

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

69

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ
ЗАРУБЕЖНОГО ИСКУССТВА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
апрель/июнь 2024

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 культуры Кыргызской Республики, акад. 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's artist of the Russian Federation, Prof., Academician of the Russian Academy of Arts; **Olga Reznitskaya**, Assoc. Prof.; **Nikolai Smelkov**, Assoc. Prof.; **Taalaipek Usubaliev**, People's Artist of the Kyrgyz Republic, Honored Worker of Culture of the Kyrgyz Republic; **Alexander Fedorov**, PhD (Theology), PhD (Architecture), DSc (Arts), Prof.; **Maria Charkina**, PhD (Arts); **Aleksandr Chuvin**, Honorary artist of the Russian Federation, Prof., Academician of the Russian Academy of Arts.

А. А. Палладес

Проблема формирования раннеисламского орнамента на примере мечети Омейядов в Дамаске, первая половина VIII века

В VII в. формируется новая монотеистическая религия – ислам. Процесс объединения арабов на основе идейно-религиозных верований привел к возникновению нового государства – Арабского халифата. Искусство служило мощным инструментом демонстрации власти и могущества халифа. Значительное влияние на формирование арабского искусства оказали ограничения, диктуемые исламом. В оформлении светских зданий могли присутствовать изображения живых существ, как, например, в мозаиках и скульптурах дворцового комплекса Хирбат аль-Мафджар, но в монументально-декоративном убранстве религиозных построек на них был жесткий запрет. Несмотря на эти ограничения, исламское изобразительное искусство сформировалось в самостоятельное явление. Сдерживаемые религиозными установками мастера Арабского халифата были вынуждены разработать абстрактные художественные формы, которые в полной мере могли влиять на адептов новой веры. Поиск вариативности при крайней ограниченности сюжетов привел к тому, что особое место в исламском искусстве занял орнамент. Период его становления как важнейшего изобразительного средства приходится на эпоху Омейядов, когда узоры заняли центральное место в декоративном убранстве знаковых архитектурных сооружений. Огромный интерес представляет Большая мечеть Омейядов в Дамаске, где представлены примеры некоторых ранних исламских орнаментов. В данном исследовании рассматриваются мозаики мечети и анализируются орнаментальные мотивы, использованные в ее убранстве в период правления династии Омейядов.

Ключевые слова: исламское искусство; искусство Арабского халифата; орнамент; виды орнамента; исламская архитектура; мечеть Омейядов в Дамаске; мозаика

Палладес Александра Алексеевна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Аспирант кафедры зарубежного искусства.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: pallysand@zohomail.com

ORCID 0009-0005-3950-5692

Aleksandra Pallades

Issue of Formation of Early Islamic Ornament on the Example of the Umayyad Mosque in Damascus, the First Half of the 8th Century

In the 7th century, a new monotheistic religion, Islam, was originated. The process of uniting the Arabs on the basis of ideological and religious beliefs led to emergence

of a new state – the Arab Caliphate. Art provided a powerful visual language to demonstrate might and authority of the Caliph.

The restrictions imposed by Islam had a significant impact on the formation of Arab art. Although images of living creatures were used in the ornamentation of secular buildings, for example, we can find them in the mosaics and sculptures of the palace complex of Khirbat al-Mafjar, the strict prohibition was fully present in the architectural decoration of religious constructions. Nevertheless, despite these restrictions, the visual arts of Islamic countries developed as a self-sufficient phenomenon. Constrained by religious attitudes, the masters of the Arab Caliphate were forced to invent abstract forms of art that could fully influence the adherents of the new faith. The need for diversity and the search for variability with an extremely limited range of motifs led to the fact that ornamentation took on a special place in Islamic art. The Umayyad era is the period when ornament became a special pictorial medium and patterns took a central place in the decoration of cult architectural structures.

The Great Umayyad Mosque in Damascus, where examples of some of the earliest Islamic ornaments are presented, is of great interest for this study. The article examines the mosaics of the Umayyad Mosque in Damascus and analyzes the ornamental motifs used in its decoration during the reign of the Umayyad dynasty.

Keywords: Islamic art; art of the Caliphate; ornamentation; ornament types; Islamic architectural art; the Umayyad Mosque in Damascus; mosaic

Pallades Aleksandra

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Post-graduate student of the Department of Foreign Art.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: pallysand@zohomail.com

ORCID 0009-0005-3950-5692

Мечеть Омейядов имеет древнюю историю. С архитектурной точки зрения представляет собой результат перестройки ранее располагавшихся на ее территории храмов. Первоначально на этом месте в центре Дамаска стоял храм, посвященный Хаддаду, верховному арамейскому божеству. При римлянах он был перестроен в храм Юпитера, а в византийский период император Феодосий, борясь с язычеством, уничтожил языческое святилище и возвел на его месте базилику Святого Захария, которая позже стала называться именем святого Иоанна Крестителя [2, с. 81]. Так как мусульманские завоевания очень редко бывали разрушительными, после покорения Сирии арабами в 633 г. храм Иоанна Крестителя по договоренности с христианской общиной перешел к мусульманам [4, с. 28]. Таким образом при халифе аль-Валиде I базилика Иоанна Крестителя перестраивается в мечеть Омейядов [1, с. 104]. Существовавшие художественные традиции сохраня-

лись, но переосмысливались с учетом нового доминирующего исламского мировоззрения. В связи с тем, что арабское исламское искусство формировалось на субстрате разнообразных культур, существовавших в различных географических зонах, возникла проблема идентификации арабского орнамента как особого феномена исламского искусства в период его становления.

На наш взгляд, рассматривать формирование раннего исламского искусства и типологические особенности орнамента наиболее верно в контексте архитектуры, созданной в уникальных исторических обстоятельствах. В данной статье будет уделено внимание религиозной архитектуре, а именно Большой мечети Омейядов в Дамаске.

Омейядская мечеть – одна из крупнейших и старейших мечетей в мире. Она представляет собой огромный комплекс. Мечеть щедро украсили – декор присутствует как в интерьерах, так и в экстерьерах мечети. Центральными элементами убранства выступают мозаичные пейзажные панно. Мозаикой была покрыта площадь более 30 тыс. кв. м.

Используя несколько десятков цветовых оттенков смальты, среди которых преобладают мягко нюансированные сине-голубые, охристые, зеленые тона и золотой фон, мозаичисты создали идентифицирующий самобытный зрительный ряд. Вместе с тем, помимо своей декоративной нагрузки, мозаики должны были нести иконографический смысл [3, с. 15].

К сожалению, стоит отметить, что в мечети практически не сохранилось оригинальных мозаичных узоров VIII в. Почти весь декор, который в настоящее время украшает мечеть, является восстановленным. Попытки реставрации монументально-декоративного убранства мечети Омейядов предпринимались в разное время, однако восстановить мозаику с узорами удавалось не всегда – вместо этого все ее части просто складывались в ящики. Впоследствии эти материалы были использованы при масштабной реставрации мечети, начавшейся в 1959 г. [9, р. 76]. Несмотря на гигантскую работу, проделанную реставраторами с того времени, к настоящему моменту восстановлен не весь декор.

Главный (южный) фасад мечети украшен мозаичным панно размером 7 на 34,5 метра [2, с. 92] (*ил. 1*). Оно представляет собой сложную симметричную композицию, включающую множество объектов и разворачивающуюся на золотом фоне. Здесь изображены деревья, акантовые листья, восходящие из цветов или из рога изобилия, различные сооружения, среди которых можно выделить два вида построек. Первый – это богато украшенные двухэтажные дворцы, второй – представленные слева и справа от дворцов компактные постройки, крыши которых опираются на колонны. Здания живописно расположены среди зелени. Разворачивающаяся перед нами композиция может интерпретироваться как попытка использования в исламской иконографии идентифицирующих визуальных знаков местной арабской жизни и обычаев. Даже погрешности изображения и неправильная перспектива не уменьшают впечатление от мозаики. Всю композицию по периметру украшает орнамент, основными элементами которого выступают пальметты, гирлянды и звезды. Объекты, незначительно отличающиеся в деталях, расположены друг напротив друга зеркально. Композиция практически не делится на планы, лишь в некоторых местах есть попытка передачи второго плана. Пространство над окнами украшено растительным орнаментом в виде листьев и стилизованных ветвей, исходящих вверх из ребристых чаш. Похожие растительные узоры встречаются в мечети Куббат ас-Сахра.

Мозаичный пейзаж Омейядской мечети трактуется по-разному. Что это – Дамаск, обширные владения халифата или воплощение образа божественного города? С точки зрения арабского востоковеда А. аль-Бахнаси, на мозаике изображено существовавшее на территории Сирии арабское государство периода халифата с рекой, оазисами, садами и домами. Однако есть и другое мнение, согласно которому это картины обещанного рая, а дома, расположенные среди деревьев на речных берегах, лишь символизируют дворцы, о которых упоминается в Коране.

Мы же склоняемся к первому мнению и считаем, что эти изображения призваны показать необъятные просторы арабского

государства. На мозаике представлены река аль-Барада, древние районы Дамаска, Гуты, Мекка, полуреальные изображения зеленых дубрав, фантастических мостов, прекрасных зданий. Можно предположить, что цель создания этой мозаики – утверждение власти халифа. Омейяды чувствовали себя прежде всего правителями государства, а уже потом духовными лидерами. Мозаики в Омейядской мечети подчеркивали, что мир теперь под властью халифов, и в свое время могли пониматься как образы победы, славы и рая [4, с. 164].

Как утверждает О. Грабар, мозаики мечети Омейядов могут быть поняты именно как великолепный наряд, а не как покров с иконографическим смыслом. В целом декор мечети следует рассматривать, прежде всего как орнаментальный [4, с. 163]. Применение декора должно было акцентировать детали и усиливать абсолютную целостность памятника.

Решетки окон заполнены геометрическими узорами: шести-, восьми-, двенадцатиконечными звездами, розетками, кругами и квадратами. Разнообразный геометрический орнамент представлен на деревянных резных решетках ниже. Стоит отметить, что в основу композиции заложено число шесть. Левая и правая панели украшены стандартным геометрическим узором, который часто встречается в исламском искусстве – шестиконечными звездами и шестиугольниками. Подобные звезды, получившие название «перстень Сулеймана», были образованы путем пересечения двух одинаковых равносторонних треугольников (верхний – вершиной вверх, нижний – вершиной вниз) [6, с. 193]. Мастера используют данный элемент неслучайно, возможно, они старались подчеркнуть могущество и мудрость аль-Валида.

Тип орнамента, представленный на центральной панели, встречается реже. Здесь звездчатый узор построен на сетке, состоящей из ромбов и многоугольников, и сами звезды образованы путем совмещения ромбов. Ромб – соединение двух треугольников с общим основанием и противоположащими вершинами – условно выражает встречу неба и земли и является символом жизни и единой сущности [6, с. 192].

По сторонам от деревянных решеток расположены мраморные панели, состоящие из геометрических орнаментов. Панели размещены симметрично друг другу, орнаментальные мотивы заключены в прямоугольные рамы. Основным элементом каждой композиции является восьмиконечная звезда, вписанная в квадрат. Следует подчеркнуть, что звезда создается с помощью разных каркасных сеток и становится узнаваема лишь благодаря цвету. Мастера акцентируют внимание зрителя именно на звезде, отводя остальные элементы на второстепенную роль. Благодаря цвету происходит игра форм – восемь одинаковых элементов, расположенных в центральной части композиции, создают некий оптический обман. На первый взгляд, возникает впечатление, что изображен круг, но если провести воображаемые линии, появится восьмилучевая звезда, которая строится на пересечении двух квадратов.

Мозаикой покрыта часть сводов западной галереи (*ил. 2*), за которыми по всей длине западной стены разворачивается мозаичное панно, схожее с мозаикой южного фасада. В свою очередь, мозаичное панно, расположенное за арочными сводами, разворачивается по всей длине западной стены мечети. Здесь, в отличие от главного панно, появляется изображение шатровых беседок и мостов. По мнению А. аль-Бахнаси, изображенные на панно беседки, занавешенные узорчатой материей, – именно те, что использовались в дни праздников при Птолемеях – греческой династии, правившей Египтом и южной Сирией, включая Дамаск. Как и на южном фасаде, изображение делится на секторы. Дома, поставленные друг на друга, устремляются ввысь. Создается ощущение, что своими крышами они достают до небес. Возможно, тем самым мастера хотели подчеркнуть величие и мощь города, представленного на мозаике. В целом композиция асимметрична, лишь на некоторых участках прослеживается некий намек на симметрию. Изображение более динамично, чем на южном панно. Ритм достигается за счет чередования вертикалей – благодаря переключке стволов деревьев, колонн и стен домов. Так как композиция разворачивается по всей длине стены,

этот ритм хорошо заметен. Композиция закрыта, по периметру мозаика ограничена тремя различными орнаментами, состоящими из геометрических и растительных мотивов. Стоит также отметить, что здесь присутствует попытка передачи неукротимой силы воды, которая придает дополнительную динамику изображению (*ил. 3*).

Орнамент присутствует и на столбах западной галереи. Здесь расположены геометрический, растительный и эпитафический орнаменты. Эпитафический орнамент был одним из распространенных видов художественного оформления. Составляющие его надписи имели иконографическое значение, адресованное адептам исламской веры. По мнению Грабара, он может рассматриваться как изобретение, вдохновленное исламом [4]. С развитием искусства каллиграфии возникали разнообразные почерки, но ранний эпитафический орнамент создавался почерком куфи. Пример подобного орнамента присутствует на столбах западной галереи. Здесь же имеются растительный орнамент, выполненный в технике резьбы по камню, и геометрический – в виде многоугольников, шестиконечных звезд и прямоугольников, выложенный из мрамора. Геометрический орнамент присутствует и в каменных решетках, узоры которых не повторяются. Подобные орнаментальные элементы были восприняты от поздней греко-римской традиции и пересмыслены исламскими мастерами, благодаря чему возникли различные вариации [10, р. 61].

Немногочисленны мозаичные композиции на северной и восточной галереях, которые долгое время не реставрировались. Сохранилась малая часть мозаик этих галерей. На северной галерее объекты сильнее геометризируются и располагаются плотнее друг к другу. Встречаются изображения групп домов, деревьев, рек и даже лодки (последнее встречается только на северной галерее). Подобные суда можно видеть и на римских мозаиках, в частности в мозаике «Пейзаж» из дворца правителя Апамеи. Это отсылает нас к античным традициям и указывает на сходство с римской мозаичной школой (*ил. 4*).

Один из немногих участков мозаики, сохранившихся на восточной галерее [8, с. 156], – расположенная сверху небольшая надпись, свидетельствующая о реставрации, проводившейся на территории мечети в период правления Нур эд-Дина [8, р. 156].

Монументально-декоративное убранство мечети Омейядов, демонстрируя примеры арабского орнамента раннего периода, наглядно показывает, что империя Омейядов впитывала в себя особенности искусства завоеванных территорий, создавая собственные художественные приемы. В декоре мечети преобладает растительный орнамент, представленный в основном натуралистическими мотивами. Он включает в себя характерные для данного периода орнаментальные элементы, которые были восприняты и переработаны арабами из позднеантичных (гирлянды, раковины, листья аканта), византийских (плетенки, лилии), иранских (пальметты, сложные цветы) традиций.

В убранстве мечети также встречается фантазийный растительный орнамент, использование которого характерно для раннего периода развития собственно арабского декоративного искусства. Кроме того, растительный орнамент зачастую разворачивается в рамках простых геометрических фигур (квадрата, треугольника, круга и т. д.) и подчинен архитектуре. Внутренний двор мечети богато украшен вертикальным растительным орнаментом, а отдельные растительные элементы обрамляют панели с изображениями – все это представляет собой оригинальные приемы зарождавшегося арабского орнаментального стиля.

Характерной чертой геометрического орнамента в Омейядской мечети является его высокая вариативность – каждый узор индивидуален и уникален по способу своего исполнения. В геометрическом орнаменте преобладают звезды, которые построены с помощью разнообразных сеток. Кроме того, встречаются круги, которые мастера нечасто использовали в ранний период развития орнаментального искусства.

Подлинно новым явлением раннеисламского периода оказался эпиграфический орнамент, ставший носителем эстетических

и символических смыслов. Он был важным элементом в монументально-декоративном убранстве мечети Омейядов.

Арабский орнамент, так же как и в целом арабское искусство, неоднороден. Раннеисламский орнамент представляет собой необычное сочетание форм, одни из которых – древние и местные, другие – новые и общеисламские. Однако самый важный аспект раннеисламского орнамента – каждый из узоров, независимо от примененного метода построения, не несет в себе логического завершения композиции. Таким образом, раннеисламский орнамент имеет возможность бесконечного развития.

В мечети Омейядов в Дамаске не было изображений людей или животных. Уклонение от изображений в раннем исламском искусстве культовых сооружений было систематическим. Под влиянием завоеванных культур ислам искал собственный символический язык, важная роль в котором была отведена орнаменту [4].

Таким образом, орнаментальное убранство мечети Омейядов представляет собой выразительное сочетание различных элементов, которые в последующие этапы развития арабского искусства приобретут новые черты. На наш взгляд, изучение искусства Ближнего Востока периода Средневековья, и в частности орнамента, является перспективным, помогает не терять связи с изобразительными традициями прошлого и способствует поиску новых художественных трансформаций в современном искусстве.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бартольд В. В.* Ислам: Энциклопедия культуры и искусства. М. : Эксмо, 2010. 512 с.
2. *Васильев Л. С.* История Востока. Т. 1 М. : Наука, 1994. 495 с.
3. *Веймарн Б. В.* Классическое искусство стран ислама. М. : Искусство, 2002. 494 с.
4. *Грабар О.* Формирование исламского искусства. М. : Садра, 2016. 446 с.
5. *Крачковский И. Ю.* Коран. Ростов-на-Дону : Феникс, 2007. 512 с.
6. *Стародуб Т. Х.* Исламский мир. Художественная культура VII–XVII веков: архитектура, изображение, орнамент, каллиграфия. М. : Восточная литература, 2010. 255 с.

7. *Халлаб А.* Эстетические основы исламского орнамента. М. : НИИ Российской академия художеств, 1999. 114 с.

8. Al-Bahnassī ‘A. Al-Ġāmi‘u Al-Umawīyyu Al-Kabīr: Awwal Rawā’i‘ Al-Fann Al-’Islāmi. [Аль-Бахнаси А. Большая Мечеть Омейядов: первый шедевр исламского искусства]. Dimašq: Dār Ṭalās, 1988. 207 с. (На араб. яз.: البيهقي، عفيف. الجامع الأموي الكبير: أول روائع الفن الإسلامي. دمشق: دار طلاس، ١٩٨٨، ص. ٢٠٧.)

9. *Flood F.* The Great mosque of Damascus : studies on the makings of an Umayyad visual culture. Leiden; Boston; Köln : Brill, 2000. 331 p.

10. *Grabar O., Ettinghausen E., Jenkins-Madina M.* Islamic Art and Architecture 650–1250. New Haven [Conn.] ; London : Yale University Press Pelican history of art, 2001. 368 p.



1. Мечеть Омейядов. VIII в. Дамаск. Южный фасад.
Мозаика и мраморные панели



2. Мечеть Омейядов. VIII в. Дамаск. Западная галерея



Мечеть Омейядов. VIII в. Дамаск. Западная галерея. Фрагмент мозаики



4. Мечеть Омейядов. VIII в. Дамаск.
Северная галерея. Фрагмент мозаики

О. Е. Тюпанова

«Археологический импульс» Питера Санредама и Арнолдуса Бюхелиуса: взгляды художника и антиквара на памятники средневековой архитектуры

В первой половине XVII в. в Северных Нидерландах стали распространяться новаторские идеи в архитектурной живописи и гравюре. Тогда как последователи Фредемана де Фриса продолжали маньеристическую традицию изображения архитектурных фантазий, Питер Санредам из Харлема обратился к реальным романским и готическим церквям и ратушам. Поиски новой художественной образности проходили на фоне повсеместного увлечения сбором материальных свидетельств прошлого и сочинением текстов, посвященных старым постройкам. В статье сопоставляется визуальная репрезентация образов нидерландской средневековой архитектуры на основе рукописей утрехтского антиквара Арнолдуса Бюхелиуса и произведений харлемского мастера церковных «перспектив» Питера Санредама. Цель статьи – оценить влияние текстовых и графических источников на восприятие нидерландских памятников Средневековья, сохранившихся на момент создания изображений. Становление голландской архитектуры раннего Нового времени и ее репрезентации в значительной мере проходило через жанр хорографической литературы, в которой средневековые сооружения рассматривались не как пережиток «варварского прошлого», а скорее как сохранившееся наследие времени расцвета. Популяризация картин с изображением памятников Средневековья способствовала закреплению ограниченного репертуара композиций: «портретный» формат, панорама, городской профиль, гибридный вид. Обращение к эпистолярным источникам позволяет более детально изучить специфику поиска новых художественных форм северонидерландскими художниками периода после Реформации, оценить вклад антиквариев в этот процесс и расширить методологию исследования архитектурной живописи и графики.

Ключевые слова: нидерландский антикварианизм; хорография; архитектурная живопись и графика; искусство Постреформации; Питер Санредам; Арнолдус ван Бюхель

Тюпанова Оксана Евгеньевна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Старший преподаватель кафедры зарубежного искусства.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: oksanatyupanova@gmail.com

ORCID 0000-0002-0825-9899

Oksana Tyupanova

«Archaeological Impulse» by Peter Saenredam and Arnold Buhelius: the Views of an Artist and an Antiquarian on the Monuments of Medieval Architecture

In the first half of the 17th century, artists from the Northern Netherlands, such as Pieter Saenredam of Haarlem, implemented innovative ideas in architectural painting and

engraving. While the followers of Vredeman de Vries continued the mannerist tradition in depicting architectural fantasies, Saenredam turned to the real-life Romanesque and Gothic churches and town halls. The search for new artistic imagery occurred against the backdrop of a widespread passion for collecting material evidence of the past and composing texts dedicated to old buildings. The article compares the visual representation of images of Dutch medieval architecture based on the manuscripts of the Utrecht antiquarian Arnoldus Buchelius and the works of the Haarlem master of church “perspectives” Peter Saenredam. The purpose of the article is to assess the influence of text and graphic sources on the perception of Dutch monuments of the Middle Ages that were preserved at the time the images were created. The emergence of early modern Dutch architecture and its representation largely took place through the genre of chorographic literature, in which medieval structures were seen not as a sign of a “barbarian past”, but rather as the surviving legacy of a heyday. The popularization of paintings depicting monuments of the Middle Ages contributed to the consolidation of a limited repertoire of compositions: “portrait” format, panorama, urban profile, hybrid view. Turning to epistolary sources allows us to study in more detail the specifics of the search for new artistic forms of Northern Dutch artists of the post-Reformation period, evaluate the contribution of antiquarians to this process and expand the methodology for studying architectural painting and graphics.

Keywords: Dutch antiquarianism; chorography; architectural painting and graphics; post-Reformation art; Pieter Saenredam; Arnold van Buchel

Туупанова Оксана

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Senior lecturer of the Department of Foreign Art.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: oksanatyupanova@gmail.com

ORCID 0000-0002-0825-9899

Актуальность статьи обусловлена несколькими факторами. Во-первых, сохраняется неизменный интерес к художникам церковных «перспектив», о творчестве которых до настоящего момента нет полноценного исследования на русском языке. Во-вторых, в научном сообществе возрастает тенденция изучения так называемых антикварных источников: путевых дневников – травелогов, хорографических описаний, альбомов «для друзей» – *alba amicorum* [1; 2; 3]. Необычайно богатый, но во многом еще не изученный графический материал, содержащийся в сочинениях антиквариев, может быть использован в междисциплинарных исследованиях применительно к произведениям нидерландской живописи периода расцвета. В то время как корпус печатных источников XV–XVII столетий последовательно изучается на протяжении двух десятилетий XXI в., рукописные сочинения, в частности упомянутые

выше хорографии, стали предметом активного исследования не ранее последних пяти лет [7; 10]. Жанр хорографической литературы развивался на пересечении разных областей знания. Он одновременно ориентирован на культуру Античности и раннего Нового времени, будучи глубоко укоренен, с одной стороны, в гуманистической, научной и антикварной среде, а с другой – в процессах формирования местной идентичности. «Батавия» Адриана Юния (Юниуса) (1588) – первое и самое влиятельное сочинение подобного рода – вдохновило соотечественников на создание ряда описаний главных городов Голландии: Амстердама (1612, 1614), Лейдена (1614) и Харлема (1616, 1621, 1628). Несмотря на то, что в труде Юниуса характеристики памятников Средневековья содержат негативные коннотации, в других хорографических сочинениях прошлое виделось временем процветания и часто сопровождалось размышлениями о старой архитектуре. Здания представлялись как памятники, которые не только воплощают древние институты города и свидетельствуют о его экономических успехах, но и демонстрируют непреходящие добродетели, унаследованные нынешними гражданами. Описания городов иллюстрировались гравюрами на дереве, офортами или рисунками, которые усиливали восхваление архитектуры, что также стимулировало эксперименты в «живописной топографии». Альтернативное Юниусу позитивное отношение к средневековой архитектуре сформировалось в Северных Нидерландах лишь на рубеже XVI–XVII в.

Арнолдус Бюхелиус: антикварий и рисовальщик

Ярким примером сочетания научных изысканий, систематизации, путешествий и гибких интересов в различных категориях наследия является деятельность антиквара Арнолдуса Бюхелиуса (Аэрноута ван Бюхеля) (1565–1641). Утрехтский гуманист, интересовавшийся местной историей, генеалогией и геральдикой, оставил корпус сочинений, таких как дневники, письма и заметки, которые упорядочил и собрал в иллюстрированные рукописные книги. Именно взгляды Бюхелиуса изменили восприятие средне-

вековой архитектуры в сторону ее позитивного восприятия. В самом начале своей деятельности как антиквария ван Бюхель ассистировал ученым-гуманистам Лодовико, Каррио и Филиппу ван Винге, задействованным в разработке путеводителя по Парижу «*Antiquitez, Chroniques et Singularitez de Paris*» – хорографическом проекте Жиля Коррозе. В издании 1586 г. этот путеводитель содержал сведения о различных памятниках, к примеру о королевских гробницах в Сен-Дени [10, р. 385]. Основываясь на методах топографии и опыте составления документации о недавно возведенных памятниках, накопленном в проекте Коррозе, ван Бюхель приступил к собственным сочинениям. Простое увлечение коллекционированием «безделушек» – так Бюхелиус в 1586 г. в письме к другу иронически определил начало своей деятельности как антиквария, стремящегося записывать эпитафии и зарисовывать остатки античных зданий, – быстро переросло в гораздо более серьезную работу [10, р. 130]. Он оставил несколько рукописных сочинений, которые так и не были опубликованы при его жизни. «Утрехтские хроники» ван Бюхеля, изданные посмертно, и по настоящее время являются одним из самых важных свидетельств рубежа XVI–XVII вв. Из всего корпуса рукописных сочинений наиболее важными для нашего исследования являются два из них: «*Commentarius rerum quotidianarum...*» [5] и «*Monumenta passim in templis...*» [6].

Бюхелиус начал кампанию по сбору эпитафических и связанных с ними генеалогических материалов Нидерландов, которая продолжалась долгих три десятилетия – с 1611 до 1641 г. Можно предположить, что этот проект был мотивирован чувством местной идентичности, поскольку его первоначальная коллекция, датированная примерно 1610 г., содержала только материалы, относящиеся к Утрехту.

После 1611 года он завершил карьеру на государственной службе и полностью погрузился в антикварные исследования. Кроме указанных выше сочинений [5; 6], важными были еще два сборника: «*Inscriptiones Monumentaque in templis et monasteriis Belgicis inventa*» (1637), в котором представлены материалы со

всех Нидерландов, и «*Monumenta quaedam sepulcralia et publica*» (1610–1620), посвященный памятникам в северных провинциях Фрисландия и Гронинген. Последний содержал некоторые дополнения, такие как эпитафии, по аналогии с документами, составленными Бюхелиусом во время поездок в Льеж и Орлеан. Кампанию по документированию подобных свидетельств о памятниках своего родного города Утрехта ван Бюхель решил начать гораздо раньше, параллельно с работой надopusом «*Iter italicum*» (1587–1588), включенным позднее в общий сборник дневников [5]. Энтузиазм ван Бюхеля в создании собственных «хроник» был мотивирован чувством гордости и пониманием того, что многие достопримечательности находятся под угрозой физического исчезновения. Чтобы противостоять истреблению средневекового наследия города, Бюхелиус включил в свою картографию подробные рисунки некоторых недавно утраченных памятников, например церкви Св. Сальватора, разрушенной протестантами в 1587–1588 гг. [6, р. 60]. Стремление сохранить культурное наследие в письмах и рисунках побудило Бюхелиуса приступить к более масштабному проекту. Хроника *Commentarius rerum quotidianarum...* («Комментарий к повседневным делам...»), более известная как *Diarium* («Дневник») (1565–1641) [5], представляет собой автобиографию Бюхелиуса до 1599 г., в которую вошли отчеты о путешествиях, мемуары, а также генеалогические заметки, описания мест и исторических событий в Утрехте. Как видно из «Дневника» ван Бюхеля, события отражают радикальные изменения в городском пейзаже его родного Утрехта, вызванные политикой кальвинистского городского правительства. Автор особенно сожалеет о неуважении к тем памятникам, которые составляли средневековую славу города, воплощенную в его церквях и других зданиях: «Они пренебрегают памятниками древних и не посещают поминальные мессы наших предков, говоря, что их имена уже написаны на небесах, так что некоторые из них кажутся более варварскими, чем сами готы» [10, р. 130]. Рассказ о путешествиях позволяет лучше понять методику его работы, а также научные взгляды и исследовательские предпочтения. Существенным

в этом подходе является связь практических наблюдений, сделанных ван Бюхелем во время путешествий, с научными знаниями, полученными из авторитетных источников, благодаря которой применяемые антиквариями методы, традиционно ориентированные исключительно на изучение древностей, стали применяться к гораздо более широкому кругу монументальных артефактов, обнаруженных во время путешествий.

«*Monumenta passin in templis...*» [6], к которой антикварий приступил около 1587 г., представляет собой одно из наиболее известных описаний средневековых церквей Утрехта. «*Monumenta...*» стал важным и часто цитируемым историческим источником отчасти потому, что многие из описанных ван Бюхелем объектов были впоследствии утрачены. К примеру, разрушительным ураганом полностью был уничтожен Домский собор (Домкерк) в Утрехте, который являлся папской резиденцией и оплотом Контрреформации в Северных Провинциях; в результате пожара сгорела романская церковь Св. Марии (Мариякерк). Первые 52 страницы рукописи посвящены описанию достопримечательностей Утрехта, среди которых особое место отведено церкви Мариякерк. Высокий авторитет ван Бюхеля среди современников базировался не только и не столько на изобразительном материале его карманных дневников-рапиариев, сколько на воззрении антиквария относительно античной и готической архитектуры, в качестве аргументов в защиту которой антикварий приводит монументальность здания, количество декора, а также размер и прочность конструкции [7, p. 130]. Латинская рукопись «*Monumenta...*» примечательна тем, что, насколько известно, в ней впервые было использовано слово «готика» по отношению к голландскому архитектурному дискурсу. В описании Домского собора Бюхелиус характеризовал строение как «варварское, готское или немецкое», что соответствовало общепринятой негативной оценке, однако описывал здание в возвышенных выражениях. Он рассматривал церкви как хранилища надписей, свидетельствующих о прошлом региона, а его рукописи содержат расшифрованные эпитафии и посвящения. Таким образом, перед антикварием стояла задача, с одной стороны, сохранить

местные культурные ценности Средневековья, а с другой – предложить новую эстетику взамен тяжеловесного Tedesco.

Питер Санредам: «художник-археолог»

Встречное движение в направлении к «антикварному видению» наблюдается и со стороны художников, что в целом характерно для данного периода. Как отмечает Л. Клейн, четкого профессионального размежевания между художниками, коллекционерами, писателями и простыми любителями древности не существовало: все они с одинаковым энтузиазмом занимались археологическими изысканиями, что бы под этим ни подразумевалось: раскопки, собирательство артефактов, создание коллекций и тому подобное [3, с. 95]. Антикварианизм не разграничивался с археологией и в данном случае понимается как способ сбора, записи и подачи информации о прошлом. Голландский ученый Й.-К. Алтена уже в начале XX в. указал на эту особенность в деятельности харлемского художника Питера Янса Санредама и считал его «величайшим художником-археологом старой Голландии» наряду с Маартеном ван Хеемскерком [4, р. 12]. Аргументом для этого суждения послужили несколько фактов творческой биографии мастера церковных «перспектив». Во-первых, Санредам обладал коллекцией рисунков ван Хеемскерка из так называемых римских тетрадей – тафалеттен, а также тщательно отобранным графическим наследием Себастьяно Серлио, Хубрехта Гольциуса и Иеронима Кока. Во-вторых, «археологическое» отношение к архитектуре Санредам проявил не только в коллекционировании рисунков, гравюр и книг, но и в собственных произведениях: он одним из первых среди художников запечатлел в живописи и графике облик романских и готических церквей и других памятников Нидерландов [4, р. 13]. Как утверждал Й.-К. Алтена, «Санредам является основателем патриотической монументологии в «*effigibus, iconographia aedificiorum batavorum*» (в портретах, иконографии голландских зданий)» [4, р. 12], что подразумевает не только соблюдение принципов отбора определенных памятников, но и разработку форм их репрезентации. Х. Гюнтер, характеризуя Санредама как коллекционера [8, S. 2242], отмечал, что художник

относился к формированию и описанию своей коллекции с той же скрупулезностью, с которой писал картины. Кроме того, он дополнял ее собственной графикой и снабжал каждую подборку экслибрисом с указанием точной даты осмотра и детальным описанием точек обзора и состояния объекта. Побудительным мотивом для изображения того или иного объекта у Санредама являлся «научный, а точнее, археологический интерес» [4, р. 8]. Картины-документы Санредама можно по праву считать историческими реконструкциями памятников средневековой архитектуры. Так, живописная версия старой ратуши Амстердама, памятника XIV в. (*ил. 1*), была написана художником в 1657 г. по рисунку 1641 г. через пять лет после того как здание сгорело. На момент создания рисунка средневековая ратуша уже находилась в чрезвычайно ветхом состоянии. Проектирование нового здания находилось на стадии разработки, и поскольку оно было поручено другу Санредама Якобу ван Кампену, харлемский художник, вероятно, знал о планах строительства нового здания. Вполне возможно, что он хотел запечатлеть старое здание. Стоит отметить, что компоновка текста и изображения старой ратуши Амстердама на листе аналогична таковой на странице из сочинения ван Бюхеля (*ил. 2*) и десятилетиями позднее встречается на графических листах Р. де Хоге и других художников второй половины XVII в.

Серия рисунков и картин с изображениями в различных ракурсах семи утрехтских церквей – Мариякерк, Бюркерк, Якобскерк, Питерскерк, Домкерк, Янскерк и Катаринакерк – была выполнена Питером Санредамом с июня по октябрь 1636 г. Эскизы утрехтских картин были частью глобального проекта запечатления различных церквей и предназначались для внесения изменений, что объясняет различия между графической информацией и пространственными пропорциями реальных сооружений. В подражание предшественникам Санредам проводил обмеры, которые фиксировал на эскизах [12, р. 127–131]. К написанию картин художник возвращался спустя годы. Так, предварительный этюд для картины (*ил. 3*) он сделал в Утрехте в 1636 г., однако окончательный вариант датирован 1662 г., то есть через 26 лет после того как был сделан рисунок. При анализе серии картин с церквями обращает на себя внимание

типологическое и стилистическое сходство иллюстраций антиквария ван Бюхеля с некоторыми картинами Санредама: художник явно стремился создать свои «Утрехтские хроники».

Питер Санредам разработал уникальный метод композиционных построений, в котором использовал несколько типов источников: графические листы, выполненные на основе натуральных штудий, иллюстрации архитектурных трактатов, материалы своей коллекции и, наконец, собственную документацию, составленную из обмеров конкретного здания, зарисовок с натуры общих видов и отдельных элементов архитектуры и декора [12, р. 127–131; 11]. В изображении архитектурных сооружений, особенно церквей, внимание уделялось не только максимально точному документированию их структуры, пропорций и отдельных элементов. Подобный подход живописи «из жизни» был присущ также и портрету, и пейзажу. Важно было отразить в произведении атмосферу эпохи, подчеркнуть историчность объекта, реконструировать историческую память о нем, а также создать ощущение присутствия зрителя, непосредственного обзора сооружения с разных ракурсов, что достигалось точностью воспроизведения структуры постройки, достоверностью передачи световоздушной среды с характерной мягкой тенью, рассеянным светом, нежным колоритом, тщательной детализацией. В поиске образных решений Санредам руководствовался визуальным опытом очевидцев. О строгом следовании топографическому принципу свидетельствуют подписи к произведениям с точным указанием ориентации представляемого вида здания по сторонам света. Сопоставление иллюстрации с изображением фасада церкви Мариякерк из опуса ван Бюхеля (*ил. 2*) и картины П. Санредама (*ил. 3*) не оставляет сомнений в знакомстве художника с рисунком антиквария. Убедительность этой репрезентации способствовала многократному заимствованию данной иконографии различными художниками не только на протяжении всего XVII в. (*ил. 4*). Реплики с изображением именно этого фасада Мариякерк встречаются вплоть до середины XIX столетия, то есть через двести лет после того как здание было утрачено [9]. Живописная интерпретация средневековых памятников привнесла в узнаваемые

графические образцы ощущение взаимодействия сооружений с окружающей средой, которое усиливается наличием стаффжа – путешествующими персонажами, пасторальными сценами. Новый тип репрезентации отражал средневековую традицию посредством современного художественного языка.

Вклад антиквария Арнолдуса ван Бюхеля в формирование нового взгляда на средневековые памятники не сводится лишь к их «консервации» в текстах и изображениях. Он стал поводом к переосмыслению национального стиля в целом. В свою очередь, роль «художника-археолога» Питера Санредама состояла в разработке и адаптации новых композиционных идей, соответствующих двойной задаче: сохранению культурного наследия и репрезентации строящихся сооружений. Принципы изображения городских видов в западноевропейском искусстве, которые окончательно сложились в английской антикварной гравюре к началу XVIII в., в Нидерландах XVII столетия находились еще на стадии формирования. Это обусловило многообразие пространственных трактовок, широкий спектр привлекаемых художниками графических источников, что было особенно характерно для произведений первой половины XVII в. Однако уже с 1650 г. наметилась тенденция к унификации композиционных решений. Критериями отбора стали историческая значимость сооружения, информативность, лаконичность и эстетическая ценность прототипов. Таким образом, объединение архитектурных видов из антикварных документов с устойчивыми пейзажными традициями Нидерландов расширило границы жанровой живописи и аналогично документальным свидетельствам способствовало сохранению памяти об утраченных памятниках и связанных с ними историческими событиями.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Алперс С.* Искусство описания: голландская живопись в XVII веке / Светлана Алперс ; пер. с англ. И. Доронченкова, А. Форсиловой. М. : V-A-C press, 2022. С. 110–138.
2. *Арутюнян Ю.И.* Визуальная интерпретация в изучении европейской архитектурной графики XVII–XVIII веков // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / МГУ им. М. В. Ломоносова ;

под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб. : НП-Принт, 2020. С. 22–31. URL: <http://dx.doi.org/10.18688/aa200-1-2> (дата обращения: 20.04.2024).

3. *Клейн Л.* История археологической мысли. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2011. Т. 1. С. 93–128.

4. *Altena Regteren J. Q., van.* Saenredam archeoloog // *Oud Holland* 48, 1931. P. 1–13. URL: <https://www.jstor.org/stable/42718776> (дата обращения: 20.04.2024).

5. *Buchelius A.* Diarium (Commentarius rerum quotidianarum, in quo, praeter itinera diversarum regionum, urbium, oppidorumque situs, antiquitates, principes, instituta, mores, multa eorum quae tam inter publicos quam privatos contingere solent, occurrent exempla). 1593–1599. URL: <https://objects.library.uu.nl/manifest/iiif/v2/1874-237685> (дата обращения: 20.04.2024).

6. *Buchelius A.* Monumenta passim in templis ac monasteriis Trajectinae urbis atque agri inventa. 1630. URL: <https://objects.library.uu.nl/manifest/iiif/v2/1874-25842> (дата обращения: 20.04.24).

7. *Bussels S., Darnell L.* Gothic Barbarism or Golden Age? Medieval architecture through the eyes of Arnoldus Buchelius. Leiden : Brepols, 2020. P. 117–139. URL: <https://hdl.handle.net/1887/3175525> (дата обращения: 20.04.2024).

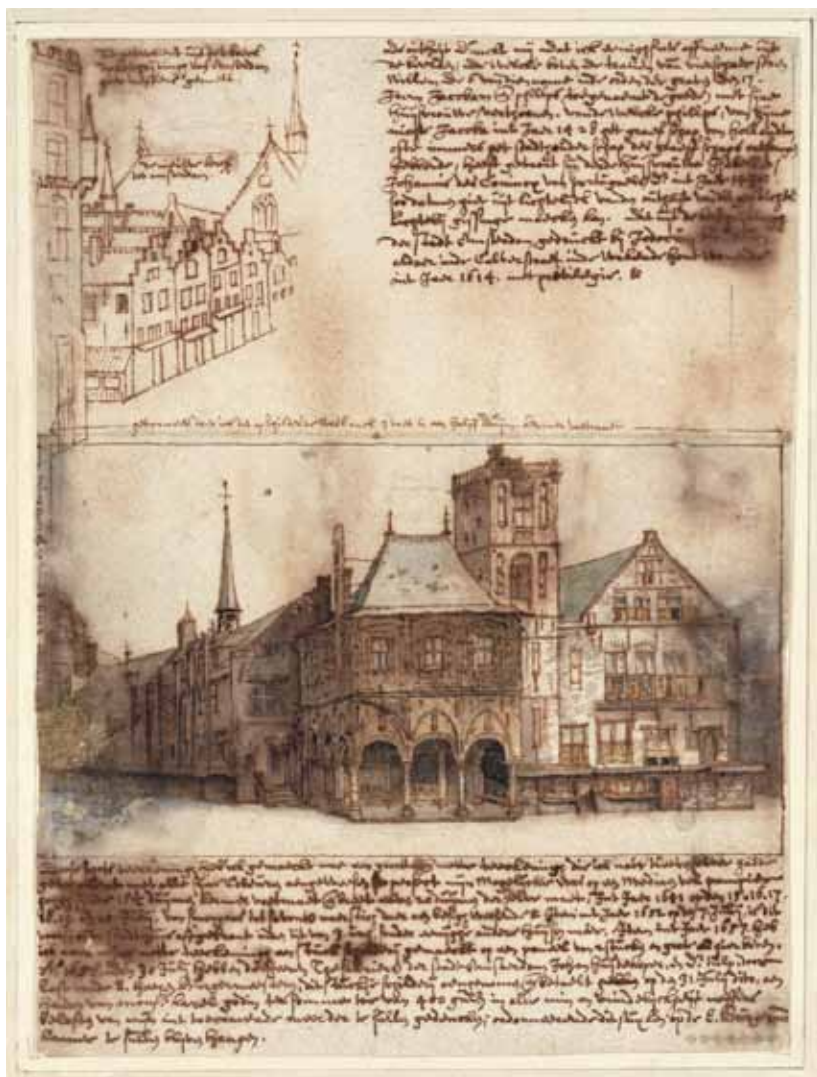
8. *Günther H.* Pieter Saenredam als Sammler // *Die Weltkunst*, Bd. 47 (1977). H. 21. S. 2242–2245.

9. *Haverkate H. M., Peet C. J. van der.* Een kerk van papier : De geschiedenis van de voormalige Mariakerk te Utrecht // *Clavis kleine kunsthistorische monografieën* (2). Zutphen : Walburg Pers, 1985. 92 p.

10. *Hendrix H.* Epigraphy and Blurring Senses of the Past in Early Modern Travelling Men of Letters: The Case of Arnoldus Buchelius // *The Quest for an Appropriate Past in Literature, Art and Architecture*. Brill, 2018. P. 383–396. URL: https://doi.org/10.1163/9789004378216_016 (дата обращения: 20.04.2024).

11. *Lidtke W. A.* Saenredam's space // *Oud Holland*, № 2/3, 1971. P. 116–141. URL: <http://www.jstor.org/stable/42710889> (дата обращения: 20.04.2024).

12. Pieter Saenredam, the Utrecht Work: Paintings and Drawings by the 17th-century Master of Perspective / ed.: L. M. Helmus. Los Angeles CA : J. Paul Getty Museum, 2002. 304 p.



1. Питер Янс Санредам. Старая ратуша Амстердама. 1641.

Бумага, перо, тушь, акварель. 22,5×17,1см.

Музей Тейлора, Харлем. Инв. № О 078



3. Питер Янс Санредам. Западный фасад Мариякерк в Утрехте.
1662. Дерево, масло. 65,1×51,2 см. Национальный музей Тиссена-Борнемисы,
Мадрид. Инв. № 362 (1979.27)



4. Антони ван Бирстратен. Фантазийный вид на гавань и Мариякерк. 1661. Холст, масло. 85,5×111,8 см. Центральный музей, Утрехт. Инв. № 2577

Ю. И. Арутюнян

Категория «причудливое» в европейской графике XVII века: от маньеризма к барокко

Категориальный аппарат стиля барокко включает понятия многообразия, динамики, чрезмерности, контраста, но одним из ведущих терминов, определяющих художественные принципы эпохи, можно признать понятие «причудливый». Современное отечественное искусствоведение (А. В. Степанов, А. К. Якимович, В. В. Дегтярев, Л. Д. Чистова) рассматривает концептуальные проблемы анализа явлений эпохи барокко как источник формирования теоретических принципов исследования, позволяющих интерпретировать художественный контекст построения образных структур в системе методологических подходов к изучению пространственно-временного континуума, понятий об условном «другом», систем активного комбинирования визуальных доминант, составляющих смысловое ядро стиля. Феномен барочного остроумия, согласно Бальтасару Грасиану и его современникам, состоит в умении соединять несоединимое, что и привело к появлению фантастических и подчеркнuto условных изображений, эксплуатирующих принципы фантазмагорического сочетания разрозненных элементов в нелогичную, но целостную систему. В течение XVII в. категория «причудливое» под влиянием культурно-исторических закономерностей трансформируется в понятие «экзотическое», чужеродное, выпадающее из понятного контекста и традиционных ценностных установок эпохи средни осознанию зримого отличия от сформированных принципов. В эпоху Великих географических открытий понимание явления как «причудливого» может фиксировать научная иллюстрация, изображающая «дикивины» – этнографическое изображение, тревелог, повествующий о путешествии в далекие земли, костюмный трактат. Образ чужеземца и виды иных земель появляются у Ханса Буркгмайра (1508). Концепция «причудливого» в XVII в. трансформируется в понятие об экзотическом, обращаясь к принципам ориентализма и к этнографической тематике; «причудливое» воспринимается не как троп, фигура речи, позволяющая связать разрозненное, но как воплощение экзотического, чужого, непонятного, «иного».

Ключевые слова: категории стиля в искусствоведении; феномен «причудливого» в искусстве; стиль барокко в европейском искусстве; алфавит в графике XVII в.; этнографическая иллюстрация; образы востока в искусстве; тема экзотического в искусстве XVII в.; методы классификации в искусствоведении; проблемы изучения стилей в искусствоведении, «причудливое» как универсальная категория перехода маньеризма в барокко

Арутюнян Юлия Ивановна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Профессор кафедры зарубежного искусства.

Санкт-Петербургский государственный институт культуры.

Профессор кафедры зарубежного искусства.
Кандидат искусствоведения, профессор.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
E-mail: ArutyunyanJI@yandex.ru
ORCID 0000-0001-6715-7326
SPIN-код: 3948-5010

Julia Arutyunyan
**Category of «bizarre»
in the European graphics of the XVII century:
from Mannerism to Baroque**

The categorical apparatus of the Baroque style includes the concepts of diversity, dynamics, excess, contrast, but one of the leading terms defining the artistic principles of the era can be recognized as the concept of «bizarre». Modern Russian art history studies (A.V. Stepanov, A.K. Yakimovich, V.V. Degtyarev, L.D. Chistova) considers the conceptual problems of analyzing the phenomena of the Baroque era as a source of formation of theoretical research principles that allow interpreting the artistic context of the formation of figurative structures in a system of methodological approaches to the study of the space-time continuum, concepts of the conditional «other», systems of active combination of visual dominants that make up the semantic core of the style. The phenomenon of Baroque wit, according to Baltasar Gracian and his contemporaries, consists in the ability to combine disparate things, which influenced fantastic and emphatically conventional images that exploit the principles of a phantasmagoric combination of disparate elements into an illogical but holistic system. During the XVII century, the category of «bizarre» was transformed under the influence of cultural and historical patterns into the concept of «exotic», akin to the realization of a visible difference from the formed principles, alien, falling out of the understandable context and traditional values of the era. In the era of Great Geographical Discoveries, the role of stating the status of the «bizarre» is often performed by scientific illustration – an ethnographic image, a travelogue telling about a journey to distant lands, a costume treatise. The image of a foreigner and views of other lands appear in Hans Burkghmayr (1508). The concept of the «bizarre» is transformed into the concept of the exotic, referring to the principles of orientalism in the XVII century and to ethnographic themes, the «bizarre» is perceived not as a trope, a figure of speech that allows you to connect the disparate, but as the embodiment of the exotic, alien, incomprehensible, «other».

Keywords: categories of style in art history studies; the phenomenon of the «bizarre» in art; Baroque style in European art; alphabet in graphics of the XVII century; ethnographic illustration; images of the East in art, the theme of the exotic in the art of the XVII century; classification methods in art history studies; problems of studying styles in art history studies, «bizarre» as a universal category of the transition of Mannerism to the Baroque

Arutyunyan Yulia

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Professor of the Department of Foreign Art.
St Petersburg State Institute of Culture.
Professor of the Department of Foreign Art.

PhD (Art History), Professor.
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.
E-mail: ArutyunyanJI@yandex.ru
ORCID 0000-0001-6715-7326
SPIN-code: 3948-5010

Концепт «причудливого» (фр. *bizarre*) входит в категориальный аппарат стиля барокко как одно из основополагающих понятий, связанных с ключевой идеей поэтики эпохи, именуемой «остроумием». В сочинении Бальтасара Грасиана (1601–1658) «Остроумие, или Искусство изощренного ума» («*Agudeza, y Arte de ingenio*», 1642) [3] и ставшем своеобразным полемическим ответом на книгу итальянского теоретика Маттео Перегрینی (1595–1652) «Об остроумии...» («*Delle acutezze...*», 1639) [12], обосновывается не столько риторический, связанный с формой высказывания, сколько сущностный, смысловой, базирующийся на способности разума одним движением мысли охватить противоположности, сведя их воедино, характер остроумия, которое превращается в «изобретательность», позволяющую силой разума преодолевать различия и многозначность, удивляя и порождая новые смыслы. «Уж само слово «изобретательность» украшает этот вид остроумия, ибо указывает на необычное мастерство изощренного ума и великую способность создавать нечто новое». [3, с. 444]. В «Подзорной трубе Аристотеля» (1655) Эмануэле Тезауро (1591–1675) утверждается, что остроумию свойственны многосторонность, прозорливость и гибкость разума [7, с. 201], проявляемые в аллегории, символе и метафоре.

Категориальный аппарат стиля можно сформировать на основе предложенных Генрихом Вёльфлином бинарных оппозиций [2], описывающих основные принципы барокко [1], при этом теоретические постулаты автора опираются на систему концептуальных признаков, отличающих методы построения формы и особенности образного языка эпохи. В труде, посвященном эпохе рококо, С. М. Даниэль предлагает разработать словарь стиля [4, с. 12]; среди терминов, выявляющих специфику выразительных средств барокко, одним из ведущих понятий, бесспорно, следует считать комплекс определений, связанных с идеями причудливого, полисемантического, сложного в единстве противоположных свойств,

динамичного в слиянии разнообразного и нецелостного. Понятие «bizarre» по отношению к произведениям XVII в. принято относить прежде всего к предметам декоративно-прикладного искусства, к особому орнаменту тканей, наследующему ориентальные мотивы и формирующему эстетику шинуазри в текстиле эпохи позднего барокко и рококо.

Представляется возможным методологическим решением расширение терминологического корпуса, что позволит объединить комплекс произведений орнаментальной гравюры в целостную группу, характерными свойствами которой будут стремление к причудливой комбинации форм, разрыв традиционных последовательностей, алогизм визуального ряда и парадоксальный в своем противоречивом единстве метод работы художника со шрифтом, декоративными и архитектурными мотивами.

Отрывочность и стремление к соединению разрозненных и динамичных орнаментальных форм в стилистически единый комплекс изображений отражает принцип мышления эпохи барокко. Барочное остроумие – порождение изошренного ума, способного связывать разрозненное и видеть единство в различном. Игра противоречиями и удивляющее взгляд комбинирование разнородных элементов становится и творческим методом, и принципом структурирования изображения, и основой композиционного построения. В архитектуре это проявляется в стилистической неоднородности сооружения, в решении градостроительных задач, в пространственном мышлении, в отношении к планировке, в соотношении фасада и интерьера, в пластическом убранстве здания. В изобразительном искусстве столкновение вечного и сиюминутного, вневременного и современности трансформирует образную систему, подчиняя основной конфликт произведения принципам контраста и разнообразия. В скульптуре господствует телесность, тактильность порождает физически осязаемое переживание формы и поверхности. В графике причудливое и изошренное превращается в противоречивое, метафорический образный строй, изначально ориентированный на условный и абстрагирующий язык порождает многомерные и неоднозначные образы, построенные на противопоставлении, диссонансе между

натурализмом детали и противоречащей ему фантазмагорической отстраненностью целого.

В отечественной исследовательской практике изучению аспектов интерпретации барочной метафоры посвятила ряд статей и диссертацию Л. Д. Чистова [8; 9], последовательно и глубоко изучившая вопросы интерпретации идей Эмануэле Тезауро в графической сюите Джованни Баттиста Брачелли «Причуды из различных фигур» («Bizzarie di varie figure») (*ил. 1*) – комплексе комбинаторных изображений, отнесенных автором к весьма широко распространенной традиции европейской графики XVI–XVII вв., характеризующейся специфическим принципом составления фигур из четко читаемых частей, воспринимаемых как самостоятельные образы, не тождественные целому. Аргументированно доказанная Л. Д. Чистовой гипотеза позволяет проанализировать цикл офортов в контексте европейской культуры и провести параллель между типологией метафор Э. Тезауро и особенностями умозрительного языка Дж.-Б. Брачелли [9]. Соглашаясь с общей концепцией и доказательной базой исследования, необходимо добавить, что выдвинутые в публикациях обоснования включения памятника в барочную традицию отражают литературный аспект поэтики, но не художественную составляющую разработки образной системы, которая, бесспорно, близка маньеристическим принципам формирования художественного высказывания – трансформация и деформация устоявшихся систем, сочетание разнородного, умозрительность образной системы. А. В. Степанов указывает на парадоксальный характер противопоставления «иррациональности» барокко рационализированным системам формирования образного языка эпохи, опирающейся на разработанный во времена Ренессанса корпус правил и художественных приемов, позволяющих выстраивать эффектные композиции, вовлекающие зрителя в театрализованное пространство барочной визуальной системы [6, с. 199–200]. В. В. Дегтярёв утверждает, что основным принципом барокко является возможность «сравнивать всё со всем» [5, с. 21]. Сопряжение несоединимого формирует концепцию барочного остроумия, той «изобретательности», которая становится мериллом прорыва, достижения цели, появления «новизны» в структуре стиля.

Сочетание несоединимых элементов формирует визуальный ряд «Nova alphati effictio historiis ad singulas literas correspondetibus...»¹, изданного Т. де Бри (1595), стилистические аспекты образного языка которого близки принципам позднего маньеризма (ил. 2). Каждая буква алфавита представлена причудливой композицией, объединяющей сюжеты, аллегии, символы и декоративные мотивы в комплекс сложного метафорического «высказывания», совмещающего обыденность, историю, фантазию. Остроумное сопоставление порождает смыслы, усложняющие образный строй каждого листа.

В алфавите Лукаса Килиана (1627) мотив гротеска с его витиеватым движением подчиняет себе декор, в который вплетаются группы фигур – путти-музыканты, художники, кузнецы, участники жанровых сенок (ил. 3). Угловатый ленточный узор маньеризма заменяет барочная вязь, остроумие, сталкивающее аллегии и образы, теряет напряжение контраста, обретая гармоничный игровой аспект осмысления форм.

Динамичные структуры спиралевидных взвихряющихся линий формируют инициалы Пауля Франка, вступая в диалог с средневековыми пособиями для переписчиков (ил. 4). Метод формообразования основан на графическом сопоставлении линии и фона, в системе орнамента преобладает не ритм, но движение – основополагающий прием декоративного принципа барокко.

Причудливое сродни экзотическому, в эпоху Великих географических открытий тема «другого» активно включается в тематический корпус произведений печатной графики – научной иллюстрации, травелога, костюмного трактата. Этнографическая тематика и ориентализм объединяются в весьма обширную группу изображений, в целом воплощающих представление об экзотическом. В образе «чужеземца» нашли отражение научная визуализация, традиции паломнической литературы (итинерарии), сформировавшийся тип иконографии «восточных» сюжетов в искусстве, историческое наследие, язык аллегорий и европейские традиции изображения «другого». Ранним примером подхода подобного рода можно считать графическую серию «Народы Африки и Индии» Г. Бургмайра старшего (1508).

В XVII в. «причудливое» воплощается сквозь призму экзотического, ориентального в историческом и батальном жанре, портрете и пейзаже с видами далеких земель, в научной иллюстрации, в архитектурной графике (Г. Вредеман де Врис) и анималистике (В. Холлар). В пейзажах недавно вошедшего под власть английской короны Танжера В. Холлар сохраняет документальный характер и лаконичную трактовку вида на крепость; в изданиях Й. Ньюхофа [11] экзотическая природа, архитектура, типажи сочетают принципы достоверности и преувеличения; сочинение Олфрета Даппера [10] проиллюстрировано весьма условными изображениями причудливых пространств дворцов и храмов (наряду с весьма наглядной трактовкой построек и типажей). В костюмной графике В. Холлара восточные одежды обретают черты этнографизма: в серии офортов «*Aula Veneris*» приводятся образы жительниц Греции, Турции, Алжира, Персии и Вирджинии. Отражением склонности к «изобретательному» и необычному можно считать выбор материала и техники, как это было, например, в отдельных офортах Рембрандта, исполненных на «японской бумаге». «Причудлива» структура композиции, когда художник заимствует приемы и принципы построения пространства у мастеров Дальнего Востока, что проявилось в отдельных графических листах Геркулеса Сегерса.

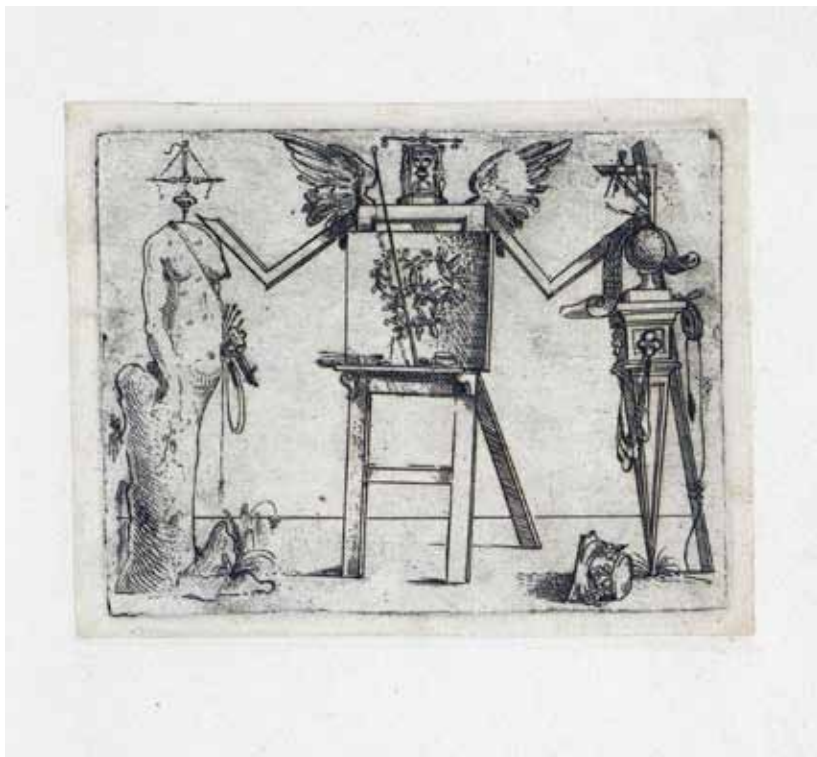
Таким образом, «причудливое» в качестве категории стиля проявляется в графике XVII в. как на основе развития выразительного языка маньеристической образности, основанной на идеях «остроумного» смешения несоединимого, так и на принципах весьма рациональной трансформации ставших характерными для европейской графики приемов, связанных с разработкой узнаваемых иконографических схем, применением необычных материалов, заимствованием композиций и отдельных образов, обращением к умозрительным аллегориям и к научной иллюстрации. В течение XVII в. «причудливое» трансформируется в «экзотическое», формируется образ «другого», ориентированный на весьма рациональный подход, который возобладает в XVIII в. в эпоху Просвещения.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Полное название: *Nova alphati effictio historiis ad singulas literas correspondetibus et toreumate Bryanaeo artificiose in aes incisus illustrata: versibus insuper latinis et ritimis germanicis no omnio inconditis (Neiw kunstliches Alphabet, gezirt mit schonen Figurn, deren Iede sich auff seinen Buchstaben accomodirt; artlich in Kupffergestochen, durch die Brye, auch mit lateineschen Versen vnd teutschen Reimen lustig beschrieben).*

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко : исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / пер. Е. Г. Лундберга ; под ред. Е. Н. Козиной. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. 286, [1] с. (Серия «Художник и знаток»).
2. *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / пер. с нем. А. А. Франковского; вступ. ст. Р. Пельше. М. : Шевчук, 2002. 289, [1] с.
3. *Грасман Б.* Остроумие, или Искусство изощренного ума / пер. Е. Лысенко ; стихи в пер. с исп. и португ. П. Грушко // Испанская эстетика [Текст] : Ренессанс, барокко, Просвещение : [сборник] / сост., вступ. ст. А. Л. Штейна ; коммент. А. Л. Штейна, Н. В. Брагинской]. М. : Искусство, 1977. 695 с. (Серия «История эстетики в памятниках и документах»). С. 169–464.
4. *Даниэль С. М.* Рокко: от Ватто до Фрагонара. СПб. : Азбука-классика, 2007. 330, [4] с. (Серия «Новая история искусства»).
5. *Десярев В. В.* Барокко как связь и разрыв. М. : Новое литературное обозрение, 2021. 240 с. (Серия «Очерки визуальности»).
6. *Степанов А. В.* Чем нам интересно барокко? Оpubл. в : Логос : философско-литературный журнал. 2018. № 4 (125) // КиберЛенинка : электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chem-nam-interesno-barokko> (дата обращения: 23.01.2024).
7. *Тезауро Э.* Подзорная труба Аристотеля / перевод с ит. Е. Костюкович. СПб. : Алетейя, 2002. 384 с.
8. *Чистова Л. Д.* Bizzarie di varie figure Джованни Баттиста Брачелли: метафора и ее составляющие // Искусствознание. 2018, № 4. С. 56–95.
9. *Чистова Л. Д.* Структура метафоры в трактате Эмануэле Тезауро «Подзорная труба Аристотеля» и сюите «Bizzarie di varie figure» Джованни Баттиста Брачелли // Артикульт. 2019. 33(1). С. 115–137.
10. *Dapper O.* Gedenkwaardig bedryf der Nederlandsche Oost-Indische maetschappyye, op de kuste en in het keizerrijk van Taising of Sina. Amsterdam : Publisher J. van Meurs, 1670. 263 p.
11. *Nieuhof J.* L'ambassade de la Compagnie orientale des Provinces Unies vers l'empereur de la Chine, ou grand cam de Tartarie, faite par les Srs. Pierre de Goyer, & Jacob de Keyser. Leyde : Publisher J. de Meurs, 1665. 134 p.
12. *Peregrini M.* Delle acutezze che altrimenti spiriti, vivezze, e concetti, volgarmente si appellano. Trattato In questa seconda impressione dall'autore riviste, e migliorate. Genova ; Bologna : Clemente Ferroni, 1639. 257 p.



1. Джованни Баттиста Брачелли. Аллегории живописи, скульптуры и архитектуры. 1624. Серия «Причуды из различных фигур» («Bizzarie di varie figure»). Бумага, офорт. 90×116 мм (лист); 83×106 мм (оттиск). Государственный Эрмитаж. Инв. ОГ-336975



2. Теодор де Бри. «W». Новый эффективный исторический алфавит для каждой отдельной буквы (*Nova alphabeti effictio historii ad singulas litteras correspondentibus*). 1595. Бумага, резцовая гравюра. 270×235 мм (лист), 260×225мм (оттиск). Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. 51.501.7110(1-24)



3. Лукас Килиан. «R». Новая азбука (Newes ABC Buchlein). 1627.
236×193 мм (лист), 221×178 мм (оттиск). Бумага, резцовая гравюра.
Художественный музей, Кливленд. Инв. 1932.392.18



4. Пауль Франк, Пауль Фурст, Кристоф Герхарт. «S». Искусный стиль письма: все разновидности стихосложения или начальных букв на латинском и итальянском языках, выполненные разными мастерами изящного письма вместе взятыми (Kunstrichtige Schreibart : allerhand Versalie[n] oder Anfangsbuchstabe[n] der teütschen, lateinischen und italianischen Schrifften aus unterschiedlichen Meistern der edlen Schreibkunst zusammen getragen. Nürnberg : Bey Paulus Fürsten Kunsthändlern daselbst, 1655. 346×233 мм (лист), 323×210 мм (оттиск). Бумага, ксилография. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. 31.12.2

И. А. Соколова

«За Ваше здоровье!» Картина Исака Кудейка «Гуляка» из собрания Эрмитажа¹

Картина Исака Кудейка (1617–1666) «Гуляка» из собрания Эрмитажа (инв. ГЭ-1862) – единственное произведение лейденского художника, в настоящее время находящееся в России. Однако история нескольких его работ в XVIII–XIX вв. была связана с русскими коллекциями. Датированная 1650 г. кабинетная картина создана незадолго до отъезда мастера на о. Ява и в Индию (1651 г.). В композиции представлен сидящий в интерьере мужчина с бокалом в руке, его взгляд и жест (тост «за Ваше здоровье!») обращены к зрителю. Рядом на столе видны предметы, образующие натюрморт, доминантой которого служит богато декорированный серебряный *bekerschroef* (держатель бокала) с большим рёмером. Это роскошное ювелирное изделие, покоящееся на ножке с головами дельфинов, включает фигурку сидящего на бочке младенца Вакха. Как удалось установить автору настоящей статьи, изобразительный мотив детально повторяет сохранившийся до наших дней серебряный и частично позолоченный держатель бокала, созданный в 1642 г. гаагским мастером Андрисом Гриллем (1604–1665) (Музей искусств, Гаага). Художник добавил столь дорогостоящий объект, чтобы придать бытовой композиции репрезентативный характер. Ни в одном другом произведении мастера богатый статусный предмет не встречается. Возможно, ювелирный шедевр принадлежал заказчику картины или самому художнику. Неслучайно он изображен рядом с центральным персонажем, поднимающим тост «За здоровье!»

Ключевые слова: Исаак Кудейк; Лейден; жанровая живопись; дидактический под-
текст; гостиница; натюрморт; ювелирное изделие; *bekerschroef*

Соколова Ирина Алексеевна

Государственный Эрмитаж.

Главный научный сотрудник отдела западноевропейского
изобразительного искусства.

Хранитель голландской живописи XVII–XVIII в.

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Профессор кафедры зарубежного искусства.

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: sokolova@hermitage.ru

ORCID 0009-0000-1610-1824

Irina Sokolova

“On your health!” The Reveler by Isaac Koedijck from the Hermitage collection

The painting “The Reveler” by Isaac Koedijck (1617–1666) in the Hermitage collection is the only work of this *fijnschilder* located in Russia (Inv. GE-1862). However, the

history of several of his pictures in the 18–19 centuries were associated with Russian collections. “The Reveler”, dated 1650, was created shortly before the Dutch master left for Batavia (1651). The composition presents a man sitting in the interior with a glass in his hand, whose gaze and toasting gesture are directed at the viewer. Nearby on the table some objects form a still life, which is dominated by a luxurious silver cup stand – bekerschroef – with a roemer. The cup stand in auricular style, decorated with the figure of the child Bacchus sitting on a barrel with a glass and a bunch of grapes in hands, rests on a base with three dolphins heads. The figurative motif repeats almost in detail the silver and partially gilded bekerschroef created in 1642 by the Hague master Andries Grill (1604–1665) (Kunst Museum, Den Haag, inv. 0153887). Most likely, Koedijck included this expensive item to give his composition a more representative character. No status symbol like this has been found in any other work by this artist. Perhaps the cup stand was in the possession of the person who commissioned the painting. It is no coincidence that it is depicted next to the central character raising a glass: on your health! *Keywords:* Isaac Koedijck Leiden; genre painting; didactic implications; hotel; still life; piece of jewelry; bekerschroef

Sokolova Irina

The State Hermitage Museum.
Chief researcher of the Department of Western European Fine Art.
Curator of Dutch painting of the 17th and 18th centuries.
St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Professor of the Department of Foreign Art.
Doctor of Sciences in Culture Studies, PhD (Art History).
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.
E-mail: sokolova@hermitage.ru
ORCID 0009-0000-1610-1824

Эрмитажная картина Исака Кудейка (1617–1666), известная под старинным названием «Гуляка» («Bonvivant», «The Reveler»), единственное произведение лейденского художника, находящееся в настоящее время в России (*ил. 1*)². Однако так было не всегда. Учитывая, что работы этого последователя Герарда Доу (1613–1675) встречаются редко, стоит отметить, что в прошлом некоторые из них были связаны с русскими собраниями.

В 1903 г. К. Хофстеде де Грот опубликовал статью «Загадка Кудейка», положившую начало реконструкции наследия забытого к тому времени живописца [9, S. 39–463]. В ней исследователь охарактеризовал подписную и датированную 1650 г. работу из коллекции Эрмитажа как «прекрасную исходную точку для его изучения («einen vortrefflichen Ausgangspunkt für sein Studium»)). Кроме «Гуляки» в обзоре упоминались еще две композиции Кудейка, находившиеся тогда в Санкт-Петербурге: «Воришка орехов»

из собрания П. В. Деларова (1852–1913) и «Молодой человек, сидящий в интерьере» из коллекции князя С. В. Белосельского-Белозерского (1867–1951)³. Первая из них, уникального сюжета жанровая картина, имела примечательную историю. Эта кабинетная tafereel вместе с еще одним шедевром Кудейка – «Операция ноги» (1649/1650, ныне в собрании Эйка и Роз-Мари де Мол ван Оттерло, США) в XVIII в. принадлежала знаменитому голландскому коллекционеру Виллему Лормье (1682–1758)⁴. В 1756 г. картины были проданы владельцем русскому аристократу, чья фамилия в документах названа Galitzin.

По мнению Эверхарда Кортхалса Алтеса, покупателем предположительно был князь Дмитрий Алексеевич Голицын (1734–1803)⁵ [10, cat. 49, 50.]. Однако высказывались и другие мнения [16, p. 545, note 6]. Учитывая, что к моменту продажи молодому князю исполнилось только 18 лет и он находился в Петербурге, приобрести картины могли и представители другой ветви этого рода⁶. В любом случае пребывание картины «Воришка орехов» в России прослеживается с XVIII до начала XX в. В 1908 г. она экспонировалась на выставке произведений из собрания Деларова, проходившей в музее Мауритсхейс в Гааге, и вскоре была продана [13, p. 239–240]⁷. Современное местонахождение этой работы неизвестно, но представление о ней дает копия на фарфоре, украшающая десертную тарелку Михайловского сервиза (1810–1830), которая хранится в Государственном музее-заповеднике «Петергоф» (ил. 4).

С Россией оказалась связана и трагическая судьба двух парных работ Кудейка, проходивших в 1771 г. на аукционе собрания Геррита Брамкампа (1699–1771) в Амстердаме. Как известно, обе они были приобретены через посредничество маклера А. ван ден Богарде для русской императрицы Екатерины II и отправлены в Петербург на корабле «Фрау Мария» («Vrouw Maria»), который затонул с ценным грузом во время шторма в водах Финского залива [4, p. 11]. Композиция только одной из них – картины «Деревянная лестница» – известна в наше время благодаря сделанному с нее в XVIII в. рисунку Виллема Лакю (1738–1798,

Амстердамский музей, Амстердам)⁸. Судя по зарисовке, в этой работе гораздо сильнее, чем обычно, выражены светотеневые контрасты. Утраченная картина, безусловно, принадлежала к числу лучших в творчестве Кудейка; вместе с парной она оценивалась на аукционе необычайно высоко – в 4 300 флоринов!

Имя Исака Кудейка занимает скромное место в ряду лейденских мастеров тонкой живописи. Его наследие привлекло внимание исследователей только в начале XX в., но любопытно, что именно ему посвятили статьи три крупнейших голландских историка искусства – Корнелис Хофстеде де Грот [9], Абрахам Бредиус [6] и Вильгельм Мартин [14]. Отчасти это объясняется необычностью биографии мастера, который, несомненно, обладал яркими, разносторонними дарованиями. Он не только проявил себя как живописец, но и был удачливым купцом, в 1650-х гг. состоял на службе в Голладской Ост-Индской компании (VOC) и провел семь лет в Индонезии и Индии. Недавняя публикация Мартина Яна Бока о художниках на службе VOC по-новому осветила жизненный путь Кудейка в контексте взаимосвязей Запада и Востока в XVII столетии [5, p. 177–204].

Известно, что в 1651 г. уроженец Лейдена отправился через Джакарту в Индию ко двору правителя Могольской империи Шах-Джахана (1592–1666) с намерением стать его придворным живописцем. Поскольку этот план не удался из-за отсутствия интереса падишаха к изображению людей, голландец занялся торговлей драгоценностями в Ахмадабаде и Сурате и преуспел в этом деле, а на обратном пути в Нидерланды даже командовал флотом.

Хотя картина «Гуляка» неоднократно упоминается в литературе, о ее происхождении нам почти ничего не известно [11; 20]. Эта работа поступила в Императорский Эрмитаж в конце XVIII в. из неустановленного источника. Как и многие произведения Кудейка, первоначально⁹ она приписывалась более известному живописцу Якобу Дюку (ок. 1600–1667) и была включена в рукописный каталог галереи 1797 г. под № 1196 под названием «Дюкь. Мущина съ рюмкой»¹⁰ (старый инвентарный номер 1196 и сегодня виден в правом нижнем углу картины). Эта атрибуция сохранялась вплоть

до реестра 1838 г., когда после обнаружения подписи на картине ее автором назван «Денис Кудейк» [12, р. 313]. Густав Ваген (1864) привел в описании новое имя, перепутав Исака Кудейка с Дирком Кудейком (1681–1730), гравером из Заандама, дружившим с царем Петром [21, S. 206].

Только около 1902 г. в записках Корнелиса Хофстеде де Грота «Интерьер с фигурой молодого человека в желтом костюме» впервые упоминается как работа лейденца Исака Кудейка¹¹.

Эрмитажная композиция представляет собой характерный образец художественной продукции этого мастера. Сложно сочиненное пространство сцены состоит из нескольких помещений. В нем присутствует излюбленный реквизит художника – деревянная винтовая лестница, перспективно показанные потолочные балки и геометрические плиты пола¹². Овальное окно «бычий глаз», устраиваемое в аттиковых этажах для дополнительного освещения, помещено здесь на стене над аркой, ведущей в глубину дома. Изображенные живописцем интерьеры всегда освещены неярким рассеянным светом и обладают условным оттенком. В данном случае, несомненно, представлена гостиница (*herberg*). Через дверной проем в глубине видна другая комната с тремя музыкантами и поднимающаяся из чулана служанка.

Главный герой сцены, молодой человек с высоко поднятым в руке бокалом вина, чей взгляд и жест («За Ваше здоровье!») обращены к зрителю, визуализирует популярный жанровый типаж. Таким бравурным жестом наделены многие персонажи аллегорий Вкуса в сериях пяти чувств, участники «веселых обществ» (*bordeeltje*), фигура блудного сына, пирующего с куртизанками¹³. В образе веселого кутилы с бокалом вина запечатлены на автопортретах некоторые современники Кудейка – Франс ван Мирис Младший, Эглон ван дер Нер, Адриан ван дер Верф.

Лежащие на столе курительные принадлежности и доска для игры в трик-трак – постоянные участники сюжетов с дидактическим подтекстом. В эрмитажной композиции о чрезмерности удовольствий свидетельствуют небрежная поза и костюм героя, пребывающий в беспорядке – завязки на рукаве его рубашки рас-

пущены, застежки, включая пуговицы на панталонах, расстегнуты, представляя взгляду зрителя нижнее белье (в соответствии с нидерландской поговоркой «Спереди гостиница, сзади бордель» («vóór herberg, achter bordeel»)).

Еще Хофстеде де Грот отметил индивидуальный облик героя. По его словам, изображение вероятно является портретным¹⁴. Придал ли художник собственные черты этому персонажу (ко времени создания картины автору должно было быть около 32 лет), можно полагать только гипотетически. Однако одна из деталей композиции, на которую прежде не обращали внимание исследователи, весьма конкретна. Речь идет о сложно декорированной ювелирной позолоченной подставке с ремером (*bekerschroef*)¹⁵, которая занимает доминирующее положение среди предметов на столе (*ил. 2*). Это роскошное ювелирное изделие, покоящееся на ножке с головами дельфинов, включает фигурку сидящего на бочке младенца Вакха с бокалом и виноградной гроздью в руках. Как удалось установить автору настоящей статьи, изобразительный мотив точно воспроизводит украшенный позолотой серебряный *bekerschroef*, созданный в 1642 г. гаагским мастером Андрисом Гриллем (1604–1665) [7, р. 254; 17]. В настоящее время описываемый «держатель» для бокала, один из шедевров ювелира, находится в Музее искусств в Гааге (*ил. 3*).

Кому принадлежал статусный предмет в XVII в. – остается неизвестным. В XX столетии *bekerschroef* вошел в коллекцию Эммы Будге, урожденной Эммы Ранетте Лазарус (1852–1937), дочери богатого торговца из Гамбурга. Гаагский музей приобрел его на аукционе фирмы Пауля Граупе в Берлине, состоявшемся 27 сентября 1937 г. [15].

Любопытно, что в середине XVII в., спустя лишь несколько лет после создания этого уникального произведения ювелирного искусства, оно было «портретировано» в живописи. Точность изображения демонстрирует, что оригинал был хорошо знаком автору картины, созданной незадолго до отъезда художника в Индию. Скорее всего, Исаак Кудейк включил этот дорогостоящий объект не только для придания композиции репрезентативного характера. Ни в одном

другом произведении мастера с многочисленными натюрмортными деталями подобный мотив не встречается. Роскошный *bekerschroef*, вероятно, имел для заказчика картины или самого художника какой-то особый смысл, ускользающий от нашего внимания. Неслучайно он изображен рядом с главным героем, поднимающим бокал «За Ваше здоровье!»

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Данная статья впервые опубликована на нидерландском языке: Irina Sokolova. *Op je gezondheid! De levensgenieter van Isaac Koedijk in de Hermitage, Sint-Petersburg // Connoisseurship. Essays in Honour of Fred G. Meijer. Leiden, 2020. P. 300–304.*

² Исаак Кудейк. Гуляка, подп. и дат. 1650. Дерево, масло 75×57 см. Государственный Эрмитаж. Инв. ГЭ 1862. Подробнее см: [2, кат. 659].

³ Подписная картина «Воришка орехов» («*Het notendiefje*») из собр. П. В. Деларова и приписанный Кудейку «Молодой человек, сидящий в интерьере» («Аллегория Умеренности») из собр. князя С. В. Белосельского–Белозерского позднее покинули Россию.

⁴ Обе картины Кудейка ранее находились в коллекции Жака де Рооре, Делфт. Упоминаются в: [8, р. 36].

⁵ **Дмитрий Алексеевич Голицын** (1734–1803) – в 1764–1767 – полномочный министр при Версальском дворе; в 1769 – назначенный полномочным и чрезвычайным министром при Генеральных штатах в Гааге.

⁶ Например, **Дмитрий Михайлович Голицын** (1721–1793), известный дипломат, коллекционер и знаток искусства, с середины 1750 находившийся в Париже, или Александр Михайлович Голицын (1723–1807), начавший в 1742 службу в посольстве России в Голландии, а в 1755–1761 состоявший посланником в Лондоне. Это мнение впервые было высказано Кэтрин Филлипс.

⁷ Что касается второй из проданных Голицыну работ Кудейка, «Операция ноги», никаких документальных свидетельств о ее пребывании в России не найдено.

⁸ Виллем Лакю. Кухонный интерьер с винтовой лестницей. Бумага, перо, кисть, гуашь. Амстердамский музей, Амстердам, инв. 10663.

⁹ Например, картина Кудейка «Молодой человек, сидящий в интерьере» («Аллегория Умеренности») из коллекции Белосельского–Белозерского первоначально приписывалась Герарду Тер Борху Младшему. В настоящее время эта композиция Кудейка известна в двух экземплярах, один из которых находится в коллекции Якоба Элли Сафра (Jacob Ellie Safra) (США).

¹⁰ С указанием размеров: «выш: 1 арш. ½, верш; шир. 12 ½ верш; на дереве». [1, кат. 1797].

¹¹ «*Interieur met een jongmensch in het geel*» [19].

¹² В конце 1640-х гг. Исаак Кудейк и его современник Николас Мас (1634–1693) популяризировали в голландской жанровой живописи мотив винтовой лестницы. О соотношении их опыта см. подробнее: [3, cat. 19].

¹³ Показательным примером может служить картина Рембрандта «Автопортрет с Саскией на коленях» (1635, Картинная галерея старых мастеров, Дрезден, inv. nr. 1559).

¹⁴ ...de manspersoon is blijkbaar een portret [18].

15 Bekerschroef (нид.) – особый вид ювелирного изделия, состоящий из высокой ножки, которая крепится клеммами к стеклянному бокалу. Употреблялся во время торжественных церемоний) с большим рёмером.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 6-а. Д. 87 [Лабенский, Ф. И.]. Каталог картинам, хранящимся в Императорской Галерее Эрмитажа... сочиненный... при участии Ф. И. Лабенского.

2. *Соколова И. А.* Голландская живопись XVII–XVIII веков в собрании Государственного Эрмитажа : научный каталог коллекции. СПб., 2017–2023. Т. 2.

3. *Bart C., Suchtelen A., van, Cahill N., Schapellhouman, M.* Exh. Cat. Nicolaes Maes. Den Haag, 2019.

4. *Bille C.* De Tempel der kunst of het kabinet van den Heer Braamcamp. 2 dln : diss. Universiteit van Amsterdam. Amsterdam, 1961.

5. *Bok M. J.* European Artists in the Service of the Dutch East India Company, in: Th. DaCosta Kaufmann, M. North (ed.), *Mediating Netherlandish Art and Material Culture in Asia*, Amsterdam 2014.

6. *Bredius A.* Nieuwe bijzonderheden over Isaack Jansz. Koedyck // *Oud-Holland* 27 (1909). P. 5–12.

7. *Frederiks J. W.* Dutch Silver; Embossed Plaquettes, Tazze and Dishes from the Renaissance until the end of the Eighteenth Century (4 vol.). Den Haag, 1952. Vol. 2.

8. *Gool J., van.* De nieuwe Schouburg der Nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen... door. Gravenhage, 1750. Deel 1.

9. *Hofstede de Groot C.* Die Koedijck-Rätsel und ihre Lösung. // *Jahrbuch der Koniglich Preussischen Kunstsammlungen*. Bd. 24. H. 1. 1903.

10. *Korthals Altes E.* De verovering van de internationale kunstmarkt door de zeventiende-eeuwse schilderkunst: enkele studies over de verspreiding van Hollandse schilderijen in de eerste helft van de achttiende eeuw, Leiden, 2003.

11. *Kuznetsov J., Linnik I.* Dutch Paintings in Soviet Museums, Amsterdam ; Leningrad, 1982.

12. *Livret de la Galerie Impériale de l'Hermitage 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, St Petersburg, 1838. P. 313. 12. No 56: Denis Koedyck Le Beuveur; longtempa attribue à J. Le Duc) F. J. Labensky].*

13. *Martin W.* Aanwinsten van het Mauritshuis : bulletin van de Koninklijke Nederlands Oudheidkundige Bond. Leiden, 1908.

14. *Martin W.* Isaak Jansz Koedyck, schilder van levensgrootte figuren // Oud-Holland 27 (1909). P. 1–4.

15. Museale verwervingen vanaf 1933. Herkomstonderzoek naar museale collecties in verband met roof, confiscatie of gedwongen verkoop in de periode 1933–1945. URL: <https://www.musealeverwervingen.nl/nl/1410/objecten/kunstnijverheid/grill,-bekerschroef/> (дата обращения: 05.05.2020).

16. *Phillips C.* Dmitry Mikhaylovich Golitsyn (1721–1793): An Eighteenth century Russian Drawings Collector. Master Drawings. Vol. 49. N4. 2011. P. 533–546,

17. *Pijzel-Dommisse J.* Haags goud en zilver. Edelsmeedkunst uit de Hofstad. Den Haag : Zwolle, 2005.

18. RKD Hofstede de Grootfiches. URL: <https://rkd.nl/explore/excerpts/693786> (дата обращения: 28.12.2021).

19. RKD Hofstede de Grootfiches. URL: <https://rkd.nl/explore/excerpts/693796> en <https://rkd.nl/explore/excerpts/693786> (дата обращения: 28.12.2021).

20. *Sutton P. C.* Meister Holländischer Genremalerei (Einleitung), in: Von Frans Hals bis Vermeer: Meisterwerke holländischer Genremalerei (exh.cat.) Philadelphia-Berlin-London, 1984.

21. *Waagen G. F.* Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen, München, 1864.



1. Исаак Кудейк. Гуляка. 1650, Дерево, масло. 75×57 см.
Государственный Эрмитаж. Инв. ГЭ 1862



2. Исак Кудейк. Гуляка. 1650. Деталь



3. Андрис Грилл. Bekerschroef. 1642. Серебро, позолота.
Выс. 25,5 см. Музей искусств, Гаага, инв. 0153887



4. Десертная тарелка из сервиза из Михайловского дворца с копией картины И. Кудейка «Воришка орехов». 1825–1855. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Фарфор, полихромная надглазурная роспись, золочение. Диаметр. 25,7 см. ГМЗ «Петергоф», инв. ПДМП 8346-ф

Ю. С. Павлоцкая

**Возвращая забытые имена:
штрихи к портрету английского жанриста
Джорджа Морленда**

Данная статья вводит в сферу отечественного искусствоведения новые данные о творческом наследии английского живописца второй половины XVIII в. Джорджа Морленда, а также неизвестные факты его биографии. Недоступные ранее сведения, почерпнутые из современных и исторических иностранных источников, подчеркивают значимость фигуры художника как несомненного реформатора британской жанровой живописи. Для сравнения и в качестве доказательства радикального изменения творческого метода мастера, повлиявшего на подавляющее большинство последующих британских жанристов, в статье приводятся две его работы – раннего и зрелого периодов. Также подробно рассматривается главное произведение художника в жанре бытовой живописи, ставшее поворотным в развитии английского жанра вообще. Кроме того, статья заостряет внимание на неотмечаемой ранее исследователями востребованности и актуальности работ Джорджа Морленда в современной ему Англии, через столетие после его смерти и в нынешнее время.

Ключевые слова: жанровая живопись; искусство Англии XVIII в.; художник Джордж Морленд; золотой век английской живописи; бытовой жанр; английская живопись; английское искусство; английская гравюра; сельские сцены; искусство Великобритании; живопись Великобритании; жанровая живопись Великобритании; европейская живопись XVIII в.; европейское искусство; «Интерьер конюшни»

Павлоцкая Юлия Сергеевна

Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина.

Аспирант кафедры зарубежного искусства.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: jno051525@gmail.com

ORCID 0009-0004-9894-1008

Yulia Pavlotskaya

**Returning Forgotten Names:
Additional Information on the English
Genre Painter George Morland**

This article brings to the Russian art history sphere a new data about the creative heritage of the English artist of the second half of the 18th century George Morland, and also some unknown facts of his biography. Exclusive information gained from modern and historical foreign sources emphasizes the importance of the artist as an undoubted reformer of the British genre painting. The consideration of two paintings

of Morland's early and mature period gives an opportunity to compare his artistic method in both cases and to prove the radical change of it within a very short period of time. That radical transformation influenced the overwhelming majority of the following English genre painters. Morland's program genre work is analyzed properly as it became a turning point for the development of the British genre painting in general. Besides, the article draws reader's attention to the information, missed by previous researchers, about the high demand and relevance of George Morland's works with his contemporaries in England and on the Continent, in Britain a century after his death and around the world nowadays.

Keywords: genre painting; English art of the 18th century; artist George Morland; the Golden Age of English painting; genre scenes; English painting; English art; English engraving; rural scenes; British art; British painting; British genre painting; 18th century European painting; European art; "Interior of a Stable"

Pavlotskaya Yulia

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Post-graduate student of the Department of Foreign Art.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: jno051525@gmail.com

ORCID 0009-0004-9894-1008

Период наивысшего расцвета английского искусства пришелся на середину и вторую половину XVIII столетия, давшего национальной школе живописи небывалое число классиков: достаточно назвать лишь имена Уильяма Хогарта, Томаса Гейнсборо, Джошуа Рейнолдса, Джорджа Стаббса, Джозефа Райта из Дерби, Уильяма Блэйка, начинающих Уильяма Тёрнера и Джона Констебла. Подобного плотного ряда гениев, ярчайших художественных индивидуальностей не даст Великобритания ни один другой век. Их творчество хорошо изучено и широко известно, в отличие от творчества другого бесспорного классика той же эпохи – Джорджа Морленда.

Вместе с тем значимость фигуры Джорджа Морленда для английского искусства не подвергалась сомнению еще его современниками. Прижизненная популярность художника выразилась, в частности, в огромном (сравнимом лишь с успехом Уильяма Хогарта) количестве гравюр, сделанных с его полотен десятками резчиков, «среди которых были лучшие мастера своего времени, удостоенные высоких званий» [10, p. 65]. Эти гравюры охотно раскупались не только жителями Туманного Альбиона, но и ценителями на континенте. Так, в собрании Государственного Эрмитажа, английская коллекция которого считается довольно скромной по

сравнению, например, с голландской, французской или итальянской, хранится около восьми десятков гравюр, выполненных при жизни или сразу после смерти Джорджа Морленда.

О высокой оценке мастерства художника его современниками говорят и следующие факты. Он регулярно участвовал в ежегодных выставках лондонской Королевской академии художеств, альбомы его эскизов были переизданы десять раз, сразу три частные галереи в самом центре Лондона торговали только его полотнами и гравюрами с них в течение нескольких лет.

Творчество Джорджа Морленда немедленно вызвало к жизни множество подражателей и последователей, позднее известных под общим именем морлендистов, среди которых можно назвать имена таких художников, как Джеймс Уорд, Юлий Цезарь Иббетсон, Генри Уолтон, Френсис Уитли, Томас Хэнд, Генри Синглтон, Уильям Бигг, Уильям Коллинз, Эдмунд Бристоу, Ричард Уэстолл, Томас Роулэндсон, Джордж Пинвелл, Джордж Мэйсон, Артур Хоутон, Уильям Шейер.

Почти десяток современных мастеру коллег по цеху создадут прижизненные портреты художника, которые множество раз будут переведены в гравюры, что вообще является весьма редким явлением даже для первостепенных живописных гениев. Один из портретов Джорджа Морленда, еще мальчика, и вовсе приписывается президенту Королевской академии художеств сэру Джошуа Рейнольдсу.

Нельзя забывать и о том, что сразу после смерти Джордж Морленд удостоился четырех биографий, написанных лично знавшими его людьми, одним из которых был его крестник и коллега, живописец Джордж Доу, академик лондонской Королевской академии художеств и автор портретов Военной галереи Зимнего дворца в Санкт-Петербурге.

На протяжении всего XIX в. имя Джорджа Морленда продолжает жить в британской художественной культуре. Например, Джорджем Морлендом зовут одного из героев вышедшего в 1817 г. «Нортенгерского аббатства» популярной романистки Джейн Остин, а ее сестра, как и многие англичане в то время,

охотно копирует полотна мастера. Еще через пару лет увидел свет исторический роман Вальтера Скотта «Ламмермурская невеста», в первой же главе которого читатель встречает имя живописца Джорджа Морленда.

Через сто лет после смерти художника авторитет и ценность его творчества для искусства Великобритании все еще остаются чрезвычайно высокими: «ни один британский художник никогда не был так безоговорочно принят общественностью и поощряем ею» [13, р. 105], «Джордж Морленд – один из родителей собственно британского искусства» [9, р. 5].

В это время были написаны еще четыре биографии художника, авторы которых (коллекционеры, искусствоведы, исследователи) впервые делают попытки систематизировать его обширное наследие (Морленду приписывают около 4000 полотен), выявить в нем несомненные шедевры, проанализировать особенности художественного метода и проследить эволюцию его творчества. Все биографы того периода сходятся в том, что фигура Джорджа Морленда является безусловно значительной для национальной школы живописи: «место Джорджа Морленда в развитии английского искусства является ключевым, определяющим» [11, р. 59], «во всем английском искусстве есть всего несколько вещей лучше хорошего Морленда» [13, р. 1]. Одна из биографий художника начала XX в. даже вышла в серии «Создатели британского искусства», уравняв тем самым Джорджа Морленда с такими мэтрами, как Уильям Хогарт, Томас Гейнсборо, Джошуа Рейнольдс, Джордж Ромни, Уильям Тернер.

Спустя столетие после смерти Джорджа Морленда его имя по-прежнему широко известно в Англии и включено в ее культурный код. Например, «одним из любимых занятий англичанок [викторианской эпохи] станет вышивание шелками картинок с сюжетами, взятыми из произведений столь популярного Морленда...» [4, с. 248].

Вышедшая в 1906 г. «Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси не обошла стороной фигуру Джорджа Морленда. Герои обсуждают одну из его картин, подробно рассматривая предмет изображения, восхищаясь качеством живописи и ставя автора в один ряд с Кон-

стеблем, что ясно дает читателю понять отношение современников писателя к творчеству художника и к нему самому.

С 1920 г. в Великобритании начинает выходить серия детских книг Хью Лофтинга о докторе Дулиттле, прообразе Айболита. В одной из историй о докторе появляется неожиданный герой – художник Джордж Морленд. Время действия книги относится к середине XIX в., когда его уже не было в живых, но это не мешает автору рассказать читателям подробную историю о том, как добрый художник помог уличному коллеге написать несколько жанровых картинок, продажа которых немедленно вырвала его из нищеты.

Кроме того, изображения с полотен художника невероятно часто воспроизводятся в английском декоративно-прикладном искусстве как в XVIII–XIX вв., так и в первой половине XX в. Они помещаются на крышки табакерок, перчаточниц, коробок для печенья и конфет, шкатулок, спичечных коробков и проч.

С середины XX столетия имя Джорджа Морленда начинает забываться. Британские исследователи пишут о нем все реже, советские и российские искусствоведы почти не упоминают его и не обращаются к его творчеству.

И сегодня, в начале XXI в., складывается парадоксальная ситуация, когда значение этого мастера бытового жанра для развития английской художественной культуры в целом все еще до конца не определено не только в российском, но и в европейском искусствоведении.

С одной стороны, живописные работы мастера и гравюры с них хранятся как в крупнейших музеях Великобритании, США, России, так и в частных коллекциях, регулярно участвуя во временных выставках. Его имя внесено в британский Национальный биографический словарь вместе с именами прочих значимых для истории Великобритании деятелей. Кроме того, как картины самого Джорджа Морленда, так и приписываемые ему полотна ежегодно активно продаются на ведущих художественных аукционах мира, варьируясь в цене от нескольких сотен тысяч до нескольких миллионов рублей. Британский исследователь сообщает, что «коммерческий успех работ Джорджа Морленда

в современном мире мало с чем сравним в истории британского искусства» [6, p. 13].

С другой стороны, все еще не существует каталога-резюме и монографии, в полном объеме осмысляющей масштаб творческого наследия, художественные особенности и ценность произведений Джорджа Морленда. Более того, многие полотна мастера остаются весьма условно датированными и атрибутированными даже в первостепенных музеях мира: «Сравнение рентгенографического снимка с другими работами Морленда может вызывать некоторые сомнения в его авторстве, недостаточные, впрочем, для того, чтобы уверенно отвергнуть его авторство» [1, с. 133].

Имя Джорджа Морленда должно занять достойное место в ряду выдающихся живописцев золотого века британского искусства хотя бы потому, что он был первым бытописателем современной ему Англии, создателем визуальных образов, которые и сегодня мгновенно передают «английскость» определенных сценок и видов, художественным выразителем известного понятия «старая добрая Англия».

Кроме того, творческий путь Морленда – яркое и явное исключение из современного ему представления о карьере успешного художника. Будучи сыном живописца, вхожего в дом президента лондонской Королевской академии художеств, он не стал учиться в ней, не поехал, как это было принято среди его коллег по цеху, в Grand Tour по Италии и Франции для оттачивания своего мастерства, не пошел по примеру других в подмастерья к известному художнику, хоть и был приглашен к портретисту Джорджу Ромни, не сделал ставку на самые популярные жанры английского искусства той поры (портрет и пейзаж) и, наконец, сознательно не имел покровителей и заказчиков, желая быть свободным в выборе предмета и манере его изображения.

Джордж Морленд успешно пробовал себя в разных областях живописи: обращался к портрету и пейзажу, создавал архитектурные виды и карикатуры, но свое истинное призвание и мастерство обнаружил в бытовом жанре. И хотя активный период его творческой деятельности охватывает всего около четверти века (1780–1804 гг.),

созданные им за это время жанровые сцены, несомненно, являются огромным вкладом мастера в развитие национальной школы живописи вообще.

В русском, как и в британском, искусствоведении родоначальником собственно английской жанровой живописи принято считать Уильяма Хогарта. Ничуть не умаляя значения его карикатурных серий, бичующих пороки современной ему Англии, необходимо отметить, что Джордж Морленд, в своем раннем творчестве – наследник и продолжатель традиции Хогарта, в зрелые годы пошел дальше учителя по пути развития жанра. Вместе со своей палитрой он вышел из лондонских гостиных, обратившись к быту сельской Англии, который только и отражает ее национальный дух, по сей день нежно откликаясь в сердце каждого, даже выросшего в столице, британца.

Радикальная трансформация творческого метода художника хорошо прослеживается при сравнении его ранних полотен и работ зрелого периода, созданных с разницей менее чем в десятилетие. Парные полотна «Плоды праздности» и «Плоды трудолюбия» (ил. 1, 2) созданы в канонах сатирических серий Хогарта и наглядно демонстрируют результаты такого порока, как праздность, и такой добродетели, как трудолюбие.

Композиционным центром и самым светлым пятном обоих полотен является фигура матери семейства, которая в одном случае смещена влево, а в другом вправо, подчеркивая диаметрально противоположность заложенных автором идей. Художник раскрывает их, пользуясь такими средствами художественной выразительности, как четкий заверченный рисунок, внимание к деталям, определенный колористический строй и язык аллегорий. Каждый изображенный предмет отчетливо работает на создание нужного мастеру образа. Например, огарок ненужной днем свечи, тарелка с отбитым краем, разбитое оконное стекло в «Плодах праздности» являются следствием пороков, обозначенных живописцем с помощью пивной кружки, опрокинутого кувшина и курительных трубок. В то же время ухоженные дети, свежая роза в петлице, сочный окорок у камина в «Плодах трудолюбия» – результаты

аккуратности хозяйки дома и привычки ее мужа к труду до заката. Коричневато-серый, словно бы грязный тональный колорит первого полотна сменяется насыщенными и чистыми тонами второго. При этом в обоих полотнах живопись мастера тонкая, законченная, рисунок четкий и точный.

Окончательный разрыв с традицией предшественников и стремление Джорджа Морленда к обретению оригинального художественного языка отмечено одной из самых ярких его жанровых композиций, известной сегодня под именем «Интерьер конюшни» (ил. 3). Эту работу по праву можно считать программным произведением мастера, серьезной (хотя бы даже из-за необыкновенно крупного формата) декларацией новых сюжетов в его искусстве.

Выбор еще непривычной для британских живописцев темы, конечно, связан с обстоятельствами жизни Джорджа Морленда. Вынужденный покинуть дом в центральном районе Лондона из-за преследования кредиторов, он скитался сначала по столичным предместьям, а потом и провинции, где обратил внимание на всегда нравившиеся ему реалии постоянных дворов, конюшен, сараев и даже свинарников. Новые впечатления так захватили столичного художника, что полностью изменили не только сюжетную направленность, но и манеру его живописи. Из гладкой и скованной четким рисунком она превратилась в свободную, пастозную, небрежную манеру *alla prima*.

«Интерьер конюшни» в передаче Джорджа Морленда подлинно национален, полон воздуха и живописно прогрессивен. В этом полотне явлен совершенно новый не только для самого автора, но и для его соотечественников способ работы со светом в пространстве картины. Ее композиция выстроена таким образом, чтобы яркий дневной свет, льющийся через широкий проем ворот, выхватывал из сумеречного интерьера только самое главное – обитателей и работников конюшни. Ничем не примечательная будничная сцена – мальчик заводит в конюшню двух лошадей и пони, а конюх возится с соломой на полу – превращается в зрелище. Художник явно любит его, приглашая зрителя тоже насладиться фигурами вовсе не породистых, а простых рабочих лошадок, игрой бликов на

их шкурах, видом отливающей золотом соломы под их копытами. На первый план мастер выводит красоту и поэзию обыденности, а всю ее непривлекательную изнанку он буквальным образом оставляет в тени. Свет больше не является условным, как в работах его современников. Наоборот, резкий светотеневой контраст и формирует композицию картины, впускает воздух внутрь двухмерного изображения, придавая ему особую реалистичность, целостность, выразительность и завершенность. Пространство полотна становится более глубоким, а объекты в нем – более объемными. Английские художники – современники Джорджа Морленда не работали со светом так активно, не позволяли себе столь смело переносить на холсты реальные жизненные наблюдения. Известно, что Джордж Морленд делал много зарисовок с натуры. И в этой картине он представил настоящую конюшню постоялого двора «Белый лев» на окраине Лондона, где тогда жил. Мастер естественно и свободно разместил все фигуры на полотне, не испугавшись пустого пространства и избавившись от ощущения искусственно выстроенной композиции. Палитра художника здесь подобрана точно в соответствии с предметом изображения, и этот охристо-коричневый тональный колорит станет любимым у зрелого Джорджа Морленда.

«Интерьер конюшни» до сих пор считается одним из главных шедевров мастера. На академической выставке 1791 г. она произвела настоящий фурор: была «встречена восторгами как самая большая и завершенная работа художника, признана лучшей на выставке» [4, с. 43]. Эта картина, считали многие современники и потомки, «прославила бы любого живописца: цвета, освещение, естественность поз – в ней все так, как бывает на самом деле» [14, с. 43]. Неудивительно, что «Интерьер конюшни» сразу был воспринят критикой и зрителями как манифест уже состоявшегося мастера. С этой картины было сделано множество гравюр, одна из которых хранится в коллекции Государственного Эрмитажа (*ил. 4*).

Начиная с этой картины, его работам будет свойственна та самая «правдивая и наблюдательная передача впечатлений» [4, с. 17], которую отмечают почти все исследователи его творчества. После «Интерьера конюшни» художник окончательно расстанется

с портретом, карикатурой и архитектурными видами, почти перестанет интересоваться чистым пейзажем, стараясь населить свои истинно английские сельские виды такими же истинно английскими обитателями и превращая почти каждую свою новую картину в произведение нового для национального британского искусства бытового жанра.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Британская живопись XVI–XIX веков : каталог коллекции Государственного Эрмитажа / сост. Е. П. Ренне. СПб. : Гос. Эрмитаж, 2009. 316 с.
2. *Кроль А. Е.* Английская живопись XVI–XIX веков в Эрмитаже. Л. : Гос. Эрмитаж, 1961. 88 с.
3. *Кроль А. Е.* Джордж Морланд и его картины в Эрмитаже. Л. : Гос. Эрмитаж, 1963. 44 с.
4. *Лисенков Е. Г.* Английское искусство XVIII века. Л. : Гос. Эрмитаж, 1964. 288 с.
5. *Baily J.* George Morland. A biographical Essay with a Catalogue of the engraved Pictures. London : Otto, 1906. 206 p.
6. *Bove F.* Nurturing Genius in a Pigsty: George Morland and the Making of modern Artist : Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy in the History of Art University of East Anglia. 2018. 248 p.
7. *Collins W.* Memoirs of a Painter: Being a genuine biographical Sketch of that celebrated original and eccentric Genius, the late Mr. George Morland. London : C. Stower for H.D. Symonds, 1805. 242 p.
8. *Dawe G.* The Life of George Morland. London : Vernor, Hood & Sharpe, 1805. 222 p.
9. *Gilbey W.* George Morland. His Life and Works. London : Adam and Charles Black, 1907. 542 p.
10. *Monkhouse W.* Morland George // Dictionary of National Biography. Vol. 39. London : Smith, Elder & Co, 1894. P. 65–69.
11. *Nettleship J.* George Morland and the Evolution from him of some later Painters. London : Seeley and Co, 1898. 176 p.
12. *Perkins D.* Morland George // Oxford Dictionary of National Biography: from the earliest Times to the Year 2002. Oxford : Smith, Elder & Co, 2004. Vol. 39. P. 199–202.
13. *Richardson R.* George Morland, Painter, London (1763–1804). London : Elliot Stock, 1895. 166 p.
14. *Wilson D.* George Morland. London : The Waler Scott Publishing Co, 1907. 270 p.
15. *Winter D.* George Morland (1763–1804) : Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy in Stanford University, California. 1977. 287 p.



1. Джордж Морленд. Плоды праздности. 1790.
Холст, масло. 31,60×37,30 см



2. Джордж Морленд. Плоды трудолюбия. 1790.
Холст, масло. 31,50×37,60 см



3. Джордж Морленд. Интерьер конюшни. 1791.
Холст, масло. 148,6×203,8 см



4. Уильям Уорд. Интерьер конюшни. 1782.
Гравюра с работы Джорджа Морленда

Д. В. Любин

**«Военная дружба» с Пруссией
в отечественном искусстве 1820–1850-х годов.
К истории русско-немецких художественных
связей в эпоху Николая I**

В статье рассмотрен феномен так называемой военной дружбы между Российской империей и Прусским королевством, сформировавшийся в постнаполеоновскую эпоху и просуществовавший почти до Крымской войны. Он проявился не только в сфере внешней политики, но и в культуре, нашел широкое отражение в пластических искусствах, им обусловлены содержание и внешний облик многих официальных памятников в эпоху Николая I. Эти памятники разнообразны: и храмы, и воинские монументы, и фигуративная скульптура. В случае сакральных построек и отчасти воинских монументов чрезвычайно важную роль сыграл тщательно подобранный «национальный» стиль: готический в Пруссии (он нашел отражение в проектах К.-Ф. Шинкеля) и русский в России (храм Христа Спасителя, памятники на полях сражений Отечественной войны 1812 г. и в Польше). Характерная черта многих памятников той эпохи заключается в их определенной содержательной и формальной схожести, внутренней связи с немецкими, прежде всего прусскими и в меньшей степени баварскими, памятниками. Это было обусловлено личными отношениями российского императора с прусским королевским двором и его глубочайшим уважением к памяти русско-прусского союза. При этом Николай I, впитав немецкие идеи, реализовал их с большим размахом, соответствовавшим роли России на мировой арене – и по смыслу, и с точки зрения географии установки монументов, распространив их впоследствии на территорию усмиренной Польши. Содержательная и внешняя схожесть русских и прусских военных памятников служит одним из ярких примеров культурных связей между странами в николаевскую эпоху.

Ключевые слова: русское искусство второй четверти XIX в.; искусство Пруссии 1820–1850-х г.; русско-немецкие художественные связи; политика Николая I в области искусства

Любин Дмитрий Владимирович

Государственный Эрмитаж.

Заведующий отделом «Арсенал».

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Профессор кафедры зарубежного искусства.

Доктор искусствоведения, доцент.

190000, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34.

E-mail: d.lyubin@gmail.com

Dmitry Lyubin

**“Military Friendship” with Prussia
in Russian Art of the 1820–1850s.**

**On the History of Russian-German Artistic Relations
in the Era of Nicholas I**

The article examines the phenomenon of the so-called “military friendship” between the Russian Empire and the Kingdom of Prussia, which formed in the post-Napoleonic era and lasted almost until the Crimean War. It manifested itself not only in the sphere of foreign policy, but also in culture, was widely reflected in the plastic arts, it determined the content and appearance of many official monuments in the era of Nicholas I. These monuments are diverse - these are temples, military monuments, and figurative sculpture. In the case of sacred buildings and partly military monuments, a carefully selected “national” style played an extremely important role: Gothic in Prussia (it was reflected in the projects of K.F. Schinkel) and Russian in Russia (Cathedral of Christ the Savior, monuments in the fields battles of the Patriotic War of 1812 and in Poland). A characteristic feature of many monuments of that era is their certain content and formal similarity, internal connection with German, primarily Prussian and, to a lesser extent, Bavarian monuments. This was due to the personal relations of the Russian emperor with the Prussian royal court and his deepest respect for the memory of the Russian-Prussian alliance. At the same time, Nicholas I, having absorbed German ideas, implemented them on a large scale, corresponding to the role of Russia on the world stage – both in meaning and also in terms of the geography of the installation of monuments, subsequently spreading it to the territory of pacified Poland. The substantive and external similarity of Russian and Prussian military monuments serves as one of the striking examples of cultural ties between countries in the Nicholas era.

Keywords: Russian art of the second quarter of the 19th century; art of Prussia 1820–1850s; Russian-German artistic connections; policy of Nicholas I in the field of art

Lyubin Dmitry

The State Hermitage Museum.

Head of “Arsenal” Department.

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Professor of the Department of Foreign Art.

Doctor of Sciences in Art History, Associate Professor.

Russia, 190000, St Petersburg, Dvortsovaya nab., 34.

E-mail: d.lyubin@gmail.com

Многие военно-мемориальные проекты, реализованные в России при Николае I, обнаруживают чрезвычайно интересную общую черту. Они несут явный отпечаток, скажем так, пристального внимания их высочайшего заказчика к аналогичным немецким, главным образом прусским, памятникам, созданным несколько ранее – в первой четверти XIX в. Эта тема заслуживает особого

внимания, поскольку русско-пруссский диалог в области искусства в годы царствования Николая I был очень интенсивным и многообразным, а роль немецких художников в работе над заказами императора чрезвычайно высока. Н. Н. Врангель совершенно справедливо писал впоследствии о том, что «в царствование Николая Павловича столь же властно, как и в XVIII веке... покоряет нас... немецкая культура» [1, с. 7].

Интерес российского монарха именно к прусским военно-мемориальным проектам объясняется его особенным отношением и лично к Фридриху-Вильгельму III¹, и к Пруссии – своему ближайшему союзнику, но более всего сформировавшимся еще в молодые годы глубоким уважением к русско-прусскому боевому братству 1813–1814 гг. По словам С. С. Татищева, «мысль о братстве и товариществе по оружию армий русской и прусской была заветною мечтою императора Николая. Он любил переноситься ко временам общей их борьбы и всячески старался поддерживать в них предания этой славной эпохи» [8, с. 256–257]. Союзнические отношения двух стран на поле боя трансформировались со временем в такие же отношения в области искусства, призванного увековечить славную эпоху борьбы и победы. Важное значение имел и профессиональный интерес императора, преданного военному делу «душой и телом», к прусской армии.

Этот интерес был совершенно естественным. Как писал Татищев, «не подлежит сомнению, что связь, устанавливающаяся между союзными войсками на поле общего сражения, является связью действительною, скрепленною совместно одержанным успехом или общею неудачею, а потому и содействующею сближению государей, правителей и народов» [8, с. 326]. Борьба с Наполеоном накрепко спаяла Россию и Пруссию. В годы, когда рос великий князь Николай Павлович, когда формировался его характер и мировоззрение, сложился военный союз двух стран, который со временем превратился в настоящее воинское братство, «военную дружбу». В 1812 г. Фридрих-Вильгельм III, «уступая непреодолимой силе», вынужденно выставил корпус против России. Но уже в 1813 г. русские полки освобождали Германию от французов. Затем русские

и пруссаки не раз сражались плечом к плечу, причем нередко под началом одного полководца². В августе 1814 г. императорские войска, возвращаясь домой из Франции, прошли через Берлин. Вдоль его главной улицы, Унтер-ден-Линден, стояли накрытые столы. За ними вперемешку сидели прусские и русские солдаты, празднуя общую победу. В королевском дворце был дан обед для офицеров. После завершения войн с Францией император Александр I в развитие идеи военного братства даже высказал мысль, скорее идею, не лишенную романтических ноток, нежели реальное предложение, что армии России, Пруссии и Австрии могли бы стать общей, единой армией «правого дела».

Политические и военные связи России и Пруссии в эпоху Александра I и Фридриха-Вильгельма III были основаны на личной симпатии правителей. В 1813 г., едва смолкли пушки на поле Битвы народов под Лейпцигом, два государя задумали укрепить политический и военный союз родственными узами. Несколько месяцев позже в Берлине великий князь Николай Павлович познакомился с дочерью прусского короля Шарлоттой-Фредерикой-Луизой-Вильгельминой. Молодые люди понравились друг другу. Объявление об их помолвке было сделано в Берлине 23 октября (4 ноября) 1815 г., когда русские войска через Пруссию возвращались домой. В назначенный день в Берлине торжественно встречали Санкт-Петербургский гренадерский полк, чьим шефом был Фридрих-Вильгельм III. Тема военного братства двух стран и их армий служила красивыми кулисами для торжественного семейного события – во время обеда в королевском дворце монархи-союзники провозгласили об объединении своих семей.

В 1817 г. произошло событие, чрезвычайно важное для Николая Павловича: Фридрих-Вильгельм III назначил будущего зятя шефом 3-го Бранденбургского кирасирского полка³. Момент передачи полка запечатлен в картине Ф. Крюгера «Парад в Потсдаме» (1849, Берлин, Национальная галерея)⁴. С этого времени полк стал носить имя своего шефа. В этом нашла продолжение почетная традиция шефства монархов над полками дружественных армий, которая стала одним из символов союза России, Австрии и Пруссии после

победы над Наполеоном. В октябре 1814 г. в каждой армии было выбрано по два полка, шефами которых стали союзные правители⁵. В русской армии ими стали гренадерские Кексгольмский и Санкт-Петербургский полки⁶, переименованные соответственно в Его величества императора австрийского гренадерский и Его величества короля прусского гренадерский. Аналогичная практика существовала и в союзных армиях. В октябре 1814 г. император Александр I стал шефом 1-го Гренадерского полка прусской армии (шефом 2-го Гренадерского полка стал австрийский император Франц I)⁷. Почетная традиция существовала до Первой мировой войны⁸.

Император Николай I проявлял поистине отеческую заботу о своем полке. Он проводил смотры, наблюдал за действиями полка на маневрах, лично награждал отличившихся. В 1842 г. он учредил медаль в память четвертьвекового юбилея своего шефства⁹. Помимо этого, к юбилею полка Николай I повелел отчеканить так называемые кирасир-галеры – серебряные медали с памятной надписью для раздачи гарнизону Бранденбурга.

Внимание императора к прусской армии не ограничивалось памятью о совместной борьбе с Наполеоном, рамками традиции почетного шефства и добрым личным отношением к одному из королевских полков. В практическом смысле предназначение союза России и Пруссии Николай I видел в том, чтобы сохранять сложившуюся после Венского конгресса расстановку политических сил в Европе. Свою армию он называл надежным резервом королевской армии и был убежден, что в случае необходимости русские и прусские войска, как и прежде, плечом к плечу выступят против общей опасности. Такой опасностью были революции. В 1830 г. царь предлагал своему тестю готовиться к совместным действиям против короля французов Луи-Филиппа ввиду обстоятельств восшествия того на престол. Восстание в царстве Польском отвлекло внимание Николая от этого плана. В пору обострения отношений между Австрией и Францией в 1832 г. царь высказал мысль о соединении русской и прусской армий, их гвардейских корпусов, «чтобы доказать этим тесную дружбу, связывавшую обоих монархов» [8, с. 338].

Русско-прусский союз, к счастью, нашел тогда подтверждение не на поле брани, а в мирных обстоятельствах – в совместных маневрах, парадах и т. д. 30 августа 1834 г. в параде по случаю открытия Александровской колонны в Санкт-Петербурге принял участие небольшой сводный прусский отряд. Он состоял из чинов гвардии (сохранилось подробное описание, как именно они были отображены¹⁰), а также 6-го Бранденбургского кирасирского полка, шефом которого был Николай I. Король Фридрих-Вильгельм III лично провел смотр «депутации» перед отправлением в Санкт-Петербург, а доставил их в российскую столицу русский военный пароход «Александр»: символический смысл отправления отряда был продуман с обеих сторон до мелочей! В письме Николаю I прусский король назвал отряд представителем всей своей армии, которая гордится памятью о братском союзе с русской армией.

Это представительство было немногочисленным: всего 18 офицеров и 38 нижних чинов. Командовал отрядом принц Вильгельм. В организации участия прусских офицеров и солдат в торжественном параде император воплотил идею выступления двух армий плечом к плечу: он распределил их по русским полкам в строгом соответствии со старшинством и родом оружия. В одном строю с преображенцами по Дворцовой площади прошли чины 1-го Прусского гвардейского пехотного полка, вместе двигались русские и прусские кирасиры и т. д. На следующий день в Летнем саду накрыли столы с угощением. Вновь, почти так же, как ровно двадцать лет назад в Берлине на Унтер-ден-Линден, сидели за ними вперемешку русские и пруссаки, вспоминая славные годы боевого братства. Императрица Александра Федоровна лично разливала щи, а император поднял тост за своего тестя и прусскую армию и беседовал со своими и союзными солдатами и офицерами. После этого гости провели в Санкт-Петербурге еще более двух недель и были награждены российскими орденами и медалями и памятными подарками.

Участие пруссаков в церемонии в Санкт-Петербурге было символическим, и это не случайно. В Берлине с осторожностью воспринимали чрезмерную воинственность российского импе-

ратора. Фридрих-Вильгельм III не имел желания ни воевать, ни демонстрировать военную силу. В 1833 г. русским и австрийцам пришлось приложить большие усилия, чтобы Пруссия подписала выработанную в Мюнхенгреце конвенцию о праве вмешательства союзных держав в случае, если Франция поддержит революционные выступления где-либо в Европе.

Поэтому неудивительно, что летом 1835 г. в больших совместных маневрах при городе Калиш со стороны королевства приняли участие почти в двадцать раз меньше людей, чем со стороны России. Маневры стали ярким и вместе с тем последним значительным проявлением русско-прусской военной дружбы, столь вдохновлявшей Николая I. Маневры состоялись на российской территории – в царстве Польском, близ русско-прусской границы. Не только очередная круглая дата – двадцатилетие завершения войн против Наполеона – послужила их причиной. Неспokoйная обстановка в Европе потребовала новой демонстрации силы русско-прусского союза. Место для маневров было выбрано с глубоким смыслом. Именно в Калише в 1813 г. две страны подписали союзный договор против Наполеона.

В России калишские маневры получили название «Обновление союза с Пруссией». В них приняли участие более 58 тысяч человек: 55 тысяч русских и всего три тысячи прусских военных¹¹. Чтобы подчеркнуть идею военного братства двух стран, среди частей, привлеченных к маневрам, присутствовали полки, чьими шефами являлись представители правящих династий¹². Маневрам предшествовал большой праздник, общий смотр армии обоими монархами, а также парад, продолжавшийся три с половиной часа. В завершение многодневных совместных учений, в ходе которых объединенными войсками командовали как императорские, так и королевские генералы, был «взят штурмом» город Калиш. Свидетелями военного праздника стали представители правящих семей Австрии, Англии, Нидерландов, Дании, германских государств.

Воссоединению союзных войск посвящены памятники, картины, произведения прикладного искусства, медали¹³. Во время

маневров в Калише за счет русской казны возвели памятник Фридриху-Вильгельму III и русско-прусскому союзу – высокий обелиск из чугуна. На боковых гранях его постамента, украшенного фигурами двуглавых орлов и гирляндами, поместили памятные надписи¹⁴. Они повествовали об истории альянса двух стран и вместе с тем предостерегали их «общих врагов» от попыток изменить статус-кво в Европе: армии собрались не только для того, чтобы, как пелось в сочиненной здесь же песне, «с друзьями повидаться»¹⁵.

Спустя несколько дней в Богемии произошла новая встреча союзных монархов. К прусскому королю и российскому императору присоединился император австрийский. Близ города Теплиц на поле Кульмской битвы состоялась церемония открытия памятника чинам русской гвардии, павшим в кровопролитном сражении. События двадцатилетней давности вновь послужили прекрасным поводом для союзных монархов продемонстрировать свое пусть не единство, но общее согласное мнение перед лицом новых обстоятельств.

С маневрами в Калише связана примечательная история обмена подарками, в которой произведения искусства выполняли функцию дипломатических даров. Прусский художник К. Рёхлин, много работавший по заказам русского двора, в двух идентичных картинах (1836) изобразил парад, завершивший маневры. Одна картина предназначалась прусскому королю, вторая – российскому императору¹⁶. Г. Шварц запечатлел церковный ход в Калише (после 1835, ГМЗ «Павловск»). Картины Рёхлина и Шварца Фридрих-Вильгельм III отправил Николаю I. В 1838–1839 гг. на Императорском фарфоровом заводе в Санкт-Петербурге эти изображения были воспроизведены на огромных вазах, которые в качестве ответного подарка прибыли в Берлин¹⁷.

После Калиша совместных военных мероприятий схожего масштаба и торжественного характера уже не было. Русские и пруссаки обменивались приглашениями на маневры¹⁸, представители союзных армий наносили визиты в столицы, приуроченные к военным юбилеям. В 1840 г. русские прибыли в Берлин, чтобы поздравить прусских кавалергардов со столетием полка. В 1842-м

исполнилось 25 лет пребывания российского императора шефом 6-го Бранденбургского кирасирского полка, и депутация прусских кирасир посетила Санкт-Петербург.

В 1840-х гг. отношения России и Пруссии были весьма простыми. Противоречия стали накапливаться еще в последний период жизни старого короля (он скончался в 1840-м) и существенно усилились при его сыне, Фридрихе-Вильгельме IV. Многие его действия в области внешней и внутренней политики вызывали открытое неодобрение Николая I, а это в свою очередь в штыки воспринималось в Берлине. Полки использовались теперь не для совместных парадов, а по прямому назначению: силой утверждать решения своих государей. В 1849 г. появление русских военных кораблей остановило продвижение прусских войск в Ютландии в ходе прусско-датской войны. Петербург грозил Берлину разрывом отношений. Давление России на Пруссию усилилось, когда император занял проавстрийскую позицию в дискуссии о главенстве в Германском союзе, заявив, что не потерпит исключения Австрии из этого процесса. Известны слова Николая о том, что если между Пруссией и Австрией случится война, то он без промедления появится на поле боя и во главе своей армии встанет между противоборствующими державами. Под давлением могущественного соседа Пруссия на конференции в Ольмюце (1850) отказалась от своих претензий. Это вызвало в королевстве всплеск негодования по отношению к России: иначе как капитуляцией такое решение не называли.

В 1850–1851 гг. состоялось внешнее примирение государей. Последовали визиты прусского короля с семьей в Варшаву и Николая I с императрицей в Берлин. Вскоре, однако, началась Крымская война. Пруссия, как, впрочем, и Австрия, заняла нейтральную позицию, но нейтралитет недавних союзников был не таким, на какой рассчитывала Россия. Кроме того, Вена и Берлин заключили соглашение, в котором предусматривалась возможность начала совместных боевых действий против Петербурга. Незадолго до начала войны произошел случай, который красноречиво свидетельствует о состоянии некогда столь прочных отношений между

странами. Узнав о том, что в Пруссии готовится план мобилизации войск, а крепости близ границы с Россией приведены в оборонительное положение, Николай I высказал прусскому военному агенту в Санкт-Петербурге, что полагает это изменой. Император пригрозил, что сам прекратит и запретит всем в империи носить прусские награды, а членов королевской семьи лишит шефства над русскими полками и исключит из состава русской армии. Эти слова, но более всего начавшаяся вскоре война завершили яркую главу в истории русско-прусской «военной дружбы». В первые пятнадцать лет царствования Николая I она по-настоящему существовала, хоть и была в большей степени красивой идеей, воспоминанием, чем прочной реальностью, императорской «заветной мечтой». Ее время прошло, и она угасла, но оставила значительный след, в том числе в русском искусстве того времени.

Возвращаясь к прусским влияниям в русских военно-мемориальных проектах, отметим, что наиболее сильно они проявились в 1830-х гг. – то есть именно тогда, когда и были созданы крупнейшие отечественные военные памятники эпохи Николая I. Приведем несколько наиболее ярких примеров. Одним из них является проект общенационального храма-памятника, посвященного победе над Наполеоном. Такой храм должен был наглядно воплотить идею помощи Всевышнего в борьбе с могущественнейшим земным врагом. Вторая, не менее важная идея заключалась в том, что такая борьба объединила весь народ перед лицом национальной катастрофы. И для России, и для Пруссии обе идеи были чрезвычайно актуальными.

В обеих странах предложения создать такой храм возникли непосредственно в эпоху борьбы с Наполеоном. В России эта идея зародилась, как известно, до окончательного изгнания неприятеля из пределов страны и спустя несколько десятилетий получила воплощение в храме Христа Спасителя в Москве. В Пруссии такого храма не возникло, хотя необходимость его создания подчеркивали немецкие мыслители, в том числе Э.-М. Арндт в 1814 г. Тогда же К. Сивекинг заявлял о необходимости построить на поле битвы при Лейпциге «Немецкий собор», который будет «церковью для всех немцев» [13, S. 21]. В 1814–1815 гг. архитектор К.-Ф. Шинкель

создал рисунок колоссального храма, посвященного освобождению Пруссии от французов [13, с. 22]. Этот храм предполагалось построить на Лейпцигской площади. В своих записях Шинкель именовал его «национальным памятником».

Чрезвычайно важно то, что и в России, и в Германии общенациональному значению храма должен был соответствовать его архитектурный стиль. Это русский стиль, в котором возвел московский храм К. А. Тон, и стиль готический, получивший национальную трактовку в проекте Шинкеля (гармонично дополнившего его ренессансными куполами). Это обстоятельство отмечала Е. И. Кириченко: «Национальные храмы-памятники, немецкие и русские, апеллируют к иным по сравнению с национальным Пантеоном источникам – к средневековым» [4, с. 230].

Облик Санкт-Петербурга 1830-х – 1840-х гг. определили несколько знаковых памятников военно-мемориального характера, родственных памятникам в Берлине. Нужно сказать, что к этому времени прусскую столицу уже украшали военные монументы, которых было немало. Наиболее ранние из них созданы в последней трети XVIII столетия. В центре города, на площади Вильгельмплац, ныне не существующей, располагался скульптурный ансамбль [10, S. 166], посвященный полководцам Семилетней войны. Примечательно, что конный памятник самому Фридриху II в Берлине был установлен значительно позже – в середине XIX в.¹⁹

Главный столичный памятник, в характере которого доминирует идея воинской славы, – знаменитая квадрига Бранденбургских ворот. В судьбе этого творения И.-Г. Шадова нашел отражение дух эпохи: для Пруссии – времени катастрофы и победы. По распоряжению Наполеона, занявшего прусскую столицу, квадрига в 1806 г. была демонтирована и вывезена в качестве трофея в Париж. После ее возвращения в 1814 г. Шинкель изменил характер фигуры в колеснице, создав выразительный образ богини Победы. Вместо трофея, украшенного лавровым венком, она получила копье, которое венчает заключенное в венок из дубовых веток изображение прусского ордена Железного креста²⁰ и одноглавый прусский орел под короной²¹.

Возле королевского дворца в 1816–1818 гг. по проекту Шинкеля возведено здание Новой вахты. Оно служило местом размещения караула по охране дворца и вместе с тем было памятником прусским военным, павшим в борьбе с Наполеоном. По обе стороны от него в 1822 г. установили мраморные фигуры генералов Г. Шарнхорста и Ф.-В. Бюлова работы Х.-Д. Рауха. Он же был автором памятника фельдмаршалу Г.-Л. Блюхеру, который занял свое место в сквере напротив Новой вахты в 1826 г.²²

Наиболее значительный монумент, посвященный Освободительной войне, установлен за пределами городских стен Берлина, на холме Темпельхоф²³ (1818–1821). Он является главным среди серии монументов в память об Освободительной войне. Идею об их создании высказал в 1815 г. Фридрих-Вильгельм III. Автор памятников, Шинкель, писал: «После победоносных лет 1813, 1814, 1815 король постановил создать на полях сражений памятники в средневековом стиле и выполнить их из железа; после того, как они будут установлены, в столице королевства надлежало создать монумент в том же стиле, и в нем были бы запечатлены события каждого знаменательного года» [11, S. 142]. Изначально Шинкель предполагал установить триумфальную колонну, но затем было решено возвести монумент в готическом стиле: табернакль на основании в форме креста. Выбор был обусловлен тем, что, «в противоположность черте характера романских народов – прославлять самих себя, подлинное немецкое чувство (которое с неизменной силой до наших дней сохраняется в правящем доме Гогенцоллернов) заключается в том, чтобы не приписывать победы на поле брани собственным силам, а возблагодарить за это Господа» [11, S. 144]. Памятник венчало изображение знака ордена Железного креста, и с этого времени холм получил новое название: Кройцберг («Гора креста»).

Общенациональный характер памятника определило его архитектурное решение и посвятельная надпись: «Король – народу, который по его зову благородно принес в жертву отечеству свое имущество и кровь. В память о павших, в знак признательности живущим, для подражания грядущим поколениям». Важную роль играет скульптурное убранство. Монумент украшают двенадцать

фигур крылатых гениев. Они символизируют события войны, о которых напоминают надписи на постаментах. В образах гениев запечатлены Фридрих-Вильгельм III, члены дома Гогенцоллернов²⁴ и прославленные прусские военачальники²⁵. Статуи создали берлинские скульпторы-классицисты Х.-Д. Раух, Л.-В. Вихман и Х.-Ф. Тик. Несмотря на то что в памятнике на Кройцберге отсутствует стилевое единство архитектуры и скульптуры, он несколько не утрачивает внутренней цельности и художественной выразительности и представляет оригинальное объединение двух, казалось бы, взаимоисключающих стилей – готики и классицизма.

Памятники «второго класса», посвященные Освободительной войне, также выполнены в форме табернакля, но они меньше и не имеют скульптурного убранства. Они установлены на полях семи сражений: при Гросгёршене, Ханау, Кацбахе, Гросберене, Кульме, Денневице и Ватерлоо. Каждый памятник украшала посвяtitельная надпись: «Король и отечество с благодарностью чествуют павших героев. Они покоятся с миром». Под нею указывались место и дата битвы.

Среди архитектурных сооружений, которые стали важными акцентами в застройке Берлина того времени, следует упомянуть колонну Мира на бывшей площади Бель-Альянс (ныне Мерингплац, 1843). Ее венчает изображение Виктории с пальмовой ветвью и венком в руках работы Рауха. Эта скульптура представляет собой увеличенное воспроизведение одной из крылатых богинь, установленных на колоннах в парке Шарлоттенбург.

Как можно видеть, наиболее значительные прусские военные памятники созданы в ту пору, когда отношения Берлина и Санкт-Петербурга переживали расцвет, или существовали к тому времени. Можно ли усомниться в том, что они произвели неизгладимое впечатление на великого князя Николая Павловича? Пройдет немного времени, и Петербург получит богатое «военное» художественное убранство, воплотившее тему русской воинской славы и во многом схожее с берлинским. В этой схожести, думается, определенно проявилось желание императора подчеркнуть идею русско-прусской военной дружбы, которой он придавал столь важное значение

и которой он искренне гордился. В этом, однако, он проявился как человек «часто не с русскими мыслями и вкусами», как много лет спустя справедливо скажет Н. Н. Врангель [1, с. 7].

Приведем несколько примеров. Колесница Славы на арке здания Главного штаба имеет много общего с колесницей Бранденбургских ворот. Силуэт Санкт-Петербургского монумента в целом интереснее, богаче, но различие в числе лошадей (шесть в Петербурге, четыре в Берлине) и в наличии второстепенных фигур не играет определяющей роли. Принципиально важна трактовка главной фигуры Славы или Победы с лабарумом, увенчанным национальным символом. Произведения И.-Г. Шадова (с дополнением К.-Ф. Шинкеля) и С. С. Пименова и В. И. Демут-Малиновского являются великолепными образцами монументальной пластики классицизма. Два знаменитых творения В. П. Стасова – Московские триумфальные ворота и более скромные ворота «Любезным моим сослуживцам» в Царском Селе напоминают Бранденбургские ворота.

Облик Дворцовой площади немислим без Александровской колонны. Говоря об этом выдающемся творении Монферрана, нельзя не вспомнить о малоизвестном, но исключительно важном документе частного характера. Это письмо прусского кронпринца Фридриха-Вильгельма сестре, российской императрице Александре Федоровне от 12 января 1826 г. Речь в нем шла об увековечении памяти Александра I. Кронпринц предлагал три варианта: установить триумфальную колонну на Дворцовой площади, возвести колоссальную статую сидящего на троне царя на стрелке Васильевского острова между Ростральными колоннами, либо выстроить храм, подобный античному, на Марсовом поле. Образцом для памятника перед Зимним дворцом, по мнению Фридриха-Вильгельма, должна была послужить колонна Траяна, которую надлежало превзойти по высоте ввиду огромных размеров площади. Три года отделяют письмо от начала работы Монферрана над проектом монумента Александру. Но указание, данное Николаем I придворному архитектору, – возвести вместо предложенного изначально обелиска колонну наподобие Траяновой – служит свидетельством

по крайней мере схожести размышлений императора и его шурина. Важен и еще один момент. Предлагая вариант памятника на Марсовом поле, Фридрих-Вильгельм явно ориентировался на неосуществленный проект грандиозного монумента Фридриху II в Берлине, составленный в 1796 г. архитектором Ф. Жили.

Говоря о других петербургских памятниках-колоннах, нельзя не обратить внимание на принципиальную схожесть тех двух, что украсили Конногвардейский бульвар, и колонны на площади Бель-Альянс. Берлинский монумент был открыт всего на два года раньше, его украшает также статуя Виктории работы Х.-Д. Рауха. Много позже созданный им образ богини послужил примером для скульптора П. И. Шварца – создателя гения Славы на колонне перед храмом лейб-гвардии Измайловского полка (1886). Сама же эта колонна, украшенная трофейными турецкими пушками, имеет схожее решение с колонной Победы в Берлине (1864–1873)²⁶.

В некоторых случаях отечественные художники получали четкие монаршие указания ориентироваться на берлинские образцы. Это относится, в частности, к памятникам М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю-де-Толли перед Казанским собором. Образцом для них послужили статуи прусских полководцев работы все того же Рауха. В 1822 г. император Александр I поручил скульптору Э. Лауницу изваять статуи российских полководцев «по примеру немецких памятников» (в то время из названных монументов в Берлине были готовы только памятники Бюлову и Шарнхорсту). Работа Лауница не удовлетворила императора, и создание памятников было отложено. К проекту вернулись спустя несколько лет. В 1827 г. был объявлен новый конкурс. При создании монументов надлежало придерживаться форм, «данных статуе фельдмаршала Блюхера в Берлине, которой бронзовая модель находится в Эрмитаже» [9, с. 38]. Ведущие российские скульпторы отказались от участия – требование ориентироваться на прусские памятники они восприняли без энтузиазма. Победителем конкурса стал Б. И. Орловский. Мастеру удалось создать оригинальные и выразительные образы и притом не нарушить условий программы. Особенно заметна схожесть монументов Блюхеру и Кутузову, в которых современный облик – эполеты, аксельбанты,

мундир – дополняет длинный плащ, похожий на античное одеяние, который драпирует большую часть фигуры полководца, придавая образу возвышенные черты.

Очевидна близость прусских и русских проектов военных памятников, предусматривавших разделение на нескольких классов. Монументы, спроектированные А. Адамины для Бородинского поля и других памятных мест Отечественной войны 1812 г., по сути аналогичны проекту К.-Ф. Шинкеля – памятнику на Кройцберге и на полях сражений в Пруссии. Как в Пруссии, так и в России принципиальное значение имело создание монументов в формах национальной архитектуры, схожей была и их главная идея – благодарения Господа за одержанные победы. Прусский проект был воплощен в 1817 (памятники второго класса) и 1818–1821 гг. (главный монумент). В России идея была реализована позже – проект утвержден в 1835 г., а первые монументы воздвигнуты к 25-летию вступления союзных войск в Париж. Заимствовав идею таких памятников в Пруссии, российский император воплотил ее шире – и по смыслу, и с точки зрения географии установки монументов, распространив ее впоследствии на территорию усмиренной Польши. Содержательная и внешняя схожесть русских и прусских военных памятников служит одним из ярких примеров культурных связей между странами в николаевскую эпоху.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ С унаследовавшим прусский трон Фридрихом-Вильгельмом IV у Николая I возникли существенные противоречия, главным образом в связи с либеральными настроениями прусского короля, которые могли нарушить status quo в Европе.

² Так, принц Евгений Вюртембергский командовал прусскими войсками под Лютценом после того, как получил ранение Г.-Л. Блюхер; М. А. Милорадович руководил действиями русской и прусской гвардии в Битве народов при Лейпциге; М. Б. Барклай-де-Толли в 1813–1814 гг. – объединенными русско-прусскими войсками в Богемской армии Шварценберга.

³ Вскоре после этого нумерация полков изменилась, и полк получил 6-й порядковый номер.

⁴ В 1821 г. во время парада по случаю открытия памятника на Кройцберге, посвященного победе над Наполеоном, великий князь командовал своими кирасирами. На еще одной картине Крюгера Николай Павлович изображен во

главе полка во время парада на Опернплац в Берлине (1824–1830, Берлин, Национальная галерея).

⁵ Еще до того, как Франц I и Фридрих-Вильгельм III стали шефами полков, обычай шефства в русской армии уже некоторое время существовал. Первые шефы появились в годы правления императора Павла I. 1 сентября 1814 г. должность шефа была отменена – и тут же возобновлена для австрийского императора и прусского короля.

⁶ Кексгольмский был образован Петром I в 1710 г., а Санкт-Петербургский – вскоре после смерти первого российского императора, в 1726 г.

⁷ С этого времени гренадеры стали носить почетное имя своего шефа – «александринцы». После смерти императора его имя было присвоено полку навечно, а его полковой мундир, присланный из России Николаем I, хранился в гарнизонной церкви в Потсдаме. В австрийской армии царь стал шефом пехотного Гиллерова полка, который с тех пор также получил его имя – пехотный императора российского Александра I полк № 2.

⁸ Юбилей шефства широко отмечались, в связи с этим чеканились памятные медали. Для своего полка король Фридрих-Вильгельм III сочинил марш, который был торжественно вручен в марте 1835 г. Со временем почетного звания шефов русских полков удостоились еще несколько немецких принцев. Накануне Первой мировой войны германский император Вильгельм II был шефом лейб-гвардии Санкт-Петербургского полка и двух армейских частей – Выборгского пехотного и Нарвского гусарского полков. Кроме того, он был адмиралом российского флота. Его супруга императрица Августа в 1910 г. стала шефом Гродненского гусарского полка.

⁹ Спустя год исполнилось 25 лет шефства короля Фридриха-Вильгельма III над Перновским гренадерским полком, и прусский правитель повелел отчеканить аналогичные медали. В дальнейшем создавались аналогичные памятные медали. В 1879 г. была отчеканена медаль в память 50-летия шефства Александра II над 3-м Прусским уланским полком. В 1889 г. был отчеканен жетон в память 75-летия шефства императора Александра I в Прусском гвардейском гренадерском полку.

¹⁰ «В состав делегации каждый пехотный полк отрядил по три человека, кавалерийский полк по два, егерские и стрелковые батальоны по одному, гвардейская артиллерия три, гвардейская унтер-офицерская рота два, гвардейская резервная жандармерия одного, состоящие при 1-м Гвардейском пехотном полку русские песенники два и 6-й Кирасирский полк два человека» [8, с. 340].

¹¹ Русских войск было: пехоты – 57 ½ батальона, кавалерии – 54 эскадрона, орудий – 128. Со стороны Пруссии участвовали: пехоты – 3 ½ батальона, кавалерии – 13 ½ эскадрона, орудий – 8.

¹² Российские Гренадерский его величества короля прусского полк, Перновский гренадерский кронпринца прусского полк, а также полки, в которых шефами были принцы Вильгельм и Карл – Калужский и Либавский пехотные.

Пруссию представляли Бранденбургские кирасиры и Гренадерский императора Александра I полк.

¹³ В память о маневрах была отчеканена серебряная медаль. Ее украсил парный портрет обоих правителей и изображения русского и прусского воинов со знаменами на фоне лагеря.

¹⁴ На лицевой грани было начертано: «Верному другу и союзнику императоров российских Александра I и Николая I, Фридриху-Вильгельму, королю прусскому». Две надписи запечатлели историю русско-прусской военной дружбы: «25 марта 1813 г. государь император Александр I заключил союз в Калише с Фридрихом-Вильгельмом III, королем прусским для освобождения Европы», «31 августа 1835 г. соединились вновь российские и прусские ратники в Калише после 20-летнего мира, утвержденного их победами, в присутствии Николая I, императора всероссийского, и Фридриха-Вильгельма III, короля прусского» и, наконец, последняя гласила: «Всемогущий! Благослови союз и дружбу России с Пруссией, для мира и благоденствия обеих держав, к страху их общих врагов» [7, с. 365].

¹⁵ Слова из известной песни «Русский царь собрал дружину...», написанной трубачом лейб-гвардии Егерского полка Малышевым во время маневров под Калишем.

¹⁶ Местонахождение русской работы неизвестно, прусская хранится в Собрании прусских дворцов и парков Берлина–Бранденбурга.

¹⁷ Ныне их можно видеть во дворце в Шарлоттенбурге.

¹⁸ В октябре 1837 г. немецкие принцы прибыли на кавалерийские учения в Воскресенск, в следующем мае Николай I с женой и двумя дочерьми присутствовал на маневрах берлинского гарнизона и т. д.

¹⁹ Известно, что король ответил отказом на предложение об установке монумента в его честь, последовавшее в 1779 г. от столичного губернатора генерала Мёллендорфа. Фридрих II сослался на то, что «по принятому обычаю живому полководцу памятники не возводятся» [12, S. 46].

²⁰ Шинкель был автором эскиза знака ордена Железного креста, выполненного с собственноручного рисунка Фридриха-Вильгельма III. Как известно, король учредил этот орден для награждения за военные заслуги в 1813 г.

²¹ Идея военного торжества оказалась воплощенной настолько мощно, что вскоре после окончания Второй мировой войны орел и крест были удалены с квадриги как символы прусского милитаризма и возвращены только после объединения Германии.

²² Шинкель был автором еще одного важного комплексного проекта, посвященного Освободительной войне: скульптурному оформлению Замкового моста.

²³ Памятник на Кройцберге был изготовлен из железа на королевском железолитейном предприятии – в Пруссии техника бронзового литья по восковым моделям не использовалась довольно долгое время.

²⁴ Королева Луиза, принцесса Шарлотта – супруга Николая I Александра Федоровна, младший брат короля принц Вильгельм (дважды), будущие король Фридрих-Вильгельм IV и король и впоследствии Германский император Вильгельм I.

²⁵ Блюхер, Йорк фон Вартенбург и Бюлов.

²⁶ Этот монумент, некогда стоявший перед зданием рейхстага, венчает позолоченная крылатая фигура Боруссии работы Ф. Драке – ученика Рауха.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Врангель Н. Н.* Иностранцы XIX века в России // Старые годы. 1912. Июль–сентябрь.
2. *Высочков Л. В.* Император Николай I: человек и государь / Л. В. Высочков. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2001.
3. *Исакова Е. В.* Храмы-памятники воинской доблести. М : Знание, 1991.
4. *Кириченко Е. И.* Запечатленная история России : [Монументы XVIII – нач. XX века] : в 2 т. М. : Жираф, 2001.
5. *Мостовский М.* Историческое описание храма во имя Христа Спасителя в Москве / М. Мостовский. М. : тип. С. Орлова, 1883.
6. Николай Первый. Молодые годы. Воспоминания. Дневники. Письма. СПб. : Изд-во «Пушкинского фонда», 2008.
7. *Сокол К. Г.* Монументальные памятники Российской империи: каталог / К. Г. Сокол. М. : Вагриус Плюс, 2006.
8. *Татищев С. С.* Император Николай и иностранные дворы. СПб. : Типография И. И. Скороходова, 1889.
9. *Шурыгин Я. И.* Борис Иванович Орловский : [Скульптор]. 1792–1837. Л. ; М. : Искусство, 1962.
10. *Arndt K.* Denkmaltopographie als Programm und Politik. Skizze einer Forschungsaufgabe // Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich. Hrsg. von E. Mai und S. Waetzold. Berlin, 1981. S. 165–190.
11. *Bloch P.* Das Kreuzberg-Denkmal und die patriotische Kunst // Jahrbuch preussischer Kulturbesitz. 1974. Bd. XI. S. 142–159.
12. *Bloch P.* Denkmäler in Berlin. Rehabilitierung und Restaurierung // Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz. 1976. Bd. XIII. S. 45–70.
13. *Hansen W.* Nationaldenkmäler und Nationalfeste im 19. Jahrhundert. Lüneberg, 1976.
14. Macht und Freundschaft. 1800–1860. Berlin–Sankt-Petersburg. Leipzig : Koehler & Amelang GmbH, 2008.

О. И. Томсон, А. В. Дамницкая

Видеоарт как экспериментальный вид художественных практик современного искусства

В статье исследуется одно из самых динамично развивающихся направлений в современном искусстве – видеоарт. Как экранное искусство, он эволюционировал, наследуя язык кино и отчасти телевидения. Поскольку видеоарт включает в свою сферу многообразие художественных практик, изобретенных задолго до его появления (в том числе основоположниками художественного кино), он несет в своей концептуальной основе феномен невозможности четкой классификации и устоявшаяся терминология по сей день отсутствует. Рассмотрены наиболее выразительные, по мнению авторов, художественные практики, используемые при создании видеоработ, такие как замедление, кадрирование, обращение к классическим сюжетам и т. д.

Предпринята попытка описать основные проблемы произведений новой визуальности, отчетливо проявивших стратегию своего развития к концу XX в. и сегодня демонстрирующих собственную избыточность. Стремительное развитие технологий сделало доступными новые инструменты и приемы, используемые при создании видеопроизведений, что в значительной мере изменило не только технологию и эстетику видео, но и психологию восприятия. Со временем благодаря цифровому формату видеоарт обрел способность к различным формам трансформации в поисках небывалого визуального опыта. Формирующаяся роль медиахудожника как аналитика реальности в современном мире стала очевидным следствием применения цифрового формата и широкого спектра медиатехнологий при создании произведений. Искусство видеоарта, непрерывно трансформируясь, прогрессируя и пересматривая традиционные схемы, используемые в экранном искусстве, закрепились в художественном сознании как полноценное средство, позволяющее исследовать и визуализировать различные аспекты актуального.

Ключевые слова: медиатехнологии; интердисциплинарность; документализация; прием замедления; новая визуальность; синтетическая реальность; монтаж; спецэффекты

Томсон Ольга Игоревна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Доцент кафедры русского искусства.

Кандидат искусствоведения; член-корреспондент РАХ.

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: thomson_o@mail.ru

ORCID: 0009-0005-6505-3730

Дамницкая Анастасия Васильевна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Аспирант кафедры русского искусства.

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
E-mail: ndamnitskaia@gmail.com
ORCID 0009-0000-8450-3040

Olga Thomson, Anastasia Damnitskaya
**Video Art as Experimental Type
of Artistic Practice of Contemporary Art**

The article examines one of the most dynamically developing trends in contemporary art – video art, which evolving as screen art, inherited the language of cinema and television. Actively using and creating various kinds of manipulations, originally invented by the founders of cinema, video art makes a number of researchers to see in its conceptual basis the phenomenon of the impossibility of a clear classification, which results in the absence of established terminology for today. The most expressive artistic practices (according to the authors) used in the creation of video works, such as, slowing down, framing, referring to classical subjects, etc., are considered.

An attempt has been made to describe the main problems of works of new visuality, which clearly manifested the strategy of their development at the end of the 20th century, and today demonstrate their multidimensional redundancy. The rapid development of technology has made new tools and techniques used in creating video work available for the artistic world; it has significantly changed not only the technology and aesthetics of video, but also the psychology of perception. Over time, thanks to the digital format, video art has gained the ability to undergo various forms of transformation in search of unprecedented visual experiences. The emerging role of the media artist as an analyst of reality in the modern world has become an obvious consequence of the use of the digital format and a wide range of media technologies when creating works. Video art, continuously transforming, progressing and revising traditional schemes used in screen art, has become entrenched in the artistic consciousness as a full-fledged means of exploring and visualizing various current aspects.

Keywords: media technologies; interdisciplinarity; documentary; slow-motion technique; new visuality; synthetic reality; editing; special effects

Thomson Olga

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Associate Professor of the Department of Russian Art.
PhD (Art History); corresponding Member
of the Russian Academy of Arts.
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.
E-mail: thomson_o@mail.ru
ORCID: 0009-0005-6505-3730

Damnitskaya Anastasia

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Post-graduate student of the Department of Russian Art.
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.
E-mail: ndamnitskaia@gmail.com
ORCID 0009-0000-8450-3040

Оксфордский толковый словарь дает видеоарту определение как искусству, «которое использует видеотехнологию или оборудование как выразительное средство, например, телетрансляцию или передачу записанных изображений, скульптурные инсталляции, содержащие видеоэкраны, перформансы с видеозаписями и т. д.» [10].

В Большом толковом словаре по культурологии указано, что видеоарт является одной из «интердисциплинарных форм пост-модернизма, сосредоточившейся на экспериментах с телевизионной техникой» [8].

Видеоарт появился в Америке в середине 1960-х гг. как новый вид художественной практики на пересечении современного искусства, телевидения и кино и сегодня является одной из самых динамично развивающихся форм искусства, площадкой для экспериментов и эстетических поисков в области новой визуальности.

Видеоарт тесно связан с кинематографом, и многие произведения видеохудожников могут быть представлены как экспериментальные фильмы. Взаимовлияние видеоарта и кинематографа очевидно, поскольку в современных художественных фильмах часто происходит заимствование различных приемов видеоарта. К концу 1990-х гг. это направление искусства приобрело характерные черты, что позволило проследить ряд его выразительных особенностей, которые, как оказалось, были связаны с кинематографической эстетикой. И, несмотря на внушительное число исследователей видеоарта, активно демонстрирующих свои разнообразные мнения, точного определения видеоарта до сих пор так и не сложилось.

Попытка классифицировать по направлениям многообразие представлений об искусстве видео требует обращения к мнению ряда исследователей. «Важно учитывать, – пишет режиссер и искусствовед А. Д. Першеева, – что видеоарт возник в период становления концептуализма, и это искусство предполагало новаторский характер отношений со зрителем. Если прежде произведение искусства выступало как средство... выражения чего-либо, то теперь оно стало инструментом... генерации определенного направления размышления. Смысл... возникает в сотрудничестве со зрителем,

для которого художник создает свое произведение как открытый текст или как ситуацию встречи с искусством. Концептуализм является методом, актуальным для современного коммуникационного общества, где роль генерирования образов отдана массовой культуре» [5, с. 5].

Доктор философских наук А. А. Гук отмечает, что видеоарт, оказавшись в эпицентре взаимодействия информационно-технологических и художественно-эстетических тенденций, закрепился в художественном сознании как полноценное средство, позволяющее исследовать и визуализировать различные аспекты актуального [2, с. 115].

Культуролог И. Овчинников, исследуя явление видеоарта, отмечает, что уже в 1994 г. актуализируются его три основных направления: документальное, визуальное и концептуальное. «В основе их эстетического обособления лежит, во-первых, способ репрезентации реальности; во-вторых, форма используемого видеоматериала; в-третьих, подход к смыслообразованию» [9]. Эту классификацию поддерживает и А. А. Гук. Он пишет: «...для концептуального видеоарта, как самого интеллектуального и эклектичного, характерно заимствование творческих техник двух предыдущих направлений и использование особого способа смыслообразования. В нем позиция видеохудожника предстает как позиция аналитика, а произведение видеоискусства – как комментарий к нему» [2, с. 89].

В конце 1980-х – начале 1990-х гг. одновременно с массовым внедрением компьютерных технологий в сферу экранных искусств наблюдается активное развитие видеоарта. Цифровые технологии повлияли не столько на процесс создания произведений, сколько на сознание художников компьютерных медиа. Стал происходить постепенный переход от простого отображения реальности и ее интерпретаций к созданию с помощью медиатехнологий других (в том числе и фантазийной) реальностей, поскольку с этих пор самым важным для видеоарта становится процесс синтезирования.

Разумеется, что классификация форм видеоарта по трем направлениям, о которых говорилось выше, не является строгой

и предполагает использование различных аспектов каждого из направлений в пределах одного и того же произведения. «В своей книге „Понимание видео“ (1990) Даг Холл и Салли Джо Файфер предупреждают, что видеоарт не поддается классификации в рамках искусствоведческой терминологии» [4, с. 191].

Этот факт указывает на то, что художники используют этот экспериментальный вид искусства в разных манерах, добиваясь новых выразительных свойств, при этом для произведений видеоарта не сформировались традиции оценки произведения, стало быть и не сложилась достаточно четкая терминология.

Например, прием, который был изобретен и используется в проектах группы AES+F, не может быть определен исключительно как видеоарт и, несмотря на вариативность определений последнего, этот прием не может быть точно классифицирован.

Одним из популярных по сей день приемов работы художников с видео является замедление, несмотря на то, что оно было известно еще до рождения видеоарта. Например, некоторые художники группы Флюксус пытались препарировать эффектом замедления идею экспериментального искусства¹ как новую форму диалога художник – зритель, где и художник, и зритель становились соавторами. По их авангардному видению-мнению, произведение должен завершить зритель, становясь его частью. Таким образом проявлялось главное устремление нового искусства – желание художника преодолеть традиционные ожидания зрителя, дестабилизировать его надежды, тем самым определить границу между зрелищем и наблюдением.

Даглас Гордон в своем проекте «24 Hour Psycho» (1993) использовал фильм А. Хичкока «Психо» (1960), замедлив его до скорости два кадра в секунду, тем самым он превратил двухчасовой фильм в 24-часовой. И сложная, с психологической интригой кинокартина, благодаря манипуляциям с длительностью кадра, обернулась серией фотографий. Именно таким образом художнику удалось показать истоки кино и напомнить зрителю его первоначальный образ. Продемонстрировав последовательность кадров-фотографий, он тем самым вынудил зрителя разглядывать в подробностях сложную

индустрию создания кино, буквально обнажив процесс монтажа и кадрирования.

В российском видеоарте также имеются примеры использования приемов замедления. Так, пионеры отечественного медиаискусства Б. Юхананов и А. Монастырский активно использовали этот прием, например, в работе «У тебя в руках твоя голова» (Б. Юхананов, 1986), где Фотограф и Режиссер спорят о преимуществах профессий. Режиссер предлагает Фотографу перестать думать о записанных образах, делимых на кадры, восхваляя непрерывное движение видеообразов, имеющих и аудио, и видеоформаты² [3, с. 29].

В работах группы AES+F, относящихся уже к XXI в., использование приема замедления приобретает иное значение. Художники намеренно отказываются как от видеоформата, так и от традиционной фотографии, делая покадровую съемку основой своего художественного языка, чтобы создать произведение из покадрово обработанных и сшитых фотографий, демонстрируя зрителю, в том числе и на техническом уровне, художественные особенности влияния нового визуального языка своих произведений.

Переосмысление классических произведений в форматах медиа стало важной темой для многих современных художников и одной из новых практик видеоарта.

Американский медиахудожник Билл Виола создает видеопрокты как расширенные во времени картины. Для его творчества движение времени более чем важно, но, в отличие от многих художников прошлого, он передает свое впечатление движения, раскрывая в нем тайную сторону мимолетности, утверждая равенство видеообраза и живописи. Из истории мирового искусства он выбирает либо сюжет, либо образ и, используя язык видео, транслирует важные для него исключительные свойства классического произведения. Это касается и расположения фигур, и особенностей построения пространства. Например, в работе «Приветствие» («Greeting») (1995) Б. Виола транслирует работу Якопо Понтормо «Встреча Марии с Елизаветой» (1529). Используя эффект замедления, он растягивает во времени снятый камерой со скоростью

300 кадров в минуту материал, что делает возможным не только передать плавное движение актеров, но и проявить те секунды завораживающего бытия, что в реальной жизни остаются незамеченными. Использование Б. Виолой архетипического, веками наработанного историей мирового искусства связано в первую очередь с его заинтересованностью в глубинном узнавании зрителем иконографии сцен и форм, которые он транслирует в видеоработах для передачи выражения печали, радости, сострадания, любви.

К приемам оммажа также обращается и канадский фотограф Джефф Уолл, и американская художница Ив Сассман. И если Уолл творит цифровые неподвижные коллажи, которые цитируют известные классические произведения, то Ив Сассман в медиапроекте «89 секунд в Алькасаре» (2004), созданном по мотивам картины Диего Веласкеса «Менины» (1656), пытается реконструировать не только пространство знаменитой работы, но и выстроить всю цепь событий, предшествовавших окончательной сцене, запечатленной гением великого испанца (*ил. 1*).

Поскольку видеоарт является одной из форм искусства пост-модерна, то среди проблем, которые существуют, также наличествует изменившееся отношение художника к отражению действительности. Сама логика эволюции технологий начала задавать императив реальности: реальнее, еще реальнее, как только можно реальнее, и все же еще реальнее... В связи с этим сегодня в обществе возникла потребность в гипертрофированной реальности, превосходящей по качеству изображения и звука саму реальность, по сути же теряющей всякую с ней связь.

Феномен гипертрофированной модели реальности, эмансипированной от нее самой и лишенной пространства воображения, Жан Бодриар сформулировал в своем концепте симулякра [1], ставшем, по его мнению, репрезентативной моделью современной культуры: «Это больше вопрос не имитации, не редупликации, не даже пародии. Это вопрос подстановки знаков реальности вместо реальности как таковой. <...> Гиперреальность отныне изолирована от воображения, а также от любого различия между реальным и образным, оставив пространство только для бесконечного

воспроизводства моделей и симулированного генерирования разницы» [цит. по: 7].

В связи с этим интерес представляет творчество французского фотографа Жерара Рансинана, который работает в жанрах художественной и рекламной фотографии. Вдохновение для своих композиций он черпает из искусства великих живописцев прошлого, а фотографии, складывающиеся по сюжетам в большие серии, он дорабатывает в программах графического редактора. Тематически его фотопроекты посвящены главным проблемам современности: голоду, войне, уничтожению духовности, экологическим катастрофам, нарушению прав человека, опасности глобализации и др. (ил. 2).

Очевидно, что новая синтетическая реальность была бы невозможна без монтажных манипуляций, которые появились еще на заре кинематографа. Сегодня они стали неотъемлемой частью почти любой практики создания медиапродукта. Поскольку видеоарт и кинематограф заимствуют друг у друга новаторские находки, то и монтаж, изначально присущий кинематографу, активно используется и многими фотографами (например, Жераром Рансинаном), и видеохудожниками (например, группой AES+F).

Фотографический принцип связывает кино с живописной изобразительной традицией. В то же время, пишет М. Степанова, «„движущаяся картинка“ ведет свое начало от балагана, ярмарочных аттракционов, иллюзионов и несет традиции массового, развлекательного зрелища». И далее продолжает: «Эти зрелища всегда предполагали использование таких приемов, которые должны были произвести особое впечатление на зрителя, например, трюки иллюзионистов или фокусников. ... Спецэффекты в кино неразрывно связаны как с киноискусством со времен его изобретения, так и с массовыми зрелищами чисто развлекательного характера» [6, с. 1].

Родоначальником художественного кино принято считать французского режиссера Жоржа Мельеса (1861–1938). Он одним из первых начал использовать эффекты затемнения, стоп-кадра, художественного освещения. В работе над фильмами он активно

применял опыт, ранее существующий только в театре (сценарий, актеры, костюмы, грим, декорации, машинерия), разрабатывая свой особый язык киноповествования [4, с. 18].

Используя фотографические трюки, раскрашенные полотна, которые в то время практиковались в фотоателье, он изобретал перспективы, работал с разнообразными эффектам освещения, соединяя реальное с бутафорским. Предъявляя большие требования к выразительности жеста, он намеренно уходил от особенностей актерской мимики, столь важной составляющей театрального действия. Новое пространство, лишённое традиционных театральных узнаваемых форм, стала визитной карточкой этого режиссера (*ил. 3*).

Для кинопостановок Жоржа Мельеса были характерны как минимальная глубина кадра (все действие разворачивается на сцене), так и неподвижность камеры. Такой подход к фильму как к спектаклю, передающий в работах Ж. Мельеса атмосферу фантастики довоенной Европы, используется многими современными художниками. Например, группа AES+F, так же как и родоначальник художественного кино, создает пространства, где отсутствует глубина кадра, а точка съемки и ракурс камеры остаются в процессе работы неподвижными. В видеопроектах группы наличествует невероятное количество декораций, а завораживающая игра актеров заменена на внеэмоциональный жест (*ил. 4*).

Если спецэффекты в кинематографе прочно ассоциируются с кино США, сформировавшимся в стране, где процветала культура комикса, изначально ориентированная на выразительность изобразительного ряда, то есть зрелищность, то использование монтажных практик в видеоарте открывает художникам новые горизонты исследований. Технологический прорыв в науке и промышленности, внедрение в производство видео новых технологий позволили художнику применить все виды известных кинематографу практик на новом уровне. Это в значительной мере изменило не только технологию и эстетику видео, но и психологию аудиовизуального творчества. Оказалось, что реальная специфика создания ненарративных выразительных средств в области

компьютерных технологий кроется в неограниченных возможностях воплощать практически любую творческую идею и любую фантазию пользователя.

Сегодня в видеоарте проводятся эксперименты с полиэкраном, пространственными композициями, расширяющими традиционные представления о потенциале движущегося изображения. Видеоарт, как открытый текст, продолжает моделировать различные формы обновлений в современной культуре. Художники не пользуются готовыми визуальными и эстетическими схемами, выработанными в кино или на телевидении, а подвергают их сомнению и пересмотру, изыскивая новые стратегии. Формируя своего зрителя, они работают с аудиовизуальными образами через отстранение, создают заведомо сложные для восприятия произведения, которые требуют повышенной концентрации внимания и интеллектуальных усилий, чтобы ориентироваться в многоканальном потоке информации или открывать глубину напластований смыслов во внешне простом видео [4, с. 26].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Как, например, в фильме «Исчезающая музыка для лица» (1961), где Йоко Оно улыбается, и это восьмисекундное действие, растянутое на 11 минут, запечатлевает малейшие изменения в ее лице, позволяет увидеть новые смыслы.

² Видеоработа «У тебя в руках твоя голова» выдержана в форме диалога между двумя персонажами – Режиссером и Фотографом. Первый предстает воплощением прогрессивного видеохудожника, прославляющего видеокамеру как инициационный, разрушающий каноны и креативный инструмент, а второй, защищая традиционные интерпретации морфологии и функции движущегося образа, представляет традиционного кинематографиста. В самом начале Режиссер предлагает Фотографу перестать думать о записанных образах как делимых на кадры. Напротив, объясняет он, видео порождает оригинальное понятие съемки как непрерывного движения в пространстве, которое одновременно аудиально и визуально. В отличие от пленки, добавляет Юхананов, на видеокассете звук и изображение не являются более разделенными элементами. Они оба записываются теперь на один и тот же магнитный носитель.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бодрияр Ж.* Симулякры и симуляции / пер. с фр. А. Качаловой. М.: ПОСТУМ, 2015. 93 с.

2. Гук А. А. Эстетика видео: коммуникация, типология : монография. Ч. 2. М. : МГУКИ, 2010. 129 с.
3. Джеуза А. История российского видеоарта : в 3 т. Т. 1. М. : Московский музей современного искусства, 2007. 181 с.
4. Раиш М. Новые медиа в искусстве. М. : Ад Маргинем, 2018. 348 с.
5. Старусева-Першеева А. Д. Выразительные возможности монтажа в видеоарте: дис. ... канд. искусствоведения. М. : Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, Москва, 2017. 225 с.
6. Степанова М. А. Компьютерные спецэффекты на материале голливудского кино последнего десятилетия XX века: дис. ... канд. искусствоведения. М. : Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, 2005. 217 с.
7. Горючева Т. Видеоарт и массовая визуальная культура // МедиАртЛаб. 2002. URL: <http://www.mediaartlab.ru/db/tekst.html?id=64> (дата обращения: 18.08.2023).
8. Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии, 2003 // [Эл. библиотека по культурологии]. URL: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/culturology-dictionary/fc/slovar-194-3.htm#zag-238> (дата обращения: 20.08.2023).
9. Овчинников И. Источники и составные части видеоарта // New Media Logia : каталог. 1994. URL: http://old.mediaartlab.ru/poliekran_videoart.shtml (дата обращения: 21.08.2023).
10. Video art // Oxford English dictionary, 2017. URL: https://www.oed.com/dictionary/video-art_n?tab=factsheet#9915555189 (дата обращения: 19.08.2023).



1. И. Сассман. 89 секунд в Алькасар. 2004. Стоп-кадр из видео



2. Ж. Рансинан. Пиршество варваров. 2009.
Цифровой коллаж



3. Ж. Мельес. Двести миль под водой, или Кошмар рыбака. 1907.
Стоп-кадр из фильма



4. AES+F. Allegoria Sacra. 2011.
Цифровой коллаж

О. И. Чердакова

Проблема восприятия формы и пространства в японском художественном направлении моно-ха 1960–1970-х годов

В статье рассматриваются основные этапы формирования направления моно-ха ('школы вещей'). В своей практике художники моно-ха смешивают фокус с содержания и фигуративности на форму и пространство с целью исследовать сам материальный объект и взаимоотношения, возникающие между этими двумя аспектами (в некоторых случаях пространство не входит в эту формулу и зритель наблюдает взаимодействие нескольких материалов). При этом художники стремятся к минимальному воздействию на материал, стараясь сохранить его естественное, первоначальное состояние. Искусство моно-ха развивалось под воздействием европейского направления *arte povera* ('бедного искусства'), американского минимализма и других художественных течений середины XX в., однако концептуально оно в большей степени связано с философией дзэн-буддизма, основанной на медитации с концентрацией на каком-либо объекте или мысли. Художники, как и дзэн-буддисты, стремятся к обретению гармонии через принятие естественности этого мира, концентрируясь на нахождении в конкретном месте и в конкретное время. Взаимодействие японского и западного искусства порождает многообразие пластических идей и художественных форм. Анализируя концепцию восприятия формы и пространства мастеров моно-ха, автор предпринял попытку доказать, что это направление является важным этапом интеграции японского искусства в мировое художественное пространство.

Ключевые слова: моно-ха; японское современное искусство; Кисо Суга (1944); Ли Уфан (Ухван) (1936); Нобуо Сэкинэ (1942–2019); Кодзи Энокура (1942–1995); период Сёва (1926–1989)

Чердакова Ольга Игоревна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Доцент кафедры зарубежного искусства.

Кандидат искусствоведения.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: kipriniada@mail.ru

ORCID 0009-0006-8655-3010

Olga Cherdakova

Issue of Perception of Form and Space in Japanese Art Movement “Mono-ha” of the 1960–1970s

The article discusses the main stages of the formation of mono-ha movement. In their practice, artists of the “school of things” shift the focus from content and figurativeness

to form and space in order to explore the material object itself and the relationships that arise between these two aspects (in some cases, space is not included in this “formula”, and the viewer observes interaction of several materials). At the same time, artists strive for minimal impact on the material, trying to preserve its natural, pristine state. The art of mono-ha developed under the influence of the European movement of *arte povera* (“poor art”), American minimalism and other artistic movements of the mid-20th century, however, conceptually it is more connected with the philosophy of Zen Buddhism, based on meditation with a concentration on either some object or a thought. Artists, like Zen Buddhists, strive to achieve harmony through accepting the naturalness of this world, concentrating on being in a specific place and at a specific time. The interaction of Japanese and Western art gives rise to a variety of plastic ideas and artistic forms. Analyzing the concept of perception of form and space by the Mono-ha masters, an attempt has been made to prove that the Mono-ha art movement is an important stage of the integration of Japanese art into the world artistic space.

Keywords: Mono-ha; Japanese modern art; Kishio Suga (1944); Lee Ufan (1936); Nobuo Sekine (1942–2019); Koji Enokura (1942–1995); Showa period (1926–1989)

Cherdakova Olga

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Associate Professor of the Department of Foreign Art.

PhD (Art History).

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: kipriniada@mail.ru

ORCID 0009-0006-8655-3010

Актуальность данного исследования обусловлена значительными изменениями в современном искусстве Японии. В связи с тем, что с середины XX в. обмен в области культуры между Страной восходящего солнца и другими странами становился все более интенсивным, тенденции взаимовлияния японского и мирового изобразительного искусства привлекают к себе все больше внимания.

Несмотря на повышенный интерес к современному искусству, до сих пор не появилось серьезных исследований на русском языке, посвященных художественному объединению «Моно-ха». Вместе с тем в Японии, США, Европейских странах данное направление привлекает внимание исследователей. Яркой иллюстрацией тому служат выставки «Пересматривая моно-ха» («Reconsidering Mono-ha») в Национальном художественном музее в Осаке в 2005 г., «Реквием по солнцу: искусство моно-ха» («Requiem for the Sun: The Art of Mono-ha») в галерее Blum & Poe в Лос-Анджелесе в 2012 г.

и «Дань уважения „Моно-ха“» («Tribute to Mono-ha»), открывшаяся в лондонской галерее Карди 13 марта 2019 г.

На протяжении всего XX в. японское искусство находилось в поиске своего места в мировом пространстве. После Второй мировой войны очень многое изменилось в политике, экономике, жизни страны, что, в свою очередь, отразилось и в искусстве. В послевоенный период Токио стал важным центром художественной деятельности. Во-первых, Япония оправлялась от потрясений, вызванных поражением в войне и трансформацией глубоко укоренившихся национальных устоев, например, лишение императора статуса божества [1, с. 58]. Кроме того, Япония, и в первую очередь Токио, стремительно реформировалась и развивалась с целью стать мировым экономическим лидером.

В 1950-х гг. перед японскими мастерами стояла задача интегрироваться в международный художественный процесс и найти общий язык с западным искусством. Этот период можно охарактеризовать появлением множества художественных направлений экспериментального характера: гэнби (現代美術懇談会 – гэндай-бидзюцу-конданкай), гутай (具体), кюсю-ха (九州派), «обсессивных художников», неодадаистов, флюксус (Fluxus) и моно-ха (もの派) [5, p. 16].

«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» [2, с. 244].

Члены художественного объединения «Гутай» во главе с его лидером Ёсихарой Дзиро (1905–1972) обозначали взаимную гармоничную связь человека и объекта. И «Гутай», и «Моно-ха» использовали природные материалы – уголь, камень, дерево, землю (в качестве главного медиума), но если основной задачей «Гутай» было «заставить материю жить», то представители «Моно-ха» пытались вернуть материи ее первоначальный смысл [3, с. 17].

«Моно-ха» (с яп. ‘школа вещей’) – японское художественное движение 1960-х гг., которое предложило альтернативу западному модернизму и имеет крайне важное значение для целостного восприятия японской истории, культуры и понимания художественно-эстетических процессов, происходящих в это время. Среди представителей данного направления можно выделить Кисию Сугу (1944), Нобуо Сэкинэ (1942–2019), Ли Уфана (Ухвана) (1936), Кацухико Нариту (1944–1992), Кацура Ёсиду (1943–1995), Кодзи Энокуру (1942–1995).

Это направление начало формироваться в 1968 г., когда начинающий скульптор Нобуо Сэкинэ представил на выставке в ботаническом саду города Кобэ свою композицию под названием «Фаза – мать-земля» (*ил. 1*), представляющую собой яму, рядом с которой расположился цилиндр высотой 2,7 м и диаметром 2,2 м, созданный из выкопанной почвы. Выполненная в стилистике лэнд-арта «Фаза – мать-земля» несла, по замыслу автора, идею неразрывности земного начала с упором на перевернутую оппозицию верх/низ и аллюзию на теорию топологической фазы материи [4, р. 35]. Согласно канонам восточной философии, данная оппозиция неизбежно приводила к «эксперименту над мыслью» или, как писал в одном из своих эссе японский арт-критик Дзюндзо Исико (Junzō Ishiko, 1928–1977), к идее «мыслящего глаза» (*kangaeru me*), включающего в себя две формы отражения – «отражать» (*utsusu*) и «быть отраженным» (*utsuru*), то есть восприятие и рефлексия по поводу восприятия [5, р. 22, 36].

Ли Уфан, один из основных идеологов моно-ха, вспоминал свое первое впечатление от авангардной композиции Сэкинэ: «Это было мистическое зрелище, словно великан вытащил кусок земли и бросил его на поверхность. Над головой раскинулось огромное безоблачное голубое небо. Пока я бродил вокруг, меня внезапно охватила дрожь от понимания того, что я столкнулся с каким-то необыкновенным мифическим событием. И тут меня озарило. Это могла быть суть матери-земли. Какая величественная суть бытия. Чем больше я смотрел, тем больше понимал, что мир полон событий. В какой-то момент оба цилиндра придут в негодность, потеряв

свою форму, словно ничего и не было, в итоге рухнув на землю и заполнившись водой. И все станет частью мира, омываемого волнами повседневности. Преду мной была сама мать-земля, созданная волей художника» [4, р. 18].

Художники моно-ха предпочитали простые формы и природное окружение, использовали натуральные и почти необработанные материалы – дерево, камень, землю, стекло – и изучали взаимодействие между природным и индустриальным, находя художественное самовыражение в организации этих объектов в среде, часто временно и с минимальными манипуляциями. Формально близкое западным направлениям *arte povera* и лэнд-арт, искусство моно-ха является истинно японским по духу. Художники предложили альтернативу доминировавшему западному модернизму и выступали за новое искусство, опирающееся как на восточную философию, так и на европейских критиков модернизма. Принципы моно-ха, разработанные в теоретических текстах японских художников Кисию Суги и Ли Уфана (корейца по происхождению), отрицали сам акт создания произведения искусства. В отличие от традиционного представления о законченном и автономном произведении, созданном художником в мастерской, художники моно-ха мыслили «вещь» неотделимой от окружающего пространства. «Вещь», согласно взглядам Кисию Суги, выступала «событием», которое обнажало основы и природу самого существования, то есть бытия. Для художника важнее всего было продемонстрировать взаимодействие вещи, пространства и зрителя. Кисию Суга стремился внести в произведение элемент случайности, что отражено в работе «Законы ситуации» (1971), в которой он выложил ряд камней на плавающей в озере платформе и отпустил ее в свободное плавание (ил. 2). «Вещи» здесь проявляют закон природы, как и в «Окружающей конструкции» (1990) и «Навстречу покою» (2006). Искусство Кисию Суги оказывается почти идентичным реальности, а «вещь» становится на одну ступень с природой, побуждая к отличному от западного модернизма восприятию окружающего мира [2, с. 123].

Кодзи Энокура¹, представитель моно-ха, в своем творчестве исследует природные и промышленные материалы, их свойства

и взаимозависимые отношения, возникающие в результате конкретного размещения предмета в пространстве. Художник создал одну из своих самых знаковых инсталляций – «Стена» (1971) – на Парижской молодежной биеннале. Она представляет собой бетонную перегородку 3×5 м, размещенную между двумя деревьями в Цветочном парке Парижа (ил. 3). На протяжении первой половины 1970-х гг. Энокура в своих работах использовал бумагу, ткань, войлок, кожу, масло, жир, обесцвечивал полы и стены галерей. Концепция творчества Энокуры отражена в его высказывании: «Меня интересует взаимодействие между телом и материалом, и это то, что я хочу исследовать. Это свидетельствует о том, что я осознаю свое собственное существование». Хотя эти конструкции не сохранились, они зафиксированы на фотографиях. В 1980–1990-х гг. Энокура исследовал процесс окрашивания хлопчатобумажной ткани, также экспериментировал с тканями, подвешивая их по диагонали на стене и складывая на полу [5, с. 65].

В это же время в Европе и Америке родилось понятие «анти-форма», но в случае с направлением моно-ха это имело более глубокий смысл. Как считает Кисю Суга, по сути это было рождением некой «бесформенной формы», в которой каждый из материалов был реален, на понятийном уровне нес свою образность, однако вся форма в целом имела неясные очертания. Именно это и определило единство стиля моно-ха. Для зрителя важна четкая форма, так как ее легче воспринимать. Но понимание касается не только формы, понять – значит постигнуть смысл вещи, который она несет и который в нее вкладывают. Дело, однако, в том, что в реальной жизни форма указывает на то, что объект прошел некую обработку, либо на то, что он завершен. Другими словами, это неподвижный объект. Или, иначе, результат.

«Бесформенная форма» – способ выражения, при котором главный акцент ставился на процесс, через который объект проходит на пути к результату (может быть, он станет совсем другим). Процесс труден для понимания, поскольку вещь находится в постоянном развитии и зритель не может уловить

необходимую для понимания форму и, видимо, не осознает завершенности [2, с. 265].

Непосвященному зрителю работы художников моно-ха зачастую кажутся непостижимыми, отказывающимися что-либо выразить. Если произведение искусства в обычном понимании (живопись или скульптура) привычно для восприятия, то произведения моно-ха призывают зрителя разрушить традиционный способ видения, увлекая непосредственно в процесс создания. Если мы не сможем понять или, точнее, пережить этот сдвиг, работа не сразу становится доступной для понимания.

Многие произведения искусства, связанные с моно-ха, были эфемерными, так как их разобрали вскоре после экспонирования. Вот почему фотографическая документация играет такую важную роль в определении моно-ха как художественного движения. Чтобы понять сложность механизма деконструкции, крайне важно изучить изображения произведений так же внимательно, как и сами произведения.

Кисио Суга противопоставляет природные материалы индустриальным. И этот (на первый взгляд) конфликт материалов еще больше отдаляет автора от своей работы. Спротивляющиеся материалы вступают в диалог, начинающийся с конфликта и постепенно приходящий к компромиссу. Такое взаимодействие мы видим в ассамбляжах «Открытость ситуации» («Opening Situation») (ил. 4) и «Окружающая среда, удаленный объект» («Surrounding Margin, Distanced Body»): дерево держит форму за счет простой тонкой ветки. С точки зрения подхода в работе с пространством можно провести параллель с творчеством американского скульптора, представителя минимализма Дональда Джадда (1928–1994). В цикле произведений «Стопки» 1967 г. художник намеренно использовал серийное производство, и поэтому не было никакой уникальности в каждом элементе объекта, а главными были только пропорции. Количество блоков (элементов) может быть различным в зависимости от площади окружающего их пространства, однако расстояние от потолка до пола должно быть эквивалентно расстоянию между блоками

и соответствовать ширине каждого блока. В минимализме нет места неточности. В то время как Кисию Суга вовлекает пространство в достаточно чувственный и эмоциональный диалог, тем самым и объект, и это пространство вокруг него обретают независимость от автора.

«Я считаю, что моя работа заключается в том, чтобы донести богатство природы до зрителей», – говорит Нобуо Сэкинэ. Для моно-ха и минимализма понятия «язык», «средство выразительности» эквивалентны понятию «материал» [цит. по: 5, р. 71]. Следовательно, можно предположить, что в этих условиях автор – это некое связующее звено или мост между произведением и зрителем.

Главный принцип работы Ли Уфана – привлечение внимания к уже существующему, то есть художник играет роль проводника, описанную ранее. В серии работ «Релатум» («Relatum») камень разбивает стекло. Это уже случилось. Зрителю остается лишь следить за последующим взаимодействием материалов. Ли Уфан показывает встречу материалов: камня и стекла. Для более чувственной передачи возникающего диалога художник заменяет стекло на зеркало. К тому же отражение – идеальный прием для привлечения внимания зрителя, который тоже становится участником диалога, а не просто свидетелем встречи материй.

Подводя итог, необходимо отметить, что моно-ха является ключевым компонентом того, что характеризует Японию 1960–1970-х гг. как критическое поле битвы за новое искусство в глобальном контексте. Следует подчеркнуть, что проблема восприятия формы и пространства занимает центральное место в творчестве представителей направления моно-ха и знаменует важный этап в формировании новаторских концепций азиатского искусства.

Именно моно-ха стало первым японским художественным течением, отвергавшим западные идеи репрезентации, уделяя особое внимание не экспрессии и интервенции, а отношениям между материей и чувственным восприятием, и, что самое важное, получившим международное признание.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ **Кодзи Энокура** (1942–1995) получил степень магистра искусств в области живописи в Токийском национальном университете изящных искусств и музыки в 1968 г. и преподавал там с 1975 г. до своей смерти. В конце 1960-х гг. он стал ассоциироваться с группой художников, известной как «Моно-ха» («Школа вещей»).

БИБЛИОГРАФИЯ

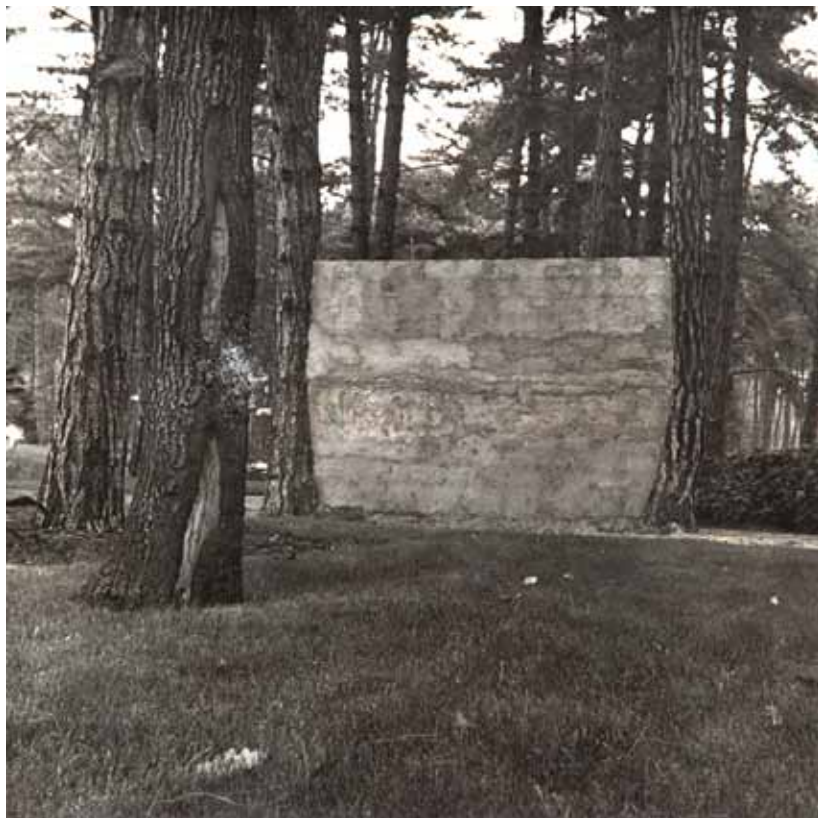
1. *Бикс Г.* Хирохито и создание современной Японии. М. : АСТ, 2002. 572 с.
2. Двойная перспектива. Современное искусство Японии : каталог. М. : Московский музей современного искусства, 2012. 288 с.
3. *Доброва У.* Серьезный подход: история международной выставки современного искусства в Токио // Диалог искусств. Журнал Московского музея современного искусства. 2019. № 6 (99). М. : ММОМА, 2019. С. 16–18.
4. Lee Ufan. Phase – Mother Earth, The Arrival of Nobuo Sekine // Memorial: Nobuo Sekine. Paris : Blum & Poe, 2019.
5. *Yoshitake M.* Lee Ufan and the Art of Mono-ha in Postwar Japan (1968–1972): A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Art History. Los Angeles : Univ. of California, 2012.



1. Нобуо Сэкинэ. Фаза – мать-земля. 1968



2. Кисио Суга. Законы ситуации. 1971



3. Кодзи Энокура. Стена. 1971



4. Кисио Суга. Открытость ситуации. 1990–2016

С. М. Белокурова, М. Ю. Шишин

**Творчество монгольской художницы
Пурэвсухийн Байгаль
в контексте проблем историзма
в современном искусстве Монголии**

В статье рассматривается творчество одного из лидеров современного искусства Монголии Пурэвсухийн Байгаль, которая успешно проявила себя в живописи, графике и, защитив диссертацию по искусствоведению, ведет серьезные научные исследования в области культурного наследия. Помимо представления ее жизненного пути и созданных ею графических и живописных циклов, в статье эксплицируется творческий метод художницы, в котором обращение к истории и мифопоэтике монгольских народов играет ведущую роль. Это дает возможность раскрыть художественные образы двух триптихов Байгаль: «Древнее кочевье» (монг. «Эртний нуудэл») и «Связь времен» (монг. «Он цагийн хэлхээс»), находящихся в собрании Государственного художественного музея Алтайского края. Анализируются средства художественной выразительности, используемые художницей, раскрывается основная идея, содержащаяся в работах, рассматривается исторический аспект графического и живописного творчества П. Байгаль. Основой анализа стали базовые категории культуры евразийских кочевников: культурная константа «родина» и мифологема Оленя – Золотые рога.

Ключевые слова: Государственный художественный музей Алтайского края; современное искусство Монголии; творчество Пурэвсухийн Байгаль

Белокурова Софья Михайловна

Алтайский государственный технический университет им. И. И. Ползунова.

Доцент кафедры русского языка как иностранного.

Кандидат философских наук; член Союза художников России;

член-корреспондент РАХ.

E-mail: belle.sonet312@gmail.com

ORCID 0000-0002-4665-5761

Шишин Михаил Юрьевич

Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока

при Российской академии художеств в г. Красноярске.

Председатель.

Институт комплексных исследований Большого Алтая

Алтайского государственного технического университета им. И. И. Ползунова.

Директор.

Сетевой журнал «Искусство Евразии».

Главный редактор.

Доктор философских наук, профессор;

академик Российской академии художеств.

E-mail: shishinm@gmail.com

ORCID 0000-0002-2148-5233

Sofia Belokurova, Mikhail Shishin
**Work of Mongolian Artist Purevsukhiin Baigal
in the Context of Historicism Issues
in Contemporary Art of Mongolia**

The article presents the work of one of the leaders in contemporary art in Mongolia, Purevsukhiin Baigal, who has successfully proved herself in painting, graphics and, having defended her thesis on art history, conducts serious scientific research in the field of cultural heritage. In addition to presenting her life path and the detailed graphic and pictorial cycles created, the article explicates a creative method in which the appeal to the history and mythopoetics of the Mongolian peoples plays a leading role. This, in turn, opens up opportunities for revealing the artistic image of two triptychs “Ertniy nuudel” (Mong. – “Ancient nomads’ encampment”) and “On tsagiin khelhees” (Mong. – “Connection of Times”) by the Mongolian artist Purevsukhiin Baigal, the only works in Russia that are kept in the collection of the State Art Museum of the Altai Region. The means of artistic expression used by the artist are analyzed, the main idea of the works is explicated; the historical aspect of P. Baigal’s graphic and pictorial creativity is considered. The analysis was based on the fundamental categories of culture of the Eurasian nomads: the cultural constant “Homeland” and the mythologeme of the Deer – golden horns.

Keywords: State Art Museum of the Altai Region; contemporary art of Mongolia; creativity of Purevsukhiin Baigal

Belokurova Sofia

Polzunov Altai State Technical University.

Associate Professor of the Department of Russian as a Foreign Language.

PhD (Philosophy); member of the Artists Union of Russia;

corresponding Member of the Russian Academy of Arts.

E-mail: belle.sonet312@gmail.com

ORCID 0000-0002-4665-5761

Shishin Mikhail

Regional Office of the Russian Academy of Arts
in the Urals, Siberia and Far East in Krasnoyarsk.

Head.

Grand Altai Development Institute at Polzunov Altai State Technical University.

Director.

Online journal “The Art of Eurasia”.

Editor-in-chief.

Doctor of Sciences (Philosophy), professor;

academician of the Russian Academy of Arts.

E-mail: shishinm@gmail.com

ORCID 0000-0002-2148-5233

Настоящая статья посвящена творчеству современной монгольской художницы Пурэвсүхийн Байгаль и может рассматриваться в русле возрождающейся традиции изучения художественного наследия и современного состояния художественного процесса в Монголии,

связанной с Россией давними и прочными дружественными связями. Стоит особо подчеркнуть момент восстановления интереса российских искусствоведов к Монголии. После советского периода, когда влияние СССР и стран соцлагеря на социально-экономическую и культурную сферу Монголии было определяющим, в 1990-х гг. произошел почти катастрофический разрыв всех связей, в том числе культурных. И только с начала 2000-х гг. постепенно стали восстанавливаться некогда утраченные контакты и возросло количество искусствоведческих исследований, отразившихся в статьях и монографиях [11; 9; 10]. Можно заметить, что число публикаций по историко-культурному наследию Монголии значительно превышает количество публикаций по монгольскому современному искусству, которое, к сожалению, еще остается малоизученным, вместе с тем знакомство с ним открывает много интересных тем. Вне всякого сомнения, современное монгольское искусство находится на подъеме, о чем говорит и качество работ художников, и их участие в крупных международных выставках, а также приобретение их работ зарубежными галереями. Надо отметить, что работы Пурэвсухийн Байгаль экспонировались на многих крупных выставках на родине и за рубежом.

Таким образом, актуальность данной статьи можно было бы определить с нескольких точек зрения. Во-первых, как усиление линии изучения современного искусства Монголии. Во-вторых, творчество П. Байгаль практически неизвестно российским искусствоведам и любителям искусства и данная статья является первым представлением искусства художницы в России. В-третьих, П. Байгаль активна не только в области художественного творчества, но и в области науки. Она успешно защитила диссертацию в Китае, является одним из соавторов российско-монгольской монографии «Искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI в.: очерки истории и теории» [9, с. 69–81], в которой ей принадлежит очерк о поклонении образу оленя в кочевой традиции. Надо сказать, что такое редкое сочетание в одном лице художника и искусствоведа само по себе интересно. Это открывает возможность выявить, как исследования культурного наследия и монгольской мифопоэтики

входят в творческий метод художницы и не только заметно обогащают его с идейно-образной стороны, но и приводят к новым композиционным и пластическим решениям. Это, в свою очередь, позволяет предложить подход к интерпретации ее работ. И, наконец, новизна данного исследования заключается в представлении работ П. Байгаль, хранящихся в Государственном художественном музее Алтайского края (ГХМАК).

Надо отметить, что интерес к коллекциям провинциальных музеев и галерей постоянно возрастает, так как в них нередко оказываются уникальные художественные произведения. ГХМАК обладает не только богатой коллекцией живописных и графических работ российских и советских художников, но и интересным собранием современных зарубежных авторов. Многолетнее и плодотворное культурное взаимодействие России и Монголии стало основой формирования монгольской части этого собрания. Важным фактором пополнения коллекции стали совместные творческие экспедиции алтайских и монгольских художников в 1970–1980-х гг. [13]. На современном этапе коллекция монгольских художников включает почти два десятка работ. Это произведения как признанных классиков современного искусства (Н.-О. Цултэм), так и молодых графиков и живописцев. Работы П. Байгаль стали одним из последних поступлений в собрание ГХМАК. Здесь находятся два триптиха художницы: более ранний «Древнее кочевье» (монг. «Эртний нуудэл») и недавно выполненный «Связь времен» (монг. «Он цагийн хэлхээ») из крупного цикла, посвященного мифам Монголии.

Кратко представим методологический подход, который будет использоваться в нашей статье. Традиционного искусствоведческо-стилистического метода при анализе работ П. Байгаль и подобных им явно недостаточно, он не позволяет раскрыть сложный художественный образ. Поскольку художница хорошо знает и активно применяет историко-культурологический материал в своих творческих работах, необходимо искусствоведческий анализ обогатить культурологическими методами, а также элементами философского анализа, так как П. Байгаль тяготеет

к философским обобщениям. Речь идет о теории констант культуры и монгольском традиционном учении о парных противоположностях «арга билиг» [14]. Это учение, как было показано, прочно укоренено в сознании монголов и проявляет себя в различных формах художественного творчества [1; 7; 8; 2]. Таким образом, в данном исследовании применен комплексный искусствоведческо-культурологический методологический подход с элементами культурфилософских концепций.

В статье использовались теоретические материалы – статьи и другие публикации о П. Байгаль, в основном на монгольском языке, что ограничивало знакомство с ними искусствоведов из России и потребовало их перевода. В практическом плане авторам удалось на протяжении более 10 лет наблюдать за творчеством художницы, неоднократно знакомиться с произведениями на различных выставках и в мастерской П. Байгаль.

Следует отметить, что современное монгольское искусство является весьма интересным культурным явлением. В нем органично сочетаются национальные художественные традиции, принципы русского и советского реалистического искусства, новые художественные направления. И творчество П. Байгаль находится в русле этих тенденций. Ныне П. Байгаль является одним из лидирующих художников Монголии. Об этом говорит большое число выполненных ею живописных циклов, показанных на групповых и персональных выставках не только в Монголии, но и в Южной Корее, Китае. Мы считаем целесообразным начать обсуждение основной темы с биографии и основных этапов формирования творческого метода художницы.

Пурэвсухийн Байгаль родилась в Улан-Баторе, в семье художника Б. Пурэвсуха, который оформлял целый ряд исторических фильмов «Монголкино». В 1990 г. художница окончила Колледж искусств в Улан-Баторе по специальности «художник-график», затем работала дизайнером в типографии им. Шаравы. В 2000 г. П. Байгаль окончила Монгольский государственный университет, кафедру народного искусства, и получила специальность «искусствовед-преподаватель», а вскоре ей была присвоена степень PhD

по искусствоведению в Китае. Сегодня П. Байгаль работает и как художник-живописец и график, и как искусствовед. Много лет ее деятельность была связана с Музеем изобразительных искусств им. Дзанабадзара. Тесное знакомство с замечательной коллекцией этого музея, произведениями, имеющими мировое значение, например скульптурами государственного и религиозного деятеля, скульптора и живописца, прошедшего основательную школу искусства в Тибете, Дзанабадзара (1635–1723), заметно обогатили П. Байгаль в художественном плане и приобщили к древней истории Монголии.

Два триптиха из собрания ГХМАК достаточно хорошо представляют творческий метод и идейные основания искусства П. Байгаль. Триптих «Древнее кочевье» (1990) выполнен в технике офорта и уже более пяти лет находится в коллекции музея, а «Связь времен» (2018), живописное произведение большого формата, поступило в год своего написания прямо из мастерской художницы. Эти произведения различаются по стилистике. Если первый триптих создан в традициях реалистического искусства, то живописный рассказ, посвященный мифу о солярном олене, решен в экспрессивной условной манере. Уже здесь можно сделать вывод о том, что П. Байгаль активно осваивает новые виды искусства и что триптих является одной из ее излюбленных композиционных форм, что и подтверждается монгольскими искусствоведами [12, с. 70].

Трехчастный офорт «Древнее кочевье» – ранняя работа художницы (*ил. 1*). В центральной части изображено само кочевье – обширное горное пространство, где стоят шатры и юрты, скачут всадники. На левой части триптиха мы видим троих мужчин-лучников, тренирующихся в стрельбе, на правой – трех женщин, совершающих обряд жертвоприношения молоком. Работа выполнена с высокой степенью этнографической точности, с явными реминисценциями традиционного художественного стиля монгол зураг, которому присущи условность изображения пространства и фигур человека, метафоричность и переход к символическому обобщению. Этот офорт показывает высокий профессиональный уровень автора. П. Байгаль демонстрирует глубокое понимание

композиции и способность к созданию высокохудожественной формы с богатой тональной нюансировкой и фактурой. Для раскрытия художественного образа триптиха можно выбрать в качестве ключевой идеи воплощение архетипической формулы, культурной универсалии монголов – «родины». Отметим, что под культурной универсалией мы понимаем устойчивые категории, длительное время существующие в культуре данного этноса, реализующиеся в основных формах культуры и, будучи имманентными эйдосфере, несущие нравственный императив для членов данного этноса. Также константы могут пониматься как концентрированное выражение высших духовных ценностей в устойчиво повторяющихся образах, символах, сюжетах важнейших культурных форм [2, с. 14].

Константа «родина» в традиционной культуре, в том числе и монгольской, формируется на основе понимания обжитого пространства как сакрального, священного. Место, где родился и живет человек, соединяет в себе несколько ипостасей: это и дом, и храм. Такое понимание пространства характерно для многих традиционных культур [15, с. 12].

Важность данной константы для мировоззрения средневековых монголов подчеркивается эпическим искусством, в котором воспеваются красота и богатство родной земли главного героя сказания – богатыря [4, с. 340]. Образ родины незримо присутствует в различных культах и ритуалах поклонения духам – хозяевам местности. Сюда относятся и обряды сооружения обо, и повязывания лент-хадаков на перевалах, у источников, у священных рощ. Как правило, данные ритуалы сопровождаются исполнением восхвалений и благопожеланий, в которых также содержатся обращения к божественным силам данной территории.

Рассмотрим, как реализуется культурная константа «родина» в данном триптихе. Его структура в метафорическом смысле повторяет структуру юрты, в которой справа от входа находится женская сторона, слева – мужская. Центральная часть юрты – это очаг, а за ним – хоймор – самое почетное место: сюда садится хозяин дома или почетный гость, здесь стоят изображения божеств – бурханов. Ось вход – очаг – хоймор является сакральной и неприкосновенной.

В триптихе центральное место занимает изображение кочевий, и если соотносить композицию триптиха с юртой, то фактически в хойморе вместо изображений бурханов находится образ родины. Итак, можно сделать вывод: образ юрты является наиболее оптимальным для отражения двух модусов понятия родины – места, где живет человек, и сакрального пространства. А образы мужчин и женщин воспроизводят идею единства двух противоположностей – мужского и женского начал.

Другая ипостась родины – космос как противовес хаосу и победа над ним. Это воплощено в боковых частях триптиха, где П. Байгаль неслучайно пишет три мужских и три женских фигуры. Тройка в монгольской мифологии является символом Вселенной, поскольку означает три мира (подземный, небесный и земной). Это три солнца и три луны в начале и в конце мира [6, с. 13]. Художница изображает женщин во время жертвоприношения: в руках женщины на переднем плане цацрал – ритуальная ложка, которой разбрызгивают молоко, принося таким образом жертву духам – хозяевам местности. Ритуалы и символические жертвоприношения входят в монгольскую систему «подарок – отдарок», воплощающую коммуникацию между человеком и высшими божественными силами. В «мужской» части триптиха, на первый взгляд, изображен бытовой сюжет: тренировка в стрельбе из лука. Однако мишенью служит безобразная личина, воплощающая хтоническое чудовище – мангаса. Именно поэтому данное изображение может также рассматриваться как символ победы над злом, или хаосом.

Итак, первый триптих в тонкой художественной форме раскрывает архетипическое восприятие родины в монгольской традиционной культуре, причем здесь отражены практически все аспекты данной культурной константы.

В другой работе – живописном триптихе «Связь времен» (холст, масло) (ил. 2, 3, 4) – П. Байгаль вновь обращается к образам прошлого. На этот раз художественным базисом, вдохновившим художницу и определившим общий строй и смысл композиции, стали образы скифских оленей, сохранившихся на петроглифических комплексах Западной Монголии. Фактически в триптихе

воспроизводится один из распространенных евразийских мифов об Олене – Золотые рога, который выносит из подземного царства солнце на небо. Но за ним гонятся псы (иногда волки), разрывают на части, и кровь оленя окрашивает небо; и каждое утро олень оживает и снова похищает солнце [5, с. 36]. Композиция триптиха выстроена на основе трехкратной репризы движения олень-пигалиц. В каждой части триптиха повторяется дугообразная череда оленей, которые являются, по сути, живописной репликой некоторых петроглифических изображений. Олень-пигалица – это хрестоматийный образ искусства эпохи средней и поздней бронзы, распространенный на территории Алтая, олень с огромными раскидистыми рогами, напоминающими языки пламени, длинной, похожей на клнов мордой и тонкими поджатыми ногами. Триптих каждой своей частью словно возвращается к сюжету, когда олень вырывается из-под земли с солнцем на рогах. Повторение фигуры оленя также говорит о бесконечности этого сюжета, его постоянном повторении. И даже дугообразная линия движения фигур, будто часть некоей кольцевой линии, также подчеркивает вечное повторение.

Однако все части триптиха кроме общего мотива (бега мифического оленя) имеют и свою внутреннюю композиционную логику. Рассмотрим каждую часть отдельно. Их структура сходна: четкая линия горизонта, отделяющая землю от обозначенного локальным цветом яркого неба, напоминающего о главном божестве монгольского шаманизма – Вечном Синем Небе. Центральная часть триптиха словно фиксирует некое константное состояние, подчеркивает постоянство данного сюжета. Важным элементом в этой части является линия орнамента внизу. Орнамент, напоминающий меандр, направленный слева направо, контрастирует с дугообразным оленным фризом, направленным справа налево, создавая определенную динамику. Меандр в монгольском варианте является производным от орнамента эвэр хээ (монг. эвэр ‘рог’). Эвэр хээ связан с благопожеланием богатства, а это в среде кочевников-скотоводов неразрывно с представлениями о здоровье и росте поголовья скота [3]. В основе орнаментального мотива

может лежать рог аргали и даже рог оленя. Так художница увязывает образ оленя и закрепленный в традиционной культуре орнаментальный символ оленя.

Левая и правая части триптиха включают дополнительный важный композиционный элемент – оленный камень. В правой части он расположен правее от оленей, а в левой – левее. Остановимся подробнее на этом элементе. Оленный камень – один из наиболее характерных памятников искусства эпохи бронзы, различные формы которого распространены на территории Алтая.

Оленные камни представляют собой каменные стелы до 2–2,5 м в высоту с каноническими сюжетами. Композиция камня воспроизводит структуру мироздания. Камень поделен на три части – три мира. Сюжеты в нижней части (подземный мир) могут различаться, верх, как правило, неизменен. Это изображение диагонально расположенных (как бы летящих) фигур оленей и солнечного диска – самой высшей точки композиции.

В правой части триптиха мы видим, скорее всего, нижний ярус композиции оленного камня: об этом говорит изображение лучника, а также более массивные, «земные» очертания камня и приглушенная цветовая гамма. В левой же части триптиха – верхний ярус с солнечным диском и изображением оленя. Мы вновь наблюдаем, как олени совершают свой полет из-под земли на небо. И именно в левой части раскрывается еще одна тема, поднятая в триптихе, – это тема воплощения образа, иными словами, сам художественный процесс. Мы видим сначала летящих оленей, а затем – такого же оленя, высеченного на стеле. На наших глазах словно разворачивается мистическое действие, когда мифический олень, вырвавшийся из подземелья, летит к солнцу и становится образом на оленном камне. Об этом говорят и яркие художественные детали. Красная точка, делающая глаз оленя живым и горящим, является неотъемлемой частью облика не только летящих оленей, но и образа на стеле. Те же яркие красные точки служат поясом на оленном камне и словно связывают оленей со стелой. Отдельно хотелось бы отметить цветовую гамму триптиха. П. Байгаль работает в теплом колористическом регистре, используя природные цвета: терракоты,

почвы, камня, яркие солнечные пятна золотисто-желтого и доминирующие глубокие оттенки синего неба, о которых уже говорили выше. Спокойная естественная гамма триптиха гармонично сочетается с декоративными формами и экспрессивными контурами образов, напоминающих яркую войлочную аппликацию.

Исходя из нашего исследования и анализа двух работ П. Байгаль из собрания ГХМАК, мы можем сделать следующие выводы.

1. Работы художницы П. Байгаль в собрании ГХМАК демонстрируют интерес художницы к историческому прошлому в целом и к художественному наследию ушедших эпох в частности. И если первый триптих – дань уважения стилю монгол зураг, то второй представляет собой художественный эксперимент на основе стилистики петроглифов и искусства поздней бронзы.

2. Для П. Байгаль принципиально важным является не только художественное воплощение того или иного найденного образа, но и его глубинная семантика, внутреннее мифопоэтическое, культурно-философское содержание. Поэтому в ее работах раскрываются культурные универсалии монголов и общие евразийские мифологемы, такие как культурная константа «родина» и мотив, связанный с Оленем – Золотые рога.

3. На уровне двух триптихов можно увидеть мастерство художницы как графика и как живописца. Она успешно справляется с различными техниками, каждая из которых отвечает поставленным творческим задачам.

4. Заявленный в качестве основного инструмента исследования комплексный искусствоведческо-культурологический методологический подход с элементами культурно-философских концепций в целом оправдывает свое использование при анализе произведений искусства, построенных на основе исторических и мифологических мотивов. Он позволил выявить в композиции первого триптиха структуру юрты как воплощение образа родины. Зная структуру и семантику пространственной организации этого традиционного жилища монгольских кочевников, стало возможным начать анализ композиции триптиха в целом и его отдельных частей. Метод позволил также выявить, что при

серьезной трансформации искусства П. Байгаль – переходе из области печатной графики к живописи и обретении более условного пластического языка (знаковость изображения, плоскостная организация пространства) – сохранился ключевой принцип ее творчества, то есть уже отмеченный переход от семантического анализа той или иной культурфилософской константы к ее художественному решению. Так, миф о летящем солярном олене подсказал композиционно-пластическое решение основного движения оленей по дуге. Таким образом, композиция, основные элементы триптиха (летающие по небосклону олени), условное колористическое решение подчинены идейно-мифологическому плану выбранного сюжета.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Белокурова С. М.* Культурная константа «Родина» в современном монгольском искусстве (на примере триптиха П. Байгаль «Эртний нуудэл») // Мат-лы первой евразийской школы молодых ученых (с международным участием). Барнаул : Алтайский государственный технический университет им. И. И. Ползунова, 2012. С. 11–14.

2. *Белокурова С. М.* Мировоззренческое содержание культурных констант ойратов: дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Алтайский гос. ун-т. Барнаул, 2011. 170 с.

3. *Белокурова С. М.* Тамговые знаки в культуре номадов как предмет искусствоведческого анализа // Искусство Евразии. 2016. № 2(3). С. 10–16.

4. *Владимирцов Б. Я.* Работы по литературе монгольских народов. М. : Восточная литература, 2003. 608 с.

5. *Голан А.* Миф и символ. М. : Русслит. 1993. 375 с.

6. *Дулам С.* Система символик в монгольском фольклоре и литературе : авт. дис. ... доктора филол. наук : 10.01.09. Бурятский институт общественных наук СО РАН. Улан-Удэ, 1997. 50 с.

7. *Иккерт Т. В.* Искусство монгольского художника Б. Шаравы: опыт интерпретации основных работ. URL: <https://readymag.com/u50070366/640659/17/> (дата обращения: 09.11.2019).

8. *Иккерт Т. В., Шишин М. Ю.* «Колесо Сансары» как универсалия и иконологическая парадигма в монгольской культуре // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Кемерово, 2016. С. 167–175.

9. Искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI в.: очерки истории и теории. Барнаул : Алтайский государственный технический университет им. И. И. Ползунова, 2018. 321 с.

10. Константы культуры России и Монголии: очерки теории и истории / под ред. М. Ю. Шишина, Е. В. Макаровой. Барнаул : Алтайский дом печати, 2010. 313 с.
11. *Кубарев В. Д.* Петроглифы Шивээт-Хайрхана (Монгольский Алтай). Новосибирск : Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2009. 420 с.
12. *Лхагва А.* Монгол зураачид. Улаан-Баатар : Адмон, 2009. 533 с.
13. *Содномцэрэн Х.* «Найрамдлын замаар» – «Дорогой дружбы» // Искусство Евразии. 2017. № 3(6). С. 50–57.
14. Учение арга билиг как ось монгольской культуры / под ред. М. Ю. Шишина. Барнаул : Изд-во АлтГТУ, 2013. 181 с.
15. *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. М. : Ладомир, 2000. 414 с.



1. П. Байгаль. Древнее кочевье (Эртний нуудэл).
Триптих: центральная, левая и правая части.
Офорт. 1990. ГХМАК



2. П. Байгаль. Связь времен (Он цагийн хэлхээс).
Левая часть триптиха.
Холст, масло. 2018. ГХМАК



3. П. Байгаль. Связь времен (Он цагийн хэлхээс).
Центральная часть триптиха.
Холст, масло. 2018. ГХМАК



4. П. Байгаль. Связь времен (Он цагийн хэлхээс).
Правая часть триптиха.
Холст, масло. 2018. ГХМАК

А. Н. Балаш, Н. Я. Шкандрий
**«Белое на белом» Казимира Малевича
и рецепция этого концепта в художественных
практиках второй половины XX – начала XXI века**

В статье рассматривается статус и значение белого цвета в творчестве К. С. Малевича. Особое внимание уделяется картине «Супрематическая композиция. Белое на белом», а также специфике третьего этапа в развитии супрематизма – периода «белого квадрата», согласно определению самого художника. Восприятие этого произведения, как и всех работ данного периода, основано на необходимости различения сближенных цветов, на сложном визуальном опыте, стимулирующем процессы смыслообразования, и предполагает возможность неразличения и утраты значений. В творческой практике Малевича переосмысляются оптические свойства и символические смыслы белого, выражаются персональные представления художника о времени и абсолюте. Идея «белого на белом» интерпретируется как концепт свободного творчества, прохождения через «нуль форм» в движении к новому. Использование художником понятия «экономии» для обозначения основ творческого метода супрематизма сближается с его истолкованием в религиозной культуре, в патристике, при определении взаимодействий видимого и умоглядного, а также путей постижения истины.

В результате перераспределения между американскими и европейскими музеями произведений, оставленных Малевичем во время его поездки в Берлин в 1927 г., супрематизм непосредственно повлиял на развитие художественных практик неоавангарда во второй половине XX в. Идея «белого на белом» была воспринята как значимая творческая модальность представителями минимализма и концептуального искусства в 1960–1970-х гг. Преемственность определяется не столько при сравнительном анализе произведений, сколько на теоретическом и методологическом уровне благодаря раскрытию дискурсивных практик, в которые оказываются вовлечены художники. Отмечается, что на рубеже XX–XXI вв. рецепция смещается в область литературной эссеистики и оказывается подчинена анализу материальной природы и физических свойств белого как пигмента и непосредственно краски. «Белое на белом» в этом контексте воспринимается как возвращение к природным истокам и растворение.

Ключевые слова: белый цвет в искусстве; К. С. Малевич; супрематизм; авангард; неоавангард; «нуль форм»; «белый квадрат»; «белое на белом»; третий период супрематизма; феномен нового в искусстве

Балаш Александра Николаевна

Санкт-Петербургский государственный институт культуры.

Профессор кафедры музеологии и культурного наследия.

Доктор культурологии, доцент.

191186, Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 2.

E-mail: alexandrabalash@gmail.com

ORCID 0000-0002-7947-0376

SPIN-код 6783-9945

Шкандрий Надежда Ярославовна

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна.

Доцент кафедры живописи и рисунка.

191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18.

E-mail: givopis.414@mail.ru

ORCID 0009-0009-5163-9174

Alexandra Balash, Nadezhda Shkandriy “White on White” by Kazimir Malevich and the Reception of this Concept in Art Practices of the Second Half of the 20th and Early 21st Century

The article examines the status and the meaning of white in the works by K. S. Malevich. Particular attention is paid to the painting “Suprematist composition. White on White” (1918), as well as to the specifics of the third period in the development of Suprematism (the period of the “white square”, according to the periodisation of the artist himself). To embrace this work, as well as all the works by Malevich of this period, the viewer has to differentiate close colours, involving his comprehensive visual experience, which stimulates the processes of sense making implying a possibility of loss of visual. Malevich in his works is reconsidering optical properties and symbolic meanings of white hereby demonstrating his personal concepts of time and absolute. The idea of “white on white” is interpreted as a concept of free creativity, as a pathway via “zero forms” towards the new. The artist exploiting a concept of “economy” to designate the fundamentals of the creative method of suprematism, which brings it closer to the interpretation of the concept in religious culture, in patristic, where it is used to define visible and speculative, as well as the paths to comprehension of truth.

Malevich has left some of his works in Berlin 1927. Later, the works have been redistributed between American and European museums, therefore suprematism directly influenced the development of neo avant-garde practices in the second part of 20 century. The idea of “white on white” was embraced by the circles of minimalistic and conceptual art in the period 1960-s – 1970-s as a significant creative modality. The continuity is defined not as much through analysing the works of art, but mainly on the level of theory and methodology due to involvement of artists in the discourse. The authors of the article noted the shift in perception of the “White on White” to literary essays at the turn of 20th and 21st as, which were mostly concentrated on analysis of substantial nature and physical qualities of white as a pigment and paint. In this context, “White on White” is perceived as dissolution and coming back to nature.

Keywords: white colour in art; K. S. Malevich; Suprematism; avant-garde; neo-avant-garde, “zero forms”; “white square”; “white on white”; third period of Suprematism; the phenomenon of “the new” in art

Balash Aleksandra

St Petersburg State Institute of Culture.
Professor of the Department of Museology and Cultural Heritage.
Doctor of Sciences in Cultural Studies, Associate Professor.
Russia, 191186, St Petersburg, Dvortsovaya nab., 2.
E-mail: alexandrabalash@gmail.com
ORCID 0000-0002-7947-0376
SPIN-code 6783-9945

Shkandriy Nadezhda

St Petersburg State University of Industrial Technologies and Design.
Associate Professor of the Department of Painting and Drawing.
Russia, 191186, St Petersburg, Bolshaya Morskaya ul., 18.
E-mail: Givopis.414@mail.ru
ORCID 0009-0009-5163-9174

На 10-й Государственной выставке «Беспредметное творчество и супрематизм», состоявшейся в Москве в 1919 г., Казимир Малевич представил «Супрематическую композицию. Белое на белом» (1918) и несколько других стилистически близких работ, которые обозначили радикальный сдвиг в поэтике русского авангарда, а также существенно повлияли на судьбу белого цвета в современном искусстве. Главным транслятором новых смыслов стала названная картина, которая в 1930-х гг. в результате цепочки исторических обстоятельств оказалась в собрании и на постоянной экспозиции Музея современного искусства (MoMA) в Нью-Йорке, но также и другие показанные тогда «белые» произведения, во второй половине XX в. пополнившие коллекцию музея Стеделейк в Амстердаме.

В отличие от «Черного квадрата», который сам автор описал как плоскость, что «глядит на нас темным» и ни при каких обстоятельствах «не затеряет лица своего» [10, с. 94], белый квадрат на белом фоне едва различим. Он смещен вправо относительно вертикальной оси симметрии прямоугольного холста и немного наклонен, пребывает в трансформации и поглощается белым фоном. Требуется напряжение взгляда и определенный навык визуального восприятия, чтобы уловить тонкие и сближенные оттенки очень светлого цвета и их переход к чисто белому: возникает ощущение вибрации, парения, растворения одной формы в другой. Согласно идеям влиятельного деятеля русского авангарда Н. И. Кульбина, сближенные цвета ярче всего проявляют духовные смыслы, поскольку они позволяют видеть

тонкую настройку Вселенной [5, с. 109–111]. Эта мысль, ориентированная на новые живописные формы, в то же время отражает идеи космизма, включает их в практики авангарда. Отмечая влияние данных представлений на мировоззрение Малевича, известный историк авангарда Ш. Дуглас утверждала, что «картины 1917–1918 гг. из серии „белое на белом“ отражали изысканную утонченность ощущений и апеллировали к еще более утонченному восприятию зрителей» [5, с. 119]. Подобные требования к тонкой настроенности зрительской оптики стали значимым компонентом экспериментальных художественных практик и условием зрительского восприятия арт-объектов XX в., по отношению к которым «Супрематическая композиция. Белое на белом» становится одним из влиятельных триггеров, запуская эти процессы.

В стихотворении «В природе существуют объем и цвет» (1918) Малевич фокусируется на значении сближенных оттенков белого и их изобразительном потенциале:

Но и белый цвет остается белым и чтобы
показать в нем формы необходимо его создать
таким, чтобы форму можно было читать, воспринять
знак в себя. А потому разница между ними должна
быть, но лишь в чисто белом виде [12, с. 371].

Восприятие уподобляется чтению, трактуется как процесс принятия модуляций живописной формы в умозрении смотрящего. Но оно же, не находя поддержки в визуальном опыте, может утратить способность различения. Если сближенные оттенки не считываются, стирается разница между живописной поверхностью и загрунтованным холстом, и «белое на белом» превращается лишь в индексальный знак присутствия картины. Такую возможность восприятия «Супрематической композиции. Белое на белом» допускал А. Курбановский: «Эта работа обозначает момент, так сказать, закрытия визуальности (в буквальном смысле – нечего рассматривать)» [9, с. 54].

Белый цвет для Малевича наделен значительным творческим потенциалом: он имеет свою умозрительную «цветовую массу,

превращенную в плоскость и объем» [10, с. 132]. При этом художник не противоречит оптической теории цвета, но преодолевает ее через апроприацию, при которой логика его индивидуального творческого развития меняет цветовую реальность мира:

Самое же выявление белого не есть основа
чисто красочная вызванная как колебание цвета,
а является выражением большим, служит
показателем моего преобразования во времени
мое представление о цвете перестает быть цветным
Сливаясь в один цвет – белый [12, с. 371].

Модуляции цвета включены в динамику переживания феномена времени, определяются как действие и перформативная практика художника, реализация его субъективных представлений. В этом процессе Малевичем также присваивается и трансформируется широкий спектр символических значений и архетипических смыслов, которыми наделен белый в пространстве религиозной культуры и мифа, акцентируется его исключительная сила как эманы божественного нетварного света – все эти аспекты сливаются в утверждение белого как абсолюта.

Белый цвет в теоретических работах Малевича непосредственно связан с мышлением о «нуле форм» и выходе к абсолюту, как это обозначено в каталоге выставки «Беспредметное творчество и супрематизм» 1919 г.: «Я прорвал синий абажур цветных ограничений, вышел в белое, за мной, товарищи авиаторы, плывите в бездну... <...> Белая свободная белизна, бесконечность перед вами» [10, с. 132]. В этом высказывании отказ от материального (разорванное небо) и полет в умозрительную белую бездну направляют к новому уровню существования, что представляет не столько эстетические, сколько онтологические интуиции и общий философский строй мысли художника. Выход в ноуменальное небо можно трактовать двояко. Его можно интерпретировать как экзистенциальный «прыжок» в подлинное бытие, о котором еще только заговорит философия XX в., или как феноменологическое эпохэ: мир трансформируется в творческом сознании художника,

раскрываясь в трансцендентальных, лишенных всего внешнего и временного, смыслах. Тексты Малевича определяют это состояние как кульминационное и вместе с тем переходное, связанное с обретением абсолютно иного видения, благодаря которому обнаруживаются новые ресурсы для продолжения творчества: «Конструируется система во времени и пространстве, не завися ни от каких эстетических красот, переживаний, настроений, скорее является философской цветовой системой реализации новых достижений моих представлений как познание» [10, с. 131].

Статус «белых» картин подтверждает известная авторская периодизация супрематизма, указанная Малевичем в комментариях к литографическому изданию «Супрематизм. 34 рисунка» (Витебск: Уновис, 1920). Черный (черный квадрат), цветной (красный квадрат) и белый (белый квадрат) [10, с. 176] исчерпывают периоды развития супрематизма как беспредметного искусства. Последний заканчивается в 1918 г. и приводит художника к временному отказу от какой-либо изобразительной деятельности. Особое значение имеет то, что, размышляя о принципах периодизации супрематизма, Малевич использовал понятие «экономия», которое определялось им как «пятое измерение» и область новой творческой деятельности. Можно принять аргументацию М.-Ж. Мондзена о религиозной значимости этого понятия, которое восходит к трудам Отцов Церкви и трактуется как поиск путей сопряжения сакрального и профанного, видимого и невидимого, как «способ обнаружения истины» [11, с. 24], для определения сути дискуссий об изобразительности в авангардных художественных практиках. Эта концепция позволяет укрепить позиции основной ахроматической пары: «остается лишь черное и белое, и от них вся градация энергии материала» [10, с. 179], – указав ее глубокое теологическое значение [12, с. 98]. И если «черный квадрат» обозначает само присутствие пятого измерения, то «белый квадрат <...> является еще толчком к обоснованию миростроения как “чистого действия”», служит утверждению «чистоты человеческой творческой жизни» [10, с. 180–181], внеинституциональных границ искусства. Именно этот аспект фокусирует значение «белого квадрата» как третьего,

завершающего периода в развитии супрематизма не только в определенный исторический момент, но и в дальнейшей перспективе развития искусства. Возвращаясь к фигуративной живописи в произведениях второго крестьянского цикла, Малевич использовал свой опыт постижения феноменологии чистого цвета, соотнося его с раскрытием архетипических смысловых коннотаций цвета в традиционной культуре [6, с. 192]. Для последующих мировых неоавангардных практик значимым окажется то, каким образом цветовидение может быть мотивировано мировоззрением, идеей и творческим жестом художника, в какой мере оно становится концептом, создающим предъявляемый зрителю объект искусства.

Судьбу картин, которые Малевич взял с собой в Берлин в 1927 г. и затем оставил в Европе, будучи вынужденным уехать до закрытия своей персональной экспозиции в рамках Большой Берлинской художественной выставки [7, с. 262–264], в значительной мере предопределило участие Александра Дорнера и Альфреда Барра. Картины оказались в Провинциальном музее в Ганновере, где некоторое время экспонировались в известном Абстрактном кабинете, позднее часть из них была вывезена в МоМА в Нью-Йорке, показана на известной выставке «Кубизм и абстрактное искусство» (1936) и далее вошла в коллекцию и постоянную экспозицию музея. Часть картин осталась в Европе и только в 1957 г. поступила в собрание музея Стеделейк в Амстердаме после устроенной здесь персональной выставки Малевича, а немного позднее для этого собрания был приобретен архив с рукописями художника [8]. Весь этот комплекс произведений и текстов стал непосредственным проводником влияния супрематизма на новые поколения художников и последующие практики современного искусства. Ш. Дуглас обозначила самые общие аспекты такого влияния, указав на его связь с минимализмом и концептуальным искусством [5, с. 16]. Среди произведений в коллекции МоМА особое внимание многих художников привлекала картина «Супрематическая композиция. Белое на белом», которая никогда не утрачивала своей репутации как «один из пограничных опытов в искусстве XX века, момент, когда „нуль“ почти воплотился – прямо на холсте» [8, с. 145]. Этот опыт

оказался очень продуктивным, прежде всего для американского искусства 1960–1970-х гг.: он стал одним из ориентиров для преодоления влияния абстрактного экспрессионизма и вместе с ним поверхности картины в поиске альтернативных путей развития, которыми стали объекты минимализма и концептуализма. Наиболее очевидна в этом контексте позиция художников минимализма, для которых опыт русского авангарда был важным подспорьем в переносе творческих усилий на создание пространственных объектов, наделенных насыщенной аурой.

Как значимое подтверждение воздействия произведения К. Малевича на художников американского минимализма можно интерпретировать комментарий Дональда Джадда, связанный с определением начальных импульсов развития его творчества: «...единственной хорошо знакомой мне картиной Малевича была „Белое на белом“, представлявшаяся чем-то неземным» [3]. Данное высказывание относится именно к идее, концепции картины, а не к ее технологическим особенностям. В статье «Малевич», написанной в 1973–1974 гг. после первой ретроспективной выставки Малевича в США, в музее Гуггенхайма, Джадд определил для себя технические аспекты его работ как вторичные: «Приоритет мысли и прозаическое исполнение – часть природы этих картин... <...> Несмотря на то, что белый фон и формы часто написаны по сухим белилам, и несмотря на разговоры Малевича о пространстве и бесконечности, его супрематические картины не очень пространственны» [14]. Признавая и сдержанно оценивая особенности произведений, предоставленных на выставку из коллекции музея Стеделейк и МоМА, Джадд завершает свою статью тем, что кажется ему принципиально важным и стало импульсом к созданию текста: мыслью о том, что работы и споры, которые ведутся в современном искусстве, во многом происходят в «контексте, установленном Малевичем» [14]. Уточнение Джадда может быть также комментарием к работам Дэна Флавина: его серия «Монумент» (1964–1973), посвященная В. Татлину и повторяющая общий силуэт Башни Татлина, была составлена из флуоресцентных ламп белого цвета, что также отсылает к третьему периоду

супрематизма и в целом создает собирательный образ русского авангарда. Свечение работ Флавина – часто используемое им соотношение окрашенных потоков света с флуоресцентным белым – создает эффект сакрального присутствия в пространстве «белой бесконечной белизны», контекстуально связанном с творчеством Малевича.

Необычная и в то же время характерная апелляция к опыту «белого квадрата» Малевича принадлежит известному куратору и теоретику кураторства Терри Смиту, который в одном из выступлений сфокусировался на работе Ричарда Серры, установленной перед фасадом Музея искусства Карнеги в Питтсбурге («Карнеги», 1984). Монумент, созданный из поставленных вертикально и смыкающихся гранями стальных листов, Т. Смит предлагает воспринимать изнутри образуемого ими пространства и замечает: «Зайдя внутрь сооружения Серры и устремив взор ввысь, мы увидим, что стальные стены, смыкаясь, образуют белый квадрат. Это не черный, а именно белый квадрат, но он – квадрат космический, который являет собой ворота в другое пространство. Безусловно, перед нами отсылка к Малевичу, сколь бы неожиданной она не выглядела здесь» [13]. Следует отметить, что ранее в своей статье Д. Джадд также сравнивал супрематические композиции Малевича и работы Серры. В описании Т. Смита поражает не только неожиданная точка зрения – не извне, а изнутри монумента, возможно, определяющаяся формальными особенностями самого объекта, но и отсылка к авангардному искусству и белому квадрату как его полноценной репрезентации.

В 2011 г. в галерее Ларри Гагосяна в Нью-Йорке при участии наследников К. Малевича, предоставивших для показа шесть живописных работ художника, была организована выставка «Малевич и американское наследие», кураторами которой выступили И.-А. Буа, М. Домбровская и А. С. Шатских. Эпиграфом к этой выставке были выбраны первые строки из статьи Д. Джадда: «Сейчас видно, что формы и цвета на картинах, которые Малевич начал писать в 1915 году, являются первыми образцами формы и цвета» [14]. На выставке были представлены работы авторов, связанных с минимализмом и концептуализмом либо же близких

к этим движениям: Б. Ньюмана, Д. Джадда, К. Андре, Д. Флавина, Д. Балдессари, А. Колдера, Э. Келли, А. Мартин, Э. Рейнхардта, Э. Рушей, Р. Раймана, Р. Серры, Ф. Стеллы, Д. Тарелла и С. Твомбли. В сопроводительных текстах отмечалась динамика влияния идей Малевича на западноевропейское и далее на американское искусство: Большая Берлинская художественная выставка, выставка «Кубизм и абстрактное искусство» А. Барра, интерес к Малевичу коллекционера и создателя музея беспредметной живописи Соломона Р. Гуггенхайма, первая ретроспективная выставка Малевича в музее Гуггенхайма в 1973 г. (подчеркивалось, что эта выставка усилила влияние художника на современное американское искусство). Исходя из того, что «Малевича и американских художников связывает не только формальная аналогия, но и более глубокие эстетические, концептуальные и духовные соответствия» [15], экспозиция ставила перед собой исследовательские цели, предлагала перевести диалог о творчестве художника за пределы музейных коллекций, выявить аспекты его продолжающегося влияния, одним из которых было обозначено развитие концепта «белого на белом» в практиках современного американского искусства.

Альтернативный диалог с «Супрематической композицией. Белое на белом» Малевича возникает в литературе и литературной эссеистике, связанной с изобразительным искусством. Значимый опыт поэтической работы с феноменом «белого на белом» представляет стихотворение И. А. Бродского «Эклога 4-я (зимняя)», написанное в Америке в 1977 г. В этом поэтическом тексте сближенные оттенки белого на белом («Сухая, сгущенная форма света – снег...») и признаки обжигающего холода, в котором обнаруживается аллюзия к «нулю форм» («...время, упавшее сильно ниже / нуля, обжигает ваш мозг...»), накладываются на насыщенную предметность человеческого существования и универсалии природного окружения:

<...> Звезды
как разбитый термометр:
каждый квадратный метр
ночи ими усеян, как при салюте.

Днем, когда небо под стать известке,
сам Казимир бы их не заметил,
белых на белом [1, с. 88–90].

Здесь же антиномия белого и черного переносится из изобразительного и природного в область рукописи и текста, написанного на белом, преодолевающего в своем дальнейшем существовании материальность основы и способного «чернеть на белом, покуда белое есть, и после» [1, с. 93].

Другой важный пример – эссеистика английского режиссера и художника Дерек Джармена. Свой текст «Хрома. Книга о цвете» Джармен начинает с белого: непосредственно адресуясь к картине Малевича, называет ее «погребальным обрядом живописи» [4, с. 26] и тем самым разделяет представление о ней как об одном из наиболее радикальных арт-объектов мирового искусства. Интерпретация Джармена отмечена чертами постмодерна. Вызов «белого на белом» подвергается им деконструкции через моделирование материальной реальности, технологических аспектов процесса создания произведения: «С точки зрения химии краска, которой Казимир рисовал свои знаменитые картины, была старым пигментом. Я сомневаюсь, что он использовал титаниум, который только-только открыли: возможно, он использовал оксид цинка, примерно столетней давности. Но вероятнее всего, он использовал оксид свинца, известный со времен Античности, которую он презирал» [4, с. 26]. Вспоминая предупреждение из «Книги об искусстве» Ч. Ченнини о том, что свинцовые белила со временем могут чернеть, Джармен задается вопросом: «Когда казимиrowsкое „белое на белом“ превратится в „черное на черном“?» [4, с. 27] – словно переигрывая проблематику супрематизма, превращая противостояние черного и белого в цикличность материальной природной жизни, законы которой оказываются более универсальны, чем заключенный в нем творческий импульс.

В опубликованном недавно переводе романа польского писателя Марчина Виха «Малевич: направление осмотра» персоналия художника трактуется как произведение, как особый

гезамткунстверк, в котором зрительская точка зрения, а точнее ее многообразие, подразумевается самим объектом рассмотрения, присущими ему масштабом и смыслом. Опыт перехода к третьему периоду супрематизма М. Виха интерпретирует как отказ Малевича двигаться вперед, следуя традиционной логике развития пластической формы, вместо которой возникает попытка движения вверх – попытка вознесения: «Из картин уходит тяжесть. Груз цвета сброшен. Холсты отбеливаются. Растворяются в пространстве» [2, с. 160]. Выход в пятое измерение, отказ от изобразительной деятельности, который стал логичным, но временным периодом, последовавшим в творчестве Малевича после «белого на белом», трактуется здесь в созвучии с критической социальной и экологической повесткой метамодерна. Автор вовлекает современность в игру и моделирование конкретной ситуации, словно проверяя актуальную проблематику предельным опытом художника: «Малевич нерисующий должен быть нам особенно близок. Не замусоривает землю ненужными предметами. Не истощает запасы энергии и сырья. Не производит, когда все вокруг жаждут производить» [2, с. 161]. Возвращаясь к мысли о выходе художника в белый за пределы видимого мира и неба, Виха обращается к самому Малевичу, стремясь, как и Джармен, растворить его творческий импульс в универсальности природы и ее материалов: «Прячься, кому говорят, на белом. Скройся в белизне оловянной. В белизне цинковой. А на самом верху дай немного титановой белизны» [2, с. 161]. Острота переживания, внутренняя напряженность идеи укрытия в белом на белом, заявленная в этом тексте, побуждает согласиться с кураторами выставки 2011 г. и признать возможность раскрытия новых смыслов в диалоге супрематизма и искусства нашего времени.

Представленный анализ исходил из сознательной редукции проблемы белого в авангардных и неоавангардных художественных практиках. Важно было проследить открытие потенциала белого как цвета обновления искусства, состоявшееся в творчестве К. Малевича, растворение «белого на белом» ради прохода через «нуль форм», эмблемой которого стала «Супрематическая композиция.

Белое на белом». Эта эмблематичность может быть истолкована как признание того влияния, которое концепт «белого на белом», содержащийся в нем принцип художественной экономии, оказал на современность, объединив вокруг себя целый круг понятий и представлений. В нем сосредоточена способность различения феноменальных аспектов художественного произведения, динамика зрительского восприятия и отношения, возможность творчества как создания концептуального нового и фиксация самого творческого жеста. Если черный квадрат несет в себе скрытый внутренний образ, то белое на белом принципиально беспредметно, его действие лишено какого-либо дисциплинирующего начала, оно вызывающе свободно. Эти аспекты определили влияние «Белого на белом» и других работ «белого» периода в формировании новых направлений искусства второй половины XX в., основанных на представлении о первичной значимости идеи перед конкретностью технологий и материалов. Вместе с тем в актуальных художественных контекстах начала XXI в. «белое на белом» обнаруживает новую материальность, лишено эфемерности, сохраняет потенциальную возможность творчества или осознанного отказа от него.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бродский И. А.* Стихотворения и поэмы : в 2 т. Т. 2. СПб. : Лениздат : Книжная лаборатория, 2017. 672 с.
2. *Виха М.* Малевич: направление осмотра. СПб. : Jaromir Hladik press, 2022. 288 с.
3. *Джадд Д.* Произведение искусства не спорит, а утверждает // Артгид. URL: <https://artguide.com/posts/2587> (дата обращения: 26.01.2024).
4. *Джармен Д.* Хрома. Книга о цвете. М. : Ад Маргинем Пресс, 2022. 208 с.
5. *Дуглас Ш.* «Лебеди иных миров» и другие статьи об авангарде. М. : Три квадрата, 2015. 368 с.
6. *Злыднева Н. В.* Белый цвет в русской культуре XX века // Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М. : Индрик, 2008. С. 189–194.
7. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм / И.-А Буа, Б. Бухло, Д. Джослит, Р. Краусс, Х. Фостер. М. : Ад Маргинем Пресс ; Музей современного искусства «Гараж», 2019. 896 с.
8. *Крынская С.* Малевич и наследники // Артгид. URL: <https://artguide.com/posts/632> (дата обращения: 26.01.2024).

9. *Курбановский А. А.* К. С. Малевич и аспекты европейской теоретической мысли начала XX века // Русский авангард: личность и школа : сб. мат-лов конф., посвящ. выставкам «Казимир Малевич в Русском музее» и «В круге Малевича». СПб. : Palace Editions, 2003. С. 48–60.

10. *Малевич К.* Черный квадрат. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. 288 с.

11. *Мондзен М.-Ж.* Образ, икона, экономия. Византийские истоки современного воображаемого. М. : V-A-C Press, 2022. 322 с.

12. *Сарабянов Д. В., Шатских А. С.* Казимир Малевич. Живопись. Теория. М. : Искусство, 1993. 416 с.

13. *Смит Т.* Глобальность, интернационализм, региональность, национальность, локальность, коллективность и индивидуальность в переходном состоянии: принципы истории современного искусства // Международный конгресс историков искусства им. Д. В. Сарабянова : официальный сайт. URL: <https://sarabianov.sias.ru/principles/> (дата обращения: 26.01.2024).

14. *Judd D.* Malevich // Donald Judd Foundation. URL: https://juddfoundation.org/wp-content/uploads/page/writing/Malevich_1973-74.pdf (accessed: 26.01.2024).

15. Malevich and the American Legacy. Gagosian Gallery. 2011 // Gagosian Gallery. URL: <https://gagosian.com/exhibitions/2011/malevich-and-the-american-legacy/> (accessed: 26.01.2024).

А. А. Иванова

**Искусство в школе:
монументальная живопись в шведских
образовательных учреждениях
на рубеже XIX–XX веков**

Статья посвящена появлению специальной монументальной живописи в шведских школах в 1897–1915 гг., когда было выполнено наибольшее число росписей и сформировалась единая национальная программа оформления такого типа пространств. Расцвет искусства для общественных пространств на рубеже веков совпал с прорывом в шведской педагогике и интересом к эстетическому воспитанию. Освещается новая роль искусства в школах, появление особых организаций, занимавшихся заказом и оплатой монументальных произведений, рассматривается перечень изображаемых тем и мотивов, а также их содержание как проявление общественной позиции и пропаганды внутри школьного образования.

Ключевые слова: искусство Швеции; монументальная живопись; стенная живопись; искусство рубежа XIX–XX вв.; паблик-арт; Эллен Кей; эстетическое воспитание; шведская педагогика

Иванова Александра Алексеевна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Аспирант кафедры зарубежного искусства.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: alexandrajohnson1997@gmail.com

ORCID 0009-0005-5226-9348

Aleksandra Ivanova

**Art in School: Monumental Painting
in Swedish Educational Institutions
at the Turn of the 19th and 20th Centuries**

The article is devoted to the appearance of special works of monumental painting in Swedish schools, during the period from 1897 to 1915, when the largest number of murals were executed and a unified national program for decorating this type of space was formed. The rise of art for public spaces at the turn of the century coincided with a breakthrough in Swedish pedagogy and interest in aesthetic education. The author considers the new role of art in schools, the emergence of special organizations engaged in ordering and paying for the creation of monumental works, the list of depicted themes and motifs, as well as their content, as manifestation of the public position and ideological propaganda within the school education.

Keywords: Swedish art; monumental painting; wall painting; art of the turn of the 19th–20th centuries; public art; Ellen Kay; aesthetic education; Swedish pedagogy

Ivanova Aleksandra

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Post-graduate student of the Department of Foreign Art.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: alexandrajohnson1997@gmail.com

ORCID 0009-0005-5226-9348

Вопрос об эстетической компоненте в системе образования время от времени рассматривался в шведской педагогике на протяжении всего XIX в. Гуманистические идеалы, формирование всесторонне развитой личности и совершенствование ума были в то время основной целью воспитания, чему способствовало изучение религии и эстетических предметов. До начала XX в. немногие школы могли похвастаться собственной коллекцией оригиналов и репродукций произведений искусства, которые наряду с хорошей литературой воспитывали бы хороший вкус, поэтому национальные представления о «красоте» и «гармонии» сложились прежде всего в прозе и поэзии и лишь потом – в живописи и скульптуре. На фоне литературных споров и дискуссий между представителями классической школы и сторонниками реформ вырабатываются принципы понимания прекрасного. Апологеты новой шведской педагогики рассуждали о приоритете остроумия перед грамматикой в изучении родного языка [13, р. 149], необходимости развития вкуса в отношении литературы [7, р. 24], вопреки моде на готические и любовные романы, которые виделись проявлением «беспорядочного и дурного» в обществе.

Первые идеи по улучшению образовательных пространств подробно описал Пер Адам Сильестрем¹. В своем «Введении в школьную архитектуру» (1856) [15] он отметил, что недостаточно наполнить школы качественной литературой для развития эстетического восприятия и тяги к знаниям – все окружающее пространство должно быть привлекательным и интересным. Произведения искусства не обязательно должны быть связаны со школьными предметами или вытеснить учебные пособия, но создать обстановку, удовлетворяющую потребность в созерцании и размышлении. Он считал, что визуальные впечатления гораздо сильнее, чем вербальные, поэтому необходимо ответственно подходить к под-

бору изобразительного материала. Наиболее подходящими были пейзажи, ботанические иллюстрации, анатомические рисунки, индустриальные объекты, изображения исторических событий и личностей, элементов декоративного искусства, в частности орнамента, репродукции шедевров мирового изобразительно-го искусства [15, р. 103–110]. Сильестрем не включил в список библейские сюжеты, поскольку считал необходимым уменьшить влияние церкви на образование.

До последней четверти XIX в. столь пристального внимания обустройству школьного пространства больше не уделялось: шведские педагоги сконцентрировались на улучшении качества преподавания творческих дисциплин в школах. Вслед за Сильестремом мысли о важности эстетизации школ изложил Карл Эдвард Пальмгрен². В 1876 г. в Стокгольме он открыл первую в стране общую школу для мальчиков и девочек, где наравне с теоретическими предметами в программу входили занятия по ремеслу. Пальмгрен обращал внимание на эстетические качества изделий народного искусства и считал, что ручная работа объединяет и помогает преодолеть социальный разрыв между детьми из разных слоев общества. В соответствии с его концепцией были обустроены и украшены классы в новом здании школы в 1900 г.: интерьеры классов ретроспективно воспроизводили стили прошедших эпох, здесь впервые появляются произведения искусства, в основном портреты известных шведских деятелей [14]. Пальмгрен полагал, что они создают уют, необходимый для комфортной среды, и среди изображенных найдутся достойные и вдохновляющие образцы для подражания. Также он считал, что через пример порядка и красоты можно снизить уровень вандализма и беспорядка на улицах [14, р. 3; 12]. Подобный тезис повторяется у Эллен Кей [7, р. 152] и других культурных просветителей в сочинениях об эстетике и педагогике тех лет.

В дискуссии о роли искусства для воспитания детей Эллен Кей является важнейшей фигурой. Она занимала либеральную, близкую к социал-демократической позицию в отношении социальных проблем, которые затрагивала в своих публичных лекциях и статьях о свободе прессы, роли и правах женщины, отношении

поколений, улучшении жизни рабочего класса. В прогрессивном «Веке ребенка» (1900) [6] она утверждает необходимость переосмысления воспитательной и образовательной модели в сторону более свободного и индивидуального подхода и предсказывает юридическое закрепление прав ребенка, которое состоялось в соответствующей Конвенции в 1989 г. По ее мнению, красота является естественной потребностью и важным позитивным аспектом в жизни, который способствует развитию личности, общества и стремлению к порядку. Каждый имеет право на прекрасное и должен получить возможность окружить себя им, в том числе и малообеспеченные слои населения [8, р. 5]. Произведения искусства в школах могли научить детей видеть прекрасное, наблюдать и находить его в жизни и природе [11, р. 108]. Писательница была против прямого использования искусства для пропаганды патриотических, религиозных, нравственных и каких-либо других ценностей, кроме эстетических. Наиболее подходящими она считала работы, на которых происходят какие-либо события, поскольку такие картинки увлекают даже самых маленьких. Монохромные гравюры с портретами выдающихся, но незнакомых детям «старцев» проиграют цветным и динамичным картинам с изображением животных, сцен сельской и городской жизни [7, р. 140–151]. Подходят также фантастические и необычные сюжеты, так как они развивают воображение. Знакомить с пейзажем она советовала уже после того, как ребенок разберется с сюжетами, при этом отдавая предпочтение сначала экзотическим зарубежным видам. Произведение должно быть либо оригинальным, либо копией в соответствующем материале, но не фоторепродукцией.

Интенсивное обсуждение роли изобразительного искусства в 1880–1900-е гг. среди шведских культурных деятелей и преподавателей соотносилось с соответствующими эстетическими движениями и мыслями в континентальной Европе и США. В публичных выступлениях и статьях они ссылаются на Альфреда Лихтварка и его работу в гамбургском Кунстхалле [10, р. 6], американского педагога Генри Бернарда, также заметна осведомленность деятельностью бельгийского L'Art Public [5, р. 59]. В 1897 г.

в Стокгольме появляется «Общество художественного оформления школ»³ (шв. Föreningen för skolornas prydnad med konst) под руководством братьев Карла Густава и Торстена Лауринов. Оба были вовлечены в культурную жизнь как владельцы издательства RA Norstedt & Söner, кроме того, серьезно увлекались искусством: Торстен был крупным коллекционером, а Карл популяризировал изобразительное искусство среди молодежи. Он пропагандировал необходимость изучения истории искусств на общеобразовательном уровне и развития интереса к художественным произведениям⁴. Карл распространял идеи «Общества...» во время публичных лекций для студентов и педагогов и отразил их в публикациях 1899 г. «Искусство и школа» и «Искусство дома» [10]. Основной деятельностью «Общества...» был поиск художников и оплата создания монументальных работ для школьных учреждений в Стокгольме. На юге, в Лунде, «Общество...» представлял профессор эстетики, литературы и истории искусства Эверт Врангель. Однако если Лаурин в Стокгольме выступал в качестве заказчика и продюсера, к Врангелю обращались как к консультанту, и в 1904-м он вошел в городской совет по закупке художественных произведений для школ. На западном побережье Швеции намного раньше, в 1878 г., было основано общество «Гнистан» (шв. Sällskapet Gnistan), благодаря которому в стране появились первые росписи в общественных пространствах, в том числе первая школьная роспись. Деятельность гётеборгской организации также была направлена на поддержку и развитие искусства, но ее интерес оставался внутри региона и первоначально объединял ученых, искусствоведов, художников и любителей искусства, как и общество «Идун»⁵ в Стокгольме. Среди этих обществ часто находились меценаты, включенные в актуальную дискуссию, жертвующие средства на покупку или создание произведений искусств для школ.

Кроме «Искусства в школах» Карла Лаурина организацией и финансированием оформления школ в Швеции занимались Агентство народного образования (шв. Folkskolebyrån)⁶, Управление государственных общеобразовательных школ (шв. Överstyrelsen för rikets allmänna läroverk) и фонд Евы Бонниер. По материалам, которые

публиковали Агентство и Управление, и перечню произведений, предоставляемых школам, можно заключить, что государство видело искусство в образовательных пространствах скорее в качестве инструмента патриотического и нравственного, чем эстетического воспитания. В перечень входили небольшие изображения, которые можно было легко перенести или заменить при корректировке и расширении рекомендаций. В целом их можно типологизировать следующим образом: исторический портрет и сюжеты, пейзаж, произведения известных шведских национально-романтических художников, изредка – религиозные сцены. К концу 1910-х в перечень входили репродукции шедевров изобразительного искусства – «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, «Мадонна» Рафаэля и «Лютер перед рейхстагом в Вормсе» Германа Вислиценуса, портреты короля Оскара II, правящего короля Густава V и его супруги Виктории Баденской с надписью «Родина», репродукции картин современных шведских и зарубежных художников и портреты двенадцати выдающихся шведских деятелей, среди которых были ученые, писатели, короли и политики [5, р. 69].

Значительная часть финансирования «Общества...» Карла Лаурина шла на оплату оригинальных монументальных произведений искусства для школ. Бюджет организации формировался за счет членских взносов и пожертвований меценатов и художников в виде произведений искусства или денег. Большая часть участников была из представителей преподавательских сообществ и школ Стокгольма, и, по идее, именно состав участников влиял на выбор учреждений, для которых заказывались произведения. Таким образом, преподаватели, представляя свою школу в «Konsten i skolan», поддерживали общественное движение по улучшению образовательных пространств и получали свои взносы обратно в виде монументальных работ [7, р. 216]. В основном заказы исполняли признанные шведские художники национально-романтического направления – Карл Ларссон, Георг Паули, Нильс Крюгер, принц Евгений. Карл Лаурин, признавая большое значение роли искусства в образовании и осознавая быструю смену художественных вкусов в обществе, отдавал предпочтение признанным произведениям

и состоявшимся авторам, чье творчество отвечало поставленным задачам. Кроме того, он вращался в тех же кругах, что и живописцы, к которым обращался.

Фонд Евы Бонниер был создан в 1911 г. для поддержки искусства в общественных пространствах Стокгольма. Художница еще при жизни начала заниматься благотворительностью и ежегодно выделяла средства на «художественные цели». После ее смерти по завещанию ее состояние в 350 000 крон получил город, а для распределения средств был организован специальный фонд, целью которого значилась оплата оформления общественных пространств в Стокгольме, при этом школы и другие учебные заведения по воле Бонниер значились как предпочтительные.

До начала деятельности этих организаций специально для школ было выполнено лишь несколько работ: росписи Рейнхольда Каллмандера и Карла Седермана в Высшем реальном училище (шв. Göteborgs högre realläroverk)⁷ (1888) и Карла Ларссона в Новой начальной школе для девочек (шв. Nya Elementarläroverket för flickor)⁸ (1891), обе в Гётеборге. Самыми продуктивными оказались первые два десятилетия XX в., что можно связать с образовательными реформами в тот же период, ростом строительства новых и переоборудованием старых учебных заведений. В основном оформлялись престижные общеобразовательные учреждения: их представители участвовали в деятельности общества Лауринов и фонда, чтобы встать в очередь на оформление, кроме того, архитектура этих зданий позволяла разместить произведения искусства. Чаще всего монументальные росписи можно встретить в актовом зале – самом торжественном месте в школе, иногда на стенах лестничных пролетов и площадок, в коридорах и реже всего – в классных комнатах.

Стилистически росписи отвечали доминирующему в то время национально-романтическому направлению с пейзажем и декоративно-линейным рисунком. Модернистская живопись пришла в школу только после 1920 г., в основном в экспрессивной манере.

Чаще всего центральной темой монументальных произведений становилась повседневная жизнь детей и подростков, как связанная

со школой, так и с пребыванием на природе, занятиями спортом. Вторым по популярности выступал шведский пейзаж, призванный пробудить любовь к отечественной природе и страсть к путешествиям, натуралистическому изучению родного края. Изображение животных не было самостоятельным мотивом, скорее, исключением (например, «Перелетные лебеди» Бруно Лильефорса (1900) в школе Норра Латин) (*ил. 1*). Мифологические и литературные сюжеты, аллегории, скандинавские мотивы встречаются нечасто. Пример довольно необычного обращения к героям саг – фреска Нильса Асплунда в актовом зале Гётеборгского университета «Хеймдалль приносит людям дары богов» (1907). Из скандинавских богов в школах чаще всего встречается образ Идун – богини юности. Хеймдалль предстает в роли Прометея – бога, научившего людей искусству, письму, давшего орудия труда и огонь знаний. Обе фигуры действительно выполняют аналогичные роли в мифах и эпосе. Хеймдалль, как и Прометей, обладает даром предвидения, его путешествие в Мидгард, где на пути он гостит у людей, дает им советы во время трапезы и становится родоначальником социальных классов, описано в эддической поэме «Слово о Риге». Литературным источником монументальной работы Асплунда, вероятно, послужила книга о германской мифологии для детей «Саги о богах наших отцов» Виктора Рюдберга (1887) («Fädernas gudasaga»). В отличие от древнегреческого мифа, передача культурных знаний людям в германском эпосе не связана с нарушением божественного запрета, а наоборот, была выражением благой божественной воли, что меняет представление о происхождении знаний: скандинавы – народ, одаренный богами, и нынешние шведы наследуют в этом своим предкам. Сюжет, связанный с богом национального пантеона, выглядит невероятно удачным решением в интерьере школы в рамках текущих художественных тенденций, но, что удивительно, единственным подобного рода.

Художники крайне редко обращались к непопулярной в то время религиозной тематике, и школьное образование все больше обретало светский характер. Использование религиозных образов во фреске «Школьный военный хор на Ладугордйеде»⁹ (1901)

в школе Норра Латин (*ил. 1*) и в росписи над входом в актальный зал в начальной школе для девочек в Фалуне (1903) Карла Ларссона скорее продиктовано необходимостью в ясном и емком символе человеческой добродетели, чем воспитанием христианской веры. Тема индустриализации и современного города в школьных росписях не встречается.

Перечень тем обрел устойчивость после перехода от ретроспективной исторической модели шведского национализма к идее приоритета природного ландшафта для формирования национальной самоидентификации, что повлияло на искусство в общественных пространствах в целом. В ранних росписях характерно обращение к историческим событиям или значимым личностям, представляющим величие национального прошлого и идею образцовых деятелей, подобно портретам, рекомендованным Агентством народного образования. Постепенно фокус изображаемого сдвигается к настоящему времени, к современникам. Героями в школьных росписях все чаще становятся дети и подростки. В персонажах знакомых сюжетов учащиеся могли узнать себя. Вместе с тем образы сохраняют идеализированный характер: герои предстают примерами добродетелей и благородства, нет пороков, насилия, трагедий и болезней. Хотя в росписи Ларссона «Дует летний ветер» (1903) в Хвитфельдской гимназии (шв. Hvitfeldtska Gymnasiet) навстречу школьникам идут нищий, кавалерист верхом на лошади и женщина в траурной вуали, воспринимаемые как «печали и беды, которые они (дети. – *Иванова А.*) должны быть готовы встретить в жизни» [2, р. 174], эти образы оказываются подчинены светлому, радостному и праздничному настроению росписи. Дети на фоне светлого звонкого пейзажа наполняют произведение чувством наслаждения природой, жизнью, мгновением.

Интерес к пейзажной живописи был возрожден шведскими художниками, вернувшимися из Франции в 1880-х гг. Они порвали с интернациональным стилем и сформировали национально-романтическую традицию изображения шведской природы. Принц Евгений, Карл Нордстрём, Густаф Фьестада и другие работали в синтетической манере с явной декоративностью линий

и форм, обращаясь к характерным чертам местного ландшафта. В их произведениях прослеживается стремительное изменение состояния пейзажа в утреннем или сумеречном свете, ощущение необъятных просторов страны и региональное разнообразие. Этот тип изображения получил определение «пейзаж настроения» (шв. *stämningsskildring*). Местная природа, как главный экономический и эстетический капитал, становится основой шведского самоопределения.

В дискуссию о важности национальной пейзажной живописи включились основные теоретики в области искусства. Рихард Берг наделял изображения, пожалуй, нереальным трансформационным потенциалом для общества. Он считал, что путь к истинному пониманию искусства лежит через поклонение природе и художник способен приблизить к этому восприимчивое общество через интерпретацию образа в цвете и форме. Помимо развития естественной любви и связи с родиной, шведский пейзаж мог оказать примирительный эффект на различные социальные группы, пробуждая чувство патриотизма, необходимости защиты своей страны, вторя идее борьбы с классовым антагонизмом, как этого стремился добиться Пальмгрен через школьные занятия ремеслом [1, p. 146–164].

Первой пейзажной росписью стала фреска принца Евгения «Светлая ночь» (1899) в школе Норра Латин (*ил. 1*), изображающая самый распространенный шведский мотив – летнюю ночь, свойственную северо-западному региону, когда солнце едва садится. Подобную же роспись выполнил Роберт Тегерстрем в 1905 г. в народной школе Катарина в Седермальме (шв. *Katarina södra folkskola*): на панораме представлен сумеречный вечер в центральной Швеции. В первые годы XX в. композиционные приемы тяготели к широкому углу обзора и глубокой перспективе. В средней части триптиха Йенса Мортенссона в Общеобразовательной школе в Лунде (1902)¹⁰ (*ил. 2*) представлен собирательный нордический пейзаж: здесь и озера, и лес, и равнина, усеянная валунами, и горы. Фьорд, становящийся специфическим элементом портрета северной дикой природы, представлен в росписи Хельмера

Ослунда «Осенний вечер у Стура-Шёфаллет» (1912). Несмотря на то, что работа выполнена для школы в Евле (шв. Nögre allmänna läroverket i Gävle), что предполагало обращение к локальному образу побережья реки Далэльвен, художник намеренно выбирает лапландский пейзаж, отличающийся большей декоративностью и выразительностью.

По сравнению со станковой картиной монументальное изображение пейзажа имеет более сильное пропагандистское и воспитательное значение. Хотя мыслям Берга свойственен идеализм рубежа веков, пейзажные мотивы долгое время не теряли популярности у заказчиков и художников и действительно оказали влияние на шведское общество в долгосрочной перспективе.

Вторыми по массовости были монументальные работы со сценами из школьной жизни и спортивных занятий. Самым ранним примером можно считать часть росписи Ларссона в вестибюле школы Гётеборга «Шведская женщина сквозь века» (1891), где девочки собирают цветы на ботанической экскурсии. В работе преобладает историческое содержание, но художник связал последние сцены по хронологии с известными современницами и самими школьницами, формируя линию преемственности через самоидентификацию с великими женщинами страны. В последующих росписях для школ – «Военный хор», «Дует летний ветер» и «Первое домашнее задание» в вестибюле общеобразовательной школы в Норрчёпинге (1903) (шв. Norrköpings högre allmänna läroverk)¹¹ – Ларссон изображает только современных школьников, часто его вдохновляли реально виденные сцены.

Ботаническая экскурсия – часто встречающийся сюжет в монументальной живописи, поскольку сочетает сразу несколько важных мотивов: национальный пейзаж, деятельность на открытом воздухе, добропорядочное поведение, соответствие современной жизни и ощущение летней свободы. Это можно считать и скрытым поощрением интереса к естествознанию, которое было связано с именем Карла Линнея – его портрет был одним из первых появившихся в классных аудиториях среди других известных шведов. Школьников-собирателей можно встретить на фресках Георга Паули

в школе им. Евгения Бруммера (шв. Brummerska skolan) (1901) и Леннарта Нюблума в реальном училище в Гётеборге (шв. Östra realläroverket)¹² (1910), где девочки и мальчики заняты поиском растений на фоне типичного пейзажа стокгольмского архипелага и западного побережья. Через год в пару к первой фреске Нюблум пишет сцену купания, которая связана и с темой активности на свежем воздухе, и со здоровым образом жизни.

Мотивы физической активности очень плотно переплетались с темой досуга на природе, чисто спортивные сюжеты появились ближе к 1920-м. Эти работы сами по себе являлись отражением современности, поскольку ранее такие сцены изображались в монументальной живописи только в виде отсылки к Античности. Обращение к античной пластике, стилизация под вазопись совпадает с увлечением неоклассической эстетикой в шведской архитектуре. Комплекс фресковой живописи Георга Паули в общеобразовательной школе в Йенчепинге (1912–1913) (шв. Jönköpings högre allmänna läroverk) выражает идеал сочетания развитой физической силы и интеллекта. Художник смешивает героев, одетых в современные костюмы, с обнаженными атлетами, подражая сценам на древнегреческих амфорах (ил. 3). Однако работа Паули подверглась сильной критике из-за угловатой кубистической манеры, которой он увлекся в последние годы творчества, таким образом подтверждая неприятие модернизма в публич-арт в те годы.

Постепенно в сюжетах начинают преобладать оптимистические настроения, выражающиеся в стремлении к природе, желании вырваться из города и увлечении совершенствованием тела – все это можно найти в образах юношей-атлетов Евгения Янссона¹³. Важным отличием использования темы спорта в монументальных произведениях для школ был отсыл к дисциплине, тренировкам и честным соревнованиям. В росписях на спортивную тему можно заметить гендерный дисбаланс: если в сценах свободного отдыха и сбора цветов встречаются и девочки, в сюжетах с соревнованиями чаще всего участвуют мальчики, что связано с убеждением о естественном интересе юношей к конкуренции¹⁴. Яркий пример – реалистичная фреска с изображением бега с барьерами

«Спорт» 1913 г. Брура Кронстранда, размещенная в актовом зале общеобразовательной школы в Мариестад (шв. Mariestads högre allmänna läroverk), где стоит отметить обращение к приемам фотографической композиции (ил. 4).

По существующей документации сложно проследить полный путь создания произведений и вывести какую-то общую формулу, что говорит в пользу неоднородности процессов. Иногда инициатива создания проекта исходила от архитектора, иногда от художника или руководства школы. Большую роль сыграли организации «Общество художественного оформления школ» и фонд Евы Бонниер, взявшие на себя ответственность и роль исполнительного органа за выбор авторов и тем. Отсутствие социальной критики и нравочительности было характерно для всей шведской монументальной живописи, основной функцией которой утверждалось формирование национальной самоидентификации в нативной форме и эстетизация среды. Главным принципом произведений для школ было сочетание их эстетической ценности с простотой восприятия содержания. Идеальные образы, отражающие фундаментальные понятия и ценности, доступные восприятию ребенка любого возраста, становятся ориентиром на протяжении всей школьной жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ **Пер Адам Сильестрем** (1815–1892) – шведский физик, педагог и парламентский политик.

² **Карл Эдвард Пальмгрен** (1840–1910) – шведский педагог, основатель и директор практической школы для детей 5–14 лет. Деятельность школы Пальмгрена (шв. Palmgrenska samskolan) строилась согласно педагогической идее всестороннего и гармоничного развития всех способностей детей и использования тем самым наиболее подходящих воспитательных средств. В программу был добавлен различный ручной труд: рисование, лепка, работа по дереву, переплетные работы, плетение из бумаги и плетение корзин. Основная идея просветительской деятельности Пальмгрена заключалась в том, что общеобразовательная школа должна стать открытой для всех, независимо от пола и социального положения, и что целостный человек – как физически, так и психически – должен развиваться через практику, приобретаемую в реальной жизни.

³ В 1903 г. переименовано в «Искусство в школах» (шв. Konsten i skolan).

⁴ Эллиен Кей отмечает, что «благодаря лекции К. Лаурина как старое, так и новое искусство стало известно – в образах и словах – многочисленным массам стоктольмских рабочих» [7, р. 217].

⁵ Общество «Идун» (шв. Sällskapet Idun) – культурное мужское общество, основанное в 1862 г. в Стокгольме, действующее до сих пор. В уставе 1862 г. было указано, что организация предназначалась для мужчин, «которые питались наукой, остроумием и искусством разными путями, своей собственной деятельностью и интересами». Задача общества – способствовать сосуществованию людей, работающих в различных областях науки и культуры.

⁶ Агентство было основано в 1864 г. при Министерстве образования и делам Церкви по инициативе Риксдага. На встрече парламента в 1862 г. было выдвинуто и одобрено предложение о создании в рамках церковного департамента специального агентства по вопросам государственных школ: «...чтобы внимательно следить за многогранными вопросами, касающимися этого предмета, обращать внимание на развитие семинарий и специальных типов школ, решать большое количество целей, принадлежащих области государственного образования, для сведения, проверки и обработки поступающих статистических данных всех видов, рассмотрения отчетов проверяющих и составления подаваемых ими специальных предложений, а также исследования финансового состояния, связанного с государственной школой, требуется лицо, которое посвящает свое время и силы исключительно этой теме» [16, р. 4].

⁷ В 1966 г. переименована в гимназию им. Акселя Л. Шиллера (шв. Schillerska gymnasiet).

⁸ С 1992 г. здание занимает школа им. Виктории (шв. Victoriaskolan).

⁹ Ладугордйеде (шв. Ladugårdsgärdet) – район в городской черте Стокгольма, расположенный на востоке и северо-востоке от Эстермальма.

¹⁰ С 1966 г. носит название Соборной школы (шв. Katedralskolan i Lund).

¹¹ С 1966 г. – De Geergymnasiet.

¹² Сейчас здание занимает Гётеборгская высшая школа общего образования (шв. Göteborgs Högre Samskola).

¹³ У художника есть серия работ, где изображены спортсмены: «Атлеты» (1907), «Акробаты» (1912), «Поднятие тяжести одной рукой» (1914), «Поднятие тяжести двумя руками» (1914) и пр. Судя по фотографиям, Янссон вместе с моделями занимался упражнениями.

¹⁴ Стоит учесть, что до 1927 г. все общеобразовательные школы, которые назывались högre allmänna läroverk, были исключительно для мальчиков. Учитывая, что чаще всего художественное оформление получали именно они, то аудитория, на которую рассчитывались произведения, была юношеской.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Bergh R.* Om konst och annat. Stockholm : A. Bonnier, 1908. 223 p.
2. *Boström H.-O.* Carl Larsson. Monumentalmålaren. Uppsala : Uppsala universitet, 2016. 293 p.

3. *Brodow A.* En sund själ i en sund kropp: en väggmålning av Georg Pauli // Valör (Uppsala: Föreningen Valör, 1986–) 1992 : 3. P. 19–31.
4. *Ellenius A.* Den offentliga konsten och ideologierna : studier över verk från 1800- och 1900-talet. Stockholm : Almqvist & Wiksell, 1971. 210 p.
5. *Hedström P.* Skönhet och skötsamhet: Konstnärliga utsmyckningar i svenska skolor 1870–1940. Stockholm : Konstvetenskapliga institutionen, Univ. 2004. 364 p.
6. *Key E.* Barnets århundrade: studie. 2 vol. Stockholm : Bonnier, 1900. 256 p.
7. *Key E.* Folkbildningsarbetet. Särskilt med hänsyn till skönhetssinnets odling. Stockholm : Albert Bonniers förlag, 1906. 237 p.
8. *Key E.* Skönhet för alla: Fyra uppsatser. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1899. 40 p.
9. Konstnärskolonin på Tyresö / [Anna Meister (redaktör)]. Katalog: Prins Eugens Waldemarsudde. 2013. Stockholm : Prins Eugens Waldemarsudde. 254 p.
10. *Laurin C. G.* Konsten och skolan och konsten i hemmet. Stockholm : Norstedt, 1899. 23 p.
11. *Lengborn Th.* En studie i Ellen Keys pedagogiska tänkande främst med utgångspunkt från »Barnets århundrade». Årsböcker i svensk undervisningshistoria. 140. Stockholm : Föreningen för svensk undervisningshistoria, 1977. 151 p.
12. *Lundahl C.* Swedish Education Exhibitions and Aesthetic Governing at World's Fairs in the Late Nineteenth Century // Nordic Journal of Educational History. 2016. Vol. 3. No. 2. P. 3–30.
13. *Niléhn L. H.* Nyhumanism och medborgarfostran : åsikter om läroverkets målsättning, 1820–1880. Lund : Gleerup, 1975. 236 p.
14. *Palmgren K. E.* Praktiska arbetsskolan för barn och ungdom (högre real-läroverk för flickor och gossar), Stockholm, dess idé och verksamhet. Stockholm, 1889. 63 p.
15. *Siljeström P. A.* Inledning till skolarkitekturen. Stockholm : Norstedts, 1856. 108 p.
16. Statsutskottets utlåtande. 2:a Avd. 1913. Nr 130. P. 4



1. Фрески. Снизу вверх: «Светлая ночь» принца Евгения (1899), «Школьный военный хор на Ладугордйеде» Карла Ларссона (1901), «Перелетные лебеди» Бруно Лильфорса (1900).
Южный световой двор школы Норра Латин в Стокгольме



2. Йенс Мортенссон. Центральная часть росписи на лестнице. 1903.
Общеобразовательная школа в Лунде



3. Георг Паули. Фрагмент фрески «В здоровом теле здоровый дух». 1912–1913. Общеобразовательная школа в Йенчепинге



4. Брур Кронстранд. Спорт. 1913. Роспись в актовом зале общеобразовательной школы в Мариестаде

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); 5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (искусствоведение); 5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (технические науки); 5.10.3. Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение). Периодичность издания четыре 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) пристатейный библиографический список.

3. Порядок размещения текста в файле каждой статьи:

- а) присвоенный шифр УДК;

б) инициалы и фамилия автора, название статьи, краткая аннотация (не более 800 печатных знаков с пробелами), ключевые слова на рус. яз. Ключевые слова (словосочетания) следует разделять точкой с запятой;

в) 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);

и) идентификационный номер Orcid ID.

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. 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. : Византино-россика, 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 // *Byzantium*. 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);
- д) идентификационный номер Orcid ID.

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: [www.//repin-book.ru](http://www.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); 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (art history); 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (technical 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);

i) Orcid ID.

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 GOCT 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 yayınlari, 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 literature are enclosed within the text in square brackets, which contain sequence number of the source and page number (see **ГОСТ Р 7.05-2008 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;
- e) Orcid ID.

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 формирования раннеисламского орнамента на примере мечети Омейядов в Дамаске, первая половина VIII века	3
Тюпанова О. Е. «Археологический импульс» Питера Санредама и Арнолдуса Бюхелиуса: взгляды художника и антиквария на памятники средневековой архитектуры	17
Аругюнян Ю. И. Категория «причудливое» в европейской графике XVII века: от маньеризма к барокко	32
Соколова И. А. «За Ваше здоровье!» Картина Исаака Кудейка «Гуляка» из собрания Эрмитажа	44
Павлоцкая Ю. С. Возвращая забытые имена: штрихи к портрету английского жанриста Джорджа Морленда	57
Любин Д. В. «Военная дружба» с Пруссией в отечественном искусстве 1820–1850-х годов. К истории русско-немецких художественных связей в эпоху Николая I	71

Томсон О. И., Дамницкая А. В. Видеоарт как экспериментальный вид художественных практик современного искусства	90
Чердакова О. И. Проблема восприятия формы и пространства в японском художественном направлении моно-ха 1960–1970-х годов	105
Белокурова С. М., Шишин М. Ю. Творчество монгольской художницы Пурэвсүхийн Байгаль в контексте проблем историзма в современном искусстве Монголии	118
Балаш А. Н., Шкандрий Н. Я. «Белое на белом» Казимира Малевича и рецепция этого концепта в художественных практиках второй половины XX – начала XXI века	135
Иванова А. А. Искусство в школе: монументальная живопись в шведских образовательных учреждениях на рубеже XIX–XX веков	149
Информация для авторов.	168

Contents

Pallades, Aleksandra

Issue of Formation of Early Islamic Ornament
on the Example of the Umayyad Mosque
in Damascus, the First Half of the 8th Century 3

Tyupanova, Oksana

«Archaeological Impulse» by Peter Saenredam
and Arnold Buhelius: the Views of an Artist and
an Antiquarian on the Monuments of Medieval Architecture 17

Arutyunyan, Julia

Category of «bizarre» in the European graphics
of the XVII century: from Mannerism to Baroque 32

Sokolova, Irina

“On your health!” The Reveler by Isaac Koedijck
from the Hermitage collection. 44

Pavlotskaya, Yulia

Returning Forgotten Names:
Additional Information
on the English Genre Painter George Morland 57

Lyubin, Dmitry

“Military Friendship” with Prussia
in Russian Art of the 1820–1850s.
On the History of Russian-German Artistic Relations
in the Era of Nicholas I 71

Thomson, Olga; Damnitskaya, Anastasia

Video Art as Experimental Type
of Artistic Practice of Contemporary Art 90

Cherdakova, Olga Issue of Perception of Form and Space in Japanese Art Movement “Mono-ha” of the 1960–1970s	105
Belokurova, Sofia; Shishin, Mikhail Work of Mongolian Artist Purevsukhiin Baigal in the Context of Historicism Issues in Contemporary Art of Mongolia	118
Balash, Alexandra; Shkandriy, Nadezhda “White on White” by Kazimir Malevich and the Reception of this Concept in Art Practices of the Second Half of the 20th and Early 21st Century	135
Ivanova, Aleksandra Art in School: Monumental Painting in Swedish Educational Institutions at the Turn of the 19th and 20th Centuries.	149
Information for Authors	174

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

Научное издание
НАУЧНЫЕ ТРУДЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

ВЫПУСК 69

апрель / июнь 2024

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

О. И. Чердакова,

кандидат искусствоведения, доцент кафедры зарубежного искусства

П. И. Подшивалова,

секретарь кафедры зарубежного искусства

Рецензент

С. М. Ванькович,

доктор искусствоведения, профессор, директор Института дизайна и искусств,
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна

Редакторы: **Т. А. Бугаец, А. В. Уварова**

Переводчик **Г. М. Амирова**

THE MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts

Academic Periodical

SCIENTIFIC PAPERS OF ST PETERSBURG ACADEMY OF FINE ARTS

ISSUE 69

April / June 2024

ISSUES OF THE FOREIGN ART DEVELOPMENT

Scientific editor

Alla Kurpatova

PhD (Art History), Professor, Head of the Department of Foreign Art

Compilers:

Elena Kalimova,

PhD (Art History), Associate Professor of the Department of Foreign Art

Olga Cherdakova,

PhD (Art History), Associate Professor of the Department of Foreign Art

Polina Podshivalova,

Secretary of the Department of Foreign Art

Reviewer:

Svetlana Vankovich,

Doctor of Science (Arts), Professor, Director of Institute of Design and Fine Arts,
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Editors: **Tatiana Bugayets, Anna Uvarova**

Translator: **Gulnaz Amirova**

Подписано в печать 06.05.2024. Тираж 1000. Объем 9,2 уч.-изд. л. Заказ 4044.

Подготовлено к печати и отпечатано в издательско-полиграфическом отделе
Санкт-Петербургской академии художеств

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17; www.repin-book.ru