

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

61

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ
ЗАРУБЕЖНОГО ИСКУССТВА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
апрель / июнь 2022

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 29.12.2015. 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 *Nauchnye 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 29.12.2015. 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, доктор искусствоведения, профессор, академик РАХ (председатель совета, главный редактор); **С. А. Елезова** (секретарь совета); **Н. Н. Акимова**, доктор филологических наук, доцент; **Е. В. Анисимов**, доктор исторических наук, профессор; **Е. К. Блинова**, доктор искусствоведения, профессор; **С. М. Грачева**, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАХ; **К. Г. Исупов**, доктор философских наук, профессор; **А. А. Курпатова**, кандидат искусствоведения, доцент; **Н. С. Кутейникова**, кандидат искусствоведения, профессор, академик РАХ; **В. А. Ляшшин**, доктор искусствоведения, профессор, вице-президент РАХ; **В. Г. Лисовский**, доктор искусствоведения профессор; **Ю. А. Никитин**, доктор архитектуры, доцент; **В. С. Песиков**, народный художник РФ, профессор, академик РАХ; **О. А. Резницкая**, доцент; **Н. О. Смелков**, доцент; **А. Н. Фёдоров**, кандидат архитектуры, кандидат богословия, профессор; **М. А. Чаркина**; **А. В. Чувин**, заслуженный художник РФ, профессор, академик РАХ.

Members of the Editorial and Publishing Council:

Yury Bobrov, Doctor of Science (Arts), Professor, Academician of the Russian Academy of Arts (Chairman of the Council, Editor-in-Chief); **Sofia Elezova** (Secretary of the Council); **Natalia Akimova**, Doctor of Science (Philology), Associate Professor; **Evgeniy Anisimov**, Doctor of Science (History); **Elena Blinova**, Doctor of Science (Arts), Professor; **Svetlana Gracheva**, Doctor of Science (Arts), Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts; **Konstantin Isupov**, Doctor of Science (Philosophy), Professor; **Alla Kurpatova**, PhD (Arts), Associate Professor; **Nina Kuteynikova**, PhD (Arts), Professor, Academician of the Russian Academy of Arts; **Vladimir Lenyashin**, Doctor of Science (Arts), Professor, Vice-President of the Russian Academy of Arts; **Vladimir Lisovskiy**, Doctor of Science (Arts), Professor; **Yury Nikitin**, Doctor of Science (Architecture), Associate Professor; **Vladimir Pesikov**, Peoples's artist of the Russian Federation, Professor, Academician of the Russian Academy of Arts; **Olga Reznitskaya**, Associate Professor; **Nikolai Smelkov**, Associate Professor; **Alexander Fedorov**, PhD (Theology), PhD (Architecture), Professor; **Maria Charkina**; **Aleksandr Chuvin**, Honorary artist of the Russian Federation, Professor, Academician of the Russian Academy of Arts.

© Авторы статей, 2022

© Санкт-Петербургская академия художеств, 2022

Эволюция объемно-планировочной структуры древних строений в архитектуре Леванта

В статье рассматривается процесс генезиса объемно-планировочной структуры древних строений в архитектурной традиции Леванта в эпоху эппалеолита (Epipaleolithic) и докерамического неолита А, В (PPNA, PPNB – Pre-Pottery Neolithic A, B) (с X тыс. до н. э. по VII тыс. до н. э.). Осуществляется анализ планировочных и пространственных решений, характерных для данных построек, план которых видоизменялся с течением времени от круга к прямоугольнику. Настоящее исследование первобытной архитектуры является весьма актуальным в контексте археологических находок XX и XXI вв.

Ключевые слова: архитектура Леванта; натуфийская культура; докерамический неолит; объемно-планировочная структура; первобытное общество

Gleb Sorochinsky

Evolution of the Volume-Planning Structure of Ancient Buildings in the Architecture of the Levant

This article examines the process of the genesis of the volume-planning structure of ancient buildings in the architectural tradition of the Levant from the 10th thousand BC to the 7th thousand BC in the Epipaleolithic and Pre-Pottery Neolithic A, B (PPNA, PPNB). The analysis of planning and spatial solutions characteristic of these buildings, the plan of which has changed over time from a circle to a rectangle, is carried out. This study of primitive architecture is very relevant in the context of archaeological finds of the 20th and 21st centuries. *Keywords:* architecture of the Levant; Natufian culture; Pre-Pottery Neolithic; volume-planning structure; primitive society

На сегодняшний день известно, что первичным очагом происхождения земледелия и скотоводства является Ближний Восток. Именно там, по мнению советского биолога Н. И. Вавилова, была впервые выведена пшеница и одомашнены основные виды животных, что ознаменовало начало неолитической революции, когда древние охотники и собиратели постепенно стали переходить к земледелию и скотоводству. Эта зона, включающая территории Северной Месопотамии, Леванта, Анатолии и Загроса, получила название «полумесяц плодородных земель» или «плодородный полумесяц» [4, с. 5–6; 5, с. 50–51]. Само понятие «неолитическая революция» появилось в 1920-х гг. благодаря английскому ученому В.-Г. Чайлду, а затем было подтверждено археологическими исследованиями американского ученого Р.-Д. Брейдвуда [2, с. 16; 3, с. 510–513]. Вместе с изменением уклада жизни древних людей зарождалась монументальная архитектура как таковая, что является весьма важным для нашего исследования.

Целью настоящей работы является анализ процесса генезиса объемно-планировочной структуры древних строений на территории Леванта (Израиль, Палестина, Иордания, Ливан, Сирия) в период с X тыс. до н. э. по VII тыс. до н. э., что позволит определить основные эволюционные этапы развития архитектурной традиции данного региона. Задачи исследования заключаются в рассмотрении и анализе ряда архитектурных памятников древности, установлении поэтапной классификации развития объемно-планировочной структуры древних строений, а также в определении основных факторов, повлиявших на данное явление.

Научные изыскания, положенные в основу данной статьи, базируются на историко-генетическом и композиционном анализе ряда архитектурных находок, обнаруженных в результате археологических исследований на территории Леванта и зафиксированных как в отечественной, так и в зарубежной науке XX и XXI вв. Так, на основе историко-генетического анализа осуществляется осмысление архитектурной традиции данного региона, определяются наиболее значимые этапы развития и общая хронология, а также устанавливаются исторические причины и факторы, определившие

подобный генезис. В рамках композиционного анализа рассматриваются основные средства композиции, объемно-планировочные структуры, функциональные системы архитектурного пространства, композиционные и морфологические изменения, типология и разнообразие форм.

В результате предпринятого анализа архитектурного наследия Леванта были определены следующие исторические периоды развития древнего зодчества:

1. В эпоху докерамического неолита культурные процессы на территории Леванта и Северной Месопотамии развивались одновременно, однако докерамическому неолиту предшествовал весьма значимый этап эпипалеолита, когда стали возникать первые протонеолитические поселения [2, с. 21]. Так, на территории Леванта были обнаружены протонеолитические стоянки, принадлежавшие древней натуфийской культуре. Интересно то, что уже первые натуфийцы, будучи еще охотниками, рыболовами и собирателями, селились не только в пещерах или на площадках перед ними, как это делали их предшественники позднего палеолита, но, что весьма важно, сооружали свои жилища на открытых местностях [4, с. 25].

Особую ценность представляет натуфийское поселение X тыс. до н. э. Эйнан (Айн-Маллаха), открытое на территории современного Израиля, имеющее площадь около 2000 кв. м и состоящее приблизительно из 50 круглых в плане домов диаметром около 7 м каждый. Подобное круглоплановое сооружение возводилось из природного камня и обмазывалось поверх глиной, при этом пол помещения выкладывался каменными плитами и, как правило, был заглублен ниже уровня земли, а крыша конической формы устраивалась из тростника и циновки и опиралась на центральный столб. Внутри располагался каменный очаг, а также создавались обмазанные глиной ямы, которые использовались для хранения припасов или погребения останков умерших (*ил. 1*). В интерьере часто могла применяться красная охра, которой, например, было окрашено большинство найденных погребений, что может свидетельствовать о семантическом значении данного

цвета в архитектурном пространстве первобытных построек, внутри которых устраивались захоронения [4, с. 27–28]. Подобным поселением на территории современного Израиля также является Вади Фалла (Нахаль Орен), где в древности применялись аналогичные технологии возведения строений. Таким образом, первые древние сооружения формировались не только как жилые, но выполняли важную ритуально-обрядовую функцию мест захоронений, что подтверждает наличие культа предков в данном регионе [5, с. 53–54].

Однако, пожалуй, самым выдающимся памятником натуфийской культуры является древний Иерихон (Телль эс-Султан) на территории Палестины, открытый благодаря раскопкам под руководством К. Кенъон в 1950-х гг. В ходе дальнейших изысканий было установлено, что наиболее ранние археологические слои, согласно радиоуглеродному анализу, датировались XII–XI тыс. до н. э. [6, с. 28–30]. Данное место в период докерамического неолита А на рубеже IX–VIII тыс. до н. э. превратилось из маленького протонеолитического поселения в крупный по тому времени город площадью около 4 га с населением не менее 2000 жителей (по другим данным, население составляло около 1000 жителей) [5, с. 66]. Иерихон, будучи изначально неукрепленным, был впоследствии окружен защитным рвом и стеной с башней из камня и сырцового кирпича. Примыкавшая к стене высокая круглая башня диаметром около 9 м, сохранившаяся на высоту 8,15 м, была выстроена в начале VIII тыс. до н. э. и выполняла, по всей видимости, не только оборонительную функцию, так как у основания ведущей наверх лестницы были обнаружены культовые захоронения [6, с. 34–35]. Жилые дома были круглыми или овальными в плане, диаметром около 4–5 м каждый, выстраивались из сырцового кирпича на каменных фундаментах с углубленными в землю полами и ямами для хранения, а также лестницами, ведущими наружу через специально оформленные дверные проемы; крыша подобного жилища устраивалась из веток и прутьев, при этом весь дом изнутри обмазывался глиной [4, с. 34–36]. Надо сказать, что серийное производство и унификация сырцового кирпича получили развитие на

территории Месопотамии значительно позднее, а именно в VI тыс. до н. э., в период керамического неолита (PN – Pottery Neolithic), но сам материал уже активно использовался в IX–VIII тыс. до н. э. на территории Леванта [2, с. 103; 7, с. 746–748].

Весьма важными с точки зрения архитектурной традиции возведения древних построек в данном регионе являются разбивавшиеся в X–IX тыс. до н. э. поселения Джерф-эль-Ахмар и Мурейбет на территории современной Сирии, ныне затопленные в связи со строительством системы плотин на Верхнем Евфрате. Данные памятники, имеющие связь с натуфийской традицией и формировавшиеся в период докерамического неолита А, В, были подробно изучены авторитетными французскими учеными Ж. Ковеном и Д. Стордером, а также проанализированы известным российским историком-востоковедом Т. В. Корниенко. На данный момент известно, что технология строительства была схожей, когда постройки заглублялись ниже уровня поверхности земли, выстраивались из природного камня и имели конструкцию покрытия, однако в этих поселениях существовала особая архитектурная традиция возведения круглых в плане строений (толосов), которые одновременно могли выполнять и функцию производственно-хозяйственных центров, где концентрировались основные ресурсы общины, и культовую функцию, будучи сакральными постройками, что позволяет рассматривать подобные архитектурные строения в контексте важности культа плодородия для древних поселенцев. Более того, археологические данные подтверждают тот факт, что строительству данных объектов архитектуры предшествовали ритуальные закладки, а их разрушение сопровождалось ритуальными жертвоприношениями. В качестве сакрального материала использовались останки крупных животных, антропоморфные статуэтки или даже человеческие останки [2, с. 38–39]. Интересно, что подобная традиция фиксирования «жизни и смерти» культовых строений будет характерна для последующих культур и цивилизаций Ближнего Востока. При возведении данных неординарных строений изначально применялась радиальная система помещений относительно оси симметрии

(строение EA 30 – Джерф-эль-Ахмар, дом 47 – Мурейбет), однако несколько позднее стали возводиться однокомнатные круглые в плане сооружения, подчиненные центральной симметрии (строения EA 53, EA 100 – Джерф-эль-Ахмар). Внутри такая постройка была представлена уже одним единым пространством для ритуальных собраний, что говорит о наличии иного функционального назначения внутреннего пространства, где вдоль стены на всем протяжении устраивалась шестиугольная каменная скамья, при этом конструкцию покрытия поддерживали шесть деревянных столбов со следами декора [2, с. 36–41]. Эти изменения могут свидетельствовать о развитии архитектурного формообразования, функционального зонирования и типологии в регионе.

2. На этапе перехода от докерамического неолита А к докерамическому неолиту В стала возникать новая архитектурная традиция, пришедшая на смену натуфийской. Так, вместо круглоплановых построек стали возводиться многокомнатные прямоугольные в плане строения с закругленными углами, ознаменовавшие следующий этап развития объемно-планировочной структуры в архитектуре Леванта. Это было характерно и для поселений Джерф-эль-Ахмар и Мурейбет, где разные по функции типы строений стали иметь различные конфигурации, что привело к появлению значительного планировочного разнообразия (*ил. 2*) [2, с. 33–34, 43]. Также весьма примечательным образцом является крупное поселение VIII–VII тыс. до н. э. в Бейде близ Петры на территории современной Иордании, датированное периодом докерамического неолита В, которое насчитывало семь строительных эпох. Важными находками в Бейде (IV строительный период) были дома подобного типа, которые уже имели в плане не круг или овал, а вполне явно просматривающийся прямоугольник с закругленными углами. Эти многочисленные отдельно стоящие строения, будучи заглубленными в землю, выстраивались из природного камня, для полов использовались тщательно подогнанные плиты, а стены и потолки покрывались известняковыми обмазками кремовых, темно-желтых, коричневых и красных оттенков. К каждому подобному объему примыкали подсобные помещения и кухня, что указывает на раз-

витие функционального зонирования в архитектурной традиции Леванта [4, с. 39–40; 1, с. 76–77].

3. Приблизительно в начале VII тыс. до н. э. отголоски натуфийской традиции окончательно уступили место новой культуре докерамического неолита В, которая распространилась на территории Леванта, например, на пришедшие в упадок земли города Иерихона и Бейда, в результате чего многие поселения продолжили существовать и развиваться. Считается, что носителями новой культуры были племена с севера Сирии, а также из Анатолии. При этом вся строительная технология возведения зданий практически не изменилась, но существенно поменялась архитектурная традиция: теперь дома имели четкий прямоугольный план, вместе с тем были найдены отдельно выстроенные святилища, которые выполняли сугубо культовую роль, что свидетельствует о наличии функциональной дифференциации в древнем зодчестве Леванта [4, с. 41].

Так, город Иерихон в VII тыс. до н. э., будучи обнесенный мощной стеной из каменных блоков, стал еще больше. Многокомнатные здания возводились из сырцового кирпича на каменных фундаментах, а стены и полы обмазывались глиной, а затем окрашивались известняковыми обмазками кремового, красного или белого цвета, вдоль стен мог устраиваться небольшой обмазанный бассейн для сбора дождевой воды. Как правило, внутри каждого дома отводилось специально углубленное в полу место под очаг прямоугольной формы, которое также покрывалось глиняным раствором [4, с. 41–43; 5, с. 71]. Подобная многокомнатная постройка имела развитую функцию, то есть состояла из большой жилой комнаты, фланкированной подсобными, производственными и кухонными помещениями меньшего размера, которые соединялись посредством дверных проемов и проходов [5, с. 71]. Также в Иерихоне были обнаружены культовые архитектурные объекты нескольких типов, в том числе домашние святилища. Как правило, культовое место в доме было представлено маленьким прямоугольным помещением с нишей в стене напротив входа, куда на пьедестале устанавливалась ритуальная стела из обработанного

или необработанного камня, символизирующая некое божество [5, с. 73–74]. Другое предполагаемое святилище, обнаруженное во время раскопок, имело прямоугольное помещение (6,08×3,66 м) с бассейном и полукруглые пристройки по сторонам [5, с. 75]. Самое примечательное предполагаемое святилище напоминало древнегреческий мегарон. Оно имело иерархически выстроенный прямоугольный план, представленный несколькими помещениями, располагающимися по оси симметрии, и, возможно, колонны при входе. Таким образом, строения приобрели сложную систему помещений и четко организованную функциональную структуру [4, с. 43–44].

Еще одним ярким образцом данной эпохи является Бейда (III–I строительные периоды). Будучи также окруженное массивной каменной стеной, данное поселение было представлено сгруппированной прямоугольной застройкой, когда вокруг жилых помещений концентрировалась система мастерских и дворов, связанных стенами и проходами между собой. Некоторые жилые помещения могли достигать размеров (9×6 м) и иметь легкие перекрытия, внутри устраивался круглый очаг, а вдоль стены – скамьи для сиденья, что свидетельствует о возведении значительно более масштабных строений с единым внутренним пространством, чем это наблюдалось ранее. Также в интерьерах активно использовались известковые обмазки красных и кремовых оттенков. Помещения мастерских, будучи, возможно, не одноэтажными, имели торцевые входы, состояли из центрального коридора (шириной 1 м) и симметричных ячеек (2×1 м) по обе стороны вдоль него, где концентрировалась производственно-торговая деятельность общины, что может характеризовать данное поселение как крупный торговый центр древности (*ил. 3*) [4, с. 45–46].

Таким образом, в VII тыс. до н. э. в период докерамического неолита В новая архитектурная традиция возведения упорядоченных прямоугольных в плане домов практически полностью вытеснила более древнюю традицию строительства круглых или овальных в плане сооружений, однако во второй половине VII тыс. до н. э. наблюдался существенный упадок не только культуры, но

и архитектуры всего региона, причины которого весьма различны и до конца не изучены [4, с. 58; 5, с. 79].

В результате анализа архитектурного наследия Леванта в контексте развития первобытного общества были выявлены основные объемно-планировочные структуры зданий и сооружений, характерные для эpipалеолита (Epipaleolithic) и докерамического неолита А, В (PPNA, PPNB – Pre-Pottery Neolithic A, B): 1) круг или овал в плане (X–VIII тыс. до н. э.) – натуфийская архитектурная традиция палестинского происхождения (как правило, однокомнатные строения); 2) прямоугольник с закругленными углами в плане (VIII–VII тыс. до н. э.) – переходный этап, смена архитектурных традиций (появление многокомнатных строений); 3) прямоугольник в плане (VII тыс. до н. э.) – новая архитектурная традиция северосирийского и анатолийского происхождения (многокомнатные строения с четко оформленной планировкой).

Данная эволюция в древнем зодчестве Леванта могла быть обусловлена множеством различных факторов, из которых хотелось бы выделить лишь следующие:

- изменение мировоззренческой системы символов и образов в сознании древнего человека в процессе усложнения внутренней организации древних общин [3, с. 510–513];

- независимость от природы, развитие пространственного мышления, постепенная экспансия и созидательный процесс освоения пространства человеком неолита, в отличие от человека верхнего палеолита, который существовал в неразрывном единстве с природой и наблюдал лишь нерукотворные формы и объемы [1, с. 77];

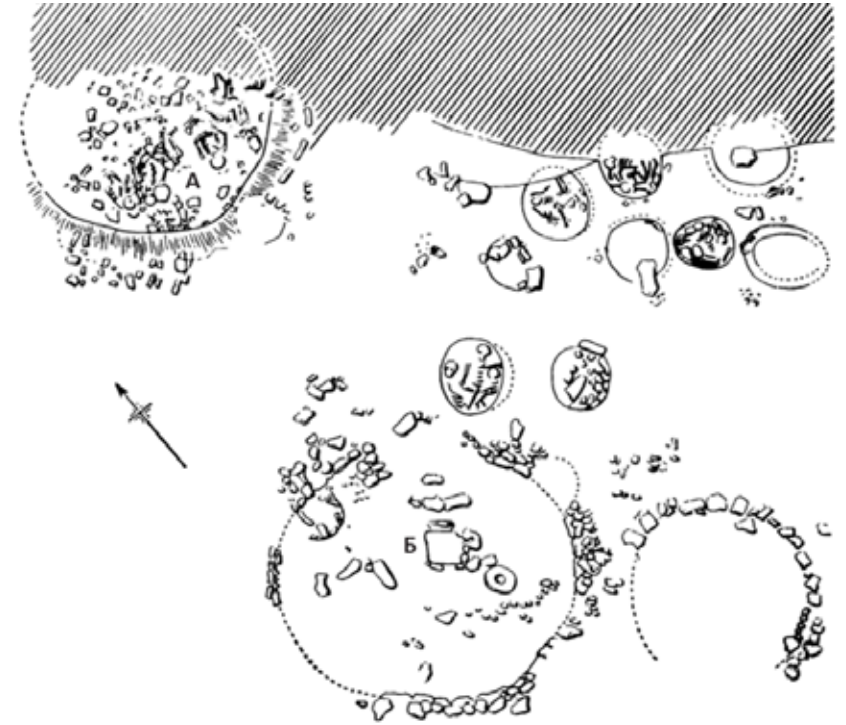
- рационализация восприятия архитектурного пространства человеком неолита в результате оставления пещер и возведения отдельного жилища, то есть переход от природной нерегулярной формы к регулярному объемно-планировочному решению;

- появление сложной семантической системы, которая органично существовала в контексте таких основных культов, как культ плодородия и культ предков;

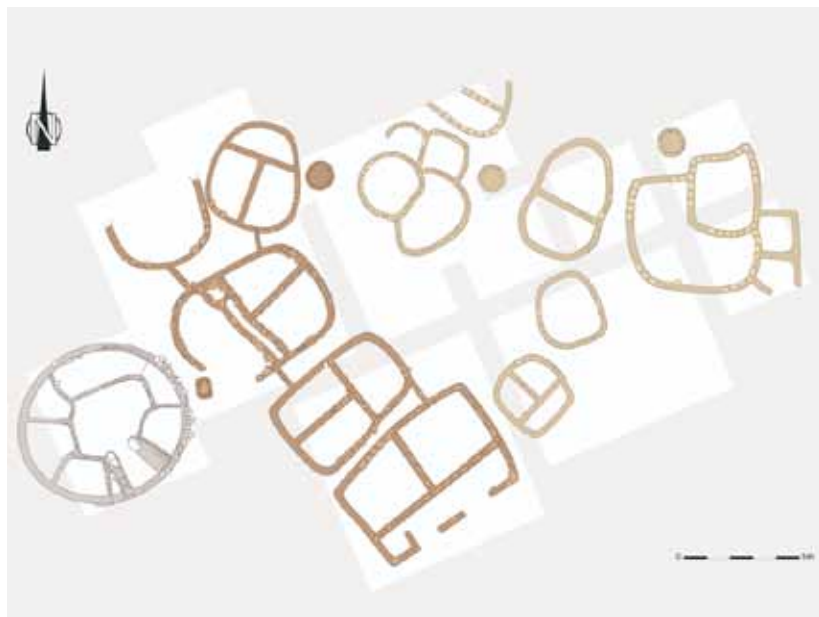
- наличие разного по размерам и форме строительного материала (сырцовый кирпич и природный камень).

БИБЛИОГРАФИЯ

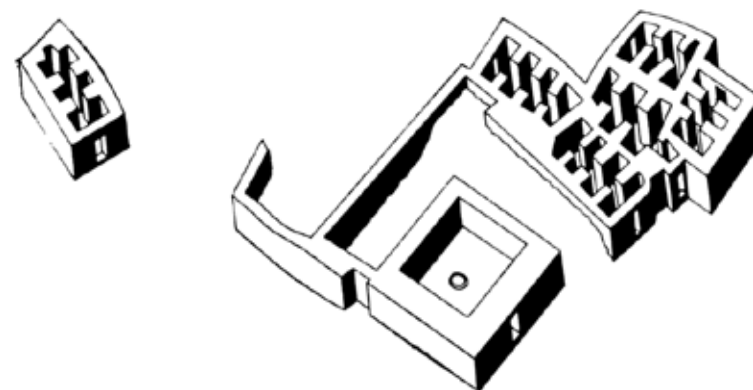
1. Антонова Е. В. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии. Опыт реконструкции мировосприятия. М. : Наука, 1984. 262 с.
2. Корниенко Т. В. Первые храмы Месопотамии. Формирование традиции культового строительства на территории Месопотамии в дописьменную эпоху / отв. ред. Н. Я. Мерперт. СПб. : Алетей, 2006. 312 с.
3. Корниенко Т. В. Развитие взглядов на изучение символических объектов, идеологии и общественного сознания переднеазиатских сообществ переходного к неолиту времени // Вестник Удмуртского университета. Серия : История и филология. 2017. Т. 27. № 4. С. 510–515.
4. Мелларт Дж. Древнейшие цивилизации Ближнего Востока / пер. с англ. и коммент. Е. В. Антоновой ; предисл. Н. Я. Мерперта. М. : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1982. 149 с.
5. Мерперт Н. Я. Очерки археологии библейских стран. М. : Библ.-богосл. ин-т св. апостола Андрея, 2000. 331 с.
6. Шмидт К. Они строили первые храмы. Таинственное святилище охотников каменного века. Археологические открытия в Гёбекли Тепе / пер. с нем. А. С. Пашенко ; отв. ред., прим. и послесл. Т. В. Корниенко. СПб. : Алетей, 2011. 320 с.
7. Love S. Architecture as material culture: Building form and materiality in the Pre-Pottery Neolithic of Anatolia and Levant / S. Love // Journal of Anthropological Archaeology. 2013. Vol. 32, № 4. P. 746–758.



1. Эйнан (Айн-Маллаха).
План части поселения (круглоплановые строения):
А – гробница вождя; В – очаг.
Источник: [4, с. 26]



2. Джерф-эль-Ахмар.
Переходный период от докерамического неолита А
к докерамическому неолиту В.
Источник: <https://archeorient.hypotheses.org/3900>



3. Бейда. План части поселения
докерамического неолита В.
Источник: [4, с. 46]

**Сине-зеленый пейзаж
«Горы и воды на тысячу ли»
придворного художника времен династии
Северная Сун Ван Симэна**

Статья ставит целью раскрытие уникальных художественных приемов выполнения сине-зеленого пейзажа «Горы и воды на тысячу ли» придворного художника времен династии Северная Сун Ван Симэна. В этой связи обсуждаются реализованные в пейзаже представления традиционной китайской философии о Вселенной. В изображении природы воплощены эстетические концепции китайской нации, а также их влияние на китайское пейзажное искусство последующих поколений.

Ключевые слова: китайская традиционная живопись; гунби; пейзажная живопись; Ван Симэн; Горы и воды на тысячу ли; династия Северная Сун

Tu Zhun

**Blue-green Landscape
“Mountains and Waters for a Thousand Li”
by the Northern Song Dynasty
Court Artist Wang Ximeng**

The article aims to reveal the unique artistic techniques of performing the blue-green landscape «A Thousand Li of Rivers and Mountains» by the court artist of the Northern Song dynasty Wang Ximeng. In this regard, the views of traditional Chinese philosophy about the universe realized in the landscape are discussed. The depiction of nature embodies the aesthetic concepts of the Chinese nation, as well as its influence on the Chinese landscape art of subsequent generations.

Keywords: Chinese traditional painting; gongbi; landscape painting; Wang Ximeng; A Thousand Li of Rivers and Mountains; Northern Song Dynasty

Сине-зеленая пейзажная живопись, получившая название по цветовой гамме, которую использовали художники, является родоначальницей китайского пейзажа и дала определение целому периоду в истории искусства Китая. Судя по историческим записям и существующим культурным реликвиям, прототип сине-зеленого пейзажа появился уже во времена династии Суй (581–618). В период расцвета династии Тан китайский художник Ли Сысюнь (651–716) обобщил ряд уже отточенных техник выполнения пейзажей в золотисто-бирюзовой манере. Во времена династии Северная Сун (960–1127) создание произведений в сине-зеленой колористической манере достигло своего пика. Обновление традиционной живописи происходило в соответствии с развитием общества, и с возникновением направления вэньжэньхуа (живопись интеллектуалов) – непрофессиональных художников, для которых живопись не была источником заработка, сине-зеленый пейзаж постепенно утратил главенствующее положение [1, с. 34].

«Горы и воды на тысячу ли» – это огромный сине-зеленый пейзаж на шелке. Свиток размером около 12 м в длину и более полуметра в ширину представляет собой одну из самых больших картин, созданных за всю историю китайской живописи. Прежде всего привлекает внимание огромная протяженность гор и рек; небо, изображенное с помощью грунтовки шелка охристой гаммы, контрастирует с синим и зеленым цветом остальных элементов пейзажа. Каменные мосты, павильоны и водопады изысканны и необычны. Пигменты, использованные в картине, имеют минеральную и растительную основу. Вершины гор окрашены в основном азурином (каменный голубой) и малахитом (каменный зеленый), подножие горы – охрой, а вода – сочным зеленым (индиго с большим количеством гуммигута) и холодным зеленым (индиго с меньшим количеством гуммигута) цветом. Это не только придает особенную живость объему и светотеням горных пиков, но и увеличивает яркость и великолепие изображения. Именно благодаря использованию минеральных

пигментов пейзаж «Горы и воды на тысячу ли» по прошествии почти тысячи лет по-прежнему играет красками в первозданном виде [2, с. 30–26].

История создания пейзажа «Горы и воды на тысячу ли»

В конце династии Северная Сун военное противостояние привело к потере имперской мощи и упадку страны. В обществе сформировалась влиятельная патриотическая сила, главной составляющей которой была образованная молодежь. При Сунах произошло ослабление позиций военной аристократии и возросла роль гражданских чиновников, карьера которых зависела от личных талантов и образования. Высокий уровень образования, которое постепенно развивалось со времен династии Хань (206 до н. э. – 220 н. э.), а также изобретение книгопечатания в сунский период дало толчок развитию творчества художников-интеллектуалов. Картины этого времени перешли к ответу на проблему «человек и природа».

Став императором, Сун Хуэйцзун с большим вниманием относился к развитию художественного творчества в стране и предъявлял прямые и четкие требования к живописи, в частности, к творческой форме и вкусу. Таким образом, эстетическая оценка Сун Хуэйцзуна стала абсолютным стандартом, определяющим художественный стиль.

Сине-зеленый пейзаж и монохромная пейзажная живопись художников-литераторов представляют две основные школы древней китайской пейзажной живописи. Цвет сине-зеленого пейзажа ближе к цвету природного ландшафта, техника более реалистична. Она появляется раньше монохромного пейзажа. Монохромную пейзажную живопись можно отличить от реалистического стиля, требующего «внешнего сходства» и «соответствия норме», по использованию туши и добавлению легкого тонирования цветом. Поэзия интегрировалась в композицию картины таким образом, что она наполняла пейзаж, а пейзаж отражал смысл поэзии. В работах свободно проявлялось настроение художников, их желание отразить природу во всем ее

многообразии. Большие области пустого пространства и черно-белое изображение объектов соответствовали китайской даосской концепции природы.

В 1104 г. Сун Хуэйцзуном была основана Придворная академия искусств. Исторические данные свидетельствуют о том, что Ван Симэн (ок. 1096 – ок. 1119) изучал живопись в этом заведении под личным руководством императора Сун Хуэйцзуна [3, с. 54–55]. В свои восемнадцать, будучи придворным художником, он за полгода создал пейзаж «Горы и воды на тысячу ли». Ван Симэн изобразил грандиозную панораму гор и вод в соответствии со старинным стилем так называемого сине-зеленого пейзажа, выработанным во времена династии Тан аристократами из царствовавшего семейства Ли. Этот стиль с характерным использованием глубоких синих и зеленых пигментов и золота как символ аристократизма и изысканности был воспринят представителями сунского императорского семейства Чжао и поддерживался ими даже после падения их династии (об этом свидетельствуют работы Чжао Мэнфу).

Композиция и техника

Картина «Горы и воды на тысячу ли» отличается детальной проработкой композиции, яркими цветами и изысканной манерой письма. При помощи перспективы рассеивания картина тематически разделена на 6 частей, каждая из которых использует гору в качестве основного объекта-доминанты, что является естественным и последовательным. Пространство картины организовано таким образом, что связанные длинными мостами или водными протоками горы относительно независимы, но вместе с тем искусно сплетены в единое целое, гибко воплощая художественный эффект «изменения пейзажа по мере движения» и объединяя впечатления с разных точек зрения. Живопись свитка исполнена в детальном стиле гунби (тщательная кисть), чем значительно отличается от бытовавшей в среде интеллектуалов той поры техники туманного пейзажа, который выполнялся размытыми туши, делающими очертания гор и прочих предметов нечеткими. Художник виртуозно передал присущую китайскому пейзажу шань-шуй

гармонию противоположностей: горной тверди и текучести воды, вечного и переменчивого, инь и ян. С тематической точки зрения это в основном южные горные и водные пейзажи, несколько разбавленные видами северных гор, что говорит о том, что автор умело сочетал пейзажи севера и юга Поднебесной.

У «Гор и вод на тысячу ли» горизонтальная композиция. За счет использования таких композиционных приемов, как возвышение, погружение и отдаление изображаемых объектов выстраивается ритм картины. Полотно изобилует чередованием холмов и долин, соревнующихся между собой за первенство, вдали громоздятся погруженные в реку горы, позволяющие более отчетливо проявить перспективу изображенного пространства.

В горах водопады стекают с высоких скал с извилистыми дорожками и домами, поросших зелеными ивами и красными цветами, высокими соснами и бамбуком. Между горами и реками расположены рыбацкая деревня с лодками, водонапорная башня и длинный мост Шуэймо.

На горном хребте видны бамбуковые заборы и хижинки, усадьба и храм, соединенные дорогами. Фигур на картине очень много и они довольно мелкие по масштабу. В целом изображение настолько внушительное и величественное, что никому ни до, ни после не удалось создать что-либо подобное.

Несмотря на то, что за без малого тысячу лет часть пигмента была утрачена, метод живописи Ван Симэна все еще четко идентифицируется и говорит о стабильности минеральных красок.

Цвета на картине распределяются следующим образом: вершины гор – каменный голубой или каменный зеленый, подножие гор – охра, соломенный дом – охра, черепичный дом – черный, вода водопада – белый, воды реки – травянисто-зеленый, стволы деревьев – черный или темная охра, листья – темно-зеленый. Здесь следует отметить, что стволы деревьев на картине выполнены черной тушью или темной охрой, что отражает цветовые характеристики изображения деревьев на ранних пейзажных картинах. После династий Юань и Мин стволы деревьев в сине-зеленых пейзажах окрашивались в основном в охристый цвет.

В пейзаже, как правило, практически отсутствует красный цвет (киноварь). Тем не менее колонны и перила на сине-зеленых пейзажах времен династии Тан (618–907) окрашены киноварью.

Ван Симэн потратил много энергии на многослойное нанесение красок для получения нужного оттенка, многократно проделывая однородное¹, общее², частичное³ и кроющее окрашивание⁴. Эти приемы позволяют картине образовать сложную цветовую структуру.

Такой способ создания цвета отражает особенности использования пигментов китайской живописи. Пигменты традиционной китайской живописи не наносятся пастозными, плотными мазками, как масляные краски. Вместо этого они многократно перекрываются, чтобы достичь высокой плотности цвета.

В пейзаже используется техника бесконтурной живописи. Например, так изображены сосновые ветки, листья ивы, листья бамбука и т. д. Если удалить цвет, нам станет трудно различать предметы. Эта особенность отражает эстетику придворной живописи династий Тан и Сун.

По мере развития живописи для изображения линий, фактур, деревьев, гор и рек сформировалась техника штриха⁵, ставшая уникальным явлением китайского искусства. Основные характеристики суммируются из способов данной техники: точка, линия и штрих (как правило, выполненный приемом «сухой кисти») [4, с. 505].

Этапы рисования

При создании пейзажа «Горы и воды на тысячу ли» автор сначала очерчивал контур толстыми и тонкими линиями, а затем использовал разные техники штриха. Техника штриха горных вершин включает «штриховку растрепанными листьями конопли»⁶ и «лист лотоса»⁷ и т. д. В изображении камней первого плана Ван Симэн использовал техники штриховки «растрепанные листья конопли» и «зарубки маленького топора»⁸. Для гор и скал художник применял метод штриховки тушью (они окрашены светлой тушью и красной охрой или индиго, а затем тонированы охрой). Вершина камня вначале окрашена в травяной зеленый цвет, затем

тонируется последующими слоями азури и малахита, а нижняя часть горы – красной охрой. Для создания контура воды в пейзаже автор использует «сетчатый водяной знак» с применением более густого сочного зеленого цвета, покрывающего поверхность воды, с легким градиентным тонированием менее плотной сочной зеленой краской. В изображении архитектурных сооружений используется нанесение контура с помощью линейки. Далекие горы имеют некоторые черты стиля се-и (живопись идеи), а склоны окрашены и обозначены пунктиром, что обогащает выразительность сине-зеленого пейзажа. При изображении объектов (обширная речная вода, цветы и листья, костюмы маленьких фигурок) Ван Симэн использует очень тонкую кисть, но иногда он делает исключения. Например, в изображении персонажей художник не прорабатывает со всей тщательностью складки одежды, а лишь подчеркивает динамичное изображение фигур. Сочетание минеральных и растительных пигментов усиливает выразительность красок традиционной китайской живописи.

Ван Симэн унаследовал методы рисования и традицию сине-зеленого пейзажа со времен династий Суй (581–618 гг.) и Тан (618–907 гг.), т. е. использовал метод послойного окрашивания и минеральные краски в качестве основы. Его картины воплощают аккуратный и тщательный стиль живописи академии династии Северная Сун.

Идеология китайского пейзажа

Представление о гармонии человека и природы с древности существует в менталитете китайцев и передается в культуре. Оно является базовой в концепции даосизма, которую сформулировал Лао-цзы.

Идея «путешествия и проживания», «следования естественному ходу вещей для получения духовной свободы» отражена также и в китайской пейзажной живописи. При этом следует отметить, что стремление к красоте, гармонии природного и рукотворного всегда было ее неотъемлемой чертой китайской пейзажной живописи [5, с. 81–82].

Сине-зеленая пейзажная живопись Ван Симэна – ее колорит, композиция, техника и художественная концепция – оказала глубокое влияние на творчество современных художников. Она является ценным примером для теоретических исследований живописи. Многие современные художники-пейзажисты смогли добиться инноваций, изучая традиционную технику сине-зеленого пейзажа.

Таким образом, новые идеи развиваются на основе унаследования традиционного искусства и культуры. Произведение Ван Симэна служит прочной технической базой и предметом вдохновения для нынешних и последующих поколений творцов изобразительного искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Однородное окрашивание» (平涂) (пинту). В картине обязательно будут такие предметы, которые нужно окрасить равномерно, не изменяя густоту цвета. Такого рода окрашивание называется «ровным», «однородным».

² «Общее окрашивание» (统染) (тунжань). Когда раскрашивают контур и нужно подчеркнуть соотношение света и тени, часто требуется одинаково окрасить листву или лепестки, подчеркивая связь между светом, тенью и цветом.

³ «Частичное окрашивание» (分染) (фэньжань). Это самый важный прием в стиле гунби (тщательная кисть). Одну кисть погружают в краску, другую погружают в чистую воду. После того как кистью с краской коснулись бумаги, художник берет в руки вторую кисть и начинает размывать цвет, чтобы получить переход от густого к бледному.

⁴ «Кроющее окрашивание» (罩染) (чжаожань). Иногда нужно наложить дополнительный слой краски на картину или отдельные детали.

⁵ Техника штриха – название моделирующего форму штриха, который применяется больше всего в живописи камней, гор и скал. Существует около 40 разновидностей этого штриха.

⁶ «Штриховка растрепанными листьями конопли» (披麻皴) – прием изображения жил на горных породах склонов и слегка волнообразных равнин.

⁷ «Лист лотоса» (荷叶皴) – название одного из видов штриха цунь. Его часто применяли мастера южной школы. Этот штрих похож

на прожилки лотосового листа, его пишат вертикальной кистью, перемещающейся сверху вниз).

⁸ «Зарубки маленького топора» (小斧劈皴). Прием изображения камней и скал, подчеркивающий их твердость. Выполняется, начиная от широкого пятна резким горизонтальным или вертикальным движением кисти под сильным горизонтальным наклоном или плашмя.

БИБЛИОГРАФИЯ

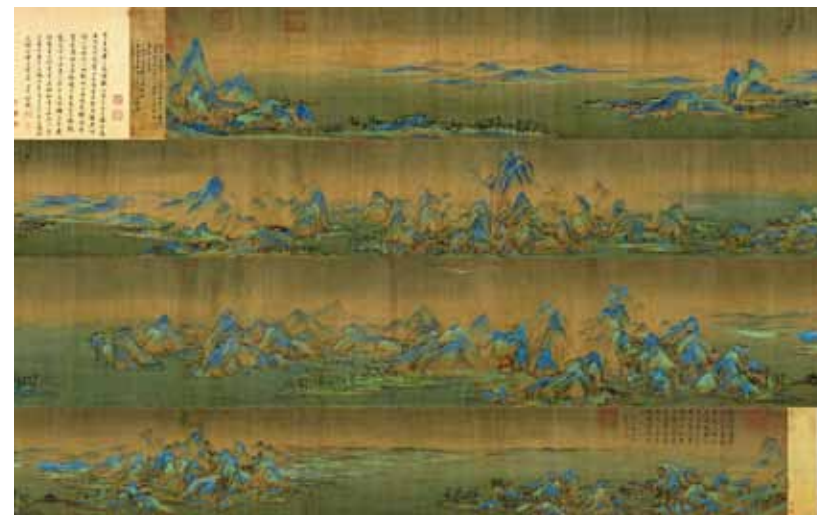
1. Лю Синь. Цянь тань ван симэн «Цянь ли цзян шань ту» Цзи ци ин сянь. [Краткий рассказ о произведении Ван Симэна «Горы и воды на тысячу ли» и его влиянии] // Мэй ли чжун го ци кань [Очаровательный Китай]. Хэнань. 2017. № 13. С.34] (на кит.яз.; 刘欣. 浅谈王希孟《千里江山图》及其影响. 魅力中国期刊, 河南. 2017, (13):34).

2. Ли Цисэ. Цун бэй сун ван симэн «Цянь ли цзян шань ту» Кань цин люй шань шуй хуа дэ сэ цай чжуан ши шэнь мэй [Из картины Ван Симэна «Горы и воды на тысячу ли» династии Северная Сун». Взгляд на эстетику цветового оформления сине-зеленых пейзажных картин] // Шу хуа ши цзе [Мир каллиграфии и живописи. Гуанчжоу]. 2013 № 3. С. 30–36. (на кит.яз.; 李启色. 从北宋王希孟《千里江山图》看青绿山水画的色彩装饰审美. 书画世界2013,(03):30-36).

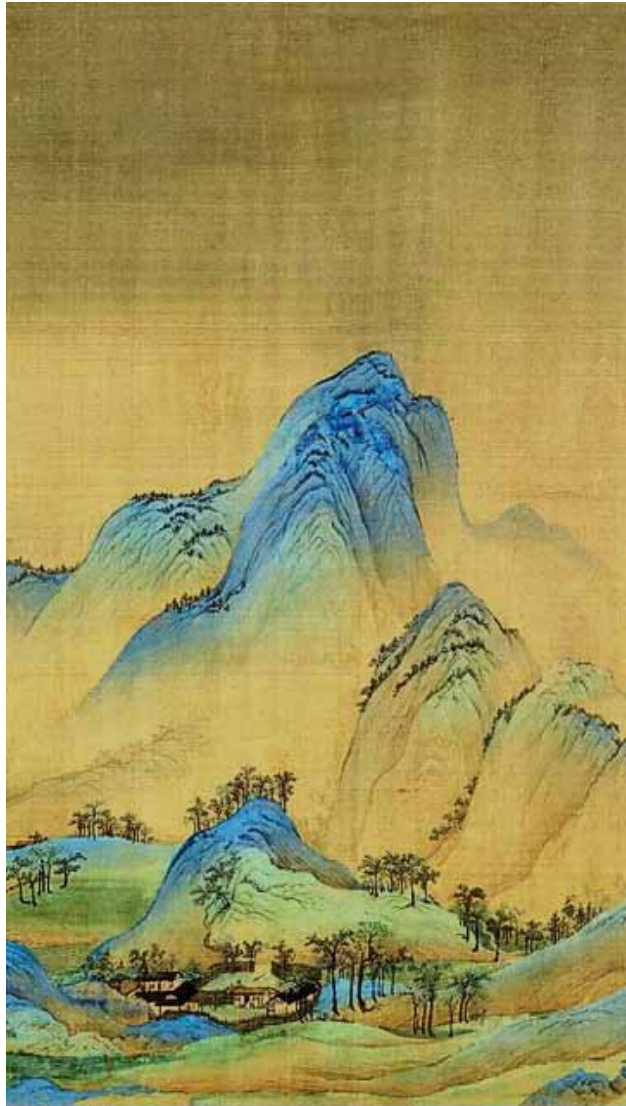
3. Линь Ян. Сун хуэй цзун хуэй хуа и шу дэ мэй сюэ тэ чжэнь янь цзю[D] [Исследование эстетических особенностей живописи Сун Хуэйцзун [D]] // Шаньдун ли гун да сюэ [Шаньдунский технологический университет, Шаньдун], 2013. № 4. С. 54–55. (на кит.яз.; 蔺燕. 宋徽宗绘画艺术的美学特征研究[D]. 山东理工大学.2013. (04):54-55.)

4. Слово о живописи из сада с горчичное зерно / пер. и коммент. Е. В. Завадской. М. : Наука, 1969. С. 505.

5. Цзи Янфэнь. Чжун го шань шуй хуа чжун дэ чжэ сюэ сы сянь [J] [Философия в китайской пейзажной живописи [J]] // И Хай, Хунань, 湖南 2011. № 7, С. 81–82 (на кит.яз: 字艳芬. 中国山水画中的哲学思想[J]. 艺海, 湖南 2011, (07):81-82).



1. Ван Симэн. Горы и воды на тысячу ли. Свиток. 51,3×1191,5 см. Гугун, Пекин



2. Ван Симэн. Горы и воды на тысячу ли.
Деталь свитка



3. Ван Симэн. Горы и воды на тысячу ли.
Деталь свитка

**«Иудейская война» Иосифа Флавия
в гравюрах парижских изданий
конца XV – первой половины XVI века:
некоторые особенности визуализации истории**

В статье рассматривается рецепция сочинения Иосифа Флавия «Иудейская война» во Франции конца XV – первой половины XVI в., а также особенности визуализации этого исторического текста в гравюрах парижских изданий. В качестве основных примеров приводятся иллюстрации к «Иудейской войне», напечатанной у Антуана Верара в 1496 г., и цикл гравюр из Часослова Гийома Годара (1520–1530), которые позволяют продемонстрировать две разные концепции «воссоздания» прошлого и «перевода» вербального на визуальный язык.

Ключевые слова: «Иудейская война» Иосифа Флавия; гравюра; книжная иллюстрация; парижские издания; книгоиздание XVI века

Olga Subbotina

**“Jewish War” by Josephus Flavius
in the Parisian Edition’s Engravings
of the Late 15th – First Half of the 16th Century:
Some Features of the History Visualization**

This article is focused on the reception of the work of Josephus Flavius “Jewish War” in France of the late 15th – first half of the 16th century, as well as the particular features of the visualization of this historical text in the engravings of Parisian editions. The main examples are illustrations for the “Jewish War”, printed by Antoine Verard in 1496, and also a series of engravings from the Book of Hours by Guillaume Godard [1520–1530], which allow us to

demonstrate two different concepts of “recreating” the past and “translation” verbal to visual language.

Keywords: “Jewish War” by Josephus Flavius; engraving; book illustration; Parisian editions; book publishing in the 16th century

Высокий авторитет «Иудейской войны» Иосифа Флавия как важнейшего древнего источника укрепляется еще в период раннего Средневековья, когда св. Иероним, а позднее и Кассиодор называли автора вторым Титом Ливием, подчеркивая значимость его текстов для христианства [14, р. 175]. Труд Иосифа Флавия ценили и упоминали в своих сочинениях хронисты эпохи Каролингов, например Адон Виеннский, византийские богословы и ученые Исидор Пелусиот, Теодор Метохит [9, р. 290–291]. Фрагменты из «Иудейской войны» вошли в «Церковную историю» Евсевия Кесарийского [1, с. 60–65, 78, 98, 105 и далее]. Самым полным переложением произведения является текст анонимного автора, известного под условным именем Псевдо-Гегесиппа (IV в.), который перевел «Иудейскую войну» с древнегреческого на латынь, адаптировал ее, сократив с 7 до 5 книг, а также сделал многочисленные вставки о жизни Христа. Очень рано «Иудейская война» стала частью библейского дискурса и воспринималась как важное дополнение к книгам Священного Писания: «В глазах христиан Иосиф Флавий имел особенный вес: он жил во времена Иисуса, он свидетельствовал о жизни и смерти Христа в Testimonium Flavianum¹» [11, р. 226]. Глоссы к Ветхому и Новому Завету в манускриптах периода Средневековья содержат большое количество отсылок к «Иудейской войне» и «Иудейским древностям» Иосифа Флавия. В конце XV–XVI в. эта утвердившаяся традиция продолжает существовать, например, в комментированных лионских Библиях².

Следуя предшественникам, немецкие и французские гуманисты также высоко ценили труды Иосифа Флавия. Богослов и переводчик Лефевр д’Этапль в комментариях к Аристотелю упоминал его как одного из авторов, которого должны читать юноши, интересующиеся историей. Гийом Бюде, филолог-классик и королевский секретарь, считал «Иудейскую войну» и «Иудейские древности» обязательными для изучения и отмечал в одном из своих писем, что

Франциск I признавал больше наследие Иосифа Флавия, чем Тита Ливия [14, р. 175]. Опираясь на статистику, приведенную в статье Фрейи Кокс Янсен, можно сделать вывод, что в конце XV – первой половине XVI в. популярность сочинений Иосифа Флавия значительно выросла и количество изданий увеличилось с 14 в 70–90-х гг. XV в. до 89 в первой половине XVI столетия. Древнееврейский историк занимал шестое место среди античных авторов после Саллюстия, Валерия Максима, Тита Ливия, Светония и Цезаря и первое место по количеству книг на «народных» языках. Отметим также, что во второй половине XVI в. эта тенденция сохранилась, известность его сочинений преумножилась и они оказались на втором месте по количеству изданий [7, р. 579–580].

Французский исследователь Пьер Куру выделил два принципиальных подхода к историописанию в период зрелого и позднего Средневековья. Первый из них основан на образцовой фигуре Дарета Фригийского, автора «Повести о падении Трои», который в Средневековье воспринимался как первый историк. И этот подход опирается на представление, что только свидетель событий может правдиво описать происходящее. Второй связан с монастырской культурой и созданием анналов и хроник, базирующихся на компиляции [4, р. 35–37]. Следуя этой классификации, «Иудейскую войну» Иосифа Флавия можно отнести скорее к смешанному типу исторического нарратива. В 1-й и 2-й книгах автор описывает события, которые происходили задолго до его рождения, в 3-й – 7-й книгах он повествует об иудейских войнах 66–71 гг., непосредственным участником которых он был, включая осаду Иерусалима и разрушение иерусалимского Храма. Текст сочинения бытовал в двух версиях, греческой и арамейской, а в IV в. появились первые анонимные латинские переводы.

Оставляя в стороне богатейшую рукописную традицию «Иудейской войны», обратимся к раннепечатному периоду. Первые экземпляры этого исторического труда³, созданные типографским способом, относятся к 70-м г. XV в. (Аугсбург). Хайнц Уве Неддермейер и Хайнц Шрекенберг полагают, что наиболее раннее парижское издание появилось в 1476 г. [12, S. 786; 13, S. 1], но оно

не учтено в самом полном каталоге инкунабул – *Gesamtkatalog der Wiegendrucke (GW)*. С большей определенностью можно говорить о том, что первая иллюстрированная «Иудейская война» во Франции вышла у Антуана Верара в 1492 г.⁴ В конце XV – первой половине XVI в. в столице одновременно существовали как латинские варианты сочинения, так и полные или частичные переводы, сделанные с древнегреческого или латинского языков на среднефранцузский.

Наибольшей популярностью пользовались 5-я и 6-я книги «Иудейской войны», где описаны осада Иерусалима, взятие города и разрушение иерусалимского Храма. По словам Мартина Гудмана, этот нарратив в раннее Новое время оценивался и «как историческая драма, и как моральный урок о Божьем воздаянии и наказании еврейского народа за распятие Христа или же использовался как некий исторический прецедент, который можно было применить к современной политической ситуации» [6, р. 169]. В качестве примера к последнему тезису сошлемся на статью Паулины Смит, которая проанализировала предисловие к изданию «Иудейской войны» 1569 г., где Франсуа Амбуаз, характеризуя политические обстоятельства начала религиозных войн, проводит параллель между древней Иудеей и современной ему Францией [14, р. 181]. Однако утверждение М. Гудмана можно дополнить следующим соображением. Зачастую сочинение Иосифа Флавия воспринималось и как «сборник» учительных историй. Они извлекались из произведения и начинали существовать отдельно от всего текста в качестве назидательных примеров для потомков. Подобный «*exemplum*» представляет собой сюжет о Марии, дочери Элеазара, которая от голода съела собственного ребенка, описанный у Иосифа Флавия в 3-й главе 6-й книги. Эта история обогатилась деталями и подробностями и вошла в более развернутом виде в уже упомянутое нами сочинение Псевдо-Гегесиппа и в XVI в. стала частью компендиума моральных примеров бедствий рода человеческого Пьера Бозэстюо «Театр мироздания» в качестве образчика последствий ужасного голода⁵.

Далее на двух примерах будет представлено, каким образом рецепция текста Иосифа Флавия отразилась на гравюрах к его

сочинению и на основании каких принципов формировался изобразительный ряд. Подходы к иллюстрированию «Иудейской войны» у парижских издателей были весьма разнообразны⁶: от инициалов, украшенных растительными или геометрическими орнаментами, или фигурных заставок (тиражи 1514 и 1519 гг. типографии Жана Пти) до миниатюр или раскрашенных гравюр в уже упомянутом издании Антуана Верара, на котором мы сначала и остановимся⁷. Сохранившийся подносной экземпляр, подаренный королю Карлу VIII, находится в собрании Французской национальной библиотеки. Он относится к переходному типу, еще тесно связанному с рукописной традицией: книга напечатана на пергамене и украшена раскрашенными от руки гравюрами, инициалами, орнаментальными бордюрами. Более того, пять из восьми страничных изображений не просто раскрашены, а практически созданы художником заново и превращены в миниатюры, отличающиеся от более простой гравированной основы⁸. Отметим, что издания древних авторов Антуан Верар дарил своим именитым патронам во французских, а не латинских версиях. «Иудейская война», перевод которой был сделан Клодом де Сейселем и Жаном Куртекюссом, не была исключением. Текст сопровождают 8 страничных иллюстраций, 2 средние и 134 малые: большие изображения, играющие структурообразующую роль и начинающие все крупные разделы книги, чередуются с малыми ксилографиями, заверстанными в текст. Особенное значение в таких экземплярах имела сцена дарения⁹, в книге из парижского собрания она повторяется дважды. В первом случае – это поднесение Антуаном Вераром книги королю Карлу VIII (*ил. 1*), во втором – вручение Иосифом Флавием своего сочинения императору Веспасиану. Остальные 6 больших иллюстраций – это изображение кульминационных сцен той или иной книги «Иудейской войны», например, в начале 3-й книги помещена гравюра, на которой Нерон отсылает Веспасиана управлять восточной провинцией. В другом случае – это изображение Веспасиана и его сына Титуса на фоне битвы евреев с римлянами при галилейском городе Гискале (4-я книга). Несмотря на то, что на полях книги достаточно много отсылок к тексту Псевдо-Гегесиппа, сюжеты, напрямую связанные

с жизнью Христа, в гравюрах отсутствуют. Сквозными для всего иллюстративного ряда являются темы власти, сражений и казней. Следуя формулировке М. Гудмана, события войны показаны скорее как «историческая драма» [6, р. 169]. Многие малые ксилографии воспроизводятся по несколько раз в связи с разными военными столкновениями. В этих изображениях нет характерных деталей, представлено не само событие в его исторической конкретности, а скорее некий обобщенный «знак» произошедшего. К примеру, одна и та же ксилография со сценой боя на воде в 3-й книге повторяется трижды: на л. 120, 128, 132. Первое событие – это взятие Траянском города Яффы по заданию Веспасиана, два другие – завоевание Тарихеи (*ил. 2*). И если в последнем случае повествуется о битве на Генисаретском озере, то при Яффе имело место сухопутное сражение и вода в этом фрагменте у Иосифа Флавия совсем не упоминается. Кроме того, значительная часть больших и многие малые гравировальные доски¹⁰ употреблялись Антуаном Вераром для других издательских проектов, например, для иллюстрирования «Больших французских хроник», что опять же свидетельствует о намеренно нейтральной визуализации исторических событий, поскольку именно типичные образы можно использовать неоднократно и в разных контекстах. Отметим также, что для всех гравюр характерен обычный для средневековых хроник и анналов анахронизм: костюмы, оружие, детали быта изображены по моде и обычаю XV в., а не Античности. Вероятно, это связано с желанием уменьшить хронологическую дистанцию и сблизить исторические события с современностью, а не «реконструировать» прошлое.

Концептуально иным примером иллюстрирования «Иудейской войны» является парижский печатный Часослов первой трети XVI в. Данный молитвенник, созданный для влиятельного парижского книготорговца и издателя Гийома Годара, датирован по альманаху (1520–1530 гг.). Он хранится в Научно-исследовательском отделе редкой книги Библиотеки Российской академии наук (БАН)¹¹. В этот палеотип¹², помимо прочих, входит цикл из 32 гравюр с подписями, размещенными в бордюрах в нижней части страницы под основным текстом. Всего насчитывается 21 сюжет:

13 иллюстраций не повторяются, 8 воспроизводятся по 2–3 раза. Они выполнены в технике ксилографии и посвящены осаде и падению Иерусалима. Источниками для гравюр могли быть как 5-я и 6-я книги «Иудейской войны», так и фрагменты из сочинения Псевдо-Гегесиппа. Вместе с тем исторические события были дополнены апокрифом «История Пилата», известным, помимо прочего, по «Золотой легенде» Иакова Ворагинского [2, с. 312–316]. Изначально цикл иллюстраций сопровождал Покаянные псалмы, Службу об усопших и Литанию святым как визуальное дополнение и усиление темы греха и наказания. В дальнейшем, вероятно, когда делались дореволюционные тиражи, доски использовались более произвольно, зачастую не все вместе, нарушая общий нарративный строй и располагаясь в других частях Часослова. В изучаемом нами экземпляре первая гравюра серии размещена в литургическом разделе Часы Деве Марии.

Основываясь на тематическом принципе классификации, иллюстрации можно разделить на две основные группы: история Пилата (5 ксилографий) и завоевание Иерусалима (15 ксилографий). Однако эти два сюжета идут не последовательно, а чередуются и переплетаются. Образы осады Иерусалима предполагают как бы две точки зрения на события: внешнюю, с позиции завоевателей, и внутреннюю, со стороны горожан. Некоторые сцены являются изображениями общего характера: император на троне, сражение, лучники у стен города. Так же как и в случае с изданием Антуана Верара, типичностью и отсутствием характерности обусловлен повтор гравюр в разных частях книги в связи с разными событиями повествования. Так, правитель на троне может быть Нероном, Веспасианом или Пилатом, а изображение битвы – иллюстрировать бой при Гискале или у стен Иерусалима. Но некоторые гравюры очень конкретны, поэтому используются издателем только один раз. Ужасающие сцены поедания крыс или зловещее знамение с колесницей в небе над Иерусалимом только единожды воспроизводятся в бордюрах молитвенника.

В истории Пилата акцент сделан на проступке и наказании прокуратора и только две гравюры изображают его как властителя:

сидящим на троне и за пиршественным столом. Важным эпизодом, завершающим серию ксилографий, является унижительная и бесславная смерть Понтия Пилата, описание которой входит в уже упомянутые «Церковную историю» Евсевия Памфила [1, с. 62] и текст «Золотой легенды» Иакова Ворагинского [2, с. 315]. Однако самоубийство прокуратора не изображается напрямую, а гравюры представляют события до и после происшествия. На одной из них обнаженный Пилат стоит перед троним императора, приказавшего ему снять Христову тунику, поскольку именно она чудесным образом ограждала его от гнева правителя и позволяла уклониться от наказания. На последней иллюстрации к апокрифу воспроизведена башня, в которую был посажен Пилат в преддверии казни, и она падает в реку, увлекаемая демонами (ил. 3). Следовательно, само назначение Часослова – развитие личного благочестия через домашнюю молитвенную практику – предполагало иные акценты в трактовке образов «Иудейской войны» Иосифа Флавия. В визуальный ряд через историю прокуратора Иудеи вводится христологическая тема, она является важнейшей и определяющей и еще более усиливается изображением плат Вероники с ликом Спасителя на одной из ксилографий. Другой, но не менее важной составляющей этой темы является упомянутое выше представление о наказании иудейского народа. В сочинении Иосифа Флавия образы осажденных иудеев неоднозначны и амбивалентны. Об этом свидетельствует целый ряд эпизодов: с фрагментами, посвященными страданиям семей, не имеющих возможности накормить детей и стариков, соседствует рассказ о грабежах в Иерусалиме, попытках с целью найти съестные припасы, об алчности правителей города и т. д. В иллюстрациях негативные коннотации усиливаются как выбором эпизодов (сцены каннибализма, заглаживание золота с целью уберечь свои богатства, поедание крыс и т. д.), так и визуальными акцентами. Как нам представляется, подобная трактовка продиктована идеей Божьего воздаяния, ставшей к концу XV в. культурным «топосом».

В итоге хотелось бы подчеркнуть большой авторитет сочинения Иосифа Флавия, которое было важнейшей частью библейского

дискурса в его христологическом аспекте. Рецепция «Иудейской войны» составляет мощный пласт культуры Средневековья и раннего Нового времени. Если говорить об особенностях визуализации текста в старопечатных изданиях, то на двух примерах мы попытались продемонстрировать разные подходы к конструированию визуального нарратива. В целом построение изобразительного ряда балансирует между типическим и конкретным. В издании Антуана Верара господствует скорее типическое и обобщенное, у Гийома Годара совмещаются оба подхода. Характерные и нестандартные сюжеты получают в ксилографиях более четкую и близкую текстам репрезентацию и не повторяются, в то время как типические гравюры используются многократно, в том числе и для других близких по тематике издательских проектов. Выбор эпизодов для иллюстрирования, а также визуальные акценты могут быть продиктованы не только художественными, но и идеологическими причинами.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Testomonium Flavianum, или Свидетельство Флавия – поздняя вставка в текст «Иудейских древностей», где говорится о земной жизни Иисуса Христа. Начиная с XVI в. велись споры по поводу подлинности этого отрывка.

² В собрании Научно-исследовательского отдела редкой книги БАН хранится экземпляр лионской Библии, в которой встречается большое количество отсылок к сочинениям Иосифа Флавия, особенно в Исходе, Числах и книгах Царств.

³ GW M15160

⁴ GW M15198

⁵ *Pierre Boaistuau. Le Théâtre du monde, où il est fait un ample discours des misères humaines.* Paris : Vincent Sertenas, 1558.

⁶ Среди основной литературы, посвященной иллюстрациям к сочинениям Иосифа Флавия, необходимо назвать: [5; 8; 10].

⁷ В данной статье будет проанализирован единственный раскрашенный экземпляр «Иудейской войны» Иосифа Флавия из собрания Французской национальной библиотеки: *Flavius Josephus. De la bataille judaïque.* Paris: Antoine Vérard, 7 XII 1492. Paris, BNF.

⁸ Доказательством этому служит и то, что, сравнивая эти ксилографии с черно-белыми изображениями из других экземпляров (например, из со-

брания Бодлианской библиотеки), можно увидеть значительную разницу между иллюстрациями.

⁹ «Корпус, состоящий из 52 изданий, позволяет судить о задачах, которые ставит перед собой Верар, отбирая книги для государя. Он стремится поднести королю лучшие, освященные традицией образцы „добродетели и мудрости“ на народном языке. <...> Значительная часть экземпляров содержит миниатюры со сценой поднесения книги Карлу VIII. <...> От традиционной иконографии они отличаются лишь в одном, но весьма существенном моменте: доказано, что в виде коленапреклоненного автора-донатора на них изображен сам Верар» [3, с. 148].

¹⁰ Если сравнить это издание с вышедшими в следующем 1493 г. «Большими французскими хрониками», то можно удостовериться в близости общего композиционного решения книг, в том числе это касается и размещения гравюр. Нужно также отметить, что некоторые ксилографии из «Иудейской войны» повторно использовались и для хроник, что являлось распространенной практикой в книгоиздании того времени. Так, например, в «Больших французских хрониках» присутствуют некоторые большие гравюры (предваряющие третью и четвертую книги «Иудейской войны») и многие ксилографии со сценами сухопутных и водных сражений.

¹¹ Les presentes heures a l'usage de Romme toutes au long sans riens requerir ont este nouvellement imprimees a Paris pour Guillaume Godard. Paris, pour Guillaume Godard, [1520–1530]. Санкт-Петербург, БАН.

¹² Палеотипы – европейские старопечатные книги первой половины XVI в.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Евсевий Памфил.* Церковная история. СПб. : Пальмира, 2016. (Серия «Александрийская библиотека»).
2. *Иаков Ворагинский.* Золотая легенда. Т. 1. М : Издательство францисканцев, 2018.
3. *Стаф И. К.* Цветы риторики и прекрасные литеры. Французская литература позднего Средневековья и раннего Возрождения. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2016.
4. *Courroux P.* L'Écriture de l'histoire dans les Chroniques en langue française (XIIe – XV siècles). Les critères de l'historicité médiévale : Thèse d'histoire médiévale. L'Université de Poitiers, 2013.
5. *Deutsch G. N.* Iconographie de l'illustration de Flavius Josèphe au temps de Jean Fouquet. Leiden : E. J. Brill, 1986.

6. *Goodman M., Weinberg J.* The Reception of Josephus in the Early Modern Period // *International Journal of the Classical Tradition*. 2016. Vol. 23. P. 167–171.

7. *Jensen F. C.* The popularity of ancient historians, 1450-1600 // *The Historical Journal*. 2018. № 61 (3). P. 561–595.

8. *Huber-Rebenich G.* Illustrations of Printed Editions of Josephus in the Sixteenth Century // *International Journal of the Classical Tradition*. 2016. Vol. 23. № 3. P. 196–212.

9. *Kampianaki T.* Perceptions of Flavius Josephus in the Medieval Greek and Latin literary traditions // *Greek, Roman and Byzantine Studies*. 2020. № 60. P. 290–316.

10. *Kühnel. B.* Josephus und die christliche Bildexegese // *Josephus und das Neue Testament*. Tübingen : Mohr Siebeck, 2007. P. 469–494.

11. *Lewy H.* Josephus the physician: a medieval legend of the destruction of Jerusalem // *Journal of the Warburg Institute*. 1938. Vol. 1 № 3. P. 221–242.

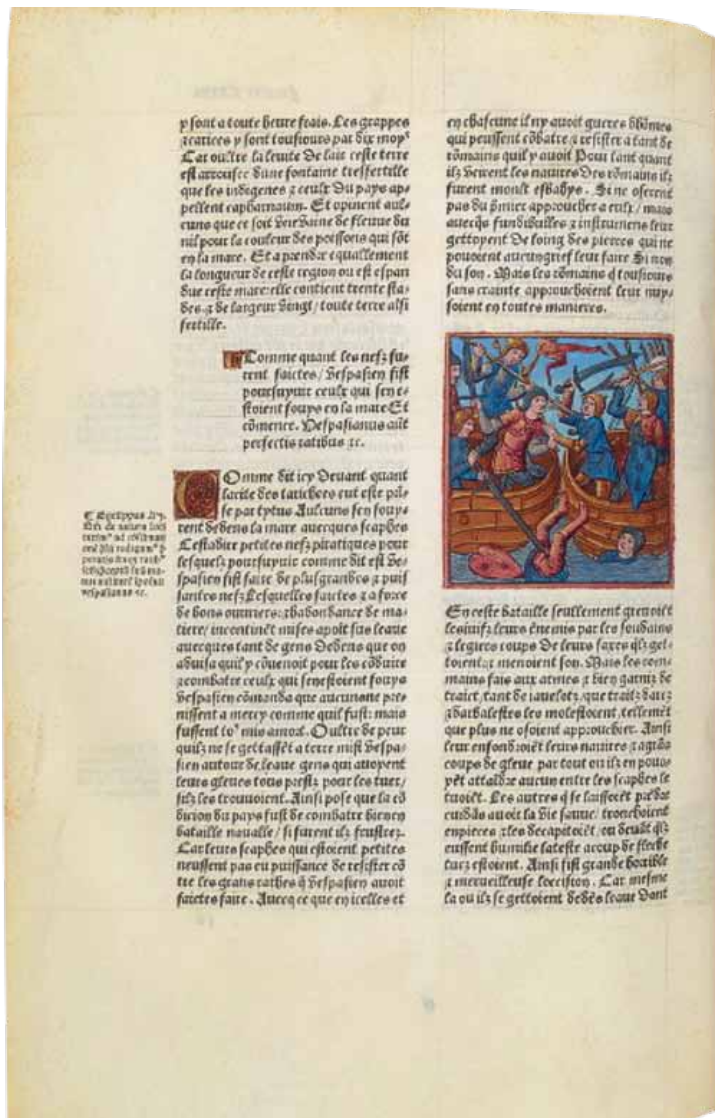
12. *Neddermeyer U.* Handschrift zum gedruckten Buch. Schriftlichkeit und Leseinteresse im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Quantitative und qualitative Aspekte. Bd. 1. Wiesbaden : Harrassowitz Verlag, 1998.

13. *Schreckenberg H.* Bibliographie zu Flavius Josephus. Leiden : E. J. Brill, 1968.

14. *Smith P. M., Mayer C. A.* The reception and influence of Josephus's Jewish War in the late French Renaissance with special reference to the "Satyre Menippée" // *Renaissance Studies*. 1999. Vol. 13, № 2. P. 173–191.



1. Подношение книги Карлу VIII. Flavius Josephus. De la bataille judaïque. Paris: Antoine Vérard, 7 XII 1492. Paris, BNF



2. Сражение при Тарихе. Flavius Josephus. De la bataille judaïque. Paris: Antoine Vérard, 7 XII 1492. Paris, BNF



3. Смерть Пилата. Les presentes heures a l'usage de Romme toutes au long sans riens requerir ont este nouvellement imprimees a Paris pour Guillaume Godard. Paris, pour Guillaume Godard, [1520–1530]. Санкт-Петербург, БАН

Эволюция раннего нидерландского триптиха во второй половине XV века. К вопросу о символике окна и входа

Статья посвящена трансформации символического толкования окна и входа в ранних нидерландских триптихах XV в. Последовательно рассматриваются наиболее знаменитые триптихи нидерландских мастеров того времени и выявляется эволюция как самой формы триптиха, так и символической трактовки проемов, к которой художники традиционно обращаются. В ряде случаев именно символическое толкование проемов задает смысловую основу сюжетов.

Ключевые слова: нидерландский триптих XV века; символика окна и входа; триптих Мероде Робера Кампена; алтарь «Мирафлорес» Рогира ван дер Вейдена; мотив арки; эволюция формы нидерландского триптиха; толкование символической интерпретации проемов; символика архитектуры; иконография нидерландского триптиха

Alisa Mezentceva

The Evolution of the Early Dutch Triptych in the Second Half of the 15th Century. Symbolism of the Window and the Entrance

The article is devoted to the transformation of the symbolic interpretation of the window and entrance in the early Dutch triptychs of the 15th century. The most famous triptychs of the Dutch masters of that time are consistently examined and the evolution of both the form of the triptych itself and the symbolic interpretation of the openings, to which artists traditionally turn, is revealed. In some cases the symbolic interpretation of the openings sets the semantic basis of the plots.

Keywords: Dutch triptych of the 15th century; symbolism of the window and entrance; triptych Merode by Robert Campin; The Miraflores Altarpiece by Rogier van der Weiden; Arch motive; evolution of the Dutch Triptych form; interpretation of the symbolic interpretation of the openings; symbolism of architecture; iconography of the Dutch triptych

Триптихи Робера Кампена (1378–1444) и Яна ван Эйка (1390–1441) относятся к начальному этапу развития этого ставшего в дальнейшем традиционным формата. В живописи Рогира ван дер Вейдена (1399/1400 – 1464) в полной мере проявилась трансформация основ раннего нидерландского триптиха, заложенная в творчестве его предшественников – Робера Кампена, учителя Рогира ван дер Вейдена, и Яна ван Эйка. Поиски новых художественных решений были необходимы для выражения обновленной концепции триптиха. Основным отличием был постепенный отказ от использования техники гризайль, а также от изображения фигур донаторов на внешних или боковых внутренних створках алтарей. Рогир ван дер Вейден чаще всего помещает их на центральной панели, что также явилось новаторством.

В триптихе мастерской Рогира ван дер Вейдена «Благовещение» (центральная часть – Лувр, Париж; боковые створки – галерея Сабауда, Турин) во многом прослеживается иконографическая связь с триптихом Мероде Робера Кампена. На левой створке – фигура донатора, вдали у городской стены – открытая дверь, а в центральной части – сцена Благовещения с двумя оконными проемами. Из правого распахнутого окна видна сцена встречи Марии с Елизаветой, предшествовавшая Благовещению. Однако имеется одно существенное иконографическое отличие – отсутствует дверь между донатором и сценой Благовещения. Вместо нее изображен небольшой портик с колоннами, который совмещается с едва различимым дверным проемом на центральной панели. Этот порог кажется значительно более доступным, чем таковой в триптихе Мероде, то есть донатор уже приближен к божественному событию. Также и связь центральной панели с правой створкой представляется очевидной благодаря открытому окну. Таким образом, получается, что порог портика и окно играют ключевую

роль в символическом толковании сцены. Они соединяют все части триптиха, делая их неразрывно связанными между собой, усиливая их символическое содержание.

Некоторые из трехчастных работ Рогира ван дер Вейдена изначально вообще не имели внешних створок, то есть задумывались как «неподвижные». Впервые в истории искусства такие произведения встречаются в итальянских произведениях Треченто, например у Пьетро Лоренцетти в его триптихе «Рождество Богоматери», написанном для Сиенского собора [11, Кат. Nr. 14]. В этом произведении воплотилось ренессансное представление о живописи как о взгляде через окно. Обрамление по форме напоминает оконную раму [8, p. 103].

В таких знаменитых алтарях, как «Мирафлорес» (1442–1445, Берлинская картинная галерея), алтарь «Святого Иоанна Крестителя» (ок. 1455, Берлинская картинная галерея) и алтарь «Семи Таинств» (ок. 1491, Королевский музей изящных искусств, Антверпен), Рогир ван дер Вейден следует итальянской традиции. Он постепенно отказывается от использования техники гризайль на внешних створках своих алтарей. Однако именно благодаря этому технологическому приему ему удастся сделать акцент на важных в символическом плане архитектурных элементах [5, p. 104–115]. Наиболее примечательным в этом отношении являются алтарь «Мирафлорес» и алтарь Святого Иоанна Крестителя. В них впервые художник обратился к мотиву арки, в первую очередь символизирующей небесный свод. Все три створки этих алтарей обрамлены «иллюзорными» арками, имитирующими церковный портал с архитектурными и скульптурными элементами, выполненными в технике гризайль. Эти арочные проемы восходят к известной картине Робера Кампена «Бракосочетание Марии» (ок. 1420, Прадо, Мадрид), в которой изображен реальный церковный готический портал со скульптурным декором. Арочные завершения в символическом смысле являются некими сакральными границами, отделяющими зрителя от священного действия. В этой картине художник соединил два сюжета – Чудо расцветшего посоха и Бракосочетание Марии. Сцены разворачиваются на фоне двух архитектурных со-

ружений – круглого купольного храма и недостроенной готической церкви, имеющих символическое значение. Они в иносказательной форме знаменуют переход от Ветхого Завета к Новому.

В алтаре «Мирафлорес» Рогир ван дер Вейден обратился к мотиву арки – символу, играющему ключевую роль в религиозной символике. С одной стороны, три арочных завершения отсылают к порталам готических церквей и символизируют Святую Троицу, а с другой – арка воплощает идею Марии как Церкви и символизирует райские врата – *porta paradisi*. В «Золотой легенде» Иакова Ворагинского было сказано: «Прародительница Ева закрыла для человечества двери в рай, а Дева Мария распахнула их» [7, S. 66].

Архитектурные детали в произведениях нидерландских художников эпохи Возрождения очень часто служили своего рода фоном, декорацией для главных действующих лиц. Алтарь «Семь таинств» Рогира ван дер Вейдена исполнен в так называемом архитектурном жанре. Вообще традиция изображения церковных интерьеров в живописи получила название перспективы. Лишь на первый взгляд кажется, что архитектурным элементам в подобных произведениях отводилась второстепенная роль. На самом же деле архитектура трактовалась в символическом плане, воплощая идею Нового Завета: «Церковь – дом Божий». В таких работах Эрвин Панофский видел осуществление принципа «перспективы как символической формы» [10, p. 258]. Но все же ведущая роль в создании пространства картины принадлежит фигурам, участвующим в таинствах. Они помещены на центральной и боковых створках алтаря, которые соответствуют нефам изображенного собора. Архитектоника триптиха Рогира ван дер Вейдена как бы вторит архитектурной структуре реального готического собора [1, с. 62].

Символическое толкование проемов в алтарях Бладелена и Святой Колумбы во многом опирается на опыт Робера Кампена и Яна ван Эйка. Однако существенным отличием является совершенно иная структура этих двух складных триптихов. Рогир ван дер Вейден вводит новые смысловые пласты в связи

с символикой проемов и создает неразрывные связи между панелями триптиха.

В большинстве алтарных произведений Рогир ван дер Вейден донаторов чаще всего изображает на центральной панели, в отличие от его предшественников, размещавших их фигуры на боковых створках. Очевидно, что художник придавал донаторам важное значение, делая их причастными к религиозной сцене. Самым ярким примером является алтарь Бладелена (Берлинская картинная галерея), где донаторы изображены на центральной панели, и им отведена важная роль в композиции. Представляется, что они являются полноценными участниками сцены. Донаторы здесь показаны напрямую связанными с евангельскими событиями, в отличие, например, от донаторов триптиха Мероде, которые не смели переступить через порог. В алтаре Святой Колумбы фигура донатора также располагается в центральной части триптиха, однако все же отделена от основной сцены Поклонения младенцу Христу.

Иконография алтаря Бладелена представляет большой интерес. Здесь показаны события, происходившие в разных местах, но в одно и то же время. На левой створке изображены сивилла Тибуртинская и император Октавиан Август со свитой. В центре – сцена Рождества Христова, на правой створке – Явление младенца Христа волхвам. При этом все части триптиха объединены как по смыслу, так и буквально. Например, пейзажный фон на центральной створке имеет продолжение в правой части алтаря, как бы объединяя эти две сцены. Во время Рождества Иисуса Христа сивилла возвестила, что Дева родила царя, который будет более велик, чем римский император. Левой рукой она показывает Октавиану Августу свое видение – спускающуюся с небес Мадонну на троне. Показательно, что сивилла указывает Августу на рождество истинного Бога, находясь в домашнем интерьере. Роль окна здесь особенная: именно через него является Августу видение – Мадонна с Младенцем. Уверовав и поклоняясь сошедшему на землю Господу, он опускается на колени. Прозрачное окно воплощает концепцию о представлении Марии «окном небесным». Проем

в данном случае отделяет мирское пространство от божественного, и одновременно служит их связующим звеном.

Иконография триптиха Святой Колумбы (Старая пинакотека, Мюнхен) отличается от триптиха Бладелена тем, что Рогир ван дер Вейден здесь показывает три события, происходящих в разное время и в разных местах. Слева – сцена Благовещения, центральная часть представляет сцену Поклонения младенцу Христу, а справа – Принесение во храм. Ротонда храма связывает центральную часть с правой створкой, тем самым соединяя два пространства. При этом окна с наружной стороны показаны затемненными, а проемы внутри храма ярко освещены [4, р. 434]. Такое символическое толкование проемов уже встречалось ранее в алтаре работы одного из виднейших представителей интернационального стиля Мельхиора Брудерлама (1394–1399, Музей изящных искусств, Дижон) со сценами Благовещения, Встречи Марии и Елизаветы, Сретенья и Бегства в Египет. В этом произведении художник резко противопоставил структуру массивного романского купольного храма архитектурным особенностям примыкающего к нему готического фронтона, освещенные окна которого контрастируют с черными узкими оконными проемами романской постройки. Эти три окна готического фронтона являются символом «нового света» (*lux nova*) христианской веры, противоположной «темноте» иудаизма; триада окон, расположенная над карнизом, так точно противопоставленная темным отверстиям здания другого стиля, может означать только Святую Троицу, которая принимает форму физически реальную – Воплощение Христа. Дева Мария, восседающая в кивории, является храмом и святилищем Святой Троицы, *Templum Trinitatis*. Эрвин Панофски высказывает предположение, что не зажженные три лампы в люстре, подвешенной на потолке Ее открытых для взора покоев, изображенных художником за киворием, являются тоже намеком на Святую Троицу [9, р. 131–148]. Расположение готических построек, в которых Мария принимает Благовест, на фоне романских, подтверждает доктрину о связи Ветхого Завета с Новым. Высокое предназначение Девы Марии символизируют

башнеподобный храм и огороженный сад, в который ведет открытая дверь. Башня – напоминание об античном мифе о Данае, которая была заточена с целью оградить ее от женихов – узнается как символ целомудрия; обнесенный стенами «закрытый сад» (Hortus Conclusus) ассоциируется с таковым из Песни Песней [6, p. 27].

В алтаре Святой Колумбы сцена Благовещения нарочито отделена, художник фокусирует на ней внимание зрителя. Дверь за архангелом Гавриилом плотно закрыта, поэтому возникает ощущение, что это замкнутое священное пространство. Мотив арки входит в новый контекст, усиливая теологическую семантику всех религиозных событий.

В триптихах Бладелена и Святой Колумбы Рогиру ван дер Вейдену удалось в полной мере показать новое прочтение символики окна и двери, отличное от их иносказательного смысла в более ранних трехчастных произведениях Кампена и ван Эйка. Художник усложняет их символику, вводит дополнительные детали. В отличие от своих предшественников он понимает формат триптиха совершенно иначе, усиливая связь как между створками алтарей, так и между зрителем и изображением.

Нидерландские художники второй половины XV в. опирались как на традиции раннего нидерландского триптиха, Робера Кампена и Ван Эйка, так и на усложненную концепцию алтарей Рогира ван дер Вейдена. Петрус Крестус (1410–1475), Дирк Баутс (1415–1475), Гуго ван дер Гус (1440–1482), Гертген тот Синт-Янс (1465–1490) сыграли важную роль в популяризации формата триптиха, превратив его в одну из классических форм в нидерландской живописи. Символике проема они также придавали не менее важное значение.

Самым традиционным проемом в ранних нидерландских триптихах был так называемый «чудесный порог», соединяющий мистическим образом разные створки алтарей. Во второй половине XV в. мастера часто используют эту концепцию. Один из характерных примеров – это триптих «Смерть Марии» Петруса Крестуса (центральная часть – Художественный музей Тимкен,

Сан-Диего; боковые створки были утрачены во время Второй мировой войны, ранее – музей кайзера Фридриха, Берлин). В книге Линн Якобс приводится реконструкция этого триптиха [8, p. 126, fig. 47]. Петрус Крестус использует художественный прием, позволяющий показать связь между всеми тремя панелями. Он объединяет правую часть с центральной посредством «чудесного порога». Эти части триптиха на первый взгляд кажутся одним целым: пейзаж показан через открытую дверь, в которую свободно могут войти желающие поклониться умирающей Марии. В то же время пейзаж на левой створке с Иоанном Крестителем перекликается с ландшафтом на правой. Тем самым сцена «Смерти Марии» кажется некоей вставкой в пейзажный фон. В комнате Марии имеется свое окно, вид из которого открывается на тот же ландшафт, что и в створках. Этот проем восходит к представлению о Марии как *fenestra coeli*.

В «Мадонне на троне со святым Иеронимом и святым Франциском» Петруса Крестуса (ок. 1455, центральная часть – Штеделевский музей, Франфурт-на-Майне; боковые створки (добавлены позднее, в 1490-е) – Национальная галерея, Лондон) все еще прослеживаются приемы, характерные для ранних нидерландских триптихов. Прежде всего это влияние проявилось в изображении символического «чудесного порога» и размещении фигур донаторов на боковых створках. Эти же мотивы имеют место и в Алтаре Портинари Гуго ван дер Гуса (ок. 1473–1476, Уффици, Флоренция). На левой створке изображены предстоящие святые покровители донаторов – святой Фома и святой Антоний Великий и заказчик – коленопреклоненный Томмазо Портинари с двумя своими сыновьями Антонио и Пигелло. Карел ван Мандер считал этот монументальный триптих самым значительным произведением нидерландского искусства второй половины XV в.

В алтаре Портинари имеется единственный, но очень значительный в символическом плане проем. Это монументальный арочный портал, соединяющий левую панель триптиха с центральной частью. При этом весьма показательно, что левая опора арки сложена из каменных плит, в то время как правая ее часть

представляет собой классическую колонну с ордером. Вероятно, этой фантазийной аркой Гуго ван дер Гус хотел показать, что действие происходит в разное время. Но в то же время она служит связующим звеном, объединившим сцену Поклонения младенцу Христу и боковую створку с изображением донатора Томмазо Портинари. Такой традиционный в нидерландской живописи проем между одной из боковых створок и центральной частью очень часто встречается в различных вариантах и восходит к двери, изображенной на левой створке алтаря Мероде. Как уже говорилось, Линн Якобс ввела термин для такого рода дверных проемов, назвав их в своей книге «чудесными порогами». В данном случае очевидно, что он символизирует райские врата (*porta paradisi*), в которые допущен Томмазо Портинари. Некоторые исследователи идентифицируют эту арку как часть дворца Давида [12, p. 67]. Дирк де Вос считал, что хлев символизирует часть разрушенного дворца Давида [13, p. 145].

В конце XV в. появляется новый формат триптиха, в котором нет прямой связи между центральной частью и боковыми створками, как это было ранее. Характерный пример такого типа алтаря – это «Таинство Святого причастия и Тайная вечеря» Дирка Баутса (1464–1467, церковь Святого Петра, Лувен). Представленный на центральной панели со сценой Тайной вечери самостоятельный интерьер – один из наиболее известных примеров использования линейной перспективы в ранней нидерландской живописи. А на боковых створках, не связанных визуально с центральной частью триптиха, изображены друг над другом в двух компариментах, различные религиозные сцены из Ветхого Завета.

Символична конфигурация двух оконных проемов на центральной панели, имеющих арочное полуциркулярное завершение и переплет в форме креста. Арка символизирует небесный свод. В данном случае она еще и подчеркивает, что это место святое. А переплет в форме креста – аллюзия на Распятие и намек на неминуемую жертвенную смерть Христа. Кроме того, безусловно, эти проемы отделяют пространство божественное от мира реального. В глубине слева имеется затемненный проем в стене, из которого

выглядывают две полуфигуры, наблюдающие за происходящим Святым таинством. Этот необычный проем также символически разделяет мир реальный и мир божественный. Закрытый камин за спиной Христа также символичен – он имеет перекладину, образующую крест над головой Господа. Справа в глубине два дверных проема, один из которых имеет стрельчатое арочное завершение с рельефным изображением Моисея. Дирк Баутс в символической форме показывает конец Ветхого и начало Нового Завета. За этим проемом видна литургическая ниша с умывальником. Далее виднеется выход в *Hortus Conclusus*. Другая, чуть приоткрытая дверь ведет во внутреннее пространство дома. Все эти проемы иносказательно указывают на слова Христа: «... а входящий дверью есть пастырь овцам...» (Ин 10:2).

В последние десятилетия XV в. Брюгге становится важным художественным центром, где работали многие талантливые художники. Ганс Мемлинг (1435–1494) и Герард Давид (1460–1523) оставили многочисленные триптихи, в которых заметно отличие от заложенных ранее традиционных форм. Они сосредоточились главным образом на объединении всех частей триптихов. Надо отметить также, что многие алтари Ганса Мемлинга и Герарда Давида были созданы по заказу иностранных вельмож и предназначались для украшения церквей вне Нидерландов. Самым монументальным алтарем этого времени следует считать один из ранних триптихов Мемлинга «Страшный суд» (1467–1473, Национальный музей, Гданьск). Иконографически он близок к «Страшному суду» Рогира ван дер Вейдена (1445–1448, Бонская богадельня). На левой створке Мемлинг очень выразительно представил *porta paradisi* – вход в рай. Совершенно очевидно, что Гансу Мемлингу был известен «Страшный суд» Стефана Лохнера (около 1435, музей Вальрафа-Рихартца, Кельн) [3, с. 74]. Эти два произведения искусства, безусловно, имеют иконографические соответствия.

Таким образом, мы рассмотрели многие примеры триптихов, созданных разными нидерландскими мастерами, работавшими в XV в. Это было время расцвета классического традиционного трехчастного формата алтаря, в который художники включали

различные варианты порогов и оконных проемов, представляющих большой интерес с точки зрения их символического толкования. В каждом отдельном случае художественное решение структуры и конфигурации проемов имело большое значение для иконографической программы произведения.

БИБЛИОГРАФИЯ

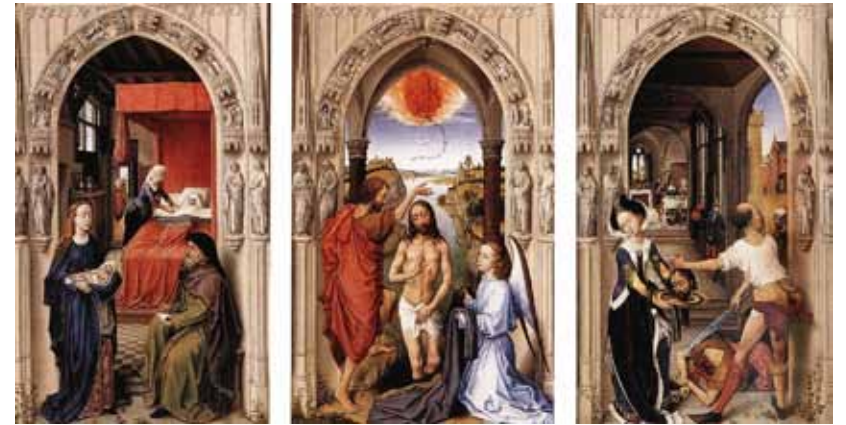
1. *Бабина Н. П.* Истоки и специфика архитектурного жанра в голландской и фламандской живописи XVII века // Тр. Гос. Эрмитажа. Т. XXXIII. Из истории мирового искусства. СПб., 2007. С. 62–80.
2. *Вос Д., де.* Нидерландская живопись. Шедевры старых мастеров / отв. ред. и пер. И. А. Маневич. М. : Белый город, 2002.
3. *Дзуффи С.* Большой атлас живописи. М. : Олма-Пресс, 2002.
4. *Arces A.* The Columbia Altarpiece and the Time of the World // *Art Bulletin* 80 (1998). P. 422–451/
5. *Birkmeyer K. M.* The Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century: Part Two // *Art Bulletin* 43 (1961). 99–112.
6. *Douglas M. Hinkey.* The Dijon Altarpiece by Melchior Broederlam and Jacques de Baerze. A study of its iconographic integrity : Dissertation. University of California, Los Angeles, 1976.
7. *Grosshans R.* Rogier van der Weiden: Der Marienaltar aus der Kartause Miraflores // *Jahrbuch der Berliner Museen* 23 (1981). S. 49–112.
8. *Jacobs L. F.* Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted. Pennsylvania State Press, 2012.
9. *Panofsky E.* Early Netherlandish paintings. Its Origins and Character. Vol. 1. Harvard university press. Cambridge-Massachusetts, 1953 // *Reality and Symbol in Early Flemish Painting: Spiritualia sub Metaphoris Corporalium.* – P. 131–148.
10. *Panofsky E.* Die Perspektive als «symbolische Form» // *Vorträge der Bibliothek Warburg. 1924–1925.* Leipzig ; Berlin, 1927.
11. *Prokopp M.* Pietro und Ambrogio Lorenzetti. Berlin, 1985
12. *Thompson C, Campbell L.* Hugo van der Goes and the Trinity Panels in Edinburgh. Edinburgh, 1974.
13. *Vos D., de.* The Flemish Primitives. Princeton, 2002.



1. Рогир ван дер Вейден, мастерская. Благовещение. 1440. Дерево, масло. 86×93 см. Центральная часть – Лувр, Париж, боковые створки – галерея Сабауда, Турин



2. Пьетро Лоренцетти. Рождество Богоматери.
1342. Дерево, темпера. 188×183 см. Музей сиенского собора



3. Рогир ван дер Вейден. Алтарь Святого Иоанна Крестителя. Ок. 1455.
Дерево (дуб), масло. 77×144 см. Берлинская картинная галерея



4 . Мельхиор Брудерлам. Алтарь Филиппа Смелого, герцога Бургундского. Благовещение, Встреча Марии и Елизаветы (левая створка). 1394–1399. Дерево, темпера. 166,5×125 см. Музей изящных искусств, Дижон.

5. Мельхиор Брудерлам. Алтарь Филиппа Смелого, герцога Бургундского. Сретенье, Бегство в Египет (правая створка). 1394–1399. Дерево, темпера. 166,5×125 см. Музей изящных искусств, Дижон



6. Дирк Баутс. Тайнство Святого Причастия и Тайная вечеря. 1464–1467. Дерево, масло. 152,7×183 см. Церковь Святого Петра, Лувен

**Две композиции Альенсе (Антонио Вассилакки)
из церкви Сан-Джеремиа (Венеция)
в экспозиции Картинного дома
в Ораниенбауме**

Статья продолжает серию публикаций, посвященных истории и атрибуции итальянской живописи в собрании дворцов Ораниенбаума: парные картины Альенсе (Антонио Вассилакки) (1556–1629) «Медный змий» и «Иудеи в пустыне».

Ключевые слова: живопись XVI века; итальянская живопись; Ветхий Завет; Альенсе; Государственный Эрмитаж; Картинный дом Петра III; Ораниенбаум

**Irina Artemieva
Elena Bortnikova**

**Two Compositions by Aliense (Antonio Vassilacchi)
from the Church of San Geremia (Venice)
in the Exposition of the Picture House
of Peter III in Oranienbaum**

The article continues the series of publications on the provenance and the attribution of some Italian paintings in the collections of the Oranienbaum palaces. The present one is dedicated to “The Bronze Serpent” and “The Jews in the Desert” by Aliense (Antonio Vassilacchi).

Keywords: painting of the 16th century; Italian painting; Old Testament; Aliense; The State Hermitage museum; Picture house of Peter III; Oranienbaum

Два больших горизонтально ориентированных полотна на сюжеты Ветхого Завета – «Медный змий» (Числа, 21: 4–9) и «Сбор

манны в пустыне» (Исх, 16:11–31)¹ были переданы в музей-заповедник «Ораниенбаум» в 1980 г. из Эрмитажа², куда в свою очередь поступили в 1933 г. из храма Святой Марии Магдалины в Павловске – великолепного образца неоклассической архитектуры. Павловский собор, как он назван в архивных документах, был заложен в мае 1781 г. наследником престола великим князем Павлом Петровичем в честь небесной покровительницы его супруги великой княгини Марии Федоровны. При церкви был Госпитальный дом, также содержавшийся на средства и попечением великой княгини. Принимая во внимание частный характер всего комплекса, служившего летней придворной церковью великокняжеской четы, не приходится удивляться, что здесь оказались замечательные образцы религиозной живописи западноевропейских художников: ведь для украшения интерьеров можно было отбирать картины из числа вновь приобретаемых как императрицей Екатериной II, так и наследником.

В 1932 г. вскоре после упразднения церкви и Госпитального дома в Эрмитаж были перевезены двадцать семь полотен, находившихся, как отмечено в акте, в плачевном состоянии сохранности, и в их числе две интересующие нас картины. В музейных запасниках они хранились намотанными на вал вместе со многими другими крупноформатными картинами до тех пор, пока в 1980 г. дирекция Государственного Эрмитажа не ответила согласием на просьбы руководства дворцового комплекса в Ораниенбауме пополнить фонды пригородного собрания. Недостаток экспозиционных площадей и вынужденное хранение на валу не давало возможностей для изучения произведений. Проведенная после передачи реставрация и помещение в открытое хранилище в Церковном павильоне Большого Ораниенбаумского дворца позволило наконец-то рассмотреть эти работы и не только определить их автора, но и связать с конкретным местом, для которого они были созданы.

Но не будем забегать вперед: хотя обе картины были переданы в Ораниенбаум как произведения неизвестного итальянского художника XVI в., сотрудники пригородного музея пытались отыскать их место среди итальянских школ. Так, вначале возникло

предположение об их близости школе Луки Джордано, а затем В. Г. Клементьевым они были приписаны Якопо Пальме Младшему (1544–1628) и с этой атрибуцией опубликованы [1, с. 14–15]. Следует признать, что интуиция автора атрибуции подсказала верное направление – в сторону художников, выделенных Марко Боскини в так называемые *Sette maniere*. Но автор назван все-таки ошибочно: нет никаких сомнений, что обе работы написаны современником Пальмы Младшего, Антонио Вассилакки (Вассилакисом), прозванным Альенсе (1556–1629).

Уроженец греческого Милоса, он, как и его соотечественник Эль Греко, в юности переехал в Венецию, где поступил учеником в мастерскую Паоло Веронезе. Мощная и процветающая боттега (мастерская), заваленная заказами, позволяла способным живописцам быстро освоиться и встать на самостоятельный путь. Для Антонио, получившего в Венеции прозвище «Альенсе» (Чужак), такая возможность представилась после 1577 г., когда пожар почти полностью уничтожил внутреннее убранство Дворца дождей и все живописные мастерские были привлечены к созданию нового, грандиозного по замыслу программного декора. Альенсе зарекомендовал себя как умелый монументалист, написав в сотрудничестве с Тинторетто и самостоятельно несколько масштабных *telegi* – картин на холсте, заменивших в Венеции роспись фреской.

Работы Антонио Альенсе встречаются почти во всех парадных залах дворца. «Осада Тира войсками крестоносцев и венецианцев в 1124 году» и «Коронование Балдуина I императором Византии» в Зале голосования (*Sala dello Scrutinio*) характеризуют этого мастера как приверженца уже не Веронезе, а Тинторетто, с присущей ему экспрессивностью, подчеркнутой динамикой, нарушающей пространственную логику, и эффектными цветовыми аккордами, усиленными контрастами света и тени.

Столь узнаваемая манера создания крупноформатных полотен проявляется со всей очевидностью и в рассматриваемых картинах из Ораниенбаума: достаточно их сопоставить с близкими по духу вышеназванными композициями для Дворца дождей, но в особенности с картиной на тот же сюжет, что и одна из ораниенбаумских, –

«Медный змий» (1588), находящейся в церкви Анджело Рафаэле (*Angelo Raffaele*) в Венеции. В обеих использованы те же приемы пространственного построения композиции, когда передний план заполнен отчаянно жестикующими персонажами в экспрессивных, драматических позах. Типично для Альенсе и цветовое решение, равно как и освещение сцены. Но лучше предоставить слово венецианским хронографам, которые видели и описали оба масштабных полотна, когда те еще находились в Венеции. Так, Карло Ридольфи в «*Maraviglie dell'arte...*» сообщает: «Особую похвалу заслужили две длинные картины в капелле Сантиссимо Сакраменто (Святейшего Причастия) в церкви Сан-Джеремиа с изображением сбора манны небесной евреями в пустыне и их же, уязвляемых змеями, где представлены множество мужских и женских обнаженных фигур, изображенных в самых причудливых и изогнутых позах с таким искусством и знанием дела, что лучше и невозможно вообразить, поскольку Альенсе, помимо изучения прекрасных форм античных рельефов, добавил к этому, благодаря рисованию с натуры, мягкость и гибкость живых тел»³ [4, р. 212].

Не может быть сомнений, что речь идет именно о картинах, ныне находящихся в Ораниенбауме, тем более что свидетельство Ридольфи подкреплено и Марко Боскини, который упоминает обе композиции Альенсе в своем труде «*Ricche minere*» [3, р. 65], а затем расточает им в своей обычной восторженной манере похвалы в «*Carta del navigar pittoresco...*» [2, р. 460–461]:

Ma passemo piu` avanti, e in le dolcezze
In prima, e dopo in le tristezze, intremo.
Za` che in San Geremia ste do le avemo,
Svolemo col pensier la` come frezze.
Oh con che amor, cot che gran maniera
L`ha fato la` do quadri, do tesori!
Certo, che tra I so beli I `e dei miori.
Vago tal volta la` pur volentiera.
In l`un mana nutrisse, e fa l`efeto
Che, se volemo mana eleta e bela,

*La godemo con l'occhio in quella tela...
<...> L'altro (per dir el vero) `e un precipicio
De mostri e de serpenti un'altra volta,
Dove gh'`e dele furie una raccolta...⁴*

Церковь Сан-Джеремиа, основанная еще в VIII в. и неоднократно реконструированная, была радикально перестроена в 1753 г. по проекту Карло Корбеллини. От ее предыдущего внутреннего убранства мало что осталось (разве что алтарная картина Пальмы Младшего «Коронование Венеции»). Именно с того времени теряются следы двух монументальных полотен Антонио Альенсе, некогда украшавших капеллу Сантиссимо Сакраменто в одной из старейших венецианских церквей и так счастливо нашедшихся в музейной коллекции два с половиной столетия спустя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Медный змий» (х., м.; 230,2×456,2 см; инв. № ОДМП 89-ж); «Иудеи в пустыне» (х., м.; 231,9×451,7 см; инв. № ОДМП 90-ж).

² Акт № 86 от 14.02.1980 г. («Библейский сюжет», инв. № ГЭ 9636; «Медный змий», инв. № ГЭ 9637).

³ «Ma lodatissimi sono due lunghi quadri nella Cappella del Sacramento in San Geremia continenti il cader della Manna `a gli Hebrei nel deserto e i medesimi morsicati da serpenti divisati con molte gratiose e studiate figure di donne e d'huomini ignudi, cosi` ben intesi e dintornati, che meglio non si puo` fare; poiche` in aggiunto allo studio fondato sopra le buone forme dei rilievi antichi, volle anco d'Aliense veder gli effetti da` corpi naturali osservando il modo delle attaccature e delle tenerezze...» (Пер. И. С. Артемьевой.)

⁴ «Идем вперед, и вот мы оказались сначала в сладчайшей неге, а затем – в печали и отчаянии. Сюда, в Сан-Джеремиа, где обе картины висят, направим свои мысли, подобно стрелам. О, с какой любовью, в какой благородной манере исполнены эти два полотна, два сокровища! Они прекрасны, они из лучших (созданных Альенсе. – И. А., Е. Б.). Написаны намеренно широко и свободно. На первой – спасительная манна, и если хотим узнать, что такое небесная манна, здесь видим это чудо воочию... <...> На второй же – бездна, кишашая чудовищами и змеями, где пожать можно лишь гнев и ярость...». (Свободный пер. И. С. Артемьевой.)

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Западноевропейская живопись из собрания музея-заповедника «Ораниенбаум». Открытое хранилище в Церковном павильоне Большого Ораниенбаумского дворца : каталог выставки / авт.-сост. В. С. Лискова, Е. И. Кочерова. СПб. : Историческая иллюстрация, 2003.
2. *Boschini M.* La carta del navegar pitoresco... Venezia, 1660.
3. *Boschini M.* Le Ricche Minere della pittura veneziana. Venezia, 1674.
4. *Ridolfi C.* Le maraviglie dell'Arte ovvero, Le vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato. Venezia, 1648.



1. Антонио Вассилакки, прозванный Альенсе.
Медный змий, 1580-е. ГМЗ «Петергоф»



2. Антонио Вассилакки, прозванный Альенсе.
Иудеи в пустыне, 1580-е. ГМЗ «Петергоф»

Готика в архитектурных увражах XVII века

Архитектурные трактаты XVII в. обращаются к готической конструкции, формирование антикварианства ведет к увлечению коллекционированием и изучению истории. Готика становится маркером времени и места, средневековая архитектура воспринимается как знак древности рода владельцев постройки, права на власть, как символ благочестия и приверженности христианским идеалам. Архитектурные пространства «перспектив» де Вриса строятся на основании общих представлений о готической конструкции и в соответствии с позднесредневековым отношением к пластическому декору. В теоретических архитектурных увражах Филибера де л'Орма готические конструкции представлены как оправданный вариант решения проблемы погашения силы распора, фасады средневековых и ренессансных сооружений появляются в труде Ж.-А. Дюсерсо. Готические постройки, преимущественно храмы, нередко изображаются в сочинениях по региональной истории, трудах антиквариев, в пейзажной и архитектурной графике, на полях карт и в путеводителях.

Ключевые слова: архитектурная графика; европейская гравюра XVII в., визуальная интерпретация готической архитектуры, архитектурный пейзаж, семантика архитектурных мотивов, история архитектурных стилей, архитектурные увражи XVII в.

Julia Arutyunyan Gothic in the Architectural Ouvrages of the 17th Century

Architectural treatises of the 17th century turn to Gothic construction, the formation of antiquarianism leads to a passion for collecting and studying

history. Gothic becomes a marker of time and place, medieval architecture is perceived as a sign of the antiquity of the family, the right to power, as a symbol of piety and loyalty to Christian ideals. The architectural spaces of de Vries's «Perspectives» deal with ideas of Gothic construction and late medieval attitude to plastic decor. In the theoretical architectural ouvrages of de L'Orme, Gothic constructions are presented as a justified solution to the problem of repaying the force of the strut, the facades of medieval and renaissance structures appear in the work of Ducerceau. Gothic buildings, mainly temples, are often depicted in treatises on regional history, works of antiquaries, in landscape and architectural graphics, in the margins of maps and in guidebooks.

Keywords: architectural graphics; European engraving of the 17th century, visual interpretation of Gothic architecture, architectural landscape, semantics of architectural motifs, history of architectural styles, architectural ouvrages of the 17th century

Архитектуроцентризм европейского сознания, если отвлечься от идеологической составляющей данного понятия, стал очевидной причиной влияния зодчества не только на стилеобразование эпохи, но и на восприятие очеловеченного присутствием пространства в изобразительном искусстве XVII в. – в живописи и графике эпохи барокко и классицизма. Мир архитектуры – царство четкой системы конструктивного мышления и продуманной закономерности пропорций, где инженерная мысль и художественное понимание пространства связаны представлениями о гармонии и целостности бытия. XVII столетие воспринимает структурированное и упорядоченное системой пропорциональных отношений единое изобразительное поле как воплощение идеи архитектоничности мира, подчиненного законам конструктивной оправданности, иерархии частных, связывающих человека и окружающий мир в его динамизме и комплексной неоднородности.

Представление о Средневековье формируется именно в XVII в., сам корпус терминов *medium aevum* (1604) и *media saecula* (1625) [13, p. 4], как и концепция трехчастного деления истории (древность, средний период, современность), разрабатываемая немецкими историками Георгом Хорном (1667) и Кристофом Целлариусом (1698) – порождение упорядочивающего сознания и научного языка

эпохи. При этом сформированная ренессансным восприятием средневековья негативная оценка складывается из противопоставления его Античности. Филипп Арьес замечает, что для историка XVII в. прошлое амбивалентно: существует непререкаемый авторитет древности – история, которой «учат наставники» [12, с. 125], и Средневековье рыцарских романов – отражение массовой культуры.

Античность – порождение ученой культуры, той, которую воспринимают как непререкаемый авторитет, сформированный наукой и университетской средой, это – опыт и идеал «древних» (следует напомнить о «споре древних и новых» – *querelle des Anciens et des Modernes* во французской Академии второй половины XVII в.). Средние века – история, на которую «набрел случайно, читая книги» [12, с. 127]. Книги для массового и не очень притязательного читателя, прежде всего рыцарские романы, в сущности, популярная приключенческая литература, оказавшаяся в XVII–XVIII вв. источником представлений о национальном прошлом. Этот «не ученый и не литературный, но традиционный жанр с четко установленными правилами и достаточно многочисленной читательской публикой» [12, с. 128] не предполагал цитирования источников, базировался на корпусе стереотипных представлений, связанных, как правило, с региональной идентичностью.

Образ Античности, выработанный академической практикой, становится моделью для воспроизведения; античная архитектура воспринимается как образ упорядоченного мира, организованного по законам гармонии и логичной конструкции, античное зодчество становится моделью для интерпретации, служит источником формирования планировочных и конструктивных решений, основой декоративного и пластического убранства. Средневековье – легендарная, «книжная» эпоха, порождение традиций литературной интерпретации прошлого и региональной истории – связано с конкретным пространством и временем, при этом оно не целостная идеальная модель, хотя содержательный аспект играет в нем ведущую роль. Античность воспринимается как логичная последовательность, упорядоченная структура, обоснованный принцип, Средневековье – как хаос, нагромождение, нарушение законов прекрасного,

чрезмерность, отвергаемые и осуждаемые академической системой. Античная архитектура подчинена идеям гармонии и соподчиненности частей, средневековая же нарушает классические представления о прекрасном, но при этом имеет подчеркнуто узнаваемый характер, образ средневековья безошибочно «считывается» зрителем.

Визуальное воплощение Средневековья в изобразительном искусстве предполагает использование определенного и весьма конкретного и ограниченного круга «маркеров» эпохи. Средние века для XVII столетия – это готика, выразительные элементы готической архитектурной конструкции указывают на исторический период. Негативная трактовка Средневековья в научной университетской среде порождает осуждение готического зодчества, прежде всего как нарушающего законы прекрасного, требования к конструктивности и обоснованности. В то же время традиции региональной истории, сформировавшийся в XVII в. антикварианизм с его интересом к материальным свидетельствам истории и архитектурные трактаты, связанные с профессиональной средой, воспринимают Средние века без очевидных негативных оценок.

Античность и Средневековье – своеобразные «полюса» европейской архитектурной мысли: полуциркулярная арка и купол Рима и стрельчатая арка и каркасная конструкция готики представляют две концепции, отражающие широкий спектр приемов европейского зодчества. Именно в XVII столетии возникла возможность отстраненного взгляда на оба источника архитектурных форм, появилось осознанное противопоставление, была выработана система оценок от возвышенного восхваления классического наследия до порицания бессмысленных приемов средневековых мастеров. Столкновение академической ученой традиции и повседневной архитектурной практики привело к особому восприятию готики – на грани уважения к наследию предков и осуждения нарушения эстетических норм и правил. Следует добавить, что готика окружает европейца XVII в. – храм, городская ратуша, крепостная башня, замок нередко сохраняют черты средневекового зодчества. Включенные в целостный ансамбль, они невольно

вовлекают современного архитектора в диалог со средневековым национальным прошлым.

«Готическое барокко» архитектурных фантазий Ганса Вредемана де Вриса продолжает позднеманьеристические эксперименты с комбинацией пространств и элементов зодчества в комплексном композиционном единстве. Архитектура как организующее и упорядочивающее начало создает замкнутую пространственную схему, ограниченную разноуровневыми постройками разных стилей. Готические элементы становятся частью сложных умозрительных конструкций с узкими переходами, крытыми галереями, стрельчатыми аркадами, крестовыми сводами и башнями с высокими шпилями. Метод структурирования пространства зиждется на системе взаимосвязанных архитектурных ячеек, населенных персонажами в современных костюмах или героями библейских историй. В архитектурном трактате «Перспектива...» готические мотивы возникают в изображениях закрытых клуатров, окруженных стрельчатой аркадой, при разработке принципов перспективного построения автор учитывает особенности средневековой архитектуры, акцентируя вертикальный характер членений и своеобразие готического декора [11, р. 45, 47, LL, NN]. Заключительная часть труда включает ряд архитектурных видов, напоминающих фантазийные пейзажи де Вриса: современная городская площадь с видом на лоджию, здание ратуши с башней беффруа и храм [11, р. LL], в интерьере остроконечные завершения, имеющие характерную форму вимперга, украшают хоры, мебель, камин [11, р. MM], в здании церкви – нервюрные своды и эмпоры [11, р. NN].

Архитекторы раннего Нового времени воспринимают готику как наследие недавнего прошлого, и если античное зодчество в его проекции на ренессансные и классицистические постройки воспринимается отстраненно и умозрительно, то средневековые сооружения реальны и осязаемы, а принципы готической архитектуры остаются значимой частью профессиональных знаний и теоретических трактатов. В сочинении Филибера де л'Орма рассматриваются конструктивные особенности и характер построения килевидных арок [10, р. 22] и стрельчатых нервюрных сводов [10,

р. 27]. В архитектурных увражах Жака Андруэ Дюсерсо планы зданий, панорамные виды и изображения отдельных построек, преимущественно замков и крепостных сооружений, возведенных в XVI столетии, отражают характер ренессансного зодчества Франции с его сложным диалогом художественных приемов различных стилистических систем. Изображая общие виды на архитектурные комплексы Амбуаза, Шамбора, Шенонсо, Сен-Венсана, автор выявляет выразительные приемы, не игнорируя характерные элементы поздней готики – арки, стрельчатые окна, шпили разных форм [4, р. 142–143]. Трактовку отличают лаконизм, обобщенное воплощение объемно-пластических особенностей сооружений, совмещение панорамного вида и архитектурной студии, линейный характер рисунка и стремление акцентировать выразительные детали. Франсуа Блондель в курсе архитектуры королевской академии рассматривает пропорциональные соотношения вертикальных членений, арок и увенчанной шпилем башни фасада Миланского собора, выявляя особенности стрельчатых форм портала, остроконечных завершений, фиала с краббами и ангелом на вершине [2, р. 774–777].

В архитектурной графике и пейзаже готические мотивы обретают статус маркера времени и места. Географические приметы, указывающие на регион, и особенности ландшафта, характеризующие местность, дополняются изображениями сооружений, определяющих конкретную территорию. Комплекс четко считываемых приемов локализации явления имеет ограниченный характер, и узнаваемые постройки, детали архитектуры которых указывают на определенный стиль, могут играть ведущую роль в подобном рода решениях. Городская среда определяется за счет очевидной связи постройки с пространством вокруг: собора с соборной площадью, ратуши с рыночной площадью (традиционно для Западной Европы возведенные именно в эпоху готики). Важна отсылка к прошлому, к традиции, к наследию, при этом стиль памятника может быть условно приведен в соответствие с эстетическими представлениями XVII в., «облагорожен», а выбор объектов неизменно носит обоснованный концепцией исторической памяти

характер. Архитектура таким образом фиксирует эпоху, отражает понимание прошлого. Ее «историчность» воплощает типичный для своего времени принцип интерпретации условной «старинности». Можно выделить три основных типа визуального воплощения архитектуры в графике XVII в. в зависимости от охвата пространства и степени детализации памятника: интерьер, «портрет здания», veduta, панорама.

Готика как указание на эпоху или на определенный архитектурный объект (преимущественно храм) появляется в виде нервюрных сводов, стрельчатых арок, трифориев и витражных окон внутри здания в графической серии Абрахама Босса (по работе Жана де Сент-Игни) «Французские дворяне в церкви» 1629 г. (ил. 1). В трактовке экстерьера – это контрфорсы и аркбутаны, вимперги и отделанные краббами откосы, фиалы и пинакли, скульптура порталов и рельефы стрельчатых тимпанов, как в офортах Венцеля Холлара для «*Monasticon Anglicanum*» [5], в графических листах Джона Слезера для «*Theatrum Scotiæ*» (ил. 2) [9], гравюрах Класа Янсона Висхера, Конрата Декера. Городские виды и панорамы акцентируются характерными силуэтами готических зданий – прежде всего остроконечными шпилями и масштабными башнями, доминирующими над пространством площади, равнинного ландшафта или реки, вдоль берегов которой высятся постройки. Veduta встречается в архитектурной графике Этьена Мартелланжа (ил. 3), в «Видах Амстердама» Адама Ноомса, «Видах городов Голландии и Бельгии» Джошуа Оттенса, «Видах загородных домов и дворцов Нидерландов» Карела Алларда [1].

Визуальная составляющая имеет принципиальное значение для культуры XVII столетия, вызывавшего особое доверие к зрительному впечатлению. Эпоха количественного завоевания мира, Великих географических открытий, освоения иных земель и осознания ценности научного знания относится к визуализации как к методу «завоевания» посредством изображения; зримое воплощение превращается в доказательство «достоверности». Воспроизведение ландшафта, визуальное обретение далеких континентов и соседних территорий требует опреде-

ленной «маркировки пространства» архитектурными доминантами. Разнообразие способов визуализации объектов зодчества в трактатах XVII в. приводит к использованию сразу нескольких типов изображения и к нерасчлененности жанровой структуры: пейзаж, veduta, карта, план, схема. Теория архитектуры решает не столько проблемы конструкции, композиции и стилистического языка, сколько формирует образные модели через визуальный нарратив. Следует заметить, что большинство перечисленных изданий обладает развернутым изобразительным рядом и весьма компактным текстом.

Принципы использования архитектурных мотивов в искусстве XVII в. определяются «системой координат», архитектуроцентричность мышления порождает восприятие зодчества как неотъемлемой составляющей пространственно-временного континуума. Архитектура в изобразительных рядах трактатов и увражей, гидов и исторических сочинений является маркером, позволяющим трактовать посыл автора, связанный с временем и местом, что предопределило необходимость принципа узнаваемости. Считываемость стандартного набора деталей готической конструкции выступает как выразительный прием. Трактовка конкретного образа приобретает условность, определенную долю стилизации; подчеркнутая графичность и линейная основа изображения порождают внимание к отдельным элементам вне пространственных структур. Нивелировка деталей вследствие «эстетизирующей обработки» изображения формирует метод интерпретации художественного решения, приближение средневекового памятника к канонам и требованиям Нового времени, понятиям эстетического совершенства.

Символично-аллегорическая составляющая влияет на смысловой контекст, орнаментально-декоративная составляющая воздействует на систему изображения, пропорции, характер и структуру архитектурных элементов. Готическая архитектура в интерпретации XVII столетия выступает как универсальный символ благочестия («*Monasticon Anglicanum*», рисунки Этьена Мартелланжа), традиции (иллюстрации к трудам по региональной истории) и власти

(корпус изображений зданий, связанных с историей монархии, – Андре Фелибьен [6], Бернар де Монфокон [7]).

Приемы и закономерности интерпретации готической архитектуры сводятся к осознанному выбору известных построек, к использованию сформировавшегося корпуса «маркеров» (элементы готической конструкции и декора), к следованию сложившейся типологии зданий (храм, ратуша, замок). При этом не только существующая, но и придуманная художником, воображаемая фантастическая готическая архитектура трактуется однотипно и подчеркнута реалистично. Методами интерпретации готических мотивов в графике XVII в. могут быть: эмблематика (функция знака, геральдика), метафора (подразумевание смысла, отсылка к образам благочестия, истории, власти), аллегория (иносказание, персонификация, элемент визуализации отвлеченной идеи), троп (изменение, расширение смыслового поля). Готика занимает особое место в литературе путешествий, региональной истории, становясь частью визуального травелога, указывая на определенные территории, узнаваемые ландшафты.

Среди произведений оригинальной графики XVII в. с изображением готических построек можно выделить зарисовки художника с целью фиксации определенных подробностей пейзажа или архитектуры и подготовительные работы архитектора-строителя или «реставратора» (Этьен Мартелланж). Классификация произведений тиражной графики XVII – начала XVIII в., обращаясь к готическим мотивам, включает издания ранних антиквариев, гравированные листы трактатов по региональной истории и археологии (наиболее известны издания гравюр Яна Кипа по рисункам Леонарда Ниффа [3, 8]), детальные и достоверные изображения отдельных построек (Венцель Холлар), так называемые «прогулки» по определенным территориям, графические «путешествия» и видовые пейзажные гравюры (Самюэль и Натан Баки), ведут, книжную иллюстрацию (как к произведениям художественной литературы, так и, в особенности, научную иллюстрация), наконец, ставшие актуальными в конце изучаемого периода сентиментальные, но при этом безусловно достоверные образы руин средневе-

ковых зданий (*ил. 4*) и карикатура на склонность к путешествиям и «тяготы дороги».

Визуальная доминанта культуры Нового времени породила стремление к выявлению четко обозначенных «маркеров стиля» Средневековья, однако при этом эстетическое чувство и стремление к соответствию запросам XVII в. ведет к определенной нивелировке готических черт, к «осовремениванию» образа. Характерными чертами готических образов в графике XVII в. следует признать узнаваемость конкретных сооружений, определенный лаконизм трактовки, единство силуэта в городских и панорамных видах, жанровую нерасчлененность. Нередко присутствует аллегоризм языка, что влечет за собой необходимость интерпретации. Тип изображения может варьироваться от архитектурных деталей и фрагментов зданий до панорамных видов. Целостность публикации при очевидной неоднородности типов иллюстраций порождается принципом работы – сочетание издательской деятельности и гравюры в наследии одного мастера. В конце исследуемой эпохи происходит очевидное смещение акцентов: готическое зодчество теряет характерную для XVII в. ауру образа веры и власти, внимание к исторической памяти, к ценностям индивидуального семейного прошлого, политическое противостояние сторонников универсальной истории и регионального наследия приводят к появлению и росту популярности мотива руин. В области типологии по принципу техник и материалов преобладает тиражная графика, господствует офорт.

Таким образом, отношение к архитектуре прошлого различно: античное наследие отражает приоритеты «ученой культуры», готика – «массового зрителя». Средневековые мотивы воспроизводят реальную архитектуру, конкретные узнаваемые памятники, античные и классицистические – воплощают отвлеченные фантастические образы. Готические образы в графике XVII в. предполагают «риторику» благочестия и государственности. Типология принципов изображения и композиционных приемов продиктована степенью конкретизации и детализации изображения: «портрет здания», ведут, ландшафт, панорамный пейзаж. Вырабатывается корпус

маркеров стиля: нервюрные своды, стрельчатые арки и витражные окна – в интерьере, остроконечные тимпаны и вимперги, аркбутаны и контрфорсы, башни-пинакли, фиалы и шпили – снаружи. К концу XVII в. образ готики начинает ассоциироваться с историей, памятью, национальным прошлым (в иллюстрации доминируют конкретные знаковые постройки, мотив руин). Происходит очевидное расширение корпуса изданий: теоретический трактат, архитектурный увраж, исторический труд, описание местности, травелог, путеводитель. Нарастание антикварных интересов, повлиявшее на формирование представлений о региональной истории, порождает хорографический подход – детальное описание местности, ландшафт и архитектура которой имеет определенное значение. Модели визуализации Средневековья и типы архитектурной графики продиктованы и сформированы принципами литературного описания «прогулок», закономерностями репрезентации истории; неоспоримо стилистическое взаимодействие гравированных «видов» с живописной картографией.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Allard C.* Tooneel Der Voornaamste Nederlands Huizen, En Lust Hoven, Naar T Leven Afgebeeld. Amsterdam : Carel Allard, n.d. (1700) 55 p.
2. *Blondel F.* Cours d'architecture enseigné dans l'Academie Royale d'Architecture. Paris : Chez l'auteur ; Amsterdam : Chez Pierre Mortier, 1698. 805 p.
3. *Britannia Illustrata: Or Views of Several of the Queens Palaces, as Also of the Principal seats of the Nobility and Gentry of Great Britain, Curiously Engraven on 80 Copper Plates / D. Mortier (publ.).* London, 1709.
4. *Du Cerceau A. J.* Le Premier [Second] volume des plus excellents bastiments de France... auquel sont designez les plans de quinze bastiments et de leur contenu ensemble les elevations et singularitez d'un chascun, par Jacques Androuet Du Cerceau, architecte. – Paris: Pour ledit Jacques Androuet, Du Cerceau, 1576-1579. 2 tomes en 1 vol. (8 f., [64] pl. ; 7 [1 bl.] f., 61 pl.)
5. *Dugdale, W.* Monasticon Anglicanum or The History Of the Ancient Abbies, and other Monasteries, Hospitals, Cathedral and Collegiate Churches, in England and Wales. With Divers French, Irish, and Scotch Monasteries Formerly relating to England with engravings mainly by

Wenceslaus Hollar and Daniel King. In 3 vols. / William Dugdale. London : Sam Beble, 1655–1673.

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

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

8. Nouveau théâtre de la Grande Bretagne ou description exacte des palaces du Roy, et des maisons les plus confiderales seigneures et des gentiles members de la Bretagne. Londres: David Mortier, 1708.

9. *Slezer J., Sir Sibbald R., Sir Trenchard J.* Theatrum Scotiæ Containing the Prospects of Their Majesties Castles and Palaces: Together with Those of the Most Considerable Towns and Colleges, the Ruins of Many Ancient Abbeys, Churches, Monasteries and Convents, Within the Said Kingdom : All Curiously Engraven on Copper Plates, with a Short Description of Each Place. London: Printed by John Leake for Abell Swalle, 1693 [10], 65, [2] p., [114] p. of plates.

10. *L'Orme, Ph. de.* Nouvelles Inventions pour bien bastir et a petits fraiz. Paris De l'imprimerie de Federic Morel, 1561. 142 p.

11. *Vredeman De Vries, H.* Perspective, c'est à dire le très renommé art du point oculaire d'une veue dedans où travers regardante...inventé par Joan Vredeman,... Henric. Hondius sculps...– Architectura. La haulte & fameuse science, consistante en cinq manières d'édifices ou de fabriques... inventé par Jean Vredeman & son fils Paul Vredeman. 3 parties en 1 vol. in-fol. – Lugduni Batavorum : H. Hondius, 1604–1606. 267 p. Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, EST-423 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15186963/f7.item> (24.10.2021).

12. Арьес Ф. Время истории / Пер. с франц. и примеч. М. Неклюдовой. М. : ОГИ, 2011. 304 с.

13. *Murray A.* Should the Middle Ages Be Abolished? // January 2004 *Essays in Medieval Studies* 21(1):1–22.



1. Абрахам Босс (по рис. Жана де Сент-Игни). Сидящая дама. Серия «Французские дворяне в церкви». 1629. Бумага, офорт. 15,5×10 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



2. Джон Слезер. Капелла Росслин. Theatrum Scotiæ. Бумага, офорт. 42×50 см. Национальная библиотека Шотландии. Эдинбург // Slezer John. Theatrum Scotiæ. containing the prospects of Their Majesties castles and palaces : together with those of the most considerable towns and colleges, the ruins of many ancient abbeys, churches, monasteries and convents, within the said kingdom : all curiously engraven on copper plates, with a short description of each place. London : Printed by John Leake for Abell Swalle, 1693 – 114 p. Pl. 54



3. Этьен Мартелланж. Вид на Авиньон. Коллеж д'Авиньон.
1617. Бумага, перо, коричневые чернила, размывка черной тушью.
38,8×54,3 см. Национальная библиотека Франции, Париж



4. Виллем Питерс Бейтевех (издатель Клас Янсон Висхер).
Руины часовни Эйкендуйен, недалеко от Гааги,
вид от Вершейден Ландтшапес. Третье состояние.
Серия «Различные маленькие пейзажи». Лист 10.
Ок. 1616. Бумага, офорт. 8,6×12,5 см.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Иллюстрации к детской поэзии в творчестве Артура Рэкхема

В конце XIX – начале XX в. в европейской издательской практике появляются специальные издания – детская книга и книжка-картинка для семейного чтения. Особое место занимает книга для самых маленьких читателей, представляющая собой своеобразный тип детской иллюстрации. Графическое оформление изданий для столь юного возраста предполагает сложный компилятивный характер изобразительного ряда, наличие цветных иллюстраций и веселых рисунков, адаптированных под детское восприятие. Артур Рэкхем обращается к жанровому подходу в трактовке, к забавности, отражению реалий доступным для детского восприятия способом. Сохраняется принцип соединения в иллюстрации силуэтов и черно-белых перовых рисунков, в которых воплощение фантазии автора приобретает неоготический характер.

Ключевые слова: европейская графика конца XIX – начала XX в.; детская книжная иллюстрация в искусстве модерна; лимерики; детская графика; силуэт; графическое оформление детской книги; модерн; книжка-картинка; детский фольклор; Артур Рэкхем

Anna Belskaya

Illustrations for Children's Poetry in the Work of Arthur Rackham

By the end of the 19th and beginning of the 20th centuries in the European publishing practice, a book for children is being created and special editions for family reading – the picture book – appear. A special place is occupied by a book for the youngest readers, which is a kind of children's illustration. The graphic design of picture books presupposes a complex compilation

character of the pictorial series, the presence of color illustrations and funny drawings, adapted for children's perception. The choice of the visual range is predetermined by the principle of depiction and the age of young readers. Arthur Rackham refers to the reflection of the reality of children's perception, to a genre approach in interpretation, to amusement. The principle of combining pictures, silhouettes and black-and-white feather drawings is preserved, in which the embodiment of the author's fantasy acquires a neo-gothic character.

Keywords: European graphics of the late 19th – early 20th centuries; children's illustration in modern art; limericks; children's graphics; silhouette; graphic design of a children's book; modern; pictured book; children's folklore; Arthur Rackham

С завершением XX столетия неуклонно возрастает интерес к графическому наследию мастеров английской книжной графики эпохи модерна. В многовекторной структуре художественного пространства конца XIX – первой трети XX в. особое место занимает творчество Артура Рэкхема (Arthur Rackham, 1867–1939) – графика, иллюстратора и мастера книжного оформления. Его работы отличаются живостью линии, декоративной уравновешенностью светлых и темных пятен, умелым сочетанием самостоятельности детали с основной массой разнообразных форм. Творчество Рэкхема повлияло на культурно-исторический генезис искусства книги стиля модерн и на формирование стиля иллюстраторов последующих поколений.

Особенно следует подчеркнуть специфику иллюстраций к детским книгам, созданным специально для чтения взрослыми малышам и ими самими. Технический прогресс, предоставивший новые способы печати больших тиражей книг, а также растущая потребность в знаниях среди разных слоев населения стимулировали приход в книжную иллюстрацию значительного количества талантливых художников. Одним из лидеров в данном направлении был Артур Рэкхем. В его творчестве особое место занимают иллюстрации к детским стихам, полюбившиеся как детьми, так и взрослыми, ибо они давали уникальную возможность погрузиться в своеобразное волшебное сказочное вневременное пространство, используемое художником в качестве постоянного

атмосферного фона иллюстраций. Мир «Рэкхемерии», независимо от сюжета и изображаемых персонажей исполненный в стиле неоготической направленности, служил отражением субъективного художественного видения бытия самого А. Рэкхема (термин предложен Ф. Геттингом в 1976 г.).

Его иллюстрации отличает идея создания прекрасного идеала действительности, далекой от реальности, особого чарующего настроения. Произведения А. Рэкхема способствуют развитию воображения фантазии у читателя, которые испокон веков пробуждала волшебная сказка в юной личности.

В эпоху модерна книжка-картинка стала популярным изданием для семейного чтения, в котором вербальное повествование сопровождалось солидными литографиями и гравюрами. Поначалу такие книжки украшались виньетками и гравюрами, а затем они пополнились цветными картинками и рисованными нотами к старинным колыбельным песенкам и рифмованным детским стишкам. Ярким примером подобного издания может служить сборник детских стихов и сказок «Матушка Гусыня. Старые детские стишки», изданный в 1913 г. в Лондоне издательством Уильяма Хайнеманна и проиллюстрированный А. Рэкхемом. Небольшого формата книги с загадками, считалками, песенками, присказками, сокращенными балладами и песнями со временем пользовались все большим спросом среди малышей, не умеющих читать, а только разглядывающих картинки, что диктовало художнику использование максимальной изобразительности. Этой книгой Рэкхем восстановил репутацию детского добродушного иллюстратора, и продажи его книг снова возросли [5, р. 107].

Прекрасная книга «Матушка Гусыня: Старые детские стишки», изданная в 1913 г., включает коллекцию детских традиционных стишков и рассказов, старых любимых песенок, комические алфавиты, собиравшиеся веками. Персонаж матушка Гусыня достаточно широко известен с XVII в. Так, в 1697 г. был издан сборник народных сказок «Сказки матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями» в обработке Ш. Перро.

На обложке первого издания было использовано имя его сына Пьера д'Арманкура, а книга называлась «Рассказы ушедших лет» с подзаголовком «Сказки моей матушки Гусыни». Эта книга стала первой в мире, написанной специально для детей. В дальнейшем сборник выпускался под названием «Сказки моей матушки Гусыни». На фронтисписе книги было представлено изображение персонажа в образе старухи с прялкой, которое в последующем позаимствовали другие иллюстраторы [2]. В дальнейшем именно таким станет характерный облик заглавного персонажа на иллюстрациях, сопровождающих публикации [7]. Матушка Гусыня не без юмора изображена А. Рэкхемом на одной из цветных иллюстраций в образе пожилой женщины в конической остроконечной черной шляпе поверх белого чепчика, летящей над Лондоном верхом на гусе, за ее спиной на ветру развевается красный плащ-накидка. Такого вида злобные старухи в черных головных уборах впервые появляются на страницах английских книг для детей начиная с 1710-х гг. Подобным одеянием художник указывал на непосредственную связь сказочного персонажа с черной магией. Дело в том, что еще в средневековой Англии инквизиторы перед казнью на костре обязывали ведьм надевать шляпы в форме церковных шпилей для привлечения божьей благодати с целью спасения их заблудших душ. Художники сказочным и фольклорным волшебницам пририсовывали чепчики и начиная с XVIII в. их стали изображать в остроконечных шляпах, показывая таким образом их непосредственное отношение к миру волшебства. Несуразно большими выглядят голова и руки матушки Гусыни при маленьком вытянутом туловище, причем ее голова отдаленно напоминает гусиную крупным клювообразным носом и небольшими глазками. Она парит в слегка розоватых перистых облаках, а внизу виднеются очертания черного силуэта зданий лондонской набережной, сливающиеся с границами горизонта. (ил. 1).

На иллюстрациях А. Рэкхема к описываемой книге можно заметить наблюдающих за людьми из-за деревьев эльфов – маленьких человекообразных игривых существ с большими выпученными глазами. Скорее всего, они выступают на изображениях своеобразным

связующим звеном для приглашения читателя посмотреть на отображенную ситуацию отстраненным взглядом, являющимся взглядом (видением) самого художника. Например, их можно заметить на иллюстрации, описывающей историю про Джека и Джил, где они, выглядывая из-за стволов деревьев, с любопытством следят за главными персонажами.

Художником использована редкая для его творчества композиция, направленная справа вверх и далее налево по диагонали, с достаточно уравновешенной и гармонично выстроенной структурой. Вдоль этой условной диагональной линии проходит аллея деревьев. Здесь все достаточно сбалансировано противопоставлениями: группа девушек в верхней части композиции и двое детей в нижней зоне, две кроны деревьев с прячущимися за ними маленькими существами с левой стороны и схожая пара вершин с водной поверхностью ручья в правой части изображения. Нижний левый угол намеренно оставлен свободным от каких-либо деталей, а правый верхний наполнен детальным изображением деревянных строений и полей с вереницей деревьев на фоне безоблачного голубого неба. Художник использует здесь излюбленный светло-охристый колорит. Тени практически не обозначены, и только по макушкам деревьев в правой части можно судить, что солнечное освещение исходит слева.

Во всех иллюстрациях к сборнику можно увидеть характерные для стиля модерн изящно прорисованные изогнутыми линиями корявые деревья и волнистые складки одежд, дощатые полы, объединенные легким эфемерным фоном охристо-серых уравновешенных гармонично приглушенных акварельных цветов.

Интересна иллюстрация, изображающая скрюченного человечка, где в характерной для А. Рэкхема манере нарисован высохший древоподобный человек, опирающийся на скрюченную палку; этой клюкой, словно битой при игре в крикет, он гоняет мышку, которую пытается поймать кривая кошка, тоже изображенная в некой скрюченной позе (*ил. 2*). Но он не смотрится как инвалид и не вызывает жалости, а пиратская повязка и шляпа с пером несколько гротескно выглядят на его неказистой фигуре.

Вся эта группа – скрюченный человечек и кошка с мышкой – находятся на кривой дорожке скалистого утеса. На заднем плане под горой виднеется покосившийся домишко, который вот-вот рухнет. Здесь кривизна подчеркивается диагональю поэтажной композиции намеренно искривленных изображений, словно из кривого зеркала. Изображенное здесь очень напоминает пейзаж с иллюстрации О. Бёрдсли к сочинению Лукиана «Правдивая история» (1896).

Среди самых примечательных можно назвать цветную иллюстрацию, на которой, судя по всему, изображена матушка Гусыня, сидящая на табуретке у дверей своей землянки под корнями могучего дерева и рассказывающая детям свои забавные истории. Здесь художник воспользовался излюбленным приемом диагональной композиции, которая разделяет пополам изображение по холистическому принципу. Организующим началом здесь выступает сюжет рассказа. Ему подчинено все пространство изображения от рассказчиц и слушателей до обстановки. Структурной доминантой служит черное окошко в двери ее дома.

На цветной иллюстрации «Когда я шел в Санкт-Ивес» к стихотворной загадке художник использовал автопортрет, изобразив в левом нижнем углу композиции себя словно в кошмарном сновидении, в очках и черном смокинге с бабочкой в горошек. Здесь он как будто устраняется от надвигающихся на него семи размахивающих руками ведьм в остроконечных конусообразных шляпах, а также от большого количества котов, которые со злобными взглядами пытаются наброситься на него.

Помимо цветных иллюстраций в книгу вошли не менее интересные черно-белые линейные и силуэтные перовые рисунки. Здесь также каждое новое стихотворение начинается с игривых букв; забавные маленькие человечки или держат буквы, или стоят рядом с ними, либо вплетены в текст. Такие человечки присутствуют во многих работах А. Рэкхема и характеризуют его стилистическую манеру.

Внимание к мелочам создает довольно ясную картину и оставляет читателю место для собственного воображения. Мягкая ирония,

наряду с комическими ситуациями, настолько гармонично вплетена в сюжет, что становится неразрывной его частью. Не остаются без внимания сквозные образы, появляющиеся в разных местах текста. Идеализированные английские пейзажи, открывающие виды на необъятные просторы, и порой пугающие тени черных силуэтов обостряют восприятие и будоражат детское воображение.

Центральной фигурой произведений выступает личность самого художника. В его героях можно с легкостью определить автопортретные черты. Порой долго разглядывая картинку, помещенную рядом с текстом, можно увидеть подсказку, с помощью которой можно самостоятельно разгадать загадку. За приятным чтением этой книги неизбежно погружаешься в счастливые моменты жизни этих забавных людей с их мелкими неурядицами, которые тем не менее кажутся им важными.

В этом плане интересна черно-белая иллюстрация с изображением великана-людоеда. Она четко разделена на две части – светлую слева со старушкой в дымящемся домике и темную справа со зловеще разинувшим рот злодеем, намеревающимся ее проглотить. Здесь мы видим человека перед разверзшейся перед ним бездной мрака и зла. Великан представлен в образе пирата с серьгой в ухе и повязанным на голове платком в горошек. За обеденной трапезой с приборами он культурно закидывает вилкой в рот домик с бабушкой, словно это обычное пирожное.

Многие рисунки, используемые в «Сказках матушки Гусыни» («Матушка Гусыня: Старые детские стишки»), можно встретить и в других стихах, проиллюстрированных Рэкхемом между 1912 и 1914 гг. [4, p. 131–133].

Представляется интересным оформление книги «Базар гоблинов» Кристины Россетти (Christina Georgina Rossetti, 1830–1894), изданной в 1933 г. в Лондоне. Это заглавное стихотворение к ее первому тому, опубликованному в 1862 г., стало исключительным в ее творчестве [3]. Искусным и оригинальным сочетанием сказочных сюжетов поэтесса восхитила современников, и ее произведение сразу отнесли к «истинным детским стихотворениям», одновременно отметив, что темы искушения,

прегрешения и искупления привлекательны также и для зрелой аудитории [8].

Повествовательное стихотворение первоначально проиллюстрировал ее брат художник-поэт Д.-Г. Россетти (1828–1882). Оно было переосмыслено А. Рэкхемом в серии иллюстраций 1933 г. где внешний вид гоблинских существ он заимствовал из мифологии и фольклора. Его изображения в этом издании нельзя назвать оригинальными, кроме четырехцветных страничных иллюстраций, выполненных акварелью. Поэма вызвала большой интерес среди издателей и была проиллюстрирована более 20 раз, начиная с более традиционных подарочных изданий Л. Хаусмана (1893) и А. Рэкхема (1933) и заканчивая версией Тихоокеанских комиксов Дж. Болтона (1984) [8].

К изданию Дж. Харрапа в 1933 г. Рэкхем подготовил четыре цветные страничные иллюстрации, над которыми начал работать еще в 1931 г. Их дополняют девятнадцать черно-белых перовых графических изображений. Они исполнены в точном соответствии с текстом и отражают основные наиболее напряженные драматические моменты повествования. Художник использует насыщенные цвета, гармонизированные с более приглушенными, блеклыми, утонченно нежными и едва уловимыми тонами, что демонстрирует пристальное внимание художника к деталям.

Обложка к книге проста и лаконична и в то же время ярмарочна. Она разделена на три яруса. В ее оформлении художник использует всего три цвета: черный, красно-коричневый и желтый на белом фоне. Здесь художник пользуется стилизованным силуэтным изображением. В верхнем ярусе изображен интенсивный базарный диалог петуха и гоблина, а между ними раскиданы плоды: тыква, бананы и другие.

В нижнем ярусе изображена куча разноцветных плодов, над которой торчат две гоблинские головы. Кроме того, фрукты раскиданы в верхних углах композиции. В средней части в центре помещено блюдо с фруктами, а черными буквами сверху написано название книги и указан ее автор. Справа от названия прорисована красным цветом стилизованная виноградная гроздь. Под блюдом

можно прочесть имя иллюстратора книги. Все три яруса разделены черными линиями и помещены в рамку. Форзац книги украшен чередующимися зеленоватыми силуэтами и белыми парами гоблинов у виноградного дерева также в три яруса.

Эскизные иллюстрации выглядят так, словно уставший от славы художник торопился исполнить заказ к назначенному издателем сроку. На первой оригинальной акварели мастер весьма искусно рисунком смог изобразить диалог вокруг фруктов между двумя героями – ожившим человекообразным деревом, пожимающим плечами, и гоблином, который преподносит ему поднос с угощением, видимо, предлагая приятелю попробовать, а тот, похоже, отказывается. Сцена достаточно веселая, демонстрирующая хорошее чувство юмора у автора. Собеседники весело общаются на фоне голубых облаков и гор.

Композиция вертикальная, разделена пополам. Передний план оставлен пустым. Перовое изображение слегка раскрашено одним цветом акварели. В фигуры дерева и гоблина добавлен серый цвет, а небо с горами намечено голубой краской. Художник все изобразил на чистом белом листе бумаги, он словно второпях оставил рисунок незавершенным. Перовой рисунок слегка раскрашен одним цветом акварели. Рисунки выполнены неотрывной сплошной перовой линией, горы с небом намечены просто мазками кисти.

В точно такой же манере исполнена и другая иллюстрация. На ней изображены два гоблина, торгующие фруктами. Один в голубом одеянии, в очках, держащий в руках зеленые фрукты, имеет сходство с художником. Второй сидит на корточках рядом и напоминает по виду крупную крысу или какого-то другого грызуна. Над ними как белье на веревке развешены раздельно и в корзинах фрукты. Перед гоблинами стоят два блюда с красными и синими плодами. Две перекладыны создают подобие квадратной рамы для всего рисунка. Похоже, что сначала художник исполнил перовой рисунок, а потом слегка подкрасил его чистыми акварельными красками без цветовых переходов и теней.

Титульный лист незатейливо прост. Его перовой рисунок отображает гоблинов с полными чашами, мешками и подносами фрук-

тов, в ногах на переднем плане также выложены некие плоды. Они изображены чистой перовой линией без заливки и теней. В верхней части более крупным шрифтом набрано название поэмы, под ним более мелко – имя ее автора. Под изображением с гоблинами стоит имя ее иллюстратора, под которым размещена прорисованная пером гроздь винограда. В нижней части листа обозначено место и название издательства книги.

На первой иллюстрации можно увидеть девушку в окружении маленьких звероподобных гоблинов. Действие происходит на берегу под раскидистым с желтеющей листвой деревом, она для них отрезает локон своих волос, чтобы получить столь вожделенных плодов и испить отравленного сока. Позади девушки в ожидании затаился гoblin, чешущий затылок. Перед ним стоит большой наполненный кувшин. У каждого в руках какие-то фрукты, а также корзины с виноградом и абрикосами. Художник применяет излюбленную диагональную композицию и насыщенный пестрый колорит с использованием приглушенных красок. Эта иллюстрация вынесена и на фронтиспис (ил. 3).

На другой иллюстрации крупным планом изображены две сестры, сидящие на коленях у берега в темном дремучем лесу, перед ними кувшины. Одна закрывает лицо обеими руками, другая оборачивается и смотрит в сторону толпы идущих с фруктами гоблинов и поющих свою заманчивую песню. Девушка правой рукой придерживается за кувшин, а левой как бы защитным жестом пытается отгородить сестру. Мощные кроны деревьев дальнего плана создают зловещую атмосферу мрачного, полного неожиданных опасностей леса.

Следующей является иллюстрация «Стойкость Лизы», где героиня совершает подвиг ради спасения сестры. На последней цветной иллюстрации крупным планом изображена выздоровевшая Лаура, рассказывающая уже своим троим детям всю эту поучительную историю. Она сидит у стола в комнате среди множества стульев и довольно эмоционально размахивает руками, в одной из которых держит белый платок. На заднем плане виднеется оконная занавеска и два каких-то портрета. Мастер и здесь

пользуется преимуществами диагональной композиции и более близким его раннему стилю изображением дощатого пола и стен в комнате с викторианской обстановкой, а также более скучным серо-коричневым колоритом.

В иллюстрациях к «Базару гоблинов» сказывается сформированный в прошлом стиль художника. Здесь он не вводит ничего нового, а явно возвращается к сложившимся ранее удачным и оправданным стилистическим приемам. Поэтому можно заметить, что стиль его работ, изданных в начале 1930-х гг., возвратился к раннему.

В своем творчестве А. Рэкхем старался придерживаться содержания произведений и определенных наработанных им композиционных правил и колористических решений. Поэтому, рассматривая его работы, всегда с легкостью можно угадать не только контекст, но даже к какому именно месту текста относится тот или иной рисунок. В них чувствуется его собственный особый стиль.

Таким образом, в каждой иллюстрации можно найти стилистические элементы, характерные для деятельности раннего А. Рэкхема, такие как завоевавшие сердца зрителей красавицы, гоблины, некие крохотные эльфийские существа с большими глазами, наделенные одновременно и животными, и человеческими качествами, черные массы травы, в которой просвечиваются яркие вкрапления цветов, благодаря которым каждую иллюстрацию указанного периода отличает неизменное очарование, характерное для произведений художника.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Остроконечная шляпа: почему ведьмы носят остроконечные шляпы? // Wow-cool.ru : электронный журнал. URL: <https://wow-cool.ru/raznoe-2/ostrokonechnaya-shlyapa-pochemu-vedmy-nosyat-ostrokonechnye-shlyary.html> (дата обращения 17.03.2021).
2. Шарль Перро // Интересные факты. URL: <https://interesnyefakty.org/sharl-perro> (дата обращения 27.05.2010).
3. Avery S. Christina Rossetti: religious poetry // The British Library. URL: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/christina-rossetti-religious-poetry> (дата обращения 17.04.2021).

4. *Gettings F.* Arthur Rackham. London : Studio Vista, 1976.
5. *Hamilton J.* Arthur Rackham: a life with illustration. London : Pavilion, 2010.
6. *Hudson D.* Arthur Rackham: His life a work. New York: Scribner's sons, cop. William Heinemann, 1960.
7. Mother Goose Origins: Nursery Rhymes Lyrics and Origins // Nursery Rhymes Lyrics, Origins and History. URL: <http://www.rhymes.org.uk/mother-goose-origins.htm> (дата обращения 25.04.2017).
8. *Roe D.* An introduction to "Goblin Market" // The British Library. URL: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/an-introduction-to-goblin-market> (дата обращения 18.04.2021).



1. А. Рэкхем. Матушка Гусыня. Иллюстрация к сборнику «Матушка Гусыня: Старые детские стишки» (Mother Goose : The Old Nursery Rhymes. London : William Heinemann, 1913)



2. А. Рэкхем. Скрюченный человек. Иллюстрация к сборнику «Матушка Гусыня: Старые детские стишки» (Mother Goose : The Old Nursery Rhymes. London : William Heinemann, 1913)



3. А.Рэкхем. Подношение отравленных фруктов. Фронтиспис к поэме К. Россетти «Базар гоблинов» (Rossetti Ch. Goblin Market. London: George G. Harrap & Co, 1933)

Войцех Герсон – художник и педагог (к вопросу польско-русских художественных связей)

В статье на основе редких документов из Российского государственного исторического архива Санкт-Петербурга рассматриваются некоторые аспекты деятельности знаменитого польского художника Войцеха Герсона, мастера исторической и жанровой живописи, пейзажиста, сыгравшего особую роль в художественной жизни Варшавы как педагог и общественный деятель и долгие годы связанного с Петербургской императорской академией художеств.

Ключевые слова: Войцех Герсон; польская живопись; Санкт-Петербургская Императорская академия художеств; варшавское Общество поощрения художеств; «школа Герсона»

Nina Faminskaya

Wojciech Gerson – Artist and Teacher (On the issue of Polish-Russian Artistic Ties)

Based on rare documents from the Russian State Historical Archive of St Petersburg, the article examines some aspects of the activities of the famous Polish artist Wojciech Gerson, a master of historical and genre painting, a landscape painter who played an important role in the artistic life of Warsaw as a teacher and public figure, and for many years was associated with the St Petersburg Imperial Academy of Arts.

Keywords: Wojciech Gerson; Polish painting; St Petersburg Imperial Academy of Arts; Warsaw Society for the Encouragement of Arts; “Gerson’s school”

Войцех Альберт Герсон (1831–1901) – польский художник, мастер исторической и жанровой живописи, пейзажист, создатель декоративных росписей, постоянно работавший и в области иллюстрации. Особую роль сыграл он в художественной жизни Варшавы как педагог и общественный деятель. Герсон долгие годы был связан с Петербургской императорской академией художеств. В Российском государственном историческом архиве Санкт-Петербурга хранятся редкие и ценные документы, помогающие составить представление о личности художника и рассмотреть некоторые аспекты его деятельности.

Понятны трудности становления высшей художественной школы в стране, лишенной национальной самостоятельности в результате трех разделов Польши между Австрией, Пруссией и Россией. После неудавшегося ноябрьского восстания 1831 г. вместе с Варшавским университетом было закрыто и отделение изящных искусств.

Войцех Герсон в 1851 г. с отличием окончил вновь открытую в 1844 г. варшавскую художественную школу (Школу изящных искусств), где кафедру рисунка возглавлял Ян Феликс Пиварский (1794–1855) – создатель живых жанровых сценок народной жизни. Социальную чуткость Герсон, несомненно, унаследовал от него. Несколько наивной и сентиментальной кажется его акварель «Прощание крестьянина с конем», но она не характерна для раннего творчества художника. Он стал одним из первых энтузиастов изучения и воплощения в пейзаже родного края. С этюдником художник исходил всю Польшу от устья Вислы до Татр (*ил. 1*). Свежестью непосредственного наблюдения отмечена акварель «Поле созревающей ржи» с синими огоньками васильков. В ней чувствуется рука профессионала, постоянно работающего с натуры.

Герсон наряду с некоторыми другими молодыми художниками получил двухлетнюю стипендию для занятий в Петербургской академии художеств (1853–1855). Отъезд группы польских художников в Петербург он запечатлел с оттенком юмора в зарисовке «Сценка на вокзале». Хотя Герсон обучался в классе исторической живописи профессора А. Т. Маркова, закончил учебу он жанровой

картиной «Крестьянские похороны», которая была удостоена малой серебряной медали.

Польских художников многое роднит с русскими передвижниками, но поляки обычно писали жанрово-пейзажные картины, где настроение решает пейзаж. Войцех Герсон стал выдающимся мастером именно таких произведений.

Благодаря помощи мецената генерала русской армии Болеслава Станевича молодой художник смог около двух лет с 1856 г. совершенствоваться в Париже. Три месяца Герсон занимался в мастерской Леона Конье, но наибольшее значение для дальнейшей творческой деятельности художника имела работа в музеях. Уже тогда, находясь в самой гуще артистической атмосферы Парижа, Герсон вынашивал план преобразования художественной жизни Варшавы.

В 1858 г. вернувшись на родину, он начал хлопотное дело по организации варшавского Общества поощрения художеств. Через два года Общество было создано и, что очень важно, начало проводить активную выставочную деятельность. Сам Герсон отдавал много сил формированию экспозиций. Так, например, для того чтобы поддержать Общество поощрения художеств и привлечь внимание публики, он обращается к Г. И. Семирадскому с просьбой экспонировать в Варшаве его картину «Грешница» по поэме А. К. Толстого. Семирадский откликнулся на просьбу и в свою очередь попросил поддержки у конференц-секретаря петербургской Императорской академии художеств П. Ф. Исеева.

Семирадский пишет: «Во время пребывания моего в Варшаве тамошнее Общество поощрения художеств обратилось ко мне с просьбой исходатайствовать у его высочества наследника цесаревича разрешения выставить на несколько дней в Варшаве мою „Грешницу“ при пересылке ее обратно из Вены в Петербург. Мои родители, которых годы и расстроены здоровье не позволили съездить в Петербург, когда картина была там выставлена, тоже убедительно просили меня об этом и даже мой отец говорил об этом с наместником графом Бергом, который уезжал в Вену, обещая лично, если представится возможность, исполнить обещание, если,

конечно, Вы найдете это уместным (подчеркнуто Семирадским. – Н. Ф.) передать эту просьбу Варшавского общества его высочеству, прибавив при этом, что сбор с выставки предназначен для бедных молодых людей, посвятивших себя искусству, но лишенных часто самого необходимого... Рим, 19-го сентября 1878 года. Генрих Семирадский» [1].

Трудно переоценить роль Герсона как педагога (сначала в частной мастерской, так называемой «школе Герсона»), восполнявшей отчасти отсутствие академии художеств. С 1872 г. в течение 25 лет он – ведущий профессор Варшавских рисовальных классов, тесно связанных с петербургской Академией художеств. По-видимому, Герсон был выдающимся педагогом. Он смог передать своим ученикам солидную прочную основу профессиональных знаний, владение рисунком, живописной техникой, то есть то, что он получил во время обучения в Петербурге и Париже, но кроме этого навыки живого, острого наблюдения природы, то, чем художник вдохновлялся в путешествиях по Польше, он также использовал в своей педагогической деятельности. Юзеф Хельмоньский (1849–1914) – известный польский живописец, учившийся у Герсона в Варшавских рисовальных классах, вспоминал в последствии: «Он просил нас для начала рисовать и изучать все досконально: землю, камни, небо, травы, деревья, всякое зверье очень подробно, точно, даже самых маленьких, таких как лягушка, пчела... рекомендовал не упускать ни малейшей возможности изучения натуры как в состоянии покоя, так и в движении. Его наставления имели особую ценность для живописцев: он говорил, что нельзя, например, подбирать на палитре колор земли, не написав прежде небо» [6, 160].

В Варшаве Хельмоньский трудился неустанно: работал в мастерской Герсона и еще занимался репетиторством, когда после смерти отца ему стало трудно материально. Порой Хельмоньскому и его друзьям-художникам приходилось пользоваться благотворительными обедами при Обществе поощрения художеств. Инициатором был Герсон. Студенты радовались, что после обеда могли еще взять с собой целую кошелку хлеба. Эти строки о душевной

щедрости Герсона находят живой отклик и у нас, живущих совсем в другую эпоху.

Хельмоньский бесконечно ценил Герсона и считал его главным своим учителем.

Он помнил советы профессора, который говорил: «Не бойтесь труда!» « Сам неслыханно работающий, такой же работоспособности он требовал от своих учеников... требовал доскональных знаний об искусстве, требовал развития индивидуальной культуры и этики, говорил... надо самому быть добрым, чтобы добру учить: нельзя кормить душу злом, а писать светлый облик» [3].

Герсон владел также богатым запасом теоретических знаний. Он цитировал ученикам фрагменты переведенного им трактата Леонардо да Винчи, преподавал перспективу, анатомию и историю искусств. О широте научных интересов Герсона говорит его участие в подготовке польского издания «Педагогической энциклопедии».

В письме к конференц-секретарю П. Ф. Исееву он пишет: «... Имею честь известить Вас, что я, кроме моих художественных работ беспрестанно занят теорией и историей искусств... Несколько недель тому назад я приглашен быть сотрудником Педагогической энциклопедии довольно обширных размеров, приняв на себя труд в доставлении в это новое издание ясных сведений об Академии и художественных школах. Я имею честь просить Вас, милостивый государь, как в интересах морального значения Академии и искусства вообще, не отказать в Вашем содействии и, если возможно, указать источники верных сведений с двух точек зрения: история развития Академии и ее теперешней организации... Варшава 16 / 28 мая 1878 В. Герсон» [2].

Уникальное значение личности Герсона-педагога в художественной жизни Варшавы второй половины XIX в. – в органическом сплаве фундаментальных теоретических и практических знаний. Он воспитал несколько поколений польских художников, среди которых живописцы такого уровня, как Юзеф Хельмоньский, о котором речь шла выше, Ян Станиславский, Леон Вычулковский, Юзеф Панкевич, Владислав Подковиньский, Станислав Ленц и другие.

Вдохновленный примером Яна Матейко, Герсон много сил отдал исторической живописи. В стране, лишенной политической самостоятельности, искусство порой оказывалось единственной областью, где высказывались патриотические идеи.

На большой и представительной выставке «Польские ученики петербургской Академии художеств», развернутой в залах Научно-исследовательского музея Академии (1989) можно было познакомиться с картиной Герсона «Смерть Пшемислава» (1881) (ил. 2). Польский король Пшемислав II был вероломно убит маркграфом брандебургским в 1296 г. Художник показал момент, когда приближенные маркграфа связали слуг и один из убийц подкрадывается к спящему королю [5].

Связь с петербургской Академией с каждым годом крепнет. Но не к исторической живописи относятся самые значительные достижения художника. В последние годы жизни он вновь, на более высоком уровне мастерства, возвращается к своим юношеским тематическим пристрастиям. Изображение горных пейзажей Татр и обитателей этого края находит наиболее полное и глубокое воплощение в его искусстве и по праву считается значительным явлением в польской живописи в целом. В картинах Герсона привлекает богатство и разнообразие мотивов природы, энергия и динамизм ощущается в самом движении кисти художника, когда он пишет суровые горные перевалы, водопады среди отвесных скал, поваленные бурей деревья. И совсем по-другому в лирико-эпическом плане решено полотно «Кладбище в Закопане» (1894) (ил. 3), отличающееся плотностью фактуры и насыщенной цветовой гаммой.

Многогранность творческой личности Герсона проявилась и в его статьях об искусстве, обзорах выставок, переписке с художниками.

Один из авторитетных и глубоких исследователей польского искусства Тадеуш Добровольский, в частности, вспоминает Герсона, говоря о творчестве Ольги Бознаньской, долго работавшей в Париже. «Запечатленные на полотнах женщины носят странные шляпы, скромные и шикарные туалеты, мужчины демонстрируют

твердые воротнички, монокли и цепочки, и все это необходимо художнице при воссоздании типов этих, как правило худосочных астеников, затронутых, как писал Герсон, неврозом века» [4, с. 155]

Опыту, знаниям, профессиональному такту Герсона можно было смело довериться. Не случайно именно ему было поручено подобрать произведения для Всемирной выставки в Париже 1900 г. [6, с. 159]

О признании заслуг Герсона в воспитании ряда поколений художников свидетельствует тот факт, что существующая ныне в Варшаве художественная школа носит его имя.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. ЦГИА СПб. Ф. 789. Оп. 4. Ед. хр. № 121. Л. 100–101.
2. ЦГИА СПб. Ф. 789. Оп. 8. Ед. хр. 109. Л. 11.
3. ЦГИА СПб. 5"3". ч. II АХ. 1896. Дело об участии Академии художеств в Парижской Всемирной промышленно-художественной выставке 1900 года. Л. 20.
4. Добровольский Т. История польской живописи. Ossolineum : Вроцлав, Варшава, Краков, Гданьск, 1975.
5. Skalska-Miecznik L. Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i na początku XX wieku. Katalog wystawy. Muzeum Narodowe w Warszawie. Warszawa. 1989. S. 18.
6. Wegner J. Józef Chelmoński w świetle korespondencji. Wspomnienie o Gersone. Wrocław. 1953.



1. В Татрах. 1860. Бумага, акварель. 17,3×19,6 см.
Национальный музей, Варшава



2. Смерть Пшемислава. 1881. Холст, масло. 154×231 см.
Национальный музей, Варшава



3. Кладбище в Закопане. 1894. Холст, масло. 67×100 см.
Национальный музей, Варшава

Гравюры йокогама-э как продукт модернизации Японии в период Мэйдзи

Статья посвящена гравюре йокогама-э, появившейся в самом конце периода Эдо (1603–1868) и продолжавшей свое развитие в период Мэйдзи (1868–1912). Цель статьи заключается в определении роли гравюры йокогама-э как некоего переходного этапа в процессе развития японской гравюры укиё-э перед появлением син ханга («новая гравюра»).

Ключевые слова: японское искусство; искусство эпохи Мэйдзи; японская гравюра укиё-э; гравюра йокогама-э; «перспективные гравюры» укиё

Alla Kurpatova

Yokohama-e Prints as a Product of Japan's Modernization During the Meiji Period

The article is devoted to the Yokohama-e prints, which appeared at the very end of the Edo period (1603–1868) and continued its development during the Meiji period (1868–1912). The purpose of the article is to define the role of Yokohama-e engraving as a transitional stage in the development of Japanese ukiyo-e prints before the appearance of shin-hanga (“new engraving”).

Keywords: Japanese art; art of the Meiji period; ukiyo-e Japanese prints; Yokohama-e prints; «perspective prints» of ukiyo

Эпоха Мэйдзи, начавшаяся в 1868 г. в результате реставрации императорской власти («Мэйдзи исин», что означает «обновления годов Мэйдзи») и завершившаяся со смертью императора Муцухито в 1912 г., воспринималась японцами как эпоха больших перемен. Началу эпохи предшествовало важное политическое событие – «открытие Японии». В 1853 г. завершился период великой

самоизоляции Японии от западного мира, продлившийся более двух веков. С этого времени в страну стремительно вливаются западные культурные ценности, науки и технологии. В последней трети XIX в. перед Японией встает задача войти в мировое сообщество, сохранив при этом национальную идентичность. Япония встала на путь модернизации, но не собиралась быть «целиком европейской», ей было необходимо обрести собственное место в мировом культурном контексте. «Таким образом, несмотря на сохранившееся в стране сильное неприятие всего иностранного, император и его окружение провозгласили курс на модернизацию Японии с учетом опыта западных государств» [7, с. 14].

На фоне смены культурной парадигмы и упадка традиционной японской гравюры укиё-э, которая перестала отвечать запросам общества, начинается поиск новых сюжетных мотивов и технических приемов. В гравюре появляются новые жанры, такие как кайка-э, сэнсо-э, йокогама-э. Гравюры жанра сэнсо-э представляли собой сцены батальных сражений Японо-китайской (1894–1895) и Русско-японской (1904–1905) войн (*ил. 2*). Гравюры кайка-э («картинки эпохи перемен») передавали сцены современной жизни Японии периода Мэйдзи. В них впервые появились изображения императора, что было совершенно немыслимо в период расцвета укиё-э (*ил. 1*).

Стремительно ворвавшийся в культурное пространство Японии жанр йокогама-э становится наиболее популярным, его название соотносится с открытым для европейцев портом в Йокогаме. Со временем этим термином стали обозначать любые изображения иностранцев, их обычаев, нравов, привычек. Жанр появился за несколько лет до окончания периода Эдо, но его в полной мере можно отнести уже к периоду Мэйдзи, поскольку по всем признакам он является продуктом Нового времени.

Итак, мы видим, что появление гравюр йокогама-э было результатом усилившегося интереса ко всему западному, но качество процесса знакомства с европейской культурой изменилось. Чтобы определить вехи на пути усвоения эстетической традиции Запада, обратимся к событиям XVI в., происходившим задолго до

закрытия страны. Японских художников всегда поражала техника европейской живописи, они стремились постичь не только основы реалистического воспроизведения пространства, но и понять принципы видения окружающего мира [3].

Первый этап этого процесса приходится на 1540-е гг., когда первые контакты с европейцами привели к наступлению «христианского века». В августе 1549 г. в Японию прибыл миссионер-католик, член ордена иезуитов Франциск Ксавье (1506–1552) [8, с. 84]. Вместе с ним прибыли и трое японцев – выпускников иезуитского колледжа Св. Павла в Гоа [8, с. 84]. Возможно, одним из них и был некий Анджело Ядзиро, японец по происхождению (1506–1552), который освоил приемы живописи маслом [9, с. 124]. С собой он привез живописный образ Девы Марии. Этот период можно считать точкой отсчета проникновения европейской живописи на японские острова. В основном ввозились картины религиозного содержания и гравюры на меди.

Прекрасно начавшийся и стремительно продвигавшийся процесс христианизации Японии прервался из-за политики военного правительства бакуфу. В 1587 г. Тоётоми Хидэёси издает «указ об изгнании священников» (Батэрэн цуйхо:рэй) [1, с. 24]. Принимается политика ограничения захода иностранных судов в порты Японии, особенно после событий 1637 г. в Симабара, нацеленная на уничтожение всего христианского [4, с. 41]. «Начинается проведение проверок на вероисповедание путем топтания табличек фуми-э» [8, с. 80]. (Фуми-э – таблички с изображением Иисуса Христа или Девы Марии, использовавшиеся в Японии XVII в. для выяснения вероисповедания.)

Связи с Европой, которые длились почти сто лет, решительно прервались токугавским правительством. Наступили сложные времена для освоения западной живописи и восприятия ее приемов и правил. «В таких идеологических условиях рождается токугавский принцип „почитания императора и изгнания чужеземцев“ (сонно: дзё:и), что потом приводит к реставрации Мэйдзи» [8, с. 80]. Но интерес к европейским наукам, ко всему западному только усиливался.

Второй этап восприятия всего западного приходится на период закрытия страны, когда голландская фактория Дедзима, расположенная недалеко от порта Нагасаки, была единственным источником знаний из Европы. Только в Дедзима и, отчасти, в Нагасаки сохранялась возможность изучения европейской живописи. Но это был не прямой, а опосредованный путь, в котором особая роль отводилась Китаю, корабли которого, наряду с голландскими, могли посещать порт Нагасаки один раз в году. Процесс проходил под постоянным надзором чиновников бакуфу. Была даже учреждена специальная должность для отслеживания предметов искусства, поступающих из Китая – кара-э мэкики-яки («оценщик китайской живописи») [2, с.120]. Их тщательно описывали, а живописные работы копировали. Дело в том, что китайские художники к этому времени уже освоили приемы западной живописи и активно копировали их. Эти копии и поступали в порты Японии. «В Дедзима лишь несколькими рангакуся (представителям голландской науки. – А. К.) и официальным переводчикам разрешалось общаться с намбандзин («красноголовыми варварами», как японцы называли европейцев) и овладевать западноевропейскими науками в области картографии, географии, ботаники, медицины и астрономии» [9, с. 39]. Но огромный интерес был не только к западным наукам, но и к искусству. Кроме того, существовала и кангаку, официальная школа представителей конфуцианской идеологии, а также кокугаку, или вагаку – школа национальной японской науки. Они соперничали между собой и представители рангаку на их фоне были весьма немногочисленны, но активно пропагандировали европейское искусство и стремились сами овладеть приемами западноевропейской живописи [6, с. 101].

Кроме того, в Нагасаки приезжали китайские художники, уже освоившие приемы европейской живописи, «которые придавали больше конкретности, правдивости в передаче натуры» [5, с. 127]. Н. С. Николаева подчеркивает, что именно «через Нагасаки попали в Японию и первые китайские гравюры, где применялись приемы линейной перспективы, вызвавшие широкий интерес и подражание» [5, с. 128]. Думается, что это были именно сучжоуские гра-

вюры, в которых широко применялся метод линейной перспективы не только в передаче интерьеров дворцов и храмов, но и в пейзаже [1, с. 24; 2, с. 119–130]. В результате этого взаимодействия в Японии в 1740-е г. появляются укиэ – перспективные гравюры, принадлежащие Окумуре Масанобу (1686–1764). Укиэ – это общее название гравюр, выполненных в технике линейной перспективы и светотеневой моделировки, в которых программно применялась европейская линейная перспектива с единой точкой схода. Вслед за Масанобу укиэ стал создавать и Тории Киётада, позднее Маруяма Окё (1733–1795) и Сиба Кокан (1747–1818), представитель рангаку. Но особая роль принадлежит Утагава Тоёхару (1735–1814), основателю школы Утагава. Он продолжил эксперименты с пространством, выстраивая его по канонам западноевропейского искусства, которое было доступно ему, скорее всего, также из китайских источников. Тоёхару одним из первых начал изображать определенные виды столицы Эдо с применением линейной перспективы, под их влиянием формируется пейзаж (фукэйга) как самостоятельный большой жанр японской гравюры.

Таким образом, на протяжении всего периода закрытия страны (1641–1853) Япония уже имела опыт общения с западным искусством, собирая и изучая по крупицам западные приемы и техники. Фактически это был результат длительного диалога между цивилизациями, в том числе и китайской, что привело к синтезу западных и дальневосточных идей и техник, воплотившихся в шедеврах Кацусики Хокусая и Андо Хиросигэ.

Третий этап приходится на время открытия Японии. Он начался с прибытия «черных кораблей» американского флота под командованием Мэттью Перри в бухту Урага в 1853 г. Чувство тревоги и опасения не покидало местное население. Япония неохотно входила в мировую торговую систему. В этой тревожной атмосфере начинают появляться и достигают своего расцвета гравюры йокогама-э.

До 1859 г. Йокогама представляла собой небольшую болотистую деревеньку. Ее судьба внезапно изменилась после заключения торговых договоров между Японией и «пятью нациями» – США,

Великобританией, Францией, Россией и Голландией. С 1 июля 1859 г. пять наций учредили свои компании и коммерческие агентства в Йокогаме. Это вызвало огромный интерес среди представителей других стран: выходцы из Южной и островной Азии – спекулянты из всех портов, китайские компрадоры и менялы нескончаемым потоком двинулись в Йокогаму. Это разнообразие иностранцев сразу вызвало интерес у японцев, и несколько художников укиё-э с большим энтузиазмом посвятили себя созданию гравюр йокогама-э. Бум производства этого жанра пришелся на 1860–1862 гг., когда было выпущено большое количество гравюр, с изображением порта Йокогама и его иностранных обитателей, их обычаев и нравов.

Изданные в тысячах экземпляров и разошедшиеся по всей Японии, эти гравюры внесли огромный вклад в распространение информации о многих инновациях и нововведениях, связанных с присутствием иностранцев на японской земле. Они пользовались невиданной популярностью, их моментально раскупали, они должны были знакомить с реалиями иностранной жизни, но, как отмечают многие исследователи, одного поверхностного взгляда на эти гравюры было достаточно, чтобы понять, что они условны, не точны, имеют множество ошибок в деталях изображения костюмов, интерьеров, музыкальных инструментов европейцев. Обратимся к йокогама-э Утагава Ёсикадзу, одного из известных мастеров, работавших в этом жанре в 1860–1870 гг. Его триптих с изображением пяти наций представляет не реальное событие, а, скорее, носит символический характер. Сцена происходит в порту Йокогама. На набережной с видом на различные западные суда и японские джонки изображены войска пяти наций, расположенные симметрично соответственно своим национальным флагам. На переднем плане – Великобритания и Соединенные Штаты Америки, в центре – Голландия, по бокам – Франция и Россия. Прямо в центре сцены, между английской и американской кавалерией, – два китайских персонажа, их центральное положение, вероятно, символизирует чрезвычайную важность их роли как бизнесменов, агентов и менял. Гравюра называется «Мир иностранцев Йокога-

мы», на листе стоит печать цензора (аратамэ) и дата: год Петуха, 11-й месяц (1861 г.) (ил. 3).

Мир на гравюрах йокогама-э, полный экзотики и богатства: мерцание стекол огромных окон, изысканные архитектурные украшения, хрустальные люстры, изобилие блюд, красиво одетые женщины и дети, довольные слуги, единение наций, – не вполне соответствовал действительности. В это время Япония переживала эпидемию холеры, которая в 1862 г. дошла и до Эдо. 1850-е и 1860-е гг. были периодом, когда неоконфуцианский социальный порядок начинает рушиться, самураи нищают, а низшие сословия богатеют. На гравюрах йокогама-э мы видим сцены вечеринок, когда европейцы, американцы, китайцы, афроамериканцы танцуют в большом кругу. Особый интерес вызывал обычай иностранцев устраивать увеселения по воскресеньям. Танцы и шествия по праздникам были понятны и знакомы японцам, а обычай регулярного еженедельного праздника был чем-то диковинным. Несмотря на это, шествия иностранцев Йокогамы, праздники в Йокогаме являются частыми сюжетами гравюр. Иностранцы изображаются шагающими вдоль береговой линии на фоне кораблей с развивающимися над ними флагами пяти государств. Тема шествий не нова, мы часто встречаем изображение шествий даймё в гравюре укиё-э. Но вряд ли войска разных народов маршировали бы вместе в одном строю в сопровождении музыкантов и конных экипажей, как это можно видеть на гравюрах йокогама-э.

К сожалению, гравюры йокогама-э неизвестны широкой публике и еще недостаточно исследованы, их зачастую ставят в один ряд с гравюрами кайко-э и сэнсо-э, хотя в целом они являются продуктом другого качества и назначения. Гравюры йокогама-э выполняли несколько различных функций: во-первых, они наверняка были формой популярного развлечения, способом удовлетворить желание публики приобщиться ко всему западному, а значит – экзотическому. Во-вторых, в них читается несколько неприязненное отношение к иностранцам, часто они показаны в момент алкогольного опьянения, неадекватного поведения. Возможно, эти гравюры были способом выражения тревоги

и опасения перед враждебным западным миром. Вместе с тем они явились важным этапом в процессе дальнейшего развития укиё-э и способствовали появлению гравюры син ханга («новая гравюра»), в которой соединилось традиционное и новаторское, символическое и концептуальное, в полной мере отражающее специфику периода модернизации Японии.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Иванова А. А. (Курпатова А. А.).* Гравюры с линейной перспективой и их воздействие на развитие пейзажа в японской ксилографии XVII–XIX веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2002. 28 с.
2. *Иванова А. А. (Курпатова А. А.).* Голландская традиция в японской гравюре конца XVII – середины XVIII вв. Китайский транзит // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 29: Проблемы развития зарубежного искусства. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2014. С. 119–130.
3. *Мастера искусства об искусстве.* М. : Искусство, 1965. 261 с.
4. *Навлицкая Г. Б.* Нагасаки. М. : Наука, 1979.
5. *Николаева Н. С.* Япония – Европа. Диалог в искусстве. Середина 16 – начало 20 века. М. : Изобразительное искусство, 1996. 400 с.
6. *Ока Я.* Мэганэ-э то токайдо годзюсан цуги. Укиё-ни ситасэйё гахо [Мэганэ-э и 53 станции дороги Токайдо. Влияние западного искусства на Укиё-э] // 神戸, [Кобэ] 1984 (на яп. яз.; 眼鏡絵と東海道五拾三次展—西洋の影響を受けた浮世絵—) 神戸, Кобэ; б.и., 1984. Р. 101.
7. *Савельева А.В.* Искусство и ремесла эпохи Мэйдзи (1868–1912). Краткий очерк // Совершенство в деталях. СПб. : Чистый лист, 2016. 127 с.
8. *Скворцова Е., Луцкий А.* Духовная традиция и общественная мысль в Японии XX века. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2014.
9. *Kuroda G., Rogers B.* Seiyō no Eikyō wo Uketuru Nihonga = Western influenced Japanese Painting. yoto, 1924. (на яп. яз.).



1. Тоёхара (Ёсю) Тиканобу. Прогулка принца Тогу в парке Асукаяма. 1890. Кайка-э



2. Кунитора II. Отправление из Пхэнтхэка.
Около 1894 г. Сэнсо-э



3. Утагава Ёсикадзу. Мир иностранцев Йокогамы. Триптих.
Йокогама-э. 1868

Хоакин Соролья и испанский социальный реализм

В статье рассматривается творчество Хоакина Соролья в контексте испанского социального реализма. Автор исследования выделяет десятилетний период в карьере живописца, когда он творчески разрабатывает темы, характерные для этого направления. В статье изучаются основные предпосылки и социально-культурные факторы, влияющие на выбор художником тем и предпринимается попытка выделить центральные живописные произведения этого периода. Художественно-стилистический анализ приводимых в тексте статьи работ позволяет обозначить ключевые открытия, которые повлияли на формирование творческой манеры Соролья, и выдвигается тезис о том, что достижения, связанные с участием этих работ в испанской национальной и международной художественной жизни, обеспечили художнику своевременный успех и международное признание.

Ключевые слова: Хоакин Соролья; Испания; конец XIX века; искусство; социальный реализм; натурализм; социальная критика; мораль, живопись

Sofia Lokanova

Joaquin Sorolla and the Spanish Social Realism

The article observes the art of Joaquin Sorolla in the context of Spanish social realism. The author of the study identifies a ten-year period in the painter's career in which he elaborates themes of social realism. The article explores the main impetus and socio-cultural factors that influenced the artist's choice of the theme and highlights the central Sorolla's paintings of this period. The artistic and stylistic analysis of the works presented in the text of the article allows

to identify the key discoveries that influenced the the future painter's creative manner. The current study is proposing a thesis that the achievements associated with the participation of these paintings in the Spanish and international artistic life brought Sorolla success and international recognition.

Keywords: Joaquin Sorolla; Spain, late 19th century; art; social realism; naturalism; social criticism; moral, painting

В 1900 г. испанский живописец Хоакин Соролья (1863–1921) получил главный приз одной из самых престижных международных выставок – Всемирной выставки в Париже. Эта победа явилась поворотным моментом его творческой карьеры – Соролья оказывается в зените славы и становится художником действительно международным, уважаемым в арт-столицах Европы и Америки. Его выставки, сопровождающиеся огромным успехом, покорили в том числе Париж (1906), Берлин (1907), Лондон (1908) и Нью-Йорк (1909), что позволяет говорить о Соролье как одном из самых выдающихся мастеров своего времени. Победу на Всемирной выставке художнику принесла картина «Печальное наследие» (1899), ставшая кульминацией на более чем десятилетнем пути, в течение которого он творчески разрабатывает темы социального реализма.

В Испании второй половины XIX в. происходят существенные изменения в системе государственного управления. Политический кризис способствовал формированию нестабильного социального и экономического климата внутри страны. А в результате проигранной войны с США в 1898 г. Испания лишилась своих последних заокеанских колоний – Кубы, Пуэрто-Рико и Филиппин и окончательно утратила свои международные позиции. Переживаемые потрясения побуждали население к переосмыслению основ национальной идентичности, что нашло отражение в изобилии художественного материала, создаваемого в эти годы.

В условиях отсутствия независимой от государства экосистемы искусства мадридская Национальная выставка изящных искусств – биеннале, основанная государством в 1856 г. (по аналогии с Парижскими салонами), вплоть до начала XX в. оставалась центром художественной жизни страны и стимулировала творческую

продуктивность. Именно здесь художники имели возможность заявить о себе и получить признание широкой публики. Хронология выставки, на которой первыми давали о себе знать художественные открытия или эксперименты, позволяет сделать вывод, что в последнее десятилетие XIX в. происходит смена тематических предпочтений – от эпизодов национальной истории, с ее пафосом, к сценам социального испанского реализма, с его моралью.

С 1884 г. молодой выпускник Академии искусств Сан Карлоса в Валенсии Соролья принимает участие в конкурсной программе. Он подавал свои работы на участие в разных конкурсных категориях: в 1881 г. дебютировал с тремя маринами (одна из них, «Сцена в порту» (1880), находится в коллекции Музея Сорольи, две другие записаны поверх самим художником [7, р. 23]), в 1884 г. художник представил картину национальной истории «Второе мая 1808 года» (музей Прадо, Мадрид), в 1886-м – картину библейской истории «Предание Христа земле» (в том же году уничтожена самим автором), а в 1890 г. на суд Выставки была представлена жанровая сцена «Парижский бульвар» (местонахождение неизвестно), тема которой выглядела недостаточно убедительно для жюри конкурса, которое отметило работу лишь медалью второго класса. Медаль первого класса в 1890 г. была присуждена картине «Несчастный случай», изображающей сцену городских рабочих будней. Автор победившей картины – уже признанный севильский художник Хосе Хименес Аранда (1837–1903), чей брат Луис Хименес Аранда (1845–1928) в предшествующем году одержал Гран-при на Международной выставке в Париже 1889 г. с работой «Больничная палата во время обхода главным врачом». Обе картины братьев Хименес Аранда представляли собой новый для испанской художественной сцены тренд, вдохновленный французским современным натурализмом и последовательно продолжающий многовековые традиции испанского реализма. С этого момента живопись все чаще обращается к темам социально-критического толка, которые постепенно вытесняют с пьедестала историческую картину.

И хотя для живописи конца XIX в. социально-критическое мышление было явлением достаточно новым, характерные для не-

го темы уже активно разрабатывались другими видами искусства и успели выразиться в работе литераторов, таких как Эмилия Прадо Басан (1851–1921), Бенито Перес Гальдос (1843–1920) и представителей более молодого поколения, к которому принадлежал и близкий товарищ Сорольи тех лет Винсенте Бласко Ибаньес (1867–1928). Авторы в своем творчестве исследовали идею «судьбы героя», которая выводилась из трех определяющих ее положений: наследственности, среды и исторической эпохи формирования. Реалисты считали человека заложником своей судьбы, где, по большому счету, от него самого мало что зависит.

Так и Соролья, вдохновленный успехом братьев Хименес Аранда, в 1892 г. с целью представить свою картину на конкурс Национальной выставки, выбирает для нее тему социального толка и подает работу на конкурсную категорию, которая станет официально наименоваться «социальная живопись», или «социально-реалистическая живопись» – социальный реализм.

Замысел картины «Еще одна Маргарита!» (1892) (*ил. 1*) подсказала художнику сцена из жизни, очевидцем которой он оказался: в вагоне, на котором он следовал из Валенсии в Мадрид, ехала скованная по рукам молодая женщина – в сопровождении конвоя она направлялась на трибунал для вынесения приговора по делу об убийстве собственного внебрачного ребенка, а обстоятельства дела бурно обсуждались пассажирами этого вагона. Современник Сорольи, художественный критик Аугусто Комас и Бланко в своем профессиональном комментарии указывает на моральное воздействие этого случая: «Такой внезапный и непосредственный контакт с трагической реальностью произвел глубокий эффект на впечатлительную душу художника». [3, с. 214].

В результате разработки композиции Соролья уходит от излишней повествовательности сцены, которую он изначально принял за основу. Достоверная передача увиденного – один из основных принципов натурализма. Соролью же интересовала не буквальная описательность, а сложный психологизм сцены, нравственная составляющая и впечатляющая выразительность личной трагедии. Ему удастся решить поставленную художественную задачу путем

отказа от многочисленных деталей, таких как наблюдающая толпа, пестрящие наряды, которые еще присутствуют в подготовительном эскизе, и выбора наиболее выгодного ракурса. Живописец разворачивает сцену таким образом, чтобы выделить личную трагедию женщины: ее опущенная голова, потерянное выражение лица находятся в центре и на переднем плане замкнутого пространства композиции, а конвой на заднем плане буквально сливается с темной стеной вагона, интерьер которого решен таким образом, чтобы напоминать тюремную камеру. Приглушенные, темных оттенки, лишь кое-где перемежаются пятнами падающего из небольших окон света. Художник писал с натуры – привлекая живых моделей позировать ему в обстановке реального вагона.

Монументальность образа, которой впервые удается достичь молодому автору, усиленная безошибочной линией рисунка, передает полноту его впечатления от увиденной человеческой трагедии. Название дает ключ к пониманию природы этой трагедии: прямая отсылка к Маргарите, героине оперы Шарля Гуно (1818–1893) «Фауст» (1859), которая убивает своего ребенка – плод порочной связи с Фаустом.

Итак, жюри Национальной выставки 1892 г. единогласно присуждает Соролье первое место. Другие два победителя этого года – Висенте Кутанда Торайа (1850–1925) с работой «Забастовка рабочих в Вескае» (1892) и Луис Хименес Аранда с его «Больничной палатой во время обхода главным врачом» (1889). Эти крупного формата работы остросоциальной тематики бросали вызов традиционно лидирующей исторической картине. Так, «Еще одна Маргарита!» стала отправной точкой последующего десятилетнего плодотворного периода художественного осмысления Сорольей тем социального содержания.

На протяжении жизни Соролья пишет многочисленные картины, вдохновленные ландшафтом и жизнью родной ему Валенсии: сцены труда и быта моряков и их семей, обычаев населения края, досуга детей на пляже, работы рыбаков в порту. Однако в 1880-е и 1890-е гг. большинство созданных им работ такого содержания предпочтительнее обозначить как относящиеся к локальной ис-

панской художественной традиции костюмбризма (яркие, приятные для созерцания и одновременно лишённые морали картины повседневной жизни, как правило, среднего формата). И только в 1894 г. двумя монументальными картинами «И они еще утверждают, что рыба дорого стоит!» и «Возвращение с рыбной ловли» он переосмысливает все те же образы Валенсии под абсолютно новым углом зрения – критическим.

Обе работы встретили большой успех, они были отмечены самыми престижными наградами в 1895 г. и вошли в крупнейшие мировые собрания. После победы на Национальной выставке в Мадриде картина «И они еще утверждают, что рыба дорого стоит!» была приобретена музеем Прадо. А работа «Возвращение с рыбной ловли», отмеченная премией на Парижском салоне, находится в постоянной экспозиции музея Орсэ.

Порт к югу от Валенсии Эль Кабаналь служил для Сорольи достоверным источником знаний о тяжелом труде рыбака. Для названия картины, которая по замыслу должна поднять острую социальную тему условий труда, автор использует выражение «И они еще утверждают, что рыба дорого стоит!». Популярный писатель, соотечественник и политический единомышленник Сорольи Висенте Бласко Ибаньес в том же 1895 г. завершил этой емкой фразой свою Валенсийскую новеллу «Майский цветок». Повествовательный цикл литературно описывает испытания, сопровождающие труд моряка; действия разворачиваются в уже упомянутом порту Эль Кабаналь [2].

«И они еще утверждают, что рыба дорого стоит!» демонстрирует глубокое сопереживание живописца происходящему на борту рыболовецкого судна. В приглушенном свете трюма, заваленного инструментами, два старика оказывают помощь юноше, серьезно раненому во время рыбалки. Свет из люка разливается по его телу и словно накапливается в области ранения, в его лучах хорошо различим медальон с образом ангела-хранителя, какие по обычаю носили валенсийские рыбаки. В живописном решении сцены новаторские открытия художника смело сочетаются с отсылками к классическим образам и традиционным приемам.

Форматом и композиционно работа напоминает фотографический снимок. В те годы Соролья уже активно увлекался фотографией и применял ее приемы в живописи [6, р. 114]. А вместо четкого рисунка лиц и подробной детализации обстановки он обращается при трактовке образа к более свободной и смелой манере письма, использует широкий мазок и приглушенную палитру для изображения сумрака корабельного трюма. Живописные приемы и техника работы со световым эффектом отсылают к наследию Диего Веласкеса, который являлся самым авторитетным источником знаний для Сорольи [1]. Положение раненого юноши, его левая рука, которая выступает на переднем плане, и его обнаженная грудь с религиозным медальоном вызывают ассоциацию с сюжетом Снятия с Креста. [9, р. 108] Соролье мастерски удается соединить классические художественные традиции с новыми приемами современного ему натурализма.

В свою очередь картина «Возвращения с рыбной ловли» полностью удовлетворяла вкусам французской публики – намного более описательна, нежели критична, и выполнена художником в излюбленном аудитории натурализме, а выбранный сюжет позволял автору продемонстрировать и непревзойденное мастерство живописи. По высказыванию одного из биографов Сорольи об этой работе, в которой уже очевидна ведущая композиционно и смыслообразующая роль света – солнца и моря, «это был его первый Соролья!» [8, р. 86].

Также на Парижском салоне 1895 г. Соролья представил остросоциальную «Белую работорговлю». Как и для «Еще одной Маргариты!» он пишет сцену в давящей обстановке железнодорожного вагона, на этот раз изображая в нем проститутку, перевозимых с одного места «труда» на другое, художественно осмысляя одну из наиболее печальных практик того периода. Развивающееся в Испании железнодорожное сообщение действительно способствовало транспортировке этих девушек, часто очень молодых, в возрасте от 15 до 19 лет, которые обслуживали публичные дома. Из Валенсии их можно было доставить, например, в порт Картахены, а затем на пароме в Оран и во французскую колонию Алжир [9, р. 41].

Актуальность этой темы подтверждается еще одним примером со звучности живописи и литературы: рассказ «Белая работорговля» (1889) Еухенио Флореса (1851–1908) повествует о путешествии проститутки из Сарагосы в Гавану [5].

Как и при работе над «Еще одной Маргаритой!», трактуя тему «Белой работорговли», Соролья опускает все анекдотические элементы. С высокой точки зрения внимание обращено на девушек, чья личная драма разворачивается в углу холодного вагона. В небрежности, полулежачи или облокотившись друг на друга, закутанные в пестрые платки и шали, с одинаково красивыми молодыми лицами, с закрытыми глазами, покорно следующие судьбе, они выглядят беспомощными жертвами. Яркие и привлекательные валенсийские региональные костюмы и элегантные туфли, которые видны из-под платьев двух девиц на переднем плане, в сочетании с гитарой, находящейся среди узлов багажа, добавляют живописности обстановке. В красочных одеждах и с отразившимся невинной нежностью на их лицах сне образы девушек резко противопоставлены свахе – некрасивой старухе в черном, потупившей в никуда свой обреченный и уставший взгляд. Как отмечал Бласко Ибаньес, эта картина – «произведение писателя, использующего кисть вместо пера» [2, р. 245].

Успех «Возвращения с рыбной ловли» в 1895 г. утвердил художника в намерении «следовать собственным идеалам, создавая искреннюю живопись» [6, р. 31]. И хотя автор не уходит от тем социального реализма, отныне основной художественной задачей Сорольи является изучение света, его вариаций и эффектов в живописи. До 1900 г. он создает ряд отвечающих этой задаче работ, исследует прямой интенсивный солнечный свет («Шитье паруса» (1896)), световые эффекты в тени («Еда на лодке» (1898)), искусственное электрическое освещение («Исследование. Доктор Симаро в своей лаборатории» (1897)), формирующие композицию возможности света в работах 1900 г. «Транспортировка винограда» и «Упаковка изюма». Работы эти не содержат очевидной драматической составляющей, однако, изображая труд, они продолжают развивать социальную тематику в творчестве художника.

Картина «Шитье паруса» является примером одного из самых сложных воплощений света в живописи Сорольи. Теплый средиземноморский свет сквозь решетки, цветущие кусты и прочие ограждения, которые различимы в рисунке падающей тени, проникает во внутренний дворик, где мужчины и женщины сосредоточенно трудятся над шитьем паруса. Блики и тень сложными узорами ложатся на белое полотно паруса, создавая различные сочетания оттенков белого, кремового и серого. Сложность этих тоналностей такова, что Соролья в письме другу Педро Жиль Морено де Мора обозначил: «Я не посылаю вам никаких фотографий, потому что они не способны передать все тональные отношения» [4, р. 92]. «Шитье паруса» впервые была выставлена на Парижском салоне 1897 г., где получила высокую оценку. Впоследствии работа выиграла первые призы на международных выставках в Мюнхене и Вене. На Национальной выставке 1899 г. в Мадриде она получила неоднозначные отзывы. Критики отмечали, что работа не содержит морального посыла. Позже, в 1905 г., она была представлена на Венецианской биеннале, где была очень хорошо принята и приобретена Венецией (сегодня экспонируется в Международной галерее современного искусства Ка-Пезаро).

Кульминацией десятилетнего периода, когда Соролья разрабатывает темы социального реализма (после 1900 г. он оставляет это направление), стала картина «Печальное наследие» (*ил. 2*), за которую в 1900 г. испанский художник получает самую желанную международную награду – Гран-при Всемирной выставки в Париже. Тему подсказала сцена из реальной жизни, свидетелем которой он стал в августе 1899 г. на пляже Мальвароса (Валенсия). «Однажды, когда я разрабатывал образ одного из валенсийских рыбаков, я увидел вдалеке группу детей, кто в море, кто на берегу, и одинокую стройную фигуру священника, который присматривал и ухаживал за этими детьми. Похоже, они были обитателями госпиталя Сан-Хуан де Диос, самыми прискорбными отбросами общества: слепыми, сумасшедшими, калеками и прокаженными... Невозможно передать всю силу впечатления, что я, не теряя времени, получил у администрации больницы разрешение, и тут же, у кромки воды,

создал картину» [3, р. 265]. Талант автора позволил в сюжете «Печального наследия» объединить богатство оттенков сумеречного морского пейзажа с настроением сложной социальной темы.

Паруса растворились на горизонте, в небе остались последние следы заката. На переднем плане справа тощий и бледный подросток-инвалид опирается на костыль, его бережно поддерживает облаченный в черную рясу брат милосердия, а слева два слепых мальчика и один совсем маленький на костылях помогают друг другу. Движение детей направлено к монаху, чей аскетичный профиль выделяется серьезной сосредоточенностью на фоне моря. Дальше вглубь сцены ребенок, сидящий на песке в центре, и малыш справа, смотрящий на художника, защищая рукой глаза от солнца, обращают внимание зрителя на других детей, играющих в море; позы многих из них указывают на наличие явных физических недостатков. На заднем плане – необычайно глубокое синее море. Узкая полоса сумеречного неба гнетущим, вытканым из множества оттенков синим цветом отражается на морской глади, пересекаемой выразительной белой волной. Сильная морская стихия, темная устойчивая фигура милосердного брата резко контрастируют с бледными силуэтами несчастных беспомощных детей. Этот трогательный сюжет, а также мастерство живописного исполнения, впечатлили международное жюри в Париже, которое присудило Соролье главный приз Международной выставки. Событие это позволило мастеру продемонстрировать свой уникальный талант, заручиться поддержкой критики и общественности и добиться международного признания. Испанское государство отказалось приобретать картину, которая так откровенно осуждала общество за убожество его молодых граждан.

«Печальное наследие» была последней в карьере Сорольи крупноформатной картиной с выраженной социальной темой. Одновременно этой работой он впервые вводит в свою живопись изображение детей на пляже – линия, которая найдет очень широкое развитие в его будущем творчестве и станет одной из любимых как самим художником, так и его международной аудиторией.

1910 год. Соролья, успешный художник, стяжавший международную славу, давно оставил «социальную живопись» с ее критикой, моралью и назидательной составляющей. Волей случая он возвращается к теме с серией «Сцен в тавернах», исследующих актуальную в то время проблему баскского общества – алкоголизм. Летом этого года художник работал над пейзажами Северного побережья Испании для предстоящей в 1911 г. масштабной выставки его творчества в США, с этой целью он остановился в небольшом портовом городке Сараус (Страна Басков). Именно там, но не на берегу моря, а в тавернах, в общении с местными, он находит вдохновение для создания «Сцен в тавернах». Некоторые из них, например «Жарение сардин на гриле», скорее стоит рассматривать как разработку художником образов-типов местного населения, часто выполненных в быстрой этюдной манере, в то время как другие работы серии – «Пьяница. Сараус» (ил. 3), «Москора, Сараус» – показывают алкоголизм как серьезную проблему, ведущую к разрушительным последствиям.

Соролья на протяжении всей жизни находился в поиске наиболее адекватных средств для воплощения своих творческих идей. Работа в сложной тематике социального реализма охватывает важный период, в который происходит становление творческой личности художника. Достижения этих лет определили дальнейшую траекторию творчества мастера. Позже Соролья признавался, что именно в этот период «он сумел во всей своей полноте осознать художественные идеалы, которым отныне будет следовать, создавая искреннюю живопись, которая будет интерпретировать природу такой, какой она в действительности и является, а рука его будет подчинена только собственному зрению и чувствам» [6, p. 31].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Локанова С.* Хоакин Соролья и испанская живописная традиция // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. № 53: Проблемы развития зарубежного искусства. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2020. С. 186–204.
2. *Blasco Ibanes V.* Flor de Mayo. Madrid : Catedra, 1999. 248 p.

3. *Diez J. L., Baron J.* Joaquin Sorolla. London : Thames & Hudson, 2009. 534 p.
4. *Epistolarios de Joaquin Sorolla. V. I: Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora / Eds. Tomas F., Garin F., Justo I, Barron S.* Valencia : Anthropos, 2007. 397 p.
5. *Flores E.* Trata de blancas. Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 2014. 390 p.
6. *Menedez M.* Joaquin Sorolla. Técnica artística. Madrid : Tecnos, 2016. 424 p.
7. *Pantorba B.* Sorolla. Estudio biográfico y crítico. Madrid: Ed. Mayfe, S L., 1953. 217 p.
8. *Pons-Sorolla B.* Joaquin Sorolla. Madrid : Ediciones poligrafa, 2009. 344 p.
9. *Sorolla: Spanish master of light.* London : National Gallery Company, 2019. 264 p.



1. Хоакин Соролья. Еще одна Маргарита! 1892. Холст, масло.
130×198 см. Художественный музей Милдред Лейн Кемпер,
Вашингтонский университет, Сент-Луис



2. Хоакин Соролья. Печальное наследие. 1899. Холст, масло.
210×285 см. Коллекция фонда Банкаха, Валенсия



3. Хоакин Соролья. Пьяница. Сараус. 1910. Холст, масло.
115×140 см. Галерея Дэниэла Каца, Лондон

Влияние группы кэмдентаунцев на вортицистов (1900–1910-е годы)

В статье рассматриваются художественные особенности кэмдентаунцев (Camden Town Group), творчество Шарля Жинне (1878–1952), актуальные темы вортицистов, английских беспредметных художников. Акцент сделан на том, как новации предшественников были задействованы вортицистами. На основании трактовки сюжетов различных произведений делается предположение о преемственности внутри английской живописной традиции первой четверти XX в. Пейзаж стал одним из жанров произведений вортицистов.

Ключевые слова: кэмдентаунцы; художники группы КэмденТаун; художники группы Кэмден Таун; Кэмден-таун; вортицисты; вортицизм; Э. Уодсворт

Aleksandr Lappo

The Influence of the Camden Town Group on Vorticists (1900–1910')

The article examines the artistic features of the Camden Town Group, the work of Charles Ginnet (1878–1952), topical themes of vorticists, english abstract artists. The article focuses on how the innovations of the predecessors were used by vorticists. Based on the interpretation of the plots, an assumption is made about the continuity within the English painting tradition of the first quarter of the 20th century. The landscape has become one of the genre of vorticists.

Keywords: Camden Town Group; Artists of the Camden Town Group; vorticists; vorticism; E. Wadsworth

Кажется важным охарактеризовать темы объединения кэмдентаунцев (Camden Town Group). Сюжеты, к которым обращались

художники, посвящались различным явлениям большого города [8], что было обусловлено процессами индустриализации, а в несколько критическом смысле – выявлению «урбанистической безликости» [5]. Взгляды кэмдентаунцев вместе с тем были обращены к воздействию цвета на зрителя [18, р. 45]. За философскими беседами о природе, создании мира, средствах художника, упрощении... кэмдентаунцы пришли к выводу, что цвет может быть если не главным принципом организации полотна, то иметь большое значение. Выпускник училища «Слейд» (Slade School) Спенсер Гор (1878–1914) выступал за поддержанную Роджером Фраем (1866–1934) инициативу не уделять столь большое внимание «пейзажам и портретам».

Новации организации пространства Моне, Писсарро, Сёра так или иначе произвели впечатление на английских художников, а городские сцены Шарля Жинне (1878–1952) намекают на диалог различных культур [18, р. 65]. Остановимся подробнее на некоторых произведениях Жинне, поскольку контекст его творчества может оказаться важным для обнаружения преемственности внутри английской культуры [10].

Подготовка художника впоследствии помогла родившемуся во Франции мастеру: по одной из легенд, в 1916 г. он стал художником канадской армии (их культуры связаны) [6, с. 65]. Считается, что Жинне остался в Англии явно не только из-за того, что поддерживал кэмдентаунцев, а учителя не одобряли его идею использования ярких красок [19]. Развивая тему диалога культур, можно предположить, что английское искусство с ориентацией на историзм (почитание живописи прошлого) и смену жанров было предпочтительнее для художника нежели тенденции европейских, в частности, парижских кругов 1900–1910-х гг., где все-таки субъективное начало вытесняло объективное. В этой связи сюжеты, где изображена природа («Норвичский собор от Пуллс-Ферри, Норфолк») укладываются в традицию английских пейзажей. Например, картон вортициста Эдварда Уодсворта (1889–1949) «Деревня Бакстон и вид на Бродботтон, недалеко от Глоссоба» (ил. 1), выполненный в 1920-х гг., демонстрирует интерес к миру фауны.

Изгибы Уодсвортских холмов, кроны деревьев будто созвучны кубистическим находкам вортицистов.

Занимаясь изучением творчества, можно прийти к выводу, что Жинне интересовался архитектурой Англии («Ворота шлюза, Честер», ил. 2), но живописный текст, где важнее цвет, больше привлекал художника. В дальнейшем исследователи могут выявлять специфику повествовательности его городских сцен («Канал Лидза»), что позволит более точно рассматривать пейзаж в 1900–1920-х гг.

Выскажем предположение, что пространство города располагало англичан к построению сцен, где конкретные истории (цикл «Кэмден-таун» Уолтера Сикерта) служили импульсом для абстрагирования. Так, например, сопоставляя отдельные произведения Роберта Бейвена (1865–1925) с картинами Жинне («Каштановое дерево»), можно обнаружить переключку с реалистической традицией. Формальные изменения, связанные с развитием кубизма, присутствуют и в его работах (см. также «Бретонское прощение»).

Таким образом, жанровая составляющая кэмдентаунцев, их обращение к разным сюжетам показало многогранность творчества английских художников в 1900-х гг. С одной стороны, интерес к портрету, более актуальному для искусства первой половины XIX в. сменился обращением к пейзажу. Можно сказать, что абстракционисты, которые в дальнейшем нередко обращались к жанру городского пейзажа, черпали некоторое вдохновение в творчестве кэмдентаунцев, большая часть которых окончила художественное училище «Слейд». Живописец Уолтер Сикерт (1860–1942) в своем творчестве обратился к социальному направлению. Как известно, если вортицисты касались социальных проблем, то это были антивоенные высказывания. Любопытно проследить, как могли бы развиваться их взгляды, если бы не война.

Циклом «Убийство на Кэмден-таун стрит» (1907–1909) художник «добавил заразу своему сюжету о проституции» [11, р. 98]. Реально произошедший случай: неизвестный убил проститутку (народная молва причисляла и Сикерта к возможным подозреваемым) – получил широкую огласку в прессе [15]. Художника

интересовала тема неравенства, которую он раскрыл в рамках реалистического метода.

Смятение уставшего человека, увидевшего бездыханное тело, подчеркнуто его скорбными жестами. У мужчины нет вопросов: осозная причину утраты, он горюет. Цикл позволяет высказать предположение о возможности развития критического реализма в Англии. Однако влияние Сикерта на соотечественников более ощутимо в портретном («Джордж Мур») и пейзажном («Собор Св. Марка, Венеция») жанрах. Метод автора включал в себя работу «по впечатлениям» от увиденного. Например, он ходил на балетные спектакли, черпая там вдохновение для создания картин. Сюжеты его картин напоминают творчество Эдгара Дега (1834–1917). Примечательно, что в данном случае Сикерт позаимствовал часть приемов у школы натурализма (композиция), а формально-содержательные нюансы полотен (сюжет, цвет) он развивал на протяжении всего своего творчества.

Обратившись к источникам, можно сделать вывод, что в XIX–XX вв. художественные мастерские в Великобритании предоставили «глобальные» возможности женщинам для творчества [14]. Не позволяет ли это предположить, что в первой четверти XX в. их влияние на художественный процесс было велико? На данном этапе о ситуации, связанной с включением английского искусства в европейский контекст, можно судить по следующему факту. В передовом (суфражистском) тексте Ребекки Уэст (1892–1983) звучит следующая фраза: «Тела, подобные его, не убивают тела, подобные ее» [12, р. 356], что контрастирует с позицией вортицистов, желавших свести тело к «безжизненной оболочке» [12, р. 356].

Уильям Хогарт (1697–1764), как ни странно, был близок абстракции, потому что его персонажи не имеют реальных прототипов [13, р. 227]. Новации Сикерта можно определить следующим образом: он рассчитывал (как нам кажется), что зритель будет участвовать в поиске смысла (влияние концепции импрессионистов?). Художник также показал хорошее владение методом реализма. Вместе с тем он «повторял» сюжет (известно

несколько вариантов картины), занимаясь, таким образом, воспроизведением, связанным с искусством журнала (в журналах воспроизведение является традиционным способом коммуникации с читателем).

Таким образом, Сикерт, который был знаком с неприглядной стороной городской жизни, воплотил в цикле «Убийство на Кэмдентаун стрит» важные в дальнейшем темы: наблюдение зрителем непосредственного действия, натурализм и воспроизведение. Помимо этого, выпускники училища «Слейд», участники художественного процесса, мастера различных современных художественных техник, демонстрировали свои работы в его мастерской [8, с. 41].

Повторим, сюжеты кэмдентаунцев посвящались в основном событиям большого города (не обязательно Лондона, а любого абстрактного). В этом смысле интересно, что вортицисты продолжили эту традицию. Взгляды кэмдентаунцев вместе с тем были обращены к воздействию цвета [18, р. 45], что предвосхитило интерес абстрактных художников к средствам создания полотна. Эти новации произвели впечатление на вортицистов, которые видели картины кэмдентаунцев. Объединение последних вообще имело весьма условные рамки, как замечает исследователь [18, р. 49], и было создано скорее из-за благорасположенности известных лиц, в частности художницы Ванессы Белл (1879–1961), супруги блумсберийца Клайва Белла (1907–1961).

Сделаем предположение, что известная у блумсберийцев проявлениями свободы во взглядах среда (превалирование эстетических концепций искусства над этическими, свобода взглядов на взаимоотношения мужчины и женщины) мотивировала художников отступить от догматов академизма. Таким образом, художественные объединения явились средоточием богомности, чему способствовал статус некоторых членов группы. У вортицистов элитаризм подразумевал и свободу от реалистической традиции, и свободу в общественных взглядах.

Как считал выдающийся исследователь Э. Гомбрих (1909–2001), в начале XX в. художники «должны были стать изобретателями» [7, с. 563], что привело к большому количеству измов,

например, фовизм во Франции, экспрессионизм в Германии, Бельгии. В Великобритании можно было наблюдать интересную ситуацию, поскольку в привычном смысле там не было особых течений. В 1910-х гг. интерес художников обратился в сторону абстрактных форм, до этого иногда появлявшихся в работах кэмдентаунцев. Более известным течением стал вортицизм.

Причина, по которой европейский опыт на британской почве не прижился, заключается в том, что актуальные для европейского сознания приемы оказались нежизнеспособными в реалиях консервативной Англии, где для художников традиционные схемы (академизм, прерафаэлиты) считались более близкими, в результате чего мастера-вортицисты творили «без оглядки» на материк [9, с. 524].

В завершение разговора о влиянии можно заметить, что ряд деятелей отечественной культуры – Кандинский, Дягилев – в немалой степени способствовали сложению вортицизма, однако роль первой скрипки все же играли европейцы: Пикассо, особенно Сезанн, Маринетти. Маринетти, общавшийся с Уиндемом Льюисом (1882–1957), был ориентиром для текстов вортицистов.

Особенности развития теоретического процесса в британской периодике демонстрируют уникальную работу слова с изображением. Например, английский критик, философ, теоретик Джон Марри (1889–1957) в журнале «Ритм» замечал: «Истинное искусство и философия идут бок о бок в прогрессе, который преодолевает условности и традиции ради собственной жизни» [4, р. 12]. Марри находил призвание художника в союзе изображения и слова, позиции в целом актуальной для журналов той поры. Этот союз продолжил традицию прерафаэлитов: большинство художников были также эссеистами, писателями, поэтами.

Вортицисты внесли заметный вклад в диалог зримого и читаемого. Как замечает англоязычный специалист по искусству модерна Бернард Вер, «„Бласт“ был ни на что не похож» [17, р. 349]. Рассмотрим некоторые особенности «Бласта». С одной стороны, его авангардная эстетика (синтез искусств, особые формы репрезентации материала, разные формальные изыски, например шрифты) участвовала в создании нового типа журнала, с дру-

гой – «Бласт» вписывался в традицию академической периодики об искусстве (но, как и многие другие журналы, спонсировался частными лицами).

Вортицистов интересовал пейзаж, который оказался связан с Первой мировой войной – болезненной для англичан. Военный конфликт оставил неизгладимый след в их душе. Менялись жанры, изобразительные средства, однако настрой был однозначен: война не воспринималась как событие, несущее пользу населению. Человеческие жертвы, экономические потери, хаос – темы, которые были востребованы вортицистами.

В гравюре «Гавань Флашинга» (ил. 3) упоминаемого ранее художника Уодсворта сочетание резких углов мачт создает беспокойное настроение и средства выразительности направлены на то, чтобы вызвать чувство отчуждения. Морская тема Великобритании особенно актуализировалась из-за названных событий. «Войну часто описывали как первый конфликт индустриальной эпохи, ослабивший прославление технологий такими передовыми художниками, как футуристы, и временно положивший конец глобальным экспериментам и страсти к абстракции, которые только начались» [16 р. 1–2]. Возможно, марины позволили художникам по-новому взглянуть на происходящее, чтобы потомки не повторяли ошибок предшественников.

В портрете военная тема показала себя опосредованно и четко. Осенью 1980 г. в Манчестерской галерее проходила выставка портретов Льюиса в образе рекрута Тайроса. Примечательно рассмотреть некоторые имеющиеся репродукции, чтобы осознать, как художник воспринимал и прошедшую войну, и духовный кризис. Льюис последовательно преодолевал его и открывал новые способы репрезентации. К выставке он написал следующие строки: «Эти Тайросы не предназначены для того, чтобы быть красивыми, поскольку они конечно, неприступны и суровы. <...> Без сомнения, найдутся люди, которые сделают это открытие с укоризненным восклицанием» [3, р. 88–89].

Говоря о «людях», художник имел ввиду равновеликого участника диалога, который бы дополнил его живописные взгляды.

Речь может идти как о современниках, так и о последователях. Однако мог Льюис писать об историках искусства? Взаимодействие изображения и слова кэмдентаунцев – актуальная для британского дискурса тема.

Таким образом, пейзаж кэмдентаунцев вортицистами был переосмыслен с учетом имеющихся обстоятельств, оставляя пространство для диалога.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

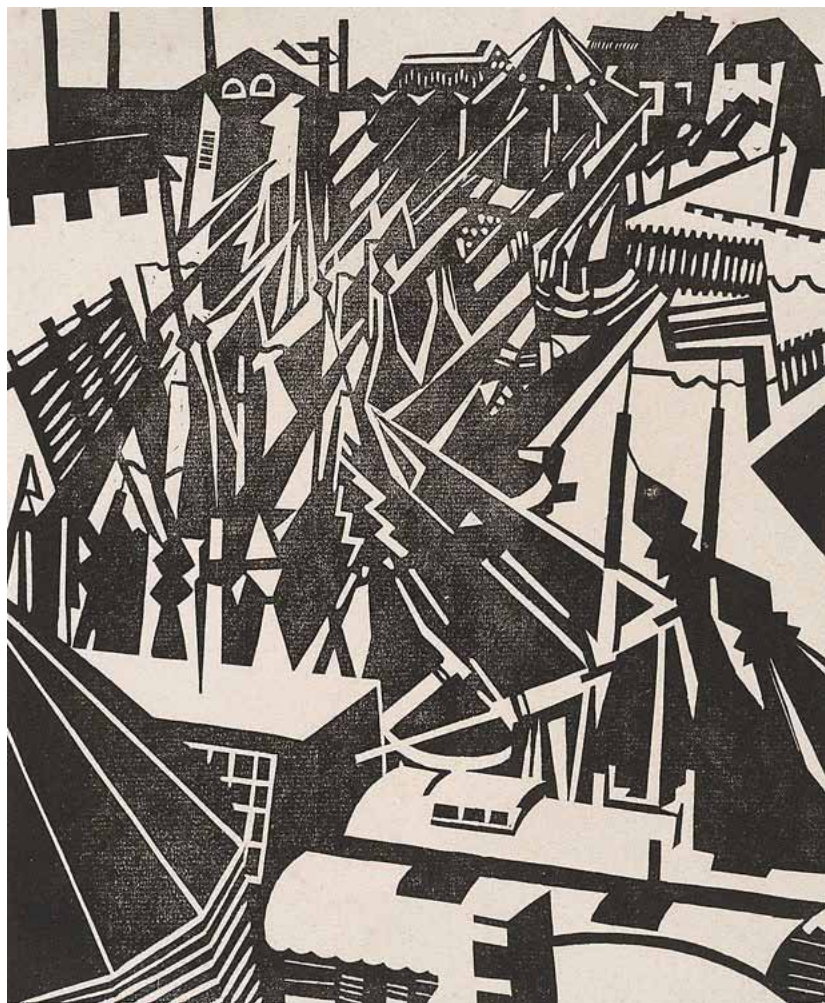
1. Blast N 1, 1914.
2. Blast N 2, 1915.
3. Lewis W. 1882–1957. Catalog of Exhibition held at the Manchester City art Gallery. London, 1980.
4. Rhythm Vol. 1, No 1. Summer 1911.
5. ЖЖ киноведа Сергея Кудрявцева. URL: <https://kinanet.livejournal.com/785447.html> (дата обращения: 31.12.21).
6. Бирченко Т. Британское искусство начала XX века и художники группы «Кэмден-Таун» // Третьяковская галерея. № 2. 2008 (19). С. 58–65.
7. Гомбрих Э. История Искусств. М. : Искусство – XXI век, 2013.
8. Игумнова Е. В. Образ города и британские художники 1910-х гг. // Искусство Евразии [Электронный журнал]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-goroda-i-britanskie-hudozhniki-1910-h-godov/viewer> 2020 № 2 (17). С. 39–50.
9. Ключина Е. В. Логографический метод Фернана Кнопфа на примере анализа I lock my door upon myself // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 6. СПб. : НП-Принт, 2016. С. 523–531.
10. Ливергант А. Вирджиния Вулф: «Моменты бытия». М. : Ред. Елены Шубиной : АСТ, 2018.
11. Bold J. Walter Sickert and the image of Camden-Town // The British Art Journal. Vol. 13, No 3 (Winter 2012/13). P. 95–100.
12. Hertz E. The Gender of Form and British Modernism: Rebecca West's Vorticism and "Blast" // Women Studies. 2016, No 45 (4). P. 356–369.
13. Quinton L. Ninette de Valois and the transformation of early-twentieth-century British ballet // Precarious Professionals: Gender, Identities and Social Change in Modern Britain. London, 2021. P. 205–232.
14. Quirk M. An Art School of Their Own: Women Ateliers in England, 1880-1920 // Woman's Art Journal Vol. 34, No. 2 (FALL/WINTER 2013). P. 39–44.
15. Tickner L. Walter Sickert: The Camden-Town Murder and Tabloid Crime // Modern Life and Modern Subjects – British Life in the Early Twentieth Century. New Haven and London, 2000. 23 p.
16. Vaizey M. Aftermath: Art in the Wake of World One // Burlington Magazine. September 2018, Vol. 160. No 1386. P. 788–790.
17. Vere B. "Blast Sport"? Vorticism, Sport and William Roberts's Boxers // Modernism/modernity, April 2017, Vol. 24. No 2. P. 349–370.
18. Watney S. English Post-Impressionism. London, 1980.
19. VeryImportantLot : Сайт, посвященный аукционам. [URL]: <https://veryimportantlot.com/ru/news/obchestvo-i-lyudi/sharl-zhinne-biografiya-tvorchestvo-khudozhnika> (дата обращения: 19.12.2021– 31.12.2021).



1. Эдвард Уодсворт. Деревня Бакстон и вид на Бродботтон, недалеко от Глоссоба. 1922. Картон, масло. 72×94,5 см. Музеи и галереи Брэдфорда, Великобритания



2. Чарльз Шинне. Ворота шлюза, Честер. 1933. Холст, масло. 68,6×50,8 см. Музей Гросвенор, Великобритания



3. Эдвард Уодсворт. Гавань Флашинга. 1914. Ксилография.
26,2×21,7 см. Художественная галерея Нового Южного
Уэльса, Австралия

Направление бундзинга в начале XX века. Традиции и новации

Статья посвящена развитию живописи бундзинга (нанга) в начале XX в. Основная задача исследования – определить истоки формирования художественного объединения «Син нанга», кратко обозначить этапы его развития в рамках существующих стилей периода Тайсё (1912–1926), а также выявить значение этого направления в японской живописи.

Ключевые слова: японская живопись; син нанга; нанга; бундзинга; Тайсё

Olga Cherdakova

Bunjinga at the Beginning of the 20th Century: Traditions and Innovations

The article is devoted to the development of the “bunjinga” (Nanga) painting in the early 20th centuries. The main objective of the study is to determine the origins of the formation of the Shin Nanga art association, briefly outline the stages of its development within the framework of the existing styles of the Taishō period (1912–1926), and also determine the significance of this trend in Japanese painting.

Keywords: Japanese painting; Shin Nanga; Nanga; Bunjinga; Taishō period

Японская живопись занимает значительное место в мировом искусстве. Несмотря на разницу религиозно-философских воззрений, Восток и Запад активно взаимодействовали на протяжении второй половины XIX в., и к началу XX в. диалог культур приобрел особую значимость.

В период Мэйдзи (1863–1912) правительством был провозглашен курс на создание «просвещенной цивилизации» (буммэй кайка)

по европейскому образцу [1, с. 199]. Экономические и социальные преобразования происходили настолько стремительно, что в сфере культуры в сравнительно короткий срок чередовались радикальные устремления – от полного уподобления Западу до крайнего национализма. Страна восходящего солнца перешла на капиталистический путь развития при сохранении монархии и пережитков феодальной организации общества, что создало предпосылки для появления многообразных направлений, группировок, объединений, как общественно-политических, так и литературно-художественных [1, с. 199, 200]. Крайне сложно понять и правильно оценить деятельность японских мастеров искусства последней трети XIX в., не учитывая атмосферу, сложившуюся в этот период, а также воздействие идей, волновавших всю творческую интеллигенцию страны. Уже к концу XIX – началу XX в. в искусстве наблюдается возрождение традиционализма на новом уровне. При этом одной из важнейших целей японских художников всех жанров была демонстрация и разъяснение Западу своих национальных, эстетических, этических, культурных и духовных ценностей. Таким образом, к периоду Тайсё (1912–1926) многие художники, формально принадлежавшие к направлениям ёга¹ 洋画 и нихонга² 日本画, в художественных приемах и технике постепенно обращаются к наследию мастеров бундзинга.

Японская живопись эрудитов, известная как бундзинга 文人画, или нанга 南画 (южная живопись), представляет собой совершенно определенную область научного интереса: ее развитие, а также творчество отдельных художников недостаточно изучены. Актуальность проблематики данной статьи состоит в том, что впервые в отечественном искусствознании предпринята попытка раскрыть основные аспекты трансформации живописи эрудитов (син нанга 新南画) первой половины XX в., что способствует более глубокому пониманию творчества современных художников.

Обращаясь к истокам формирования рассматриваемого направления, следует сказать, что искусство бундзинга³ зародилось в конце XVII в. [3, р. 4]. Это явление отличалось истинно национальным своеобразием, наиболее ярко воплотившимся в творчестве Икэ но Тайга (1723–1776), Ёса Бусона (1716–1783), Урагами

Гёкудо (1745–1820), Ватанабэ Кадзана (1793–1841). Новый стиль живописи характеризовался самобытными видами техник и художественных приемов, позволивших проявиться индивидуальной манере художника. Особенностью творчества мастеров этого направления является отражение в живописном произведении глубинного смысла, идей посредством многогранной символики. Направление бундзинга процветало с начала XVIII в. на протяжении почти двух столетий.

Во второй половине XIX в. в Японии стали популярными выразительные контрастные пейзажные композиции, исполненные в яркой живописной манере. Они отражали динамичные политические и социальные изменения, происходившие в период упразднения сёгуната и реставрации монархии. Однако широкая популярность этого стиля вызвала большое распространение некачественных работ, написанных грубо. Критики начали возмущаться. Особенно известной стала статья 1882 г., в которой высмеивались пейзажи эрудитов за то, что они изображали «горы подобно клубням батата и сосны – как деревянные пестики» [4, р. 21]. Американский историк искусства Эрнест Феноллоса (1858–1908) представил свое известное обличение живописи направления бундзинга на публичной лекции в Токио.

В ответ на эту критику и для укрепления своего статуса художники-эрудиты начали объединяться в формальные ассоциации и организации. В 1897 г. Таномура Тёкуню (1814–1907) совместно с Томиока Тэссаем (1836–1924) основали японскую Ассоциацию нанга в Киото. В 1898 г. в Токио благодаря усилиям художников Иносэ Тонэя (1839–1910), Кавамуры Укоку (1838–1906) и Такамори Сайгана (1847–1917) была организована японская группа Нанга. Немного позднее аналогичная организация возникла и в Осаке [4, р. 22].

Новый термин «син нанга» («новая нанга») получил распространение приблизительно в этот же период, когда вопреки устоявшимся критериям дальневосточного искусства живопись стала занимать главенствующую позицию по отношению к поэзии и каллиграфии.

В конце XIX – начале XX в. живопись мастеров бундзинга продолжала развиваться под патронажем новых членов правительства

и культурной элиты, хорошо разбирающейся в китайской культуре. Среди представителей бундзинга этого поколения прежде всего необходимо назвать таких художников, как Хинэ Тайдзан (1813–1869), Харуки Нанмэй (1795–1878), Хоаси Кё (1810–1884), Таномура Тёкуню (1814–1907), Яманака Синтэно (1822–1885), Ясуда Родзан (1830–1882) и Окухара Сэйко (1837–1912) [2, р. 36].

Японская Ассоциация нанга в Киото организовала филиалы в других крупных городах. К 1904 г. число участников достигло трех тысяч [4, р. 22]. Объединение нанга в Токио стало ведущей группой эрудитов национального масштаба.

Син нанга корректнее охарактеризовать как масштабное движение, нежели как стиль. Термин охватывает широкий спектр живописных произведений, которые представляли новое направление. В своем отказе от консервативного стиля бундзинга, происходящего из китайской традиции, новая живопись эрудитов отражала общее состояние японского мира искусства. На выставке 1912 г. в Токио этот конфликт спровоцировал разделение нихонга (живопись в японском стиле) на консервативную и прогрессивную. В это же время в кругах нихонга и ёга (живопись в западном стиле) возрождается интерес к бундзинга.

Понятие субъективности, введенное постимпрессионизмом, подтолкнуло японских художников к переосмыслению наследия эрудитов и их принципов самовыражения. Мастера нихонга увидели в живописи бундзинга источник различных стилей для творческих экспериментов. Йокояма Тайкан (1868–1958), Имамура Сико (1880–1916) и Томита Кэйсэн (1879–1936) были среди тех, кто черпал вдохновение в экспрессивном стиле Икэ но Тайги, Ёса Бусона и Томиока Тэссая. В 1911 г. Фудзисима Такэдзи (1867–1943), почетный художник ёга, отметил «психологическое» сходство между работами Поля Гогена, Ван Гога и Поля Сезанна и произведениями японских мастеров Икэ но Тайга и Ёса Бусона. Другой представитель направления ёга, Саито Ёри (1885–1959) утверждал, что «сила живописи эрудитов заключалась в «особенной стилистической свободе» [3, р. 19]. Пропускаемая через призму недавно предложенных западных понятий субъективности и индивидуализма, ставших

главными в мире искусства времени Тайсё, живопись бундзинга обрела новую значимость и, безусловно, привлекла новый интерес ученых в исследовании ее традиций.

В японской статье за 1917 г.⁴ предпринята попытка определить отличие между син нанга и консервативной живописью бундзинга. Направление новая нанга было создано художниками, не входившими в круг эрудитов. В списке представителей нового движения упоминались не только мастера нихонга (Имамура Сико, Йокояма Тайкан, Тэрадзаки Когё, Юки Сомэй, Хирафуку Хякусуй, Хасимото Кансэцу, Томита Кэйсэн, Ясуда Юкихико, Кобаяси Кокэй), но и представители ёга (Косути Мисэй, Мицутани Кунисиро, Морита Цунэтомо). Движимые стремлением к свободе самовыражения и не стесненные строгими правилами, художники син нанга объединяли в своем творчестве влияния Запада, японские традиции и композиционные приемы современной китайской живописи.

Несмотря на то, что термины бундзинга и нанга взаимозаменяемы, к началу XX в. термин «нанга» стал ассоциироваться с живописью профессиональных художников. Чтобы подкрепить идеальное представление об искусстве эрудитов как игривом самовыражении ученых-любителей, несколько теоретиков возродили термин бундзинга. Этот акцент на непрофессионализме в дальнейшем давал право заниматься живописью эрудитов и художникам направления ёга. Более того, появилась идея «любительской живописи» (сиротога), или «искусства как хобби» (ёгигэйдзюцу) [4, р. 23].

Несмотря на распространенное представление о живописи эрудитов периода Тайсё (1912–1926) как о традиционной и консервативной, японский Институт нанга придерживался прогрессивных взглядов, которые отражали основополагающую философию движения син нанга [5, р. 55]. Новое поколение нанга расширяет художественно-эстетические критерии, согласно которым определялась живопись эрудитов: изображение природы, основанное на наблюдении, отсутствие шаблонных подходов, клише и принятие «любой работы, которая отражает дух „живописи образованных людей“, даже включая стиль укиё-э» [4, р. 23]. В желании продвигать живопись бундзинга по всей стране, многие мастера активно

организовывали персональные выставки и участвовали в правительственных мероприятиях.

Таким образом, в начале XX в. живописные принципы бундзинга стали менее строгими. В этих произведениях появляется разнообразие, вариативность, неожиданные приемы как в композиционных, так и в колористических решениях. Некоторые художники остались сторонниками консервативных методов эрудитов, но при этом искали собственные пути творческой самореализации. Все техники и приемы, разработанные Икэ но Тайгой и Ёса Бусоном, использовались новым поколением художников в сочетании с европейскими темами или, напротив, создавался синтез западной стилистики с китайскими и японскими темами. Искусство нанга стало более многогранным, разносторонним, благодаря чему получило возможность дальнейшего развития на протяжении всего XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ёга – «западный стиль живописи».

² Нихонга – японская живопись конца XIX – начала XXI в.

³ В данной статье направление бундзинга также обозначается как нанга, или эрудиты.

⁴ В японском издании «Тюбидзюцу» вышла статья «Появление син нанга», где впервые упоминается данный термин.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Николаева Н. С. Япония – Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI – начало XX века. М. : Изобразительное искусство, 1996. 400 с.

2. Таки Сэйити. Бундзинга гайрон [Таки Сэйити. Знакомство с искусством бундзинга]. Токио: Кайдзося сюппанса, 1922 нэн. 69 р. [Токио : издательство Кайдзося, 1922. 69 с.]. (На японском языке; 滝精一 著, 文人画概論. -東京: 出版社, 改造社, 1922年. 69 p.)

3. Cahill J. Scholar painters of Japan: Nanga school. New York : Asia Society Inc., 1974. 134 p.

4. Literati Modern: Bunjinga from Late Edo to Twentieth-Century Japan. The Terre Welch Collection at the Honolulu Academy of Arts. Honolulu : Academy of Arts, 2008. 368 p.

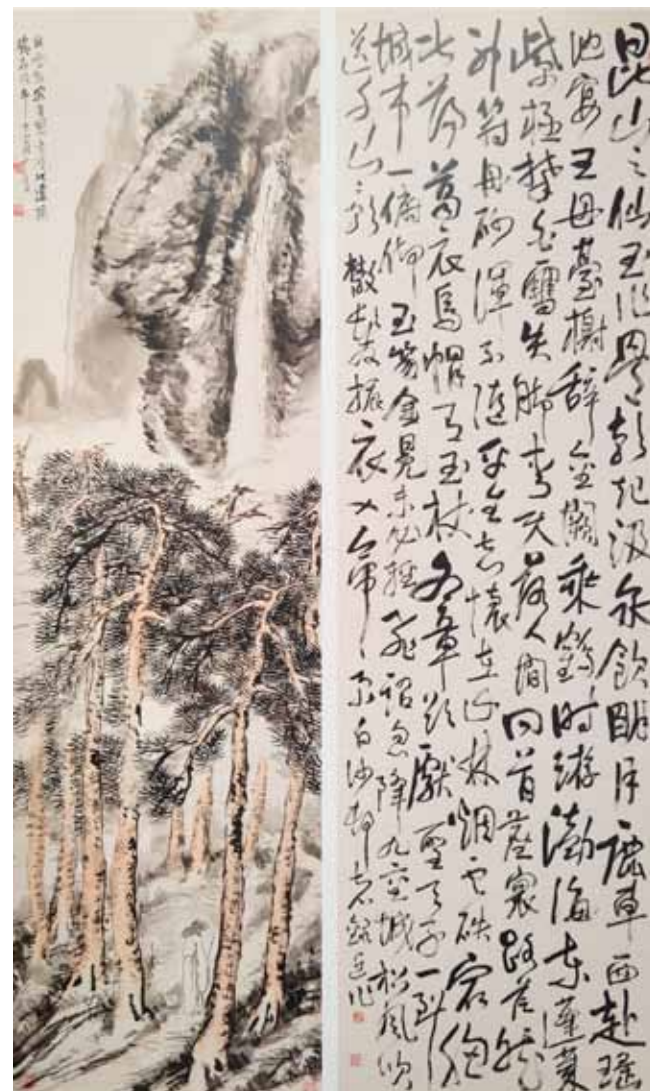
5. Modern Nanga paintings by Kangan Ishikawa : Exhibition. Tochigi prefectural museum of Fine Arts, 2021. 156 p.



1. Томита Кэйсэн. Су Дунпо. 1920



2. Морита Цунэтомо. Под деревьями. 1920-е



3. Хасимото Кансэцу. Звук ветра в сосновом лесу. Каллиграфия. 1918

Творческая эволюция Анри Матисса во время работы в Ницце в 1917–1930 годах

В статье рассматривается один из этапов эволюции творчества А. Матисса, условно названный «периодом одалисок», который стал выразительным примером обращения к восточному искусству. Несмотря на то что в этот период Матисс снова обратился к традиционному подходу в живописи, его работы далеки от реалистического видения и репрезентации, присущих западному искусству. Являясь исследовательскими, произведения данного периода привели к живописным открытиям, к новой трактовке цвета и света. Целью данной статьи является анализ особенностей взаимодействия художника с восточной культурой в контексте развития собственной эстетики.

Ключевые слова: Анри Матисс; французское искусство; ориентализм; восточная культура; модернизм

Anna Malysheva

The Creative Evolution of Henri Matisse During His Work in Nice (1917–1930)

The article examines one of the stages of the evolution of H. Matisse, which conventionally called the “odalisque period”. It became an expressive example of continuous and extensive references to Eastern art. Despite the certain tradition of Matisse’s work of this period, these works are far from the realistic tradition of vision and representation in Western Art. Being exploratory, the works of this period led to artistic discoveries and a new interpretation of color and light. The objective of this research is to analyze the features of interaction of Matisse’s art with Eastern culture in the context of the development of his own aesthetics.

Keywords: Henri Matisse; French art; orientalism; Eastern culture; modernism

Кардинальные изменения, связанные с переездом в Ниццу и разрывом с прошлыми установками, происходят у Анри Матисса в конце 1917 г. Переезд на юг, окончание войны, радости мирной жизни – все ведет к значительным переменам в творчестве: тревога уступает место поискам гармонии, покоя и художник в своих работах даже обращается к большей предметности. Это было время новых авангардных выступлений, продолжающейся эволюции поисков кубистов, футуристов, орфистов, метафизиков и ранних дадаистов. Матисс остро чувствовал эти изменения в художественной атмосфере и стремился к открытиям, но в рамках собственной эстетики.

Эволюция в творчестве и одновременно понимание изменений, произошедших в общественных установках, вкусах публики, приводят к расширению тематики, сюжетному разнообразию произведений. В сравнении с довоенными работами, в которых интенсивны теоретические размышления, понятные узкому кругу знатоков, многочисленные произведения среднего и маленького формата, написанные в Ницце, отвечают запросам широкого круга зрителей, а иногда и коммерческому запросу. Они многочисленны (217 полотен в 1919–1925 гг.) и, как следствие, возможно, менее остры, менее авангардны. Тем не менее работы данного, более лирического периода актуальны в контексте синтеза восточного и западного искусства.

Несмотря на успех у коллекционеров и зрителей, эти произведения вызвали сложную и неоднозначную оценку критики и были почти исключены из больших ретроспектив. Выставка 1986 г. «Анри Матисс: ранние годы в Ницце, 1916–1930» (Henri Matisse: The early years in Nice, 1916–1930) в Национальной галерее Вашингтона, организованная Дж. Ховардом и Д. Фуркадом, впервые подробно осветила работу Матисса в Ницце, представив большое количество холстов этого периода, которые были объединены по темам и хронологии. Работы Матисса на этой выставке предстали как часть непрерывной истории, естественный и постепенный переход от предшествующих открытий к декупажам поздних лет, подтверждая, что данный период – свидетельство не упадка, а размышлений,

следствие изменившихся устремлений художника. Символическое возвращение к поэтизации образа Северной Африки сопровождается экспериментами с цветом, пространством и, главное, светом. Матисс исследует новый способ преобразования реальности, достигая абстрагирования света, где абстракция воспринимается как основное достижение живописи XX в. [2, р. 52].

Даже когда было приложено значительное усилие, чтобы ввести годы работы в Ницце в эволюцию всего творчества, этому периоду не всегда уделялось достаточное внимание. В значительной обзорной выставке 1992 г. «Анри Матисс. Ретроспектива» (Henri Matisse: A retrospective), организованной Д. Элдерфилдом в Нью-Йорке, среди 412 произведений лишь 8 холстов и 4 рисунка представляли период одалисок. Однако эта тема дает большой материал для анализа развития востоковедческой традиции во французской живописи. На экспозиции «Матисс: его искусство и его текстиль. Ткань мечты» (Matisse, his art and his textiles. The fabric of dreams) (2005) данному периоду уделено более пристальное внимание. Помимо картин художника выставлялись также коллекции ковров, тканей и костюмов, которые были неотъемлемой составляющей размышлений художника в Ницце. Яркую коллекцию восточных мотивов в творчестве художника собрала выставка 2015 г. «Арабески Матисса» в Риме. Наряду с марокканскими полотнами были широко представлены и ниццкие.

На вопрос Териада о причине обращения к теме одалисок Матисс отвечал: «Я пишу одалисок, чтобы писать обнаженное тело» [1, с. 203]. Однако это высказывание не отражает всей полноты задач и размышлений автора. После предшествующих концептуальных работ, насыщенных внутренним драматизмом, символическостью образов и цвета, необходимы были перемены. Все творчество Матисса отражает дыхание времени, текущие события, является непосредственным выражением переживаний художника. Сам Матисс нисколько не сомневался, что находится на пороге новых открытий.

Серия портретов Лоретт 1916–1919 гг. располагает к различным отсылкам, в том числе являет обновленный интерес

к мусульманским предметам и костюму. В работах «Лоретт в красном платье» (1917, Музей изящных искусств, Колумбия), «Лоретт в тюрбане и желтом жилете» (1917, Национальная галерея, Вашингтон), «Лоретт в белом тюрбане» (1917, галерея Розенгарт, Люцерн), «Женщина в восточном платье» (1919, Художественная галерея и музей Келвингроув, Глазго) художник делает акцент на типичных элементах восточного костюма – тунике, тюрбане, гандуре, жилете. В «Восточном завтраке» (1916, Институт искусств, Детройт) экзотическая атмосфера усиливается присутствием рядом с Лоретт темнокожей модели Айши, одетой в халат с широким поясом. Тема кофейни и активный синий напоминают о марокканских поездках художника. Матисс продолжает обращаться к своим африканским впечатлениям, хотя «Марроканцев» он закончил еще в сентябре 1916 г.

Каллиграфическое черное кружево и активный рисунок ткани придают восточный характер портрету Лоретты «Черная шаль» (1918, музей Нортон Саймона, Калифорния). В «Итальянской девушке» (1916, музей Гуггенхайма, Нью-Йорк) и работах «Лоретт с чашкой кофе» художник использовал типичный стилистический принцип китайской живописи – высокую точку зрения, придающую созерцательный характер и идею непостижимости пространства. Матисс также акцентирует внимание на рисунке тканей, ковров, орнаментации поверхностей, привнося все большую декоративность в свои работы. Портреты 1916–1919 гг. предвещают серию одалисок.

Слово «одалиска» появляется во французском языке в 1624 г. и обозначает ‘то, что принадлежит комнате’ (от *oda* – ‘комната’ в переводе с турецкого) и в более широком смысле – ‘служанка’, ‘рабыня’, та, что находится в комнате хозяина. Одалиски Матисса точно соответствуют значению слова, будучи «заключенными» в восточную атмосферу, которой художник отводит преимущественную роль. Французский язык неотчетливо применяет это слово к «женщинам гарема», и в XVIII в. именно художники захватывают и слово, и тему в рамках рококо. Образ красочного, яркого, выразительного тюркери соответствовал эстетике рококо.

Подобный интерес был признан и на официальном уровне. Популярные в то время костюмированные балы и приемы часто проводились именно в стилистике мотивов турецкой культуры.

После возобновления выставок Салона в Париже в 1737 г. работы тематики тюркери составили значительную их часть. Портреты мадам де Помпадур кисти К. Ван Лоо «Султанша, пьющая кофе» (1755, ГЭ, Санкт-Петербург) и «Султанша за вышиванием» (1755, ГЭ, Санкт-Петербург), а также чувственные работы Ф. Буше «Одалиска на синей софе» (1745, Лувр, Париж) и «Светловолосая одалиска» (1752, Старая пинакотека, Мюнхен) являются характерными примерами сочетания театральности тюркери с изяществом и фривольностью рококо. Новые модные направления концентрировали внимание именно на экзотичности образа Востока в европейском сознании. Художники в большинстве своем никогда не были в восточных странах, а создавали образы на основе своего воображения, литературных источников, устоявшихся мифов.

В XIX в. восточную тему разрабатывали Ж.-О.-Д. Энгр и особенно Э. Делакруа. Интерес Энгра к восточной культуре проявлялся в рамках академической традиции, его одалиски являются скорее лишь поводом для написания обнаженной натуры и связаны с Востоком только названиями: «Одалиска Вальпинсона» (1808, Лувр), «Большая одалиска» (1814, Лувр), «Одалиска и рабыня» (1839, Художественный музей Балтимора). Одалискам Делакруа, написанным до посещения Северной Африки, присущи черты экзотики романтизма, в то время как более поздние работы наполнены реальными наблюдениями. Примечательно, что одалиски О. Ренуара («Одалиска из Алжира», 1870; «Парижские женщины, одетые как алжирки (Гарем на Монмартре)», 1872) также написаны до поездки в Алжир.

В отличие от романтиков-ориенталистов Матисс подчеркивает театральность, украшательство, вымышленность создаваемых образов, особую роль декораций и света, «входящего через жалюзи»: «все в нем было фальшивым, нелепым, изумительным, восхитительным» [6, р. 84]. Позирование становится постановочным действием, требуя подготовки героини, ее костюма и антуража, – «Одалиска

в красных шальварах» (1921, музей Оранжери, Париж), «Одалиски» (1928, Музей современного искусства, Стокгольм). Ценные предметы, такие как ковры, ткани, керамика, составляют обрамление для самого ценного предмета – обнаженного тела («Одалиска, гармония в красном», 1926, музей Метрополитен, Нью-Йорк). Художник располагал богатой коллекцией предметов восточного костюма, привезенных из Алжира, Марокко, а также купленных в Париже. Стоит отметить, что французская мода 1920-х гг. активно использовала восточные экзотические мотивы.

В конце 1920-х гг. Матисс был известен главным образом своими холстами ниццкого периода, в то время как более ранние, более революционные работы затерялись в частных коллекциях, в большинстве – за пределами Франции, и у него сложилась репутация буржуазного традиционного художника. Однако его обращение к классике ограничивается рамками декоративности и требует интерпретации и расшифровки. В полотнах Матисса модели бездействуют, читают или музицируют; художник привлекает внимание зрителя к их неподвижности и царящей тишине, модели скорее призваны выявить эмоциональное состояние художника. Присутствие открытой книги, цветов, футляра для скрипки предполагает внимание к душевным переживаниям. Таким образом, тема этих работ – не восточная женщина, а мир чувств, ощущений, и Восток выступает как прямая дорога к чувственности, зрительному наслаждению и красоте, что соответствует настроению художника. Будучи воспоминаниями о Марокко, одалиски Матисса являются продолжением темы золотого века, радости жизни, развиваемой художником на протяжении всего творчества.

Модели Матисса, в особенности пластичная и артистичная Анриетта Деррикадер, позирующая с сентября 1920 г., чутко выполняют задачи, которые ставит художник. Именно работе с Анриеттой обязано появление названия «одалиски». Девушка играла на фортепиано и скрипке и занималась балетом. На полотнах Матисса она музицирует, читает, рисует. Она могла выразить нужное Матиссу настроение и эмоции как актриса. Серия работ, написанных тогда, демонстрирует увлеченность мастера данной темой: «Урок

игры на пианино» (1923, частная коллекция), «Пианистка и натюр-морт» (1924, Кунстмузеум, Берн), «Маленькая пианистка в голубом платье» (1924, музей Матисса, Ницца).

В качестве знаковой работы этого периода можно выделить тонкое произведение «Пианистка и игроки в шашки» (1924, Национальная галерея искусств, Вашингтон), возобновляющее тему игры в шашки, к которой художник обращается в работе 1911 г. «Семья художника». На обоих полотнах игроки располагаются в центре композиции, но картина «Пианистка и игроки в шашки» менее жесткая и контрастная, чем ранний холст. Радикальную плоскостность работы 1911 г., отсылающую к персидской миниатюре, можно противопоставить трехмерной пространственности холста 1924 г. Изображение скульптуры на обоих полотнах отсылает к западной художественной традиции, как и персонажи в окружении традиционной буржуазной обстановки. Обои в приглушенных оттенках соответствуют умиротворенной иконографии западного интерьера. Тем не менее мы не можем противопоставлять «революционную» работу 1911 г. более традиционной работе 1924 г. Некоторую трехмерность в организации пространства стоит трактовать в рамках декоративной эстетики Матисса. Насыщенная орнаментация плоскостей обоев на стене, ковра на полу, мавританской ширмы, скатерти создают впечатление, что фигуры и предметы парят над плоскостью. Пианино, не соответствующее ракурсу плоскостей, пианистка, сидящая на спинке стула одного из игроков, подчинены не пространственной логике, а, скорее, видению художника, специфичности применения им понятия декоративного.

Таким образом прослеживается связь между замыслом работ 1910-х и 1920-х гг. «Пианистка и игроки в шашки» перекликаются с «Семьей художника». В некоторых отношениях также можно сопоставить «Портрет Ивонн Ландсберг» (1914, Художественный музей, Филадельфия) и «Женщину в вуали» (1927, Музей современного искусства, Нью-Йорк), в которой художник вновь использует фронтальность, процарапанные штрихи на темном поле, активный контур. Матисс, продолжая развивать принципы своей эстетики,

пытается возобновить некоторые достижения прошлых лет, осознавая их новые возможности.

Значительную роль декоративного окружения, иногда активнее фигур, можно видеть в работах данного периода, к примеру, в «Мавританской ширме» (1921, Пенсильванская академия изящных искусств, Филадельфия) художник сначала организовал декоративную среду, окружение, а потом ввел фигуры. Новый тип декоративного, лаконичного и выразительного подхода художник находит в «Декоративной фигуре на орнаментальном фоне» (1925–1926, Центр имени Помпиду, Париж). Четко обозначенные формы, овал лица, активные вертикали шеи и торса противопоставлены диагональному рисунку ткани, избытию орнамента, напряженному колориту.

Важным достижением периода работы в Ницце является новая трактовка света, которая привела к новым открытиям. Чувственность полотен, их некое качество медитации, покоя достигнуто в том числе и эффектом проникающего света. Художник строит свет посредством рассеивания множества разнообразных оттенков цвета на холсте, соединяющихся через единство света. Плоские, лаконичные цвета предыдущих работ заменены значительно более широким диапазоном цвета мягкой тональности, передающим заливающий все пространство свет. В отличие от цветного света фовизма или черного света работ 1913–1917 гг., у этого света нет одного цвета, он «интеллектуальный», проникающий во все цвета и объединяющий их. Матисс пришел к абстрактному, декоративному свету.

Итак, послевоенное время принесло другие чувства, другие задачи, ранние годы в Ницце воспринимаются как отдых по отношению к экспериментальным открытиям, которыми художник был занят ранее. Вернувшись к гармонии и эмоциональности, его искусство вновь стало восприниматься как гедонистическое и роскошное. Одалиски возвращают художника к восточным темам, красочности и орнаментальности, оживляют ощущения, полученные в Марокко, продолжают тему радости жизни. В работах данного периода восточной является не только тематика, но и сама заложенная в них идея праздника для глаз, визуального удовольствия.

Исследователи говорят о «возвращении в лоно семьи французской традиции, возрожденной в восточных источниках» [4, р. 117] вслед за одалисками Ф. Буше, Д. Энгра, Э. Делакруа и О. Ренуара. Но, несмотря на такую оценку, работы этого периода далеки от реалистической традиции, они полны исследовательских импульсов, художник решает многие современные ему задачи. Восточная тематика привела к живописным открытиям, новой трактовке цвета и света, кроме того, Восток выступил как верный путь к отражению чувств художника. Матисс неоднократно повторяет в беседах и письмах, что главная цель его живописи – передать свои чувства, он «мечтает об уравновешенном искусстве, полном чистоты и спокойствия» [1, с. 25].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Matisse A.* Статьи об искусстве. Письма. Переписка. Записи бесед. Суждения современников. М. : Искусство, 1993.
2. *Cowart J., Fourcade D.* Henri Matisse: The early years in Nice, 1916–1930. Washington : National Gallery of Art. New York : Abrams, 1986.
3. *Elderfield J.* Henri Matisse: A retrospective. New York: The Museum of Modern Art, 1992.
4. *Labruss R.* Matisse. La condition de l'image. Paris : Gallimard, 1999.
5. Matisse, his art and his textiles. The fabric of dreams : Exhibition catalogue (2004–2005; Le Cateau-Cambresis, London, New-York) / Text by H. Spurling etc.; Musee Matisse, Le Cateau-Cambresis etc. London : Royal Academy of Arts, 2004.
6. Matisse. «La revelation m'est venue de l'Orient». Mostra (1997–1998; Roma) : Catalogo / Red. G. Rosadini. Firenze : Artificio, 1997.

Влияние европейской художественной культуры на формирование движения син ханга и творчество Хасигути Гоё

Основная цель настоящей статьи заключается в исследовании развития японской гравюры эпохи Тайсё (1912–1926) – периода зарождения и развития гравюры син ханга. В статье прослеживается путь становления нового направления син ханга, ставшего вызовом времени, а также анализируется влияние европейской художественной культуры на син ханга, в частности на творчество Хасигути Гоё (1880–1921).

Ключевые слова: гравюра укиё-э; реставрация Мэйдзи; период Тайсё; сосаку ханга (творческая гравюра); син ханга (новая гравюра); Ватанабэ Сёдзабуро; Хасигути Гоё

Keito Yamaguchi

The Influence of European Artistic Culture on the Formation of the Shin-hanga Movement and the Work of Hashiguchi Goyo

The main aim of this article is to investigate the development of Japanese printmaking during the Taisho period (1912–1926), a period of the emergence and development of printmaking in the New Age. The paper traces the development of the new trend of shin-hanga, which became a challenge to the time, and also analyses the influence of European artistic culture on shin-hanga and the works of Hashiguchi Goyo (1880–1921), a representative of shin-hanga.

Keywords: Ukiyo-e prints; Meiji Restoration; Taisho period; Sosaku-hanga (creative prints); Shin-hanga (new prints); Watanabe Shozaburo; Hashiguchi Goyo

В эпоху Тайсё (1912–1926) искусство находилось под сильным влиянием новых художественных движений. В результате знакомства с импрессионизмом появились новые направления, такие как живопись в западном стиле ёга, а также скульптура и живопись в японском стиле нихонга. Кроме того, искусство Тайсё унаследовало достижения периода Мэйдзи (1868–1912) и получило дальнейшее развитие. Однако с гравюрой дело обстояло иначе, ближе к концу Мэйдзи здесь можно наблюдать определенный упадок. В результате появления новых технологий в области книгопечатания, пришедших в Японию из Европы, началось массовое тиражирование гравюр, что привело к снижению их качества. Однако в период Тайсё гравюре удалось отстоять свою независимость как произведения искусства.

При рассмотрении гравюры Нового времени (с 1868) существует определенное искушение разделить ее на два направления: сосаку ханга (творческая гравюра) – происходит от западного искусства и син ханга (новая гравюра), которая восходит к традиционному японскому искусству укиё-э и нихонга. Однако следует отметить, что оба движения являются художественными течениями Нового времени, возникшими под влиянием западной художественной культуры, привнесенной после реставрации Мэйдзи (1868).

Интенсификация издательского дела способствовала появлению череды новых литературных журналов, активизировалась писательская и художественная деятельность. В различных литературных журналах, знакомящих читателя с современным западным искусством, которое пережило небывалый подъем японизма в конце XIX в., подчеркивалась необходимость выражения индивидуальности, жизни и свободы в искусстве [3, с. 3]. В это время возникает понятие «киндай бидзюцу» (искусство Нового времени) и отмечается всплеск гравюры сосаку ханга в духе новой эры самовыражения.

Однако с точки зрения техники существовала серьезная разница между качеством гравюр сосаку ханга, для создания которых подразумевалось участие автора во всех трех процессах: рисунок, гравирование и печатание, – и гравюр, произведенных в рамках

традиционного сотрудничества с резчиком и печатником. В ответ на это возникает движение син ханга, призванное создать новые гравюры укиё-э путем заимствования традиционной системы ханмото (совместной работы художника, резчика и печатника в тесном сотрудничестве с издателем) современными художниками. Возникновению син ханга способствовали два фактора: внутренний, вызванный ощущением кризиса в связи с утратой художественной культуры ксилографии из-за упадка укиё-э в Японии, и внешний, обусловленный приездом иностранных художников из-за растущего спроса на укиё-э за рубежом.

Первыми западными художниками, приехавшими в Японию на рубеже XIX–XX вв., были Хелен Хайд (1868–1919) и Эмиль Орлик (1870–1932), восхищавшиеся традиционными японскими ксилографиями. Они создавали работы в стиле укиё-э, перенимая навыки у резчика Игами Бонкоцу (1875–1933) и печатника Нисимурэ Кумакичи (1862–1941). Это сотрудничество имело много общего с укиё-э, предшествующим направлению син ханга. Следует также учитывать, что даже после того как Хайд и Орлик покинули Японию, они продолжали развивать это направление в своем творчестве, что способствовало более позднему принятию син ханга за рубежом [3, с. 4].

Еще одной важной фигурой для сложения син ханга стал представитель второго поколения художников, приехавших в Японию, австриец Фриц Капеллари (1884–1950), который прибыл в Страну восходящего солнца в 1911 г. и был вынужден остаться здесь из-за начала Первой мировой войны.

В 1915 г. он посетил издателя Ватанабэ Сёдзабуро (1885–1962), и они начали совместную работу над гравюрами по предварительным эскизам Капеллари. Акцент был сделан на совершенствовании новых гравюр. Также активно применялись экспериментальные техники, нарушающие традиции гравюры: использовали бумагу любого размера, изобрели новую технику, известную как дзарадзури. Особенность ее заключается в применении ручного прессы барэна для создания фона гравюры. Из-за круговых движений барэн оставлял на бумаге графические круглящиеся линии, которые ранее

принимались за несовершенство мастерства художника (*ил. 1*). Исследователь Нисияма Дзюнко считает, что важность гравюр Капеллари состоит в том, что в них точно отражались взгляды Ватанабэ [5, с. 73].

Работа с Капеллари, первым иностранным художником, создавшим прототип син ханга, стала важным опытом для Ватанабэ с точки зрения формирования новой техники печатания и сыграла первопробную роль в последующем развитии гравюры. В своем обширном введении к истории развития гравюры периода Тайсё Ока Исабуро оценивает ксилографию Капеллари и англичанина Чарльза Бартлетта (1860–1940), приехавшего в Японию в 1913 г., как «экспериментальные попытки создания син ханга», а затем пишет: «В 1914 году Ватанабэ убедил Хасигути Гоё (1880–1921) выполнить первую гравюру „Купальщица“. Син ханга начинается со светлой надежды» [6, с. 39].

В такой атмосфере в области национального искусства росло движение за возрождение ксилографии, также происходили изменения, связанные с традиционной ксилографией. На это повлияла, что удивительно, деятельность художников сосаку ханга, которые отстаивали превосходство создания «творческой» гравюры. В декабре 1908 г. Исии Хакутэй (1882–1958), Ямамото Канаэ (1882–1946) и Курата Хакуё (1881–1931), представители художественного журнала «Хосун», а также поэты Киносита Мокутаро (1885–1945) и Китахара Хакусю (1885–1942) основали сообщество «Пан но кай» («Хлебная вечеринка») в ресторане на берегу реки Сумида [10, с. 86–87]. Здесь встречались люди, причастные к литературе и искусству, звучали голоса ностальгии по утраченной атмосфере Эдо (1603–1868). Это привело к созданию в 1910 г. серии ксилографий «Двенадцать видов Токио» с изображением пейзажа Токио с гэйко, нарисованной Исии Хакутэем и гравированной Игами Бонкоцу. Серия напоминала гравюры Утагавы Тоёкуни III «Сто красивых женщин в знаменитых местах Эдо». В журнале направления сосаку ханга Исии высказал надежду на возрождение укиё-э и переход ее в новую форму искусства [3, с. 4]. Он имел в виду гравюру «Двенадцать видов Токио, Ёсимати» (*ил. 2*).

Однако журналист и исследователь укиё-э Миятакэ Гайкоцу (1867–1955), возглавлявший журнал укиё-э «Конохана», в 1910 г. выразил свое недовольство публикацией традиционных ксилографий художника западного стиля ёга Исии и их качеством [4, с. 20], бросив вызов издателям и мастерам укиё-э. Примечательно, что Исии и его коллеги вовсе не отказывались от сотрудничества с мастерами, владеющими традиционными техниками, напротив, они стремились к возрождению японской ксилографии в процессе дальнейшего развития искусства гравюры. Непосредственным объектом их критики были гравюры укиё-э того времени, которые утратили свою самобытность и зависели исключительно от технологии. Важно заметить, что причиной общего упадка искусства гравюры стало распространение техники фотопечати. Такие тенденции легли в основу нового явления в культуре Японии периода Тайсё, которое можно охарактеризовать как «максимальное уважение к индивидуальности художника».

На этом фоне Ватанабэ Сёдзабуро разглядел признаки обновления традиционной ксилографии. Наверное, это стало возможным из-за высокого интереса на Западе к гравюрам укиё-э. Итак, в 1909 г. он инициировал деятельность по возрождению ханмото.

Хасигути Гоё стал первым японским художником, принявшим участие в син ханга. В 1905 г. он с отличием окончил факультет западной живописи Токийской школы изящных искусств и присоединился к движению «Новая нихонга», сформированному Исии и другими. Он посвятил себя изучению гравюр укиё-э, особенно жанру бидзинга, и примерно с 1914 г. начал публиковать свои исследования в художественных журналах [1, с. 58].

Примерно в это время Гоё познакомился с Ватанабэ, страстным исследователем укиё-э, продавцом и издателем гравюр. Результатом их сотрудничества стала гравюра «Купальщица», опубликованная в октябре 1915 г. (*ил. 3*). Считается, что эта гравюра ознаменовала полноценное начало син ханга [9, с. 60].

Изображение обнаженных красавиц Гоё, основанное на традиции академического рисунка, значительно отличалось от привычного, характерного для большей части гравюр периода Эдо.

Основное отличие от гравюры укиё-э периода Эдо состояло в том, что Гоё создавал картины обнаженных красавиц на основе эскизов, сделанных с натуры, с присущей им реальностью «индивидуальной красоты» [9, с. 64].

На гравюре «Женщина после купания» (1920) изображена сидящая обнаженная после принятия ванны, с откинутой назад головой, демонстрирующая элегантно и чрезвычайно чувственное выражение лица. Считается, что эта манера, характерная для творчества Гоё, является результатом изучения работ красавиц Утамаро, а также восприятия им художественных вкусов Западной Европы конца XIX в., выраженных в работах Обри Бердслея, школы префаэлитов и стиля модерн [7, с. 3].

Таким образом, син ханга было художественным движением, вызванным не только внутренней потребностью возродить японское ксилографическое искусство, но и растущим на Западе интересом к японизму. В послевоенный период доминировали сосаку ханга, а произведения син ханга рассматривались как сувенирная продукция, предназначенная для зарубежной аудитории, ее воспринимали как нечто уходящее в прошлое. Однако в настоящее время интерес к пересмотру значения гравюр син ханга неуклонно возрастает.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Ивакири Синъитиро*. Хасигути Гоё, Хито то Сакухин [Ивакири Синъитиро. Хасигути Гоё. Автор и произведение] // Хангагэйдзюцу. 2010. № 150 [Искусство гравюры. 2010. № 150]. Токиото : Абэ сьуппан, 2010 [Токио : издательство Абэ, 2010, С. 56–58]. (На японском языке; 橋口五葉人と作品.)
2. *Коломиец А. С.* Современная гравюра Японии и ее мастера. М. : Изобразительное искусство, 1974, С. 9–271.
3. *Кояма Суюко*. Тайсё Син ханга но кэнкю – ханмото во тьосин то сита бидзюцу но сэйрицу, ко-дзо то тэнкай. [Кояма Суюко. Син ханга («новая гравюра») в период Тайсё. Формирование, структура и развитие искусства на основе ханмото]. (На японском языке; 大正新版画の研究-版元を中心とした美術の成立、構造と展開.) URL: https://ir.soken.ac.jp/?action=repository_action_common_download&item (дата обращения 09.02.2022). С. 3–5.

4. *Миятакэ Гайкоцу*. Ёугака но син укиё-э [Миятакэ Гайкоцу. Новые гравюры укиё-э художников направления ёга] // Конохана. 1910. № 10 [Конохана. 1910. № 10]. Токиото : Коноханася, 1910 [Токио : Коноханася, 1910. С. 20]. (На японском языке; 洋画家の新浮世絵)

5. *Нисияма Дзюнко*. Ватанабэ Сёдзабуро но юмэ. «Син ханга но сэйрицу ни цуйтэ» [Нисияма Дзюнко. Мечта Ватанабэ Сёдзабуро. О становлении син ханга]. Матидасирицу Кокусайхангабидзюцукан [Матида : Городской музей современного графического искусства Матида, 2005. С. 73–80] (На японском языке; 渡辺正三郎の夢「新版画の成立について」.)

6. *Ока Исабуро*. Тайсё-ки но ханга. [Ока Исабуро. Гравюры периода Тайсё] // Хангагэйдзюцу. 1963. № 4 [Искусство гравюры. 1963. № 4]. Токиото : Кокусай укиё-э гаккай [Токио: Международное общество укиё-э, 1963. С. 37–39]. (На японском языке; 大正期の版画.)

7. *Такидзава Кёдзи*. Канно но кайхоу Джосэй то фудзоку хёгэн [Такидзава Кёдзи. Освобождение чувственности. Женщины и жанровое самовыражение. Молодость гравюры – эпоха Тайсё «Гэцуэй (лунный свет)», изображающая жизнь]. Матидасирицу кокусайхангабидзюцукан [Матида : Городской музей современного графического искусства Матида, 2006. С. 3]. (На японском языке; 二官能の解放女性と風俗表現.)

8. *Унно Хироси*. Модан стайру сайхо – Нихон но а-ру нубо. [Унно Хироси. Современный стиль – модерн в Японии]. Токиото : Сэйдося, 1988 [Токио : Сэйдося, 1988. С. 8–114]. (На японском языке; モダン・スタイル再訪—日本のアール・ヌーヴォー.)

9. *Ямада Тосиюки*. Киндай бидзин ханга но сэйрицу. [Ямада Тосиюки. Формирование гравюры бидзинга в Новом времени] // Хангагэйдзюцу. 2000. № 109 [Искусство гравюры. 2000. № 109]. Токиото : Абэ сьуппан, 2000 [Токио : издательство Абэ, 2000. С. 60–64]. (На японском языке; 近代美人版画の成立.)

10. *Сакай Тадаясу, Хаси Хидэфуми*. Эгакарэта моногатари: бидзюцу то бунгаку но кёэн [Сакай Тадаясу, Хаси Хидэфуми. Нарисованные истории: сотрудничество искусства и литературы] // Нихон но киндайбидзюцу 5 [Современное японское искусство. Т. 5]. Токиото : Иванами сётэн, 1997 [Токио : Иванами сётэн, 1997. С. 86–87]. (На японском языке; 描かれたものがたり 美術と文学の共演)



1. Фриц Капеллари. Женщина перед зеркалом. 1915.
Прототип син ханга



2. Исии Хакутэй. Двенадцать видов Токио, Ёсимати. 1910.
Традиционная цветная ксилография



3. Хасигути Гоё. Купальщица. 1915.
Гравюра на дереве. Син ханга

**«Новый советский человек»
на Всемирной выставке 1937 года в Париже.
К вопросу формирования образа и типологии**

Молодое Советское государство ставит перед собой в качестве одной из целей создание «нового человека». От решения этой задачи во многом зависело, по мнению идеологов и представителей власти, будущее страны, ее положение на мировой арене. Этот новый человек найдет свое воплощение во всех сферах культуры и искусства, но особенно ярко его образ воплотится в оформлении павильона Советского Союза на Всемирной выставке 1937 г. в Париже.

Ключевые слова: Всемирная выставка 1937; советский павильон; советское искусство; новый человек

Elena Kalimova

**“New Soviet Person” at the World Fair 1937 in Paris.
On the Issue of Forming the Image and Typology**

One of the main goals of The Soviet state, soon after its creation, was the developing of idea of a “New Soviet person”. The future of the country and its position in the World largely depended on this issue, according to the opinion of ideologists and government officials. This “New person” soon will find its embodiment in all spheres of culture and art, especially in the design of the pavilion of the Soviet Union at the World Fair 1937 in Paris.

Keywords: World’s Fair 1937; Soviet pavilion; Soviet art; New Soviet person

Вскоре после создания Советского государства, в начале 1920-х гг., начинается разработка концепции советского общества и образа его гражданина. «В. Ленин обосновал... задачу

формирования нового типа человека – советского человека, разделяющего социалистические/коммунистические ценности (противопоставлявшиеся буржуазным и мелкобуржуазным), активно и сознательно участвующего в государственных делах» [цит. по: 11, с. 9]. «Новый человек» воспринимался как строитель «нового мира» (не только отдельной страны), как результат и обобщение образовательных реформ и всего культурного развития общества [8]. От решения этой задачи во многом зависело, по мнению партийных функционеров и идеологов, будущее страны, ее положение на мировой арене. В дальнейшем этот новый человек найдет свое вполне конкретное воплощение во всех сферах культуры и искусства, получит визуальное выражение и станет примером идеального гражданина Страны Советов и всего будущего коммунистического мира. Но особое значение приобретает образ нового советского человека в экспозиции Советского Союза на крупных международных выставках, в частности на Всемирной выставке 1937 г.

Тем не менее стоит отметить, что относительно концепции этого нового человека существовала определенная полемика, разные авторы предлагали свои подходы и определения. Так, В. Ленин в 1919 г. на VIII съезде компартии впервые высказывается о пролетарской культуре и о культуре вообще как об инструменте преодоления «некультурностей» и превращения «человека прошлого» в «человека будущего» [1]. Поэтому политика партии и государства должна быть направлена на общий и скорейший подъем культуры рабочего класса, на ликвидацию резких различий в культурном развитии рабочих, на коммунистическое воспитание, охват системой просвещения всех слоев населения.

«В процесс формирования советского человека были вовлечены большевистские идеологи, руководство коммунистической партии и Советского государства, работники средств массовой информации, деятели культуры и искусства, создававшие концепты, образы, символы, воплощавшие новые ценности» [13, с. 33].

Ленин особо подчеркивал задачу для нового человека: учиться, органически соединять коммунистическую теорию и практику [6]. Н. Бухарин предлагал другой подход, став основоположником

так называемой машинной теории: «Перед нами проблема обработки людей... и превращение их в такие живые машины, которые бы во всех своих действиях... руководствовались бы новыми принципами, новой пролетарской идеологией» [цит. по: 6].

Также немало было приверженцев идеи формирования нового человека через культ физического воспитания, которое должно было осуществляться наравне с интеллектуальным и способствовать развитию целостной, гармонично развитой личности. Кроме того, предполагалось, что физическое воспитание, частично отданное в ведение военных организаций, сделает людей подготовленными и в этой сфере. Поэтому в этом пункте идеал спортсмена и идеал воина были очень близки друг к другу. Также можно отметить следующие качества нового советского человека: сознательность, готовность к подвигу и жертве, коллективность, героизм, внутренняя сила, убежденность в правоте партии и ее лидеров. На этой основе происходит формирование визуального образа – сильного, закаленного физически, самоотверженного гражданина, телесно и духовно преобразившегося благодаря созданию Советского государства и с его помощью.

В начале 1930-х гг. начинают детально разрабатываться каноны, включая изображение главных тем, сюжетов, персонажей, образов, благодаря чему создается своего рода словарь нового советского искусства, а в дальнейшем происходит массовое тиражирование наиболее удачных находок, формируется типология. Б. Гройс выделяет основные различия между эстетикой авангарда и эстетикой социалистического реализма, группируя их вокруг следующих проблем: отношение к классическому наследию, роль отражения действительности в ее формировании и проблема нового человека [3]. Проблемы эти проявились не только в художественном пространстве внутри страны, но и за ее пределами. Для Советского государства огромное значение, особенно с 1930-х гг., приобрело положение страны на мировой арене, утверждение идеологических ценностей, пропаганда государственного строя. По этому поводу так остроумно высказался А. Жид: «Если они все же не безразличны к тому, что делается за границей, все равно значительно больше

они озабочены тем, что за граница о них подумает. Самое важное для них – знать, достаточно ли мы восхищаемся ими. Поэтому боятся, что мы можем не все знать об их достоинствах. Они ждут от нас не столько знания, сколько комплиментов» [цит. по: 4]. Все большее внимание начинает уделяться выступлениям страны на международных площадках, которые рассматриваются как арена идеологической борьбы, а перед участниками ставится только одна цель – победа.

С 1926 по 1930 г. Советское государство приняло участие почти в полутора сотне заграничных выставок. Однако большинство из них были относительно малобюджетными, не требовали собственного павильона и больших экспозиций. Совсем иная ситуация развернулась в 1937 и 1939 гг. на Всемирных выставках в Париже и Нью-Йорке, когда советские павильоны стали частью большой политической стратегии, инструментом «мягкой силы», а экспонирующиеся в них объекты символизировали главные достижения страны, мощь государства и величие его лидеров.

Всемирная выставка в Париже 1937 г. проходила под девизом «Искусство и техника в современной жизни» и стала для СССР первым зарубежным событием столь значительного уровня. Главной задачей советского павильона было «продемонстрировать, что сделано за двадцать лет под руководством Ленина и Сталина советской властью, чтобы упрочить и улучшить благосостояние трудящихся... как ленинско-сталинская национальная политика создала крепчайшую дружбу народов СССР, как расцветает культура у советского народа, как в центре всех интересов советской власти является забота о человеке, о выявлении всех его способностей, как в результате этого появился почти во всех областях советской жизни подлинно социалистический тип человека – трудящегося героя...» [цит. по: 5]. Уже в этих словах можно различить основной фокус внимания авторов, направленный на изображение нового человека как человека труда. Данная программа находит выражение не только во внутреннем, но и во внешнем оформлении, наглядно проявив себя в монументальном скульптурном произведении Веры Игнатьевны Мухиной «Рабочий и колхозница»,

венчающем павильон. В самой динамике скульптуры читалось стремление к лучшему будущему, строительству новой страны, при этом образ указывал на хозяев Страны Советов – рабочий класс и колхозное крестьянство. Это своеобразное утверждение человека нового типа – советского человека, который смело идет вперед, с готовностью преодолевает любые трудности, поскольку не сомневается в верности своего пути. «Через тридцать лет, – писал французский журналист Филипп Ламур, – когда внуки теперешних французов попытаются восстановить посредством точной картины великолепное воспоминание о полной чудес парижской выставке, они, несомненно, вспомнят немало остроумных сооружений и тысячу забавных деталей этого огромного города, импровизированного в течение нескольких месяцев на берегах Сены. Но то, что навеки запечатлется в памяти парижан, венчая этот праздничный город, достигая высоты небес, – это гигантская статуя павильона Советов, в которой молодость прорывается в великолепной радостной легкости, как большая надежда, шагающая к небу» [цит. по: 10].

Сам павильон представлял собой анфиладу из шести залов, оформление которых курировал художник Н. М. Суетин, ученик К. С. Малевича. В каждом зале поэтапно пропагандировались преимущества социалистического образа жизни, раскрывались впечатляющие достижения с 1917 по 1937 г. Образ нового человека также находит неоднократное выражение в представленных в залах произведениях. Помимо так называемого трудового типа можно выделить его изображение как спортсмена, активиста, например, в картине «Советская физкультура» А. Н. Самохвалова (также известной как «Киров принимает парад физкультурников») (ил. 1) и «Знатные люди Страны Советов» А. А. Дейнеки. В обоих произведениях авторы работают над проблемой поиска и утверждения нового образа современника, человека красивого и сильного физически и духовно, романтика, труженика и героя. При этом стоит отметить и попытку отойти от индивидуальной характеристики персонажей, стремление к воплощению единения героев, созданию коллективного образа. А. М. Горький в статье «О старом и новом человеке» (1932) писал: «Отрицая буржуазный

зоологический индивидуализм, новый человек прекрасно понимает высокую цельность индивидуальности, крепко соединенной с коллективом, – он сам – именно такая индивидуальность» [цит. по: 13, с. 47]. Герои этого времени добились успехов с помощью и при поддержке других, они не одиноки, наоборот, их победа – победа коллективная, победа народа и государства.

Отдельно можно остановиться на образе советской женщины, который начинает формироваться в искусстве и вскоре приобретает вполне узнаваемый характер. На выставке можно выделить три произведения, позволяющие судить о специфических чертах данного образа. Это «Колхозница» Мухиной, «Делегатка» Г. Г. Рязского (ил. 2) и «Девушка в футболке» Самохвалова. Они все полны энергии и устремленности вперед, в будущее (проявляется это в пластическом жесте или устремленном вверх взгляде), спортивные, физически крепки и мало уступают мужчинам. В их внешности также проглядывают черты маскулинности: короткие стрижки, спортивные фигуры. Женские образы в каком-то смысле смыкаются, синтезируются с мужскими. Советская женщина – это в первую очередь равноправный гражданин своей страны, имеющих те же права и обязанности, что и мужчина.

Также к одному из вариантов репрезентации нового человека можно отнести изображения новых лидеров – вождей молодого государства, характеризующиеся выдающимися личными и общественными качествами, символизируя собой страну и партию. Так, уже в вестибюле при входе, за обелиском с выгравированными на нем цитатами Конституции располагался масштабный фриз Г. Г. Клуциса, исполненный в технике фотомонтажа, весь передний план которого занимала фигура Сталина, провозглашающего новую Конституцию делегатам партии. А поднявшись на второй этаж, посетитель оказывался возле статуи Ленина работы С. Д. Меркурова. Представленные картины «Сталин на 14-м партсъезде» А. М. Герасимова, «Ленин на Путиловском заводе» И. И. Бродского и подобные им изображения вождей были частью программы, связывающей все залы, более того, благодаря этому они фактически принимали участие во всех сферах жизни Советского государства –

начиная от принятия Конституции до освоения Арктики, стахановского движения и создания пионерской организации. И везде служили примером, вели за собой народ (ил. 3). Недаром художники и скульпторы, чтобы придать значимость образам Ленина и Сталина, активно используют художественные приемы и разнообразные выразительные средства, такие как монументальность (часто за счет масштаба, изображения на переднем плане, ракурса снизу вверх и т. д.), идеализация (о портретном сходстве речь не идет, достаточности узнаваемости), дополнение произведений текстами, лозунгами, усиливающими психологическое и эмоциональное воздействие. Все средства направлены на формирование образа нового человека и нового типа вождя – честного, умного, заботящегося о своих согражданах, добившегося нынешнего положения исключительно благодаря своим собственным личным качествам (в отличие от типичного западного лидера).

Совокупность всех выразительных средств – архитектуры, скульптуры, стилистики и символики – была рассчитана на максимальное воздействие на зрителя и служила пропаганде идеологических ценностей социализма и советского образа жизни.

Таким образом, экспозиции Всемирных выставок начиная с 1937 г. служили площадками для презентации нового не просто образа, а типа человека, сформированного, воспитанного Советским государством, являющегося неотъемлемой его частью. Этот человек аккумулирует в себе все самые лучшие, самые передовые достижения и сам готов на все ради своей Родины. Это человек труда, воин, герой, передовик, спортсмен, коммунист... Это лучший человек своей страны и в тоже время он очень типизирован, он один из многих, за его плечами – весь народ. Как один из лозунгов, транслируемых Советским государством: «Мы едины, мы непобедимы».

Позднее, в 1976 г., Л. И. Брежнев рапортовал XXV съезду Коммунистической партии Советского Союза: советский человек – важнейший итог прошедшего шестидесятилетия [9]; созданию этого нового, высшего типа человека разумного – Homo Sovieticus – была посвящена деятельность различных сфер Советского государства,

в том числе, конечно, и культуры. В результате появился новый тип личности, на долгие годы став примером (порой, абсолютно недостижимым) для миллионов советских граждан. А территория Всемирных выставок служила той площадкой, где подобная демонстрация, как и идеологическая пропаганда, могла достигнуть наиболее очевидных и успешных результатов.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Береснев В. Д.* От авангарда к соцреализму. Искусство как политика (к постановке проблемы) [Электронный ресурс] // КиберЛенинка : научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-avangarda-k-sotsrealizmu-iskusstvo-kak-politika-k-postanovke-problemy> (дата обращения: 11.01.2021).
2. Выставочные ансамбли СССР. 1920–1930-е годы: материалы и документы / отв. ред. В. П. Толстой. М. : Галарт, 2006, 468 с.
3. *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. М. : Ад Маргинем Пресс, 2013. 168 с.
4. *Жид А.* Возвращение из СССР [Электронный ресурс] // RoyalLib : электронная библиотека. URL: http://royallib.com/read/gid_andre/vozvrashchenie_iz_ssr.html#0 (дата обращения: 18.05.2017).
5. *Коньшева Е.* Павильон СССР на Всемирной выставке в Париже. [Электронный ресурс] // Электронный архив Уральского федерального университета. URL: https://elar.ufu.ru/bitstream/10995/65393/1/978-5-7996-2489-7_2018-11.pdf (дата обращения: 11.01.2021).
6. *Кравченко А.* Создание нового советского человека. [Электронный ресурс] // Arzamas: просветительский проект, посвященный истории культуры. URL: <https://arzamas.academy/materials/1499> (дата обращения: 09.01.2021).
7. *Манукян Д. В.* Экспо 1937: выставка трех диктатур [Электронный ресурс] // КиберЛенинка : научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekspo-1937-vystavka-treh-diktatur> (дата обращения: 10.01.2021).
8. *Марченко А. В.* Реконструкция образа «нового человека» в России 1920-х годов [Электронный ресурс] // Проза.ру : российский литературный портал. URL: <https://proza.ru/2015/07/24/35> (дата обращения: 11.01.2021).
9. *Молостова Е. С.* Модели «Нового человека» в советский период: подступы к трансгуманизму [Электронный ресурс] // КиберЛенинка :

научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/modeli-novogo-cheloveka-v-sovetskiy-period-podstupy-k-transgumanizmu> (дата обращения: 12.01.2021).

10. *Плеханов А.* Париж-1937: триумф Советского Союза [Электронный ресурс] // KM.RU – универсальный интернет-портал. URL: <https://www.km.ru/science-tech/2020/05/24/istoriya-sssr/874040-parizh-1937-triumf-sovetskogo-soyuza> (дата обращения: 17.01.2022).

11. *Поршнева О. С.* Новый человек как компонент революционного советского проекта: ключевые проблемы изучения в современной историографии / Эпоха социалистической реконструкции: идеи, мифы и программы социальных преобразований : сб. науч. трудов. Екатеринбург, 2017. С. 6–18.

12. Соцреалистический канон / сост. Х. Гюнтер, Е. Добренко. СПб. : Академический проект, 2000. 1040 с.

13. Человек советский: за и против = Homo soveticus: pro et contra / сост. В. М. Амиров, А. В. Антошин, В. И. Бортников [и др.] ; под общ. ред. Ю. В. Матвеевой, Ю. А. Русиной. Екатеринбург : изд-во Урал. ун-та, 2021. 412 с.



1. А. Н. Самохвалов. Советская физкультура. 1936. Эскиз. Холст, темпера. Нижнетагильский музей изобразительных искусств



2. Г. Г. Рязжский. Делегатка. 1927. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея



3. Советский павильон на Всемирной выставке 1937 года в Париже.
Фрагмент интерьера

«Упущенный акт»: моноперформанс на международной выставке сюрреализма 1938 года

В статье рассматривается малоизвестная танцевальная постановка «Упущенный акт», срежиссированная Сальвадором Дали и исполненная на открытии Международной выставки сюрреализма 1938 г.

Ключевые слова: Международная выставка сюрреализма 1938 г.; сюрреализм; сюрреалистические перформансы; перформативность; Элен Ванель; Сальвадор Дали

Daria Martynova

“The Missed Act”: Monoperformance at the International Exhibition of Surrealism in 1938

This article is devoted to the study of the little-known surrealist performance called “L’Acte Manqué”, directed by Salvador Dali and performed at the opening of the International Exhibition of Surrealism in 1938.

Keywords: The International Exhibition of Surrealism in 1938; surrealism; surrealist performances; performativity; Hélène Vanel; Salvador Dali

В 1938 г. одной из частей официального открытия Международной сюрреалистической выставки в Париже стало уникальное событие – моноперформанс «Упущенный акт». Представление состоялось ровно в полночь, во время него танцовщица Элен Ванель изображала истерический припадок. Ее кажущиеся хаотичными движения были интерпретированы большинством как простое проявление сексуальной неудовлетворенности [9, р. 86–88]. Этот «первый подлинный пример сюрреализма в танце» [14, р. 122]

или протохэппенинг [13, р. 54] должен был отразить не только противоречия и нарастающую тревогу в мире, но и разногласия, «сюрреалистические войны» в самом кругу сюрреалистов: Сальвадор Дали, постановщик «Упущенного акта», выразил свой протест [см.: 3] против «поэтической интерпретации» истерии Андре Бретона и Луи Арагона [см.: 2], представив эту «забытую» болезнь как автоматические проявления тела, которые стимулируются подавленными желаниями.

Несмотря на свою уникальность, эта постановка считалась своеобразным необязательным элементом выставки, исследователи писали, что сам по себе истерический дискурс давно был исчерпан как проблемная тема [6, р. 144]. В связи с этим «Упущенный акт» (стоит отметить, что подобное название отсылает не только к Зигмунду Фрейду, но также косвенно намекает на очевидно неправильную трактовку истерии для телесности и культуры) становится буквально упущенным: сохранились лишь три нечеткие фотографии этой постановки (*ил. 1*).

В настоящей статье целью автора будет воссоздание сложной структуры этой многоактовой постановки. Автор попытается раскрыть идею о том, что художественные трактовки истерии – это акты социального протеста в искусстве, целью которых было отражение телесного языка бессознательного, а «Упущенный акт» – это бунт против концепции конвульсивной красоты и поэтизации психических патологий. При этом автор отходит от предположения Марии-Розы Леманн о том, что спектакль был создан исключительно для воплощения в теле танцовщицы идей и страхов (*unheimlich*) сюрреалистов [12, р. 102]. Так, ни в одном исследовании, посвященном исполнению Ванель, не применяются концепции Фрейда об «упущенном акте» и «утраченном объекте» и Жака Лакана об истерике и господине, поэтому в этой статье автор проанализирует постановку через их призму. Однако работы Леманн станут своеобразным «каркасом» [11; 12], на который автор будет «наращивать» ряд идей и предположений, так как Мария-Роза Леманн – единственный исследователь этого примера протоперформанса, системно разработавшая проблематику явления и опубликовавшая архивные находки.

Спектакль под названием «Упущенный акт» был поставлен в 1938 г. Точно так же, как дизайн выставочных помещений, который должен был отражать удушающую и тревожную атмосферу в Европе (неслучайно центральный зал выставки был «украшен» подвешенными угольными мешками, пыль с которых портила одежду посетителей), «Упущенный акт» должен был передавать вырвавшийся наружу страх перед грозившими переменами, воплотившийся в истерическом припадке. Подобная постановка отличается глубокой сатиричностью: можно предположить, что Дали отображает практику второй половины XIX в. – Бал сумасшедших – официальный бал во Франции, на котором больница Сальпетриер демонстрировала свои «успехи» по интернированию безумных. В один из дней Великого поста сумасшедших девушек приглашали на бал, где они развлекали пришедших поглазеть горожан. В моноперформансе, устроенном на открытии выставки, Дали также позволяет посетителям понаблюдать за «истеричным телом».

В полночь 17 января, через два часа после того как сюрреалисты официально открыли для публики международную выставку сюрреализма, из-под одеяла на одной из кроватей медленно начала подниматься обнаженная женщина (Элен Ванель), окутанная тяжелыми цепями, которая пыталась выбраться из оков. Постепенно ее борьба с одеялом и цепями становилась агрессивнее. Во время этих действий Ванель кричала, гримасничала, усиливая все это гипертрофированными телесными сокращениями. Моноспектакль дополнялся «ужасающими» криками, раздававшимися из скрытого фонографа [7, р. 342–343]. Крики и вздохи, которые наполняли зал, подчеркивали тему выступления и дополняли хаотические, конвульсивные движения танцовщицы, которая начинала кричать и сама.

Так проходила первая часть спектакля. Целью этой части было вовлечение зрителя в постановку, можно сказать, что это был партиципаторный акт. Постановщики создали шокирующий эффект неожиданности. Выбравшись, Элен Ванель бросилась к небольшому мосту, изобразив там истерические конвульсии, и выбежала из зала, оставив зрителей в недоумении. В этой части Дали рассказал историю «создания» истерии: он представил содержание закле-

менных грифом «безумия» женщин до «снятия оков»: речь идет о реформе «морального лечения» Филиппа Пинеля в начале XIX в. Дали показал Ванель обреченной на сумасшествие, насильственно закованной в цепи и лишенной какой-либо поддержки.

Выдвинутое автором предположение об использовании ретроспекций при постановке этого «перформанса» подтверждается рядом визуальных прообразов: так, автор обнаружил графический лист Даниэля Вьержа, посвященный устройству Сальпетриер и содержанию пациенток в стенах больницы (*ил. 2*). Композиционным центром в работе является плохо огражденная печь, находящаяся в центре зала, где содержатся пациентки, сквозь зияющие дыры которой извергаются искры и пламя. К этому источнику опасности тянутся пациентки, одержимые своими мономаниями. К подобному же сюжету в моноспектакле обратился и Дали: в одной из частей (это становится ясно по сохранившейся фотографии) Элен Ванель в сомнамбулическом состоянии начала идти прямо на печь (*ил. 3*).

Через несколько минут после своего исчезновения Ванель вновь появилась в зале. В отличие от относительного спокойствия первой части, во второй танцовщица своими движениями подчеркивала насилие, свершаемое над ней невидимо для зрителя. Видение красоты обнаженного тела женщины, поднимающейся с кровати, которое обычно обещает любовную связь, сменилось сильными, ужасающими конвульсиями и закончилось первой фазой истерического припадка.

Во время второй части Элен Ванель шла по комнате между зрителями по направлению к одной из кроватей, на которую в конце запрыгнула. Она начала кататься и корчиться на кровати. Танцовщица вскочила на нее только для того, чтобы закончить свое выступление постановкой истерической арки – телесного феномена, когда мощные мышечные спазмы заставляют верхнюю часть туловища субъекта резко откидываться назад, создавая впечатление, что тело образует кривую [4, р. 56]. Проблема с идентификацией эмоций и чувств Ванель усугубляется ее действиями с оголенной грудью: она царапает ее обеими руками. Этот акт одновременно выступает и актом агрессии, и может интерпретироваться как чувственный.

Она проявляет себя не без эксгибиционизма, поскольку раскрывает (несколько гипертрофированно) момент страдания в своем теле. На глазах у зрителя танцовщица бросается на землю и срывает с себя одежду, как бы прося невидимого партнера обнять ее тело, защитить его, одеть или владеть им.

Подобное постулирование собственного тела свидетельствует о том, что здесь Ванель иллюстрирует описанную Лаканом концепцию об «истерике и господине»: она потеряла свою идентичность, ее разум, заглушивший бессознательное, чувства, эмоции и желания, ищет господина в лице зрителя, чтобы тот помог ей познать себя, собрать воедино расщепленную идентичность. В то же время ее поза отражает и боль, и гнев. Ее конвульсивные движения вызывают неудобство и страх. Подобные коннотации могли возникнуть в связи с историей «дуги истерии», которую и симулирует Ванель: истерическое тело превращалось в дугу, когда врачи совершали над ним ряд действий (чаще всего насильственных), доводя больную до истерического пароксизма.

Вскоре после этого действия она опять скрылась, чтобы затем выйти. Тело Ванель было забинтовано [7, р. 342–43]. На руках она несла живого петуха. Перебинтованное тело позволяло зрителям вспомнить про борьбу Ванель в первых частях постановки, так как тем самым было показано ее избитое, поврежденное тело, отражающее сражение, которое велось до этого. Петух, которого танцовщица держит в руках, был символом Франции, а его крики и конвульсивные движения могли символизировать «французский кризис», наступивший в результате предчувствия мировой войны и экономической нестабильности.

Можно также предположить, что в этой части постановки Ванель изобразила «военную истерию» и ее последствия: искалеченное войной тело держит покалеченную Францию. В конце этой части танцовщица исчезла так же внезапно, как и появилась. Наконец, Элен Ванель внезапно выпрыгнула, забила в конвульсиях и постепенно впала в меланхолию, тем самым завершив представление. Одета в рваную белую ночную рубашку, едва прикрывавшую ее тело, Элен Ванель подошла к плите посреди комнаты, казалось, будто она была в трансом состоянии. В итоге танцовщица завершила спектакль

тем, что погрузилась в пруд, «поднимая среди водных растений всполохи воды...» [цит. по: 7, р. 342–343]. В этой части она совершила самоубийство из-за своего безумия, невозможности преодолеть его или получить помощь. Подобное действие имеет как визуальные, так и литературные отсылки: Офелия Уильяма Шекспира считалась пострадавшей от истерии, а утопленница в искусстве считывалась как образ освобождения от душевных мук [15].

Помимо этого, хотелось бы обратить внимание и на одежду танцовщицы: не оставляет сомнений, что каждая деталь ее незамысловатых костюмов была продумана. Костюмы отсылают к сдерживающим безумное тело одеждам, связанным с медицинским дискурсом: бинтам (как собирающим искалеченное тело и в то же время скрывающим деформации) и смирительным рубашкам. Уничтожение смирительной рубашки и больничного платья во время перформанса может быть свидетельством как репрезентации практик наблюдения за «истерическим телом», принятых во второй половине XIX в., так и демонстрации «разрыва» с «дисциплинарной властью».

Деление постановки на части было связано с тем, что сама по себе истерия – это театральное действие, грамотно срежиссированное и придуманное в пространстве психиатрической больницы. Позы больных истерией, появившиеся на страницах учебников и книг по психиатрии, были результатом долгих «репетиций» и нейромимезиса – телесного подражания картинам, изображающим бесноватых прошлых эпох, и впоследствии поделены на фазы, напоминающие названия отделений спектакля. Ванель проходит все стадии спектакля из «Фотографической иконографии Сальпетриер» (психиатрического издания второй половины XIX в., в котором публиковались «буквы истерического алфавита»: фотографии душевнобольных), что становится ясно, если сравнивать ее фотографии с работами фотографа «Фотографической иконографии Сальпетриер» Дезире-Маглуара Бурневиля, который был убежден, что существует сильная связь между патологиями («уродствами»), присутствующими на лицах, и чувственными позами пациентов, проявляющих себя во время истерического кризиса [1, р. 246].

По словам Селин Эйденбенц, повторив искусственно сконструированные акты «истерического спектакля», Ванель превратилась в «симптомфигуру», то есть стала воплощением симптомов истерии [4, р. 56]. По сути, Дали использует танцовщицу как медиум: она словно позволяет зрителям, не знакомым с психиатрией и синоптическими таблицами, влияющими на паттерны в культуре, бессознательно определяющими социальный конструкт болезни, понять, как «делали» истерию. Дали повторяет с помощью живого тела опыт, проведенный им в «Феномене экстаза». В этом контексте можно сравнить Ванель с волшебным фонарем или фенакистископами (которые, кстати, были любимыми средствами психиатров для показа действия и позы при том или ином заболевании).

Таким образом, моноперформанс Элен Ванель можно рассматривать как социально-политическое событие, возникшее в период обострения напряженности. «Упущенный акт» столкнул зрителей с ситуацией, насильно избавляющей их от упорного нежелания видеть опасность окружающего социума, и провоцировал реакцию при столкновении с «реальностью». В конце концов они должны были понять, что так называемое рациональное гражданское общество с его моральными ограничениями могло привести к новому катаклизму. Дали ожидал, что столкновение с бессознательным, подавляемым заставило бы отказаться от ограничений и выйти из-под влияния «дисциплинарной власти», что позволило бы стать свободным от каких-либо моральных и социальных ограничений.

Театральная постановка истерии – финальный аккорд открытия, связывающий, казалось бы, разные инсталляции и произведения: Ванель и лежала на кроватях, и уничтожала экспонаты и реквизит, и вступала во взаимодействие с окружающей средой, и купалась в пруду. Своими действиями Элен Ванель продемонстрировала бессознательное посетителям, телесно выражая всеобщий страх, угнетенное состояние, царившие на выставке. Именно поэтому имя французской танцовщицы было включено в пригласительный билет, увеличено и выделено: своим «перформансом» она синтезировала все элементы выставки, соединив их в одну историю.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Bourneville D. M., Regnard P. M. L. Iconographie photographique de la Salpêtrière. Paris : Delahaye & Co, 1878.
2. Breton A. La beauté convulsive // Minotaure. 1938. № 5. P. 9–15.
3. Dali S. De la Beauté terrifiante et comestible de 'architecture modern style' // Minotaure. № 3–4. 1933. P. 69–76.
4. Eidenbenz C. Les mots de l'hystérie: de la Salpêtrière au serpentisme // Pulsion(s). Art et déraison. Namur: Musée FélicienRops, Waterloo, 2012. P. 91–169.
5. Henri A. Total Art. Environments, Happenings, Performance. London : Thames & Hundson, 1974.
6. Herbert J. D. Paris 1937. Worlds on exhibition. Ithaca ; New York : Cornell University Press, 1998.
7. Hugnet G. Pleins & Déliés. Souvenirs et témoignages 1926–1972. La Chapelle-sur-Loire : G. Autier, 1972.
8. Hutchison Sh. Convulsive Beauty: Images of Hysteria and Transgressive Sexuality. Claude Cahun and Djuna Banes // Symploke. 2003. Vol. 11. № 1/2. P. 212–226.
9. Kachur L. Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and the Surrealist Exhibition Installations. Cambridge : The MIT Press, 2001.
10. LaCoss D. Hysterical freedom: Surrealist dance & Hélène Vanel's faulty functions // Women & Performance : A Journal of Feminist Theory. 2005. Vol. 15. № 2. P. 37–61.
11. Lehmann M.-R. L'Acte manqué (1938): Le surréalisme entre folie et performance – Un corps placé sous le signe de l'hystérie // Folie/Madness. 2016. № 17. P. 47– 56.
12. Lehmann M. R. The 1938 Exposition internationale du surréalisme and Acte manqué: The Terror of Memory and the Terror to Come // Lingua Romana. 2018. № 1. P. 99–112.
13. Mahon A. Surrealism and the Politics of Eros, 1938–1968. London : Thames & Hudson, 2005.
14. Rosemont P. Surrealist Women: An International Anthology. Austin : University of Texas Press, 1998.
15. Smith B. Neither Accident nor Intent: Contextualizing the Suicide of Ophelia // South Atlantic Review. 2008. Vol. 73. № 2. P. 96–112.
16. Stent D. Dalí / Duchamp in light of Edward James – The International Surrealist Exhibition 1936 // Avant-garde Studies. 2018. № 3. P. 1–29.



1. Неизвестный фотограф. «Упущенный акт». Элен Ванель. 1938. Фотография



2. Даниэль Верж. Зал безумных в Сальпетриер. Ок. 1880-х гг. Гуашь



3. Неизвестный фотограф. «Упущенный акт». Элен Ванель. 1938. Фотография

Влияние импрессионизма на творчество Сюй Бэйхуна

Эта статья посвящена изучению влияния импрессионизма на творчество китайского художника Сюй Бэйхуна (1895–1953), который одним из первых получил художественное образование за границей. Удивляет, что почти все исследователи указывают, что Сюй Бэйхун был представителем исключительно реалистического направления в Китае, учитывая, что он находился во Франции в период расцвета различных модернистских течений. Более детальный анализ творческого наследия Сюй Бэйхуна показывает, что в его картинах сочетались реализм и импрессионизм, который впоследствии он соединил с традиционной китайской техникой кисти. Изучение влияния на творчество художника этих течений, распространенных во время его обучения в Европе, поможет раскрыть новые аспекты художественного метода и влияния Сюй Бэйхуна на преподавание западной живописи в Китае.

Ключевые слова: Сюй Бэйхун; китайское искусство; янхуа; гохуа; импрессионизм

Qin Guoyi

The Impact of Impressionism on the Creative Works of Xu Beihong

This article is devoted to the study of the influence of impressionism on the creative works of the Chinese artist Xu Beihong (1895–1953). He was one of the first to go abroad to get an art education. It is surprising that almost all researchers point out that Beihong was a representative of the exclusively realistic method in China, given that he was in France during the heyday of various modernist movements. A more detailed analysis of Beihong's artistic

heritage shows that his paintings combined French naturalism and impressionism, which he later synthesized with the traditional Chinese brush technique. As a result, the study of the influence of “impressionistic academism”, which was widespread during Beihong's studies in Europe, on his creative works will help to reveal new aspects of the artistic method and the influence of Beihong on the teaching of Western painting in China.

Keywords: Xu Beihong; Chinese art; yanghua; guohua; impressionism

Китайская культура претерпела глубокие изменения в эпоху социальных, политических и экономических потрясений, сопровождавших крушение династии Цин (1644–1911) и возникновение современного китайского государства [см. подробнее: 7]. В изобразительном искусстве растущее влияние иностранных культур привело к появлению нового термина – «национальная живопись» го-хуа, чтобы отличить традиционную форму создания произведений чернилами и минеральными или водорастворимыми пигментами на бумаге или шелке (свитки, веера, экраны) от «живописи западного стиля» янхуа, к которой относили живопись маслом на холсте, литографию, ксилографию или рисунок карандашом, углем. Тем не менее в конце XIX – начале XX в. произошло так называемое столкновение го-хуа и янхуа, вылившееся в появление оригинальных произведений, совмещающих иностранные идеи с местными традициями.

Одним из первых китайских художников, воспринявших подобные изменения, был Сюй Бэйхун (1895–1953), объединивший в своем творчестве национальные художественные традиции с достижениями европейской живописи. Он также был одним из первых, кто отправился за границу, чтобы получить художественное образование. В 1919 г. Сюй Бэйхун был принят в Национальную школу изящных искусств в Париже для изучения живописи маслом и европейского рисунка, где обучался у французского художника Паскаля Адольфа Жана Даньян-Бувре.

Необходимо отметить, что во Франции в 1870–1880-х гг. официальное искусство переживало короткий подъем, становясь основой для большинства появившихся течений, в то же время заимствуя новые приемы, чтобы продолжать заинтересовывать

публику. Таким образом появились три направления на основе академизма: официальный академизм (А. Кабанель), творчество реалистов (так называемые художники группы «Золотой середины» – *Juste milieu* – во главе с Ж. Бастьен-Лепажем) и импрессионизм (Ш. Карлуос-Дюран), – отразившие кризис лидирующего течения [5, р. 5–8]. Учитель Сюй Бэйхуна был последователем последнего направления. В связи с этим удивляет мнение большинства исследователей, что Сюй Бэйхун был представителем исключительно реалистического направления в Китае [1; 2; 3], учитывая, что его учитель совмещал академический и импрессионистический методы и то, что Сюй Бэйхун находился во Франции в период расцвета различных модернистских течений. В связи с этим целью этой статьи будет поиск связи творчества Сюй Бэйхуна с импрессионизмом и выявление влияний импрессионистических тенденций на его произведения (например, на знаменитых «Галопирующих лошадей»).

Вдохновленный политическим реформатором Кан Ювэем (1858–1927), который выступал за интеграцию китайского и западного искусства для создания новой эры китайской живописи, в 1917 г. Сюй Бэйхун отправился в Японию для изучения европейской живописи и вернулся в следующем году, чтобы стать преподавателем искусства в Пекинском университете. В 1919 г. Сюй Бэйхун стал первым финансируемым правительством студентом, отправившимся изучать искусство в Европу. До 1927 г. он обучался в Париже и Берлине. Считалось, что в период пребывания во Франции и после возвращения обратно в Китай Сюй Бэйхун в основном сосредоточился на реалистической живописи. Однако на основе изучения художественных произведений и выводов ряда исследований удалось установить, что во Франции Сюй Бэйхун не только занимался классическим искусством, но и находился под большим влиянием импрессионизма [8, р. 66; 9, р. 209–210].

До поездки в Европу его работы были в основном каллиграфическими. Во время учебы во Франции он получил определенное представление о западной живописи и начал создавать работы маслом. В ряде его картин маслом заметно как влияние реализма

или академизма, так и импрессионизма. Фэн Фаси, ученик Сюй Бэйхуна, вспоминал: «В то время господин Сюй Бэйхун считал, что импрессионизм – это метод выражения, который был разработан на основе традиционного классического искусства...» [6, р. 103]. Сам Сюй Бэйхун с интересом изучал импрессионизм, он высоко оценил работы Клода Моне [9, р. 211]. Кроме того, благодаря возможности посещать европейские художественные галереи и музеи, он получил полное и непосредственное представление о живописи реализма и импрессионизма. Все это были объективные факторы, повлиявшие на художественную ориентацию Сюй Бэйхуна. Активно изучая и используя светотеневые моделировки, он впоследствии сознательно убрал центральный искусственный источник света, который был четко выделен в академической живописи, отдав предпочтение естественному, рассеянному освещению, что было новаторским и революционным решением.

Так, светотеневые моделировки и технику раздельного мазка он применил в «Спящей Венере» (*ил. 1*), выполненной в 1920–1921 гг. Образы обнаженной богини любви, принимающей солнечные ванны, и подглядывающих за ней двух человекоподобных существ пронизаны светом. Следуя за импрессионистами, художник выполняет затемнения на картине фиолетовым, оттеняя залитую солнечным светом лужайку. Рефлексы от зеленой травы падают на раскрасневшееся лицо Венеры. Созданная с помощью техники раздельного мазка вибрирующая среда позволяет говорить о том, что Сюй Бэйхун использует в этом полотне импрессионистический метод.

Творческий поиск и освоение импрессионистического метода он продолжил в картине «Ванна», созданной в 1924 г. На полотне изображено женское тело, освещенное теплым желтым солнечным светом на фоне пурпурно-серого озера. Для создания теней Сюй Бэйхун вновь использует холодный фиолетовый оттенок. Тело же было смоделировано мазками разных цветов, менявшихся в зависимости от окружающей среды. Также вместо того чтобы просто формировать объем светом и тенью, как в классических западных полотнах, Сюй Бэйхун стремился подчеркнуть форму

объекта различными цветами, отдавая предпочтение раздельному мазку, а не лессировкам.

Хотя Сюй Бэйхун учился во Франции менее пяти лет, этот опыт стал поворотным моментом в его творческой карьере. Вернувшись обратно в Китай, он продолжал использовать изученные методы живописи. По сравнению с произведениями предшественников, работы Сюй Бэйхуна были ярким примером сочетания восточной традиции с западной техникой раздельного мазка и применения пастозной фактуры. Он впитал в себя приемы реализма и импрессионизма, синтезируя их и используя методы последнего для работы с цветом и светом.

После возвращения в Китай в 1927 г. Сюй Бэйхун продолжил писать маслом. Например, можно обнаружить импрессионистический метод работы с цветом и светом в его произведении «Лунная ночь» 1935 г. Сюй Бэйхун изобразил луну и ее тусклое отражение в волнующейся воде океана. Чтобы передать рефлексы лунного света на воде, он использовал неожиданные цветовые сочетания: красного и зеленого или оранжевого и синего. Фэн Фаси так комментировал этот прием: «Цвет масляных картин Сюй Бэйхуна был богатым. Цветовая гамма была энергичной, простой и мощной. Великое очарование было скрыто в цвете. Его работа с цветом отражала яркость, блеск, живость и изящество искусства импрессионизма. Он впитал в себя лучшие традиции западноевропейского искусства масляной живописи, воспользовался преимуществами различных школ и объединил их. Он не только достиг высокого уровня мастерства в работе с масляной живописью мирового класса, но и превзошел его» [6, p. 108].

Приемы импрессионизма Сюй Бэйхун также использовал и в произведениях на традиционные китайские сюжеты. Так, после возвращения в Китай Сюй Бэйхун создал «Тянь Хэн и его пятьсот последователей», «Си Во Хоу» и многие другие картины маслом на важные исторические темы. Хотя большинство этих картин были реалистическими, работа с цветом демонстрировала применение импрессионистического метода. Для передачи рефлексов и вибрирующей среды Сюй Бэйхун сменял пурпурно-серый на

зелено-серый и желто-серый, а форму моделировал с помощью техники раздельного мазка. Таким образом, можно сказать, что наложение краски и применение цвета у Сюй Бэйхуна были ближе к импрессионизму.

Всю свою жизнь Сюй Бэйхун ратовал за возрождение китайской живописи путем синтеза западного реализма и китайской техники кисти. Ярким примером подобного синтеза являются его «Галопирующие кони». Он написал их так много, что они стали синонимом его имени. Здесь, используя резкие тональные контрасты чернил и белой бумаги, быстрое исполнение мастером этих благородных животных воплощает дух традиционной «игры чернил». Натуралистически изображая коней, он ловко запечатлевал их усеченными, сокращенными линиями. Лошадь, этот традиционный символ китайского боевого духа, стала центральным объектом изображения для Сюй Бэйхуна, так как тем самым он поддерживал патриотическое сопротивление во время китайско-японской войны 1937–1945 гг. (часто художник сопровождал образы этих животных стихотворениями, например, поэта Ду Фу о породах боевых коней, которых выгоняли на пастбище в преклонном возрасте, несмотря на их постоянную готовность сражаться).

«Пасущаяся лошадь» 1932 г. (ил. 2), исполненная в традиционной китайской технике кисти и чернил в сочетании с чисто западной техникой рисования, является яркой иллюстрацией соединения Востока и Запада. Он передает объем лошади несколькими хорошо отработанными мазками кисти, а многослойное наложение тонов хвоста животного создает впечатление движения. Вместо того чтобы создать форму лошади каллиграфически энергичными контурами, он нарисовал ее импрессионистически, объединив светлые и темные пятна и незакрашенные участки бумаги, чтобы сформировать свет и тень.

Внедрение импрессионистического метода в традиционную китайскую технику кисти можно проследить и в работе «Слива, бамбук и скала» (ил. 3). В ней Сюй Бэйхун стремится оживить китайскую живопись экспериментальным совмещением методов: бамбук тщательно очерчен, а затем заполнен краской в стиле придворной

живописи династии Сун (960–1279), которой Сюй Бэйхун восхищался. Грубо очерченная охристая скала практически плоская, в то время как пятна чернил, которые выявляют фактуру ствола дерева по соседству, произвольно выходят за его контуры. Такие небрежные способы исполнения часто критиковались как разбивающие повествовательную составляющую традиционной живописи. Но в этом случае несочетаемое сочетание методов усиливает привлекательность картины, нарушая обычные ожидания. Белые мазки цветов слив представляют собой дерзкий отход от их традиционного изображения либо чернильными контурами, либо в бледных цветовых оттенках. Синий, удивляющий на первый взгляд, реалистично отображает тени интенсивно белых предметов; эстетически он перекликается с сине-зеленым бамбуком. Белые цветы, неразличимые на фоне чистой бумаги, точно передают оптическое впечатление от белых цветов сливы в унылом зимнем пейзаже. Подобный выход за границы, наложение цветов свидетельствуют о применении импрессионистического метода.

Использование импрессионистических подходов можно найти и в педагогической практике Сюй Бэйхуна. Вернувшись в Китай после достижения определенных академических успехов во Франции, Сюй Бэйхун посвятил себя не только искусству, но и педагогической деятельности. Будучи первым президентом Китайской ассоциации искусств и Центральной академии изящных искусств, он впервые ввел в Китае принципы художественной педагогики на основе приемов западной академической живописи, включая базовую систему разработки эскизов и традиционную европейскую структуру обучения масляной живописи. Сюй Бэйхун склонялся к использованию метода реалистической живописи, он выступал за то, чтобы постигать природу во время всего учебного процесса. Так, один из любимых учеников Сюй Бэйхуна Ли Сибай по рекомендации учителя в 1928 г. поступил на учебу в Лионскую национальную академию изящных искусств. Сибай быстро обратился к живописному стилю Поля Сезанна, но позже, по совету Сюй Бэйхуна, снова начал изучать художников-импрессионистов. Таким образом, Сюй Бэйхун обращался

к импрессионистическому методу в своей педагогической работе в Китае.

Импрессионизм оказал влияние и на других китайских художников. Например, на Ли Керана, которого Сюй Бэйхун рекомендовал на должность преподавателя в Пекинском национальном художественном колледже. Сюй Бэйхун поощрял эксперименты Ли Керана в традиционной живописи. Его произведение «Бессмертный Лю Хайчан играет с жабой» («Лю Хайчань») демонстрирует заимствование приемов у Сюй Бэйхуна: здесь древнекитайская фигуративная живопись соединилась с импрессионистическими методами, что отражается в наслоении чернил, усеченных линиях и выходах за контуры изображения. Это сближает работу «Бессмертный Лю Хайчан играет с жабой» со «Сливой, бамбуком и скалой» Сюй Бэйхуна.

Таким образом, реформатор китайского искусства и видный художественный педагог Сюй Бэйхун создал множество превосходных произведений, разработал систему художественного образования и теорию искусства. Его европейский опыт обучения с 1919 по 1927 г. оказал огромное влияние на всю его живопись, расширил его видение и помог найти подходящее для себя направление. Сюй Бэйхун постоянно исследовал и нашел свой собственный способ живописи. Популярный в Европе импрессионизм отразился на творчестве Сюй Бэйхуна и других китайских студентов, обучающихся за рубежом, что способствовало внедрению импрессионизма в китайское искусство более быстрыми темпами. Бэйхун постоянно изучал импрессионистический подход к цвету и свету и применял его в своем собственном творчестве, что можно проследить, если обратиться к его живописным работам «Спящая Венера», «Ванна» и «Лунная ночь». Хотя в основном он изучал формообразование, применение цвета и построение композиции в классической западной живописи, в его работах видно владение импрессионистической манерой и концепцией цвета этого направления. В картинах Сюй Бэйхуна сочетались реализм и импрессионизм, которые он соединил с традиционной китайской техникой кисти. Детальное изучение влияния на творчество Сюй Бэйхуна импрессионизма,

распространенного в период его обучения в Европе, поможет раскрыть особенности его художественного метода и влияния на преподавание западной живописи в Китае.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Сун И Цай [Сун Ицай]. Развитие реалистической живописи в Китае в середине XX века // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2016. № 2. С. 36–43.

2. Сун И Цай [Сун Ицай]. Вестернизация и японизация как основные направления в развитии китайской реалистической масляной живописи: конец XIX века – 1949 год // Вестник МГХПА. 2017. № 4. С. 198–225.

3. Чэнь Чжэн Вэй [Чэнь Чжэнвэй]. Реалистический метод в творчестве китайского художника первой половины XX века Сюй Бэйхуна // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 60. С. 299–301.

4. Чэнь Шии. Уцзожэнь люйсыбай дэ ишу цзяоюй сысянь яньцзю. [Чэнь Шии. Исследование мысли У Цзуорена и Люй Сибай о художественном образовании]. Наньцзиндасюэ, 2015 [Нанкинский университет, 2015]. (На китайском языке; 陈诗溢. 吴作人、吕斯百的艺术教育思想研究. 南京大学 2015.)

5. *Harding J.* Painters of l'art pompier: French Academic art in the Nineteenth Century. New York : Rizzoli, 1979.

6. *Fasi F.* Appreciation and research of Xu Beihong's oil painting. Beijing : People's Fine Arts Publishing House, 1988.

7. *Fong W. Z.* Between Two Cultures: Late-Nineteenth and Early-Twentieth Century Chinese Paintings from the Robert H. Ellsworth Collection in The Metropolitan Museum of Art. New York : Metropolitan Museum of Art, 2001.

8. *Yongliang Z.* The connection and difference between the oil paintings created by Xu Beihong and his French tutors // Mass Literature and Art. 2016. № 5. P. 66–67.

9. *Yujun Z. T.* The Influence of Impressionist Painting on Xu Beihong's Oil Painting // 2020 International Conference on Language, Art and Cultural Exchange (ICLACE 2020). Vol. 445. P. 209–212.



1. Сюй Бэйхун. Спящая Венера.
Холст, масло. 1920–1921



2. Сюй Бейхун. Лошадь. Чернила, бумага. 1932



3. Сюй Бейхун. Слива, бамбук и скала. Чернила, краска, бумага. 1942

Стилистические особенности сюрреализма в творчестве Марселя Бротарса

Распространенный термин «стиль» в рамках сюрреализма в настоящее время недостаточно определен, как не определены и основные стилистические особенности этого направления. На примере творчества Марселя Бротарса рассматриваются наиболее яркие и значимые аспекты сюрреализма как особого стиля. Также изучается корреляция терминов «стиль» и «направление».

Ключевые слова: стиль, сюрреализм, Марсель Бротарс, искусство XX в.

Niu Zhengxing

Stylistic Features of Surrealism in the Work of Marcel Broodthaers

The widespread term “style” within the framework of surrealism is currently not sufficiently defined, just as the main stylistic features of this trend are not defined either. The most striking and significant aspects of surrealism as a special style are considered on the example of the work of Masrel Broodthaers. The correlation of the terms “style” and “direction” is also studied.

Keywords: style, surrealism, Marcel Brothaars, art of the 20th century

Наиболее распространенные и канонические вопросы искусствоведения о понятии стиля, которые, казалось бы, были решены в XIX в., в XX столетии возникают снова по причине того, что новое искусство совершило революцию в массовом сознании. И сегодня продолжается дискуссия о том, что же следует называть стилем в искусстве и как это понятие продолжает жить и развиваться в новом изобразительном творчестве. Главным образом это актуально

в отношении тех стилистических особенностей, которые были присущи одному или нескольким направлениям, впоследствии растворившимся в художественной среде времени.

Особенности стиля сюрреализма не были однозначно определены на всем протяжении его становления и развития. Однако они могут быть выведены и изучены.

Сюрреализм уже ко второй половине 1920-х гг. вырабатывает определенный набор стилистических приемов и концепций, которые окончательно сформировали целостность этого направления. Автоматизм, усиленная роль субъективного начала, символические тропы, коллажность, абсурдность содержания и обилие иронии стали отличительными чертами созданного стиля. Несмотря на то, что все эти черты не присутствовали в обязательном порядке в работах каждого сюрреалиста, их сочетания были определяющими для узнавания стилистических характеристик направления [5, с. 55].

Следует уточнить, что все упомянутые особенности стиля не были для него специфическими, но именно их сочетание и связь с эстетическими и философскими концепциями, предполагавшими, что ирония, аллюзии и символичность смогут предоставить новый взгляд на мироздание, и создали этот уникальный художественный язык сюрреализма.

Так, аллегоричность многие сюрреалисты почерпнули из полотно Джузеппе Арчимбольдо, абстрактные и фантазмагоричные абсурдные образы возникли под влиянием различных старых мастеров, таких как Иероним Босх, свобода в средствах выражения, автоматизм и иррациональность были продолжением идей дадаизма, а использованные в работах аллюзии и подобные им тропы создавались с опорой на символистов [1, с. 39].

Со временем актуальность идей сюрреалистического направления и целостность различных художественных групп начала исчезать, но, несмотря на это, многие художники продолжали работать в этом стиле, а указанные характерные черты использовались в других произведениях и становились частью последующих стилей. Причина подобной преемственности заключается в том,

что сюрреалисты не создали все стилистические характеристики, а собрали их воедино из разрозненных источников, скрепив их собственной философией и различными идеями творчества. Таким образом, как сюрреалисты заимствовали и адаптировали различные стилистические элементы, так и последующие поколения творцов обращались к сюрреалистическому наследию как источнику вдохновения. Причины подобного явления, которое нельзя назвать уникальным, так как оно достаточно распространено в сфере искусства, можно увидеть в том, что стиль и его основные особенности не представляют собой конкретный этап в процессе эволюции искусства. Если некоторые стили могут уходить в прошлое и исчезать, в то время как другие сохраняют некоторое постоянство или возвращаются в художественную среду с течением времени, то различные особенности и черты этих стилей видоизменяются, адаптируются, эволюционируют, но остаются частью истории искусства, развиваясь или переходя из одного стиля в другой. В случае с творчеством Марселя Бротарса можно отметить, что в его произведениях наблюдаются как многочисленные стилистические особенности, почерпнутые из сюрреалистического наследия, так и полноценные связи и отсылки, прямо указывающие на то, что художник является продолжателем тех идей, которые были заложены приверженцами этого направления еще в начале столетия [9, p. 116].

К примеру, в работе «Кастрюля и закрытые мидии» (1964) Бротарс использует абсурд и символизм как основу своего художественного языка: с первого взгляда фантазмагоричные мидии, будто бы вываливающиеся из кастрюли, отсылают к бельгийской культуре, родной для художника. Подобное решение можно отметить и в работе «Белый шкаф и белый стол» (1965), в которой предметы мебели буквально завалены яичной скорлупой, отсылающей к истории возникновения и распространения масляной живописи в Бельгии времен Ван Эйка. Здесь прослеживается прямая связь с сюрреализмом: Бротарс практически копирует стиль этого направления, но также включает в него аспекты личного и добавляет большей реалистичности, нежели это свойственно сюрреализму,

таким образом усиливая абсурдность и подсознательный аспект работы.

В масштабной инсталляции «Декорация. Завоевание» (1974–1975) Бротарс посредством резкого контраста, несочетаемости элементов и аллюзии воплощает свое видение войны, власти, насилия и повседневной жизни в историческом и современном контекстах [8, p. 75].

Художник не стремился показать свою принадлежность к сюрреалистическому направлению, которое к тому же к 1939 г. уже потеряло свою актуальность, но демонстрировал корни своего вдохновения. Бротарса невозможно отнести к сюрреалистам, однако проследить черты этого направления в его произведениях становится возможным. Подводя итог, можно сказать, что на примере работ Бротарса заметно, как, несмотря на исчезновение самого стиля, его элементы продолжают жить в художественной среде последующих поколений.

В работе «Рукопись, найденная в бутылке» (1974) Бротарс переосмысливает стилистику рейди-мейда – использования в художественных произведениях объектов, изначально к этому не предназначенных. Если сутью стилистики рейди-мейда были по-настоящему «найденные» предметы, специально выбранные художником, то в этом произведении Бротарс намеренно имитирует этот прием и представляет бутылку, созданную на заказ специально для этой работы, что подчеркивается коробкой для бутылки, расположенной рядом с инсталляцией, на которой написано название работы. Таким образом, здесь художник обращается к практике рейди-мейда сюрреалистов, при этом переосмысливая стилистику, делая ее выхолощенной и эстетичной, умышленно удаляя аспект случайности и хаотичности, которого ранее и добивались авторы [1, с. 323].

В произведении «Картины» (1973) Бротарс прямо отсылает зрителя к творчеству бельгийских сюрреалистов, в частности Рене Магритта. Он переосмысливает сюрреалистическое соотношение реальности, определения и образа, создавая девять панелей, на которых в различной манере и цвете написаны французские слова «стиль»,

«субъект», «цвет» и другие, а также цифры. Расположение и цвет слов также отсылают к композициям классических картин. Здесь Бротарс стремится выявить основную суть сюрреалистического направления, продемонстрировав то несоответствие изображаемого и названного, которого добивались сюрреалисты [7, с. 112]. Таким образом он доводит до крайности сам стиль сюрреализма, в котором нет четкой разницы между искусством, стилем, направлением. В этом случае грань между понятиями стирается и язык как способ дефиниции происходящего оказывается в тупике. Сюрреализм как направление на момент создания работы уже ушел в прошлое, однако Бротарс посредством стиля заново вводит его в художественную практику и обнаруживает его актуальность.

Рассмотрев на примере произведений Марселя Бротарса ряд вопросов о понятиях стиля и жанра, было сделано несколько выводов.

В первую очередь стоит отметить, что проблематика основных понятий искусствоведения, в особенности стиля, на сегодняшний день все еще актуальна. Начавшиеся в начале XX в. масштабные перемены в культуре и искусстве все еще продолжаются, и именно поэтому наука об искусстве не должна стоять на месте. Многие базовые для этой науки понятия необходимо уточнить и дополнить, что является одной из главных целей ближайших лет ее развития.

В особенности следует указать на тот факт, что имеется принципиальная разница между стилем как таковым и его характерными особенностями, имеющими большую жизнеспособность в рамках художественной среды. Стилем следует называть само направление, имеющее целостный визуальный язык и общность некоторых художественных приемов, в то время как под стилевыми особенностями следует понимать элементы различных стилей, находящиеся в движении как в рамках одного стиля, так и в контексте всей истории искусства.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Андреев Л. Г. Сюрреализм. История. Теория. Практика. М. : Гелос, 2004. 352 с.

2. Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб. : Азбука-классика, 2007. 493 с. (Серия «Новая история искусства».)

3. Бюргер П. Теория Авангарда / пер. Сергея Ташкенова. М. : V–A–C press, 2014. 200 с.

4. Краусс Р. «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедиаальности. М. : Ад Маргинем Пресс, 2017. 104 с.

5. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб. : Алетей, 2000. 347 с.

6. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д. Искусство с 1900 года. М. : Ad Marginem, 2015. 816 с.

7. Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм. Очень краткое введение. М. : Астрель : АСТ, 2009.

8. Broodthaer M. / ed. by Broodthaers M.-P., text by Dickhoff W., Marcade B. New York : D. A. P., 2013. 319 P.

9. Buchloh B. H. D. Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs. Cambridge : MIT Press, 1988. 211 p.

10. Haidu R. The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964–1976. Cambridge : MIT Press, 2010. 400 p.

11. Sandler I. Art of the Postmodern era: from the late 1960s to the early 1990s. Abington : Routledge, 2018. 680 p.

12. Schultz D. Marcel Broodthaers: Strategy and Dialogue. New York : Peter Lang, 2007. 306 p.

13. Snauwaert D. The Figures / Trans. Kaatje Cusse. October 42. Cambridge : MIT Press, Autumn 1987. P. 126–134.

Индуктивный метод как поиск творческой индивидуальности в работах Чжан Сяогана и Гриши Брускина

В данной статье будут рассмотрено и проанализировано сходство художественных методов двух живописцев, в некотором смысле отстраненных от разного рода измов, – Чжан Сяогана и Гриши Брускина. Причинами, почему для сравнения были выбраны именно эти современные художники, являются, во-первых, применения обоими индуктивного метода; во-вторых, их сложно отнести к какому-либо художественному течению, будь то циничный реализм или концептуализм; в-третьих, они творили примерно в одно время и, в-четвертых, они добились профессионального и коммерческого успеха.

Ключевые слова: Чжан Сяоган; Гриша Брускин; индуктивный метод; циничный реализм; социализм; культурная революция; Венецианская биеннале

Luo Xi

The Inductive Method as a Search for Creative Individuality in Works of Zhang Xiaogang and Grisha Bruskin

This article will examine and analyze the connections in the artistic methods of two artists who are “detached” from the “-isms” of their kind – Zhang Xiaogang and Grisha Bruskin. The main reason why these contemporary artists were chosen for comparison is that their work is associated with the inductive method of analysis. Secondly, as already mentioned, it is difficult to attribute them to any artistic trend, be it cynical realism or

conceptualism. Thirdly, about the same age, and fourthly, professional and commercial success.

Keywords: Zhang Xiaogang; Grisha Bruskin; inductive method; cynical realism; socialism; Cultural Revolution; Venice Biennale

Чжан Сяоган (род. 1958) является самым востребованным и известным китайским художником, признанным не только за рубежом, но и, что немаловажно, на родине. Его работы зачастую пытаются анализировать в рамках циничного реализма – течения, возникшего в период Новой волны 1985 г., к которому в начале своего творчества художник имел определенный интерес, тем не менее рассматривать все его произведения в рамках этого направления не является достаточно корректным. Его творчество нацелено на более сюрреалистический, личный опыт, переводящий взгляд на хрупкое, незащищенное. Это искусство не атакующее, а стремящееся защитить внутреннюю гармонию. В нем также присутствует социальный аспект, но он в данном случае не является преобладающим.

Что касается Гриши Брускина (настоящее имя – Григорий Давидович Брускин) (род. 1945), то он во многом стоит особняком в русской художественной среде. Его творчество, хоть и связанное с нонконформизмом, сложно назвать сугубо политическим. Он как бы находится на периферии классификаций, что также роднит его с позицией Чжан Сяогана, не любящего причислять себя к представителям циничного реализма.

В советское время, когда к религиозным темам относились настороженно, работы Брускина считались спорными из-за изображения иудейских фигур в советской форме. В своем творчестве Брускин объединяет такие темы, как иудаизм и социализм, и все это он подает через призму личного начала.

Художников объединяет еще то, что расцвет творчества их обоих произошел примерно в сорокалетнем возрасте. Настоящее признание Брускин получил в 1988 г., когда аукционный дом «Сотбис» приобрел его работу «Фундаментальный лексикон» (1986). «...Появилась масса фантастических историй обо мне. Я даже собрал коллекцию слухов и мифов о том, что происходило со мной тогда», – вспоминает художник [3].

1990-е гг. для творчества Чжан Сяогана – период его становления как зрелого автора. С 1993 г. он активно экспонирует свои работы [6, р. 88], и особенным для него становится 1995-й, когда он, тридцатисемилетний художник, уже обзаведшийся семьей, получает возможность представлять страну в китайском павильоне на Венецианской биеннале – главной площадке мирового современного искусства [2], – что является огромным признанием для любого художника.

На экспозицию были выбраны три работы Чжан Сяогана из серии «Родословная – Большая семья» (Bloodline – Big Family) № 1, 2, 3 (1995) (*ил. 1*), входящие в большую серию полотен, посвященных теме семейных уз, ностальгии и скоротечности времени.

С формальной точки зрения в этой серии академический метод смешивается с народным искусством, точнее, с представлением о нем. Известный китайский искусствовед Ли Сяньтин пишет, что серия Сяогана «Родословная», обозначившая сменившийся вектор творческих исканий автора, является «полностью исключаяющей выразительность и превращающейся в гладкий реалистичный стиль... китчевых портретов непрофессиональных китайских художников», воплощающий в себе, как это ни парадоксально, всеобщую внутреннюю историю простой китайской семьи [5]. Вслед за этим высказыванием на ум приходят воспоминания о няньхуа, наивные лейтмотивы которого дают показательную характеристику народному творчеству. То есть, с точки зрения искусствоведа, художник берет за основу очень стереотипные представления среднестатистического гражданина КНР об эстетике и искусстве, перерабатывает этот «китчевый материал» сквозь призму академического профессионализма и в итоге создает более универсальный язык изобразительности, считываемый скорее уже не среднестатистическим любителем народных открыток, а интернациональным любителем галерей современного искусства.

Эта серия определила собой не просто лицо художника на международной выставке, она, в особенности полотно № 2, стала чуть ли не самой узнаваемой, олицетворяющей собой современное искусство КНР [5]. Известный труд Лу Пэна «История китайского

искусства в XX веке» на своей обложке помещает как раз это произведение Чжан Сяогана. Именно здесь наглядно прослеживается утверждение, что «искусство – лакмусовая бумажка общества», ведь в этой очень эмоционально хрупкой теме отражена не только личная история художника, но и в целом история китайского общества первых десятилетий КНР.

Если искусство – это лакмусовая бумажка общества, то Венецианская биеннале – лакмусовая бумажка современного искусства, что неудивительно, ведь она уже более века остается основополагающим трендом современного искусства. Хорошо это или плохо – судить сложно, однако это является показательным примером того, как именно страны хотят выглядеть в глазах мировой культуры.

Что касается Гриши Брускина, то он представлял свое творчество на Венецианском биеннале в 2015 и 2017 гг. Тогда он работал с группой Resycle и на три года закапывал бронзовые скульптуры, чтобы при раскопке назвать их археологическими объектами. В 2017 г. художник демонстрировал инсталляцию из папье-маше «Смена декораций» (*ил. 2*). Оба проекта апеллировали к понятиям о категориях времени, его цикличности и недолговечности, о связи внутреннего человеческого конфликта с общечеловеческим. «Я вообще считаю, что главное для художника – осмыслить современный ему окружающий мир. Если он этого не делает, это огромная трагедия, прежде всего для него самого», – пишет Брускин [4].

Однако для сравнительного анализа творчества двух художников стоит все-таки обратиться не к «венецианскому» творчеству Брускина, а к более раннему проекту – уже упомянутому «Фундаментальному лексикону» (*ил. 3*), так как именно это произведение художника хронологически было бы логичнее сопоставить с проектом Чжан Сяогана. Все очень прозаично: оба проекта созданы, когда художники были примерно одного возраста, оба являются значимыми для их творческих судеб, а также с формальной точки зрения. Серию «Родословная» Чжан Сяогана мы обозначили. Стоит еще сказать, что венецианский проект не ограничился рамками биеннале. Художник на протяжении двадцати

лет продолжал выкристаллизовывать данную стилистику и тематику. В итоге эти серии эволюционировали в крупноплановые портреты, полугротескные изображения, скульптуры младенцев: орущих, молчащих и т. д.

Что же касается картины Брускина «Фундаментальный лексикон», то с формальной точки зрения с проектом китайского художника ее роднит переработка иногда примитивных изобразительных или фотографических мотивов. Брускин использовал не фотографическое, а, скорее, инфографическое наследие повседневной культуры советского быта. Надо сказать, что на первый взгляд произведение считывается в рамках постмодернистской иронии, а не интимно-тревожного опыта художника. Так, «картина „Фундаментальный лексикон“ представляет собой коллекцию, где каждый персонаж – архетип идеологического советского мифа: пионер, рабочий, врач, больной, заключенный, военный и т. д. Все персонажи смотрят вперед. У всех одинаковое выражение лица тревожного изумления» [4]. Тревожное изумление – это страх перед будущим, невозможность противостоять социально-политическому абсурду и, в конечном итоге, формальное смирение с привычным укладом общественной жизни.

Конечно, мы могли бы сейчас заняться поиском общих и схожих концепций в проектах Брускина и Чжан Сяогана, однако все же следует их сопоставлять не в описательном ключе, а как уникальностей, творческие судьбы которых ковались в условиях тоталитарных общественных условий. Оба художника смогли преодолеть завесу неприятия и убедительно реализовать свои художественные высказывания. Однако являются ли их примеры показательными или исключительными для современных условий российского и китайского арт-сообществ? Ответ на этот вопрос не менее сложен и требует отдельного изучения и анализа.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. В сторону Брускина : [сб. ст. и мат-лов] / под ред. Моховой Е. В. М. : Новое лит. обозрение, 2011.
2. Вэй ни сы шуан нянь ишу чжань хуэй гу чжи 1995 Нянь чжун го цань чжань и шу цзя [Венецианская Биеннале 1995. Китайская секция].

(На китайском языке; 威尼斯双年艺术展回顾之1995年中国参展艺术家) // Art news biennale. URL: <http://www.artvenezia.com/?p=1280> (дата обращения: 02.09.2021).

3. Интервью с Гришей Брускиным. Меня интересует точка, где время мерцает. Текст: Елена Пентелева // Выставки. Венецианская биеннале. The Art Newspaper Russia. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/4454/> (дата обращения: 15.01.2022).

4. Интервью с Гришей Брускиным. Живое искусство дает посмотреть на мир иначе. Текст: Екатерина Петухова // СПб Собака.ru. Искусство. URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/art/57097> (дата обращения: 28.02.2022).

5. Шанхай дун фан бао е ю сянь гун сы [Шанхайская восточная биеннале 2014–2022]. (На китайском языке; 上海东方报业有限公司 2014–2022) // (загрузка APP) URL: https://m.thepaper.cn/rss_newsDetail_9216638?from=sohu (дата обращения: 28.08.2021).

6. *Fineberg G. G. Xu. Zhang Xiaogang. Disquieting Memories. London : Phaidon Press Limited, 2015. 320 p.*



1. Чжан Сяоган. Большая семья. № 3. 1995



2. Гриша Брускин. Смена декораций. 2017



3. Гриша Брусин. Фундаментальный лексикон. 1986

**Стиль, метод, формат.
Терминологический вопрос
в архитектурном дискурсе Новейшего времени**

Статья касается трансформации терминологического аппарата в архитектурно-художественном дискурсе, происходящей в ходе исторического процесса развития культуры. В центре внимания три понятия: «стиль», «метод» и «формат», – с разных сторон и в соответствии со своей эпохой (домодерн, модерн и постмодерн) подходящие к обозначению и репрезентации явлений и групп явлений в искусстве и зодчестве. Специфика и характер указанных терминов, при их применении в комплексе, позволяют лучше проследить особенности актуального этапа развития архитектуры (и шире – культуры), обладающего, по мнению автора, признаками новой эклектики, или суперэклектики.

Ключевые слова: стиль; метод; формат; архитектура; эклектика; супер-эклектика

Vladimir Frolov

**Style, Method, and Format.
Terminological Question in Architectural
Discourse of the Newest Times**

This article raises a question of transformation of terminological apparatus in architectural and artistic discourse, which can be noticed in the historical process of cultural evolution. Three terms are in the centre of our attention. Those are “style”, “method” and “format”. With their help we can approach the problem of signification and representation of various phenomena or groups of phenomena in art and architecture, in accordance to their époque (pre-modern, modern and postmodern). When used together (with understanding of the specific character

of each) the mentioned terms help us to understand better the nature of actual period of architectural (and, moreover, cultural) development, which as we believe, acquires today a form of neo- or supereclecticism.

Keywords: style; method; format; architecture; eclecticism; supereclecticism

Стиль – это прежде всего
чувство ответственности.

Огюст Перре

«Все истолкования поэзии и искусства стремятся придать необходимость тому, что по самой своей сути условно», – это высказывание Валери приводит в предисловии к своей книге «Сети для Протея» Сергей Даниэль [9, с. 10], название которой раскрывает основную мысль автора: искусство подобно изменчивому древнему божеству, обладавшему тайным знанием. Условность искусства, замеченная Валери, не мешает его правдивости. Согласимся с Даниэлем: чтобы заставить изменчивого Протея ответить на наши вопросы, нужны «сети». Для нас – это термины, помогающие нам на краткое время поймать божество, распознать и запечатлеть «дух времени», чтобы затем снова отпустить на волю. Теоретическое понимание природы искусства при помощи «сетей», слов-ключей дает нам определенную власть – видеть тот или иной феномен (включая совсем недавний) в свете истории. Такими словами-ключами для нас станут «стиль», «метод» и «формат», соответствующие, как нам представляется, трем периодам искусства: условно домодернистскому, модернистскому и постмодернистскому (а также постпостмодернистскому – относящемуся к первой четверти XXI в.). Важно отметить, что используемые нами «сети» не отменяют друг друга, но взаимно накладываются, крепче удерживая Протея-искусство, и потому в «эпоху форматов» не исчезают «стили» и «методы», но все дается нам в одновременности.

Стиль. Искусства

Существует множество определений стиля, а также изысканий посвященных этому понятию. Одно из наиболее фундаментальных исследований категории принадлежит А. Ф. Лосеву [15].

Для него стиль есть «принцип конструирования всего потенциала художественного произведения» [15, с. 228], но принцип настолько сложный и многогранный, что ученый вынужден прибегнуть к апофатическому описанию: стиль не есть форма, не есть метод, не есть модель, не есть образ и пр. Однако стиль для Лосева имеет непосредственное отношение ко всем этим понятиям и аспектам произведения и он же указывает на нечто, находящееся вне самого произведения: «Стиль есть соотнесение художественного образа с тем, что не является им самим, с тем, что является для него только инобытием» [15, с. 173]. В словах теоретика отчетливо слышится эйдетический, платоновский мотив мысли.

Почему категория стиля настолько существенна для понимания искусства? Начиная с Аристотеля мы видим стремление науки структурно описать художественную реальность, выделить в ней определенные «действенные» черты, дабы не просто лучше «прочитать» произведение, но помочь творцам найти путь к созданию качественной новой работы. Стиль и качество – категории неразрывно связанные и обе они имеют непосредственное отношение к личности автора, художника. Стиль – это всегда нечто индивидуальное. Одно из самых ярких определений стиля принадлежит де Бюффону и звучит так: «Стиль – это сам человек». Французский ученый XVIII столетия уточняет, что речь идет о «порядке и движении мысли» [3]. В до сих пор бытующем слове «стильный» звучит качественная сторона явления: стиль в каком-то плане может быть только высоким. Подчеркнуть достоинство последнего – в этом роль низкого стиля. Выступать в том или ином стиле – выбор автора-художника, основанный на «материи», предмете речи¹. Подобно тому и архитектор волен применить конкретный ордер (в данном случае то же, что «стиль») для своего здания согласно выбранному жанру [19, с. 8]. Такова ситуация в домодернистской культуре. Здесь важно то, что стиль связан с автором, но и с чем-то большим, чем автор, – с тем, что относится к идеальному миру. Стиль аристократичен.

Историчность понятию «стиль» придал Винкельман, также в XVIII в. У него же мы находим и локализацию стиля: речь идет

об определенном месте и времени – они создают стиль руками творцов, живущих в конкретной стране, в конкретную эпоху [4]. Винкельман писал о Греции, но такой подход распространился и на другие народы и времена. Немецкому знатоку искусства мы обязаны также и началом использованием понятия «эkleктика» как метода совмещения элементов различных исторических стилей в одном произведении.

Эклектика сама стала стилем в XIX в. и как стиль весьма быстро столкнулась с кризисом. Более того, возможно, именно благодаря эклектике, сам стиль (в винкельмановском прочтении) обернулся настоящей проблемой. После эстетического изобилия (многостилья) наступило пресыщение (безстилье). Стиль необходимо было создать заново. В особенности отчетливо эта ситуация проявилась в зодчестве. Конец эклектики и начало модерна – время, нерв которого проходит через категорию стиля. Однако ее значение перестает быть ясным для современников: в рамках системы эклектики возникают уже не только исторические, но и «материальные» стили: «деревянный» или «кирпичный». Как справедливо заметил критик Андрей Ерофеев, «складывается впечатление, что архитектурное сознание оказывается не в состоянии объять в единой логике мышления основы и результаты строительной деятельности» [12, с. 47]. Так, «один и тот же объект мог, в зависимости от принятой системы, оказаться причислен и к „русскому“, и к „деревянному“» [12, с. 48]. Налицо то, что называется путаницей. Ерофеев приводит множество свидетельств осознания ситуации современниками, но для иных теоретиков XIX в. проблемы стиля будто бы и не существовало. К примеру, Джон Рескин писал: «Талантливый художник возьмет любой стиль, существующий в обращении, стиль своего времени, и будет работать в этом стиле, и станет великим в нем, и все, что он создаст в этом стиле, будет так свежо, словно каждая мысль только что сошла с небес» [17, с. 295]. Здесь мы снова возвращаемся к боффановскому (и аристотелевскому) пониманию стиля как глубоко индивидуальному началу, в то же время связанному с некоей надиндивидуальной инстанцией (талант). Опасность возникает,

если забывают об этой второй составляющей феномена, связанной с высшим качеством. Индивидуализация стиля (манера) приводит к возникновению модерна как апофеоза «искусства для искусства». Таящаяся в нем угроза раскрыта в эссе Адольфа Лооса «О бедном богатом человеке» [14]. Тот, кто становится стилем, гибнет.

Метод. Искус власти

Модернизм осуществил попытку отринуть слишком личную, во многом иррациональную категорию стиля, но не отказался от индивидуации. «Стили – ложь!» – провозгласил журнал L'Esprit Nouveau [цит. по: 10, с. 19]. Парадоксально, но главные борцы со стилем, такие как Ле Корбюзье, проповедовали собственные стилевые доктрины, фактически претендуя на новый ордер. При этом само слово «стиль» сознательно маргинализировалось. Однако стиль в риторике модернистов не совсем исчезает, но существует либо в качестве достижимого лишь в далеком будущем идеала [6], либо как досадный рудимент традиционной культуры (ср. так называемый конструктивистский стиль в СССР как отголосок эклектики). Главное в авангарде – не имя явления, а сам акт, движение вперед: «Мы должны действительность не рефлексировать, отображать или интерпретировать, а намеченные цели нового активного рабочего класса, пролетариата, практически воплощать, выражать», – писал теоретик конструктивизма Алексей Ган [цит. по: 9, с. 44]. Все мучительные размышления о «что» искусства сменились решимостью найти оптимальное «как». Однако художники и архитекторы не спешили прийти к согласию по этому, казалось бы, чисто методологическому вопросу. «Архитектор должен быть свободен от стиля в старом, историческом смысле этого слова и должен сам творить стиль, получающийся как результат соответствия архитектурной формы содержанию или назначению (идее) вещи», – писал Илья Голосов [7], открывая тем самым дорогу к сверхиндивидуализированной эклектике, которая немедленно должна была привести к вавилонскому смешению языков.

И тогда вместо «нового стиля», который предвосхищали и искали авангардисты, сверху был учрежден социалистический

реализм. Специально указывалось, что под этим определением следовало понимать не стиль, а метод². Очевидно, что смещение смыслового акцента демонстрирует редукцию: метод есть объективизированный стиль, способ создания произведения искусства по предписанному пути, программе. Право создавать программу было отобрано у художника властью, оставив ему лишь метод, но не стиль. Борис Гройс справедливо отождествляет стиль эпохи с именем властителя [8, с. 73]. «Стиль Сталин» был прагматично-эклектичным, так как включал в себя все «полезное» для нового общества, «вредное» же исключал. Очевидно, что о художественной стороне дела те, кто исключал, не думали. Тем не менее по сравнению с редукционизмом 1920-х гг. искусство следующих двух с половиной десятилетий воспринималось формальным освобождением: по словам Александра Веснина, от «нельзя» архитектура перешла к «все можно» [цит. по: 11, с. 149]. Впрочем, новый вид эклектики был все же существенно ограничен в своем выборе: зодчим следовало быть «реалистичными», а за наиболее «реалистичные» признавались классические прототипы [5, с. 511].

Свое учение о стиле Лосев разрабатывал с 1920-х по 1970-е гг., вынужденно реагируя в режиме реального времени на трансформацию соцреализма. Философ свидетельствовал, что термину «метод» «чрезвычайно повезло в теории литературы (прочтем здесь – „культуры“». – В. Ф.)» [15, с. 199]. Он указывал, что «художественный стиль произведения не есть метод его построения, но он несомненно содержит в себе тот или иной метод построения» [15, с. 199]. По Лосеву, метод отличается от стиля тем, что в нем отсутствует «внимание к содержанию» произведения. Однако «художественный метод (курсив мой. – В. Ф.)» для него равен стилю, и, возможно, в этой его формулировке отдана определенная дань соцреализму как исключительному на тот момент художественному методу. Соцреализм-стиль именно «методичен». В нем механически соединяются авторское и «программное» идеологическое содержание, что часто ослабляет художественные произведения.

К концу XX в. с развалом СССР мировое (а значит, и российское) общество вошло в стадию глобализации и позднего

капитализма. Впрочем, еще «при жизни» Советского Союза сложились основы информационного социума, и философ Маршалл Маклюэн провозгласил: «средство сообщения есть само смысловое послание» (знаменитое *medium is the message*). Постмодернизм как художественное течение одновременно возвратил стиль, а также исторические стили в качестве эклектических образцов и релятивизировал его и их, делая объектами иронии. Вместо произведения возник симулякр [1; 2], а главным пространственным символом времени стал лабиринт. И хотя положение многим ответственно мыслящим философам представлялось именно безвыходным (как формулирует Бодрийяр, «то, что поражает смысл, от смысла и погибает» [2, с. 209]), проблему временно удалось снять за счет открытия нового – цифрового медиапространства, позволившего без конца умножать сущности и произвести взрывную экспансию образов в виртуальной реальности.

Формат. Искус капитала

«Бизнес – это следующая ступень после искусства», – считал Энди Уорхол, и его фраза стала эпиграфом книги американского арт-критика Дэвида Джослита, которая так и называется: «После искусства» (2013) [11]. Для того чтобы описать ситуацию в искусстве и на художественном рынке в начале нашего столетия, Джослит вводит такие понятия, как «популяции образов» и «форматы». Последний термин он заимствует у художника Пьера Юнга, который с его помощью «описывает собственную модель объективности», но трактует расширительно, чтобы охватить «природу современных образов *tout court*» [11, с. 126]. Искусство фактически превращается, по Джослиту, в валюту со всеми специфическими для этого феномена характеристиками бытования. В подобной ситуации формальная сторона искусства фактически теряет свою силу, а политический смысл художественной деятельности в XXI в. уже не состоит в «изобретении авангардных форм как нового содержания», но расположен в сфере самой политической дипломатии [11, с. 25]. Автор подчеркивает, что сегодня «информационная ценность „подлиннее“ эстетической»

[11, с. 25]. Особую ценность имеет здесь информация о владении произведением (провенанс)³.

Джослит определяет формат как «неоднородную и зачастую временную структуру, передающую контент». Соответственно, «медиа – это подмножества форматов». «Форматы регулируют образную валюту, – продолжает критик, – моделируя их силу, скорость и прозрачность... форматы, подобные архитектурной прогулке Ле Корбюзье, выстраивают пространственные отношения внутри определенной популяции образов» [11, с. 77].

В глобальном информационном обществе, о котором идет речь у Джослита, «современное искусство маргинализирует производство контента в пользу создания новых форматов уже существующих образов» [11, с. 83]. Это делает работу архитекторов и художников аналогичной тому, что производится алгоритмами Google: пространство генерируется ими «посредством анализа и оформления данных» [11, с. 83].

Как следует уже из самого названия книги Джослита, «эпоха искусства», по мнению критика, закончилась, оно существует «в качестве складки, нарушения или события внутри популяции образов – то, что я определил как формат» [11, с. 115]. Тем не менее искусство остается влиятельным компонентом современного мира, претендующим на определенный вес. Джослит пишет: «...специфический формат, который использует искусство, предоставляет ему уникальную власть» – и продолжает: «И суть не в том, чтобы отвергать эту власть... а в том, чтобы *использовать* эту власть» [11, с. 117]. Применять ее можно, например, как китайский художник Ай Вэйвэй, «чтобы транспортировать людей и вещи как в пространстве, так и в воображении» [11, с. 121]. Конечно, не следует переходить границу власти и насилия, уведомляет Джослит (хочется добавить: на всякий случай), ссылаясь на Ханну Арендт. «Наша реальная работа начинается *после искусства* – в сетях, которые оно формирует», – резюмирует Джослит [11, с. 122].

Последняя фраза, конечно, ставит читателя перед вопросом: если автор считает, что искусство уже ушло, то как же оно может обладать могуществом изменить соотношение сил? И, кстати, что это

за силы? Или что это за «сети», расставленные нам самим Протеем? Чуть ранее Джослит пишет, что «мир искусства объединяет ценный культурный капитал, связанный с утонченным философским дискурсом, массовый охват и грубую финансовую власть» [11, с. 117]. Именно здесь, по мысли критика, находится источник могущества самого искусства. Однако, как мы видим, речь идет о «мире искусства», а не об искусстве как таковом, и потому художник, проявляющий власть, подобно Ай Вэйвэй, может достигнуть эффекта только оперируя инструментами за пределами художественной сферы, но входящими в «мир искусства». Тем не менее даже приняв подобную парадигму, мы все равно не способны вполне уяснить смысл приведенной фразы-коды, которая явно указывает на то, что художник, находясь в «мире искусства», действует в ситуации «после искусства». По всей видимости, Джослит осознает неубедительность своей интеллектуальной интенции, что заставляет его как бы доверительно приобнять читателя: ведь это «наша („с вами, дорогие мои“, – читается между строк. – В. Ф.) реальная работа».

Как и многие другие мыслители современного западного мира, Джослит находится в двойственной ситуации критика-апологета по отношению к позднекапиталистической системе. Не отказываясь от искусства и даже придавая ему необычайную значимость, он в то же время констатирует его смерть. Разоблачая товаризацию окружающей действительности, предлагает использовать представляемые ею возможности. Однако вводимое Джослитом понятие формата действительно помогает нам лучше представить специфику ситуации в «мире искусства» начала нового тысячелетия. Говоря о жанре музейного строительства, например, мы и правда лучше поймем феномен здания-логотипа, если будем использовать термин «формат», а не «стиль». Можно сказать «в стиле Фрэнка Гери», но нельзя «в стиле здания-логотипа». Если подставить сюда слово «формат» – все будет на своих местах. Здесь же следует вспомнить и подразделение современной недвижимости на «классы» в соответствии с достатком клиента.

Формат – термин «включающий», он позволяет нам выйти из чисто художественного дискурса и позиционировать то или иное

произведение в контексте экономики. Создание территориального бренда предполагает возведение архитектурного объекта в определенном формате, а стиль – это уже вторичное, частное дело. Здесь совершенно не случайна ассоциация с привычными нам форматами музыкальных радио, и она дает нам возможность уяснить не только экономический, но и политический аспект понятия, который весьма важен и для Джослита. Формат радиоволны предполагает отбор тех или иных музыкальных произведений не только по критерию соответствия стилистическим ожиданиям аудитории (к примеру, джаз или классика), но и национальным, интеллектуальным (высоким – элитарным или низким – популярным) и иным параметрам. В результате одна и та же песня или мелодия вполне может соответствовать различным форматам и попадать на соответствующие волны, другие же сочинения окажутся *неформатными* и не попадут никуда. Получается, что понятие «формат», отчасти замещающее «стиль», предстает более тоталитарным, предписывающим, чем его предшественник, всецело принадлежащий области художественной, и даже чем найденный в XX в. аналог – метод, сводивший все дело к следованию определенной программе, но оставлявший свободу выразительности на уровне техники.

Здесь лежит одно из принципиальных различий между современным искусством и эклектикой XIX в., для которой также была характерна логическая противоречивость (см. вышеприведенный вывод Ерофеева). В сегодняшней ситуации в архитектуре, которую мы предлагаем описывать при помощи термина «суперэлектика» [20], реанимированные стили (как исторические, так и «материальные», в том числе «кирпичный») подчинены коммерческим форматам, что делает поле творческой свободы в области реального строительства значительно более узким.

Заключение

Резюмируя, повторим, что все три рассмотренных термина по своему актуальны для описания сегодняшней культуры, и зодчества в частности. Стиль остается наиболее комплексной категорией, с помощью которой мы можем отнести художественное явление

к какому-либо эстетическому направлению (как правило, имеющему свою историю и своих лидеров – «talантов»); метод указывает на путь (способ) создания произведения; в то время как формат определяет его принадлежность к информационному обществу позднего капитализма (впрочем, «минимальный процент» стиля, вероятно, присущ любому предмету, созданному человеком). Если же культура «неформатна», то при всей художественной убедительности ей будет весьма сложно существовать в медийной и рыночной сферах. Что же касается метода, то сама техническая сущность термина делает его абсолютно обязательным для описания каждого произведения, однако, как справедливо заметил А. Ф. Лосев, только добавив к этому слову определение «художественный», можно удостовериться, что речь идет об искусстве [15, с. 199]. И если продолжить мысль теоретика, мы придем к выводу, что применение нехудожественного метода в искусстве способно вывести произведение из сферы созидания. Поэтому если какой-то объект, произведенный согласно известному методу и получивший определенный формат, репрезентирован в медиа как «успешный», то это совершенно не означает, что в нем присутствует стиль. Возможно, перед нами не произведение искусства, а симулякр. Маска Протея, а не само божество.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Как писал М. В. Ломоносов, «красноречие есть искусство о всякой данной материи красно говорить и тем преклонять других к своему об одной мнению» [13].

² «Социалистический реализм является основным *методом* советской художественной литературы и литературной критики (курсив мой. – В. Ф.)», – говорилось в первом «уставном документе стиля» – уставе Союза писателей 1932 г., а редакция 1972 г. повторила: «Испытанным творческим *методом* советской литературы является социалистический реализм... (курсив мой. – В. Ф.)» [см.: 18].

³ Очевидно, что в начале 2020-х гг. с введением такого инструмента арт-бизнеса, как NFT (уникальный токен, криптографический сертификат цифрового объекта), мы видим лишь ускорение процесса превращения искусства в валюту. При этом характерно, что процесс происходит параллельно

с виртуализацией и дематериализацией самих денег (введением цифровых валют и криптовалют), так что вскоре мы, возможно, станем свидетелями полной взаимозаменяемости NFT и крипты, ведь по сути и то и другое – всего лишь информационный код, дигитальная запись.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М. : Добросвет, КДУ, 2006. 389 с.
2. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляции. М. : Издательский дом Постум, 2016. 240 с.
3. *Бюффон Ж.-Л.-Л., де.* Речь при вступлении во Французскую академию / пер. Мильчиной В. : в журн. «Новое литературное обозрение» № 13, 1995. [Электронный ресурс] // Infolio : Электронная библиотека URL: <http://www.infoliolib.info/philos/buffon/buffon.html> (дата обращения: 16.03.2022).
4. *Винкельман И.-И.* Избранные произведения и письма. М. ; Л. : Academia, 1935. 688 с.
5. *Габричевский А. Г.* Реализм в архитектуре // Александр Георгиевич Габричевский. Морфология искусства. М. : Аграф, 2002. С. 494–511.
6. *Гинзбург М. Я.* Стиль и эпоха. Проблемы современной архитектуры. М. : Гинзбург и архитекторы, 2018. (Факсимильное воспроизведение книги 1924 года.) 240 с.
7. *Голосов И.* Новые пути в архитектуре : в кн. «Из истории советской архитектуры (1917—1925 гг.). Документы и материалы», М. : Изд-во Академии наук СССР, 1963, с. 26–31. [Электронный ресурс] // Totalarch. URL: http://ussr.totalarch.com/ilya_golosov_about_architecture (дата обращения: 22.03.2022).
8. *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин // Борис Гройс. Искусство утопии. М. : Художественный журнал, 2003. С. 19–148.
9. *Даниэль С.* Сети для Протея. СПб. : Искусство-СПб, 2002. 304 с.
10. *Деготь Е.* Русское искусство XX века. М. : Трилистник, 2000. 224 с.
11. *Джослит Д.* После искусства. М. : V-A-C press, 2017. 144 с.
12. *Ерофеев А. В.* Стиль как категория архитектурной критики XIX – начала XX вв. // История и методология архитектурной критики : [сб.]. М. : ВНИИТИАГ, 1991. С. 45–59.
13. *Ломоносов М. В.* Краткое руководство к красноречию. [Электронный ресурс] // Lib.ru : Библиотека Максима Мошкова URL: http://az.lib.ru/l/lomonosow_m_w/text_1765_kratkoe_rukovodsvo_k_krasnorechiiu.shtml (дата обращения: 22.03.2022).

14. *Лоос А.* О бедном богатом человеке / пер. А. Долговой // Проект Балтия. № 30. 2017. С. 106–108.
15. *Лосев А. Ф.* Учение о стиле. М. ; СПб. : Нестор-История, 2019. 456 с.
16. *Малинина Т.* Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М. : Пинакотека, 2005. 304 с.
17. *Рескин Дж.* Семь светочей архитектуры. СПб. : Азбука-классика, 2007. 320 с.
18. Социалистический реализм в литературе // Русская историческая библиотека : [материалы по истории, литературе, философии, мифологии, истории культуры]. URL: <http://rushist.com/index.php/literary-articles/5217-sotsialisticheskij-realizm-v-literature> (дата обращения: 05.05.2022)
19. *Степанов А.* Очерки поэтики и риторики архитектуры. М. : Новое литературное обозрение, 2020. 704 с.
20. *Фролов В.* Пределы суперэклетики // Проект Балтия. № 33. 2019. С. 40–45.

Проектные критерии достоверности экспонирования памятников архитектуры

В статье исследуется формирование современных представлений о проектных критериях достоверного показа памятников архитектуры. Утверждается, что научная достоверность экспозиции достигается развертыванием непрерывной исторической ретроспективы памятника с показом взаимосвязи напластований. Художественная – экспозиционным раскрытием истории авторских интерпретаций, восприятия и воздействия объекта на реципиента. Достоверность, достигаемая синтезом ценностного и художественно-композиционного подходов, признается основой эстетической целостности проектируемого историко-архитектурного комплекса.

Ключевые слова: памятник архитектуры; научная достоверность; достоверность восприятия; проектирование экспозиции; историко-архитектурный комплекс

Dmitrii Shatilov

Design Credibility Criteria or Display of Architectural Monuments

The article examines the formation of modern ideas about the design criteria for the reliable display of architectural monuments. It is argued that the scientific credibility of the exposition is achieved by deploying a continuous historical retrospective of the monument, showing the relationship of strata. Artistic credibility is achieved by exposing the history of the author's interpretations, perception and impact of the object on the recipient. The credibility achieved by the synthesis of value and artistic-compositional approaches is recognized as the basis of the aesthetic integrity of the projected historical and architectural complex.

Keywords: architectural monument; scientific credibility; accuracy of perception; design of the exposition; historical and architectural complex

Восстановлению эстетической целостности восприятия памятников архитектуры в условиях эскалации туризма, массовой эксплуатации и резкого ограничения их сенсорной доступности служит внимание к достоверности их показа. Зрительно воспринимаемая целостность достигается выявлением композиционно-го строя объекта, масштабной и стилиевой координацией среды, проектированием раскрытий, анастилоза, укрепления, введения дополнений (в том числе воссозданий). Требуется найти основу алгоритма и направленности работ, то есть обнаружить идейно-художественную установку для целостного сохранения объекта и его оптимального вовлечения в культурный оборот.

Понимание достоверности как основы целостности эстетического восприятия вызрело с большими потерями для памятников архитектуры по мере становления их ценностной структуры и накопления опыта формирования экспозиционной среды. Исторически были выделены прежде всего сакральная и мемориальная, затем, в XVI–XVIII вв., антикварная и градостроительная ценности (последняя приобрела особую значимость в начале XIX в.). Наконец, во второй половине XIX в. получила признание археологическая, а в XX в. – туристическая ценности. О превалировании антикварной ценности свидетельствует, например, оформление круглых в плане экспозиционных раскопов вокруг триумфальных арок Константина, Тита и Септимия Севера на Священной дороге в Риме. Дальнейшее оформление триумфального пути говорит о возрастании оценки их градостроительной значимости и уничтожении окружающих исторических построек. Признание роли исторических напластований вызвало увлечение развертыванием ретроспективы памятника, в особенности с конца XIX в. – фрагментарными раскрытиями.

С усилением модернизма ради достоверности отказались от идеи стилистического единства, перестали использовать ордерные системы. Формирование целостности виделось в нахождении меры контраста и удельного веса новых элементов, внедряемых

для показа и модернизации объектов. Постепенно вырабатывались приемы средового и сценарного проектирования историко-архитектурных комплексов. Вместе с формированием экспозиционного языка к концу XX в. отмечается, с одной стороны, схематизация объекта и расщепление его на отдельные экспонируемые фрагменты, с другой – аффектация показа, закрепощающая сложившееся понимание типических и уникальных качеств объекта. Ради образной целостности делается ставка на сценарное, эстетико-функциональное и фактурное единство экспозиционной среды.

Попытки восстановить ощущение реальности присутствия подлинника, преодолеть эрозию образа и автоматизм восприятия связаны с признанием полистилистических решений, поиском возможности создания поливалентной отзывчивой среды, отражающей динамику и многообразие потребностей людей. Однако гибкость проектируемой среды обнаруживает пределы своего функционально-эстетического потенциала в массовых условиях эксплуатации и унификации ценностей памятников, снижающих достоверность их показа. Анализ основных тенденций развития историко-архитектурных комплексов подводит к выводу, что не существует альтернативы ни дальнейшему ограничению доступности для непосредственного восприятия наиболее ценных и физически уязвимых памятников архитектуры, ни виртуализации их экспозиции. Ради сохранения объектов необходимо пересмотреть критерии достоверности экспозиции.

Достоверность достигается в синтезе требований, связанных, по мнению философа В. И. Смирнова, с идейной установкой и доверием реципиента. Образ в его целостности – концепт, объединяющий основные способности души (память, воображение и понимание), обращенный соответственно в прошлое, будущее и настоящее [7, с. 14]. Поддержание достоверности – ключ культурной преемственности, осуществляемой благодаря оптимизации ценности и непрерывности эстетической функций экспонируемых объектов.

Рассмотрение композиционных задач во взаимодействии научной и художественной сторон проектирования через призму достоверности высвечивает основные проблемы формирования

историко-архитектурных комплексов. Приемы аутентичного показа памятников архитектуры зачастую не могут быть реализованы по технологическим и экономическим причинам, а также в силу инерции мышления. Выявление особенностей и уникальности памятника, его внутренних и внешних композиционных связей (смысловых, тектонических, масштабных и др.) сталкивается с требованиями охраны объекта, экономии финансов, комфорта и безопасности людей. Не всегда удается сохранить все компоненты аутентичности объекта и приходится жертвовать некоторыми из них ради сохранения важнейших. В частности, как правило, кардинально меняется сценарий его восприятия и ритмический строй. Новые интерпретации вызывают изменения среды и неминуемо приводят к потере археологической, а вслед за ней и других ценностей. Минимизация таких потерь и связь частных концепций с универсальными принципами и стратегиями формирования историко-архитектурных экспозиций способствуют непрерывности аксиологической функции объекта.

Достоверности служит принцип сохранения произведений искусства на месте их создания, сформулированный Катрмером де Кенси в памфлете 1796 г. «Письма Миранде». Сохранение памятника архитектуры *in situ* позволяет показать его взаимосвязь с ландшафтом и археологическим контекстом, обеспечить непрерывность его исторической ретроспективы при экспонировании. Забвение этого требования выразилось в почти полном отсутствии принципиальной критики работы Р. Мейера по очередному перемещению памятника эпохи Августа «Алтарь мира» в Риме (*Ara Pacis Augustae*) в СМИ, привлечших к дискуссии выдающихся практиков и теоретиков архитектуры, археологов, искусствоведов и политических деятелей (*ил. 1*).

Другой основой созданию целостного образа экспозиции служит требование минимизации раскрытий. К ним относятся: удаление исторических напластований (пристроек, надстроек, встроек и пр.), раскопы, зондажи, шурфы, расчистки. Сформулированный еще в 1914 г. археологом В. А. Городцовым принцип «неполных раскопок» позволяет сохранить связь памятника

с археологическим контекстом и дает возможность последующим поколениям исследователей вновь ее изучать [3, Общие положения, п. 5]. Конечно, такое требование ограничивает исследователя, ведь каждое раскрытие не только позволяет ответить на вопросы, но и ставит новые. Нарушения принципа «неполных раскопок» наблюдается повсеместно. Часто даже на объектах, имеющих множество осей симметрии (фонтаны, парковые павильоны и т.п.), минимизацией раскрытий пренебрегают, что приводит к потере археологической ценности и надежности основания построек. Широкое развитие спасательной археологии также неминуемо вырывает артефакты из их среды. Эти условия обостряют интерес к максимальному сохранению культурного слоя и взаимосвязи исторических напластований, благодаря чему минимизация раскрытий становится принципом экспозиционным, а не только археологическим, предоставляя посетителю более надежный способ удостовериться в подлинности объекта.

Постепенно вызревает также требование особой охраны объектов типологически уникальных и уникальной сохранности (в том числе рядовых), что позволяет при проектировании выявить эти важнейшие стороны типических и уникальных особенностей памятников в экспозиционной среде, формируя через их сопоставление в процессе современного восприятия целостный художественный образ. Признание во второй половине XX в. исчерпаемости археологических источников (как их массивов, так и отдельных объектов) ужесточает требования минимизации объемов раскрытий. Новые возможности их уменьшения появились благодаря неразрушающим методам исследования (геофизические методы, мюонный метод и др.), 3D и аддитивным технологиям, позволяющим преодолеть жесткую геометрию раскрытий и повысить информационную емкость экспозиции.

Проектными также становятся критерии научной достоверности археологических фактов. Методология критического анализа цепи исторических трансформаций, которые претерпевает памятник, раскрыта археологом Л. С. Клейном [5, с. 363–369]. Проектируемая среда призвана способствовать оценке размаха

и последствий разрушений, критике границ пространства, на котором производились архитектурно-археологические исследования, границ экспонируемого объекта и отдельных экспозиционных раскрытий, критике подлинности, типологической идентификации архитектурных сооружений и их элементов, внутренней и внешней критике архивных, библиографических и иконографических источников, представленных в экспозиции. Научной достоверности экспозиции способствует непрерывность контроля достоверности в исследовании, создании и функционировании историко-архитектурных экспозиций на основе критического анализа исторической информации, способов ее передачи и адекватности ее восприятия посетителем.

Научная достоверность экспозиции поддерживает ее эстетическую целостность, являясь закрепощающей структурной основой формируемого образа, при этом его ядром остается то потенциально бесконечное содержание, которое может быть открыто будущими исследователями при условии сохранения и обнаружения археологической и мемориальной ценности подлинника. Сохранению эстетической целостности служит контроль изменений памятника, затрагивающих все уровни его физической и смысловой организации на всех этапах проектирования, производства работ, функционирования, экспонирования и восприятия объекта.

Накопление субъективных ошибок начинается с выбора предмета и объекта экспонирования, целей и задач исследования, а продолжается в творческом процессе проектирования. В основе признания научного факта лежит уверенность, что при определенных допущениях исследователь получает объективную информацию, с учетом того что эта информация деформируется на физическом, физиологическом и психическом уровнях восприятия (например, в результате дифракции, световой иррадиации, хроматической абберации, влияния стереотипов и архетипов), а также может намеренно искажаться всеми субъектами коммуникации в процессе исторического формирования объекта. Архитекторы-реставраторы и дизайнеры, стремясь сохранить объективность показа, формируют в соответствии с современной системой ценностей достоверный образ, объединяющий художественную и научную стороны.

Проектировщик-исследователь полагается на способность отличить деформации, непреднамеренно возникающие при создании произведения, а также на различных уровнях его сенсорного восприятия и осмысления от художественных трансформаций, создаваемых на протяжении жизни памятника использованием художественного вымысла, психофизиологических эффектов и иллюзий, метаморфозой логических структур и канонических форм.

Впервые предпочтение аутентичности восприятия отдано в XVIII в. Итальянский археолог и историк Античности Сципионе Маффеи (1675–1755) писал о соответствии способу восприятия произведения искусства современниками автора. В книге «Знаменитости Вероны» он выразил новый, имманентный способ видения произведения искусства, о котором следует судить по правилам эстетики той эпохи, в которой оно было создано [1, с. 65]. Оценка Маффеи основывалась на отрицании представлений о всеобщем прогрессе либо упадке, на признании ценности каждой культуры.

Идею аутентичности на основе контроля восприятия эстетической информации обогатили И. Кант и Ф. Шиллер, а также Г. Гегель – благодаря раскрытию диалектики эволюции эстетического видения. Сузив критерий оценки до собственно авторского видения, А. С. Пушкин (в письме к А. А. Бестужеву по поводу критики пьесы А. С. Грибоедова «Горе от ума», конец января 1825 г.) углубил положение об аутентичности восприятия.

Постепенно при создании среды памятников архитектуры раскрытие имманентного прочтения во всей истории их формирования признается основой художественной достоверности экспозиции. Если научную достоверность обеспечивает проектирование предметной среды для сохранения и показа исторических напластований (целиком либо фрагментарно) в их взаимосвязи, то художественная достоверность раскрывается средовым и сценарным проектированием семантических, масштабных, тектонических, ритмических, свето-пространственных и пластических композиционных связей (внутренних и внешних) с учетом их трансформаций в прошлом.

Каждой эпохе присуще особое сочетание рациональных и художественных подходов в согласовании научной и художественной

достоверности экспозиции. В частности, во французском романтизме XIX в. отмечается связь позитивизма и герменевтики [6, с. 179]. Самоидентификация мастеров артели Виолле ле Дюка, пытавшихся не только возродить технологию и логику готической архитектуры, но и само мировосприятие мастеров давно ушедшей эпохи, позволила приобрести значительный экспериментальный опыт. Однако результаты для искушенных критиков уже в XIX в. казались неубедительными, поскольку подлинный материал, а вместе с ним и историческая ретроспектива объекта не были достаточно выявлены, зато проявилась поверхностная рассудочность.

Согласно М. Хайдеггеру, признанию ценности памятников архитектуры неминуемо, даже при соблюдении принципа *in situ*, сопутствует приобретение ими выставочного и коммерческого характера и ...«угасание сакральных смыслов»: само «их перенесение в художественное сознание уже исторгло их из их мира» [6, с. 431]. Философ фактически отказывал в возможности проникновения в суть произведения, которое ему виделось в устранении всяких посредников, в том числе мыслительных, между произведением и реципиентом [6, с. 442].

Эта задача имеет множество уровней. Прежде всего, изучение интерпретаций неминуемо включает обращение к жизни памятника начиная с его предыстории. Для освоения произведения в его уникальности нужно знание генезиса архитектурного языка и в то же время его новизны. Формулируя в работе «Диалектика художественной формы» антиномию эстетических субъектно-объектных отношений, А. Ф. Лосев признает, что «искусство сразу и образ и первообраз» и понимает «художественную форму как тождество субъекта и объекта» [6, с. 139]. Тем самым философ предвосхищает проблему удержания аутентичного содержания: самоадекватность и самодостоверность как основа художественной формы теряется в истории восприятия памятника.

Устоявшаяся рецептивная традиция, как справедливо замечает Х. Яусс [6, с. 390], сдерживает творческое освоение произведения. Унификация композиционных приемов демонстрации архитектурных памятников (*ил. 2*) может усилить закрепощающую интерпретацию

и автоматизм восприятия. Напротив, неожиданные формы экспонирования и акции (внешне даже разрушительные!) могут способствовать актуализации ценности памятника. Примером тому стала реновация в 2012 г. храма Баграта (собора Успения Богородицы) в Кутаиси; негативной реакции на нарушение традиций способствовала политизация проекта.

На современную интерпретацию памятников архитектуры противоречиво влияют ограничение их сенсорного восприятия, ассимиляции научных знаний широкой общественностью, в особенности юношеством и детьми, что делает связь научной и художественной достоверности теснее, а также формирование дизайн-среды и унификация экспозиционного языка. В условиях доминирования рациональных подходов в экспозиции особенно востребован образ монумента, монологически раскрывающего свою вневременную сущность. Сокрушаясь по поводу потери связи человека с «вещественным миром», философ Х.-У. Гумбрехт изыскивает возможности «эпифании присутствия», достигаемой в практике непонятного переживания [4]. Воссозданию художественного образа служит поиск нового синкретизма и новой монументальности проектируемого историко-архитектурного комплекса, обеспечивающих объективность понимания устойчивой программы смысла, заложенной в памятнике, и границ вариативности его прочтения.

В то же время равновесие движущегося значения поддерживается раскрытием рецептивной истории произведения [6, с. 397], способствуя возможности более объективного понимания и стабилизации смыслового содержания. Подобно тому как в XX в. при организации экспозиционной среды памятников со сложной строительной историей не ограничивались оптимальной датой, а выделяли другие значимые периоды и даже пытались развернуть непрерывную ретроспективу, раскрытие истории интерпретации, восприятия и воздействия объекта на посетителя, казалось бы, также нуждается в такой непрерывности. Необходимость понимания смысла произведения в его эволюции отмечал, в частности, Х.-Г. Гадамер [6, с. 392]. Однако показать изменения внутренней структуры памятника значительно

сложнее, чем хронологическую последовательность его физических трансформаций.

В условиях, когда способы эстетического видения не сменяют друг друга последовательно, между ними наблюдаются разрывы и они хронологически накладываются, иногда взаимодействуя, сложно выстроить эволюционную картину. Необходима гибкая поливалентная среда, обладающая множественностью маршрутов, графиков движения, ракурсов и других условий восприятия, что достижимо отзывчивостью экспозиции, включающей виртуальную составляющую (ил. 3).

Активно формируется коммуникативная среда памятников, которую можно охарактеризовать словами М. Фуко: «В этом пространстве языка уже нет линейного времени, истории, следования „нового“ за „старым“, в нем все существует как бы одновременно...» [6, с. 374]. Проектирование в XXI в. подчиняется общему пониманию творчества постиндустриального мира, когда творческая индивидуальность и неповторимость исчерпывается, как выразился Фуко, в «оригинальности своего отсутствия» [6, с. 375], что значительно облегчает достижение объективности, скованное ранее дискретностью и ограниченным выбором способов репрезентации и освоения историко-культурных ценностей.

Сценарное освоение экспозиции – целостный процесс поэтапного сближения объекта и субъекта. Последний активен и в зависимости от выбранной роли определяет идентификацию объекта, что вызывает соответствие стадий самоидентификации посетителя и идентификации памятника архитектуры. По мере приближения к объекту выявляются силуэт и цвет, затем объем и свето-пространственная структура, пластика объекта, наконец фактура, текстура и цвет отдельных поверхностей. Выявление отдельных фрагментов или элементов объекта (флигель, отдельное помещение интерьера, внутренний двор и т.п.) начинает новый цикл восприятия в той же последовательности. Стадии взаимной идентификации определяют чередование и взаимодействие эффектов остранения и присутствия.

Казалось бы, средовое и сценарное проектирование позволяет сформировать установки и ожидания для привлечения соответствующих стереотипов восприятия и поведения, а также архетипов сознания. Распределение доминант и акцентов сценария восприятия (ритмических, тектонических, смысловых и пр.), создание неожиданных ракурсов и других условий обзора объекта, формирование композиционной целостности на основе взаимодействия кинестетических, тактильных, одорических, акустических, гаптических и др. впечатлений позволяет преодолеть автоматизм восприятия, избежать гиперреальности и фальсификации. Однако понимание значения посетителями различно.

Аргументированная критика однозначности маршрута восприятия экспозиции, рассчитанного на усредненного посетителя, впервые прозвучала в начале 1960-х по отношению к решению пандуса (в виде серпантина длиной в 1200 м) центрального пространства музея С. Гутгенхайма в Нью-Йорке, созданного по проекту Ф.-Л. Райта. Конечно, к вопросу о свободе и творческой активности реципиента обращались и раньше. Например, писатель В. Набоков в рассказе «Облако, озеро, башня» саркастически описывает коллективную увеселительную прогулку, в конце которой главный герой закономерно сходит с ума. Социолог Э. Фромм в книге «Бегство от свободы» (1941) отмечает две негативные коннотации закрепощенности, связанные с обществом потребления и тоталитарным режимом. Современные исследователи все больше сосредоточены на раскрепощении публики, создании поливалентной, отзывчивой к потребностям людей среды.

Однако нельзя не заметить и позитивный момент жесткого сценарного и планировочного решения, избавляющего зрителя от сложностей самостоятельного выбора. Отсутствие свободы в определении маршрута и графика движения может раскрепощать воображение и чувственность посетителя, будить его фантазию. Антитеза внутренней и внешней свободы/закрепощенности глубоко раскрыта в IX в. в экфрасисах патриарха Фотия I. Описание им церкви Богоматери Фаросской дает основу современному сценарному проектированию [2, с. 432, 433].

Признание «тождества субъекта и объекта» подводит к способам более надежного преодоления закрепощающей интерпретации экспозиционной среды, позволяя отвлечься от актуальных при ее создании проблем и обратиться к памятнику во всем его богатстве. Его раскрытию как исторического документа, как произведения искусства и игры независимых от человека природных стихий служит признание экологического критерия достоверности, основанного на понимании историко-архитектурного комплекса как природно-технической системы, в которой представлено геологическое прошлое и история.

Неразрывность культурного и природного наследия осуществляется в тотальном сценарии, непрерывность которого обеспечивается открытостью критике в процессе исследования, обсуждения проектов, функционировании и экспонировании памятника, сочетанием его аналитического и конкретно-чувственного восприятия. С усилением разрешающей способности художественного видения и экспозиционных способов контроля информации привлечение мифов, даже современных, повышает достоверность экспонирования.

Как синтезирующий критерий эстетической целостности историко-архитектурных комплексов достоверность экспозиции становится ключевой проблемой коммуникации, осуществляющей культурную преемственность. Повышение транспортной доступности и современные возможности сохранения памятников на первоначальном месте, способы маскировок, а также формирования отзывчивой экспозиционной среды, позволяющей воссоздать недостающие звенья аутентичного сценария, требуют пересмотра и систематизации оценки эффективности проекта для обеспечения непрерывности аксиологической и эстетической функций историко-архитектурных комплексов.

Постепенный переход от общих и однозначных тенденций к признанию значения отдельных исторических культур и диалектики процессов (XVIII – начала XIX в.), интерес к отдельным историческим моментам и авторскому видению (вторая половина XVIII в.), признание ценности множества стилей (XIX в.)

и переход от единственной оптимальной даты к их множеству (XX в.), интерес к рецептивной истории памятника и попытки создания поливалентной экспозиционной среды, мониторинг и погружение восприятия в глобальный сценарий, добавление критериев панорамного, экологического и стратегического видения (конец XX – начало XXI в.) свидетельствуют об общем углублении понимания ценности памятников архитектуры и проблемы их достоверного раскрытия.

Проектирование, нацеленное на показ взаимосвязей выявленных строительных этапов, обеспечивает научную достоверность. Экспозиция, вбирающая в себя интерпретацию на всем протяжении жизни памятника архитектуры, становится художественно достоверной. Принципиальная постановка проблемы и выработка критериев достоверного показа памятников архитектуры дисциплинирует проектную деятельность, способствуя сохранению подлинного субстрата охраняемых объектов и более ясному выявлению историко-культурных ценностей.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Базен Ж.* История истории искусства. От Вазари до наших дней. М. : Прогресс-Культура, 1995. 525 с.
2. *Бычков В. В.* Эстетика // Культура Византии, вторая половина VII – XII в. : сб. статей / под ред. З. В. Удальцовой и Г. Г. Литаврина. М. : Наука, 1989. 680 с.
3. *Городцов В. А.* Руководство для археологических раскопок. М. : Императорский Московский археологический институт им. императора Николая II, 1914. 63 с.
4. *Гумбрехт Х. У.* Производство присутствия: чего не может передать значение. М. : Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
5. *Клейн Л. С.* Введение в теоретическую археологию. СПб. : Санкт-Петербург. гос. ун-т, Смольный ин-т свобод. искусств и наук, 2004. 470 с.
6. Очерки эстетики и теории искусства / отв. ред. Н. А. Хренов и А. С. Мигунов. М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. 446 с.
7. *Смирнов В. И.* О коммуникативной сущности искусства // Научные труды. Вып. 35 : Вопросы теории культуры / Институт имени И. Е. Репина. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2015. С. 3–15.



1. Павильон для экспонирования Алтаря мира в Риме (архитектор Р. Мейер). Нарушение композиционных связей ансамбля Марсова поля в Риме строительством 1995–2006 гг. Фото автора, 2009



2. Экспонирование многослойного плана древних построек галло-римского города Вессун. Цветографическое раскрытие этапов строительной истории посредством вертикальной проекции раскопа на плафон павильона. 2002. Периге, Франция. Фото 2004



3. Применение световых проекций в экспозиции Кристофорика Нерона на холме Палатин в Риме. Фото автора, 2016

Авторы

Артемьева Ирина Сергеевна

Государственный Эрмитаж.
Ведущий научный сотрудник Отдела западноевропейского изобразительного искусства, хранитель венецианской живописи XV–XVIII вв.
Кандидат искусствоведения.
190000 Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 34.
Тел.: +7 962 716 19 02;
e-mail: arte@hermitage.ru

Бортникова Елена Анатольевна

ГМЗ «Петергоф».
Заместитель генерального директора по учету и хранению, хранитель музейных предметов фонда «Живопись Ораниенбаума».
198516 Санкт-Петербург, Петергоф, Разводная ул., 2
Тел.: +7 921 866 91 66; e-mail: ebortnikova@peterhofmuseum.ru

Арутюнян Юлия Ивановна

Санкт-Петербургская академия художеств.
Профессор кафедры зарубежного искусства.
Санкт-Петербургский государственный институт культуры.
Профессор кафедры искусствоведения.
Кандидат искусствоведения, доцент.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 911 999 46 25; e-mail: ArutyunyanJI@yandex.ru

Бельская Анна Олеговна

Искусствовед.
Тел.: + 7 909 587 99 54; e-mail: bel-anna@mail.ru

Калимова Елена Вячеславовна

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

Курпатова Алла Абдуловна

Санкт-Петербургская академия художеств.
Заведующая кафедрой зарубежного искусства, профессор.
Кандидат искусствоведения.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 951 677 11 66;
e-mail: ivkuralla@mail.ru

Кэйто Ямагути

Санкт-Петербургская академия художеств.
Аспирант кафедры зарубежного искусства.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 911 783 35 25;
e-mail: 山口惠都 keitoymgchi@gmail.com

Лаппо Александр Александрович

Санкт-Петербургская академия художеств.
Аспирант кафедры зарубежного искусства.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 921 861 16 56;
e-mail: alexlappo1@gmail.com

Локанова София Владимировна

Коллекция русской иконы.
Директор.
США 10010 Нью Йорк, 25-я Западная улица, 40.

Тел.: +1917 658 50 75;
e-mail: sofialokanova@gmail.com

Ло Си

Санкт-Петербургская академия художеств.
Аспирант кафедры зарубежного искусства.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 967 537 63 44;
e-mail: losikaktus29@yandex.ru

Малышева Анна Асылхановна

Санкт-Петербургская академия художеств.
Соискатель кафедры зарубежного искусства.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
E-mail: anna_malysheva_spb@mail.ru

Мартынова Дарья Олеговна

Санкт-Петербургская академия художеств.
Старший преподаватель кафедры зарубежного искусства.
Институт истории Санкт-Петербургского
государственного университета.
Ассистент.
Кандидат искусствоведения.
Тел.: +7 911 730 67 43;
e-mail: d.o.martynova@gmail.com

Мезенцева Алиса Александровна

Государственный Эрмитаж.
Научный сотрудник Отдела западноевропейского
изобразительного искусства.
190000 Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34.
Тел.: +7 (812) 495 71 27, +7 905 200 72 45;
e-mail: mezentseva@hermitage.ru

Ню Чжэнсин

Санкт-Петербургская академия художеств.
Аспирант кафедры зарубежного искусства.
E-mail: singularityart801@gmail.com

Сорочинский Глеб Романович

Санкт-Петербургская академия художеств.
Преподаватель и сотрудник кафедры инженерно-строительных
дисциплин факультета архитектуры.
Магистр архитектуры, аспирант кафедры гуманитарных
и философских наук.
Тел.: +7 953 355 76 44; e-mail: glebsoro@yandex.ru

Субботина Ольга Владимировна

Санкт-Петербургская академия художеств.
Доцент кафедры зарубежного искусства.
Библиотека Российской академии наук.
Старший научный сотрудник
научно-исследовательского отдела
редкой книги.
Кандидат искусствоведения.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 (812) 328 01 13; e-mail: olgavs421@gmail.com

Ту Чжунь

Санкт-Петербургский государственный университет,
Институт истории.
Аспирант кафедры истории искусств.
199034 Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5.
Тел: +7 960 277 62 26; e-mail: tuzhun0827@gmail.com

Фаминская Нина Валерьяновна

Санкт-Петербургская академия художеств.
Профессор кафедры зарубежного искусства.
Кандидат искусствоведения.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
E-mail: nfam35@yandex.ru

Цинь Гои

Санкт-Петербургская академия художеств.
Аспирант кафедры зарубежного искусства.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел: +7 911 708 64 89; e-mail: qinguoyi000@yandex.ru

Чердакова Ольга Игоревна

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

Фролов Владимир Владимирович

Санкт-Петербургская академия художеств.
Аспирант кафедры истории и теории архитектуры,
преподаватель кафедры истории и теории архитектуры.
Тел.: +7 921 799 55 89; e-mail: vf@projectbaltia.com

Шатилов Дмитрий Анатольевич

Санкт-Петербургская академия художеств.
Старший преподаватель кафедры истории архитектуры
и сохранения архитектурного наследия.
Кандидат искусствоведения.
197046 Санкт-Петербург, ул. М. Посадская, 6, кв. 14.
Тел.: +7 911 210 95 73; e-mail: shatilov59@list.ru

The Authors**Artemieva Irina**

The State Hermitage Museum.
Leading Researcher of the Department of Western European Fine Art.
Curator of the Venetian paintings of the 15–18 century.
PhD (Art History).
34 Dvortsovaya emb., St Petersburg, 190000 Russia.
Phone +7 962 716 1902; e-mail: arte@hermitage.ru

Arutyunyan Julia

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Professor of the Foreign Art History Department.
PhD (Art History).
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 (812) 272 48 81; +7 911 999 46 25;
e-mail: ArutyunyanJI@yandex.ru

Belskaya Anna

Art critic.
Phone: +7 909 587 99 54; e-mail: bel-annaa@mail.ru

Bortnikova Elena

The Peterhof State Museum-Reserve.
Deputy General Director of the Curatorial and Inventory Department;
Curator of the Oranienbaum Paintings Department.
2 Razvodnaya str., Peterhof, St Petersburg, 198516 Russia.
Phone: +7 921 866 91 66; e-mail: ebortnikova@peterhofmuseum.ru

Cherdakova Olga

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

Faminskaya Nina

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Professor of the Foreign Art History Department.
PhD (Art History).
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
E-mail: nfam35@yandex.ru

Frolov Vladimir

St Petersburg Academy of Fine Arts.
PhD student, Lecturer of the Department of History
of Architecture and Preservation of Architectural Heritage.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 921 799 55 89;
e-mail: vf@projectbaltia.com

Kalimova Elena

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Associate Professor of the Foreign Art History Department.
PhD (Art History).
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 (812) 328 01 13;
E-mail: elenakalimova@gmail.com

Keito Yamaguchi

St Petersburg Academy of Fine Arts.
PhD student of the Foreign Art History Department.
Art Historian.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 911 783 35 25;
e-mail: 山口恵都 keitoymgchi@gmail.com

Kurpatova Alla

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Head of the Foreign Art History Department, Professor.
PhD (Art History).
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 951 677 11 66; e-mail: ivkuralla@mail.ru

Lappo Aleksandr

St Petersburg Academy of Fine Arts.
PhD student of the Foreign Art Department.
Art Historian.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 921 861 16 56;
e-mail: alexlappo1@gmail.com

Lokanova Sofia

Russian Icon Collection.
Director.
40 West 25th Street, New York, NY, 10010 USA.
Phone: +1917 658 50 75
E-mail: sofialokanova@gmail.com

Luo Xi

St Petersburg Academy of Fine Arts.
PhD student of the Department of Foreign Art.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 967 537 63 44;
e-mail: losikaktus29@yandex.ru

Malysheva Anna

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

Martynova Daria

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Senior Lecturer at the Department of Foreign Art.

Institute of History of St Petersburg State University.
Assistant.
PhD (Art History).
Phone: +7 911 730 67 43; e-mail: d.o.martynova@gmail.com

Mezentceva Alisa

State Hermitage Museum.
Resercher of the Western European Arts Departement.
34 Dvortsovaya emb., St Petersburg, 190000 Russia.
Phone: +7 (812) 495 71 27, +7 905 200 72 45;
e-mail: mezentseva@hermitage.ru

Niu Zhengxing

St Petersburg Academy of Fine Arts.
PhD student of the Department of Foreign Art.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
E-mail: singularityart801@gmail.com

Qin Guoyi

St Petersburg Academy of Fine Arts.
PhD student of the Department of Foreign Art.
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 911 708 64 89; e-mail: qinguoyi000@yandex.ru

Shatilov Dmitry

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Senior Lecturer of the Department of History of Architecture
and Preservation of Architectural Heritage.
PhD (Art History).
14 apt., 6, M. Posadskaya st., St Petersburg, 197046 Russia.
Phone: +7 911 210 95 73

Sorochinsky Gleb

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Lecturer and employee of the Department of Engineering
and Construction Disciplines of the Faculty of Architecture.
Master of Architecture, PhD student of the Department
of Humanities and Philosophical Sciences.

Phone: +7 953 355 76 44;
e-mail: glebsoro@yandex.ru

Subbotina Olga

St Petersburg Academy of Fine Arts.
Associate Professor of the Foreign Art History Department.
Russian Academy of Sciences Library.
Senior Scientific Researcher
of the Research Department of Rare Books.
PhD (Art History).
17 Universitetskaya emb., St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 (812) 328 01 13; e-mail: olgavs421@gmail.com

Tu Zhun

St Petersburg State University, Institute of History.
Department of Art History.
PhD student.
5 Mendeleyevskaya Line, St Petersburg, 199034 Russia.
Phone: +7 960 277 62 26; e-mail: tuzhun0827@gmail.com

Информация для авторов

Периодическое издание «Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств» публикует статьи и материалы по следующим отраслям науки: 17.00.00 Искусствоведение, 24.00.00 Культурология, 09.00.00 Философские науки, по следующей тематике: изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура, теория и история искусства, культурология, философия и эстетика, художественное образование, сохранение памятников культуры. Периодичность издания 4 номера в год.

1. Автор предоставляет для публикации в журнале следующие материалы в отдельных файлах:

- а) текст статьи, включая справочный аппарат, не более 20 000 печатных знаков с пробелами (см. п. 2);
- б) файлы с иллюстрациями (см. п. 8.1);

2. Обязательными элементами публикации являются:

- а) шифр УДК, отражающий тематику статьи (см. сайт <http://naukarpro.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).

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 Стежаруского 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. 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. : Византинороссика, 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 эклектичный характер.

¹² **Александр Иванович Полканов** – ученик и исследователь творчества Самокиша.

7. Сведения об авторах

В соответствии с требованиями ВАК автор предоставляет для публикации следующие сведения на рус. и англ. яз.:

а) полное имя и отчество;

б) все места работы на данный момент;

- в) должности и звания;
- г) контактную информацию (почтовый адрес, тел., e-mail).

8. Требования к иллюстрациям

8.1. Иллюстративный материал должен представляться в электронном виде в папке, **подписанной по фамилии автора**, в формате **TIF (растровая графика)** с разрешением **не менее 300 dpi** для цветных иллюстраций и **1200 dpi** для черно-белых при масштабе 1:1 или **EPS (векторная графика)**.

8.2. Обязателен **список иллюстраций с названием файлов и подписей** к ним. Подписи следует предоставить в той формулировке, в какой они должны быть в издании, и унифицировать. Например, если в одной подписи указывается название, место архитектурного сооружения, фамилия архитектора, год постройки, те же сведения должны присутствовать в остальных подписях.

Название каждого иллюстративного файла должно содержать фамилию автора статьи и номер по списку иллюстраций.

Например:

в названии файла: Кутейникова 1;

в списке иллюстраций: Кутейникова 1. А. Савин. Реквием. 1990. Правая часть триптиха

Внимание: Точка в названии файлов должна быть **только перед расширением!** В противном случае файлы могут оказаться непригодными!

9. Порядок рецензирования

9.1. Редакционно-издательский совет все поступающие рукописи направляет на рецензирование признанным специалистам по тематике рецензируемых материалов. В рецензиях указываются ученые степени, ученые звания, должности и места работы рецензентов. Подписи рецензентов должны быть заверены. Рецензии хранятся в редакции в течение 3 лет. При отказе в направлении на рецензирование представленной автором рукописи редакция обязана направить автору мотивированный отказ. Редакционно-

издательский совет вправе отклонить представленные к изданию рукописи.

9.2. Составитель представляет внешнюю рецензию на сборник в целом с указанием званий, должности и места работы рецензентов. Подпись рецензента должна быть заверена.

9.3. Аспиранты должны представить рекомендацию научного руководителя.

10. Стоимость публикации

Статьи авторов, не являющихся сотрудниками или аспирантами Санкт-Петербургской академии художеств, публикуются платно из расчета 1 авторская страница (1800 знаков с пробелами) 800 рублей. Оплата производится на основе письменного договора.

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

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

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

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

Information for Authors

The periodical “Nauchniye Trudy Sankt-Peterburgskoi Akademii Hudozhestv” (“Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts”) publishes articles in the following fields: 17.00.00 Art History, 24.00.00 Cultural Studies, 09.00.00 Philosophical Sciences, in the following themes: Fine and Applied Arts and Architecture, Theory and History of Art, Cultural Studies, Philosophy and Aesthetics, Art Education, Preservation of Cultural Heritage. The periodical is issued four times a year.

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

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

2. Required parts of the publication:

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

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

- a) UDC code given to the article;

- b) first name, surname of the author, title of the article, summary (up to 800 characters including spaces), keywords (reflecting the subject of the article) **in Russian**. Keywords or word-combinations are separated by a semicolon;

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

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

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

- f) text of the article;

- g) comments (see p. 6);

- h) reference list (see p. 5).

4. Requirements for article’s presentation

4.1. Articles are submitted in Times New Roman-12.

4.2. Line spacing should be 1,5.

4.3. Avoid forced hyphenation.

5. Requirements for presentation of the reference list

5.1. Reference list (see ГОСТ Р 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 yayınları, 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.

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:

Tel. +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

Сорочинский Г. Р. Эволюция объемно-планировочной структуры древних строений в архитектуре Леванта	3
Ту Чжунь Сине-зеленый пейзаж «Горы и воды на тысячу ли» придворного художника времен династии Северная Сун Ван Симэна	16
Субботина О. В. «Иудейская война» Иосифа Флавия в гравюрах парижских изданий конца XV – первой половины XVI века: некоторые особенности визуализации истории	28
Мезенцева А. А. Эволюция раннего нидерландского триптиха во второй половине XV века. К вопросу о символике окна и входа	42
Артемьева И. С., Бортникова Е. А. Две композиции Альенсе (Антонио Вассилакки) из церкви Сан-Джеремиа (Венеция) в экспозиции Картинного дома в Ораниенбауме	58
Арутюнян Ю. И. Готика в архитектурных увражах XVII века	66

Бельская А. О. Иллюстрации к детской поэзии в творчестве Артура Рэхема	82
Фаминская Н. В. Войцех Герсон – художник и педагог (к вопросу польско-русских художественных связей)	97
Курпатова А. А. Гравюры йокогама-э как продукт модернизации Японии в период Мэйдзи	107
Локанова С. В. Хоакин Соролья и испанский социальный реализм.	118
Лаппо А. А. Влияние группы кэмдентаунцев на вортицистов (1900–1910-е годы)	133
Чердакова О. И. Направление бундзинга в начале XX века. Традиции и новации	145
Мальшева А. А. Творческая эволюция Анри Матисса во время работы в Ницце в 1917–1930 годах	154
Кэйто Ямагути Влияние европейской художественной культуры на формирование движения син ханга и творчество Хасигути Гоё	163
Калимова Е. В. «Новый советский человек» на Всемирной выставке 1937 года в Париже. К вопросу формирования образа и типологии	173
Мартынова Д. О. «Упущенный акт»: моноперформанс на международной выставке сюрреализма 1938 года	185

Цинь Гои	
Влияние импрессионизма на творчество Сюй Бэйхуна	197
Ню Чжэнсин	
Стилистические особенности сюрреализма в творчестве Марселя Бротарса	209
Ло Си	
Индуктивный метод как поиск творческой индивидуальности в работах Чжан Сяогана и Гриши Брускина	215
Фролов В. В.	
Стиль, метод, формат. Терминологический вопрос в архитектурном дискурсе Новейшего времени	224
Шатилов Д. А.	
Проектные критерии достоверности экспонирования памятников архитектуры	237
Авторы	253
Информация для авторов.	263

Contents

Sorochinsky, Gleb	
Evolution of the Volume-Planning Structure of Ancient Buildings in the Architecture of the Levant	3
Tu Zhun	
Blue-green Landscape “Mountains and Waters for a Thousand Li” by the Northern Song Dynasty Court Artist Wang Ximeng	16
Subbotina, Olga	
“Jewish War” by Josephus Flavius in the Parisian Edition’s Engravings of the Late 15th – First Half of the 16th Century: Some Features of the History Visualization	28
Mezentceva, Alisa	
The Evolution of the Early Dutch Triptych in the Second Half of the 15th Century. Symbolism of the Window and the Entrance	42
Artemieva, Irina; Bortnikova, Elena	
Two Compositions by Aliense (Antonio Vassilacchi) from the Church of San Geremia (Venice) in the Exposition of the Picture House of Peter III in Oranienbaum	58

Arutyunyan, Julia Gothic in the Architectural Ouvrages of the 17th Century	66	Martynova, Daria “The Missed Act”: Monoperformance at the International Exhibition of Surrealism in 1938	185
Belskaya, Anna Illustrations for Children’s Poetry in the Work of Arthur Rackham	82	Qin Guoyi The Impact of Impressionism on the Creative Works of Xu Beihong.	196
Faminskaya, Nina Wojciech Gerson – Artist and Teacher (On the issue of Polish-Russian Artistic Ties).	97	Niu Zhengxing Stylistic Features of Surrealism in the Work of Marcel Broodthaers	208
Kurpatova, Alla Yokohama-e Prints as a Product of Japan’s Modernization During the Meiji Period	107	Luo Xi The Inductive Method as a Search for Creative Individuality in Works of Zhang Xiaogang and Grisha Bruskin	214
Lokanova, Sofia Joaquin Sorolla and the Spanish Social Realism	118	Frolov, Vladimir Style, Method, and Format. Terminological Question in Architectural Discourse of the Newest Times	223
Lappo, Aleksandr The Influence of the Camden Town Group on Vorticists (1900–1910’).	133	Shatilov, Dmitrii Design Credibility Criteriaor Display of Architectural Monuments	236
Cherdakova, Olga Bunjinga at the Beginning of the 20th Century: Traditions and Innovations.	145	The Authors	257
Malysheva, Anna The Creative Evolution of Henri Matisse During His Work in Nice (1917–1930)	154	Information for Authors	268
Yamaguchi. Keito The Influence of European Artistic Culture on the Formation of the Shin-hanga Movement and the Work of Hashiguchi Goyo.	163		
Kalimova, Elena “New Soviet Person” at the World Fair 1937 in Paris. On the Issue of Forming the Image and Typology.	173		

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Санкт-Петербургская академия художеств
НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ
НАУЧНЫЕ ТРУДЫ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ
ВЫПУСК 61
апрель / июнь 2022
ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ЗАРУБЕЖНОГО ИСКУССТВА

Научный редактор
А. А. Курпатова,
кандидат искусствоведения

Составители:
Л. И. Давыдова,
кандидат искусствоведения, профессор

Е. В. Калимова,
кандидат искусствоведения

Рецензент
Т. В. Горбунова,
доктор философских наук, профессор,
академик Российской академии естественных наук,
руководитель Центра инновационных образовательных проектов
Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной
академии им. А. Л. Штиглица
Редакторы: Т. А. Бугаец, А. В. Уварова

MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION
St Petersburg Academy of Fine Arts
SCIENTIFIC PERIODICAL
SCIENTIFIC PAPERS
OF ST PETERSBURG ACADEMY OF FINE ARTS
ISSUE 61
April / June 2021

DEVELOPMENT PROBLEMS OF FOREIGN ART

Scientific editor:

Alla Kurpatova,
PhD (Art History)

Compiler:

Elena Kalimova,
PhD (Art History)

Lyudmila Davydova,
PhD (Art History), Professor

Reviewer:

Tatiana Gorbunova,
Doctor of Philosophy, Professor,
Academician of the Russian Academy of Natural Sciences,
Head of Innovative Center of Educational Projects
of St Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Editors: **Tatiana Bugayets, Anna Uvarova**

Подписано в печать 29.04.2022. Тираж 1000. Объем 12 уч.-изд. л. Заказ 3811.
Подготовлено к печати и отпечатано в издательско-полиграфическом отделе
Санкт-Петербургской академии художеств
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17; www.repin-book.ru