные гуашью с эффектом «металлик», – этот прием позволяет несколько уплотнить полупрозрачные виды, придать им необходимую заземленность и вещественность. Стоит отметить,

что каждой композиции предшествовал длительный художественный поиск: Анна-Лене делала зарисовки с натуры, создавала на их основе подготовительные рисунки, добиваясь четкости и некоторой обобщенности линий, копировала их с помощью цифровых технологий и создавала несколько вариантов цветового решения. Также художница писала подготовительные этюды маслом, экспериментируя с фактурой и толщиной красочного слоя.

На мой взгляд, автор создала убедительные и сильные образы, наполненные предельно личными и потому искренними и острыми смыслами, гармонично вписывающиеся в петербургскую пейзажную традицию и вместе с тем – уникальные и демонстрирующие удивительно глубокое восприятие Петербурга человеком, происходящим из иной страны и иной культуры. Использование художницей достижений академической школы и одновременно смелость в экспериментах и нестандартный подход к живописи позволяют говорить о поистине успешном результате обучения и потенциальной возможности встать в один ряд с другими заслуженными выпускниками мастерской В. С. Песикова Санкт-Петербургской академии художеств.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Интервью с Анной-Лене Руфф, из личного архива автора. 22.06.2022.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Андреева Е. Ю.* Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 512 с.
2. *Володина Т. И.* Город Серебряного века. Пространство города в русском изобразительном искусстве и литературе Серебряного века. М. : РИП-холдинг, 2017. 336 с.
3. *Гордин А. М., Денисов Ю. М.* Город глазами художников. Петербург – Петроград – Ленинград в произведениях живописи и графики. СПб. : Художники РСФСР, 1978. 394 с.
4. *Грачева С. М.* Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М. : БуксМАрт, 2019. 368 с.
5. *Каган М. С.* Град Петров в истории русской культуры. М. : Юрайт, 2018. 515 с.

6. Новый художественный Петербург : Справочно-аналитический сборник. СПб. : Изд-во имени Н. И. Новикова, 2004. 628 с.

7. Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества : коллективная монография / отв. ред. А. Н. Иньшаков. М. : БуксМАрт, 2019. 480 с.

8. *Спивак Д. Л.* Метафизика Петербурга. Историко-культурологические очерки. СПб. : Эко-Вектор, 2019. 822 с.

9. *Толстой В. П.* Художественные модели мироздания. Книга вторая. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа. М. : Наука, 1999. 367 с.

10. *Хлобыстин А. Л.* Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века. СПб. : Борей Арт, 2017. 504 с.

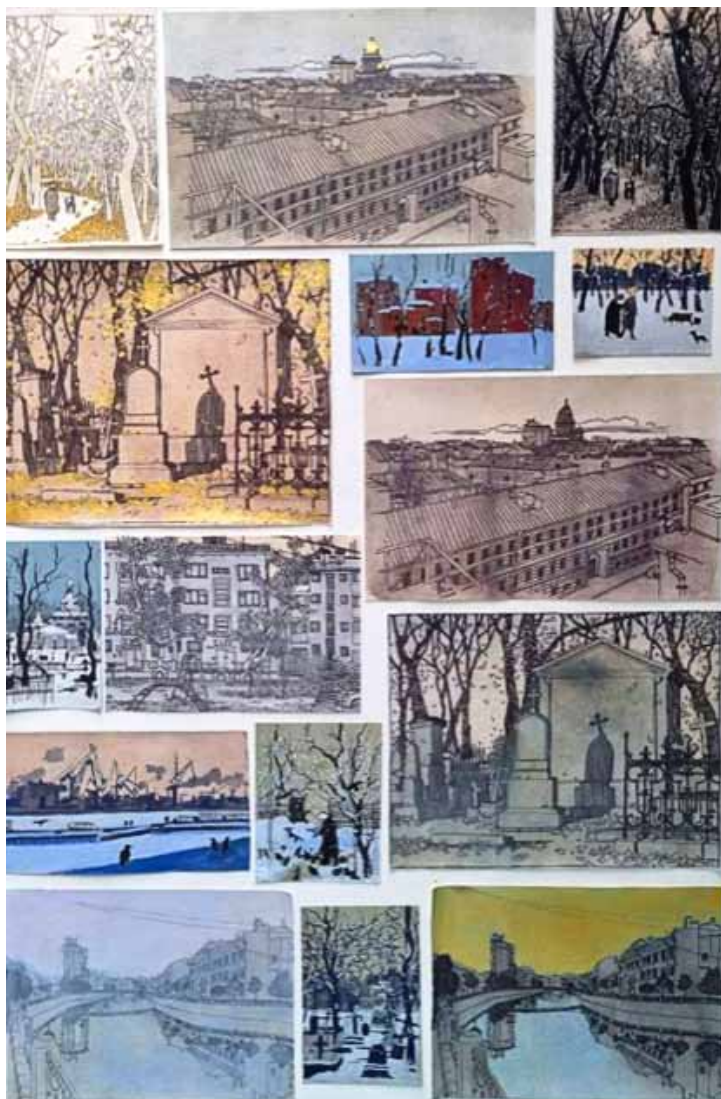
11. *Pushkariov V.* The Neva Symphony. Leningrad in Works of Graphic Art and Painting. Leningrad : Aurora Art Publishers, 1975. 255 p.



1. Анна-Лене Руфф. Работа из серии
«Санкт-Петербург – Базель». 2022



2. Анна-Лене Руфф. Работы из серии
«Санкт-Петербург – Базель». 2022



3. Анна-Лене Руфф. Подготовительные листы к серии работ «Санкт-Петербург – Базель». 2022

Образ В. И. Ленина в зарубежном изобразительном искусстве XX–XXI веков

Лениниана представляет собой феномен непрерывной репрезентации образа В. И. Ленина от зарождения в 1910-х гг. до современности. На протяжении уже более чем векового существования к лениниане обращались как отечественные, так и зарубежные художники. Однако именно «иностранный» образ Ленина и по сей день остается практически не охваченным современными исследователями. Целью данной статьи является объективная демонстрация разнообразия ленинской темы за рубежом в ее исторической общности с отечественной ленинианой, что позволяет расширить представления не только об образе Ленина, но и об искусстве XX–XXI вв. в целом.

Ключевые слова: лениниана; образ В. И. Ленина; искусство XX–XXI вв.; искусство СССР; искусство Запада

Vasilina Spiridonova

The Image of V. I. Lenin in Foreign Fine Art of the 20–21st Centuries

Leniniana is a phenomenon of continuous representation of the image of V. I. Lenin, from its origin in the 1910s to the present. All this time, Leniniana was created by both Soviet/Russian and foreign artists. However, the “foreign” image of Lenin remains practically unexplored by modern researchers. The purpose of this article is an objective demonstration of the diversity of the foreign “Lenin theme” in its historical commonality with the Soviet/Russian Leniniana. This makes it possible to expand our views not only about the image of Lenin, but also about the art of the 20–21st centuries in general.

Keywords: Leniniana; the image of V. I. Lenin; the art of the 20–21st century; the art of the USSR; the art of the West

Стихийное формирование образа Ленина берет свое начало за десятилетие до Великой Октябрьской революции. Редкие и «случайные» изображения ее будущего вождя появляются еще в 1910-е гг., и в первую очередь за рубежом. Этот факт позволяет не только пересмотреть истоки ленинианы, но и выстроить параллельную отечественной (но непременно связанную с ней) линию развития ленинского образа в искусстве.

В обширной отечественной библиографии, посвященной лениниане в искусстве, весьма редки упоминания зарубежных примеров изображения вождя. Исключением здесь являются произведения тех иностранных художников, кто жил или работал в советских республиках, странах социалистического лагеря и вообще разделял коммунистические идеи и политику СССР. Многочисленные альбомы, каталоги всесоюзных выставок (особенно приуроченные к юбилейным ленинским датам), статьи из журналов, сборники статей, монографии, посвященные творчеству зарубежных художников и т. п. [2; 5; 8], несомненно, ценный источник информации о зарубежной лениниане, однако в то же время ограниченный в силу своей явной ангажированности. Проблемой этих изданий являются также вторичность предоставленного материала и сосредоточение в основном на произведениях, входящих в «ленинский канон». Зарубежные же авторы в принципе весьма редко обращаются к собственной изобразительной лениниане, поэтому упоминания о ней приходится собирать по крупицам [12; 13].

Сегодня эти проблемы преодолеваются в ряде узкопрофильных исследований, но в основном на примере отечественной ленинианы. «Иностранный» Ленин нечасто становится предметом научного исследования. Лишь изредка на более территориально локальных и частных примерах некоторыми современными авторами предпринимаются попытки рассмотреть образ Ленина в контексте того или иного научного дискурса [1; 9; 11; 13]. Однако большинство этих трудов носит лишь описательный характер и базируется на общеизвестных примерах зарубежной ленинианы. Из положительных моментов можно отметить общую как для

отечественных, так и для зарубежных исследователей тенденцию к большей объективности представления ленинианы.

Данная статья представляет собой вариант реконструкции развития зарубежной ленинианы от ее зарождения в 1910-х гг. до современности. Материал выстроен в хронологическом порядке, что позволяет наиболее наглядно проследить эволюцию «иностранный» ленинского образа, а также сопоставить его с развитием отечественной ленинианы. Целью автора является объективная демонстрация разнообразия зарубежной ленинской темы в ее исторической общности с отечественной ленинианой, что дает возможность расширить представления не только об образе Ленина, но и об искусстве XX–XXI вв. в целом. Для достижения данной цели в научный оборот вводятся малоизвестные произведения зарубежной ленинианы, проводится их искусствоведческий и стилистический анализ, выстраивается хронологический ряд развития «иностранный» ленинского образа. Ввиду обширности ленинской темы в зарубежном искусстве XX–XXI вв. автор не претендует на всеобъемлемость ее раскрытия и останавливается только на принципиально важных в рамках обозначенной темы произведениях зарубежной ленинианы.

Первые изображения Ленина относятся к периоду его пребывания в Европе. Самым ранним портретом считается работа французского художника Эмиля Бернара 1910 г. Постимпрессионист Бернар пишет портрет сорокалетнего Ленина с натуры в кафе «La Closerie des Lilas», в котором вождь часто общался с парижской богемой. Написанный за один сеанс портрет отличается от будущих патетических образов вождя своей камерностью и интимностью. Ульянов выглядит как обычный интеллигент средних лет, политический иммигрант из далекой России. Бернар-символист, вероятно, преследовал цель передать внутренний мир будущего вождя, полный тонких чувств и мимолетных впечатлений.

Вплоть до 1917 г. Ленин-политик оставался фигурой мало заметной. Даже после отречения Николая II западная пресса достаточно долго оставляла его без «карикатурного» внимания. Но с 1920-х гг. в целом ряде иностранных изданий (американских

New York World, Washington Evening Star и др.; европейских Punch, Kladderadatsch и др.) в образе большевизма ясно прослеживаются черты «демонической тирании». Каноническим становится Ленин-самодержец, восседающий на стуле, поднятом на штыки. Зарубежная пресса, равно как и оппозиционная большевикам отечественная, фактически демонизировала Ленина. В России и за рубежом также разрабатывалась тема сговора большевистских лидеров с кайзером Вильгельмом. Однако «персональное обвинение» в адрес малоизвестного Ленина было редкостью [7, с. 238].

В отличие от России демонизация Ленина на Западе не заканчивается с приходом Советов к власти. В 1924 г. в хорватском журнале *Književna republika* публикуется весьма примечательная карикатура на Ленина работы Йозо Кляковича. Ленин изображен без одежды, с огромным молотом в руках, он готовится сделать удар по церквам и заводам. Можно лишь предполагать, каким образом подобное весьма нелестное изображение советского лидера могло быть допущено редактором журнала и прокоммунистом М. Крлежей к печати.

Белая эмигрантская пресса также продолжала отстаивать свои антибольшевистские позиции. В 1930 г. в хельсинском издательстве *Ab. F. Tligmann Oy* выходит «Антисоветская серия» из восьми открыток Карла Грэнхагена. Бывший белогвардейский капитан весьма экспрессивно изображает виднейших советских деятелей, вдобавок сопровождая каждую открытку обличающими стихотворными комментариями¹. Открытка с портретом Ленина носит название «Алчущий крови» (*ил. 1*). Вождь сидит в кабинете. Слева от него находится скульптура пана (беса?), затыкающего уши, на постаменте выбита фраза: «Здесь я твой раб, но там – ты мой», которая соотносится с сопровождающим иллюстрацию стихотворным текстом. В нем Грэнхаген прямо сравнивает Ленина с дьяволом и «красным богом», что весьма характерно для оппозиционной большевикам пропаганды. Впрочем, среди своих коллег (Троцкого, Дзержинского и др.), избличаемых в остальных композициях серии, образ Ленина выглядит наиболее сдержанно.

Несмотря на устойчивость негативного образа Советской России и демонизацию ее лидеров, новая власть вызывала за рубежом неподдельный интерес. С 1918 по 1922 г. в кремлевском кабинете Ленина побывает целый ряд отечественных и зарубежных художников. Первой иностранной посетительницей ленинского кабинета в Кремле станет англичанка Клэр Шеридан, талантливая журналистка и непрофессиональный художник. В Москве Шеридан пробудет два месяца, по итогу которых не только выполнит с натуры бюст Ленина, но и оставит любопытные воспоминания. Бюст Ленина ее работы выполнен в импрессионистической роденовской манере. Его характеризуют активная лепка формы, мягкая проработка пальцами черт лица, несколько утонченные пропорции, придающие образу аристократичность, и слегка преувеличенный лоб. Сама скульптор так описывала Владимира Ильича: «Он казался мне настоящим воплощением мыслителя (но не роденовского). Я видела в нем человека разумного, но не властного...» [3, с. 301].

На страницах зарубежных газет печатался выполненный художницей скульптурный портрет Ленина². В 1921 г. Шеридан написала книгу «Русские портреты»³, разошедшуюся по Европе большим тиражом. После посещения Шеридан Кремля и издания ее мемуаров, а также нашумевшей повторной публикации книги американского журналиста Джона Рида «10 дней, которые потрясли мир» интерес к Советской России и личности Ленина за рубежом возрос. В СССР в 1920–1923 гг. побывало много иностранных корреспондентов, а также представителей интеллигенции: французский журналист и театральный критик А. Гильбо, писатели Г. Уэллс, Л. Арагон, С. Цвейг, А. Жид и др. Одним из последних иностранцев, посетивших кремлевский кабинет Ленина, стал американский карикатурист Оскар Чезаре. Одна из его зарисовок была литографирована и опубликована в *The New York Times* за 24 декабря 1922 г. Художник дает волевой и даже агрессивный образ Ленина, детально работает с мимикой, подчеркивая напряженный лоб и обилие морщинок у глаз. Эта работа, по-видимому, является последней прижизненной зарисовкой, подписанной Лениным.

Постепенно советский режим находил поддержку по всему миру. В СССР на конгрессы Коминтерна приезжали делегации из самых разных стран. В связи с ленинианой стоит упомянуть участников от Венгерской Народной Республики. В составе ее делегации были художники Шандор Эк, Йолан Силади и уже признанный мастер Бела Уитц⁴. Каждый из них поучаствовал в создании натурной ленинианы. Анализируя немногие сохранившиеся работы этих художников, можно отметить, что лениниана стран будущего социалистического лагеря уже тогда испытывала на себе непосредственное влияние советского искусства⁵.

За натурными портретами Ленина последовало тиражирование его образа не только в советском, но и в мировом искусстве. В 1920-е гг. начинается мемориализация пребывания вождя за рубежом. В 1921 г. один из первых памятных барельефов появился в Женеве. Его автором стал скульптор Поль Бо, выполнивший заказ муниципалитета города. Небольшой горизонтальный рельеф изображает Женеву в виде аллегорической женской фигуры, в правой руке она держит герб города, левую простирает над лежащим внизу мужчиной. Хотя на барельефе отсутствуют поясняющие надписи, профиль вождя русской революции легко угадывается в обобщенных формах лежащего персонажа.

В 1924 г. весть о смерти Ленина стимулировала создание новых памятников вождю по всему миру. Один из первых ленинских посмертных мемориалов за рубежом был установлен в Гаване по инициативе мэра-социалиста Антонио Боша⁶. Однако большая часть советских памятников за пределами СССР была возведена после победы Советского Союза во Второй мировой войне. К 1970–1980 гг. мемориальные доски, барельефы, бюсты и другие памятники Владимиру Ильичу имелись уже почти по всему миру. Большинству сочувствовавших советской власти художников не довелось рисовать Ленина с натуры даже в траурные дни января 1924 г.

После смерти Ленина поток иностранцев в Советский Союз не уменьшился. Осенью 1927 г. мексиканский муралист Диего Ривера едет в СССР, чтобы принять участие в праздновании десятой

годовщины Октября. В течение полугода своего пребывания в СССР коммунист Ривера делает акварельные зарисовки Москвы, а также работает над проектом фрески, посвященной Советской России. Но из-за политических разногласий художник будет вынужден в 1928 г. вернуться на родину.

В начале 1930-х гг. Ривера создает несколько фресок, в которых образ Ленина играет решающую роль. Первой такой работой стала фреска «Человек на распутье», заказанная семьей Рокфеллеров для своего здания в Нью-Йорке и впоследствии по их же требованию уничтоженная. В ее композиции зритель наблюдает противопоставление мира капитализма миру социализма. В центре находится фигура рабочего, управляющего колоссальными механизмами. Справа от него – образ Ленина, который соединяет руки рабочих разных наций⁷. Слева – легкомысленная американская интеллигенция. Вызвавшая скандал фреска была уничтожена в том же году. Но уже в 1934 г. во Дворце изящных искусств в Мехико Ривера воссоздаст ее композицию, дав ей новое название – «Человек, управляющий вселенной»⁸.

В творчестве двух других великих мексиканских муралистов – Хосе Ороско и Давида Сикейроса – образ Ленина также найдет свое воплощение, хотя и в более скромных, нежели у Риверы, масштабах. В 1931 г. Ороско изобразит вождя на фреске «Борьба на Западе» для нью-йоркской Новой школы социальных исследований. Сикейрос же обратится к образу Ленина много позднее, в 1970 г., по случаю столетнего юбилея вождя, создав экспрессивный и характерный ленинский портрет.

Помимо мексиканских муралистов, на революционные события в России позитивно откликнулись и сюрреалисты круга Андре Бретона. Среди них наиболее яркий след в лениниане оставит Сальвадор Дали. Однако каждое его обращение к образу советского вождя будет нести сугубо личный, гротескный и даже издевательский характер, что характерно для эпатажного художника. В 1931 г. Дали напишет свою первую «ленинскую» картину – «Частичное помрачение. Шесть явлений Ленина на рояле». Здесь происхождение композиции, как на то указывает сам Дали, было связано со

сновидением [4, с. 30]. Но уже через два года, к моменту написания картин «Загадка Вильгельма Телля» и «Гала и Анжелюс Милле, ожидающие прибытия конических анаморфоз», единственной причиной, по которой художник обратится к образу Владимира Ильича, будет желание поупражняться в черном юморе и позлить остальных сюрреалистов. Даже после разрыва с Бретоном Дали не перестанет заигрывать с образом вождя: в 1954 г. портрет Ленина в рамках представления «волосяной истории марксизма» будет подвешен на усы художника вместе с другими известными личностями, а в 1963-м в картине «Пятьдесят абстрактных полотен» вождь и вовсе растворится в общем метаморфозном поле, потеряв всякое, даже символическое, значение.

В послевоенное время и в СССР, и на Западе происходит своеобразная переоценка ценностей: с разных точек зрения рассматриваются события первой половины века, их герои и деятели, достижения искусства.

Наиболее показательный пример «воскрешения» коммунистических вождей (Мао и Ленина) можно обнаружить в творчестве Энди Уорхола. «Ленины» у художника, что естественно для тиражированного характера искусства поп-арта, многочисленны. «Черный Ленин» и «Красный Ленин» – лишь два самых известных варианта этой «серии». Созданные в 1986–1987 гг., они представляют собой изображения, выполненные методом шелкографии с фотографии Ленина 1897 г. и упрощенные до уровня товарного знака. Однако, как верно подмечают А. Апыхтин и С. Гашков, Ленин у Уорхола, несмотря на всю свою нарочитую простоту, изображен таким, каким «народное сознание его не знало», но таким, «какой только может быть» [1, с. 13]. Уорхол намеренно выбирает для многократного воспроизведения снимок молодого Ленина. Ленин у Уорхола – сама энергия: его светлое лицо (подобное лику) из версии в версию контрастирует с окружающим его фоном; лицо и руки вождя всегда обведены живой, словно наэлектризованной линией, что только усиливает энергетический потенциал его образа. Уорхоловский Ленин «бессмертен», как «бессмертны» другие знаменитости, написанные художником несколькими десятилетиями ранее.

Образ «бессмертного» Ленина не нов. Однако он более характерен для отечественного искусства, которое еще в 1920-х гг. пыталось сакрализировать и обессмертить основателя советского государства. Современник Уорхола Арман в своем неоднократном обращении к образу вождя стремился к совершенно обратному эффекту. «Новому реалисту» интересно не «воскресить», а «разобрать» Ленина на составные части, препарировать его «цельную структуру», попытаться превратить его во что-то совершенно иное (например, в самогонный аппарат), дабы убедиться в совершенной его пустотности и бесполезности.

Вопрос о жизнеспособности ленинского образа в условиях современности стоял не только перед художниками, близкими к эстетике поп-арта. Еще в 1935 г. американский сюрреалист О.-Л. Гульельми пишет картину «Феникс (Портрет Ленина в пустыне)», указывая на разрыв, потерянную и отчужденность, то есть на те состояния, что определяют послевоенную эпоху (*ил. 2*). Эти же ощущения можно обнаружить в картине Ренато Гуттузо «Похороны Тольятти» (1972), которая считается своего рода манифестом итальянских коммунистов.

Эти «постмодернистские состояния» могли приобретать совершенно несозидательные формы. Одна из них представляет собой вариант острого политического протеста, приведшего в конце концов к массовому «ленинопаду» в бывших союзных республиках и странах социалистического лагеря после крушения Советского Союза. Иногда действие не ограничивалось лишь свержением неугодного образа, и тогда памятник Ленину мог стать не то многоголовой гидрой (как это случилось в Будапеште), не то Дартом Вейдером (Украина)⁹. Другой формой протеста является пересмешничество как вариант постмодернистской игры с образом, не обязательно приводящим к его полной деконструкции. Это характерно для образов Ленина таких художников, как Я. Моримура, М. Фаруки, для творчества братьев Гао или австралийской группы Gram. По этому же пути в период перестройки следовало большинство отечественных художников, перенимавших с Запада его «концептуальные» правила. И, стоит сказать, многие современные молодые авторы ленинианы до сих пор работают в рамках постмодернистской «пересмешнической» эстетики.

И сегодня в России и на Западе лениниана находит свое продолжение. Как отмечает Д. Москвин, это связано с тем, что «в нынешнем общественно-политическом дискурсе, вопрос о судьбе его [Ленина] символического присутствия в публичном пространстве окончательно не решен» [10, с. 128–129]. Это справедливо не только в отношении одной России, но и, если смотреть глобально, всего мира. В 2020 г. японский художник Тацу Ниси на Каунасской биеннале продемонстрировал две парные инсталляции. Одна была устроена вокруг статуи «Свободы» Ю. Зикараса, снесенной советским правительством в 1950 г. и вернувшейся на свой пьедестал только в 1989-м, вторая – вокруг статуи Ленина работы народного художника Литовской ССР Н. Пятрулиса, лишившейся своего пьедестала в Каунасе в 1989 г. Оба объекта художник помещает в маленькое пространство интерьера: «Свободу» – на советскую кухню, а Ленина, перевернутого вниз головой, – в комнатку по типу тех, что посуточно сдают туристам (ил. 3). При этом «Свобода» в образе крылатой женщины со знаменем вырастает прямо из обеденного стола и выглядит вполне уверенно, в то время как Ленину явно тесно в четырех углах маленькой комнаты. Таким образом, инсталляция Ниси указывает не только на наличие «дискомфорта» от «неудобной истории», но и на отсутствие в современном мире такого пространства, где этот дискомфорт было бы возможно преодолеть.

Обзор зарубежной ленинианы XX–XXI вв. показывает, насколько устойчивым был и остается по сей день образ советского вождя даже для западного человека. С начала XX в. в СССР и за его пределами к фигуре Ленина обращались «во имя» и «вопреки», в поисках ответов на глобальные или же частные вопросы. В разных странах лениниана создавалась мастерами разных политических и эстетических позиций, и потому она никогда не была однозначно ангажированной или, напротив, сугубо «оппозиционной». В глобальном плане лениниана как часть мирового искусства отражала процессы переосмысления истории и роли личности в ней. И во многом эти процессы были и остаются общими для России и других стран. С. Жижек писал, что «повторить Ленина – не значит вернуться к Ленину. Повторить Ленина – значит признать, что „Ленин мертв“, что

его частное решение потерпело провал, даже чудовищный провал, но именно эту утопическую черту в нем и стоит сберечь» [6, с. 252]. И сегодня лениниана продолжает свое существование в качестве глобального общественно-политического и культурно-эстетического феномена, откликающегося на очередные вызовы времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Открытки вышли в двух вариантах – с текстом на финском и русском языках. Текст на русском языке встречается намного реже.

² В 1936 г. Шеридан выполнила еще один скульптурный портрет Ленина – в рост. Обе скульптуры выставлялись на Парижской выставке в 1936 г.

³ В 1928 г. книга была переведена на русский язык и частично опубликована под заглавием «Неприкрашенная правда».

⁴ В 1926 г. Бела Уитц навсегда свяжет свою жизнь с Россией. По рекомендации А. Луначарского он будет назначен профессором Вхутемаса; в 1928 г. станет главным художником открывшегося в Москве парка культуры и отдыха. С 1932 г. Уитц в основном будет занят монументальным искусством в разных городах Советской России.

⁵ Разумеется, были и свои исключения вроде художников Э. Китса, Э. Малина и др. Однако и они в общем контексте развития искусства СССР вполне соотносятся с творчеством так называемых неофициальных советских художников.

⁶ В 1984 г. кубинское правительство видоизменило холм Ленина. Кубинская художница Т. Марин добавила бронзовую монолитную маску Ленина и 12 огромных мраморных фигур людей, окружающих лицо советского лидера.

⁷ К этому же времени относится другая фреска Риверы – «Единство рабочих. Портрет Америки» для нью-йоркской рабочей школы Компартии США с весьма схожим образом Ленина.

⁸ Примечательно, что на другой стене Дворца искусств в композиции «III Интернационал» роль главного революционера перейдет от Ленина к Троцкому, политические взгляды которого Ривера открыто поддерживал в эти годы.

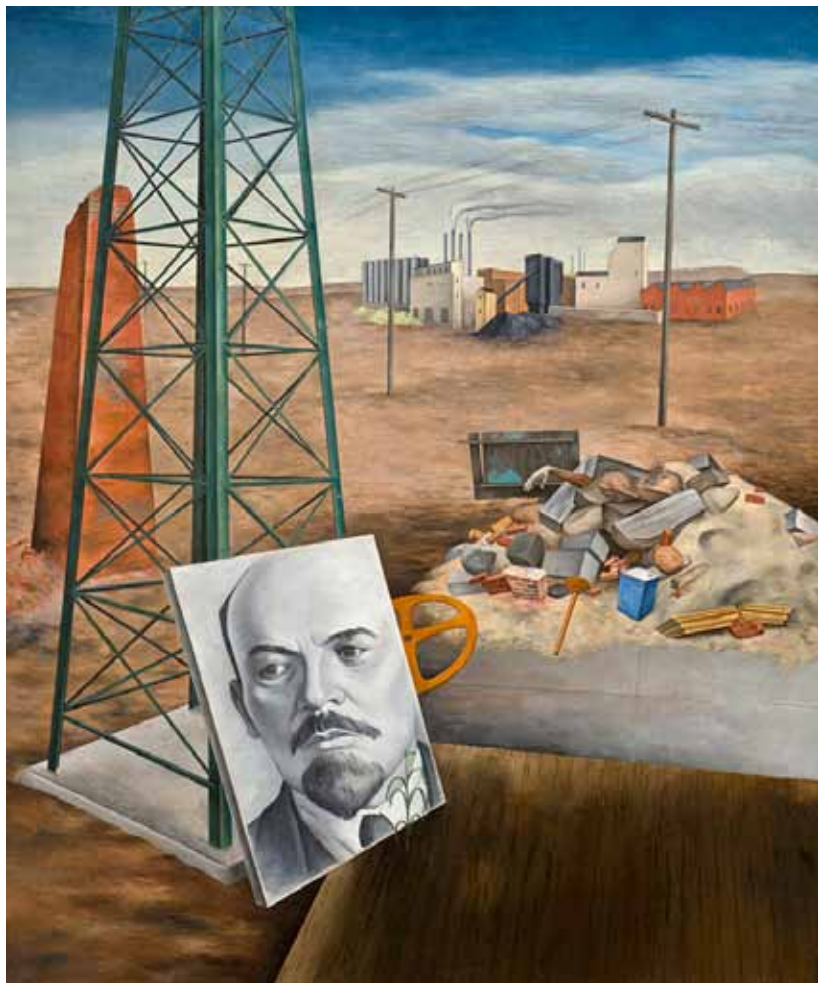
⁹ Можно назвать лишь некоторые похожие «ленинские метаморфозы» современности: скульптурная группа Е. Мельдибекова «Мутации» (2001), представляющая собой четыре искаженные головы Ленина; инсталляция Э. Вурма «Ленин» (2013), в которой голова вождя соединена с деревянным столиком, на котором стоит стакан; псевдоагитационные плакаты Ш. Фейри и др.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Аныхтин А. В., Гашиков С. А.* Оммаж XX веку: от Ленина к Уорхолу и наоборот // *Studia Culturae*. 2016. № 29. С. 9–18.
2. Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры : сб. статей / ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР, Акад. обществ. наук при ЦК СЕПГ. М. : Наука, 1980. 374 с.
3. Воспоминания о В. И. Ленине : в 5 т. Т. 5 : Воспоминания зарубежных современников / подгот.: Д. С. Кислик, А. И. Горбачева. М. : Политиздат, 1979. 526 с.
4. *Дали С.* Дневник одного гения / пер. с фр. Л. Цывьяна. СПб. : Азбука-Аттикус, 2017. 316 с.
5. *Жадова Л. А.* Монументальная живопись Мексики. М. : Искусство, 1965. 235 с.
6. *Жижек С.* 13 опытов о Ленине / пер. с англ. А. М. Смирнова. М. : Ad Marginem, 2003. 253с.
7. *Журавлёва В. И., Фоглесонг Д. С.* Конструирование образа России в американской политической карикатуре XX века // Мифы и реалии американской истории в периодике XVIII–XX вв. : Коллективный труд : в 3 т. Т. 1 М. : ИВИ РАН, 2008. С. 189–262.
8. Искусство социалистических стран Европы на современном этапе : сб. статей. Киев : Наукова думка, 1981. 215 с.
9. *Комаровская П. А.* Образы идеологов марксизма-ленинизма в китайском политическом плакате XX в. и их место в культе личности Мао Цзэдуна // *Международный журнал исследований культуры*. 2018. № 4 (33). С. 158–169.
10. *Москвин Д. Е.* «Долгая лениниана»: эволюция образа Ленина в отечественной визуальной культуре // Споры о прошлом как проектирование будущего. 2014. Вып. 2. С. 128–145.
11. *Самойлов Д. Е., Северюхин Д. Я.* Лениниана новейшего времени // *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*. 2021. Т. 22. № 4 (2). С. 118–131.
12. *Эннкер Б.* Формирование культа Ленина в Советском Союзе / пер. с нем. А. Г. Гаджикурбанова. М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН) ; фонд «Президентский центр Б. Н. Ельцина», 2011. 437 с.
13. *Tatar T.* Depiction of Lenin and Stalin in Estonian art as an indicator of shifts in the soviet authoritative discourse // *Baltic Journal of Art History*. 2020. Vol. 19. P. 51–78.



1. К. Грэнхаген. Алчущий крови (Ленин).
Открытка из «Антисоветской серии». 1930.
Изд. Ав. F. Tligmann Oy, Хельсинки



2. О.-Л. Гульельми. Феникс
(Портрет Ленина в пустыне). 1935



3. Тацу Ниси. Сдается квартира. 2017

Античное искусство в фокусе современных VR- и AR-технологий

Современные технологии предоставляют все больше возможностей приблизиться к прошлому. В музейной практике кажется вероятным появление VR-каталогов или отдельных приложений к печатным изданиям с демонстрацией пространственных моделей, например, античной скульптуры, менявшей свой вид в течение столетий. Так, рассматривая статую и читая под ней этикетку, посетитель музея должен мысленно представить себе сложный путь бытования конкретного экспоната от несохранившегося греческого бронзового оригинала до мраморной копии II в., изменившей свой облик и сохранность вследствие долгого пребывания в земле и реставрационных доделок XVIII в. и пережившей освобождение от этих элементов в XX в. Визуализация этого процесса упрощает восприятие скульптуры, однако требует участия не только большого коллектива разработчиков, но прежде всего огромной предварительной реставрационно-исследовательской работы.

Ключевые слова: античная скульптура; VR- и AR-технологии

Lyudmila Davydova

Art of Antiquity in the Focus of Modern VR and AR Technologies

Modern technologies provide more and more opportunities to get closer to the Past. In museum practice, it seems likely that VR catalogs or separate applications to printed publications with a demonstration of spatial models, for example, antique sculpture, which has changed its appearance over the centuries. So, looking at the statue and reading the label under it, a museum visitor should mentally imagine the difficult way of existence of a particular

exhibit from the Greek original bronze that has not been preserved to the marble copy of the II century, which changed its appearance and preservation due to a long stay in the ground and restoration work of the 18th century, and finally, experienced liberation from these elements in the 20th century.

Visualization of this process simplifies the perception of the sculpture, but requires the participation of not only a large team of developers, but above all a huge preliminary restoration and research work.

Keywords: antique sculpture; VR technologies; AR technologies

Современные технологии предоставляют все больше возможностей приблизиться к прошлому, сделать его осязаемо наглядным. Экскурсии по виртуально воссозданным городам, знакомство с выдающимися памятниками мировой архитектуры в формате VR (виртуальной реальности) и AR (дополненной реальности), кажется, вскоре смогут заменить чтение научных публикаций. Повлияет ли все это каким-то образом на современное искусствознание, не появится ли внутри такой новой реальности «виртуальный исследователь искусства», который будет по сути лишь программным разработчиком? Такие вопросы не могут не волновать исследователей. Поэтому сейчас особенно важными становятся наблюдения над частными проявлениями этих глобальных процессов.

Одной из первых крупных компаний в Европе, работающих над воссозданием исторических эпох, стала Faber Courtial GbR, основанная в 1998 г. Марией и Йоргом Куртиал в Дармштадте, с девизом «Делаем прошлое осязаемым для людей» [9]. Faber Courtial – один из ведущих мировых поставщиков контента виртуальной реальности, VR-фильмов, таких, например, как постановка «Гладиаторы в Колизее» (2016).

Сейчас уже можно говорить об определенных тенденциях и в экспозиционных проектах, касающихся античного искусства. Одним из ярких примеров последнего десятилетия стала выставка «Пергам – панорама античной метрополии», прошедшая в 2011–2012 гг. в Пергамском музее Берлина и имевшая огромный успех у зрителя, что убедило кураторов в 2018 г. открыть ее в новом здании в качестве постоянной экспозиции [11]. Круговая панорама высотой 25 м и длиной 103 м выполнена берлинским фотографом Ядегаром Азизи (Yadegar Asisi) на основе

графической реконструкции акрополя Пергама 1882 г. Фридриха фон Тирша и 30 000 фотографий самого Я. Азизи, которые он делал в течение пяти лет. В результате на огромном полотнище площадью в 4000 кв. м в масштабе 1:1 предстает древний город со всеми своими знаменитыми постройками, включая Алтарь Зевса, театр, здание библиотеки и храм Афины, площадями, наполненными людьми, с которыми сливаются статуи, когда-то раскрашенные, а теперь очищенные от следов времени и стоящие в залах музея. Успех выставки не был бы столь впечатляющим, несмотря на яркую иммерсивную подачу, если бы ей не предшествовала многолетняя исследовательская работа. 450 экспонатов (в основном скульптура) из хранения Пергамского музея, большей частью только что отреставрированных и не показывавшихся ранее, дополнили, а точнее, сделали по-настоящему осязаемую грандиозную картину жизни одного из главных греко-римских центров Малой Азии.

Другой пример подхода к демонстрации произведений искусства, в том числе археологических объектов, это трехмерная реконструкция этрусской гробницы Реголини-Галасси, обнаруженной в 1836 г. в некрополе Сорбо близ Черветери и названной именами ее первооткрывателей – священника Реголини и генерала Галасси. Находки из гробницы выставлены в Григорианском этруском музее Ватикана, само же захоронение пусто и не всегда доступно для публики. При помощи 3D-реконструкции был восстановлен ее оригинальный облик. Выставка, открытая в 2011 г. как временная, также стала частью постоянной экспозиции Григорианского этрусского музея [8]. Так современные инструменты визуализации исследований ученых помогают научной информации обрести новую форму и даже стать частью сторителлинга. Однако еще раз следует подчеркнуть, что такой успешный проект стал возможен благодаря усилиям прежде всего серьезных культурных и научных институций трех стран – Ватикана, Италии и Голландии, объединившихся в 2007 г. в рамках европейской программы (Культура 2007) для реализации четырех выставочных проектов, посвященных этрускам. Проект «Этрусканнинг» осуществлялся итальянским Институтом

технологий в области культуры (ITABC) под эгидой Национального исследовательского совета Италии (CNR). Он был реализован при поддержке Транснациональной сети виртуальных музеев, координирующей передовой опыт музейного сообщества в сфере VR- и AR-технологий. Эта сеть имеет 18 партнеров из 13 стран и несколько ассоциированных членов [12].

В настоящее время и Эрмитаж включился в эту чрезвычайно перспективную область музейной работы. При участии центра виртуальной реальности «Крок инкорпорейтед», а также студии Super 8 музей реализовал три значительных проекта, позволяющих зрителям погрузиться как в прошлое, так и настоящее музея. Первый VR-фильм называется «Hermitage VR experience. Погружение в историю» [7]. В его основу легли наиболее важные моменты из жизни Эрмитажа на протяжении 250 лет. Особенностью фильма было то, что в нем участвовали актеры, а Константин Хабенский исполнял мистическую роль экскурсовода, легко перемещающегося в пространстве и времени.

Примером кооперации Эрмитажа с фирмой «Крок инкорпорейтед» стали два фильма, созданные в 2017 и 2019 гг., целью которых было приблизить зрителя к эрмитажным залам и экспонатам, находящимся в них, дав возможность увидеть произведения искусства с необычных ракурсов. До сих пор посетитель не мог, например, посмотреть на монументальную статую Юпитера сверху или со спины и убедиться в том, что она представляет собой, по сути, не круглую скульптуру, а горельеф. Все это сопровождалось подробной информацией об отдельных статуях и портретах, для чего требовалось лишь «подойти» к ним как можно ближе [4].

Подобным образом рассказывалось и о Галерее истории древней живописи, одном из наиболее красивых залов Нового Эрмитажа, в котором настенные росписи отсылают зрителя к истории античной живописи и служат прекрасным фоном для произведений Кановы и Торвальдсена [6].

Однако, помимо различного рода подобных музейных реконструкций, увлекающих зрителя своей особой подачей материала, вероятным кажется появление еще одной возможности привлечения

новых технологий к популяризации (в хорошем смысле, то есть на серьезном уровне) античного искусства – подготовки виртуальных каталогов или отдельных приложений к печатным изданиям, например, при публикации античной скульптуры. Речь идет о создании пространственных моделей, демонстрирующих состояние и историю бытования памятника, менявшего свой вид в течение столетий.

С чем сегодня приходится сталкиваться зрителю, посещающему лучшие мировые собрания античной скульптуры – Ватикана, Эрмитажа, музея Метрополитен, Лувра и др.?

Рассматривая памятник и читая под ним этикетку, в которой сообщается о том, что это «римская работа II в. по греческому оригиналу V в. до н.э.», посетитель музея должен мысленно представить себе длинный и сложный путь создания и бытования конкретного экспоната от греческого, как правило не дошедшего до нас бронзового оригинала V в. до н.э., о котором чаще всего известно лишь из литературных источников, до мраморной копии II в., изменившей свой облик и сохранность вследствие долгого пребывания в земле и реставрационных доделок XVIII в. и наконец пережившей демонтаж, освобождение от этих новых доделок в XX в. в результате появления новой музейной идеологии.

Можно указать на несколько статуй из эрмитажного собрания, в которых такие моменты долгого пути наиболее заметны, но остановимся лишь на одном примере – статуе Афины (*ил. 1*), поступившей в музей из собрания Демидовых, поэтому часто в литературе ее называют Афина Демидова [2, с. 223–230].

Скульптура датируется II в. Она восходит к греческим образцам V в. до н.э., к типу так называемой Афины Хоуп-Фарнезе [5, с. 123, № 51]. В основе этого типа лежит бронзовое произведение одного из мастеров последней четверти V в. до н.э., возможно, ученика Фидия Агоракрита, продолжавшего традиции искусства эпохи высокой классики. Голова Афины принадлежала в древности другой античной статуе – римскому повторению греческого оригинала IV в. до н.э., по манере исполнения лица близкого к работам Праксителя. Таким образом, этот экспонат является важным

памятником, характеризующим основные пластические тенденции в искусстве Древней Греции конца V – начала IV в. до н. э., демонстрируемые, однако, в исполнении римских копиистов.

Памятник поступил в Эрмитаж в 1922 г. из Итальянского посольства в Петрограде, занимавшего особняк на Большой Морской улице, 43. Этот дом в 40-е гг. XIX в. принадлежал Павлу Николаевичу Демидову, сыну Николая Никитича Демидова, владельца уральских заводов, страстного собирателя античной скульптуры, финансировавшего даже раскопки в Риме и Тиволи в 1818–1819 гг. Работами на раскопках и реставрацией руководил римский скульптор Игнацио Весковали, чье имя как прежнего владельца статуи Афины указывается в издании Кларака 1850 г. «Музеи скульптуры античной и современной» [10, р. 188, N. 895].

От отца, Николая Никитича, Павел Николаевич Демидов унаследовал замечательную коллекцию скульптуры, затем купленную Императорским Эрмитажем в 1851 г. Однако в описи скульптуры, поступившей тогда в музей, сопровождаемой к тому же рисунками, статуя Афины не упоминается, хотя из архивных документов 1920-х гг. следует, что статуя якобы была приобретена Эрмитажем именно в 1851 г. Почему она не была вывезена и была ли вообще куплена в тот момент у Демидовых – из документов, хранящихся в эрмитажном архиве, не ясно [1, л. 83].

Поскольку статуя Афины практически никогда не реставрировалась, представлялось необходимым провести комплексную научно-реставрационную работу. Памятник нуждался в расчистке поверхности (*ил. 1*), удалении поздних гипсовых намазок, расчистке стыковочных швов для более точного выявления границ между оригинальными фрагментами и многочисленными поздними восполнениями, мастиковке стыковочных швов. Необходимо было восполнить утраты на старых реставрационных дополнениях и выполнить замену позднейших гипсовых деталей, искажающих стиль произведения. Следовало произвести переустановку «подвижной» головы на фигуре введением новых креплений. Для воссоздания целостного вида скульптуры было решено сделать новые дополнения складок плаща, а также фрагментов эгиды в виде змеек.

Все этапы этой большой сложной работы тщательно фиксировались, что позволило создать картограммы сохранности статуи. Таким образом, мы имеем пример длительного существования произведения искусства в музее, меняющем историю этого уникального объекта.

Итак, полноценное восприятие античной статуи требует от посетителя знаний или хорошей осведомленности о художественно-историческом контексте бытования конкретного образца античной пластики. Визуализация этого процесса или, условно говоря, виртуальная публикация, безусловно, упрощает восприятие скульптуры [3], однако требует не только участия большого коллектива разработчиков, но прежде всего огромной предварительной исследовательской работы, которая должна быть преподнесена зрителю не просто как дополненная реальность, в виде всплывающих окошек с информацией. Важно, чтобы это была убедительная визуализация произведения искусства, позволяющая зрителю получить полноценный опыт его восприятия, для чего очень важен контекст, тонкая художественная подача материала, вызывающая эмоциональный отклик, как при встрече с подлинным произведением. Поэтому, надеюсь, знания и опыт искусствоведа в будущем окажутся востребованы не меньше, чем сейчас.

Однако можно ли визуализировать зрительский опыт и интуицию исследователя? Вопрос, который пока остается без ответа, но он его ждет.

ИСТОЧНИК И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. V. Д. 15.
2. Давыдова Л. И. Научно-реставрационные проекты Эрмитажа 2010–2013 гг. по сохранению и изучению античной скульптуры // Искусствознание. Археология. Реставрация. Вып. 1. М. : БукeMарт, 2017. 320 с.
3. Круглый стол «VR и AR в музеях: развлечение или новый источник знаний?» // Hermitagemuseum.org : официальный сайт федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный Эрмитаж». URL: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/news/news-item/news/2020/news_264_20/?lng=ru (дата обращения: 29.01.2021).
4. Проект по созданию виртуальной модели зала Юпитера признан победителем конкурса «Проект года» Global CIO // Hermitagemuseum.org

: официальный сайт федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный Эрмитаж». URL: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/news/news-item/news/2018/news_16_18?lng=ru (дата обращения: 29.01.2021).

5. *Саверкина И. И.* Греческая скульптура V в. до н.э. в собрании Эрмитажа. Оригиналы и римские копии. Л. : Искусство, 1986. 159 с.

6. Эрмитаж и CROC VR создали виртуальную экскурсию по Галерее истории древней живописи // КРОК : технологичный партнер с комплексной экспертизой в области построения и развития ИТ-инфраструктуры. URL: <https://www.croc.ru/media-center-ru/news-ru/the-hermitage-and-croc-vr-have-created-a-virtual-tour-of-the-gallery/> (дата обращения: 29.01.2021).

7. «Эрмитаж. Погружение в историю» в сопровождении Константина Хабенского – Hermitage. vr. // Timepad : сервис для организаторов событий. URL: <https://hermitage-vr.timepad.ru/event/555123/> (дата обращения: 29.01.2021).

8. Etruscanning interactive multimedia installation // Musei Vaticani : the public museums of the Vatican City. URL: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-gregoriano-etrusco/salaxvi--antiquarium-romanum--lucerne-e-stucchi/installazione-multimediale-interattiva-etruscanning.html> (дата обращения: 29.01.2021).

9. Faber Courtial GbR // Faber Courtial : a leading specialist in creating detail-rich and impressively authentic worlds. URL: <https://faber-courtial.de/> (дата обращения: 29.01.2021).

10. Musée de sculpture antique et moderne. T. III. Paris : Imprimerie Nationale, Paris & Liège, 1850. 374 p.

11. Pergamonmuseum. Das Panorama // Staatlichen Museen zu Berlin : a group of institutions in Berlin, Germany, comprising seventeen museums in five clusters, several research institutes, libraries, and supporting facilities. URL: <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/pergamonmuseum-das-panorama/home/> (дата обращения: 29.01.2021).

12. Virtual Museum Transnational Network // V-MusT.net : a Network of Excellence, funded by the European FP7 Network of Excellence, focused on Virtual Museums. URL: <http://www.v-must.net/> (дата обращения: 29.01.2021).



1. Статуя Афины. Римская работа II в. по греческому бронзовому оригиналу конца V – начала IV в. до н. э. Мрамор. Высота 205 см. Инв. № ГР 20693. Государственный Эрмитаж. Фото А. Лаврентьева

Современные приемы показа древних сооружений Рима

В статье рассмотрен опыт демонстрации древних построек Рима, отвечающий современным условиям дефицита пространства и времени восприятия историко-культурных ценностей, пониманию целостности и сохранности памятника архитектуры, требованиям комфорта и безопасности посетителей историко-архитектурных комплексов.

Ключевые слова: памятник архитектуры; проектирование экспозиционной среды; историко-архитектурный комплекс

Dmitrii Shatilov

Modern Methods of Showing the Ancient Buildings of Rome

The article considers the experience of demonstrating the ancient buildings of Rome, which meets the modern conditions of the lack of space and time for the perception of historical and cultural values, as well as the understanding of the integrity and preservation of an architectural monument, the requirements for comfort and safety of visitors to historical and architectural complexes.

Keywords: architectural monument; design of the exposition; historical and architectural complex

С древнейших времен Вечный город демонстрирует пиетет к памятникам истории и тесную связь эволюции их ценностной структуры с формированием среды. Кризис модернистской идеи экспозиции, предельно отстраненной и объективной, обнаруживает границы контрастного сопоставления экспонируемого произведения и проектируемой среды, стимулирует развитие

функционально-планировочной и технологической гибкости отзывчивой среды, открывает возможности возрождения композиционных приемов экспозиции памятников архитектуры, отвергнутых в прошлом по различным причинам.

Выявить историко-культурную ценность обнаруженных в 1995 г. при строительстве полифункционального концертного комплекса в Риме (1994–2002) остатков многократно перестраивавшейся (с VI в. до н.э. до II в. н.э.) патрицианской виллы позволило функциональное зонирование. Археологическая находка выступила смысловой доминантой открытого фойе. Архитектор Р. Пиано, стремясь сохранить силуэт рельефа земли, возвел объемы концертных залов (на 700, 1200 и 2700 мест) в виде трех приземленных панцирей; между двумя из них представлен раскоп, демонстрирующий руины и воссозданный фрагмент оливковой рощи. Экспозицию можно обозревать с платформы фойе либо спустившись по лестнице (*ил. 1*).

Значительную группу композиционных приемов, нацеленных на выявление тектоники, составляет раскрытие взаимосвязи исторических напластований. Чтобы показать каменные колонны палатцо Колонна в Риме на всю их высоту, устроены сквозные экспозиционные раскрытия в перекрытиях.

Усиление конструкции памятника архитектуры с видимым добавлением новых элементов неминуемо становится художественным актом. Видимая форма приобретает особое значение, в частности, зритель приписывает конструкции жестикулятивную выразительность, функцию символического напоминания об ушедших качествах объекта, ищет знаки заботы о поддержании его конструкции. Усиление северо-восточной стены базилики Константина-Максенция (2000-е) при помощи упоров, раскосов, стальных тросов и других элементов заставляет увидеть их тектоническое взаимодействие, привлекая к восприятию кинестезически-жестикулятивное переживание.

Контраст подлинных элементов с новыми может разрушить восприятие тектоники и характеристик поверхности строительных материалов памятника. Яркими примерами такого рода

экспериментов явились возведение из полупрозрачного полимерного материала колоннады храма Венеры и Рому (2005–2011), визуальное обозначение фустов колонн цилиндрами из веревок, свисающих с перекрытия археологической зоны Монашеского сада базилики Св. Павла за Стенами (Сан-Паоло-фуори-ле-Мура) (2013).

Проект ревитализации зала Октагон терм Диоклетиана (арх. Дж. Булиана, 1983–1990) свидетельствует о возможностях минимизации нежелательных последствий внедрения дизайн-среды в структуру древнего монумента при усилении событийности экспозиции, которая представляет архитектуру терм, архитектурные фрагменты и коллекцию скульптуры. Дизайнер сохранил неоклассическое оформление входной экседры и сетчатый каркас, возведенный в 1928 г. над огромной моделью Рима для экрана планетария. Этот экран был удален, а каркас использован для крепления системы освещения, охранной сигнализации, вентиляционного оборудования, силовых кабелей. Сетчатый купол на чугунных колоннах стал условной рамой экспозиции. Тем самым Дж. Булиан обнаруживает современные координаты восприятия пластических ценностей терм, создавая своеобразную «ловушку для виртуальной встречи» посетителя с древностью [3, р. 52–58].

Повышению функциональной емкости экспозиционной среды служит полифункциональность ее элементов; например, витрина антресольного этажа одновременно служит ограждением. Создана иллюзия мобильности и временности новых конструкций (перекрытий и пьедесталов в виде поднятых сегментов пола) для экспонирования античной скульптуры вокруг двусветного пространства в центре; «звездное небо» планетария становится метафорой мифологического мира, представленного постоянной выставкой скульптур. Дизайн подчеркнул непрерывность жизни памятника, трансформации его объемно-пространственной и функциональной структуры. Как утверждает Дж. Булиан, сохранение каркаса позволило выявить «пластическую ценность массивных сводов» и зонировать пространство экспозиции [3, р. 52–57]. Особенностью дизайна стало спокойствие тона и фактур,

полное отсутствие эстетического либо технологического стресса. Найдена мера контраста и нюансировки материалов: контраст составляют стекло и поликарбонат для заполнения небольших отверстий и проемов; облицовка пола камнем пеперино (*peperino*), напротив, вызывает ассоциации с древними постройками, а тосканский ордер конструкций планетария смягчает стилистический контраст с античной постройкой.

Важнейшим фактором проектирования среды исторического объекта является понимание значимости сохранения памятника и его фрагментов на своем историческом месте. Нарушение принципа *in situ* вызывает множество негативных последствий. Примером тому служит строительство в 1995–2006 гг. нового павильона (арх. Р. Мейер) для экспонирования алтаря Мира в Риме, перемещенного на смежный участок набережной Тибра еще в 1937–1938 гг. (в павильон, выполненный по проекту арх. В. Марпурго) и искажившего взаимосвязь объема мавзолея Августа и пространства акватории Тибра. Как и при первом перемещении, Алтарь, вырванный из своего градостроительного и археологического контекста (первоначально он был расположен по широтной оси, перпендикулярной Фламиниевой дороге), представлен в чуждой ему среде (меридианально, на берегу Тибра). Переориентация памятника по странам света вызвала изменение светового сценария: тени от ограждающих конструкций павильона деформировали восприятие пластики сооружения. Утрачена его роль в ансамбле и связь с ландшафтом: монумент первоначально располагался на уступе террасы, ступенями нисходящей в сторону Тибра, его главная ось вела к солнечным часам (в роли гномона выступал обелиск фараона Псамметиха II, доставленный из Гелиополя). Перемещение вызвало нарушение ансамбля Марсова поля, строительство павильона исказило смысловую, зрительную и тектоническую связь объема мавзолея Августа и акватории Тибра [2, с. 51–64].

В. Марпурго, а позже и Р. Мейером были предприняты усилия по восстановлению мемориальной ценности и «фактурного единства» комплекса. В частности, в 1930-е гг. выполнена реплика

каменных скрижалей с «Деяниями божественного Августа» (лат. *Res Gestae Divi Augusti*) с описанием деяний императора; впоследствии она была перенесена на фасад нового павильона. Контекстуализм проявился также в использовании местного травертина (*lapis tiburtinus*) при оформлении подпорных стен и лестниц, оформляющих экспозиционный раскоп, для облицовки окружающих площадь Императора Августа зданий и при возведении экспозиционных павильонов. Эти меры смягчили контрастность решения, но не могли исправить принципиальные нарушения связи памятника со средой.

Активную роль приобретают элементы ансамбля, предназначенные для мониторинга и поддержания эксплуатационных условий, защиты от атмосферных и иных разрушающих воздействий. Технические помещения павильона для экспозиции алтаря Мира в Риме (1995–2006) архитектор Р. Майер трактует как террасу с монументальной лестницей, бассейном, необходимым для работы систем кондиционирования, и фонтаном, визуально и акустически отсекающим входную зону от проезжей части.

Свидетельством тесной взаимосвязи общественного значения культурного наследия с его доступностью и включенностью в культурный оборот служит также создание экспозиционного раскопа в универмаге, расположенном на ул. Номентана, 6 (дизайнер Альберто Маццолени, 2009).

Предпринимаются попытки найти эстетическое соответствие различных форм досугового обслуживания гению места. Понимание неизбежности разрушительного воздействия коммерческой активности и массовых условий эксплуатации приводит к совершенствованию регламента эксплуатации. В частности, в Италии 2 октября 2012 г. было введено очередное ужесточение правил, запрещающих прием пищи в непосредственной близости от памятников архитектуры и на территории заповедных зон. Исключение составили места, специально отведенные для общественного питания, например, в нижних ярусах руин театра Помпея, на террасах замка Святого Ангела в Риме и др.

Возможности острохарактерных решений на основе поиска соответствия особенностей исторического и современного бы-

тования памятника демонстрирует проведение на Рынке Траяна (музейный комплекс императорских форумов в Риме) выставки скульптур Игоря Миторая, проходившей в 2004 г. (ил. 2). Внедрение в историческую среду современных экспонатов способствовало ее масштабной, стилевой и тектонической координации, благодаря чему архитектура, не теряя своих существенных качеств, составляла фон и условную раму для восприятия скульптуры.

Создаются элементы среды, разительно контрастирующие с древним монументом (в том числе отражающие стилизаторские тенденции) и обостряющие эффект остранения. Примером могут служить установленные в 2012 г. на территории Императорских форумов в Риме станции геофизического наблюдения, выполненные в виде приземистой четырехметровой колонны с квадратной абаккой (ил. 3).

Оформлению раскрытий и созданию экспозиции сопутствует организация мониторинга геофизического, гидрологического и физико-химического состояния историко-архитектурного объекта как природно-технической системы. Особый интерес представляет взаимодействие систем мониторинга и управления средой крипты собора Св. Петра в Риме [5]; они позволяют в зависимости от гидрологической ситуации регулировать температурно-влажностную среду, управляют световым климатом, скользящими перегородками, средствами охраны и др.

Оптимизации ценности способствуют непрерывность функционирования и вовлечения памятников в культурный оборот, возможность общественного наблюдения за процессом реставрационных работ, для чего создаются информационные стенды и окна в ограждающих конструкциях. Непрерывности музейно-храмового функционирования служила ротация реставрационных лесов римского Пантеона.

Велика роль светотехники в эволюции информационного сопровождения, увеличении плотности и зрелищности экспозиции. Так, созданием дополненной реальности светопроекциями на поверхности стен древнеримского дома в палаццо Валентини (*Domus di palazzo Valentini*, 2013) достигается театральный эффект.

Привлечение в экспозиции виртуальной составляющей и других новейших технологий позволяет воссоздать недостающие звенья аутентичного сценария и сформировать условия восприятия историко-культурных комплексов на основе «идеальных сценариев». Визуализация позволила реконструировать в начале 2017 г. облик Золотого дома Нерона (Domus Aurea). Игровой характер сопоставления существующих руин и образов виртуальной реальности, воссозданных на научной основе, делает восприятие увлекательным.

Виртуальная реальность представляет объект в непривычных ракурсах, позволяет даже увидеть внутреннюю структуру его объемов, путешествовать во времени, выбрать исторический момент, время суток, погодные условия, световой климат и т. д. Зрителя увлекают перемещения в виртуальном пространстве и созерцание за объектом в его естественной среде, захватывает возможность наблюдать за его исторической трансформацией в ускоренном темпе. Объединение в поле зрения реальных и виртуальных объектов (при использовании технологии дополненной реальности) позволяет сопоставить процессы прошлого (с заданной скоростью) и настоящего.

Проектированием уникального объекта всякий раз решается фундаментальная задача, поставленная в книге профессора Стэнфордского университета Х.-У. Гумбрехта «Производство присутствия», – возвращение полноценного чувственного переживания, игнорирование которого обедняет наш опыт восприятия культуры, делая его «несостоятельным». Вырабатываются композиционные приемы достижения «эпифании присутствия», проявления вещественности и пространственности, ранее вытесненных в восприятии объекта знаками. Идейное и вещественное в нем, преодолевая конфликт, вновь проявляются вместе [1, с. 16, 116].

Откликом на новые философские идеи явилась реконструкция 1995–2015 гг. библиотеки Гертциана (Hertziana) архитектором Хуаном Наварро Балдвегом (Juan Navarro Baldweg). Остатки римского времени сохранены и включены в подземную часть библиотеки. Укрепление фундамента здания, пострадавшего от пожара, позво-

лило сохранить фасад XVII в. и создать конструкцию перекрытия без промежуточных опор, что минимизировало неизбежные археологические потери и обеспечило восприятие остатков античной виллы с отметок -3.000, -6.000 и -9.130 (м) от уровня пола первого этажа. Постепенная смена ракурса восприятия дает ритмическую основу экспозиционному сценарию.

Раскрывая историко-культурную значимость древнего монумента, дизайнер использует одновременно классический, современный и постмодернистский языки. Автор обнаруживает силу воздействия дизайна в его «вневременной особенности», способности включить в себя такие элементы, как «гравитация и естественное освещение, древность и сложившийся архитектурный контекст» [4].

Ради контроля смыслового содержания памятника при его интерпретации Балдвиг пытается сохранить бесстрастность экспонирования исторических ценностей. Но подступиться к подлиннику зритель должен подготовленным, эффекты чувственного, телесного присутствия усиливаются системой ассоциаций и смыслами. Идеи автора были навеяны образами террасных садов Вилла-ди-Лукулло и Испанской лестницы в Риме, гравюрами Дж. -Б. Пиранези и живописью Д. Веласкеса. Архитектор создал метафоры света и гравитации, погружающие зрителя в поток исторического времени и архитектурного контекста. Такое субъективистское переживание объекта Х.-Н. Балдвиг назвал феноменологическим подходом, сообщающим целостность проектированию и восприятию объекта, а в конечном счете – воспринимающему субъекту.

Многообразие композиционных приемов демонстрации древних построек Рима отвечает современным условиям дефицита пространства и времени восприятия историко-культурных ценностей, пониманию целостности и сохранности памятника архитектуры, требованиям комфорта и безопасности людей.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Гумбрехт Х. У.* Производство присутствия. Чего не может передать значение. М. : Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.

2. *Шатилов Д. А.* Особенности проектирования экспозиции перемещенного памятника (археологический комплекс на Марсовом поле в Риме) // Научные труды. Вып. 25 : Вопросы теории культуры СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2013. С. 51–64.

3. *Bulian G.* Restauro y allestimento dell' Aula Angolare Ottagona, Terme di Diocleziano, Roma // Domus. 1991. № 731. P. 52–58.

4. Phenomenology of the Hertziana : A conversation between Juan Navarro Baldeweg and Michael Maltzan in: Abitare. № 527. November 2012 // Abitare magazine. URL: <https://www.abitare.it/en/architecture/2013/01/14/phenomenology-of-the-hertziana/> (дата обращения: 05.05.2023).

5. *Zander P.* The Necropolis under St. Peter's Basilica in the Vatican. Stato della Città del Vaticano, 2007. 136 p.



1. Включение экспозиционного раскопа и фрагментарного воссоздания рощи олив в структуру открытого фойе концертного комплекса «Аудиториум» в Риме. Архитектор Р. Пиано, проект 1994–2002 гг. Общий вид открытого фойе. Фото автора, 2005



2. Формирование художественных выставок в музейном комплексе Императорских форумов в Риме. Экспозиция скульптур И. Митория на Рынке Траяна. Фото автора, 2004



3. Типовая станция для геофизического мониторинга.
Ансамбль Императорских форумов в Риме. Фото автора, 2012

Развитие методов реставрации шпалер в странах Западной Европы и США в XIX – первой половине XX века

Промышленная революция, начавшаяся в крупнейших странах Западной Европы в последней четверти XVIII в., приобрела в начале XIX в. всеобъемлющий характер и затронула в том числе процесс изготовления и реставрации тканых шпалер. Наряду с традиционными методами восстановления поврежденных шпалер во многих специализированных мастерских начинается поиск альтернативных способов реставрации с учетом конъюнктуры, сложившейся на художественном рынке.

Ключевые слова: Мануфактура гобеленов; повторное шпалерное ткачество; синтетические красители; восстановление шпалер; дублирование шпалер; подвешивание шпалер

Igor Borodin

Development of tapestry restoration techniques in Western Europe and the USA in the 19th and the first half of the 20th centuries

The industrial revolution, which began in major Western European countries at the end of the 18th century, became global at the beginning of the 19th century, affecting also the production and restoration of woven tapestries. Alongside the traditional methods of restoring damaged tapestries, many specialised workshops started looking for alternative restoration methods, taking into account the conditions of the art market.

Keywords: The Gobelins Manufactory; reweaving of tapestries; synthetic dyes, restoration tapestries; lining and mounting tapestries

Захватившая конец XVI и XVII в. борьба за выделение «свободных» искусств – живописи, скульптуры, архитектуры – завершилась

созданием Академии художеств, ткачи же остались ремесленниками. Прежнее равноправное сотворчество художника и ткача нарушилось. Отныне живописец стал безусловно главенствующей фигурой; ткачам, занимавшимся изготовлением шпалер, осталось копирование произведений живописи. Большую роль в формировании нового типа взаимоотношений сыграла знаменитая Мануфактура королевской мебелировки (Мануфактура гобеленов) в Париже, основанная в 1667 г. при Людовике XIV¹. Руководителем мануфактуры был поставлен глава Академии живописи Шарль Лебрен². «В своих стальных коврах Лебрен никогда не забывает о декоративной основе этого вида прикладного искусства, внося необходимую долю условности и обобщения в трактовку изображений, пейзажных и архитектурных фонов и цветовых решений» [1, с. 91]. Наделенный замечательным даром декоратора, Шарль Лебрен хорошо понимал и чувствовал особенности техники и материала шпалер. Наблюдая за их изготовлением, он предоставлял ткачам определенную свободу. В процессе художественного ткачества он строго следил за правильностью сохранения рисунка, но при этом разрешал заменять те или иные цвета.

В 1733 г., когда Жан-Батисту Удри³ было поручено курировать производство на Мануфактуре гобеленов в Париже, он выдвинул требование, чтобы критериями искусства шпалер стали критерии живописи. Его концепция гобелена отвечала своему времени. В 1748 г. Удри заявил, что «мастера должны придавать своим работам весь дух и всю тонкость картин, что является единственной целью создания гобеленов высочайшей красоты». На это руководители ткацких мастерских пытались возразить, говоря, что «хорошо рисовать и хорошо ткать гобелены – это две абсолютно разные вещи» [цит. по: 15, р. 238]. Имитация живописи, ее техники и приемов стала для ткачей первостепенной задачей. Теперь все большее значение стало придаваться не контуру рисунка, а мягкому переходу, сравнимому с моделировкой в живописи.

Ориентация на живописную форму нарушала традиции средневековых шпалер как самостоятельного вида искусства. К концу XVIII столетия путь сближения с живописью заканчивается превращением шпалеры в ее механическое воспроизведение, тканую

картину. Декоративный бордюр превращается в имитацию золоченой рамы.

Для достижения этих целей требовались новые красители и технологии, позволяющие получать тончайшие красочные переходы. Благодаря успехам химии появились первые синтетические красители⁴. Раньше ткачи применяли не более 40 цветов и оттенков, а теперь в их распоряжении появились новые красители, обладающие высокой яркостью и огромным многообразием цветов и оттенков. И если в 1680 г. Жан Лефевр⁵ использовал только 79 оттенков для изготовления гобелена «Аудиенции легата» из серии «История Короля», то Матьё Монмерке⁶ в 1744 г. применил уже 365 оттенков при изготовлении гобелена «Король, держащий ищейку» из серии «Королевские охоты Людовика XV», а Жаку Нильсону⁷ потребовалось 547 оттенков в 1780 г. для повторения гобелена «Два быка» из серии «Новая Индия» [15, р. 237]. Но не все красители обладали достаточной светостойкостью. Уже через несколько лет после изготовления некоторые гобелены теряли насыщенность и яркость цвета [15, р. 238].

В 1824 г. работу исследовательской лаборатории и красильной мастерской Мануфактуры гобеленов возглавил Мишель Шеврёль⁸. Занимаясь изучением взаимосвязи цветовых характеристик и химическим строением красителей, он сделал несколько важных открытий, оказавших значительное влияние на формирование художественных особенностей произведений искусства второй половины XIX – XX в. Работая на Мануфактуре гобеленов в течение шестидесяти одного года, он внес значительный вклад в развитие физико-химических концепций, описывающих природу цвета и способы получения богатейшего набора синтетических красителей разных цветов и оттенков⁹.

Новые синтетические красители, разработанные в этот период, использовались в первую очередь для крашения текстильных волокон. К концу XIX в. они практически полностью вытеснили природные органические красители растительного и животного происхождения из всех сфер применения. Благодаря усилиям Мишеля Шеврёля технология крашения с использованием новых

красителей и протрав была значительно усовершенствована, что позволило получить палитру, состоящую из 14 400 цветов и оттенков [15, р. 275]. Но прославленный химик выступал против неумеренного употребления красителей: «...гобелен не должен тратить свое время на борьбу с живописью, стремясь воспроизвести детали и эффекты, для которых он не создан» (перевод мой. – *И. Б.*) [15, р. 87]. И если ткацкие мастерские Мануфактуры гобеленов использовали нити, окрашенные в их красильной мастерской, то все остальные приобретали нити, уже окрашенные промышленным способом.

Несмотря на угасание шпалерного ткачества, продолжавшееся на протяжении всего XIX столетия, во многих странах Западной Европы и Америки стали появляться частные реставрационные мастерские, специализировавшиеся на очистке и восстановлении поврежденных шпалер¹⁰. Как правило, в них работали профессиональные ткачи, занимавшиеся изготовлением шпалер, или мастера, имевшие навыки работы с тканями [20, р. 131]. Объем, продолжительность и качество выполняемых работ зависели от договоренностей с заказчиком. Основными заказчиками выступали владельцы шпалер, коллекционеры, архитекторы и мастера интерьеров, создававшие проекты, в которых шпалеры, наряду с другими произведениями изобразительного и декоративно-прикладного искусства, служили украшением. Методы работы в таких мастерских не сильно отличались от приемов, использовавшихся мастерами XVI–XVIII вв.

Создавая проекты новых интерьеров, архитекторы-декораторы стремились подобрать шпалеры определенного размера и тематики. При использовании шпалер архитекторы старались связать вытканые на них сюжеты с характером помещения. В своей работе мастера интерьеров пользовались многочисленными каталогами, осведомлявшими публику о том, какие новые течения и модные стили предлагаются к их услугам [см: 17; 18; 12]. Часто возникали ситуации, когда шпалеры XVI–XVIII вв. подкраивали исходя из существующего пространства или даже разрезали на несколько частей [13, р. 29].

Так, центральная часть фламандской шпалеры «Вердюра с мифологическим сюжетом», изготовленной в начале XVIII в., была уменьшена, а сквозные утраты и новый декоративный бордюр в виде золоченой рамы вытканы заново методом повторного ткачества¹¹ (*ил. 1*). Для основы использовались хлопчатобумажные нити, а в качестве уточных – шерстяные нити, подобранные максимально близко по толщине и цвету к оригиналу. И если в случае со шпалерой «Вердюра с мифологическим сюжетом» рисунок декоративного бордюра был заменен полностью, то у шпалер «Триумф Славы над Смертью»¹² и «Цезарь убивает гиганта»¹³ (*ил. 2*) мастера XIX в. при изготовлении новых частей повторили оригинальный рисунок бордюра. Для этого были подготовили точный картон, по которому выткали новые участки бордюра. В зависимости от расположения воссозданных участков бордюров их рисунок повторялся или ткался в зеркальном отображении. В процессе изучения шпалер выяснилось, что владельческий герб, расположенный в верхней части шпалеры, под бандеролью, также выткан в XIX в. Для этого были удалены оригинальные уточные нити, а по оставшимся нитям основы выткан новый владельческий герб. Практика проведения таких работ была распространена в XVII–XVIII вв. и, как правило, проводилась при смене владельцев шпалер [13, р. 32].

Благодаря использованию метода повторного ткачества новые участки шпалер практически не отличаются по плотности и рисунку от оригинальных. Однако из-за того, что уточные нити были окрашены синтетическими красителями, по истечении времени они изменились в тоне, став более блеклыми и тусклыми по сравнению с оригинальными нитями. На оборотной стороне шпалер сохранились концы новых хлопчатобумажных нитей основы, которые позволяли мастерам XIX в. регулировать натяжение тканого фрагмента, контролируя тем самым качество повторного ткачества.

Метод повторного шпалерного ткачества был использован и при реставрации шпалеры «Встреча Исава и Иакова»¹⁴. Предварительное изучение шпалеры показало, что ее значительные участки были сильно повреждены. Характер и рисунок повреждений

свидетельствовал о том, что шпалеру пытались приклеить к подрамнику или деревянной обрешетке, находившейся позади шпалеры. После того как клей проступил на лицевую сторону шпалеры, было принято решение вырезать поврежденные участки и заменить их вытканными новыми. С изнаночной стороны хорошо видно, как мастера XIX в. аккуратно вырезали поврежденные участки. На первом этапе реставрации был подготовлен картон, по которому выполнено восстановление вырезанных участков шпалеры. Подвели новые хлопчатобумажные нити основы, утраченные фрагменты выткали заново в технике шпалерного ткачества. Технико-технологические исследования отобранных образцов нитей показали, что во время реставрации шпалеры были использованы нити, окрашенные с помощью синтетических красителей, созданных во второй половине XIX в.¹⁵ Именно поэтому восстановленные участки шпалеры выглядят значительно светлее оригинальных. В процессе естественного старения синтетические красители XIX в. оказались менее светостойкими по сравнению с природными красителями, использовавшимися в XVI в. Несмотря на значительные различия оттенков, при проведении современной реставрации эти участки не удаляются, так как они уже стали неотъемлемой частью истории бытования памятника.

Восстановление утраченных или поврежденных участков шпалеры в технике повторного шпалерного ткачества всегда было достаточно продолжительной и дорогостоящей операцией. Такие работы требовали высокой квалификации мастеров, наличия специальных материалов и оборудования. Стремясь минимизировать затраты на проведение подобных работ, в некоторых мастерских стали использоваться фрагменты других шпалер, как правило вышедших из употребления [13, р. 31]. Выкроенные фрагменты – заплатки из старых шпалер – вшивались в места сквозных утрат в стык или подводились под поврежденные участки шпалеры с последующим укреплением методом художественной штопки. Искусство мастеров, проводивших такие работы, заключалось в способности подобрать заплатки, максимально близкие по фактуре и рисунку участкам восстанавливаемой шпалеры.

В процессе реставрации шпалеры «Пейзаж с маленькими фигурами» были обнаружены заплаты, выкроенные из старых шпалер, общей площадью более 1,5 кв. м¹⁶. Наиболее крупные заплаты пришиты в верхней части шпалеры, на небе. Старые заплаты выкроены как из фламандских шпалер, имевших плотность ткачества 7–8 нитей основы на 1 см, так и из шпалер, изготовленных в мастерских Обюссона, плотностью 4–5 нити основы на 1 см. По мере того как в реставрационных мастерских заканчивались фрагменты старых шпалер, для штукования – укрепления сквозных утрат – использовались ткани репсового переплетения, грубый холст или специально окрашенные ткани [20]. Прокладыванием небольших стежков поврежденные участки шпалеры фрагментарно укреплялись на дублировочную ткань. Дмитрий Иванов¹⁷, посетивший в 1890-е г. Мануфактуру гобеленов, отмечал: «Починка состоит в том, что подводят новую основу и зашивают иглою поврежденные места, подгоняя их к старым частям. Работа эта очень кропотлива, и починка некоторых гобеленов продолжалась по два, по три года, обходясь очень дорого» [цит. по: 3, с. 9]. Методом художественной штопки восстанавливались участки шпалер с поврежденными или утраченными уточными нитями, а также небольшие сквозные утраты. На шпалере «Пейзаж с маленькими фигурами» встречались участки с многослойными заплатами, что свидетельствовало о том, что она реставрировалась и поновлялась многократно.

В начале XX в. во многих западноевропейских мастерских при реставрации поврежденных шпалер стал применяться клеевой метод. Этот метод получил широкое распространение, особенно в частных реставрационных мастерских, так как позволял значительно сократить продолжительность работ, а следовательно, и стоимость реставрационных работ. Использование клейстера для дублирования ветхих тканей было заимствовано из опыта работы реставраторов тканей конца XIX – начала XX в., реставрировавших таким способом шелковые знамена [5, с. 16–29].

Так, при реставрации шпалеры «Диана и Актеон на охоте»¹⁸ наиболее поврежденные участки шпалеры были укреплены за-

платами, изготовленными из плотной хлопчатобумажной ткани, приклеенными с помощью глютинового клея с изнаночной стороны. Большинство заплат было наклеено на участки шпалеры, где преобладали шелковые уточные нити. Подверженные процессу фотодеструкции, шелковые уточные нити разрушаются быстрее шерстяных нитей. В попытке приостановить этот деструктивный процесс наиболее поврежденные участки шпалеры укрепили клеевыми пластырями с изнаночной стороны шпалеры. За несколько десятилетий, прошедших с момента реставрации, в процессе естественного старения произошло частичное разрушение клея. Это облегчило работу по удалению остатков старого клея, проводившуюся во время реставрации в 2008–2009 гг.

Без всякого сомнения, стоимость такой коммерческой предпродажной реставрации была не очень высокой. А работы, выполняемые в короткий срок, привлекательны для многих заказчиков. И если «Диана и Актеон на охоте» укреплена фрагментарно, то встречаются шпалеры, наклеенные на дублировочную ткань целиком или почти целиком.

Так, «Вердюра с мифологическим сюжетом», вероятно, была наклеена на дублировочную ткань в первой половине XX в.¹⁹ Учитывая значительные размеры, реставрация была выполнена не совсем удачно. По всей поверхности шпалеры видны заломы и многочисленные деформации. Пропитка клеем привела к жесткости полотна и хрупкости нитей шпалеры. Работы по наклеиванию были выполнены на низком профессиональном уровне. Последствия использования клеевого состава проявляются в виде пятен и разводов на лицевой стороне шпалеры.

Альтернативой применению клеевого метода укрепления стало укрепление полотна шпалер с помощью холщовых полос шириной от 20 до 40 см, выкроенных из плотной хлопчатобумажной или льняной ткани²⁰. Как правило, холщовые полосы пришивались с изнаночной стороны по периметру, а также вертикально на расстоянии 15–20 см друг от друга. Использование данного метода обеспечивало частичное распределение нагрузки на полотно шпалеры при подвешивании, а также значительно сэкономило

материалы. С середины XIX в. считалось, что применение такого метода надежно обеспечивает сохранность полотна шпалеры и является альтернативой использованию подкладки, выкроенной и пришитой на всю изнаночную сторону.

Шпалеры «Пастораль. Ловля птиц»²¹ (ил. 3) и «Пастораль. Сбор вишен»²² были укреплены с изнаночной стороны с помощью льняных полос. Изучение оборота шпалер в процессе реставрации показало, что они как минимум дважды до этого реставрировались. Ранняя реставрация была выполнена в XIX в., тогда многочисленные утраты малинового поля, обрамляющего центральные части шпалер, были восстановлены в технике повторного шпалерного ткачества. Во время последующей реставрации, проведенной в XX в., полотна шпалер укрепили полосками льняной ткани шириной 10 см, нашитыми вертикально на расстоянии 20 см друг от друга. Отдельные поврежденные участки шпалер были фрагментарно укреплены на льняную ткань. Выполнение таких работ не требовало высокой квалификации мастеров и могло проводиться на рабочем столе с помощью пялец. Такой метод реставрации позволял выполнять коммерческие заказы в достаточно короткие сроки.

Использование холщовых полос для укрепления шпалер с изнаночной стороны получило широкое распространение во многих мастеровских Западной Европы и США [11, р. 17]. Со временем этот метод укрепления полотна шпалер претерпел некоторые изменения. На рубеже 1930–1940-х гг. реставраторы стали все чаще использовать ленточные текстильные стропы, обладающие повышенной прочностью. Изнаночная сторона шпалеры «Фетида, принимающая доспехи Ахилла от Гефеста»²³ (ил. 4) была укреплена ленточными стропами, пришитыми по периметру, и тремя вертикальными стропами. Вдоль верхней кромки шпалеры с изнаночной стороны был укреплен плотный хлопчатобумажный шнур, благодаря которому шпалера подвешивалась на крюках. Такой метод подвешивания шпалер был широко распространен во многих странах [13, р. 34]. В процессе демонтажа строп был обнаружен лист перекидного календаря, датированный 13 ноября 1942 г. Благодаря этой находке стало известно, когда и кем было выполнено укрепление этой шпа-

леры. На протяжении нескольких десятилетий, вплоть до середины 1990-х гг., этот метод широко использовался во многих реставрационных мастерских стран Западной Европы и США [16, р. 59].

Методы очистки тканых шпалер в XIX – первой половине XX в. не претерпели значительных изменений. Основными причинами загрязнения шпалер были восковые свечи и масляные светильники, с помощью которых освещалось большинство помещений. Наиболее распространенным методом очистки поверхности шпалер являлось их периодическое выбивание с использованием влажных опилок и мела [8, р. 12]. Другим распространенным методом очистки шпалер была водная очистка с применением мыльных растворов и щеток, после которой ткань становилась чистой и мягкой, что значительно облегчало дальнейшую работу мастеров. Как правило, работы проводились на кафельном полу или наклонной поверхности [14, р. 111]. В процессе водной очистки мастера внимательно следили за тем, чтобы отдельные красители не потекли. Особое внимание уделялось участкам шпалеры, которые были раскрашены водорастворимыми красками во время предыдущих поновлений. Несмотря на многочисленные запреты использовать красители для выполнения тонировок, этот метод поновления часто применялся мастерами XVII–XVIII вв. [21, р. 192].

Начало массового производства и использования пылесосов, пришедшееся на первые десятилетия XX в., не обошло стороной и реставраторов шпалер. В 1900–1904 гг. в реставрационных мастерских, обслуживающих коллекции королевских замков Швеции, начались эксперименты по использованию электрических пылесосов для сухой очистки шпалер²⁴. На основе полученного опыта шведские специалисты выработали рекомендации по их использованию для обеспыливания шпалер [9, S. 205–215]. Для предотвращения повреждений ослабленных нитей и волокон во время процедуры обеспыливания шведские реставраторы рекомендовали применять деревянную раму с натянутой капроновой или хлопчатобумажной сеткой.

Шведскими специалистами впервые были проведены исследования влияния влажности, уровня освещенности, прямого

солнечного света и температуры на состояние сохранности шерстяных и шелковых волокон, что было учтено при организации системы хранения шпалер во многих музеях мира [8, р. 40].

В XIX – начале XX в. применялось несколько методов подвешивания шпалер. «Тканые картины» – шпалеры небольшого формата – обычно крепили на деревянный подрамник, изготовленный специально под размер шпалеры. Для таких шпалер создавалось обрамление из резного золоченого багета, подчеркивающее их ценность. Шпалеры большого формата, размещавшиеся в стенных проемах, как правило, крепились с помощью металлических колец, пришитых по периметру шпалеры, и гвоздей со специальной декоративной шляпкой. Наиболее распространенным методом подвешивания шпалер были кулиски или специальные карманы, пришитые к верхнему краю шпалеры с изнаночной стороны. Начиная с 1912 г. для подвешивания шпалер стали использовать тканевые ленты, к которым пришивали металлические кнопки. Одна сторона ленты крепилась к изнаночной стороне шпалеры, другая – к деревянной планке, на которую подвешивалась шпалера.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Официальное название этой мануфактуры, определившее ее функции, – Manufacture des meubles de la Couronne. У истоков создания Мануфактуры стоял Жан-Батист Кольбер (1619–1683).

² **Шарль Лебрен** (1619–1690) создал картоны для шпалерных серий «Четыре элемента» (1666), «История Короля» (1665–1680), «Королевские дворцы» (1670–1680), «История Александра» (1680–1687), «История Константина» (1658–1662), «История Мелеагра» (1680).

³ **Жан-Батист Удри** (1868–1755) возглавлял Мануфактуру Бове в 1733–1734 гг., инспектор Королевской мануфактуры гобеленов в Париже в 1733–1755 гг.

⁴ Поскольку первые синтетические органические красители были созданы на основе анилина из каменноугольной смолы, они, в отличие от природных, стали называться анилиновыми и/или каменноугольными. Во второй половине XIX – XX в. возникли мощные лакокрасочные концерны, которые могли очень быстро обновлять ассортимент синтетических органических хроматических материалов, в том числе для живописи и прикладного искусства.

⁵ **Жан Лефевр** руководил готлисной мастерской на Мануфактуре гобеленов в 1663–1670 гг.

⁶ **Матьё Монмерке** (1698–1749) возглавлял басслисную (1730–1736) и готлисную (1736–1749) мастерские на Мануфактуре гобеленов.

⁷ **Жак Нильсон** (1714–1788) возглавлял басслисную мастерскую на Мануфактуре гобеленов в 1749–1788 гг.

⁸ **Мишель Эжен Шеврёль** (1786–1889) – французский химик-органик, до него работой лаборатории и мастерской руководил Клод Луи Бертоле (1748–1822), занимавший должность правительственного инспектора государственных красильных фабрик. В 1870–1871 гг. в течение нескольких месяцев Мишель Шеврёль исполнял обязанности директора Мануфактуры гобеленов [см.: 4]. В 1814 г. во время визита в Париж российский император Александр I предложил Шеврёлю возглавить дирекцию Политехнической школы в Санкт-Петербурге, но Шеврёль отказался. [см.: 23].

⁹ Среди наиболее известных трудов Мишеля Шеврёля на эту тему была книга «О законе симультанного контраста цветов», опубликованная в 1839 г. и сразу же переведенная на несколько языков.

¹⁰ Из наиболее известных мастерских реставрации шпалер можно упомянуть William Morris & Co (1909–1940), De Wit Royal Manufacturers (1889 – наст. время), мастерскую реставрации шпалер при антикварном доме French & Company (1910-е), Chevalier Conservation (1917 – наст. время).

¹¹ Шпалера «Вердюра с мифологическим сюжетом» (Фландрия, начало XVIII в., шерсть, шелк, шпалерное ткачество, 276×240 см, Москва, частное собрание).

¹² Шпалера «Триумф Славы над Смертью» из серии «Триумфы Петрарки» (Южные Нидерланды, Турне (?), ок. 1520 г., шерсть, шелк, шпалерное ткачество, 368×438 см, инв. № П.2д 134). До 1904 г. в коллекции Леона де Сомзее, Брюссель (продана на аукционе 20–25 May 1904, lot. 538). Леон де Сомзее (Léon de Somzée, ум. в 1904), владелец компании по электрификации и газовому отоплению, создал свою блестящую коллекцию старинных картин, скульптур, керамики и шпалер. Его вдова продала коллекцию на аукционах Christie's после его смерти (дата продажи 20.04.2007. Лот № 0121. Поступила в собрание ГМИИ им. А. С. Пушкина в июле 2017 г.) [6].

¹³ Шпалера «Цезарь убивает гиганта» из серии «История Юлия Цезаря» (Южные Нидерланды, Брюссель, 2-я половина XVI в., шерсть, шелк, шпалерное ткачество, 330×485 см, Национальный историко-культурный музей-заповедник «Несвиж», инв. КП 5514) [19].

¹⁴ Шпалера «Встреча Исава и Иакова» из серии «История Иакова». (Южные Нидерланды, Брюссель, 1560-е, мастерская Яна ван Тигхема (работал в 1535–1573 гг.), шерсть, шелк, шпалерное ткачество, 254×345 см, 6–7 нитей основы на 1 см, поступила в собрание ГМИИ им. А. С. Пушкина в 1936 г.) [2].

¹⁵ Результаты исследований см.: [2].

¹⁶ Шпалера «Пейзаж с маленькими фигурами», по мотивам поэмы Овидия «Метаморфозы» (Фландрия, Брюссель, 1682, шерсть, шелк, шпалерное ткачество, 418×282 см, 7–8 нитей основы на 1 см, мастерская Хенрика Рейдамса (1650–1719), ГМЗ «Царицыно», Инв. Тк-914. ЗК/ВХ-9374). Реставрация ООО «Феномен» 2011–2013 гг.

¹⁷ **Иванов Дмитрий Дмитриевич** (1870–1930) – директор Государственной Оружейной палаты в 1922–1929 гг. По окончании юридического факультета Московского университета в 1893 г. был отправлен для стажировки в Европу. Во время этой поездки посетил Мануфактуру gobelens в Париже.

¹⁸ Шпалера «Диана и Актеон на охоте» из серии «История Дианы». (Антверпен или Англия, XVII в., 234×394 см, по картону Даниеля Янсена (1636–1682), Латвия, частное собрание). Реставрация ООО «Феномен». 2008–2009 гг. [см.: 7].

¹⁹ «Вердюра с мифологическим сюжетом» (Антверпен или Англия, конец XVII – начало XVIII в., шерсть, шелк, шпалерное ткачество, ГМИИ им. А. С. Пушкина, инв. П.2.д. 82).

²⁰ The technique of strapping [см.: 16, p. 59].

²¹ Шпалера «Пастораль. Ловля птиц» из серии «Пасторали», по картонам Ж.-Б. Гюэ (1745–1811) (Франция, мануфактура Бове, конец XVIII – середина XIX в., шерсть, шелк, шпалерное ткачество, 227×187,5 см, ГМЗ «Царицыно», инв. Тк-936). Реставрация ООО «Феномен». 2018 г.

²² Шпалера «Пастораль. Сбор вишен» из серии «Пасторали», по картонам Ж.-Б. Гюэ (1745–1811) (Франция, мануфактура Бове, конец XVIII – середина XIX в., шерсть, шелк, шпалерное ткачество, 225×198 см, ГМЗ «Царицыно», инв. Тк-935). Реставрация ООО «Феномен». 2018 г.

²³ Шпалера «Фетида, принимающая доспехи Ахилла от Гефеста» из серии «История Ахилла» (Фландрия, Брюссель, мастерская Яна Раеса, между 1630–1653 гг., по картонам Питера Пауля Рубенса, 1630–1635 гг., шерсть, шелк, шпалерное ткачество, 410×455 см, Государственный Эрмитаж, инв. Т 16734). Реставрация ООО «Феномен» 2011–2012 гг.

²⁴ Мастерские были созданы в 1895 г. [см.: 22].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бирюкова Н. Ю.* Прикладное искусство Франции XVII–XVIII веков. Общество «Знание», СПб и ЛО. С. 91.
2. Встреча Исава и Иакова // ГМИИ им. А. С. Пушкина. Отдел реставрации и консервации [сайт]. URL: <https://museumconservation.ru/data/specprojects/tkanoe-velikolepie/tapestries/jacob-meets-esau/> (дата обращения: 07.02.2023).
3. *Иванов Д. Д.* Шпалеры Оружейной палаты // Среди коллекционеров. 1924. № 1–2. С. 9.
4. Мануфактура гобеленов [сайт]: URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Manufacture_des_Gobelins (дата обращения 01.02.2023).
5. *Семенович Н. Н.* Реставрация музейных тканей. Л. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 1961. С. 16–29.
6. Триумф славы // ГМИИ им. А. С. Пушкина. Отдел реставрации и консервации [сайт]. URL: <https://museumconservation.ru/data/specprojects/tkanoe-velikolepie/tapestries/triumf-slavy/> (дата обращения: 07.02.2023).
7. A Flemish mythological tapestry mid-17th century, probably Antwerp, by Michiel Wauters and after Daniel Janssens, possibly English. Lot 180 // Christies. URL: www.christies.com/en/lot/lot-4967228 (дата обращения 07.02.2023)
8. *Böttiger, J.* Les Tapisseries des Châteaux Royaux de Suède. Expériences et conseils. Uppsala : Almqvist & Wiksells Boktryckeri, 1937.
9. *Böttiger J., Köhler J.* Über die Pflege Gewirkter Teppiche // Museumskunde. 1907. Bd. III. S. 205–215.
10. *Brunskog M., Nilsson J.* Restoration of Flat Textiles: Ideological Framework, Ideas and Treatment Methods in Sweden before 1900. URL: <https://uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:697855/FULLTEXT01.pdf> (дата обращения 07.02.2023).
11. *Candace J. Adelson.* European tapestry in the Minneapolis Institute of Art. The Minneapolis Institute of Art. 1994. P. 17.
12. *Edis R. W.* Decoration and Furniture of Town Houses. New York : Scribner and Welford, 1881.
13. *Fiette A.* Tapestry restoration: an historical and technical survey. // The Conservator 21 (1997).
14. *Guiffrey J.* Les Gobelins et Beauvais. Paris, Renouard (1906). P. 111.
15. *Joubert F., Lefebure F.* Histoire de la tapisserie. Flammarion. 2005.
16. *Kajitani N.* Conservation maintenance of tapestries at the Metropolitan Museum of Art, 1987 // The conservation of tapestries and embroideries.

Proceeding of Meetings at the Institut Royal du Patrimoine Artistique. Brussels, Belgium. September 21–24. 1987. P. 59.

17. *La Mésangère P.* Collection de meubles et objets de goût comprenant. 1802–1835. Paris.

18. *Locke Ch.* Hints on household taste in furniture, upholstery, and other details. London, 1869.

19. Lot 114. Tapisserie de Bruxelles, tissée en laine et soie. Triomphe de César // Rouillac : marché de l'art. URL: <https://www.rouillac.com/fr/lot-111-39335-tapisserie-bruxelles-tisee-laine%20?p=17> (дата обращения: 07.02.2023).

20. *Parry L.* William Morris. Textiles. V&A publishing. 2013.

21. *Schneelbalg-Perelman S.* Le 'retouchage' dans la tapisserie Bruxelloise ou les origines de l'édit impérial de 1544. Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles, vol L (1956-61). P. 192.

22. *Verlet P., Florisoone M., Hoffmeister A. et Tabard F.* La Tapisserie. Histoire et technique du XVe au XXe siècle, Paris, 1977 (rééd. Du Grand Livre de la tapisserie, Lausanne, 1965). P. 87.

23. *Wisniak J.* Chevreur, Michel Eugène // Educación Química, January 2002. 13(2). P. 133–141 DOI:10.22201/fq.18708404e.2002.2.66306. https://www.researchgate.net/publication/236235460_Michel_Eugene_Chevreur (дата обращения 22.01.2023).



1. Шпалера «Вердюра с мифологическим сюжетом».
Фландрия. Начало XVIII в. Шерсть, шелк, шпалерное ткачество.
276×240 см. Москва, частное собрание



2. Шпалера «Цезарь убивает гиганта» из серии «История Юлия Цезаря». Южные Нидерланды, Брюссель, 2-я половина XVI в. Шерсть, шелк, шпалерное ткачество. 330×485 см. Национальный историко-культурный музей-заповедник «Несвиж». Инв. КП 5514



3. Шпалера «Пастораль. Ловля птиц» из серии «Пасторали», по картонам Ж.-Б. Гюз (1745–1811). Франция, Мануфактура Бове. Конец XVIII – середина XIX в. Шерсть, шелк, шпалерное ткачество. 227×187,5 см. ГМЗ «Царицыно». Инв. Тк-936. Реставрация ООО «Феномен». 2018 г.



4. Шпалера «Фетида, принимающая доспехи Ахилла от Гефеста» из серии «История Ахилла». Фландрия, Брюссель, мастерская Яна Раеса, между 1630–1653 гг., по картонам Питера Пауля Рубенса, 1630–1635 гг. Шерсть, шелк, шпалерное ткачество. 410 × 455 см. Государственный Эрмитаж. Инв. Т 16734. Реставрация ООО «Феномен» 2011–2012 гг.

Методы консолидации деструктированной древесной основы живописи

В статье обсуждаются методы и материалы для консолидации поврежденной жучком-точильщиком и микроорганизмами деревянной основы живописи. Автор приводит основные физико-химические параметры консолидантов древесины: Regalrez 1126, Paraloid B-72, Акрисил-95 А, ПВС 5/9, осетрового клея, методики и примеры их практического применения. Описываются выполненные лабораторные работы на тестовых образцах. Суммируются результаты проведенного исследования и приводятся рекомендации по методике консолидации разрушенной деревянной основы живописи в зависимости от характера повреждений и условий хранения и экспонирования.

Ключевые слова: консолиданты древесины; укрепление древесной основы живописи; пропитка древесной основы живописи; Regalrez 1126; Paraloid B-72; Акрисил-95 А; ПВС 5/9

Natalia Perova

Methods of Destroyed Wood Support Consolidation

The article discusses methods and materials for consolidation of destroyed by insects and fungi wooden supports in paintings. The author describes physical and chemical features of such consolidants as Regalrez 1126, Paraloid B-72, Acrisil-95 A, PVS 5/9 and sturgeon glue in the practical aspect of their usage. There are introduced the results of their comparative research and the final recommendations in the connection with an object state of preservative and its environment.

Keywords: consolidants of wood; consolidation of wood; Regalrez 1126; Paraloid B-72; Acrisil-95 A; PVS 5/9

Сохранение деревянной основы живописи в исходном состоянии является не только непременным атрибутом подлинности, но и неотъемлемой частью художественного образа. При разрушении основы все живописное произведение неизбежно оказывается под угрозой. Данная проблема затрагивает любые артефакты, изготовленные из древесины.

Ряд эффективных методик консолидации разрушенной основы произведения искусства оказался незаслуженно обойден отечественной реставрационной практикой. В то же время другие методы, чреватые негативными последствиями, продолжают применяться. В данном исследовании впервые сравниваются существующие методики и консолиданты для разрушенной древесины.

Исследование методов укрепления деструктированной древесной основы живописи проводилось на кафедре реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина под руководством профессора Ф. Ю. Боброва в 2019–2023 гг.

В прошлом было принято поврежденную древесину основы живописи утоньшать и дублировать на новый деревянный щит. Это приводило к утратам авторских подписей, исторических надписей, наклеек, печатей, характерных следов бытования. Вся эта информация могла бы быть хорошей основой для исследования при атрибуции произведения искусства. Дублирование, как правило, создает перераспределение давления, которое провоцирует внутреннее напряжение древесных волокон и в дальнейшем может привести к растрескиванию основы с левкасом и красочным слоем. Со временем дублированная основа все равно требовала дальнейшей реставрации. В дальнейшем укрепление древесины другими методами, в частности методом пропитки, вытеснило процесс дублирования основы. Обычно доски, изъеденные жучком-древоточцем, пропитывали горячей олифой с добавлением смол, в том числе мастичного лака, олифой со скипидаром. В результате окисления масел доска темнела и древесина становилась хрупкой. Также применяли пропитку горячим пчелиным воском, растворенном в различных растворителях

(скипидаре, пинене, бензине, уайт-спирите, хлороформе, толуоле, ксилоле). При выравнивании деформированных досок их пропитывали раствором шеллака. Известны случаи пропитки досок водным раствором сахара, а также соли.

С 1930-х гг. для консолидации основы живописных произведений методом пропитки древесины применялись казеиновые, растительные и животные клеи, как правило, высокой концентрации. Коллагеновые клеи могут стать питательной средой для плесневых грибов и привести к дальнейшему разрушению произведения, не только его основы, но и левкаса, красочного и покрывного слоя. Из-за применения воды такие клеи дают набухание, затем усадку древесины, вызывая изменение размеров, появление трещин древесины, левкаса и красочного слоя, увеличение длины, глубины и расхождения уже имеющихся трещин. Также они имеют сравнительно небольшую глубину проникновения. Тем не менее многие реставраторы и сегодня пытаются укреплять разрушенную древесину животными клеями.

С середины XX в. с развитием химической промышленности в реставрации стали все чаще применяться синтетические полимерные материалы. Широкое распространение получили пропитки древесины эмульсией ПВА, полиуретановой и эпоксидной смолами [11, с. 113]. В России в разное время экспериментально использовали ацетилцеллюлозу, сополимер бутилметакрилата с метакриловой кислотой (БМК-5), полиметилфенилсилоксаны (КО-921 и К-9), полиэтиленгликоль, полибутилметакрилат (ПБМА), поливинилбутираль (ПВБ) [23, с. 92]. В зарубежной практике применялись Plexisol P550 (полибутилметакрилатовая смола в уайт-спирите) [8, с. 87–96], Laropal A81 (мочевино-формальдегидная смола). Но широкого применения вышеперечисленные материалы не получили, хотя многие мастерские используют их в своей практике.

При выборе консолиданта и метода пропитки необходимо обратить внимание на следующие факторы. Пропитка разрушенной основы – лишь частично обратимый процесс, меняющий структуру и свойства древесины: гигроскопичность, биостойкость и другие. Важно точно определить сохранность древесины, понять,

требуется ли общая пропитка или можно ограничиться фрагментарной, оценить возможные риски, подобрать проверенную методику. При фрагментарной пропитке необходимо учитывать изменение свойств гигроскопичности древесины.

Коэффициент разбухания древесины зависит в том числе от растворителя, применяемого в составе. Зная это, при использовании одного и того же консолиданта мы можем подобрать оптимальный растворитель или состав из нескольких растворителей. Свойства жидкостей и относительный коэффициент разбухания сосны в различных жидкостях приведены в табл.

Таблица

Разбухание древесины сосны в различных жидкостях [4]

Жидкости	Диэлектрическая постоянная	Разбухание, %	
		тангенциальное	радиальное
Керосин	2,1	0,4	0,1
Скипидар	2,3	0,4	0,2
Ацетон	21,3	6,6	2,8
Этанол	25,7	8,4	3,4
Метанол	33,5	9,1	3,6
Вода	80,1	10,2	4,2

При пропитке памятника важно минимизировать изменение его размеров: разбухание и усадку основы. Так, при пропитке иконописных памятников значительные колебания размеров могут привести к увеличению расхождения трещин и появлению новых, как на деревянной основе, так и на левкасе и красочном слое.

Пропитать основу иконы возможно погружением в состав, нанося жидкость кистью, фрагментарно или полностью, используя медицинскую капельницу, шприц или пульверизатор. Глубина и равномерность распределения консолиданта зависят в том числе от выбранного метода его нанесения.

На результат пропитки влияют характеристики пропитываемой древесины: влажность, порода, плотность, наличие пороков, направление волокон, степень деструкции.

За последние несколько десятилетий новые синтетические полимеры постепенно вытеснили старые рецепты пропиток. Целью экспериментальной разработки, проведенной на кафедре реставрации живописи, явилось сравнительное исследование эффективности укрепления структуры древесины такими актуальными материалами, как ПВС 5/9, Акрисил-95 А, Paraloid В-72, Regalrez 1126.

Regalrez 1126 – синтетическая углеводородная смола, характеризующаяся высокой устойчивостью к старению и оптическими свойствами, сопоставимыми с природными смолами. Эта низкомолекулярная гидрогенизированная алифатическая смола является обратимым материалом, даже после старения пленки [36]. Regalrez 1126 представляет собой бесцветные гранулы. Растворяется в нефтяных углеводородах, уайт-спирите, терпентине, бутилацетате. Описаны также эксперименты с пропитками синтетическими смолами, известными под торговыми марками Paraloid В-72 и Laropal А81. Составы сравнивались по глубине проникновения и по удержанию смолы в образцах. С учетом растворимости смол были подобраны растворители с низкой токсичностью: Regalrez 1126 растворяли в циклогексане, Laropal А81 – в дованоле, Laropal А81 – в мостаноле, Paraloid В-72 – в бутилэтаноате. 10%-е растворы наносились на образцы древесины с низкой степенью деструкции. После пропитки были проведены микроскопические исследования, инфракрасная спектроскопия и измерение блеска образцов. Результаты тестов продемонстрировали, что наибольшую глубину пропитки показал Regalrez 1126, затем Laropal А81 в мостаноле, Laropal А81 в дованоле и Paraloid В-72 [28, с. 869–878].

Результаты тестов выявили, что Regalrez 1126 не изменяет пористость древесины, устойчивее к фотоокислению. Однако наилучший результат пропитки древесины достигается при двойной обработке образцов. В циклах замораживание – оттаивание образцы с двойной обработкой показали меньшую деформацию и большую механическую стойкость. Тестирование пленок Regalrez 1126 обнаружило их высокую стойкость к УФ-облучению, цветовую стабильность и обратимость. Практическое применение растворов на основе смолы Regalrez 1126 для консолидации образцов полихромной деревянной пластики описано в статье Л. Борджиоли [2, с. 43]. В отечественной практике Regalrez 1126 применялся в 2018 г. в ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря для пропитки комплекса расписного неба конца XVIII в. из Кенозерского национального парка [6].

Смола Paraloid B-72 – сополимер метилакрилата с этилметакрилатом с соотношением мономеров 30 : 70, выпускается в виде прозрачных гранул [23]. Растворяется в ацетоне, ксилоле, толуоле, этаноле, изопропиловом спирте. Первые признаки плавления смолы возникают при температуре 70–75 °С. При температуре 145–150 °С смола переходит в жидкое состояние. Paraloid B-72 представляет собой термопластичную смолу. Применяется с 1950-х гг. для укрепления красочных слоев, пропитки древесины, в качестве связующего в составах для восполнения утрат, для проклейки дублировочного холста, как адгезив при реставрации текстиля и в качестве защитных покрытий на изделиях из металла и т. д. Исследования Трансильванского университета показали оптимальный эффект в результате пропитки древесины 10 %-м раствором Paraloid B-72 в смеси растворителей этанола и ацетона 1 : 1 [37]. Исследования на определение изменения прочности древесины на сжатие после пропитки Paraloid B-72 дали также хорошие результаты. Paraloid B-72 действует внутри просвета клетки, обладает хорошей адгезией к волокнам древесины, однако вызывает снижение ее пористости [29, р. 308].

Основные растворители, применяемые с Paraloid B-72, – этанол, ацетон, этилацетат, этиллактат, бутилацетат, толуол. При использовании летучего растворителя (например, ацетона) возникает

обратная миграция полимера вслед за испаряющимся растворителем. Менее летучий растворитель, толуол, улучшает степень проникновения. Опыт применения смолы для пропитки деревянных основ освещен в ряде зарубежных и отечественных публикаций [13, с. 299–310; 20, с. 241; 27]. Отмечено, что Paraloid B-72 дает хорошую адгезию с участками склеек с помощью глютиновых (осетровых) клеев.

Отечественная разработка для пропитки разрушенной древесины – смола марки «Акрисил-95 А» представляет собой 17%-й раствор сополимера бутилметакрилата с метакриловой кислотой в ацетоне (БМК-5 марки А) и 5%-й раствор кремнийорганического олигомера класса силазанов 141-50к, разводится в изопропиловом спирте. Выпускается с 1995 г. ГосНИИР (Москва) [5; 8].

Пропитанная древесина набирает максимум прочности только после полного высыхания полимера, то есть не ранее чем через месяц. Укрепленную Акрисилом древесину можно склеить любым клеем – глютиновым или синтетическим [8, с. 94].

Поливиниловый спирт 5/9 низковязкий представляет собой белый порошок. ПВС – кристаллический полимер, получаемый посредством гидролиза ПВА. Марка ПВС зависит от молекулярной массы и степени гидролиза ацетатных групп. Чем выше молекулярная масса, тем выше вязкость раствора полимера. Выпускается в нескольких модификациях. ПВС 5/9 низковязкий устойчив к разбавленным кислотам и щелочам, маслам, бензину, керосину. Растворяется в воде, но раствор неустойчив: при комнатной температуре начинается гелеобразование. Применяется с 1950 г. для пропитки разрушенной древесины в основном для археологических памятников [12, с. 14–16]. Для реставрации полихромной скульптуры его впервые применила Г. А. Преображенская [15, с. 185].

Исследований ПВС опубликовано достаточно много, однако сложно обобщить эти данные, поскольку разнятся области его применения и его модификации. Для применения в реставрации настенной живописи свойства ПВС подробно описаны Е. П. Мельниковой и К. И. Масловым. Молекулы ПВС отличаются сильной полярностью, пленки полимера вследствие этого обладают

хорошей адгезией. К недостаткам относят низкую биостойкость. Пленки полимера активно поглощают влагу, содержащуюся в воздухе, хорошо пропускают водяной пар [10].

Отечественные публикации, посвященные реставрации древесной основы икон, нередко содержат противоречивые данные о современных консолидантах для пропитки древесины, которые сложно сопоставить и проанализировать. Для более наглядного их сравнения нами были проведены тестовые испытания. Экспериментальные тесты проводились на образцах деструктированной и прочной, неповрежденной древесины из сосны, осины и ольхи. До и после пропитки и высыхания все бруски взвешены и сфотографированы. Для визуализации глубины проникновения растворов в древесину было решено использовать краситель. Было апробировано большое количество вариантов различных красителей. Для водных растворов наилучший результат дали индигокармин, для остальных растворов – судан. Были приготовлены и окрашены растворы водного осетрового клея концентрацией 2%, 8% и 20%; растворы Paraloid B-72 в ацетоне концентрацией 2%, 8% и 20%. Образцы древесины – бруски из осины размером 3×2×2 см – погружались на 0,3 см в раствор на сутки.

Чем больше была концентрация раствора, тем меньше прошел окрашенный раствор в глубину образца древесины. Как в случае с водными растворами осетрового клея, так и растворами Paraloid B-72 в ацетоне. Тест наглядно показал, что глубина проникновения зависит от концентрации раствора, а также, что выбранные красители не задерживают раствор, а проникают с ним.

Тест № 2. Из поврежденной жуком-точильщиком древесины осины были сделаны 60 брусков размером 3×2×2 см. Образцы были взвешены. Далее бруски были пропитаны методом полного погружения на сутки в составы: 1. Paraloid B-72 5% и ацетон; 2. Paraloid B-72 10% с ацетоном; 3. Paraloid B-72 5% с ИПС; 4. Paraloid B-72 10% с ИПС; 5. Regalrez 1126 5% с уайт-спиритом; 6. Regalrez 1126 10% с уайт-спиритом. Образцы, погруженные в Regalrez 1126, пропитались очень быстро.

Из-за особенностей поверхности древесины и разнохарактерности повреждений жуком-точильщиком не удалось достичь информативного результата. Зафиксированы изменения веса древесины: после пропитки вес значительно увеличился у всех образцов, на седьмые сутки после пропитки вес уменьшился и приблизился к прежним показателям с разницей от 1 до 7 г. Оставлены контрольные образцы.

Тест № 3 иллюстрировал глубину проникновения в древесину раствора осетрового клея, ПВС 5/9, Paraloid B-72, Regalrez 1126, Акрисила-95 А с красителями. Бруски из осины размером 6×5,5×3 см погружались в окрашенный раствор на 1,3 см на сутки.

Образец № 5х погружался в 5%-й раствор Regalrez 1126 с уайт-спиритом, окрашенный суданом. Раствор начал впитываться моментально при касании с образцом и равномерно пропитал брусок целиком в самые короткие сроки. В случае если раствор весь впитывался, но при этом брусок не был пропитан целиком, раствор добавлялся до прежней отметки 1,3 см, но не более двух раз.

Образец № 4х погружался в 1%-й водный раствор ПВС 5/9, окрашенный индигокармином. Он пропитался ниже линии налитого раствора, пропитанная часть древесины значительно увеличилась в размерах.

Образец № 5 погружался в 2%-й водный раствор осетрового клея, окрашенный индигокармином, пропитался неравномерно.

Образец № 6х погружался в 5%-й раствор Paraloid B-72 в ацетоне, окрашенный суданом. Образец пропитан равномерно, но раствор не прошел на всю глубину бруска.

Образец № 2х погружался в состав из 3%-го Акрисила-95 А и ИПС с пиненом, окрашенный суданом, и пропитался на всю глубину.

Образцы были переданы в испытательную лабораторию ООО «Прометей» для испытания на твердость. Твердомером Метолаб 601 было выполнено измерение твердости по Бринеллю (НВ) на трех точках каждого образца. Тест показал наибольшее изменение твердости у образца, пропитанного Акрисилом-95 А, затем Paraloid B-72, Regalrez 1126, ПВС 5/9. Образец № 4х пропитан

ПВС 5/9 на маленькую глубину. Результат измерения твердости получен с погрешностью.

Тест № 4. Бруски размером 22×4,5×2 см из поврежденной жуком-точильщиком сосны погружались в окрашенный раствор на 1,3 см на сутки. Концентрация раствора была выбрана согласно опубликованным методикам. Образец № 5 погружался в 1 %-й водный раствор ПВС 5/9, окрашенный индигокармином. Образец № 13 погружался в 5 %-й раствор Paraloid B-72 в ацетоне, окрашенный суданом. Образец № 4 погружался в смесь Акрисила-95 А с ИПС и пиненом, окрашенную суданом. Образец № 12 погружался в 5 %-й раствор Regalrez 1126 в уайт-спирите, окрашенный суданом. В случае если раствор весь впитывался, но при этом брусок не был пропитан целиком, раствор добавлялся до прежней отметки 1,3 см, но не более двух раз. Образцы были взвешены до и после пропитки. Велась видеосъемка процесса. Образцы были отсканированы для фиксации размеров до и после пропитки. Оставлены контрольные образцы. Растворы с Paraloid B-72, Regalrez 1126, Акрисилом-95 А с красителем пропитали весь брусок. Раствор ПВС 5/9 пропитал не весь брусок № 8, но показал лучшую проникающую способность при пропитке бруска, поврежденного жуком-точильщиком.

Сравнение результатов тестов № 3 и № 4 подтвердило, что растворы лучше проникают в деструктурированную жуком-точильщиком древесину, даже если порода дерева более плотная.

Выводы

Необходимо тщательно подбирать консолидант и методику пропитки древесины каждого конкретного памятника в зависимости от сохранности, характера ее повреждений, красочного слоя иконы, ее дальнейшего хранения.

Важно подобрать концентрацию консолиданта, основываясь на методических рекомендациях применения полимера. Низкая концентрация раствора может не оказать достаточного укрепляющего эффекта, а слишком высокая снизит глубину его проникновения.

При пропитке раствора с кисти сложнее равномерно пропитать всю толщину доски, чем методом погружения иконы в раствор.

При пропитывании всей толщины основы, а не ее фрагмента достигается более равномерное распределение консолиданта, не возникает деформаций и напряжений на стыке пропитанной и непропитанной древесины.

Для избежания набухания и усадки древесной основы иконы при пропитке следует с осторожностью применять водные консолиданты. Водный раствор ПВС 5/9 используется в случае, когда особенно важно сохранение цвета древесины или красочный слой иконы может быть поврежден более агрессивными растворителями. Раствор ПВС 5/9 на иконах из-за опасности усадки после пропитки желательно применять фрагментарно, где не требуется большая глубина пропитки и нет трещин основы. Согласно описанным в источниках данным, ПВС 5/9 не меняет гигроскопические свойства древесины. К недостаткам метода следует отнести неглубокую проникающую способность раствора.

Консолидация древесины Акрисилом-95 А дает хорошие результаты: хорошую глубину проникновения состава, улучшение прочности разрушенной древесины. Необходимо с осторожностью применять Акрисил-95 А с покрывным и красочным слоями, реагирующими на изопропиловый спирт, способный растворять лаковые пленки.

Regalrez 1126 показывает лучшие результаты, когда требуется максимальная глубина пропитки древесины. Раствор с Regalrez 1126 дает минимальную усадку, поэтому его использование в щите с многочисленными трещинами менее опасно. Можно применять для икон с тонкими масляными прописями, слоями лака, чувствительными к агрессивным растворителям, но не растворимыми в уайт-спирите высокой очистки. В случае сильной деструкции древесины пропитку надо повторить. При плохой сохранности древесины выполнить повторную пропитку с Paraloid B-72. Использование данного метода в российских музеях и реставрационных центрах только начато. Первые значительные опыты выполнены в мастерской реставрации темперной

живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина и в ВХНРЦ имени И. Э. Грабаря.

Paraloid B-72 применяется при реставрации сильно поврежденной древесины. Этот консолидant исследован больше других и дольше других используется в реставрационной практике. Из-за агрессивных растворителей в растворе с Paraloid B-72 следует с осторожностью применять его при реставрации икон с тонкой лаковой пленкой и масляным красочным слоем.

Все описанные консолиданты можно использовать с наполнителем для заполнения восполнения утрат древесины, на участках, не находящихся на стыках досок и трещин.

Подбор консолиданта должен проводиться с учетом особенностей взаимодействия состава с памятником. Сопоставляя все свойства консолидантов и древесины, можно достичь хорошего стабильного результата укрепления методом пропитки деструктурированной древесной основы.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Ю.* Консервация и реставрация станковой темперной живописи. СПб. : Художественно-педагогическое издательство, 2008.

2. *Борджиоли Л.* Применение синтетических смол при реставрации полихромных произведений искусства // Сохранение культурного наследия. Исследование и реставрация : Материалы II Междунар. науч. конф. в рамках V Междунар. культур. форума. 1–3 ноября 2016. СПб. : Ин-т имени И. Е. Репина, 2018. С. 40–49.

3. *Бурый В. П., Борисова Н. Л.* Технические и эстетические особенности новой методики реставрации фрагментов стенописей // Вестник МГХПА. 2020. № 02. М., 2020. С. 215–225.

4. Влажность древесины и свойства, связанные с ее изменением // Bstudy – статьи для высших учебных заведений. URL: https://bstudy.net/987384/tehnika/vlazhnost_drevesiny_svoystva_svyazannye_izmeneniyem#aftercont (дата обращения: 23.08.2020).

5. *Гордюшина В. И., Малачевская Е. Л., Федосеева Т. С.* Методические рекомендации по применению силоксан-акриловых композиций для реставрации предметов прикладного искусства из древесины. М. : ГосНИИР, 1997.

6. *Горматюк А. А.* Реставрация и исследование комплекса расписного «неба» конца XVIII века из Кенозерского национального парка // Искусство Евразии. 2018. № 4 (11). С. 156. URL: <https://readymag.com/u50070366/1214115/21/> (дата обращения: 03.12.2022).

7. *Гренберг Ю. И.* Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи. М. : Изобразительное искусство, 1987.

8. *Клокова Г. С., Демина О. В., Инденбом А. В. и др.* Реставрация произведений станковой темперной живописи : учебное пособие для высших учебных заведений. М. : Изд. ПСТГУ, 2012.

9. *Косолапов А. И.* Естественные методы в экспертизе произведений искусства. Государственный Эрмитаж. СПб. : Изд. Гос. Эрмитажа, 2010.

10. *Мельникова Е. П., Маслов К. И.* Применение синтетических материалов в реставрации монументальной живописи. М., 2000.

11. *Никитин М. К., Мельникова Е. П.* Химия в реставрации : Справочное издание. Испр. и доп. СПб. : Центр Техинформ, 2002.

12. *Никитина К. Ф., Герасимова Н. Г., Колосова М. И.* О сохранности и консервации мокрой археологической древесины // РИХМХЦ-РС. Вып. 5 (8).1974.

13. *Перова Н. Д.* Реставрация и исследование иконы «Всех скорбящих Радость» Алексея Андреева // Сохранение культурного наследия. Исследование и реставрация : Материалы Междунар. науч.-практ. конф. 26–28 ноября 2014 г. СПб. : Ин-т имени И. Е. Репина, 2016. С. 299–310.

14. *Поливиниловый спирт* // Wikipedia. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Поливиниловый_спирт (дата обращения 15.08.2021).

15. *Преображенская Г. А.* Резное дерево в храме: Технология. Консервация. Иконография. СПб. : ГМИИР, 2011.

16. *Преображенская Г. А., Ивлев Ю. П.* Консервация деревянной пластики. СПб. : ГМИИР, 2001.

17. *Преображенская Г. А., Козлова А. В.* Из опыта применения поливинилового спирта в консервации полихромии // Труды Государственного музея истории религии. Вып. 19. СПб., 2019. С. 218–225.

18. *Разувин О. А.* Проверка свойств материалов для защиты иконных досок // Художественное наследие № 23 (53). М. , 2006. С. 57–68

19. *Сумакова И. С., Юрченко В. В.* Применение синтетических латексов для укрепления деревянной скульптуры // Древнерусское искусство. Исследования и реставрация : Сборник научных трудов / ВХНРЦ. М., 1985. С. 128–133.

20. *Суховерков Д. Н.* Реставрация иконы «Богородица всех скорбящих Радость». Опыт работы с деревянной основой // Научно-практическая конференция имени А. П. Ковалёва. 2019 : Сборник статей / ГТГ. М. : ГТГ, 2021.

21. *Федосеева Т. С., Белявская О. Н., Гордюшина В. И., Малачевская Е. Л., Писарева С. А.* Реставрационные материалы. М. : Индерик, 2016.

22. *Федосенко И. Г.* Лесная и деревообрабатывающая промышленность. Оценка качества определения глубины проникновения в древесины // Труды ГБТУ. 2015. № 2. Минск, 2015. С. 142–145.

23. *Филатов В. В.* Реставрация произведений русской иконописи. М. : Про-Пресс, 2007.

24. *Чернова Е. Р., Кекова М. Ю.* Анализ различных методов консервации деструктурированной древесной основы темперной живописи и предметов ДПИ // Современное состояние и перспективные подходы к реставрации и консервации художественных произведений : Сборник науч. тр. Всерос. науч.-практ. конф. 25–27 мая 2022 г. М. : РГУ им. А. Н. Косыгина, 2022. С. 133–142.

25. *Шаяхметова А. Х., Сафин Р. Р., Воронин А. Е.* Основы развития техники и технологии модифицирования древесины и древесных материалов : учебное пособие. Казань : Изд-во КНИТУ, 2016.

26. *Якубовская К. Г., Луицин П. Г.* Укрепление деревянной основы древнерусской живописи с помощью акриловой смолы Paraloid B-72 // Коллоквиум молодых реставраторов RESCON-2019 : материалы Всерос. науч.-практ. молодежной конф. Казань, 25–27 ноября 2019 г. Казань : Изд-во Казанского ун-та. 2019. С. 191–194.

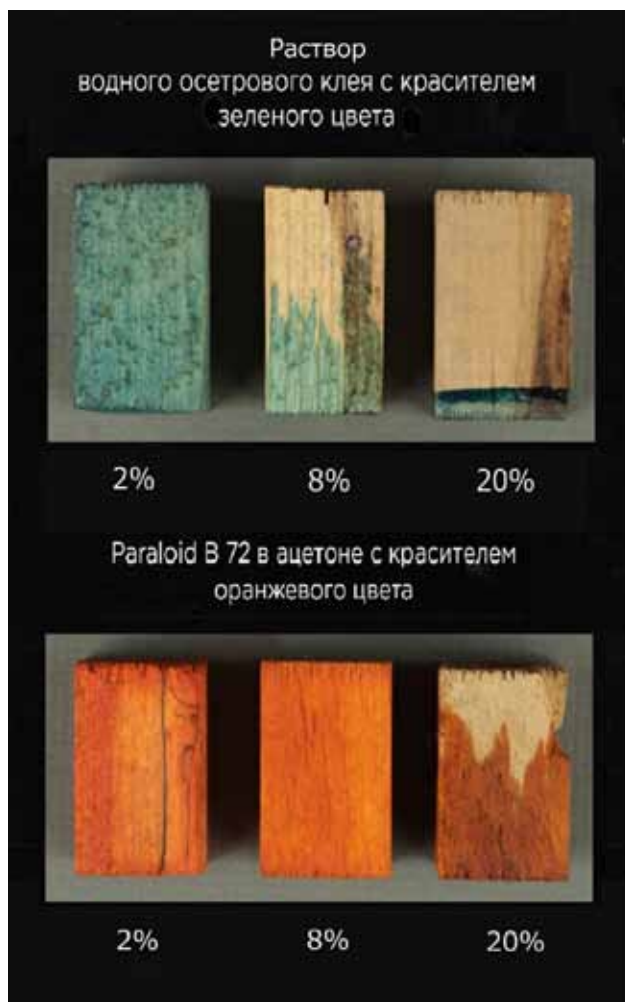
27. *Abingdon A. C.* Investigations and Treatment Conservation of the Fourteenth-Century Ceiling at Saint Helen's Church, Hulbert p. 294. URL: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/paintedwood4.pdf (дата обращения: 12.02.2021).

28. *Carvalho C. R., Cortina L. O., Araujo M. E., Perez-Marin E., Bailao A. M.* Study on the impregnation of Laropal A81 to consolidate the wood support in easel paintings // International journal of conservation science. Vol. 12. Issue 3. July-September 2021. P. 869–878.

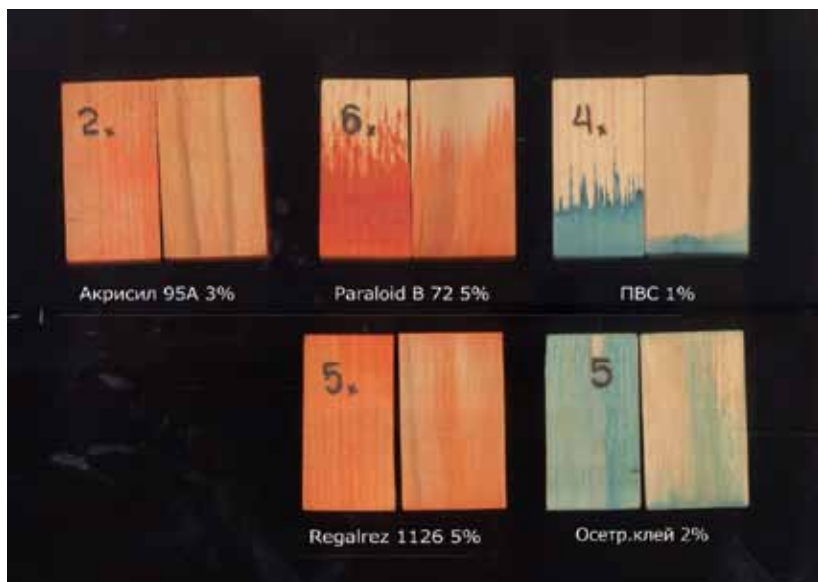
29. *Crisci G. M., La Russa M. F., Malagodi M., Ruffolo S. A.* Paraloid B-72 Consolidating properties of Regalrez 1126 and Paraloid B-72 applied to wood // Journal of Cultural Heritage. July 2010. P. 304–308.

30. Investigations and Treatment. Part 4 // Getty Conservation Institute. URL: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/paintedwood4.pdf (дата обращения: 28.04.2023).

31. Paraloid B-72 // Conservation & Art Materials Encyclopedia Online. URL: https://cameo.mfa.org/wiki/Paraloid_B-72 (дата обращения: 03.04.2020).
32. *Mankowski P., Andres D.* Compressive strength of wood pinus sylvestris decayed by conioophora puteana fungi and reinforced with paraloid B-72 // Wood research 60 (3), 2015. P. 409–416.
33. Paraloid B-72 // Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Paraloid_B-72 (28.05.2020).
34. 67400 - 67409 Paraloid™ B-72 // Kremer Pigmente. URL: <https://www.kremer-pigmente.com/elements/resources/products/files/67400-67409.pdf> (дата обращения: 28.04.2023).
35. 67400 Paraloid™ B-72 // Kremer Pigmente. URL: <https://www.kremer-pigmente.com/elements/resources/products/files/67400e.pdf> (дата обращения 01.12.2020).
36. 67284-regalrez-1126 // Kremer Pigmente. URL: <https://www.kremer-pigmente.com/de/shop/mal-binde-klebmittel/loesemittelloesliche-bindemittel/67284-regalrez-1126.html> (дата обращения: 23.02.2020).
37. *Tuduce Traistaru A. A., Timar M. C., Campean M.* Studies upon penetration of Paraloid B 72 into poplar wood by cold immersion treatments // Bulletin of the Transilvania University of Brasov. Vol. 4(53), 2011. P. 81–88.
38. *Vincotte A., Beauvoit E., Boyard N., Guilminot E.* Effect of solvent on Paraloid B-72 and B 44 acrylic resins used as adhesives in conservation // Heritage Science. 2019. Vol. 7. No. 1. P. 1–9.



1. Образцы неразрушенной древесины, пропитанные методом частичного погружения в растворы разной концентрации с красителем: осетровый клей (зеленый), Paraloid B-72 (оранжевый)



2. Поперечные срезы образцов после пропитки:

№ 2х Акрисил-95 А,

№ 6х Paraloid В-72,

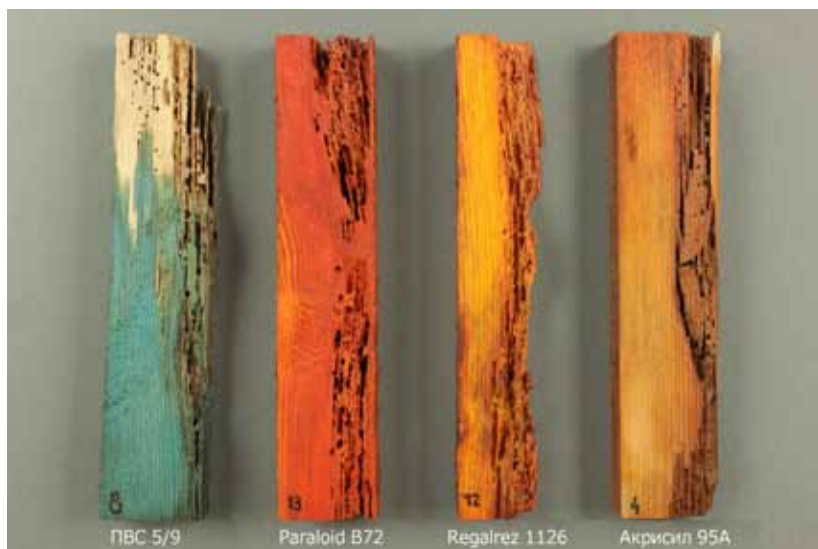
№ 4х ПВС,

№ 5х Regalrez 1126,

№ 5 осетровый клей



3. Внутренняя сторона пропитанных консолидантами образцов древесины после раскола



4. Образцы деструктированной древесины после пропитки консолидантом с красителем методом частичного погружения

Сведения об авторах

Арсанукаева Милана Алиевна

Санкт-Петербургская академия художеств.

Аспирант кафедры зарубежного искусства.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 (812) 328 01 13; e-mail: milana_arsanukaeva@icloud.com

Артемьева Ирина Сергеевна

Государственный Эрмитаж.

Ведущий научный сотрудник Отдела западноевропейского
изобразительного искусства,

хранитель венецианской живописи XV–XVIII вв.

Кандидат искусствоведения.

190000 Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 34.

E-mail: arte@hermitage.ru

Арутюнян Юлия Ивановна

Санкт-Петербургская академия художеств.

Профессор кафедры зарубежного искусства.

Санкт-Петербургский государственный институт культуры.

Профессор кафедры искусствоведения.

Кандидат искусствоведения, доцент.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 911 999 46 25; e-mail: ArutyunyanJI@yandex.ru

Бардовская Лариса Валентиновна

Государственный музей-заповедник «Царское Село».

Хранитель фонда живописи.

196601 Санкт-Петербург, г. Пушкин, ул. Садовая, 7.
E-mail: bobrov98@yandex.ru

Бородин Игорь Викторович

ГМИИ им. А. С. Пушкина.

Художник-реставратор высшей категории.

Тел.: +7 903 724 05 03; e-mail: borodinig@mail.ru

Голубева Ирина Валерьевна

Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург.

Соискатель степени кандидата искусствоведения

сектора изобразительных искусств и архитектуры.

190000 Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5.

e-mail: igolubeva@yandex.ru

Давыдова Людмила Ивановна

Санкт-Петербургская академия художеств.

Профессор кафедры зарубежного искусства.

Государственный Эрмитаж.

Старший научный сотрудник Отдела античного мира,
хранитель скульптуры.

Кандидат искусствоведения, доцент.

190000 Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34.

E-mail: ludovisi@mail.ru

Курпатова Алла Абдуловна

Санкт-Петербургская академия художеств.

Заведующая кафедрой зарубежного искусства, профессор.

Кандидат искусствоведения.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 951 677 11 66; e-mail: ivkuralla@mail.ru

Орлова Юлия Анатольевна

Санкт-Петербургская академия художеств.

Старший преподаватель кафедры зарубежного искусства.

Кандидат искусствоведения.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: juliavesna@gmail.com

Палладес Александра Алексеевна

Искусствовед

Тел.: +7 904 605 50 40;

e-mail: pallysand@zohomail.com

Перова Наталья Дмитриевна

Санкт-Петербургская академия художеств.

Ассистент-стажер кафедры реставрации живописи.

Государственный музей истории религии.

Художник-реставратор II категории.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 905 266 97 27; e-mail: Perova_natalia@list.ru

Подлипенцева Ксения Игоревна

Санкт-Петербургская академия художеств.

Аспирант кафедры русского искусства.

Государственный Эрмитаж.

Менеджер научно-просветительного отдела.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 921 897 84 54;

e-mail : podlipentceva@yandex.ru

Силичева Дарья Дмитриевна

Санкт-Петербургская академия художеств.

Аспирант кафедры зарубежного искусства.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: + 7 995 591 12 44;

e-mail: dds06dds@gmail.com

Спиридонова Василина Андреевна

Санкт-Петербургская академия художеств.

Аспирант кафедры русского искусства.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: vas.spir@yandex.ru

Фаминская Нина Валериановна

Санкт-Петербургская академия художеств.

Профессор кафедры зарубежного искусства.

Кандидат искусствоведения.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 (812) 328 01 13;
e-mail : nfam35@yandex.ru

Чердакова Ольга Игоревна

Санкт-Петербургская академия художеств.
Доцент кафедры зарубежного искусства.
Кандидат искусствоведения.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 (812) 328 01 13;
e-mail: kipriniada@mail.ru

Ню Чжэнсин

Санкт-Петербургская академия художеств.
Аспирант кафедры зарубежного искусства.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 931 966 56 33;
e-mail: singularityart801@gmail.com

Шатилов Дмитрий Анатольевич

Санкт-Петербургская академия художеств.
Старший преподаватель кафедры истории архитектуры
и сохранения архитектурного наследия.
Кандидат искусствоведения.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 911 210 95 73;
e-mail: shatilov59@list.ru

About the Authors

Arsanukaeva Milana

St Petersburg Academy of Fine Arts.

PhD student of the Foreign Art History Department.

Phone: +7 (812) 328 01 13; e-mail: milana_arsanukaeva@icloud.com

Artemieva Irina

The State Hermitage Museum.

Curator of the Venetian paintings of the 15–18 century;

Leading Researcher of the Department
of Western European Fine Art.

PhD (Art History).

34 Dvortsovaya emb., St Petersburg, 190000 Russia.

E-mail: artemieva.i@gmail.com

Arutyunyan Julia

St Petersburg Academy of Fine Arts.

Professor of the Foreign Art History Department.

St Petersburg State Institute of Culture.

Professor of the Foreign Art History Department.

PhD (Art History).

17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.

Phone: +7 911 999 46 25;

e-mail: ArutyunyanJI@yandex.ru

Bardovskaya Larisa

Tsarskoe Selo State Museum and Heritage Site.

Senior Curator of the Painting Department.

7 Sadovaya str., Pushkin, St Petersburg, 196601 Russia.
E-mail: bobrov98@yandex.ru

Borodin Igor

The Pushkin State Museum of Fine Arts.
Conservator of textile of the highest category.
Phone: +7 903 724 05 03; e-mail: borodinig@mail.ru

Cherdakova Olga

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Associate professor of the Foreign Art History Department.
PhD (Art History).
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 (812) 328 01 13; e-mail: kipriniada@mail.ru

Davydova Lyudmila

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Professor of the Foreign Art History Department.
The State Hermitage Museum.
Senior Research Worker at the Department of Classical Antiquity,
Curator of Greek Sculpture.
PhD (Art History).
34 Dvortsovaya emb., St Petersburg, 190000 Russia.
E-mail: ludovisi@mail.ru

Faminskaya Nina

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Professor of the Foreign Art History Department.
PhD (Art History).
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 (812) 328 01 13;
e-mail: nfam35@yandex.ru

Golubeva Irina

Russian Institute of Art History, St Petersburg.
Applicant of the Art and Architecture Department.
5 Isaakievskaya pl., St Petersburg, 190000 Russia.
E-mail: igolubeva@yandex.ru

Kurpatova Alla

St Petersburg Academy of Fine Arts.

Head of the Foreign Art History Department, Professor.

PhD (Art History).

17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.

Phone: +7 951 677 11 66;

e-mail: ivkuralla@mail.ru

Niu Zhengxing

St Petersburg Academy of Fine Arts.

PhD student of the Foreign Art History Department.

17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.

E-mail: singularityart801@gmail.com

Orlova Julia

St Petersburg Academy of Fine Arts.

Senior Lecturer of the Foreign Art History Department.

PhD (Art History).

17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.

E-mail: juliavesna@gmail.com

Pallades Alexandra

Art Historian.

Phone: +7 904 605 50 40;

e-mail: pallysand@zohomail.com

Perova Natalia

St Petersburg Academy of Fine Arts.

Trainee assistant.

The State Museum of the History of Religion.

Conservator-restorer.

17 Universitetskaya emb., St Petersburg 199034 Russia.

Phone: +7 905 266 97 27;

e-mail: perova_natalia@list.ru

Podlipentseva Kseniya

St Petersburg Academy of Fine Arts.

PhD student of the Russian Art History Department.

The State Hermitage Museum.
Manager of the Scientific and Educational Department.
Phone: +7 921 897 84 54;
e-mail: podlipentceva@yandex.ru

Shatilov Dmitry

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Senior Lecturer of the Department of History of Architecture
and Preservation of Architectural Heritage.
PhD (Art History).
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 911 210 95 73; e-mail: shatilov59@list.ru

Silicheva Darya

St Petersburg Academy of Fine Arts.
PhD student of the Foreign Art History Department.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: + 7 995 591 12 44;
e-mail: dds06dds@gmail.com

Spiridonova Vasilina

St Petersburg Academy of Fine Arts.
PhD student of the Russian Art History Department.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
E-mail: vas.spir@yandex.ru

Информация для авторов

Периодическое издание «Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств» публикует статьи и материалы по следующим отраслям науки: 2.1.11. Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия (технические науки); 5.7.3. Эстетика (философские науки); 5.10.3. Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение). 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. 8.1);

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) пристрастный 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) имя 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 подписями (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 Р 7.0.100-2018. 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, издательство 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 украшения отечественных кораблей и судов : каталог / под ред. А. М. Алёшина. Л. : ЦВММ, 1987. 155 с.

3. *Денисова М. В.* Реставрация вышитых панно Стеклярусного кабинета Китайского дворца // Реликвия (Реставрация. Консервация. Музеи). 2011. № 25. С. 68–72.

4. *Каждан А. П.* Два дня из жизни Константинополя. СПб., 2002 // Большая онлайн библиотека e-Reading [Электронный 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., протопресв.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / пер. Г. И. Начинкина; под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. 2-е изд., испр. и доп. СПб. : Византинороссика, 1997.

6. *Платон.* Собр. соч. : в 4 т. Т. 2 / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М. : Мысль, 1993.

7. *Akşit İ.* Chora : Byzantium's Shining Piece of Art. Istanbul : Akşit kültür turizm yayinlari, 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, D. C. : Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1978.

5.1.6. В соответствии с требованием РИНЦ не следует использовать ссылки типа: Там же, Указ. соч., Он же, Ibid., а всегда 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. *Добрынина В. И.* Философия XX века : учеб. пособие. М. : ЦИНО о-ва «Знание» России, 1997.

7. *Мейендорф И., протопресв.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / пер. Г. И. Начинкина; под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. 2-е изд., испр. и доп. СПб. : Византино-россика, 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 Санкт-Петербургской академии художеств, публикуются платно из расчета 1 авторская страница (1800 знаков с пробелами) 800 рублей. Оплата производится на основе письменного договора.

Контакты: +7 (812) 323 12 19; +7 (812) 328 78 01.

E-mail: nauchtrud@mail.ru секретарю редакционно-издательского совета Елезовой Софье Алексеевне.

Сайт издательско-полиграфического отдела Санкт-Петербургской академии художеств: <http://repin-book.ru>

Сайт Санкт-Петербургской академии художеств: <http://www.artsacademy.ru>

Information for Authors

The periodical “Nauchniye Trudy Sankt-Peterburgskoi Akademii Hudozhestv” (“Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts”) publishes articles in the following fields: 2.1.11. Theory and history of architecture, restoration and reconstruction of historical and architectural heritage (technical sciences); 5.7.3. Aesthetics (philosophical sciences); 5.10.3. Types of art (with indication of specific art) (art history). The periodical is issued four times a year.

1. The author should submit following materials for publication in Journal in separate files:

- a) text of the article, up to 20 000 characters including spaces (see p. 2);
- b) files containing illustrations (see p. 8.1)

2. Required parts of the publication:

- a) UDC code denoting subject of the article (see <http://naukapro.ru/metod.htm>);
- b) title of the article in Russian and in English;
- c) summary and keywords in Russian and in English;
- d) author’s data in Russian and in English;
- e) text of the article;
- f) reference list.

3. Order of article’s presentation in the file:

- a) UDC code given to the article;
- b) first name, surname of the author, title of the article, summary (up to 800 characters including spaces), keywords (reflecting the

subject of the article) **in Russian**. Keywords or word-combinations are separated by a semicolon;

c) first name, surname of the author, title of the article, summary, keywords (reflecting the subject of the article) **in English**. Keywords or word-combinations are separated by a semicolon;

d) author's data in Russian and in English (see p. 7);

e) list of captions (see p. 8.2);

f) text of the article;

g) comments (see p. 6);

h) 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 ГООТ P 7.0.100-2018 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 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 **articles 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, publishing house, 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 украшения отечественных кораблей и судов : каталог / под ред. А. М. Алёшина. Л. : ЦВММ, 1987. 155 с.

3. *Денисова М. В.* Реставрация вышитых панно Стеклярусного кабинета Китайского дворца // Реликвия (Реставрация. Консервация. Музеи). 2011. № 25. С. 68–72.

4. *Каждан А. П.* Два дня из жизни Константинополя. СПб., 2002 // Большая онлайн библиотека e-Reading [Электронный 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., протопресв.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / пер. Г. И. Начинкина; под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. 2-е изд., испр. и доп. СПб. : Византинороссика, 1997.

6. *Платон.* Собр. соч. : в 4 т. Т. 2 / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М. : Мысль, 1993.

7. *Akşit İ.* Chora : Byzantium's Shining Piece of Art. Istanbul : Akşit kültür turizm yayinlari, 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, D. C. : Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 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 litera-

ture are enclosed within the text in square brackets, which contain sequence number of the source and page number (see **ГОСТ Р 7.05-2008 Bibliographic references**).

E. g.

In text:

[3]

[3, с. 128; 7, с. 34–37]

In reference list:

3. *Добрынина В. И.* Философия XX века : учеб. пособие. М. : ЦИНО о-ва «Знание» России, 1997.

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**:

- a) Surname, first name;
- b) Official name of organizations, where the author works;
- c) Position, academic degree;
- d) 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 compiler 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 St Petersburg Academy of Fine Arts comes at the author's expense: 800 rubles per one page (1800 characters

with gaps). Payment is accomplished according to the Agreement on publication between the author and the St Petersburg Academy of Fine Arts.

Contacts:

Phone: +7 (812) 323 12 19;

+7 (812) 328 78 01

E-mail: nauchtrud@mail.ru for Sofia Elezova, Secretary of the Editorial and Publishing Council

Site of the Editorial and Publishing Department of St Petersburg Academy of Fine Arts: <http://repin-book.ru/>

Site of St Petersburg Academy of Fine Arts: <http://www.artsacademy.ru>

Содержание

Палладес А. А. Проблема изобразительности в арабском искусстве и типологические характеристики орнамента при Омейядах, 1-я половина VIII века	3
Артемьева И. С., Бардовская Л. В. Две версии самой успешной композиции Джамбаттисты Ланджетти – «Наказание Марсия» («Аполлон и Марсий») в собрании ГМЗ «Царское Село»	13
Артемьева И. С. «Мадонна Фрис» Андреа дель Сарто в интерпретации Понтормо	26
Арутюнян Ю. И. Феномен исторического нарратива: образы Средневековья и Ренессанса в творчестве Козроэ Дузи	39
Силичева Д. Д., Курпатова А. А. Концепция «национального искусства» Оакауры Какудзо и ее отражение в творчестве индийских художников в начале XX века	54
Фаминская Н. В. Польско-русские художественные связи. Ян Станиславский	68

Орлова Ю. А. «Фактор Э. Делакруа» в сложении художественной программы синтетизма П. Гогена	77
Голубева И. В. Проблемы изучения творчества Пьетро Каваллини в зарубежном искусствознании первой половины XX века . . .	92
Нью Чжэнсин Эстетика постмодернизма в произведениях Марселя Бротарса.	102
Арсанукаева М. А. Противостояние абстрактного и фигуративного искусства в послевоенной Италии	108
Чердакова О. И. Традиции ямато-э в творчестве Акира Ямагути.	118
Подлипенцева К. И. Чувство дома: пространство Петербурга в современном искусстве глазами художника-иностранца на примере серии городских пейзажей Анны-Лене Руфф	127
Спиридонова В. А. Образ В. И. Ленина в зарубежном изобразительном искусстве XX–XXI веков	140
Давыдова Л. И. Античное искусство в фокусе современных VR- и AR-технологий	155
Шатилов Д. А. Современные приемы показа древних сооружений Рима	164

Бородин И. В.

Развитие методов реставрации шпалер
в странах Западной Европы и США
в XIX – первой половине XX века 176

Перова Н. Д.

Методы консолидации
деструктированной древесной основы живописи 195
Сведения об авторах 214
Информация для авторов. 222

Contents

Pallades, Alexandra

The Problem of Figurativeness in Arabic Art
and the Typological Specifics of the Ornament
During the Umayyad Period,
the First Half of the 8th Century. 3

Artemieva, Irina;

Bardovskaya, Larisa

Two versions of the Most Successful Composition
by Giambattista Langetti – “The Punishment of Marsyas
(Apollo and Marsyas)” – at the Collection
of Tsarskoe Selo State Museum 13

Artemieva, Irina

The “Madonna Fries” by Andrea del Sarto
and its Interpretation by Pontormo 26

Arutyunyan, Julia

The Phenomenon of Historical Narration:
Images of the Middle Ages and Renaissance
in the Works of Cosroe Dusi. 39

Silicheva, Darya;

Kurpatova, Alla

The Concept of “National Art” by Okakura Kakuzo
and its Reflection in the Works of Indian Artists
at the Beginning of the 20th Century 54

Faminskaya, Nina	
Polish-Russian Artistic Connections.	
Jan Stanislavsky	68
Orlova, Julia	
“Eugène Delacroix Factor”	
in the Formation of Paul Gauguin’s Synthetism	
Artistic Program	77
Golubeva, Irina	
Research Issues of Pietro Cavallini's Work	
in Foreign Art Studies	
of the First Half of the 20th Century.	92
Niu Zhengxin	
The Aesthetics of Postmodernism	
in the Works of Marcel Broodthaers.	102
Arsanukaeva, Milana	
Confrontation	
Between Abstract and Figurative Art	
in Post-war Italy	108
Cherdakova, Olga	
Traditions of the Yamato-e	
in the Works of Akira Yamaguchi	118
Podlipentseva, Kseniya	
Feeling of Home: The Space of St Petersburg	
in Contemporary Art by Foreign Artist	
on the Example of a Series of Urban Landscapes	
by Anna-Lena Ruff.	127
Spiridonova, Vasilina	
The Image of V. I. Lenin in Foreign Fine Art of the 20–21st	
Centuries.	140
Davydova, Lyudmila	
Art of Antiquity	
in the Focus of Modern VR and AR Technologies	155

Shatilov, Dmitrii	
Modern Methods	
of Showing the Ancient Buildings of Rome	164
Borodin, Igor	
Development of tapestry restoration techniques	
in Western Europe and the USA	
in the 19th and the first half of the 20th centuries	176
Perova, Natalia	
Methods of Destructed Wood Support	
Consolidation	195
About the Authors	218
Information for Authors	228

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

ВЫПУСК 65

апрель / июнь 2023

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ЗАРУБЕЖНОГО ИСКУССТВА

Научный редактор

А. А. Курпатова,

кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой зарубежного искусства

Составители

Е. В. Калимова,

кандидат искусствоведения, доцент кафедры зарубежного искусства

Д. Д. Силичева,

аспирант кафедры зарубежного искусства

П. И. Подшивалова,

секретарь кафедры зарубежного искусства

Рецензент

Д. В. Любин,

доктор искусствоведения, профессор,

заведующий отделом «Арсенал» Государственного Эрмитажа

Редакторы: Т. А. Бугаец, А. В. Уварова

THE MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION

St Petersburg Academy of Fine Arts

SCIENTIFIC PERIODICAL

SCIENTIFIC PAPERS

OF ST PETERSBURG ACADEMY OF FINE ARTS

ISSUE 65

April / June 2023

THE ISSUES OF THE FOREIGN ART DEVELOPMENT

Scientific editor

A. A. Kurpatova

PhD (Art History), Professor, Head of the Department of Foreign Art

Compilers:

E. V. Kalimova,

PhD (Art History), Associate Professor of the Department of Foreign Art

D. D. Silicheva,

Post-graduate student of the Department of Foreign Art

P. I. Podshivalova,

Secretary of the Department of Foreign Art

Reviewer:

D. V. Lyubin,

Doctor of Science (Arts), Professor,

Head of "Arsenal" Department of The State Hermitage Museum

Подписано в печать 12.05.2023. Тираж 1000. Объем 10,6 уч.-изд. л. Заказ 3900.

Подготовлено к печати и отпечатано в издательско-полиграфическом отделе

Санкт-Петербургской академии художеств

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17; www.repin-book.ru