

ИСКУССТВО В ДВИЖЕНИИ

МАТЕРИАЛЫ I МЕЖДУНАРОДНОЙ СТУДЕНЧЕСКОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ ОП «ИСТОРИЯ ИСКУССТВ»
НИУ ВШЭ 16–17 ФЕВРАЛЯ 2018 ГОДА

MOVEABLE ART



Издательский дом Высшей школы экономики
Москва 2018

УДК 75.04
ББК 85.1
И86

*Сборник издан благодаря спонсорской поддержке
Давида Михайловича Якобашвили*

Искусство в движении / Moveable Art. Материалы I Междунар. студенч. конф. ОП «История искусств» НИУ ВШЭ, 16–17 февр. 2018 г. [Текст] / сост. С. К. Дмитриева, М. В. Шабаева ; под ред. Е. Б. Шарновой, М. В. Шабаевой, С. К. Дмитриевой ; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. — 168 , [2] с. — 100 экз. — ISBN 978-5-7598-1776-5 (в обл.). — ISBN 978-5-7598-1834-2 (e-book).

Настоящее издание представляет собой сборник материалов I Международной студенческой конференции образовательной программы «История искусств» НИУ ВШЭ, прошедшей 16–17 февраля 2018 г. Конференция будет проводиться ежегодно, в 2018 г. она получила название «Искусство в движении / Moveable Art». Центральным стал вопрос влияния географических перемещений — от путешествий художников до миграции искусствоведческих терминов — на развитие искусства в самых разных его аспектах.

УДК 75.04
ББК 85.1

На обложке — эскиз картины В. Серова «Похищение Европы». 1910. Картон, темпера, гуашь, уголь. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.

Опубликовано Издательским домом Высшей школы экономики
<<http://id.hse.ru>>

doi:10.17323/978-5-7598-1776-5

ISBN 978-5-7598-1776-5 (в обл.)
ISBN 978-5-7598-1834-2 (e-book)

© Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», 2018

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей	5
<i>Д.А. Серегина</i> Миграция иконографических мотивов в английских псалтирях XI–XIII вв.	7
<i>О.А. Воропаева</i> Трансформация византийской художественной модели: «позд- некомниновский маньеризм»	25
<i>И.А. Афанасьева</i> Роль путешествий в творческом методе Клода Лоррена на при- мере натуральных рисунков	36
<i>А.А. Грузнова</i> Роль художественной среды города в формировании творческо- го метода Адриана Питерса ван де Венне в контексте концепции слова и образа в Голландии XVII в.	53
<i>Д.В. Садкова</i> Et ego in Batavia fui: живописец Андрей Матвеев между Нидер- ландами и Россией	69
<i>А.М.А. Гарсия Солано</i> Иезуитские редукции как символ взаимопроникновения куль- тур	85
<i>Е.В. Здобнова</i> Проблема синтеза восточного и западного в живописи школы Маруяма-Сидзё	95
<i>М.Н. Цыбизова</i> Тема ориентализма в русском фарфоре XVIII–XIX вв.	105

СОДЕРЖАНИЕ

О.В. Пермякова

Европейская печатная графика XVII–XIX вв. на Урале: от частного коллекционирования к музейному собирательству 114

К.В. Линькова

Образовательная традиция Эколь де боз-ар и китайская архитектура первой половины XX в. 123

Н.В. Вихрева

Открытие собственной страны: трансформация идей Тарсилы ду Амарал как результат путешествия по Бразилии..... 135

А.В. Шевчук

Произведения художников ОСТа на выставках в Германии в 1920–1930-е годы: к вопросу об их значении для немецкого искусства 144

А.К. Пронина

Die farbige Stadt: немецкие художники в СССР в 1920–1930-е годы и проблема цвета в архитектуре..... 157

Сведения об авторах..... 167

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Диалогический (в широком смысле) обмен текстами не является факультативным явлением семиотического процесса. Утопия изолированного Робинзона, созданная мышлением XVIII в., противоречит современному представлению о том, что сознание есть обмен сообщениями — от обмена между полушариями большого мозга человека до обмена между культурами. Сознание без коммуникации невозможно. В этом смысле можно сказать, что диалог предшествует языку и порождает его.

Ю.М. Лотман. Внутри мыслящих миров (1996)

16–17 февраля 2018 г. в стенах факультета гуманитарных наук прошла I Международная студенческая конференция образовательной программы «История искусств» НИУ ВШЭ. В этом году конференция получила название «Искусство в движении / Moveable Art». Центральным стал вопрос влияния географических перемещений — от путешествий художников до миграции искусствоведческих терминов — на развитие искусства в самых разных его аспектах.

С появлением Всемирной сети, демократизацией средств передвижения, зарождением новых медиа и утверждением в обществе открытого взгляда на мир границы национальных художественных школ, поставленные под вопрос еще в эпоху модернизма, исчезли окончательно. Не случайно в XXI в. получил распространение термин «арт-мир» как альтернатива миру в том виде, в котором он фигурирует на географических картах. Мобильность во всех ее возможных значениях предоставила свободу передвижений как художникам, так и коллекционерам, арт-дилерам, зрителям. В эпоху интенсивной глобализации нам показалось актуальным выявить вневременные закономерности взаимовлияния культур не только

с тем, чтобы восстановить прошлое искусства, но и для того, чтобы лучше понять его настоящее. Вслед за нашим анонсом одна за другой появились новости об аналогичных мероприятиях в зарубежных образовательных учреждениях. На данный момент уже запланированы конференции *Travel and Space During the Middle Ages and the Renaissance* (Сент-Луисский университет, 18–20 июня 2018 г.) и *Art, Artists, Materials and Ideas Crossing Borders* (Кембриджский университет, 15–16 ноября 2018 г.). Интерес к исследованиям о связях искусства с движением со стороны крупнейших мировых университетов лишь подтверждает своевременность постановки вопроса.

При формировании секций и отборе докладов мы отказались от хронологического и национального деления. Выбранная структура дала возможность не только перенести акцент с традиционного ракурса рассмотрения истории искусства на механизмы культурного трансфера, но также лишить тематические блоки изоляции, создать условия для продуктивного научного диалога участников разных секций. Что заставляет одну художественную традицию примерять на себя роль «ученика», а другую — «учителя»? Каким образом одна культура конструирует образ другой на расстоянии и к каким творческим результатам это «мысленное путешествие» может привести? Какие каналы распространения мотивов существовали до начала эпохи «технической воспроизводимости» произведения искусства? Над этими и многими другими вопросами мы предложили поразмышлять участникам конференции. За два дня мы совершили кругосветную научную экспедицию, об итогах которой помогут судить «путевые заметки» нашего путешествия, объединенные в сборнике материалов конференции.

Оргкомитет в лице Маргариты Шабатовой, Софьи Дмитриевой, Анастасии Грузновой и Лилии Ивановой выражает благодарность в подготовке и организации мероприятия Елене Борисовне Шарновой, Анастасии Татарской, Георгию Чубукину, Дарье Мажаровой, Анне Рявиной, Дмитрию Котилевичу, Елене Андреевой, а также центру поддержки студенческих инициатив НИУ ВШЭ.

Д.А. Серегина

МИГРАЦИЯ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ МОТИВОВ В АНГЛИЙСКИХ ПСАЛТИРЯХ XI–XIII вв.

В статье на примерах иллюстраций английских псалтирей XI–XIII вв. рассматривается один из важнейших механизмов иконографического творчества этого периода: разделение единой композиции на самостоятельные фрагменты и частичное цитирование отдельных деталей, фигур, мотивов — так называемых модулей. Будучи помещенными в другой контекст, модули становятся элементами новых изображений и теряют свой первоначальный смысл. Исследования последних лет показывают, что в основе этого механизма, вероятнее всего, лежит не использование других рукописей или специальных книг образцов, как считалось ранее, а зрительная память мастеров, к которой они при необходимости обращаются, создавая новые композиции.

Ключевые слова: *иллюминированные рукописи, книги образцов, передача иконографических схем, иллюстрации псалтири.*

MIGRATION OF ICONOGRAPHIC MOTIVES IN ENGLISH PSALTERS OF THE 11th–13th CENTURIES

This article analyses illustrations from English Psalters of the 11th–13th centuries and considers one of the most important mechanisms of the period iconographic work: the division of a single composition into independent fragments and partial citing of separate details, figures, motives — so-called modules. Having been located into a new artistic context, these modules become elements of new images and lose their original meaning. Recent studies demonstrate that

the basis of this mechanism is most probably not the usage of models — other manuscripts or modelbooks, as was previously thought, but the visual memory of the illuminators, which they address if necessary during the creation of new compositions.

Key words: *illuminated manuscripts, modelbooks, migration of iconographic schemes, Psalter illustrations.*

Механизмы передачи иконографических схем, обеспечивавшие, с одной стороны, относительную устойчивость, а с другой — разнообразие и вариативность иконографии, — одна из важнейших проблем в изучении средневекового западноевропейского искусства. Огромную роль в распространении таких устойчивых схем играли рукописи. Процессам их копирования, функциям образцов, соотношению оригинала и копии, инструкциям и их типам в книжной миниатюре посвящено огромное количество исследований, самым полным и фундаментальным из которых на сегодняшний день остается книга Дж. Александра¹.

Наряду со странствующими артелями мастеров и перемещением «мобильных» произведений, таких как рукописи и предметы декоративно-прикладного искусства, большое значение в распространении иконографических схем традиционно придается книгам образцов (наиболее известна среди них книга Виллара де Оннекура²). Самые ранние листы с рисунками, которые, возможно, служили образцами, датируются X в., а основной период распространения книг образцов — конец XII — XIII в. По мнению многих исследователей, эти сборники рисунков, изучавшиеся Х. Бухталем³,

¹ Alexander J.J.G. *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*. New Haven; L.: Yale University Press, 1992. 214 p.

² Альбом Виллара де Оннекура. Ок. 1225–1235 гг. Национальная библиотека Франции, Париж, Франция. Инв. MS Fr. 19093.

³ Buchtal H. *Masterbuch of Wolfenbüttel and Its Position in the Art of the 13th Century*. Vienna: Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss., 1979. 365 p.

Р. Шеллером⁴ и др., служили своеобразными иконографическими и стилистическими руководствами и использовались художниками для копирования и воспроизведения тех или иных композиций и их частей.

Однако общепринятая гипотеза о функциях книг образцов в последние годы все больше подвергается сомнению. Так, в статье, посвященной Вольфенбюттельской книге образцов (1230-е годы), Л. Жеймона приходит к выводу, что этот сборник практически сразу после создания рисунков был заполнен текстом поверх них: тетрадь являлась скорее альбомом для зарисовок, «скетчбуком»; она служила для тренировки руки и памяти и впоследствии не использовалась. Возможно, именно из-за того, что рисунки не сохранялись их создателями, до наших дней дошло так мало подобных альбомов⁵.

В свете этих исследований особый интерес вызывает процесс создания новых схем — иконографического творчества, которое переживало свой расцвет в конце XI — начале XIII в. В его основе лежит принцип разделения известной целостной композиции на фрагменты — детали, мотивы и отдельные фигуры, которые Ф. Дойхлер называет модулями⁶. Разнообразные комбинации таких модулей, извлеченных из первоначального контекста и помещенных в другой, формируют новые схемы. Книги образцов рассматриваются как один из основных источников этих мотивов, но если предположить, что ранее исследователи переоценивали значение такого рода книг, то вновь становится актуальным вопрос о том,

⁴ Scheller R. W. *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 — ca. 1470)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995. 434 p.

⁵ См.: Geymonat L. V. *Drawing, Memory and Imagination in the Wolfenbüttel Musterbuch* // H. E. Grossman, A. Walker (eds). *Mechanisms of Exchange: Transmission in Medieval Art and Architecture in the Mediterranean, ca. 1000–1500*. Leiden; Boston: Koninklijke Brill, 2012. P. 220–285.

⁶ См.: Deuchler F. *Der Ingeborgsalter*. Berlin: Walter de Gruyter and Co, 1967. P. 125–127.

на что ориентировался художник (в частности, миниатюрист), создавая новую композицию: смотрел ли он на визуальный образец — другую рукопись или книгу образцов — либо следовал словесной инструкции, обращаясь к собственной зрительной памяти.

Иконографическое творчество миниатюристов в полной мере представлено в иллюстрациях английских псалтирей. Расцвет этого типа рукописей приходится на XII–XIII вв., когда они изготавливаются в больших количествах и обильно украшаются миниатюрами двух видов: полностраничными иллюстрациями в начале кодекса и историзованными инициалами ко всем или некоторым псалмам.

До XII в. устойчивой системы иллюстрирования Книги псалмов не существовало; на Британских островах составители иконографических программ и художники создают ее приблизительно в период до 1200 г., опираясь на весьма своеобразную англосаксонскую традицию. Диапазон сюжетов этих миниатюр очень широк: в их числе ветхо- и новозаветные сцены, буквальные иллюстрации текста, композиции догматического характера. В данной статье рассматриваются различные механизмы конструирования новых иконографических схем в миниатюрах английских псалтирей.

ИСЧЕЗНОВЕНИЕ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ: ПЕРЕНОС МОТИВА В СЦЕНУ СО СХОДНЫМ СОДЕРЖАНИЕМ

В XI в. в некоторых английских и связанных с Англией континентальных рукописях появляется сцена Вознесения с «исчезающим» Христом (термин М. Шапиро): апостолы смотрят на Христа, который поднимается в небо; верхняя часть Его тела скрывается за облаками и исчезает из виду. Подобные композиции присутствуют, например, в Миссале Роберта Жюмьежского⁷ (нач. XI в.), Псалтири

⁷ Миссал Роберта Жюмьежского. Нач. XI в. Городская библиотека Руана, Руан, Франция. Инв. MS Y.6, f. 81v.

из Бери-Сент-Эдмундс⁸ (2-я четв. XI в.) или Коттоновой псалтири⁹ (сер. XI в.). Миниатюры решены по-разному и отличаются составом и расположением персонажей; в Псалтири из Бери иллюстрация выполнена в виде рисунка на полях, окружающего текст. Общим в этих сценах является мотив исчезающей в облаках фигуры, от которой остаются видны только ноги¹⁰.

Вознесение с «исчезающим» Христом становится достаточно распространенной схемой и неоднократно встречается в рукописях XII–XIII вв.: его можно увидеть в Псалтири Шефтсбери¹¹ (1130–1140-е годы), Йоркской псалтири¹² (ок. 1170 г.) и др.

Практически сразу, в начале XI в., тот же мотив исчезающей фигуры используется в Генезисе Кэдмона¹³ для изображения другого сюжета — вознесения Еноха, одного из ветхозаветных патриархов, который согласно Книге Бытия «ходил пред Богом, и не стало его, потому что Бог взял его» (Быт. 5:24), что богословы интерпретировали как взятие на небо живым. Именно такая трактовка представлена в тексте, который иллюстрирует данная миниатюра: это

⁸ Псалтирь из Бери-Сент-Эдмундс. 2-я четв. XI в. Апостолическая библиотека Ватикана, Ватикан, Италия. Инв. Reg. lat. 12, f. 73v.

⁹ Коттонова псалтирь. Сер. XI в. Британская библиотека, Лондон, Великобритания. Инв. MS Cotton Tiberius C VI, f. 15r.

¹⁰ О версиях возникновения этой иконографии см.: *Schapiro M.* The Image of the Disappearing Christ: The Ascension in English Art around the Year 1000 // *Gazette des Beaux-arts.* 1943. 23 March (No. 913). P. 135–152; *Deshman R.* Another Look at the Disappearing Christ: Corporeal and Spiritual Vision in Early Medieval Images // *The Art Bulletin.* 1997. Vol. 79. No. 3. P. 518–546; *Gerry K.* The Reappearance of the Disappearing Christ in an Early 13th-Century Psalter from Oxford // *L. Cleaver, K. Gerry (eds).* *Art & Nature. Studies in Medieval Art and Architecture.* L.: The Courtauld Institute of Art, 2009. P. 115–129.

¹¹ Псалтирь Шефтсбери. 1130–1140-е годы. Британская библиотека, Лондон, Великобритания. Инв. MS Lansdowne 383, f. 13v.

¹² Йоркская псалтирь. Ок. 1170 г. Университетская библиотека, Глазго, Великобритания. Инв. MS Hunter U.3.2 (229), f. 14r.

¹³ Генезис Кэдмона. Нач. XI в. Бодлианская библиотека, Оксфорд, Великобритания. Инв. MS Junius 11. C. 61.

древнеанглийский поэтический парафраз Книги Бытия, где говорится, что «в своем природном теле он [Енох] вошел в небесную радость и славу Божию, <...> с царем ангелов ушел еще живым из этой мимолетной жизни»¹⁴.

Енох, поддерживаемый и возносимый ангелами, изображен на миниатюре дважды: в начале подъема и уже скрывающимся за облаками. Очевидно сходство этой композиции с иллюстрацией в Миссале Роберта Жюмьежского. Расположением и молитвенным жестом фигура патриарха в первом случае повторяет фигуру Богоматери в Вознесении Христа. Кроме того, в Генезисе Кэдмона изображаются и другие персонажи, наблюдающие за вознесением Еноха, хотя никаких упоминаний о них в тексте нет. Перенос мотивов из одной композиции в другую обусловлен близостью сюжетов, их типологической связью.

Мотив исчезающей фигуры, от которой остается видна только нижняя часть, появляется также в Сент-Олбанской псалтири¹⁵ (1119 — нач. 1130-х годов), где подробно, в трех сценах рассказывается история явления Христа после Воскресения ученикам на пути в Эммаус. Христос беседует с ними по дороге (с. 69), преломляет хлеб во время ужина (с. 70) и, наконец, исчезает: ученики изображены сидящими за столом, а над ними показаны ноги Христа, большая часть фигуры которого скрыта за архитектурными элементами (с. 71).

В этом случае сходство события с Вознесением не столь очевидно, однако в текстах Писания говорится, что Христос стал «невидим» для учеников в Эммаусе (Лк. 24:31) и «облако взяло Его из вида» учеников при Вознесении (Деян. 1:9); в Вульгате используются словосочетания *ex oculis eorum* и *ab oculis eorum* — «из глаз их», т.е. события описываются в сходных выражениях.

¹⁴ Генезис Кэдмона. С. 60.

¹⁵ Сент-Олбанская псалтирь. 1119 — нач. 1130-х годов. Библиотека собора, Хильдесхайм, Германия. Инв. MS St Godehard 1.

После значительного перерыва, уже в XIII в., данная сцена снова появляется в псалтирях¹⁶ — теперь уже как единственная посвященная встрече в Эммаусе. В этих композициях заметно еще большее сближение со сценой Вознесения: ученики смотрят вверх, наблюдая за поднимающимся — «исчезающим» — Христом. В некоторых рукописях оба сюжета непосредственно сопоставляются на одной странице или одном развороте (илл. 1.1).

Таким образом, в трех рассмотренных сюжетах речь идет о сознательном переносе иконографического мотива в близкие по содержанию сцены.

ЦАРЬ ОТДАЕТ ПРИКАЗ: ПЕРЕНОС МОТИВА В СЦЕНУ СО СХОДНОЙ СИТУАЦИЕЙ

Иначе дело обстоит с другим иконографическим мотивом — фигурой восседающего на троне царя, возле которого стоит слуга с мечом в руке (илл. 1.3). Этот модуль можно обнаружить во многих рукописях в различных сценах. Например, в Гексагевхе Эльфрика¹⁷ (2-я четв. XI в.), еще одном древнеанглийском парафразе Книги Бытия, так изображается Авимелех (f. 34r) и египетские фараоны в сюжетах с Авраамом и Сарой (f. 22r) и Иосифом (f. 60v).

В миниатюрах евангельского цикла Сент-Олбанской псалтири тот же модуль используется для изображения Ирода. В сцене разговора с волхвами слуга с поднятым мечом появляется за спиной у царя (с. 23). Ирод показывается и в сцене Избиения младенцев (с. 30), причем фигура слуги здесь удваивается: один персонаж с мечом, так же как и в предыдущей миниатюре, стоит позади трона, а второй, подчиняясь жесту царя, идет исполнять приказ (илл. 1.2). Наконец, в той же рукописи Ирод появляется в сцене Бичевания Христа:

¹⁶ Псалтирь с часами Марии. Нач. XIII в. Британская библиотека, Лондон, Великобритания. Инв. MS Arundel 157, f. 11v; Псалтирь. Ок. 1210 г. Британская библиотека, Лондон, Великобритания. Инв. MS Royal I. D. X, f. 7v, 8r и др.

¹⁷ Гексагевх Эльфрика. 2-я четв. XI в. Британская библиотека, Лондон, Великобритания. Инв. Cotton MS Claudius B. IV.

небольшая фигура на троне помещена в углу миниатюры, а слуга здесь превращается в одного из палачей с плетью в руке (с. 44).

Необходимо обратить внимание на то, что вместе с сюжетом могут меняться и атрибуты: фараоны в Гексатевхе Эльфрика держат в руках скипетры; Ирод в Избиении младенцев Сент-Олбанской псалтири изображен с мечом, а в Бичевании Христа меч в руке царя заменяет плеть — такая же, как и у палачей.

Сходная группа фигур (царь на троне и поднимающий меч слуга) становится основой для изображения суда Соломона — сюжета, который является типовым, очень часто повторяющимся в инициалах 38-го псалма английских рукописей¹⁸. Перед Соломоном показываются две женщины с ребенком, о котором они спорят (илл. 1.3).

Итак, один и тот же модуль используется для изображения фараонов, Авимелеха, Ирода в разных сценах и суда Соломона. Что объединяет эти сюжеты? Во-первых, царский статус главного героя, во-вторых, в широком смысле общая ситуация: царь отдает какой-то приказ, принимает решение. При этом смысл приказа и сам контекст сцены не оказывает влияния на выбор используемого мотива: царь может быть как положительным персонажем (в случае Соломона), так и отрицательным (в случае Ирода).

Еще одна подобная композиция — складывающаяся в XII в. «стандартная» иллюстрация к 51-му псалму. Заголовок псалма («Учение Давида, после того как приходил Доик Идумеянин и донес Саулу и сказал ему, что Давид пришел в дом Ахимелеха») в большинстве случаев побуждает составителя программы к выбору соответствующих сюжетов для инициала: Доик доносит Саулу и затем по приказу царя убивает Ахимелеха и других священников (илл. 1.4). Для изображения этого события миниатюристы используют тот же самый мотив. Композиции в Йоркской и Копен-

¹⁸ Псалтирь с часами Марии. Нач. XIII в. Британская библиотека, Лондон, Великобритания. Инв. MS Arundel 157, f. 43v; Псалтирь. Ок. 1210 г. Бодлианская библиотека, Оксфорд, Великобритания. Инв. MS Liturg. 407, f. 59v и др.

гагенской¹⁹ псалтирях очень близки к сцене Избиения младенцев из Сент-Олбанской рукописи: слуга, стоящий за тронем, превращается в нашептывающего свой донос Доика; царь жестом отдает приказ; вторая фигура с мечом в руке становится опять же Доиком, исполняющим приказ и убивающим священников. В этих миниатюрах добавляется любопытная деталь: концевой элемент буквы Q в виде дракона из декоративного мотива, возможно, преобразуется в значащий — дракон кусает Саула за руку или за ногу, показывая, что отдаваемый им приказ преступен.

Таким образом, перенос иконографического мотива в данном случае оказывается значительно менее осмысленным и, следовательно, более механическим, чем в примере с Вознесением и «исчезающей» фигурой. Модуль может вставляться в любую сцену, которая подходит — не по содержанию, а по формальному подобию ситуации. Такой модуль, с одной стороны, знаком миниатюристу, а с другой — понятен зрителю, который смотрит на миниатюру. Эта понятность, узнаваемость мотива, по-видимому, играет важную роль при создании новой композиции, когда нужно изобразить сюжет, для которого нет образцов и устоявшейся иконографии.

ЦАРЬ ОТДАЕТ ПРИКАЗ: РЕДУЦИРОВАНИЕ СХЕМЫ

На примере композиций с отдающим приказ царем можно рассмотреть еще один механизм изменения иконографии: сокращение, редуцирование схемы.

Так, количество персонажей в суде Соломона в некоторых рукописях может уменьшаться. В псалтири нач. XIII в., хранящейся в Ливерпуле²⁰, фигура слуги, который должен выполнить приказ Соломона и разрубить младенца, исчезает, при этом сам царь держит

¹⁹ Копенгагенская псалтирь. 1170-е годы. Королевская библиотека, Копенгаген, Дания. Инв. MS Thott 143.2, f. 69v.

²⁰ Псалтирь. Нач. XIII в. Городская библиотека, Ливерпуль, Великобритания. Инв. MS f. 091. PSA, f. 69v.

в руке не скипетр, а меч. В еще одной псалтири²¹ (ок. 1210–1220 гг.) не изображаются и женщины с ребенком — смыслообразующие персонажи, без которых полностью утрачивается возможность «прочитать» сюжет. В инициале остается только фигура царя, восседающего на троне с мечом в руке, и говорить о том, что данная миниатюра связана со сценой суда Соломона, можно, только сопоставив ее с другими иллюстрациями 38-го псалма, для которых этот сюжет является «стандартным».

Редуцирование схемы происходит и в инициалах со сценой убийства священников Доиком. В одной из таких миниатюр²² начала XIII в. исчезает фигура Доика, стоящего за спиной Саула и доносящего ему на Ахимелеха, остается только царь на троне и сцена убийства священников перед ним.

В псалтири²³ конца XII в. из Бодлианской библиотеки сидящего на троне Саула с мечом в руке обнимает за шею дьявол, что-то ему нашептывая. Дьявол точно повторяет позу Доика в других миниатюрах; царя снова кусает за ногу дракон, а в правой части инициала изображены несколько человек, которые видны только по плечи — так же как Ахимелех со спутниками в Йоркской и Копенгагенской (илл. 1.4) рукописях. При этом само убийство не изображено, фигура Доика, исполняющего приказ Саула, отсутствует. Таким образом, смысл сцены снова теряет ясность (что подтверждает, например, неточное обозначение этого сюжета — «Давид и дьявол» — в составленном К. Кауффманом каталоге английских романских рукописей²⁴). Узнать эту сцену позволяет только сравнение с другими миниатюрами.

²¹ Псалтирь. Ок. 1210–1220 гг. Бодлианская библиотека, Оксфорд, Великобритания. Инв. MS Bodley 284, f. 94r.

²² Псалтирь с часами Марии. Нач. XIII в. Британская библиотека, Лондон, Великобритания. Инв. MS Agundel 157, f. 51v.

²³ Псалтирь. Кон. XII в. Бодлианская библиотека, Оксфорд, Великобритания. Инв. MS Gough Liturg. 2, f. 71v.

²⁴ *Kauffmann C.M. Romanesque Manuscripts 1066–1190. L.: Harvey Miller, 1975. P. 120.*

Редуцирование иконографических схем характерно для многих рукописей конца XII — XIII в. Миниатюры этого периода часто упрощаются по сравнению с более ранними: количество персонажей сокращается, схемы стремятся к типизации, определенному шаблону. Это связано в первую очередь с изменениями в производстве книг: распространением светских мастерских, разделением труда в них и необходимостью выработать типовые схемы изображений, которые можно быстро и без особых усилий повторять в большом количестве рукописей.

УБИЙСТВО СВЯЩЕННИКА: ПЕРЕНОС ЦЕЛОЙ СЦЕНЫ В ДРУГОЙ КОНТЕКСТ

Иногда из одного сюжета в другой переносится не только отдельная фигура или группа фигур, но и сцена целиком. Пример такого перенесения можно найти опять-таки в инициалах 51-го псалма и сценах убийства Ахимелеха. В некоторых рукописях (это касается и многих других сюжетов) происходит замена ветхозаветных священников христианскими: например, в Псалтири с часами Марии²⁵ начала XIII в. Ахимелех и другие священники показаны в белых одеяниях и с тонзурами.

В чуть более поздней рукописи²⁶ (1220–1230-е годы) мастер идет дальше и изменяет всю композицию, изображая в интерьере храма христианского священника с тонзурой, стоящего на коленях перед алтарем с чашей причастия в руках; за его спиной стоят два персонажа с мечами. Такой перенос ветхозаветного события в современные миниатюристу реалии встречается достаточно часто, однако в данном случае можно предположить источник этой схемы.

²⁵ Псалтирь с часами Марии. Нач. XIII в. Британская библиотека, Лондон, Великобритания. Инв. MS Arundel 157, f. 51v.

²⁶ Псалтирь. 1220–1230-е годы. Тринити-колледж, Кембридж, Великобритания. Инв. MS B. 11. 4, f. 65r.

Композиция миниатюры очень близка к появившимся после 1170 г. изображениям мученичества²⁷ Томаса Бекета, архиепископа Кентерберийского, убитого у алтаря собора по попущению или приказу короля Генриха II и уже в 1173 г. канонизированного. Таким образом, в традиционной иллюстрации 51-го псалма сюжет из Ветхого Завета сопоставляется с современным и актуальным политическим событием, что достигается путем использования новой иконографии.

СОВМЕЩЕНИЕ ДВУХ СЦЕН В ОДНОЙ

Итак, «мигрировать» может и целая сцена. При этом такие сцены порой не только переносятся в другой контекст, но и совмещаются с другими сценами, образуя новую композицию.

Один из примеров подобного сложения можно увидеть в псалтири ок. 1220 г. из Оксфорда²⁸ (илл. 1.5). В инициале 109-го псалма в ней помещена сцена Сошествия Святого Духа. Традиционная и постоянно встречающаяся композиция, в которой голубь спускается из небесного сегмента к сидящим апостолам, а от его головы к каждому из них расходятся лучи²⁹, здесь расширена: в верхней части миниатюры, в небесах, изображены Бог-Отец и Бог-Сын в антропоморфном облике. Голубь Святого Духа оказывается между этими двумя фигурами.

Таким образом, верхняя половина инициала представляет собой композицию так называемой Троицы Псалтири — «стандартного» сюжета для 109-го псалма. Эта схема восходит к «дословной» иллюстрации текста псалма («Сказал Господь Господу моему: седи одесную Меня, доколе положу врагов Твоих в подножие ног Твоих»)

²⁷ Например, миниатюра XII в., вставленная в псалтирь ок. 1220 г. Британская библиотека, Лондон, Великобритания. Инв. MS Harley 5102, f. 32r.

²⁸ Псалтирь. Ок. 1220 г. Магдален-колледж, Оксфорд, Великобритания. Инв. MS 100, f. 134r.

²⁹ Например, в псалтири кон. XII в. Бодлианская библиотека, Оксфорд, Великобритания. Инв. MS Gough Liturg. 2, f. 31r.

с двумя антропоморфными фигурами, к которым со второй половины XII в. добавляется голубь Святого Духа³⁰.

В инициале Оксфордской псалтири две эти сцены накладываются одна на другую. Голубь, оказывающийся на границе двух композиций, соединяет их в одну. В результате получается очень емкое, догматически точное изображение: Дух исходит от Отца и Сына, что показано предельно наглядно.

Итак, создавая иллюстрации английских псалтирей, миниатюристы свободно используют уже сложившиеся иконографические схемы, переносят их из одной сцены в другую, соединяют их части, как кусочки пазла, получая необходимую композицию, несущую новый смысл. Разнообразие механизмов сложения схемы, волюнтарность обращения с модулями позволяют назвать в качестве одного из основных механизмов передачи иконографических схем, наряду с книгами образцов, зрительную память мастеров. Все эти фрагменты, детали, фигуры, которые вычлняются из уже существующих сцен, как и сами сцены целиком, становятся своеобразным визуальным словарем художника, своего рода внутренней базой данных, к которой он обращается при необходимости, создавая новую композицию.

ЛИТЕРАТУРА

Alexander J.J.G. Medieval Illuminators and Their Methods of Works. New Haven; L.: Yale University Press, 1992.

Buchta H. Masterbuch of Wolfenbüttel and Its Position in the Art of the 13th Century. Vienna: Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss., 1979.

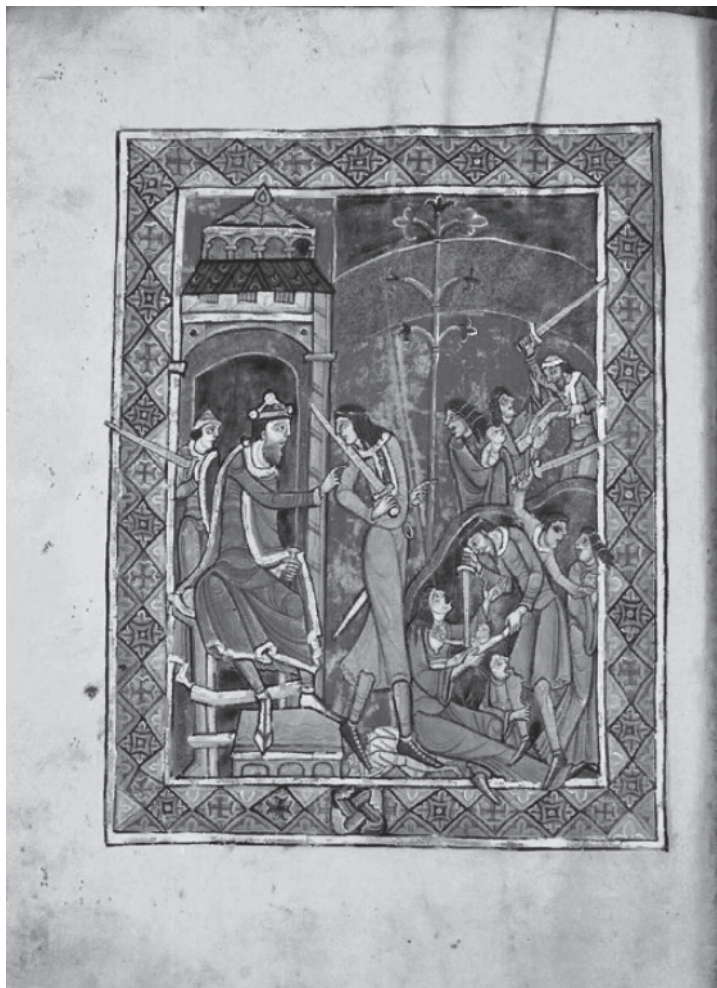
Büttner F.O. (ed.). The Illuminated Psalter: Studies in the Content, Purpose and Placement of Its Images. Turnhout: Brepols, 2004.

³⁰ Винчестерская Библия. 3-я четв. XII в. Библиотека собора, Винчестер, Великобритания. Инв. MS 1, f. 250r.

- Cassidy B., Wright R.M.* (eds). *Studies in the Illustration of the Psalter*. Stamford, Lincolnshire: Shaun Tyas, 2000.
- Deshman R.* Another Look at the Disappearing Christ: Corporeal and Spiritual Vision in Early Medieval Images // *The Art Bulletin*. 1997. Vol. 79. No. 3. P. 518–546.
- Deuchler F.* *Der Ingeborgpsalter*. Berlin: Walter de Gruyter and Co, 1967.
- Gerry K.* The Reappearance of the Disappearing Christ in an Early 13th-Century Psalter from Oxford // L. Cleaver, K. Gerry (eds). *Art & Nature. Studies in Medieval Art and Architecture*. L.: The Courtauld Institute of Art, 2009. P. 115–129.
- Geymonat L.V.* Drawing, Memory and Imagination in the Wolfenbüttel Musterbuch // H.E. Grossman, A. Walker (eds). *Mechanisms of Exchange: Transmission in Medieval Art and Architecture in the Mediterranean, ca. 1000–1500*. Leiden; Boston: Koninklijke Brill, 2012. P. 220–285.
- Holcomb M.* *Pen and Parchment: Drawing in the Middle Ages*. N.Y.: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2009.
- Kauffmann C.M.* *Romanesque Manuscripts 1066–1190*. L.: Harvey Miller, 1975.
- Morgan N.J.* *Early Gothic Manuscripts 1190–1250*. L.: Harvey Miller, 1982.
- Schapiro M.* The Image of the Disappearing Christ: The Ascension in English Art Around the Year 1000 // *Gazette des Beaux-arts*. 1943. 23 March (No. 913). P. 135–152.
- Scheller R.W.* *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 — ca. 1470)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.
- Temple E.* *Anglo-Saxon Manuscripts 900–1066*. L.: Harvey Miller, 1976.



Илл. 1.1. Сопоставление на одном развороте сцен *Исчезновения Христа в Эммаусе* и *Вознесения*. Псалтирь. Ок. 1210 г. Британская библиотека, Лондон, Великобритания. Инв. MS Royal I. D. X, f. 7v, 8r. (Источник: British Library. Catalogue of Illuminated Manuscripts.)



Илл. 1.2. *Избиение младенцев.* Сент-Олбанская псалтирь. 1119 — нач. 1130-х годов. Библиотека собора, Хильдесхайм, Германия. Инв. MS St Godehard 1, р. 30. (Источник: *Haney K.E.* The St. Albans Psalter: A Reconsideration // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1995. Vol. 58. P. 14.)

Илл. 1.3. Суд Соломона. Инициал 38-го псалма. Псалтирь с часами Марии. Нач. XIII в. Британская библиотека, Лондон, Великобритания. Инв. MS Arundel 157, f. 43v. (Источник: British Library. Catalogue of Illuminated Manuscripts.)



Илл. 1.4. Доик убивает Ахимелеха и других священников по приказу Саула. Инициал 51-го псалма. Копенгагенская псалтирь. 1170-е годы. Королевская библиотека, Копенгаген, Дания. Инв. MS Thott 143.2, f. 69v. (Источник: Kauffmann С.М. Romanesque manuscripts 1066–1190. L.: Harvey Miller, 1975. Pl. 274.)



Илл. 1.5. *Сошествие Святого Духа на апостолов.* Инициал 109-го псалма. Псалтирь. Ок. 1220 г. Магдален-колледж, Оксфорд, Великобритания. Инв. MS 100, f. 134r. (Прорисовка. Работа автора.)

О.А. Воропаева

ТРАНСФОРМАЦИЯ ВИЗАНТИЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕЛИ: «ПОЗДНЕКОМНИНОВСКИЙ МАНЬЕРИЗМ»

В данной статье с точки зрения стиля анализируется необычное явление в монументальной живописи второй половины XII в. — «византийский маньеризм». «Маньеристическая» линия обычно воспринимается как более яркое проявление «динамического» направления стиля. К ее отличительным чертам относят подчеркнуто экспрессивный характер образов, спиралевидные драпировки, будто застывшие в порыве, «живой» характер работы кистью и доминирование линейного начала в трактовке образов. Данный тип византийского искусства актуализирует проблему «называния» стилистических направлений межкультурными терминами, такими как «маньеризм».

Ключевые слова: *монументальная живопись, «византийский маньеризм», позднекомниновское искусство.*

THE TRANSFORMATION OF BYZANTINE ARTISTIC PARADIGM: LATE COMNENIAN MANNERISM

This paper focuses on the stylistic analysis of a remarkable tendency in Byzantine mural painting dating from the second half of the 12th century. The so-called “manneristic” line is closely associated with the “dynamic style” and characterized by the expressiveness of images, dramatically billowing draperies, agile brushstrokes and the predominance of linear modeling. This type of Byzantine art allows us to consider the problem of the extrapolation of art historian terminology using the example of the term “mannerism”.

Keywords: *mural painting, “Byzantine mannerism”, late Comnenian art.*

Написать текст, посвященный рассмотрению стилевых тенденций промежуточных историко-культурных эпох — сложная исследовательская задача. Ограничивая свою работу изучением группы памятников, как правило, подобранных на основе формальных признаков, мы вынуждены оперировать временным рядом «раньше — одновременно — позже», не предполагающим настоящего.

Такой метод, безусловно, ограничивает видение и придает научным исследованиям привкус избирательности, но в то же время дает возможность осуществить (явную или неявную) сравнительную оценку и рассмотреть проблему стиля в виде сменяющих друг друга течений: подобно водным потокам, одни направления в живописи отличаются силой и широтой, в то время как другие продолжают существовать лишь в виде подводного течения или вовсе обмелевшего русла.

Наблюдение и фиксация малейших изменений в звучании художественных образов позволяет определить точки, в которых их ориентация меняется, а значит, происходит поворот и в духовном развитии общества. При этом необходимо учитывать, что начало нового периода творческой деятельности в Константинополе не в полной мере отражает стилистическую картину искусства Византийской империи, расположившейся на обширной территории: в разных ее частях границы художественного развития могут не совпадать, а зачастую оказываются размытыми.

В стремлении точнее понять и объяснить феномен развития византийского искусства исследователи (О. Демус, П. Муратов, Э. Китцингер, А. Мего и др.) обращались к иным эпохам и обнаруживали интересные пересечения. Данный процесс нашел свое отражение в терминологии: так, для описания различных произведений, относящихся ко второй половине XII в., применяются «межкультурные» понятия, в том числе и «маньеризм».

Процесс экстраполяции термина «маньеризм» в контекст византийского искусства осложняется несколькими факторами.

Во-первых, во второй половине XII в. художественный мир Византии не отличается целостностью, о чем свидетельствуют провинциальные памятники Греции, Македонии, Кипра, Киликии, Грузии и т.д., восходящие к местным традициям. Было бы ошибкой объединить разные варианты трансформации столичной художественной модели в одно направление, игнорируя местную специфику. Тем более что представление о столичной живописи второй половины XII в. мы можем получить только благодаря фрескам церкви св. Пантелеймона в Нерези, датированными 1164 г., в то время как памятники «маньеристического» направления по большей части датируются 1190-ми годами.

Во-вторых, в художественные артели входили мастера из разных областей, что объясняет заметную разницу в качестве художественного материала как в одном регионе, так и даже в одном ансамбле. Эта тенденция позволяет исследователю на примере выбранного фрескового цикла не только определить количество «рук», но и пронаблюдать вариации переработки столичных образцов.

В-третьих, при обсуждении релевантности использования термина «византийский маньеризм» важно помнить, что мы говорим о крайне ограниченной группе памятников. И несмотря на то что в попытке систематизировать направления позднекомниновского искусства исследователи часто выделяли «маньеристическое» направление, состав памятников, к нему относящихся, не определен.

Стоит сказать, что «маньеризм» не единственный межкультурный термин, который использовался для описания произведений позднекомниновского искусства. Отдельные образы характеризовались как барочные, неоэллинистические, рокайльные... Подобная тенденция, на мой взгляд, не является симптомом кризиса терминологического аппарата, а, скорее, указывает на наличие универсальных закономерностей стилистического развития.

Термин «маньеризм» мог прочнее закрепиться в византинистике хотя бы потому, что его часто используют в качестве синонима

«переходного периода», «переходной эпохи». Как правило, такие межстилевые этапы описываются как деструктивные и вторичные. Проблема «называния» подобных периодов не нова. Одно из решений мы находим в работе Вёльфлина «Ренессанс и барокко»¹: термин *stilwandel* (или *stilwandlung*) передает симптоматику умирания стиля, исчерпавшего себя. И *stilwandel* и «маньеризм» являются сквозными понятиями. Их сближает стремление отторгнуть достижения «старого» мира. Но в процессе выработки новых решений обнаруживается невозможность такого отказа, поскольку для достижения новых художественных целей используются уже знакомые художественные приемы. Подобный процесс объясняет мнимые противоречия, возникающие в исследованиях, посвященных монументальному искусству второй половины XII в. Так, О. Демус, описывая особенности стиля мозаик апсиды собора Чезфалу и декор Палатинской капеллы, прибегает к понятию «маньеризм» и при этом на примере того же изобразительного материала демонстрирует, как античная традиция, трансформируясь, приходит к «линейному классицизму»².

Показательно, что смысл, вкладываемый в термин «маньеризм», претерпевал значительные изменения. Еще до первого его упоминания Л. Ланци в 1792 г.³ определение «маньеристический» использовалось для подчеркивания вторичности, т.е. намеренного или случайного подражания чужой манере. Позже маньеристические тенденции характеризуются во многом путем сопоставления с «классическим стилем» в контексте искусства конца XVI в. Встречаются также социологические, литературные, философские интерпретации термина. Результатом публикационной активно-

¹ Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. СПб.: Азбука-классика, 2004. 284 с.

² Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. L.: Routledge and Kegan Paul, 1949. P. 417.

³ Lanzi L. Storia pittorica dell'Italia. Dal risorgimento de lle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo. 1809. [Электронный ресурс]. URL: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/LANZI_STORIA_PITTORICA_1809.pdf (дата обращения: 08.03.2018).

сти стала серия выставок маньеристической живописи: Неаполь (1952 г.)⁴, Амстердам (1955 г.)⁵, Париж (1965–1966 гг.)⁶ и т.д. Термин «маньеризм» вошел в моду и стал использоваться для обозначения периода от 1520-х годов до начала классицизма и барокко.

И именно во второй половине XX в. появляется несколько концепций, целью которых становится описание стилистических особенностей византийской живописи второй половины XII в. В этот период возникает тип образов, ранее Византии неизвестный и совершенно для нее нехарактерный. Для описания нового течения, которому не были свойственны успокоенность и цельность, исследователи используют термины, которые бы помогли охарактеризовать его на ассоциативном уровне, понятном современному читателю, но акцент мог быть сделан на самых разных проявлениях стиля.

Чаще всего к «византийскому маньеризму» относят росписи церкви св. Георгия в Курбинове (1191 г.), церкви Николая Касницы в Касторье (конец XII в.), Панагии ту Араку в Лагудере на Кипре (1192 г.), но характеристика отдельных образов таких памятников второй половины XII в., как Нерези, Ватопед, Патмос и т.д., звучит значительно чаще.

Впервые определение «маньеристическое направление» использует О. Демус применительно к росписи Панагии Лагудеры в противопоставление «барочным» образам Курбинова⁷. В то же время А. Мего характеризует те же памятники как рокайльные, акцентируя внимания на линейной стилизации одеяний, нематериальных и будто существующих независимо от тел и плоскости

⁴ Fontainebleau e la maniera italiana. 26 июля — 12 октября 1952 г. (Мостра д'Ольтрераме, Неаполь).

⁵ Le triomphe du manierisme europeen: de Michel-Ange au Greco. 1 июля — 16 октября 1955 г. (Рейксмюсеум, Амстердам).

⁶ Le seizième siècle européen: peintures et dessins dans les collections publiques françaises. Октябрь 1965 — ноябрь 1966 г. (Малый дворец, Париж).

⁷ Demus O. Op. cit. P. 430–436.

стены⁸. И хотя термин «маньеризм» позже используется в статьях А. Папагеоргиуса, К. Манго, Д. Уинфелда, дальнейшие попытки наименования отдельных направлений живописи второй половины XII в. также не оказались достаточно убедительными. Тем не менее стоит отметить работу С. Томекович, которая уделила особое внимание «маньеристическому» направлению и обозначила его основные характеристики⁹. Автор рассматривает «византийский маньеризм» как более острую фазу динамического стиля, который также характеризуется экспрессивностью, подвижностью, напряженным взаимодействием линии, разбивающейся на отдельные мазки, и плоскости¹⁰.

В русскоязычной литературе отдельное «маньеристическое» направление выделила только О. Этингоф. По ее мнению, «маньеристическая» тенденция — более концентрированное проявление динамического стиля. В круг памятников, принадлежащих к указанному направлению, исследователь включила росписи Патмоса, Македонии, Кипра¹¹. С большей осторожностью о «маньеристической» характеристике пишет О. Попова, понимая ее как нарастающую напряженность образов «повышенной мощи и энергии». «Маньеристические» образы Курбинова исследователь противопоставляет классическому направлению (фрескам Нерези и Дмитровского собора во Владимире)¹². Интересно, что О. Овчарова, автор

⁸ Megaw A. Twelfth Century Frescoes in Cyprus // Actes du XIIe CIEB. Ochride. 1961. Beograd, 1964. P. 265–266.

⁹ Tomeković S. Le “maniérisme” dans l’art mural à Byzance: 1164–1204. Paris: Éditions de la Sorbonne, 1984.

¹⁰ См.: Hadermann-Misguich L. Le temps des Anges. Recueil d’études sur la peinture byzantine du XIIe siècle, ses antécédents, son rayonnement. Bruxelles: Le Livre Timperman, 2005.

¹¹ Этингоф О. Византийские иконы VI — первой половины XIII века в России. М.: Индрик, 2005.

¹² Попова О.С. Фрески Дмитриевского собора во Владимире и византийская живопись XII в. // Дмитриевский собор. К 800-летию создания / под общ. ред. Э.С. Смирновой. М.: Модус Граффити, 1997. С. 92–119.

диссертации о росписях Нерези, находит отблески «византийского маньеризма» даже в таком антикизированном памятнике¹³.

Таким образом, мы приходим к выводу о том, что использовать термин «маньеризм» применительно к византийскому материалу можно лишь на абстрактном уровне. Тем не менее ассоциация с маньеризмом не случайна. Новое направление итальянского изобразительного искусства, которое возникает в 1520-е годы, и византийская живопись второй половины XII в., особенно его последних десятилетий, формируются в условиях острого политического кризиса, что оказывает прямое влияние на изобразительный язык: пропорции фигур удлинняются, их абрисы закручиваются s-образной линией, возрастает значение светов, которые начинают пульсировать, сам мазок, наподобие языка пламени, получает самостоятельную динамику, которая зачастую может противоречить общей пластике формы. Форма перестает восприниматься цельно: она трактуется плотно и осязательно, и в то же время фигуры часто, теряя свои контуры, «растворяются» в пространстве.

О. Овчарова описывает это так: «Способ композиционного построения, при котором все элементы сцены сплавляются в неразрывное и динамичное, экспрессивное по характеру линейно-ритмическое целое, во фресках комниновского круга, например, Нерези, аналогичен шедеврам позднего Микеланджело и работам маньеристов XVI века. Комниновские композиции отчасти были предварены архитектурной пластикой решений в миниатюрах первой половины XII века Гомилий Иакова Коккиновафского (Vat. gr. 1162; Parisgr. 1208)»¹⁴. И действительно, в миниатюрах Гомилий первичным элементом сцены является уже не отдельный персонаж, а образованные несколькими фигурами группы, элементы которых могут объединяться с деталями интерьера, фрагментами архитектурного фона или пейзажа.

¹³ Овчарова О. Стиль Нерези (Македония, 1164) в оценках зарубежных и русских ученых конца XIX — начала XXI века // Искусствознание. 2015. № 1. С. 27–55.

¹⁴ Там же. С. 27–55.

Нельзя забывать о том, как важен для Византии золотой цвет. В данном случае он нейтрализует стремление композиции стать динамичной и экспрессивной: золотой фон, который визуально представляет иную изобразительную плоскость, вторгается между элементами изображения, создавая интересный художественный эффект; искусство этих миниатюр характеризуется Демусом как «манерный неоэллинистический иллюзионизм»¹⁵. В монументальной живописи золотой цвет использовался крайне редко (речь идет именно о живописи, а не о мозаичном искусстве), возможно, в том числе и поэтому имеет место описание через «маньеристическую» характеристику образов.

Важно отметить, что для «византийского маньеризма» характерно слияние тенденций светского и церковного искусства, что отмечали многие исследователи: П. Муратов¹⁶, А. Каждан¹⁷, О. Демус¹⁸, Г. Метью¹⁹ В. Джурич²⁰. Причем объяснение в рамках данной гипотезы получают не только антикизирующие, но и «маньеристические» черты нового стиля — его форсированная подвижность, активизация ритмических переключек между разными частями как одной композиции, так и целой их серии и тесно с этим связанное использование формальной стилизации, позволяющее объединять сразу несколько самостоятельных элементов изображения в группу с ясно читаемыми, выразительными, динамически заряженными контурами. Во всяком случае, именно в рамках нарративной серии эти формальные приемы оказываются наиболее удачными. Свидетельством тому служит библейский цикл Монреальского со-

¹⁵ Demus O. Op. cit. P. 115, 128.

¹⁶ Mouratoff P.P. La peinture Byzantine. Paris, 1928; 2 ed.: Paris, 1935. P. 120–151.

¹⁷ Каждан А.П. Социальный состав господствующего класса Византии. XI–XII вв. М., 1974.

¹⁸ Demus O. Op. cit.

¹⁹ Mathew G. Byzantine Aesthetics. L.: John Murray, 1963. P. 142–161.

²⁰ Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М.: Индрик, 2000.

бора. И поскольку для церковной декорации такого рода циклы являются скорее исключением, чем правилом, вывод о зарождении и оттачивании соответствующих приемов в сфере утраченного светского искусства — например, в тех военных и охотничьих циклах, которые, по описаниям современников, украшали дворцы знати в эпоху Мануила I Комнина (1143–1180 гг.), — кажется логичным.

Интересно также, что в византийском искусстве XII в., равно как в итальянском искусстве XVI столетия, возрастает значение индивидуального начала. Так, важная роль в формировании специфического изобразительного языка кипрской живописи XII в. отводится Феодору Апсевдису, автору фресковых циклов первого слоя Энклистры св. Неофита и Панагии ту Араку в Лагудере, что сложно представить в более ранние периоды развития искусства Византии. Подробное рассуждение на тему феномена появления авторского стиля Апсевдуса представлено в работе Томекович²¹.

Из всего вышесказанного можно заключить, что связь между «византийским» и итальянским маньеризмами следует понимать прежде всего на уровне эмоциональной характеристики: крайне драматичное искусство обнажает раны человеческой души, тем самым приближая нас к истине.

«Византийский маньеризм» — стилистическое явление, которое логично вплетается в канву исторической эпохи своего возникновения с ее перипетиями политического и религиозного толка, но совершенно выбивается из контекста искусства как такового. На протяжении своего развития художественный язык Византии трансформировался, обновлялся и обогащался новыми изобразительными приемами, но при этом не терял своей сущности: одухотворенность, внешняя отрешенность, внутренняя концентрация способствовали созданию особой связи между образом и смотрящим — созерцательной. Классическая модель настраивала на зрелище «сквозь», или, можно сказать, «за»: за некую границу, кото-

²¹ *Tomeković S. Op. cit.*

рая не только разделяла пространство мира горнего и дольного, но и объединяла их, питая единым эмоциональным состоянием.

Рассмотренные выше произведения имеют иную природу и провоцируют взгляд «на». Витиеватые подола одежд, где каждая складка, закручиваясь, словно дым внезапно потухшей свечи, спирально, нарушает пространственные границы изображения; контуры тел, потерявшие свою непрерывность и рассыпающиеся пастозными мазками красных, оливковых, белых цветов; пронзительный взгляд, направленный из-под припухших век гипертрофированных миндалевидных глаз, — всё это свидетельства невероятной художественной смелости, плод фантазии поколения с особыми духовными потребностями, эпизод, выпадающий из общей линии развития изобразительного образа. Ведь любое развитие предполагает плавность, стройность, гармоничность... Но можем ли мы говорить о гармонии искусства, где налицо нервное дребезжание, полный духовный разрыв?

ЛИТЕРАТУРА

- Бакалова Э.* Фрески церкви-гробницы бачковского монастыря и византийская живопись XII века // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: сб. статей в честь В.Н. Лазарева / под общ. ред. В.Н. Гращенкова. М.: Наука, 1973. С. 216–234.
- Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. СПб.: Азбука-классика, 2004. 284 с.
- Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М.: Индрик, 2000.
- Овчарова О.* Стиль Нерези (Македония, 1164) в оценках зарубежных и русских ученых конца XIX — начала XXI века // Искусствознание. 2015. № 1. С. 27–55.
- Попова О.С.* Фрески Дмитриевского собора во Владимире и византийская живопись XII в. // Дмитриевский собор. К 800-летию создания / под общ. ред. Э.С. Смирновой. М.: Модус Граффити, 1997. С. 92–119.

- Этингоф О.Е.* Византийские иконы VI — первой половины XIII века в России. М.: Индрик, 2005.
- Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. L.: Routledge and Kegan Paul, 1949.
- Djurić V.* La peinture murale byzantine XIIe et XIIIe siècles // Actes du XVe CIEB. Athènes. 1976. Athènes, 1979. P. 159–252.
- Hadermann-Misguich L.* Le temps des Anges. Recueil d'études sur la peinture byzantine du XIIe siècle, ses antécédents, son rayonnement. Bruxelles: Le Livre Timperman, 2005.
- Lanzi L.* Storia pittorica dell'Italia. Dal risorgimento de lle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo. 1809. [Электронный ресурс]. URL: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/LANZI_STORIA_PITTORICA_1809.pdf
- Mathew G.* Byzantine Aesthetics. L.: John Murray, 1963.
- Megaw A.* Twelfth Century Frescoes in Cyprus // Actes du XIIe CIEB. Ochride. 1961. Belgrad, 1964. P. 265–266.
- Mouratoff P.P.* La peinture Byzantine. Paris: G. Crès, 1928; 2 ed.: Paris, 1935.
- Mouriki D.* Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // DOP. 1980/81. Vol. 34. No. 5. P. 77–124.
- Tomeković S.* Le “maniérisme” dans l'art mural à Byzance: 1164–1204. Paris: Éditions de la Sorbonne, 1984.

И.А. Афанасьева

РОЛЬ ПУТЕШЕСТВИЙ В ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ КЛОДА ЛОРРЕНА НА ПРИМЕРЕ НАТУРНЫХ РИСУНКОВ

Клод Лоррен еще при жизни был признан одним из лучших мастеров пейзажной живописи. Во время своих путешествий по Римской Кампанье художник открывал новые места, ставшие впоследствии *genii loci* для нескольких поколений пейзажистов вплоть до XIX в. Содержательным дневником его путешествий стали разнообразные пейзажи-конспекты, запечатленные в его рисунках. В данной статье на основе анализа натуральных зарисовок прослеживаются маршруты художника по Италии XVII в., определяются основные пейзажные и архитектурные мотивы и выявляются особенности соотношения реального и воображаемого в его произведениях. Особое внимание уделено исследованию стаффажа.

Ключевые слова: *Клод Лоррен, графика, рисунок с натуры, пейзаж, путешествия, Римская Кампанья, Тиволи, стаффаж.*

THE ROLE OF JOURNEYS IN CLAUDE LORRAIN'S ARTISTIC CONCEPTION ILLUSTRATED BY HIS PLEIN-AIR DRAWINGS

Claude Lorrain is known as one of the greatest landscape painters in history. For more than half his life he drew and painted the Roman Campagna. Hundreds of Claude Lorrain's drawings attest to his extensive sketching trips. His example inspired generations of artists to travel there and paint it. This article describes artist's journeys through Italy, analyzes the main natural and architectural motives and reveals the differentiation between real and ideal objects in his drawings. Special attention is given to the issue of the staffage figures.

Key words: *Claude Lorrain, graphics, drawing from nature, landscape, journeys, Roman Campagna, Tivoli, staffage figures.*

Создание натуральных зарисовок стало одним из важных элементов творческого метода Клода Лоррена (1600–1682). В 1630-е и 1640-е годы мастер выполнил огромное количество этюдов с пейзажами Рима, Тиволи, Чивитавеккьи и окрестностей. Во время путешествий по Италии художник тонко улавливал своеобразие просторов Римской Кампани, внимательно изучая природные мотивы и исторические памятники этого региона. Таким образом, мастер постигал новый язык выражения эмоций, которые находил в естественной среде.

На основе анализа рисунков можно проследить маршруты путешествий художника. Если мысленно нанести на карту все места, которые запечатлел Клод Лоррен в рисунках, то получится схема, представленная на **илл. 2.1**. Все точки, обозначенные на карте желтым цветом, можно условно сгруппировать вокруг определенных географических зон: 1) северо-западные окрестности Рима и долина Тибра; 2) Тиволи; 3) исторический центр Рима и памятники архитектуры; 4) города, расположенные к северо-западу от Рима (Чивитавеккья, Сассо, Браччано) и 5) города, находящиеся на юго-востоке от Рима (Фраскати, Неми и Веллетри). Согласно этой схеме мы попробуем реконструировать маршруты художника.

Со склонов холма Монте Марио, к северу от Рима, открывается прекрасный вид на долину реки Тибр и на мягко вздымающиеся холмы Кампани. Этот вид, столь популярный среди туристов и художников, стал одним из самых любимых графических мотивов мастера. Здесь он создал серию рисунков с изображением речной долины.

Рисунок «Вид на Тибр с Монте Марио» (**илл. 2.2**) выполнен одной широкой кистью с размывкой, без использования пера или мела. Художник тонко варьирует соотношение воды и чернил, чтобы нюансировать светотеневые и живописные эффекты. В ре-

зультате Альбанские горы на дальнем плане приобретают бледно-коричневый оттенок, а близко расположенные деревья и кустарники — черный бархатистый цвет. Подобные тональные градации создают эффект легкого сфумато и рождают ощущение утренней воздушной дымки. Использование в качестве основы бежевой бумаги позволяет художнику удивительно точно передать искрящиеся блики света на поверхности реки.

Изображение Тибра в творчестве Клода Лоррена тесно связано с темой архитектуры, а именно с изображением портов (Рипа Гранде), мостов (Понте Ротто, Мульвийский мост) и близлежащих античных и средневековых построек (замок Святого Ангела, Портадель-Пополо, башня Лаццарони, часовня Джулиано).

На рисунке из собрания Британского музея¹ изображен легендарный Мульвийский мост через Тибр, построенный в III в. до н.э. и перестроенный в XV в. папой Николаем V для прибывающих с севера путешественников. Лоррен довольно точно изображает арочные пролеты моста, холмистый пейзаж, реку. Композиция рисунка четко продумана и завершена: художник, как опытный режиссер, приводит в полное соответствие все части целого. Угол наклона деревьев говорит о направлении ветра, живописные мазки белил показывают особенности освещения, а мелкие беспокойные штрихи передают движение воздуха.

Недалеко от Мульвийского моста находится средневековый замок Ла Крещенца, изображенный на рисунке из музея Тейлора². Как правило, художник не воспроизводил свои натурные зарисовки на картинах в точном виде³, однако данный рисунок является уникаль-

¹ Клод Лоррен. *Мульвийский мост*. 1660 г. Бумага, тушь, коричневая и серая размывка, белила. 10,5×17,8 см. Британский музей, Лондон, Великобритания. Инв. Оо,6.64.

² Клод Лоррен. *Вид на Ла Крещенца*. 1640–1645 гг. Бумага, черный мел, коричневая тушь, белила, размывка. 20×30,2 см. Музей Тейлора, Харлем, Нидерланды. Инв. S 43.

³ См.: *Röthlisberger M. Tout l'oeuvre peint de Claude Lorrain*. Paris: Flammarion, 1977. P. 9.

ным примером отображения в одноименной картине (илл. 2.3), написанной художником по заказу семьи, владевшей этим замком. Это одно из немногих полотен Клода Лоррена, в котором отсутствуют кулисы, отчего сходство с натурным рисунком усиливается. Замок, расположенный на возвышенности, окружен деревьями и аккуратно вписан в систему пейзажа, что может свидетельствовать о том, что этот вид был одним из излюбленных мест художника.

Если пройти немного на запад от замка Ла Крещенца, то можно увидеть гробницу императора Нерона. На рисунке из Британского музея⁴ Лоррен с детальной точностью изображает рельефы античного саркофага. Однако здесь нет спонтанности и непосредственности, свойственных большинству натуральных зарисовок. Большой формат рисунка и обилие деталей позволяют предположить, что работа была завершена в мастерской. В этом эскизе художника особенно интересует тема восприятия смерти и идея вечного покоя. Так, в левой части композиции расположены две фигуры, оживленно и внимательно осматривающие памятник, а в правой — быстрым, свободным движением карандаша изображены две группы людей, беспристрастно движущиеся в противоположную от гробницы сторону.

Маршрут от Мульвийского моста до места погребения Нерона занимает чуть более двух часов (пешком) (илл. 2.4). Следуя по этому маршруту, Лоррен часто изображал долину Тибра, Мульвийский мост, башню Лаццарони и Тор-ди-Квинто, часовню Джулиано, виды Гротта Росса и Аква Ачетоза, замок Ла Крещенца и гробницу Нерона.

Следующая часть рисунков связана с северо-восточными окрестностями Рима — живописными пейзажами Тиволи, расположенного на крутых берегах реки Аньене. Именно в Тиволи Лоррен встретил Иоахима фон Зандарта (1606–1688), Никола Пуссена (1594–1665) и Питера ван Лара (1599–1642), там они все вместе це-

⁴ Клод Лоррен. *Гробница Нерона*. 1640 г. Бумага, карандаш, коричневая тушь, размывка. 25,6×40 см. Британский музей, Лондон, Великобритания. Инв. Оо,7.144.

лыми днями проводили время, создавая натурные зарисовки отдельных видов, мотивов и архитектурных построек⁵.

Античный храм Весты в Тиволи всегда привлекал внимание художников. Вслед за Клодом Лорреном этот храм продолжали рисовать и Гаспар Дюге (1615–1675), и Клод Жозеф Верне (1714–1789), и Юбер Робер (1733–1808), и Жан-Оноре Фрагонар (1732–1806). Однако если Клод Лоррен в своих графических работах выбирает прямой фронтальный ракурс и вписывает храм Сивиллы в контекст пейзажа, то Гаспар Дюге и художники XVIII в. изображают этот храм с точки зрения *di sotto in su* (т.е. снизу вверх), что придает постройке монументальную значимость. Последователи Клода Лоррена стараются изобразить храм Весты с детальной точностью: четко читается коринфский ордер, рельефный фриз, строгая и стройная колоннада, наполненная светом. Сводчатые пролеты основания храма создают переход от каменного обрыва скалы к изящной ротонде. В итоге мир классической античности в рисунках художников XVIII в., в отличие от зарисовок Клода Лоррена, наполнен воспоминаниями об античной культуре и наделен осязаемостью и реальностью. У Лоррена рисунок индивидуален в своей выразительности: художник стремится изобразить храм с неожиданного для путешественника ракурса.

Изображение храма Сивиллы встречается еще в нескольких рисунках мастера. Из них наиболее интересен вид грота Нептуна из Музея Тейлора⁶. Выбор техники изображения здесь подчинен идее композиции. Так, линии различной толщины и конфигурации точно отражают характер скалистой поверхности, а интенсивные градации света и тени определяют передний и дальний планы. На втором плане тональные переходы в пределах одной зоны сближены, что создает поразительное ощущение световоздушной среды.

⁵ См.: *Sonnabend M., Whiteley J.* (eds). *Claude Lorrain: The Enchanted Landscape*. Oxford: The Ashmolean Museum, 2011. P. 71.

⁶ Клод Лоррен. *Грот Нептуна в Тиволи*. 1640 г. Бумага, тушь, размывка. 17×23,7 см. Музей Тейлора, Харлем, Нидерланды. Инв. L 22.

Мастер убедительно передает внушительные размеры нависающего грота, а фигура изображенного со спины человека оставляет зрителю пространство для воображения, позволяя идентифицировать себя с персонажем рисунка.

Помимо грота Нептуна и храма Сивиллы, излюбленными мотивами Клода Лоррена в Тиволи стали река Аньене, Большой каскад, вилла д'Эсте, замок Рокка Пиа и виды по пути из Тиволи в Субьяко (илл. 2.5).

В первой половине XVII в. Рим был тем центром художественной жизни, куда «вели и где скрещивались все пути европейского искусства»⁷. Вечный город с его античными руинами, средневековыми постройками и современной архитектурой всегда привлекал внимание художников из стран Северной Европы, но Клод Лоррен, в отличие от них, был впечатлен не столько архитектурными и историческими памятниками этого региона, сколько поэтической атмосферой самого города.

Возможным исключением является рисунок «Кампо Ваччино» из собрания Британского музея⁸, созданный для французского посла в Риме, чем можно объяснить редкую для мастера топографическую точность рисунка⁹. Эскиз демонстрирует виртуозное владение перспективой: в левой части композиции отчетливо читаются контуры Арки Септимия Севера, а на дальнем плане видны руины античного храма Цезаря. Манера изображения легка и несколько сдержанна, поэтому в целом пейзаж напоминает не рисунок с натуры, а театральную декорацию, служащую обрамлением важного исторического события. Усилению этого эффекта способствуют фигуры на переднем плане.

⁷ Цит. по: Даниэль С.М. Клод Ж. Лоррен и классическая пейзажная традиция // Искусство. 1986. № 5. С. 61.

⁸ Клод Лоррен. *Кампо Ваччино*. 1636 г. Бумага, перо, коричневая тушь, размывка. 18,1×25,6 см. Британский музей, Лондон, Великобритания. Инв. Оо,6.63.

⁹ Claude de Lorraine. [Электронный ресурс]. URL: http://lelorrain.louvre.fr/en/html/rome_monuments.html (дата обращения: 07.03.2018).

На примере этого рисунка также ярко высвечивается одна из важных проблем, возникающих при изучении графического наследия Клода Лоррена, а именно решение вопроса о том, какие рисунки выполнены после завершения работы над картинами и какие, напротив, служат подготовительными набросками к живописным работам. В случае с Клодом Лорреном границы между этими категориями размыты. Так, существует рисунок из сборника *Liber Veritatis* с изображением Римского форума¹⁰, исполненный с одноименной картины¹¹. Рисунок из *Liber Veritatis* и подготовительный рисунок к картине удивительно похожи, совпадают до мельчайших деталей. В результате создается ощущение, что рисунки отличаются лишь цветом бумаги, на которой они исполнены.

Следующую группу зарисовок, созданных в Риме, составляют рисунки с изображением средневековых башен (башня Милиции), церквей и базилик (Санта-Сабина, Санта-Мария-Маджоре, Санта-Аньезе-фуори-ле-Мура, Санти-Джованни-э-Паоло) и современных художнику дворцов (Квиринальский дворец), вилл (вилла Джулия, вилла Мадама), площадей (площадь Испании, Пьяцца дель Пополо) и соборов (собор Святого Петра).

Изображение собора Святого Петра встречается на шести рисунках Клода Лоррена. Мастер выбирает различные удаленные ракурсы, изображая гармоничное сочетание собора и окружающей природы. В основном это перспективы с холма Яникул и виллы Дориа-Памфили, откуда открываются панорамные виды на город с высоты птичьего полета. Удивительно, что в числе графических работ с видом собора Святого Петра есть уникальный рисунок с изображением интерьера¹².

¹⁰ Клод Лоррен. *Вид Кампо Ваччино*. 1636–1682 гг. Голубая бумага, перо, коричневая тушь, размывка. 18,1×25,6 см. Британский музей, Лондон, Великобритания. Инв. 1957,1214.15.

¹¹ Клод Лоррен. *Вид Кампо Ваччино*. 1640 г. Холст, масло. 78,1×106,1 см. Далиджская картинная галерея, Далич, Великобритания. Инв. 174.

¹² Клод Лоррен. *Интерьер собора Святого Петра*. 1640–1645 гг. Бумага, черный мел. 21,9×16 см. Британский музей, Лондон, Великобритания. Инв. Оо,7.152.

Наряду с Римом и Тиволи Клод Лоррен создавал натурные рисунки и в других городах Италии: Чивитавеккью, Сассо, Браччано, Фраскати, Неми, Веллетри. Эти рисунки немногочисленны, однако следует отметить их наиболее значимые мотивы.

Художник посетил Чивитавеккью и несколько городов на северо-западе от Рима — Сассо, Браччано и Санта-Маринеллу — в 1638–1639 гг.¹³ Здесь было создано несколько зарисовок прибрежных видов, морских портов и бухт, которые впоследствии стали подготовительными рисунками для картин, написанных для папы Урбана VIII¹⁴.

Лоррен любил писать панорамные виды Италии. Одним из таких этюдов является рисунок «Панорама Сассо»¹⁵, в котором художник прибегает к приему панорамной перспективы, располагая линию горизонта на дуге окружности, за счет чего создается ощущение пространства. В правой части рисунка изображен человек, играющий на свирели. Парапет, на котором сидит музыкант, устанавливает дополнительную дистанцию между зрителем и объектом изображения, задавая начало перспективе. Чарующее великолепие морского пейзажа, богатые живописные эффекты и контрастные вечерние тени тонко передают романтическое настроение и атмосферу спокойствия.

К северо-востоку от Сассо, в небольшом городке Браччано, была исполнена серия рисунков с изображением озера и замка Одескальки. В городах на юго-востоке от Рима — Веллетри и Фраскати — художник создал несколько живописных эскизов озера Неми и Альбанских гор, а в Этрурии особое внимание мастера привлекала гора Соракта, упоминаемая в оде Горация.

¹³ См.: *Russell H.D.* (ed.). *Claude Gellée dit Le Lorrain, 1600–1682*: [exh. cat.: Nat. Gallery of Art, Washington DC. 17 oct. 1982 — 2 janv. 1983. Galeries nat. du Grand Palais, Paris. 15 févr. — 16 mai 1983]. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1983. P. 228.

¹⁴ *Ibid.* P. 225.

¹⁵ Клод Лоррен. *Панорама Сассо*. 1639–1650 гг. Перо, коричневая тушь, размывка, черный и белый мел, кремовая бумага. 16,2×40,2 см. Чикагский институт искусств, Чикаго, США. Инв. 1980.190.

Внимательное изучение природных ландшафтов позволяло художнику замечать большое количество деталей. Так, анализируя рисунки Клода Лоррена, выполненные с натуры, невозможно не обратить внимание на персонажей натуральных зарисовок. Следует отметить, что в своих картинах Лоррен не любил писать человеческие фигуры и часто перепоручал их изображение другим художникам¹⁶. И Иоахим фон Зандрарт, и Филиппо Бальдинуччи (1624–1697) отмечали необычайную сосредоточенность мастера в работе над стаффажем, однако оба биографа подвергали резкой критике невзрачность и неприглядность изображенных Лорреном героев¹⁷.

В натуральных рисунках маленькие фигуры на переднем плане, как правило, написаны в манере мастеров бамбочанти: они занимательны, скульптурны и органично вписаны в сбалансированную систему композиции. Как правило, это пастухи, крестьяне, рыбаки или городские жители, запечатленные мастером за своими обычными занятиями: они ловят рыбу, охотятся, собирают урожай, пасут скот, стирают белье, гуляют, отдыхают, играют на музыкальных инструментах, поют, танцуют, путешествуют. Все эти герои являются своеобразным синтезом натуральных наблюдений мастера и литературных реминисценций, связанных с образами Рима, Кампаны, сюжетами «Метаморфоз» Овидия и «Энеиды» Вергилия, преобразенными фантазией художника.

В поисках места для стаффажа в рисунке мастер проявляет остроумие, фантазию, исключительную наблюдательность и дар рассказчика. Все эти герои, как правило, укрупнены в пропорциях и деперсонализированы, однако можно достаточно точно определить социальный статус и характер героя по позе, движениям,

¹⁶ См.: *Russell H.D.* (ed.). Op. cit. P. 248.

¹⁷ См.: *Sandrart J.von*. Das XXIII. Capitel. Claudius Gilli // *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*. Vol. I. Part II. Nürnberg, 1675. P. 332; *Baldinucci F.* Claudio Gelle. Lorenese. Pittore di paesi // *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*. Vol. IV. Florence, 1728. P. 353–359.

атрибутам, окружающему пейзажу или костюму. Персонажи могут выполнять различные функции: пастухи, расположенные на переднем плане пасторальных этюдов, направляют взгляд зрителя к центру; рыбаки и крестьяне как бы отражают натурные впечатления и оживляют пейзаж; путешественники и горожане вносят в рисунки элементы повествовательности и служат средством выявления масштаба, а персонажи, обращенные спиной к зрителю, позволяют ему идентифицировать себя с героем рисунка.

Клод Лоррен всегда предполагал способность зрителя не только видеть, но и читать изображения, поэтому в числе его графических работ встречаются уникальные мотивы. Так, в нижней части рисунка «Загородный дом с деревьями»¹⁸ изображены двое мужчин, несущих ружья. Эту же тему повторяют несколько зарисовок из Британского музея¹⁹. Кроме того, известны многочисленные рисунки с изображением людей, стреляющих из ружья или пистолета. Можно было бы предположить, что на всех них Лоррен рисует охотников²⁰, однако на рассматриваемых эскизах не встречаются охотничьи собаки, а персонажи тайно несут ружья и прячутся в зарослях кустарника. Все это наводит на мысль о том, что художник включает в свои натурные зарисовки разбойников и бандитов. Действительно, в XVII в. в лесах Европы было небезопасно: там зачастую селились преступники, которые грабили прохожих. Эту идею убедительно подтверждают два рисунка из Британского

¹⁸ Клод Лоррен. *Загородный дом с деревьями*. 1630–1633 гг. Бумага, черный мел. Artemis Fine Arts, Лондон, Великобритания. Инв. Nr. 56.

¹⁹ Клод Лоррен. *Пейзаж*. 1640–1645 гг. Бумага, коричневая тушь, размывка. 12,4×18,7 см. Британский музей, Лондон, Великобритания. Инв. 1895,0915.914; Клод Лоррен. *Пейзаж*. 1640–1650 гг. Бумага, коричневая тушь, размывка. 11,3×17,6 см. Британский музей, Лондон, Великобритания. Инв. Оо,6.58.

²⁰ Изображения охотников также встречаются в числе рисунков Клода Лоррена, как, например, на рисунке из частной коллекции, воспроизведенном в книге Марселя Рётлисбергера: *Roethlisberger M. Im Licht von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten*: Haus der Kunst München. Munich: Hirmer Verlag, 1983. P. 139.

музея²¹, где мастер изображает пятерых разбойников, напавших на путников, у берегов Тибра. Мотив указанных зарисовок перекликается с изображением лесного пейзажа²², где на дальнем плане представлены темные силуэты трех людей, о чем-то разговаривающих друг с другом, а на переднем плане художник помещает девушку, прячущуюся от них за скалой.

Довольно часто Лоррен рисовал самих художников, работающих над натурными эскизами. Мастер создавал рисунки с изображением живописцев в самых разнообразных местах: на берегу реки или озера, в лесу, на морском побережье, у средневекового замка, среди античных руин. Эти персонажи не только пишут пейзажные виды, но и делают эскизы древнеримской архитектуры и античных статуй²³. Можно предположить, что так мастер изображал себя или своих друзей-художников. Между тем британский историк искусства Артур Хинд считал эти изображения автопортретами²⁴.

Если в живописи излюбленные мотивы Клода Лоррена — это зарождение и угасание дня, утро и вечер, то в натурных рисунках преобладают дневные изображения и крайне редко встречаются вечерние и ночные зарисовки. Одним из редких примеров ночного пейзажа является рисунок из Британского музея²⁵, где мастер в быстрой импрессионистичной манере запечатлел реку, луну и несколько человеческих фигур, сидящих у костра.

²¹ Клод Лоррен. *Пейзаж с фигурами*. 1635 г. Бумага, коричневая тушь, размывка. 14,9×20,9 см. Британский музей, Лондон, Великобритания. Инв. Оо,7.198; Клод Лоррен. *Пейзаж с разбойниками*. 1635–1682 гг. Бумага, черный мел. 19,7×26,4 см. Британский музей, Лондон, Великобритания. Инв. 1957,1214.9.

²² Клод Лоррен. *Лесная сцена*. 1640 г. Бумага, коричневая и серая тушь, черный мел. 26,9×21,4 см. Британский музей, Лондон, Великобритания. Инв. Оо,7.188.

²³ См.: *Russell H.D.* Op. cit. P. 213.

²⁴ См.: *Hind A.M.* *The Drawings of Claude Lorrain*. L.: Halton & T. Smith, 1925. P. 2.

²⁵ Клод Лоррен. *Ночной пейзаж*. 1615–1640 гг. Бумага, коричневая тушь, размывка. 18,5×25,4 см. Британский музей, Лондон, Великобритания. Инв. Оо,6.65

К редким сюжетам можно, кроме того, отнести изображение Рождественской процессии в Санта-Мария-Маджоре²⁶, где представлена многотысячная толпа у папской базилики, а также «Вид Кампаньи с изображением девочки с птичкой»²⁷, где Лоррен запечатлел свою внебрачную дочь Агнесс в возрасте шестнадцати лет²⁸.

Таким образом, Клод Лоррен был одним из первых художников, понявших красоту итальянского пейзажа. Анализ его рисунков с натуры позволяет проследить маршруты путешествий мастера по Римской Кампанье. Бесконечно разнообразны по своему назначению, мотивам, выбору точки зрения и живописным эффектам рисунки воссоздают не только конкретные виды Италии, но и подлинны шедевры архитектуры: античные руины (храм Весты, храм Венеры и Ромы, храм Цезаря, Римский форум, Колизей, арку Константина, термы Каракаллы, пирамиду Цестия), средневековые постройки (базилики Санта-Сабина, Санта-Мария-Маджоре, Сант-Аньезе-фуори-ле-Мура, Санти-Джованни-э-Паоло), дворцы, площади и соборы эпохи Возрождения и современную архитектуру (собор Святого Петра, церковь Тринита-деи-Монти, Пьяцца дель Пополо, палаццо Квиринале). Для Клода Лоррена все эти архитектурные объекты наряду со стаффажем стали важной составляющей итальянской природы, выступая средством передачи идеального пейзажа и символом прекрасного прошлого человечества.

²⁶ Клод Лоррен. *Рождественская процессия Санта-Мария-Маджоре*. 1674 г. Бумага, коричневая тушь. 9,3×17,5 см. Британский музей, Лондон, Великобритания. Инв. Оо,8.266.

²⁷ Клод Лоррен. *Вид Кампаньи с изображением девочки с птичкой*. 1669 г. Бумага, тушь. 14,5×20,6 см. Музей Тейлора, Харлем, Нидерланды. Инв. L 063.

²⁸ Лоррен изображает свою дочь еще на нескольких натуральных рисунках. Например: Клод Лоррен. *Три фигуры на берегу реки*. 1662 г. Бумага, перо, коричневая размывка, коричневая тушь. 18,3×25,1 см. Британский музей, Лондон, Великобритания. Инв. Оо,8.242. См.: *Kitson M. The Art of Claude Lorrain [exh. cat.]*: Hayward Gallery, London. 7 Nov. to 14 Dec. 1969. L.: Arts Council, 1969. P. 49.

ЛИТЕРАТУРА

Источники

Baldinucci F. Claudio Gelle. Lorenese. Pittore di paesi // *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*. Vol. IV. Florence, 1728. P. 353–359.

Sandart J. von. Das XXIII. Capitel. Claudius Gilli // *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*. Vol. I. Part II. Nürnberg, 1675. P. 331–333.

Статьи, исследования, монографии

Даниэль С.М. Клод Ж. Лоррен и классическая пейзажная традиция // *Искусство*. 1986. № 5. С. 61–67.

Розенберг П. Французский рисунок XVII века. М.: Изобразительное искусство, 1985.

Claude de Lorraine. [Электронный ресурс]. URL: http://lelorraine.louvre.fr/en/html/rome_monuments.html

Hind A.M. The Drawings of Claude Lorraine. L.: Halton & T. Smith, 1925.

Kitson M. Claude's Books of Drawings from Nature // *The Burlington Magazine*. 1961. Vol. 103. No. 699. P. 252–257.

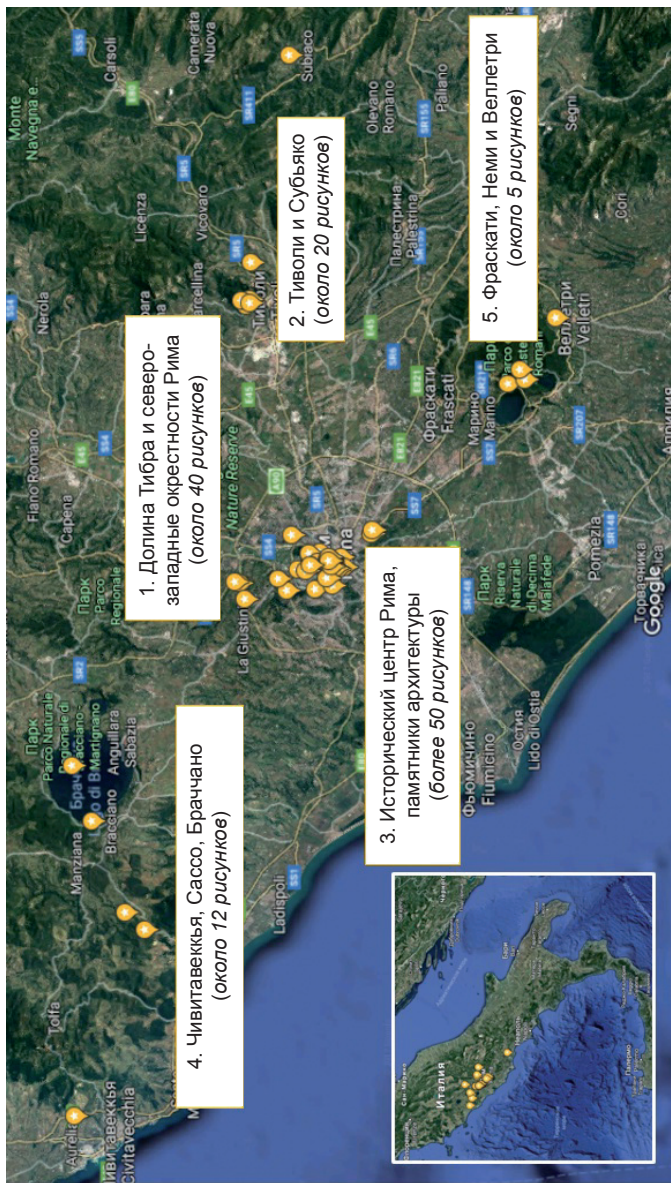
Roethlisberger M. Im Licht von Claude Lorraine. Landschafts malerei aus drei Jahrhunderten: Haus der Kunst München. Munich: Hirmer Verlag, 1983.

Röthlisberger M. Tout l'oeuvre peint de Claude Lorraine. Paris: Flammarion, 1977.

Russell H.D. (ed.). Claude Gellée dit Le Lorraine, 1600–1682 [exh. cat.: Nat. Gallery of Art, Washington DC. 17 oct. 1982 — 2 janv. 1983. Galeries nat. du Grand Palais, Paris. 15 févr. — 16 mai 1983]. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1983.

Sonnabend M., Whiteley J. (eds). Claude Lorraine: The Enchanted Landscape. Oxford: The Ashmolean Museum, 2011.

White G. (ed.). The Art of Claude Lorraine [exh. cat.: Hayward Gallery, London. 7 Nov. to 14 Dec. 1969]. L.: Arts Council, 1969.



Илл. 2.1. Топографический принцип классификации рисунков Клода Лоррена. Работа автора. (Карта создана с помощью сервиса Google Maps.)



Илл. 2.2. Клод Лоррен. *Вид на Тибр с Монте Марио*. 1640 г. Бумага, бистр, размывка. 18,5×26,8 см. Британский музей, Лондон, Великобритания. Инв. Оо,7.212. (Источник: British Museum / CC BY-NC-SA 4.0.)



Илл. 2.3. Клод Лоррен. *Вид на Ла Креценца*. 1648–1650 гг. Холст, масло. 38,7×58,1 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США. Инв. 1978.205. (Источник: Metropolitan Museum of Art.)



Илл. 2.4. Маршрут Клода Лоррена по долине Тибра и северо-западным окрестностям Рима. Работа автора. (Карта создана с помощью сервиса Google Maps.)



Илл. 2.5. Маршрут Клода Лоррена по Тиволи. Работа автора. (Карта создана с помощью сервиса Google Maps.)

А.А. Грузнова

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЫ ГОРОДА
В ФОРМИРОВАНИИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА
АДРИАНА ПИТЕРСА ВАН ДЕ ВЕННЕ
В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПЦИИ
СЛОВА И ОБРАЗА В ГОЛЛАНДИИ XVII в.

Адриан Питерс ван де Венне — голландский художник, иллюстратор и поэт XVII в. В его творческой биографии выделяется три основных периода: обучение в Лейдене, работа в Мидделбурге и в Гааге. Каждый город создавал определенный контекст для формирования творческого метода художника. Университетская среда Лейдена повлияла на его интерес к эмблематике, что проявилось в мидделбургский период, когда Ван де Венне стал иллюстратором. В работах этого времени художник прибегает к приему визуальной загадки. Идея зашифрованного морализаторского послания в виде эмблемы воплотилась в работах Ван де Венне в Гаагский период. Цель данного исследования — проанализировать, как художественная среда каждого города повлияла на формирование жанра *grauwtje* в контексте концепции слова и образа в Голландии XVII в.

Ключевые слова: *голландское искусство XVII в., концепция слова и образа, Адриан ван де Венне, эмблематика.*

THE ROLE OF THE URBAN
ARTISTIC ENVIRONMENT IN THE FORMATION
OF ADRIAEN PITERSZ VAN DE VENNE'S
CREATIVE METHOD IN THE CONTEXT OF WORD
AND IMAGE IN THE 17th CENTURY DUTCH ART

Adriaen Pitersz van de Venne was a 17th century Dutch artist, illustrator and poet. The artist's biography can be divided in three main periods: studying in

Leiden, working in Middelburg and in Hague. The art of Van de Venne was influenced by the emblematical tradition in Leiden and Middelburg. The idea of a visual riddle in painting, derived from the principle of an emblem, was embodied in the works of Hague period. This study aims to trace the correspondence between the artistic environment and the formation of a specific genre produced by Adriaen van de Venne — *grauwtje* — in the context of word and image in the Republic of the Seven United Netherlands in the 17th century.

Key words: *17th century Dutch art, word and image, Adriaen van de Venne, history of the emblems.*

Адриану ван де Венне (1589–1662) посвящен достаточно широкий круг работ в западном искусствознании, гораздо меньше внимания его творчеству уделяют в отечественной науке¹. Следует отметить, что это уникальная фигура. Творчество Ван де Венне — площадка для примирения двух позиций в анализе голландского искусства²: оно описательно, отражает социальную проблематику

¹ Первый научный труд об Адриане ван де Венне написан в конце XIX в. Даниелом Франкеном. Современные исследования творчества Адриана ван де Венне, авторы которых — Марк ван Ваек и Эдвин Баусен, посвящены вопросам иконографии и взаимодействию художника с литературой и эмблематикой. В отечественных публикациях имя Адриана ван де Венне встречается в музейных каталогах. См.: *Franken D.* Adriaen van de Venne. Amsterdam: C.M. van Gogh, 1878; *Vaeck M.* Beggars and Vagrants in the Literary and Pictorial Oeuvre of Adriaen van de Venne (1589–1662) // *Neerlandica II. Emblematica et iconographia. Themes in the Painting and Literature of the Low Countries from the 16th to the 18th Centuries.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2003. P. 181–195; *Buijsen E.* De Sinne-cunst van Adriaen van de Venne in theorie en praktijk // *Oud Holland: Quarterly for Dutch Art History.* 2015. Vol. 128. No. 2–3. P. 83–124; *Соколова И.А.* Вкус коллекционера: голландская и фламандская живопись XVI–XVII веков из собрания П.П. Семенова-Тян-Шанского. СПб., 2006. 277 с.

² В 1970–1980-е годы обозначились две основные линии анализа голландского искусства. С одной стороны, голландское искусство рассматривают как систему символов, почерпнутых из сборников эмблем (например: *Jongh E.* *Tot lering en vermaak.* Amsterdam: Rijksmuseum, 1976), с другой стороны, как описательную жи-

и быт, и в то же время включает в себе дидактические, морализаторские функции. Важную роль в интерпретации творческого наследия Ван де Венне играет контекст эмблематической традиции в Голландии и теории *ut pictura poesis*³. Чтобы понять творческий метод художника, необходимо проанализировать, как трансформировались взаимоотношения слова и образа в произведениях мастера на трех этапах его творчества: обучение в Лейдене, работа в Мидделбурге и Гааге. Биографии Ван де Венне уделено внимание во многих трудах о художнике. В отличие от наиболее распространенного анализа жизненного пути как линии эволюции творчества, ракурс данного исследования позволяет проследить, как культурная среда города и местная художественная и литературная традиции сформировали уникальный жанр гризайли Адриана ван де Венне.

Будущий художник родился в Делфте в 1589 г. Родители Адриана ван де Венне принадлежали к числу мигрантов, бежавших от испанской экспансии в южных землях Нидерландов⁴.

Говоря о периоде пребывания Адриана ван де Венне в Лейдене, следует подчеркнуть, что единственным источником, из которого известно о художнике, является жизнеописание, составленное Корнелисом де Би для «Золотого кабинета»⁵. Учителя Адриана ван

вопись, отражающую общественный уклад (*Alpers S. The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago: University of Chicago Press, 1983*). В частности, Светлана Альперс утверждает, что не следует интерпретировать живопись, опираясь на сборники эмблем, так как одни и те же иллюстрации использовались для разных текстов.

³ «Живопись как поэзия» (*лат.*).

⁴ Согласно Корнелису де Би, родители Ван де Венне были из богатой семьи, происходившей из Брабанта, герцогства на юге Нидерландов. См.: *Bie C. de. Het gulden cabinet van de edel vry schilderconst. Antwerpen, 1662. P. 234. URL: http://www.dbnl.org/tekst/bie_001guld01_01/bie_001guld01_01_0127.php* (дата обращения: 14.02.2018).

⁵ Кроме «Жизнеописания» Корнелиса де Би (см.: *Bie C. de. Op. cit.*) и небольшого количества архивных записей, подробных сведений о жизни Адриана ван де Венне с XVII в. не сохранилось.

де Венне — полулегендарные фигуры⁶. Таким образом, для этого периода можно попытаться воссоздать контекст, но невозможно говорить о конкретных фактах.

Лейден — интеллектуальный центр Соединенных провинций. В 1575 г. Вильгельм Оранский (1533–1584) основал здесь университет. Сведений о том, что Адриан ван де Венне там обучался, нет⁷. Однако известно, что здесь изучал юриспруденцию Якоб Катс (1577–1660), с которым Адриан ван де Венне начал сотрудничество в качестве иллюстратора позднее, в мидделбургский период. Возможно, они были знакомы уже в Лейдене. Помимо Катса, в 1590-е годы в Лейдене получал образование другой будущий поэт и государственный деятель, Гуго Гроций (1583–1645). Маловероятно, что он когда-либо встречался с Адрианом ван де Венне, но подобный факт дает нам яркое представление о среде, в которой обучался будущий живописец.

Местная художественная школа сформировала одну из широко известных голландских морализаторских композиций — так называемый *ученый натюрморт*, наиболее узнаваемый иконографический тип натюрморта на тему «ванитас», или «суета сует». Один из первых натюрмортов «ванитас» (илл. 3.1) принадлежит кисти Якоба де Гейна Младшего (1565–1629), который в период с 1595 по 1601(2) г. жил и работал в Лейдене. Это произведение создано в гаагский период в 1603 г., но композиция обнаруживает цитаты из более ранних графических работ художника. Натюрморты «ванитас» — пример эмблематической живописи. Композиция карти-

⁶ Согласно де Би, Адриан ван де Венне отправился в Лейден, чтобы изучать латынь. Учителем Ван де Венне был Симон де Вальк, живописец и мастер золотых дел. Вторым наставником стал Иеронимус ван Дист (не следует путать его с маринистом, работавшим во второй половине столетия), который обучил будущего художника основам гризайльной техники.

⁷ Возможно, запись в университетском архиве от 8 июня 1605 г. *Adrianis Petri Delphinus, 18, M [edicinae studiosus]* относится к Адриану ван де Венне. См. подробнее: Bol L.J. *Adriaen Pietersz van de Venne. Painter and Draughtsman. Doornspijk*, 1989. P. 13.

ны построена при помощи определенных визуальных кодов, которые зритель XVII в. мог интерпретировать. Способность голландцев к ассоциативному анализу подтверждает текст Эразма Роттердамского (1469–1536) начала XVI в.: «Прежде всего, не подлежит сомнению, что любая вещь имеет два лица <...> и лица эти отнюдь не схожи одно с другим...»⁸. Ассоциации голландца XVII в. выстраивались на основе текста Писания, современной литературы и, в частности, популярных тогда книг эмблем, что позволяло разгадать визуальные загадки в живописи. Следовательно, можно сделать предположение, что интерес к эмблематике и дидактической роли искусства сформировался у Адриана ван де Венне уже в лейденский период, но проявился в его творчестве только в Мидделбурге.

Первые датированные работы художника относятся к 1614 г.⁹ и были созданы им в Мидделбурге или незадолго до переезда туда из Лейдена. В Мидделбурге он, вероятно, переехал к брату, Яну Питерсу ван де Венне (ум. 1625 г.)¹⁰. Благодаря последнему, успешному издателю и арт-дилеру, Адриан ван де Венне оказался в интеллектуальной среде Мидделбурга.

Мидделбург, портовый город, столица голландской провинции Зеландии, в начале XVII в. стал одним из тех, куда устремился поток эмигрантов из Фландрии после захвата Испанией Антверпена в 1585 г., в ходе Восьмидесятилетней войны. Были сформированы благоприятные экономические условия для того, чтобы в первой

⁸ *Роттердамский Эразм. Похвала глупости* М.; Л., 1931. С. 84–85.

⁹ С этим годом также связано вступление Адриана ван де Венне в брак (ноябрь 1614 г.).

¹⁰ О пребывании в Мидделбурге известно из документов XVII в., данные которых приведены в каталоге Британского музея (см.: *Royalton-Kisch M. Adriaen van de Venne's Album in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. L.: British Museum, 1988. P. 38*): 16 октября 1605 г. отец художника, Питер ван де Венне, крестил в Мидделбурге дочь; 1 июля 1608 г. Ян ван де Венне, старший брат художника, стал официальным горожанином Мидделбурга; 14 мая 1614 г. Адриан ван де Венне присутствовал на крещении племянницы Адрианы; 19 ноября 1614 г. Адриан ван де Венне женился на Элизабет де Пур, дочери капитана Гайбрехта де Пура.

половине столетия Мидделбург стал вторым крупным торговым городом в Соединенных провинциях после Амстердама¹¹. Соответственно расширялся и художественный рынок, так как возрастало количество потенциальных заказчиков и покупателей среди бюргерства. Кроме того, с притоком в Зеландию новых художников начинает развиваться жанр пейзажа и художественная традиция Брейгелей, что видно на примере ранних пейзажей Адриана ван де Венне. Произведения художника по формальным качествам (использование тональной перспективы) и по мотивам напоминают работы его современника, Яна Брейгеля Старшего (1568–1625)¹².

Адриан ван де Венне был знаком с творчеством Питера Брейгеля Старшего (ок. 1525–1569), так как работы последнего в XVII в. были популярны и распространялись посредством печатной графики. Будучи профессиональным иллюстратором, Ван де Венне мог обладать коллекцией гравюр или иметь к ним доступ. Другим источником фламандских пейзажных мотивов для мастера могли стать печатные копии работ Давида Винкбонса (1576–1633), которые также обнаруживают влияние художественной традиции Брейгеля. Например, при сопоставлении гравюры по картине Винкбонса и работы Адриана ван де Венне «Зима» можно обнаружить общий мотив — катание на коньках на фоне замка¹³. Тема зимних забав была популярна еще в нидерландской живописи XVI в. и присутствует в работах Питера Брейгеля Старшего¹⁴.

¹¹ См.: *Suchtelen A. van. New Evidence on a Series of Landscape Paintings by Adriaen van de Venny // The J. Paul Getty Museum Journal. 1990. Vol. 18. P. 99.*

¹² Адриан Питерс ван де Венне. *Пейзаж с фигурами и деревенская ярмарка (деревня Кермес)*. 1615 г. Дерево, масло. 35×55 см. Рейксмузеум, Амстердам, Нидерланды. Инв. SK-A-1767; Ян Брейгель Старший. *Ярмарка в Шелле*. 1614 г. Дерево, масло. 52×90,5 см. Музей истории искусств, Вена, Австрия. Инв. GG 9102.

¹³ Гессель Герритс по работе Давида Винкбонса. *Зима*. 1610–1629 гг. Офорт. 18,9×24,3 см. Музей Бойманса-ван-Бённингена, Роттердам, Нидерланды. Инв. VdH 9713 (PK); Адриан ван де Венне. *Зима*. 1620 г. Дерево, масло. 73,7×114,3 см. Частное собрание.

¹⁴ Питер Брейгель Старший. *Пейзаж с ловушкой для птиц*. 1565 г. Дерево, масло. 37×55,5 см. Королевский музей изящных искусств, Брюссель, Бельгия. Инв. 8724.

К фламандской стилистической линии относится одно из наиболее известных произведений Адриана ван де Венне «Ловля душ» (илл. 3.2), датированное 1614 г. — годом, с которым связано первое упоминание художника в Мидделбурге. Не случайно во дворце Хет Лоо оно получило описание «религиозная картина в манере Брейгеля»¹⁵.

Название картины происходит из новозаветного текста о призывании апостола Петра¹⁶. Работа имеет продуманную иконографическую программу: противопоставление католической Испании, которая приманивает души прихожан роскошной утварью и ритуалами, и протестантской Голландии, которая учит слову Божьему. На правом берегу — эрцгерцоги Южных Нидерландов Альберт и Изабелла, а также испанская знать и представители церкви, на левом — протестантская элита и представители дома Оранских. Среди них и сам художник. Это произведение демонстрирует способность мастера выстраивать работу по принципу визуальной загадки уже на раннем этапе.

Ключевой мотив для этого периода творчества Адриана ван де Венне — изображение времен года. До переезда в Гаагу художник создал несколько живописных серий¹⁷. Обозначенный сюжет, во-первых, отсылает к средневековой традиции иллюстраций часословов, а во-вторых, вторит Питеру Брейгелю Старшему¹⁸. Рабо-

¹⁵ См.: *Royal-Kisch M. Op. cit. P. 42.*

¹⁶ «И сказал Симону Иисус: не бойся; отныне будешь ловить человеков» (Лк. 5:10).

¹⁷ Например: Адриан ван де Венне. *Зимний пейзаж и конькобежцы у замка*. 1615 г. Дерево, масло. 16,5×23,2 см. Вустерский музей искусств, Вустер, США. Инв. 1951.30; Адриан ван де Венне. *Веселая компания в беседке*. 1615 г. Дерево, масло. 16,4×23 см. Музей Гетти, Лос-Анджелес, США. Инв. 83. РВ.364.1; Адриан ван де Венне. *Игра в мяч перед городским дворцом*. 1614 г. Дерево, масло. 16,4×22,9 см. Музей Гетти, Лос-Анджелес, США. Инв. 83. РВ.364.2; Адриан ван де Венне. *Принц Мориц отправляется на соколиную охоту*. 1615 г. Дерево, масло. 16×22,4 см. Частное собрание.

¹⁸ Питер Брейгель Старший. *Охотники на снегу*. 1565 г. Дерево, масло. 117×162 см. Музей истории искусств, Вена, Австрия. Инв. GG 1838; Питер Брейгель Старший. *Хмурый день*. 1565 г. Дерево, масло. 118×163 см. Музей истории искусств, Вена, Австрия. Инв. GG 1837; Питер Брейгель Старший. *Сенокос*. 1565 г. Дерево, масло.

ты из серий «Времена года» Ван де Венне не лишены сатирических ноток, которые впоследствии станут визитной карточкой художника. Например, в картине «Веселая компания в беседке» 1615 г. (илл. 3.3) расставленные сети для охоты на птиц отсылают к любовным играм, что подтверждает сценка на переднем плане слева: одна из дам поймала кавалера в свою сеть, а на среднем плане в центре мужчина падает прямо в сети на поляне.

Говоря о Лейдене, можно предполагать, что Адриан ван де Венне взаимодействовал с эмблематикой, но именно в Мидделбурге художник становится непосредственным создателем эмблем. Первые иллюстрации он выполнил для сборников Якоба Катса и Йоханна де Брюне (1588–1658)¹⁹.

Незадолго до окончательного переезда Ван де Венне в Гаагу в Мидделбурге была издана книга Якоба Катса «Брак»²⁰, в иллюстрациях которой также использован мотив времен года. Изменение сезонов выступает аллегорией возраста женщины.

Это не единственная связь произведений художника с литературной и эмблематической традицией. Возможным источником мотивов композиций для Адриана ван де Венне были стихи Филиберта ван Борселена (ум. 1627 г.)²¹ в новом популярном жанре голландской поэзии, воспевающим жизнь в загородном доме, — *hofdicht*²².

117×161 см. Коллекция Лобковицов, Лобковицкий дворец, Прага, Чехия; Питер Брейгель Старший. *Жатва*. 1565 г. Дерево, масло. 118×161 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США. Инв. 19.164; Питер Брейгель Старший. *Возвращение стада*. 1565 г. Дерево, масло. 117×159,7×3 см. Музей истории искусств, Вена, Австрия. Инв. GG 1018.

¹⁹ См., например: *Cats J. Silenius Alcibadius. Middelburg, 1618; Brune J. Emblemata of Zinnewerk. Middelburg, 1624.*

²⁰ *Cats J. Houwelyck. Middelburg, 1625.*

²¹ С поэтом Адриан ван де Венне определенно был знаком через своего брата, так как стихи Борселена публиковались в издательстве Яна ван де Венне.

²² У такой поэзии была своя морализаторская задача — отразить взаимоотношения человека и природы, а понятия культурного и «дикого» человека — одна из морализаторских тем в данном поэтическом жанре. Стихи о «загородной жизни» стали особенно популярны во второй половине XVII в. См.: *Suchtelen A. van. Op. cit. P. 109.*

В стихотворении *Den Binckhorst*, опубликованном впервые в 1613 г. в Амстердаме, есть строки, в которых сравниваются безрассудные люди и птицы, а также четыре сезона и этапы жизни человека. Последние в духе «ванитас» указывают на быстротечность человеческой жизни.

Следует особо отметить, что Адриан ван де Венне также был поэтом. Впервые его стихи были опубликованы вместе с произведениями Борселена в 1623 г.²³ Принципиально важным для понимания творческого метода художника является стихотворение *Zeeusche Mey-clacht, ofte Schyn-kycker*. В нем автор доказывает, что живопись в сочетании с поэзией превзойдут все другие искусства, и вводит термин *Sinne-kunst*, который можно перевести как «остроумное искусство»²⁴. Таким образом, Адриан ван де Венне продолжает гуманистическую традицию *ut pictura poesis*. В его творчестве это отразится в гаагский период в изобретенном самим художником жанре *grauwtje* (дословно «серенький»²⁵) — малоформатных гризайлях, изображающих сценки из быта низов общества²⁶.

В мае 1625 г. умирает Ян, брат Адриана ван де Венне и его основной проводник в издательском деле в Мидделбурге. Вероятно, художник решает упрочить свои деловые контакты с заказчиками и переезжает в административный центр Соединенных про-

²³ *Zeeusche Nachtegael*. Middelburg, 1623.

²⁴ См.: *Buijsen E.* Op. cit. P. 83–124.

²⁵ *Grauw* также переводится как «обездоленный» (см.: *Westermann M.* Fray en Leelijck: Adriaen van de Venne's Invention of the Ironic Grisaille // *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)*. Netherlands Yearbook for History of Art. 1999. Vol. 50. P. 245).

²⁶ За период с 1621 по 1662 г. (год смерти) Адриан ван де Венне создал более 100 гризайлей, изображающих маргиналов. Следует также отметить, что такие работы заняли отдельную нишу на художественном рынке Голландии, не имея аналогов. Техника гризайли позволяла продемонстрировать потенциальному покупателю или заказчику уровень мастерства художника, так как он мог представить разнообразные предметы, не используя полную палитру. Некоторые композиции Адриан ван де Венне выполнял и в технике гризайли, и в цвете. См., например: Адриан ван де Венне. *Жалкие ноги, несущие бремя нищеты*. 1630–1640 гг. Дерево, масло. 50×62 см. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва, Россия. Инв. 2194 (ОК).

винций — Гаагу (именно там находились Генеральные штаты)²⁷. Кроме того, в Гааге можно было связаться с заказчиками из Амстердама и других центров художественного рынка²⁸. Жанр *grauwtje* принес Ван де Венне финансовый успех, работы художника с 1630-х годов и вплоть до начала XVIII в. продавались в крупных городах Соединенных провинций²⁹.

В гризайлях гаагского периода пейзаж перестает играть важную роль, на первый план выходят образы и характеры людей. В этих работах Адриан ван де Венне совмещает текст и изображение, т.е. поэзию и живопись. Типичные композиции того времени чаще всего включают жанровую сценку с текстовым посланием. Однако такой текст не является прямым пояснением изображения, а предлагает ключ к его интерпретации, что соответствует принципу эмблемы³⁰. Например, подпись *Ellend soekt de Dood*³¹ в правом нижнем углу на гризайли из Эрмитажа³² прямо отсылает к тради-

²⁷ В работах мидделбургского периода Адриан ван де Венне часто изображал представителей семьи Оранских, а также обращался к политическим сюжетам. Вполне вероятно, что такой заказ мог исходить от Генеральных штатов или дома Оранских. Например: Адриан Питерс ван де Венне. *Аллегория двенадцатилетнего мира*. 1616 г. Дерево, масло. 62×112,5 см. Лувр, Париж, Франция. Инв. 1924; Адриан Питерс ван де Венне. *Принц Мориц Оранский и Фредерик Генри на ярмарке лошадей в Валькенбурге*. 1618 г. Дерево, масло. 54,2×133,5 см. Рейксмюсеум, Амстердам, Нидерланды. Инв. SK-A-676; Адриан Питерс ван де Венне. *Аллегория двенадцатилетнего мира*. 1616 г. Дерево, масло. 62×112,5 см. Лувр, Париж, Франция. Инв. 1924.

²⁸ См.: *Westermann M.* Op. cit. P. 226.

²⁹ *Ibid.* P. 33.

³⁰ Разница, однако, в том, что в системе гризайлей Ван де Венне есть только *inscriptio*, заголовок к изображению, но отсутствует эпиграмма *subscriptio*, обязательная составляющая эмблемы, содержащая пояснение. Кроме того, не все гризайли имеют подпись. Некоторые сюжеты, вероятно, были понятны зрителю XVII в. и без текстового ключа. Например: Адриан Питерс ван де Венне. *Драка за Штаны*. XVII в. Дерево, масло. 41,5×60,5 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия. Инв. ГЭ-3412. См.: *Vuijsen E.* Op. cit.

³¹ Нужда к смерти (*нидерл.*).

³² Адриан Питерс ван де Венне. *Нищета ищет смерти*. 1630–1640 гг. Дерево, масло. Гризайль. 36×22 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия. Инв. ГЭ-3141.

ции *memento mori*³³. Текст в композиции с дерущимися нищими *All'arm* (илл. 3.4), напротив, предлагает несколько интерпретаций, построенных на игре слов «опасность» и «всё бедность».

Таким образом, творчество Адриана ван де Венне развивалось в культурно-исторических рамках, сформированных художественной средой тех регионов, где он жил и работал. Для понимания творческого метода художника необходимо принимать во внимание его взаимодействие с современной литературой и эмблематикой на этапе ученичества в Лейдене и затем в Мидделбурге. Именно художественная среда Мидделбурга сформировала Адриана ван де Венне как живописца: мотивы крестьянской жизни и анекдотические сценки, возникшие под влиянием фламандцев на территории Зеландии, постепенно через призму литературного опыта Ван де Венне трансформировались в жанр *grauwtje*, построенный на взаимоотношении слова и образа. В Гааге Адриан ван де Венне, уже известный художник и иллюстратор, формирует собственную нишу на художественном рынке — малоформатные гризайли с дидактическим содержанием. Взаимодействие слова и образа, основанное на принципе эмблемы, достигло своего пика именно в этот период работы художника.

Ракурс анализа творчества Адриана ван де Венне через географические точки его жизнедеятельности дал возможность не просто проследить эволюцию художника, но понять, что именно тот интеллектуальный, литературный и художественный контекст, в котором формировался мастер, позволил ему вывести формулу «остроумного искусства», созвучную теории *ut pictura poesis* и реализованную в жанре *grauwtje*.

ЛИТЕРАТУРА

Источники

Роттердамский Эразм. Похвала глупости / пер. и коммент. П.К. Губера. М.; Л.: Academia, 1931.

³³ Помни о смерти (лат.).

- Bie C. de.* Het gulden cabinet van de edel vry schilderconst. Antwerpen, 1662. [Электронный ресурс]. URL: http://www.dbnl.org/tekst/bie_001_guld01_01/bie_001guld01_01_0127.php (дата обращения: 14.02.2018).
- Brune J.* Emblemata of Zinnewerk. Middelburg, 1624. [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/iohannisdebrunes00brun> (дата обращения: 14.02.2018).
- Cats J.* Houwelyck. Middelburg, 1625. [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/houwelyckdatise00cats> (дата обращения: 14.02.2018).
- Cats J.* Silenius Alcibadius. Middelburg, 1618. [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/silenusalcibiadi00cats> (дата обращения: 14.02.2018).

Статьи, исследования, монографии

- Buijsen E.* De Sinne-cunst van Adriaen van de Venne in theorie en praktijk // Oud Holland: Quarterly for Dutch Art History. 2015. Vol. 128. No. 2–3. P. 83–124.
- Franken D.* Adriaen van de Venne. Amsterdam: C.M. van Gogh, 1878.
- Royalton-Kisch M.* Adriaen van de Venne's Album in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. L.: British Museum, 1988.
- Suchtelen A. van.* New Evidence on a Series of Landscape Paintings by Adriaen van de Venne // The J. Paul Getty Museum Journal. 1990. Vol. 18. P. 99–112.
- Vaeck M.* Beggars and Vagrants in the Literary and Pictorial Oeuvre of Adriaen van de Venne (1589–1662) // Neerlandica II. Emblematica et iconographia. Themes in the Painting and Literature of the Low Countries from the 16th to the 18th Centuries. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2003. P. 181–195.
- Westermann M.* Fray en Leelijck: Adriaen van de Venne's Invention of the Ironic Grisaille // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ). Netherlands Yearbook for History of Art. 1999. Vol. 50. P. 220–257.



Илл. 3.1. Якоб де Гейне. *Ванитас*. 1603 г. Дерево, масло. 82,6×54 см. Музей Метрополитен, Нью Йорк, США. Инв. 1974.1. (Источник: *Liedtke W. Dutch Paintings in Metropolitan Museum of Art. The Metropolitan Museum of Art, New York [catalogue]. New Heaven, L.: Yale University Press, 2007. P. 215.*)



Илл. 3.2. Адриан Питерс ван де Венне. *Ловля души*. 1614 г. Дерево, масло. 98,5×187,8 см. Рейксмюсеум, Амстердам, Нидерланды. Инв. SK-A-447. (Источник: Rijksmuseum.)



Илл. 3.3. Адриан Питерс ван де Венне. *Веселая компания в беседе*. 1615 г. Дерево, масло. 16,4×23 см. Музей Гетти, Лос-Анджелес, США. Инв. 83.РВ.364.1. (Источник: Getty Museum / Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.)



Илл. 3.4. Адриан Питерс ван де Венне. *All-arm*. 1631 г. Дерево, масло. 37,4×30 см. Музей Амстердама, Амстердам, Нидерланды. Инв. SA 7422. (Источник: Hart Amsterdam-museum.)

Д.В. Садкова

ET EGO IN BATAVIA FUI:
ЖИВОПИСЕЦ АНДРЕЙ МАТВЕЕВ
МЕЖДУ НИДЕРЛАНДАМИ И РОССИЕЙ

Статья посвящена изучению истоков творчества Андрея Матвеева — первого русского пенсионера петровского времени, направленного для обучения в Голландию и Фландрию. Основной акцент сделан на анализе стилистических и образно-смысловых особенностей ранних произведений мастера, созданных в Амстердаме, Роттердаме, Антверпене и вскоре после его возвращения в Россию. Эти произведения несут на себе печать сильнейшего влияния учителей: голландцев Арнолда Боонена и Карела де Моора и фламандца Петера Спервера. На примере четырех работ анализируются темы и мотивы, которые Андрей Матвеев смог почерпнуть в западноевропейской художественной традиции, и результат их преобразования художником в соответствии с индивидуальной манерой и уровнем личного дарования. Впервые изучены факты творческой биографии Петера Спервера, ранее не отраженные в отечественной искусствоведческой литературе. На основании анализа технико-технологических и стилистических особенностей картина «Вакхическая сцена» выведена из достоверного художественного наследия Андрея Матвеева и отнесена к произведениям французских мастеров круга Шарля де Ла Фосса.

Ключевые слова: *Андрей Матвеев, пенсионерство, Карел де Моор, Арнолд Боонен, Петер Спервер, мастерская Шарля де Ла Фосса, «Вакхическая сцена».*

ET EGO IN BATAVIA FUI:
PAINTER ANDREY MATVEYEV IN BETWEEN
THE NETHERLANDS AND RUSSIA

The article is devoted to the origins of Andrey Matveyev's oeuvre. Matveyev, as the first Russian pensioner of Peter the Great's times, was sent to study in the Nether-

lands and Flanders. The main focus of the research is on the stylistic and semantic characteristics of the painter's early works, which were created in Amsterdam, Rotterdam, Antwerp and shortly after his return to Russia. These paintings are marked by the strong influence of Matveyev's teachers: Dutch artists Arnold Boonen and Carel de Moor, and the Flemish Peter Sperwer. Four works chosen for analysis reveal the motives and themes that Andrey Matveyev appropriated from the Western European artistic tradition and are used to demonstrate the ways in which he transformed them in accordance with the painter's individual manner and skill level. This is the first Russian research to investigate Peter Sperwer's artistic biography. On the basis of stylistic and technological analysis the article also proves *A Bacchic Scene*, which was previously attributed to Matveyev, to be a work by anonymous French painter of Charles de La Fosse's circle.

Keywords: *Andrey Matveyev, pensioners, Carel de Moor, Arnold Boonen, Peter Sperwer, Charles de La Fosse circle, A Bacchic Scene.*

Андрей Матвеев (1701–1739) — первый русский художник, получивший профессиональное образование в Северных и Южных Нидерландах. Понять истоки его творческой самобытности можно, лишь увидев оригиналы произведений матвеевских учителей из Амстердама и Антверпена.

Стало устойчивой традицией считать художественное наследие Андрея Матвеева одним из главных свидетельств стремительного становления нового, светского по своей природе и реалистического по техническим приемам, художественного мышления Петровской эпохи. В связи с этим представляется целесообразным обратиться к рассмотрению произведений голландских и фламандских художников конца XVII и первой четверти XVIII в., у которых русский пенсионер обучался в Амстердаме, Роттердаме, Гааге и Антверпене. К тому же творчество матвеевских учителей — голландцев Арнолда Боонена (1669–1729) и Карела де Моора (1655–1738), а также фламандца Питера Спервера (1662–1727) (последнего отечественные исследователи, не зная даже его имени, нередко называют «неким» и «неизвестным в наше время», хотя в свете современных научных

знаний это совсем не так) — было неоднородным; мастера принадлежали к разным направлениям в искусстве той поры. На это ученые в России обращали мало внимания, ограничиваясь в лучшем случае простым пересказом фактов их биографий и перечислением случайных работ¹.

В новейших исследованиях начало творческого пути Андрея Матвеева выглядит следующим образом. Из новгородских земель, возвращенных России в ходе Северной войны (1700–1721 гг.), из Кексгольмского уезда, ставшего вотчиной Екатерины I (1684–1727), прибыл в новую столицу на службу ко двору отец художника, подьячий Матвеев. Талант его сына привлек внимание Екатерины, решившей отправить юношу для обучения в Голландию. Возможно, Андрея Матвеева привезли за границу в одном из обозов с царской челядью, поскольку Петр I (1672–1725), а вслед за ним и его супруга в 1716 г. прибыли в Голландию, где заказали свои изображения нескольким известным живописцам. В их числе — Карел де Моор², ко-

¹ См., например: *Ильина Т.В., Римская-Корсакова С.В.* Андрей Матвеев. М.: Искусство, 1984. С. 59, 316; *Андреев А.Н.* Живопись и живописцы главнейших европейских школ. СПб.: Издание книгопродавца и типографа Маврикия Осиповича Вольфа, 1857; *Петров П.Н.* Русские живописцы-пенсионеры Петра Великого // *Вестник изящных искусств.* 1883. Т. 1. Вып. 1. С. 66–97; *Андреева В.Г.* Карел де Моор и Андрей Матвеев // *Искусство.* 1973. № 9. С. 65–68; *Она же.* Андрей Матвеев // *Русское искусство первой четверти XVIII века. Материалы и исследования / под общ. ред. Т.В. Алексеева.* М.: Наука, 1979. С. 141–157; *Евангулова О.С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. М.: Изд-во Московского университета, 1987; *Она же.* Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. М.: Памятники исторической мысли, 2007; *Яковлева Н.А.* Историческая картина в русской живописи. М.: Белый город, 2005. С. 42–49; *Петров П.Н.* Каталог исторической выставки портретов лиц XVI–XVIII вв., устроенной Обществом поощрения художников. СПб.: Тип. А. Траншеля, 1870; *Портрет Петровского времени: каталог выставки.* Л.: Государственный Русский музей, 1973; *Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Живопись XVIII века / ред. Л.И. Иовлева, Я.В. Брук.* М.: Красная площадь, 1998; *Государственный Русский музей. Живопись. XVIII век: каталог. Т. 1 / сост. Л. Вихорева.* СПб.: Palace Editions, 1998.

² См.: Карел де Моор. *Портрет Петра I.* 1717 г. Холст, масло. 81×64 см (овал). Частное собрание; Карел де Моор. *Портрет Екатерины I.* 1717 г. Холст, масло. 81×64 см (овал). Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия. Инв. ЭРЖ-2429.

торый для работы над царскими портретами специально приезжал в 1717 г. из Лейдена в расположенную неподалеку Гаагу, и именитый француз Жан-Марк Натье (1685–1766)³, прибывший с целью получения выгодного русского заказа в том же году из Парижа в Гаагу.

Подобный заказ также получил работавший в Амстердаме уроженец Дордрехта Арнолд Боонен. Начав с тщательно и изящно написанных небольших ночных жанровых сцен, являвшихся подражаниями работам его учителя Годфрида Схалкена (1643–1706), Боонен, поселившийся в 1696 г., после работы при дворах во Франкфурте, Майнце и Дармштадте, в Амстердаме, постепенно переориентировался на создание портретов (преимущественно бюргеров и аристократов), которые пользовались большим спросом. В его художественном прочтении образов заказчиков сочетались аристократическая импозантность и бюргерский прозаизм⁴. Написанные Бооненом портреты Петра и Екатерины по сравнению с одновременно исполненными работами Карела де Моора и Жана-Марка Натье, несмотря на присутствие рыцарских лат, драгоценных украшений, муаровых орденских лент и эффектных складок одежд, выглядят подчеркнуто камерно.

Именно к этому мастеру зимой 1717 г. шестнадцатилетний Андрей Матвеев был отдан на обучение. Около 1720 г. Матвеев покинул Амстердам и переехал в Роттердам. Наконец, в 1723 г. он направился в «Брабантию», т.е. в Антверпен. В местной Академии художеств, овеянной славой последователей Рубенса и всей фламандской школы предшествующего столетия, под руководством Петера Спервера русский ученик постигал секреты мастеров, создававших исторические и аллегорические картины. Здесь он оставался до 1727 г., т.е. до момента кончины академического наставника и венценосной

³ См.: Жан-Марк Натье. *Портрет Петра I*. 1717 г. Холст, масло. 142,5×110 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия. Инв. ЭРЖ-1856; Жан-Марк Натье. *Портрет Екатерины I*. 1717 г. Холст, масло. 142,5×110 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия. Инв. ЭРЖ-1857.

⁴ См.: *Mai E. Vom Adel der Malerei: Holland um 1700*. Wallraf-Richartz-Museum, Dordrechts Museum, 2006-07. Köln: Lochner, 2006. S. 336.

покровительницы. Примечательно, что отечественные исследователи, рассуждая о работах Боонена и де Моора, ничего не сообщают о творческой биографии и сохранившемся художественном наследии Спервера. Хотя в изданном в 1937 г. соответствующем томе словаря Тиме — Беккера со ссылками на более ранние справочники есть информация не только о датах жизни Петера Спервера, но и о том, что фламандец получил художественную подготовку в Париже, а в 1703 г. исполнил для антверпенской ратуши не сохранившийся до наших дней парадный портрет испанского короля Филиппа V. Кроме того, он был автором картины «Тайная вечеря» и изображений евангелистов, которые украшают церковь Св. Иоанна Евангелиста в брабантском городке Хогстратен⁵. Недавно были обнаружены созданные Спервером групповые портреты в полный рост, которые молодой Андрей Матвеев мог внимательно изучать⁶. В отличие от камерного «бюргерского» реализма и изящества тщательно исполненных работ голландцев Карела де Моора и Арнолда Боонена, в этих портретах в полной мере торжествует «большой стиль» позднего фламандского барокко, затронутый влиянием модных французских портретистов эпохи Людовика XIV.

Обратимся теперь к сохранившимся работам Андрея Матвеева, созданным в период пенсионерства и вскоре после возвращения в Россию. «Аллегория живописи»⁷ 1725 г. — первое в истории русской живописи произведение на аллегорический сюжет. Картина представляет собой изображение обнаженной по пояс прекрасной женщины (подобной Венере Милосской) — персонификации Живописи, — сидящей у мольберта в окружении амуров и рисующей парящую на облаке Минерву, античную богиню Мудрости, с атрибутами царской власти — в короне и с жезлом в правой руке.

⁵ См.: *Thieme U., Becker F. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.* Leipzig: E.A. Seemann, 1937. S. 364.

⁶ Например: Петер Спервер. *Женский портрет.* 1707 г. Холст, масло. 55,5×47,5 см. Местонахождение неизвестно.

⁷ Андрей Матвеев. *Аллегория живописи.* 1725 г. Дерево, масло. 69,5×57,5 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.

Возможно, этим выражен завуалированный льстивый намек на покровительство, оказываемое российской государыней наукам и художествам. Сегодня картина является единственным сохранившимся произведением, имеющим на обороте авторскую подпись и дату исполнения: «Тщанием Андрея Матвеева: 1725 году». Данной работой молодой художник органично встроился в европейскую традицию создания аллегорий.

Уже с эпохи Античности художники стремились передать абстрактные идеи и отвлеченные понятия в визуальных формах с помощью самых разных символов, которые могли легко расшифровать люди разного культурно-образовательного уровня. Одним из основополагающих сочинений в данной области служил подробный справочник «Иконология», составленный итальянцем Чезаре Рипа, который в дальнейшем был переведен на множество иностранных языков, включая и нидерландский⁸. Ко времени обучения Матвеева сложилось несколько устойчивых иконографических схем, отражавших различные аспекты данной allegории. Так, в Голландии в середине XVII столетия появляется близкий повседневной реальности тип интерпретации этой темы, где изображение работающей в живописной мастерской художницы лишь «усложнено» фигуркой путти, облокотившегося на доску с мужским портретом⁹.

⁸ Iconologia, of uitbeeldinge des verstands, door Cesare Ripa. Een werk zeer dienstig voor redenaars, poëeten, schilders [...] Verbeeld in tweehonderd drie beeldenissen ieder met nutte en schichtelijke vaerzen verrijkt. t'Amsterdam: Timotheus ten Hoorn, 1699.

В России начиная с Петровского времени пользовался известностью труд «Символы и эмблемата» — сборник изображений символов и эмблем, составленный Яном Тесингом и Ильей Копиевским по указу царя Петра I на основе западно-европейских книг аналогичного содержания и напечатанный в 1705 г. в Амстердаме; включает 840 гравированных рисунков эмблем с поясняющими надписями на девяти языках, в том числе русском. В 1718 г. царь Петр распорядился продавать сборник всем желающим, ради чего издание повторили в 1719 г. Оно имело самое широкое хождение и во многом определило постоянный набор эмблем и символов в русском изобразительном искусстве и геральдике XVIII–XIX вв.

⁹ Геррит ван Хонтхорст. *Аллегория живописи*. 1648 г. Холст, масло. 138×113 см. Художественный музей Крокера, Сакраменто, США.

С наибольшей смысловой глубиной эту аллегорическую формулу реализовал Ян Вермеер Делфтский в произведении «Мастерская художника, или Аллегория живописи»¹⁰.

Картина Матвеева несет на себе очевидный отпечаток фламандской школы позднего барокко и выявляет несомненное колористическое дарование художника. Манера письма отличается тщательностью, при этом живопись как бы полупрозрачная; сплавленный красочный слой нанесен на двуслойный зеленовато-охристый грунт, положенный на дубовую доску, что с давних пор было характерно именно для нидерландцев. Принято отмечать отдельные профессиональные недостатки, присутствующие в данной работе (погрешности в рисунке, отсутствие живописного и цветового единства) и упрекать Матвеева в подражании то фламандцу Лодевейку ван Схору (1666–1702) (в действительности специалисту по созданию моделло для шпалер, соответственно, не имевшему прямого отношения к станковой живописи), то Якобу де Виту (1695–1754) (на самом деле коллеге и современнику Матвеева, десятью годами ранее обучавшемуся во все той же Академии в Антверпене). Нельзя не увидеть и сходства «Аллегории живописи» с картинами Адриана ван дер Верффа (1659–1722): оно заметно в пестром колорите, в гладкой манере письма и даже в театральной риторичности общего тона художественного повествования. Важно впервые указать на вполне вероятный конкретный источник — картину ван дер Верффа «Аллегория: Живопись и Свободные искусства благодарят за покровительство курфюрста Пфальцского и его супругу»¹¹. Столь же убедительно выглядит сопоставление с произведениями менее известного сейчас гаагского мастера Хендрика ван Лимборха (1681–1759), например, с его работой «Афина Паллада (Минерва)

¹⁰ Ян Вермеер. *Мастерская художника, или Аллегория живописи*. 1665 г. Холст, масло. 114×89 см. Музей истории искусства, Вена, Австрия. Инв. GG 9128.

¹¹ Адриан ван дер Верфф. *Аллегория: Живопись и Свободные искусства благодарят за покровительство Курфюрста Пфальцского и его супругу*. 1716 г. Дерево, масло. 81,5×57,3 см. Старая Пинакотекa, Мюнхен, Германия.

с двумя путти»¹². Не вызывает сомнения, что Матвеев хорошо усвоил основные законы риторического художественного повествования и особенности композиционного построения многофигурной аллегорической картины, доселе неведомые в России.

Другая работа этого периода — «Венера и Амур», исполненная около 1726 г. (илл. 4.1). Она является первой картиной на сюжет из античной мифологии, написанной русским художником. Несмотря на плохую сохранность, можно оценить ее строго выверенный рисунок, что вполне отвечает требованиям, которые предъявляли к своим воспитанникам преподаватели Антверпенской Академии художеств. В то время как «Аллегория живописи» исполнена в типичной для нидерландцев тщательной манере с вниманием к передаче всевозможных деталей, в данном произведении художник сосредоточивается на разработке пластических форм и подчеркнуто идеализированных «классических» контуров фигур и лиц. Было большим соблазном отыскать здесь прямые заимствования из фламандской живописи той поры. С этой целью нами просмотрен обширный сравнительный материал, но ближайшими аналогиями опять-таки оказались работы голландца Адриана ван дер Верффа, в частности, «Венера и Амур» (илл. 4.2). О том, что художественные образы, созданные Адрианом ван дер Верффом, а не каким-то иным голландцем или фламандцем, более других вдохновляли Андрея Матвеева, свидетельствует сравнение с типологически похожими парными картинами Годфрида Схалкена «Рождение Венеры»¹³ и «Венера подает Амуру зажженную стрелу»¹⁴.

В монографии Ильиной и Римской-Корсаковой, а также в каталоге живописи XVIII в. из собрания ГРМ Андрею Матвееву периода его пребывания в Антверпене предположительно приписана

¹² Хендрик ван Лимборх. *Афина Паллада (Минерва) с двумя путти*. Холст, масло. 61,5×52 см. Частная коллекция.

¹³ Годфрид Схалкен. *Рождение Венеры*. 1690 г. Холст, масло. 70,5×54 см. Картинная галерея старых мастеров, Кассель, Германия. GK 306.

¹⁴ Годфрид Схалкен. *Венера подает Амуру зажженную стрелу*. 1690 г. 68×53 см. Холст, масло. Картинная галерея старых мастеров, Кассель, Германия. Инв. GK 307.

еще одна картина, сюжетно связанная с античной мифологией, известная как «Вакхическая сцена» (илл. 4.3)¹⁵. Поступив в музей из ленинградского частного собрания в 1940-е годы, она по непонятным причинам была отнесена к русской школе. На первый взгляд, использование светлого мелового грунта может свидетельствовать в пользу нидерландского или французского происхождения картины. Именно в первой трети XVIII столетия в Голландии и Фландрии с оглядкой на многочисленных французских «рубенсистов» стали применять в качестве живописной основы (вместо традиционных дубовых досок) среднезернистые холсты полотняного плетения. Однако это не означает, что данная работа исполнена именно Андреем Матвеевым, а не каким-то другим его нидерландским или французским современником. Вполне возможно, что эта небольшая картина могла быть написана «малым» французским мастером из ближайшего окружения именитого парижского художника Шарля де Ла Фосса (1636–1716), а следовательно, не имеет отношения к России вообще и, в частности, к Андрею Матвееву периода его пенсионерской поездки. В качестве возможной аналогии можно указать на работу этого французского живописца, исполненную в малом («кабинетном») формате, «Сусанна и старцы»¹⁶. И напротив, тип игриво-расплывчатых лиц персонажей «Вакхической сцены» совершенно не похож на персонажей в «Аллегории живописи» и «Венере и Амуре» Матвеева.

Рассуждения об усвоении голландской и фламандской художественной традиций в творчестве Андрея Матвеева следует завершить разговором о центральной в его живописном наследии работе — «Автопортрете с женой» (илл. 4.4) — одним из ключевых полотен Петровской эпохи. Представители нескольких поколений ученых, по-разному расставляя акценты и аргументируя свою позицию, придерживались в целом справедливого мнения о том, что

¹⁵ Государственный Русский музей. Живопись. XVIII век: каталог. Т. 1. С. 126; Ильина Т.В., Римская-Корсакова С.В. Указ. соч. С. 266.

¹⁶ Шарль де Ла Фосс. *Сусанна и старцы*. Ок. 1710 г. Холст, масло. 64×51 см. ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва, Россия. Инв. Ж-1138.

данное полотно уникально как первый в истории отечественного искусства автопортрет художника, на котором он, нарушая многовековую традицию, изобразил не только себя, но и свою юную жену Ирину Степановну, в девичестве Антропову (род. 1714 г., двоюродная сестра живописца А.П. Антропова). Картина проникнута тонким лиризмом, эта эмоциональная окраска выгодно отличает провинциальную безыскусность русской школы от отточенной, но холодной виртуозности голландцев и французов.

Однако явной натяжкой выглядит сопоставление матвеевского «Автопортрета с женой» с созданным примерно десятилетием позже «Семейным портретом» кисти амстердамского живописца и рисовальщика Корнелиса Троста (1697–1750)¹⁷. Последний, начав жизненный путь как профессиональный актер, некоторое время обучался живописному ремеслу в амстердамской мастерской Арнолда Боонена, также бывшего первым наставником Андрея Матвеева. Творческие методы учеников очень несхожи. Корнелис Трост в первую очередь жанрист, занимательный рассказчик, строящий композицию по законам театральной мизансцены, в то время как Матвеев более статичен, он тонкий лирик, пытающийся передать при всем несхождении обликов мужчины и женщины некое внутреннее родство душ влюбленных. Не менее странным выглядит сравнение матвеевского полотна с «Семейным портретом профессора медицины Лейденского университета с женой и дочерью»¹⁸ кисти дордрехтского живописца Арта де Гелдера (1645–1727), одного из последних по времени учеников гениального Рембрандта¹⁹. Данное произведение, с его монументальными размерами и акцентом на глубоком психологизме в художественном прочтении образов

¹⁷ Корнелис Трост. *Семейный портрет*. 1739 г. Холст, масло. 94×82,5 см. Государственный музей Твенте, Энсхеде, Голландия. Инв. BR 2085.

¹⁸ Арт де Гелдер. *Семейный портрет профессора медицины Лейденского университета Хемануса Бурхаве с женой Марией Доленво и дочерью Иоханной Марией*. Между 1720 и 1725 гг. Холст, масло. 104,5×173 см. Государственный музей, Амстердам, Нидерланды.

¹⁹ См.: *Ильина Т.В., Римская-Корсакова С.В.* Указ. соч. С. 116, 118.

заказчиков, не имеет почти ничего общего с интимными интонациями в работе Матвеева. На мой взгляд, «Автопортрет с женой» кисти Матвеева обладает более существенным сходством с созданным в том же 1729 г. одноименным произведением дордрехтского живописца Адриана ван дер Бурга (1693–1733) (илл. 4.5). В работе голландца, имеющей подчеркнута камерные размеры и отличающейся элегантной манерой живописи, обращает на себя внимание пристрастие мастера к изображению многочисленных бытовых деталей, окружающих фигуры, и светлый, нарядный колорит. Этих черт нет в работе русского художника, который при внешнем композиционном сходстве сосредоточил главное внимание на лицах и передаче жестов рук. Он не столь мастеровит, зато гораздо более искренен и поэтичен. Таким образом, многовековая иноземная традиция органично переплелась здесь с неповторимой творческой индивидуальностью Андрея Матвеева.

В дальнейшие годы художник влился в быстро сформировавшуюся в России в позднее Петровское время традицию светского живописного портрета. Можно много рассуждать об определении места художественного наследия Андрея Матвеева в истории отечественного искусства в контексте сопоставления с произведениями его современников и основных конкурентов в России — соотечественника Ивана Никитина (1690–1742), француза Луи Каравакка (1684–1754) и немца Иоганна Готфрида Таннауэра (1680–1737), — равно как и о его значительном вкладе в художественное убранство Петропавловского собора и других храмов в Санкт-Петербурге, ставших одними из первых образцов настойчиво внедрявшейся новой иконописной манеры (так называемой *фрязи*), но это уже тема для других специальных исследований.

ЛИТЕРАТУРА

Андреев А.Н. Живопись и живописцы главнейших европейских школ. СПб.: Издание книгопродавца и типографа Маврикия Осиповича Вольфа, 1857.

Д.В. САДКОВА

Андреева В.Г. Андрей Матвеев // Русское искусство первой четверти XVIII века. Материалы и исследования / под общ. ред. Т.В. Алексеева. М.: Наука, 1979. С. 141–157.

Андреева В.Г. Карел де Моор и Андрей Матвеев // Искусство. 1973. № 9. С. 65–68.

Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Живопись XVIII века / ред. Л.И. Иовлева, Я.В. Брук. М.: Красная площадь, 1998.

Государственный Русский музей. Живопись. XVIII век: каталог. Т. 1 / сост. Л. Вихорева. СПб.: Palace Editions, 1998.

Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. М.: Изд-во Московского университета, 1987.

Евангулова О.С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. М.: Памятники исторической мысли, 2007.

Ильина Т.В., Римская-Корсакова С.В. Андрей Матвеев. М.: Искусство, 1984.

Петров П.Н. Каталог исторической выставки портретов лиц XVI–XVIII вв., устроенной Обществом поощрения художников. СПб.: Тип. А. Траншеля, 1870.

Петров П.Н. Русские живописцы-пенсионеры Петра Великого // Вестник изящных искусств. 1883. Т. 1. Вып. 1. С. 66–97.

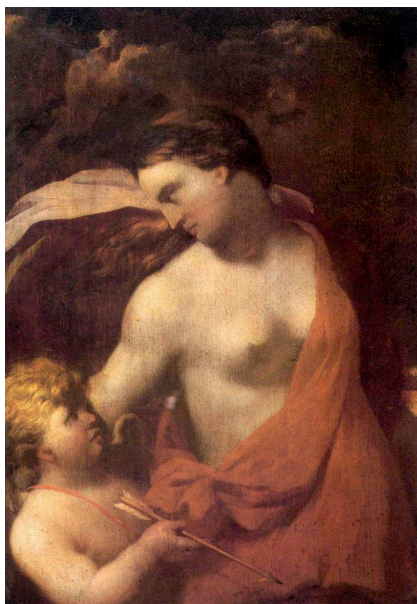
Портрет Петровского времени: каталог выставки. Л.: Государственный Русский музей, 1973.

Яковлева Н.А. Историческая картина в русской живописи. М.: Белый город, 2005.

Mai E. Vom Adel der Malerei: Holland um 1700. Wallraf-Richartz-Museum, Dordrechts Museum, 2006-07. Köln: Lochner, 2006.

Thieme U., Becker F. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig: E.A. Seemann, 1937.

Илл. 4.1. Андрей Матвеев. *Венера и Амур*. Ок. 1726 г. Дерево, масло. 43×31,5 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия. (Источник: Ильина Т.В., Римская-Корсакова С.В. Андрей Матвеев. М.: Искусство, 1984. С. 57, илл. 19.)



Илл. 4.2. Адриан ван дер Верфф. *Венера и Амур*. 1716 г. Дерево, масло. 45,1×33,4 см. Коллекция Уоллес, Лондон, Великобритания. (Источник: Duffy S., Hedley J. The Wallace Collection's Pictures. A Complete Catalogue. L.: Unicorn Press, 2004. P. 483.)





Илл. 4.3. Андрей Матвеев (?) (приписывается французскому мастеру круга Шарля де Ла Фосса). *Вакхическая сцена*. 1720-е годы. Холст, масло. 50,5 x 41,5 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия. (Источник: Ильина Т.В., *Римская-Корсакова С.В.* Андрей Матвеев. М.: Искусство, 1984. С. 61, илл. 20.)



Илл. 4.4. Андрей Матвеев. *Автопортрет с женой*. 1729 г. Холст, масло. 75,5×90,5 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия. (Источник: Ильина Т.В., Римская-Корсакова С.В. Андрей Матвеев. М.: Искусство, 1984. С. 117, илл. 44.)



Илл. 4.5. Адриан ван дер Бург. *Автопортрет с женой*. 1729 г. Медь, масло. 49×39 см. Государственный музей, Дордрехт, Нидерланды. (Источник: *Mai E. Vom Adel der Malerei: Holland um 1700*. Wallraf-Richartz-Museum, Dordrechts Museum, 2006-07. Köln: Lochner, 2006. S. 113.)

А.М.А. Гарсия Солано

ИЕЗУИТСКИЕ РЕДУКЦИИ КАК СИМВОЛ ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЯ КУЛЬТУР

В данной статье поднимаются вопросы переплетения индейской и европейской культур, результатами которого являются уникальные архитектурные памятники иезуитских редукций. Выдающиеся сооружения, встречающиеся только на территории Южной Америки, рассматриваются в историческом, религиозном и бытовом контекстах. Кроме того, анализируется их утилитарное влияние на развитие общества, формирование новых связей, образование, распространение христианской религии. Особое внимание уделено архитектуре и интерьеру, сложившимся в этом регионе благодаря миссионерской деятельности иезуитского ордена.

Ключевые слова: *иезуитские редукции, южноамериканская архитектура, коренные культуры Южной Америки, архитектура барокко.*

JESUIT REDUCTIONS AS A SYMBOL OF CULTURES' INTERPENETRATION

The article raises the question of the integration of indigenous and European cultures, symbol of which is the unique architecture of the Jesuit Reductions. These outstanding buildings that exist only in South America will be analyzed in their historic, religious, and domestic contexts. The paper also investigates the reductions' utilitarian influence on the development of the society, formation of new ties, education, and the spread of Christianity. Special attention will be given to the architecture itself and the interiors created in the region thanks to the activity of the Society of Jesus.

Keywords: *Jesuit Reductions, South American architecture, South American indigenous cultures, baroque architecture.*

В 1492 г. Христофор Колумб (1451–1506) открывает Америку: он совершает целую серию плаваний в Новый Свет и во время третьей экспедиции обнаруживает северный берег Южной Америки. Испанцы под предводительством Франсиско Писарро (1471/76–1541) в 1531 г. начинают его конкисту и успешно ее завершают в 1533 г.¹ Вместе с конкистадорами в Новый Свет почти сразу прибывают миссионеры разных монашеских орденов, первыми в колонии попадают францисканцы, потом доминиканцы, бенедиктинцы и мерседиты. Иезуитский орден, основанный в 1534 г., долго пытается получить разрешение на миссионерскую деятельность в колониях, и впервые его члены прибывают в Америку значительно позже, после личного разрешения короля Испании Филиппа II (1527–1598), в 1566 г.

С момента основания ордена миссионерская деятельность занимала у иезуитов приоритетное место. Общество Иисуса наравне с другими монашескими орденами, такими как францисканский и доминиканский, принимало активное участие в христианизации самых отдаленных уголков огромной Испанской империи. В Латинской Америке иезуиты открывали миссии в тех местах, которые оставались в значительной степени неосвоенными, как, к примеру, на калифорнийском полуострове или же в самом центре южноамериканского континента, на границе современных Боливии, Парагвая, Аргентины, Бразилии и Уругвая.

Все иезуитские редукции в Южной Америке находились в регионе Ла-Плата — территории, контролируемой испанской короной. Первым эту территорию открыл в 1511 г. Хуан Диас де Солис (1470–1516), а подробнее регион начал изучать в 1526 г. Себастьян Кабот (1476–1557), который в поисках серебра и золота проплыл по всему течению реки Ла-Плата² до ее истока. Испанцами была

¹ См.: *Prescott W.H.* History of the Conquest of Peru. N.Y.: Dover Publication, 2005. P. 161–314.

² Именно он дал название Ла-Плата реке, которая прежде носила имя первооткрывателя, — Рио де Солис.

совершена еще одна, третья экспедиция, которая столкнулась с мощным сопротивлением со стороны местных индейских племен, таких как чако и гуарани, чье сопротивление было подавлено в результате нескольких кровопролитных сражений³. К концу XVI в. испанцы начали основывать приходы и отстраивать церкви. Монашеские ордена направили в новооткрытые земли миссионеров: первыми по традиции были францисканцы, но уже вскоре за ними последовали доминиканцы, мерседиты и августинцы. Первые иезуиты прибыли в регион в 1587 г. по просьбе местного епископа Дона Франсиско де Виктория (1540–1592). Он был вынужден призвать их, поскольку сразу по вступлении в должность обнаружил, что ни один из монахов или священников, работающих на этих территориях, не знает местного (индейского) языка. Несмотря на то что иезуитский орден был основан недавно, его члены сумели снискать себе славу талантливых миссионеров благодаря работе Франциска Ксаверия (1506–1552) в Индии и Жозе ди Аншиеты (1534–1597) в Бразилии. Таким образом, новый епископ возлагал большие надежды на иезуитов и надеялся на их помощь в посвящении местных народов, а также в урегулировании конфликтов с ними.

По прибытии иезуиты сразу же принялись за работу, начав возводить школы, семинарии, часовни и жилые помещения, которые после 1593 г. появились в Сантьяго-дель-Эстеро, Асунсьоне, Кордове (где был основан университет), Буэнос-Айресе, Санта-Фе, Лариохе и т.д. Их деятельность почти сразу начала приносить плоды. Это вызвало интерес со стороны Общества, и генерал ордена Клаудио Аквавива (1543–1615) приказал сконцентрировать усилия в данном регионе, в результате чего число иезуитов там возросло в несколько раз: на момент основания миссии насчитывалось всего семь членов общества Иисуса, а к 1613 г. их было не менее 130⁴.

³ См.: *Caraman P.* The Lost Paradise an Account of the Jesuit in Paraguay 1607–1768. L.: Sidwick & Jackson, 1975. P. 16–23.

⁴ См.: *Huonder A.* Reductions of Paraguay // The Catholic Encyclopedia. N.Y.: Robert Appleton Company, 1911. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.newadvent.org/cathen/12688b.htm> (дата обращения: 16.12.2017).

Редукции иезуитов имеют принципиальное отличие от миссий других монашеских орденов, поскольку они являлись местами культурного обмена, где монахи не стремились подавить местную культуру, а, наоборот, изучали традиции, обычаи и языки подопечных племен. На территории редукций члены Общества стремились создать идеальный мир, подобный тому, который описал Томас Мор в своем произведении «Утопия» (1516)⁵. Это привело к тому, что редукции иезуитов стали намного успешнее, чем редукции других орденов, и вскоре начали контролировать огромные территории. В свое время (в ходе так называемой Войны гуарани 1754–1756 гг.) иезуиты даже оказали вооруженную поддержку испанской короне, когда Португалия и Испания вступили в территориальный конфликт на границе современных Бразилии (тогда колонии Португалии), Парагвая и Аргентины (тогда части испанского вице-королевства Перу). Монахи призвали опекаемых ими индейцев взяться за оружие и защитить свою территорию от новых захватчиков.

Ядром любой редукции — подобно мексиканским монастырям-крепостям XVI в. — был храм, который являлся центром общины; кроме того, там возводились мастерские, жилые помещения, склады; все они располагались вокруг дворов (патио), а церковь выходила фасадом на самый большой двор — атрио. Архитектура этих миссий, так же как и монастырская архитектура XVI в., отличается крайне аскетичным декором и простой планировкой, однако иезуитские редукции выделяются на фоне других именно тем, что в их храмах чувствуется стремление подражать городским прототипам: храмы украшались, в них использовались барочные формы.

Церкви иезуитских редукций в Ла-Плата условно можно разделить на две группы: выполненные из дерева и адоба⁶ и сооруженные в камне. После изгнания иезуитов в 1767 г. почти все памятники, за редким исключением, пришли в упадок, а многие были полностью

⁵ Мор Т. Утопия. М.: Academia, 1935. 240 с.

⁶ Строительный материал в форме кирпича из глины с примесями, высушенный на солнце.

разрушены. Больше всего пострадали каменные постройки. В муниципалитете Сан-Мигель-дас-Мисойнс штата Риу-Гранди-ду-Сул (ныне — Бразилия) сохранились руины испанской иезуитской редукции XVII в. Сан-Мигель, основанной в 1632 г., где почти полностью уцелел фасад. Нам известно, что автором проекта был итальянец Джованни Батиста Примоли (1673–1747)⁷.

По типу фасад повторяет городские образцы, которые можно встретить в крупных культурных, политических и коммерческих центрах. Формально он ближе к фасадам эквадорских церквей, таких как Ла-Компания-де-Хесус в Кито, чей фасад был тоже спроектирован итальянцем⁸, и расположенная там же Сан-Франсиско. Сан-Мигель выполнена проще, чем церкви, что находятся в городах Куско и Кито. Ее фасад решен спокойнее, стены не изрезаны рельефным декором; в отличие от городских храмов, полуколонны, которые придавали фасаду контрастность, характерную для барочной архитектуры, заменяются здесь пилястрами. У церкви Сан-Мигель была также башня-колокольня; подобная башня изначально планировалась и в Ла-Компания-де-Хесус в Кито. Возможно, у церкви был глубокий, тенистый портик, который не сохранился. Остались лишь боковые стены с большими арочными проемами и основания четырех тонких колонн перед фасадом, которые, возможно, поддерживали потолок портика. Портик у церкви редукций — крайне распространенное явление не только в более сложной, дорогостоящей каменной архитектуре, но и в самобытной деревянной.

Редукций из адоба и дерева сохранилось больше. Некоторые действуют и по сей день, что позволяет нам лучше оценить их архитектуру. Эти храмы, в отличие от каменных, представляют собой самобытное, уникальное явление, которое встречается исключительно здесь, и именно поэтому они заслуживают особого

⁷ См.: *Baily G.A. Art of Colonial America*. L.: Phaidon Press Limited, 2005. P. 241.

⁸ Архитектор отец Леонардо Дублер. См. об этом: *Garrido M. Historia de America Andina*. Vol. 3: *El sistema colonial tardío*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2001. P. 253.

внимания. Данные постройки формируются на пересечении двух культур, чем отличаются от каменных городских соборов, которые полностью сохраняли европейскую типологию и лишь иногда перенимали индейские мотивы в декорации. Деревянные храмы редукций производят более нарядное, праздничное впечатление, чем каменные. Конечно, следует отметить, что все каменные храмы сильно руинированы, и сложно представить, насколько богато они были декорированы. Тем не менее обратимся к адобным церквям редукции: храмы, сохранившиеся лучше всего, находятся на территории современной Боливии, в регионе под названием Чикитания.

Боливийские памятники крайне похожи друг на друга, однако среди них выделяются церкви в Концепсион, Сан-Мигель и Сан-Хавьер. Другие, такие как церкви в Санта-Ана⁹, Сантьяго и Сан-Игнасио¹⁰, имеют более скромный облик. В строительстве участвовали как европейцы (иезуиты), так и индейцы. Нам даже известно имя архитектора, который создал по крайней мере три церкви Чикитании (Концепсьон, Сан-Хавьер, Сан-Рафаэль), — отец Мартин Шмид¹¹; остальные, скорее всего, возведены его учениками. Шесть церквей Чикитании в 1990 г. были признаны ЮНЕСКО частью всемирного культурного наследия.

Все эти храмы — прямоугольные в плане трехнефные базилики с высокой двускатной черепичной крышей, которая сильно выступает и покоится на опорах в виде колонн. Для их строительства также использовались простые, легкодоступные материалы: адоб, дерево и черепица. Учитывая предназначение сооружений и условия их возведения, архитекторам предстояло решить несколько задач. Абсолютно необходимо было проектировать масштабные храмы, которые вмещали бы большое количество при-

⁹ Церковь в Санта-Ана-де-Веласко была построена индейцами самостоятельно, уже после изгнания Иезуитского ордена.

¹⁰ Церковь Сан-Игнасио-де-Веласко не отреставрирована, как другие, а полностью восстановлена и по этой причине не вошла в список ЮНЕСКО.

¹¹ Шмид Мартин (1694–1772) — швейцарский иезуит. Подробнее о нем см.: *Caram P.* Op. cit.

хожан. В то же время сооружения должны были быть достаточно простыми, чтобы местные индейские ремесленники, не имевшие опыта строительства масштабных построек, могли их возвести. Отметим, что каждая из вновь возведенных церквей вмещала до 3000 человек. На территории Чикитании было построено 13 таких церквей, а это значит, что одновременно мессу могли слушать до 39 000 человек. И наконец, для возведения этих сооружений приходилось использовать местные материалы, поскольку миссионеры не получали помощи из метрополии и ничего не импортировали для строительства. Церкви, дома, колокольни, госпитали и школы редукий строились индейцами под руководством иезуитов исключительно из подручных материалов, что характерно для всей колониальной архитектуры. Каждый кирпич, колонна, черепица были сделаны вручную местными ремесленниками, что само по себе потрясает, если учесть, что племена, среди которых иезуиты организовали свою миссию, были по большей части кочевыми. Наверное, один из самых ярких примеров — это церковь иезуитской редуки на территории современного города Консепсьон. Сама редукия Ла Инмакулада Консепсьон была основана в 1699 г. отцами Франсиско Кабальеро и Франсиско Эрвасом¹². Базилика окружена резными витыми колоннами. Ее фасад расписан в стремлении подражать каменному рельефу городских барочных церквей. Преобладает растительный орнамент, но по сторонам от портала, где традиционно в каменных церквях размещались ниши со скульптурой, также изображаются две Девы Марии: Ла Инмакулада Консепсьон (непорочное зачатие), где Мария парит в небесах на полумесяце, и Мария с младенцем. Любопытно, что изображения и Богоматери, и ангелов в значительной мере стилизованы, художники не стремились сделать их реалистичными. И несмотря на то что изображения довольно схематичны, в них чувствуется свобода; пропорции, жесты рук, наклоны головы выглядят органично и создают закон-

¹² См.: *Botta S. Manufacturing Otherness: Missions and Indigenous Cultures in Latin America*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishings, 2013.

ченный образ. Над порталом в Консепсьон можно заметить цитату из книги Бытия: *Casade Dios y Puerta del Cielo* («...дом Божий, это врата небесные») (Быт. 28:17). Подобная надпись встречается на многих церквях иезуитских редуций, к примеру, на церкви Сан-Хавьер, только там она написана по-латыни: *Domus Dei et Port Coeli*. Ее фасад, подобно фасаду Консепсьон, расписан, но здесь орнамент имитирует характерные элементы барочной архитектуры: волюты, конхи ниш в виде морских раковин, балюстрады.

Как и у городских церквей, у храмов редуции есть колокольни, самая интересная из которых, вероятно, состоящая в ансамбле с фасадом колокольня Консепсьон. Сама по себе небольшая, она покоится на высоких массивных витых колоннах, которые вторят тем, что поддерживают свод храма; на нее ведет открытая витая лестница. Есть примеры и не столь удачные: в Санта-Ана колокольня того же типа, но она выполнена значительно проще. При этом не все башни-колокольни были деревянными, иногда их могли возводить из адоба, как в Сан-Мигель.

Что касается интерьеров, то они во многом отражают внешний облик церквей. Внутри свод также поддерживают массивные соломоновы колонны, которые делят внутреннее пространство на три нефа. Стены храма расписывались растительным орнаментом; художники могли создавать живописные панно, которые изображали сюжеты Священной истории или евангелизации Чикитании. Центром интерьера остается традиционный испанский ретабло. Такие композиции вырезались местными мастерами, были украшены растительными орнаментами, обильно позолочены; в нишах ставилась скульптура, чаще всего изображение Девы Марии. Ретабло почти всегда венчает иезуитская монограмма IHS¹³, которая

¹³ IHS — христианская монограмма, адаптированная Игнатием Лойолой как эмблема ордена в 1541 г. Расшифровывается как «Iesus Hominum Salvator» (лат. Иисус, спаситель человечества). См. об этом: *Maere R. IHS // The Catholic Encyclopedia*. N.Y.: Robert Appleton Company, 1910. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.newadvent.org/cathen/07649a.htm> (дата обращения: 19.08.2017).

в декорации городских храмов часто встречается на фасаде и в интерьере, проще говоря, повсюду. В глубине иезуитских территорий эмблема ордена встречается всего однажды, на ретабло. Ретабло Концепсьон довольно плоскостное; в Сан-Рафаэль оно намного более скульптурное, что позволяет еще лучше оценить мастерство местных резчиков по дереву: скульптуры ретабло в полной мере заменяют здесь живопись.

Интересен пример Сан-Хавьер, где можно встретить необычный интерьер: полностью выкрашенное в белый цвет внутреннее пространство делает эту церковь самой светлой. Но, наверное, храмом с самым богатым интерьером в Чикитании является Сан-Мигель. Его ретабло такое же скульптурное, как в Сан-Рафаэль. Для большей контрастности мастера делают фон красным, на нем позолота колонн становится еще ярче; подобного рода прием используется в церкви Ла-Компания-де-Хесус в Кито. Ретабло венчает иезуитская монограмма в окружении херувимов. Свод над ретабло расписан и изображает небеса. Сходным образом решено алтарное пространство в Ла-Компания-де-Хесус в Кито. Небеса над алтарем можно встретить и в европейских церквях, но следует обратить внимание на то, что в небе среди kloчующих облаков и парящих в них ангелов доминирует оранжевое, палящее солнце, что является характерным индейским мотивом.

Эти церкви, возведенные иезуитами, уникальны. Используя доступные ресурсы, мастера стремились создать яркие памятники. Иезуитские редукции кардинально отличались от подобных построек других монашеских орденов. Несмотря на то что их храмы проще городских и тем более европейских прототипов, они имели огромное значение как символ интеграции культур, стали крупными центрами, которые интегрировали индейскую и европейскую (испанскую) культуру, выступали в роли дома, образовательного и религиозного центра для местного населения. Иезуиты сыграли огромную роль в сохранении культуры индейских племен Южной Америки.

А.М.А. ГАРСИЯ СОЛАНО

ЛИТЕРАТУРА

Baily G.A. Art of Colonial America. L.: Phaidon Press Limited, 2005.

Botta S. Manufacturing Otherness: Missions and Indigenous Cultures in Latin America. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishings, 2013.

Caraman P. The Lost Paradise an Account of the Jesuit in Paraguay 1607–1768. L.: Sidwick & Jackson, 1975.

Garrido M. Historia de America Andina. Vol. 3: El sistema colonial tardío. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2001.

Huonder A. Reductions of Paraguay // The Catholic Encyclopedia. N.Y.: Robert Appleton Company, 1911. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.newadvent.org/cathen/12688b.htm> (дата обращения: 16.12.2017).

Maere R. IHS // The Catholic Encyclopedia. N.Y.: Robert Appleton Company, 1910. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.newadvent.org/cathen/07649a.htm> (дата обращения: 19.08.2017).

Prescott W.H. History of the Conquest of Peru. N.Y.: Dover Publication, 2005.

Е.В. Здобнова

ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА
ВОСТОЧНОГО И ЗАПАДНОГО
В ЖИВОПИСИ ШКОЛЫ
МАРУЯМА-СИДЗЁ

В Японии активный интерес к западным изобразительным приемам возник в XVIII в., но только к концу столетия в Киото появилась школа, целенаправленно соединяющая японскую, китайскую и европейскую художественные традиции, — школа Маруяма-Сидзё. В данной статье предпринимается попытка проследить, как именно происходило развитие школы Маруяма-Сидзё, с тем чтобы понять, чем мог быть обусловлен ее упадок. В качестве основных методов исследования выбраны формально-стилистический, исторический и сравнительный.

Ключевые слова: *Маруяма Окё, Мацумура Госюн, стиль Сидзё, школа Маруяма-Сидзё, эпоха Эдо, японская живопись.*

THE PROBLEM OF INTERRELATIONS
BETWEEN THE ORIENTAL
AND THE OCCIDENTAL IN THE PAINTING
BY MARUYAMA-SHIJŌ SCHOOL

Japanese artists got comprehensively interested in the Western pictorial conception and technique in the 18th century. Maruyama-Shijō school appeared in Kyoto by the end of the century and made an attempt to combine the Japanese, Chinese and European art traditions. The article describes and highlights the ways of interaction between different approaches in the paintings by Maruyama-Shijō artists. The findings of the research reveal the ways in which

the influence of the Shijō style spread and shed light on the possible reasons of its decline by the time of the Meiji Restoration. The formal-stylistic, historical and comparative methods are thereby applied.

Key words: *Maruyama Ōkyo, Matsumura Goshun, Shijō style, Maruyama-Shijō school, Edo period, Japanese painting.*

Уже со второй половины XVI в. на японские острова стали возиться европейские гравюры, образцы масляной живописи, научные книги и атласы, однако только в XVIII в. попытки освоить западные художественные приемы стали носить массовый характер¹. Во второй половине XVIII в. оформились два направления: подражание западной живописи с использованием масляных красок² и попытка более сложного соединения восточных и западных подходов. Школа Маруяма-Сидзэ отражает второе направление и является примером того, как неоднозначно в Японии эпохи Эдо (1603–1868 гг.) в рамках одной живописной школы сосуществовали две принципиально разные художественные традиции.

Под названием «школа Маруяма-Сидзэ» принято объединять последователей двух мастеров из Киото: Маруямы Окё (1733/35–1795) и Мацумуры Госюна (1752–1811)³. Маруяма Окё получил базовое художественное образование у Исиды Ютэй (1721–1786) — живо-

¹ См.: Николаева Н.С. Япония — Европа. Диалог в искусстве, середина XVI — начало XX в. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 127.

² Например, такой подход использовал Сибя Кокан (1738–1818) — ученый и художник, который долго работал в традиционной манере, но во второй половине жизни обратился к западному стилю. Тем не менее материалы японских художников не были идентичны западным: основу красителей составлял мел, смешанный с соевым маслом; пигменты использовались преимущественно местные, а не привезенные из Европы; писали на ткани из конопли, бумаге, дереве или шелке, так как настоящих холстов не было. Сохранялась также зависимость от традиционной техники наложения цвета и использования линии. См.: Николаева Н.С. Указ. соч. С. 157–159.

³ См.: Goodall-Cristante H. Matsumura Goshun // Oxford Art Online, 2003. [Электронный ресурс]. URL: www.oxfordartonline.com (дата обращения: 15.02.2018).

писца школы Кано, воспринял китайские влияния, идущие в Японию через порт Нагасаки, создавал гравюры «мэганэ-э»⁴, изучая западную линейную перспективу, кропотливо копировал работы мастеров школы Римпа и периода Муромати (1336–1573 гг.). Он ратовал за написание с натуры и больше всего интересовался достоверным изображением объектов. Мацумура Госюн же работал преимущественно в стиле «нанга»⁵, который перенял у своего учителя — поэта и художника по имени Ёса Бусон (1716–1783), но именно Госюн основал школу Сидзё⁶ и преобразил стиль Маруямы Окё, придав ему лирические, идеалистические черты.

Самые широкие хронологические рамки существования школы Маруяма-Сидзё — с конца XVIII и до середины XX в.⁷ Однако к середине XIX в. стиль Маруяма-Сидзё почти исчерпал свой потенциал по включению западных приемов в традиционную дальневосточную живопись. После реставрации Мэйдзи и «открытия» Японии стиль Сидзё за счет еще одной волны европейских влияний был возрожден и явился основой становления национальной японской живописи «нихонга» в ее современной форме. Тем не менее в научной литературе причины упадка освещены недостаточно, что может быть отчасти связано с существованием противоречий в качественной оценке соединения восточного и западного у художников школы. Согласно словарю Эммануэля Бенези, в работах Маруямы Окё уже осуществлен блестящий синтез, который в даль-

⁴ «Мэганэ-э» — гравюры, в которых используется линейная перспектива и на которые смотрят сквозь выпуклую линзу для усиления эффекта глубины пространства.

⁵ «Нанга», или «бундзинга» — «южная живопись», или «живопись ученых»: идеалистическое направление, в основе которого лежат образцы китайской монохромной живописи интеллектуалов династий Южная Сун (1127–1279 гг.) и Мин (1368–1644 гг.).

⁶ Названа так по району Сидзё в Киото, где находилась мастерская.

⁷ С основания школы Мацумурой Госюном в 1793 г. до смерти последнего ее представителя Кикичи Кэйгэцу (1879–1955), который учился в мастерской Сидзё под руководством Кикичи Хобуна (1862–1918), но в дальнейшем развивался как живописец «нихонга».

нейшем будет гармонично существовать в японской живописной традиции⁸, а в «Истории японского искусства» П. Мейсон пишет про ограниченность использования западных приемов в позднем творчестве мастера⁹. Дж. Хиллиер отмечает, что художники середины XIX в. не привносят ничего принципиально нового, но теряют эффектность западных приемов¹⁰, а Дж. Стэнли-Бейкер, по поводу развития школы в XIX в. заменяет лишь, что она «очень быстро скатилась к слащавой сентиментальности»¹¹. В настоящей статье предпринимается попытка проследить, как именно происходило распространение школы Маруяма-Сидзё, что позволит понять, чем мог быть обусловлен ее упадок.

Из европейского искусства японцы перенимают то, что более всего отличалось от их традиционной живописи: натурализм, линейную перспективу, светотеневую лепку объемов. Однако художники школы Маруяма-Сидзё реализуют эти приемы не в масляной живописи на холсте, а в туши и минеральных красках на шелке и бумаге. Композиция и колорит, как правило, декоративны¹², а сюжеты — трогательны и развлекательны¹³. Применение перспекти-

⁸ Maruyama Ōkyo // Oxford Art Online: Benezit Dictionary of Artists. [Электронный ресурс]. URL: www.oxfordartonline.com (дата обращения: 15.02.2018).

⁹ См.: Mason P. *History of Japanese Art*. Upper Saddle River: Pearson Education, 2005. P. 319.

¹⁰ См.: Hillier J. *The Uninhibited Brush: Japanese Art in the Shijō Style*. L.: Moss, 1974. P. 346.

¹¹ Стэнли-Бейкер Дж. *Искусство Японии*. М.: Слово, 2002. С. 196.

¹² Примеры: Маруяма Окё. *Яблоня и павлин*. Ок. 1775 г. Тушь, цв. кр., шелк. 30×70 см. Токийский музей изобразительных искусств Фудзи, Токио, Япония; Мори Сосэн. *Дикий кабан*. Ок. 1800 г. Тушь, цв. кр., шелк. 132,1×69,2 см. Музей искусств округа Лос-Анджелес, Лос-Анджелес, США; Нисияма Хосэн. *Сезонные птицы*. До 1867 г. Тушь, цв. кр., шелк. 419,6×36,1 см. Британский музей, Лондон, Великобритания.

¹³ Примеры: Маруяма Окё. *Резвящиеся щенки*. 1779 г. Тушь, цв. кр., шелк. 39,4×52,7 см. Институт искусств Миннеаполиса, Миннеаполис, США; Мори Сосэн. *Обезьяны, играющие с крабом*. 1787 г. Тушь, цв. кр., шелк. Институт искусств Дейтона, Дейтон, США.

вы было достаточно ограниченным: пространство чаще трактуется как условное, когда предметы изображаются на незакрашенном или золотом фоне; даже если даются маркеры глубины пространства, оно художественно и декоративно осмыслено¹⁴. Специфически понимается и светотень, показательными примерами использования которой служат свитки Мори Сосэна (1747–1821) с изображением обезьян. О настоящей моделировке объема говорить сложно: Сосэн пытается отойти от плоскостного изображения за счет мягкой фактуры шерсти, которой он придает большую убедительность с помощью градаций светлых и темных тонов и разной интенсивности штрихов, однако он не ставит проблему источника освещения и, соответственно, не дифференцирует эффекты светотени в зависимости от его расположения, в результате чего светá выступают фактически как контуры, отмечающие формы. Отдельно следует сказать о том, что помимо прямого соединения западных и восточных приемов в основу школы Маруяма-Сидзё легли разные стили Окё и Госюна, а значит, уже с конца XVIII в. наравне существуют, пытаясь примириться, тщательная натуралистическая проработка деталей и фактур и вольная обобщающая манера письма.

Анализ произведений школы Маруяма-Сидзё выявляет, что степень использования западных приемов в живописи этой школы меняется в зависимости от жанра. Так, в анималистике и «цветах и птицах» европейские влияния прослеживаются наиболее отчетливо, а итогом развития стиля в этих жанрах действительно становится почти европейский натурализм. В то же время пейзаж подвержен западным влияниям гораздо меньше: постепенно усиливается живописное начало, лучше осваиваются приемы передачи атмосферы, но сама структура пространства остается вполне традиционной. В портретах и изображениях человеческих фигур закономерности развития выделить не удастся: художники школы пишут человеческие фигуры в разных стилях и обращаются к раз-

¹⁴ Пример: Маруяма Окё. *Карпы*. Посл. треть XVIII в. Ширма; тушь, цв. кр. и позолота на бумаге. Художественная галерея Фрира, Вашингтон, США.

ным традициям, в том числе средневековым японской, китайской и корейской¹⁵.

Можно предположить, что такая разница в использовании освоенных, но заимствованных живописных приемов определяется или иерархией жанров, существовавшей в японском искусстве в предыдущие периоды, или, что вероятнее, теми жанрами, в рамках которых применял европейские приемы сам Маруяма Окё. Натурализм художника больше всего проявился в изображении животных и растений, чему способствовали натурные штудии и копирование европейских иллюстрированных книг по зоологии и ботанике. В пейзажных свитках он придерживался китайской теории построения пространства, а в росписи ширм в целом оставался верен декоративной условности школы Кано. При написании же портретов он вовсе не стремился использовать западные приемы: его образы идеализированы, а некоторые особенности физиогномики могут быть символически обусловлены¹⁶. Судя по всему, последователи Маруямы Окё прямо шли по проложенному им пути и использовали его новаторский стиль в тех же жанровых границах.

Рассмотрим пути распространения влияния школы. Во-первых, очевидно, что стиль передавался напрямую от учителей к ученикам. Художники школы Маруяма-Сидзё многочисленны, и все они либо связаны друг с другом родственными узами, как, например, семьи Маруяма в Киото и Мори в Осаке¹⁷, либо проходили продолжительное обучение в мастерской. Важную роль в поддержании статуса школы сыграла выставочная и просветительская деятельность. Так, Мацумура Кэйбун (1779–1843) в 1817 г. организовал мемориальную выставку работ своего брата и основателя школы Сидзё — Мацу-

¹⁵ Глубокий синтез японских и европейских подходов в портрете реализовался в работах художников, воспринявших стиль Сидзё, но отошедших от него (например, Киси Ганку (1749–1839)), а также полностью самостоятельных художников (Ватанабэ Кадзан (1793–1841)).

¹⁶ См.: Николаева Н.С. Указ. соч. С. 177.

¹⁷ См.: Sato D., Nara H. *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2011. P. 220.

муры Госюна, в 1829 г. сделал большую роспись для ежегодного фестиваля Гион в Киото и в 1830 г. издал альбом¹⁸ со своими гравюрами, что также способствовало распространению стиля Сидзэ в широких кругах¹⁹. А уже после реформации Мэйдзи представители третьего поколения школы Маруяма-Сидзэ, фактически возродившие ее стиль, становились преподавателями в школах изобразительных искусств и членами жюри в Художественном комитете Императорского дома и Императорской академии искусств, получая возможность влиять на формирование художественного вкуса и определение стандартов изобразительных искусств.

Кроме того, возможность экспериментировать с иностранными приемами для достижения большего натурализма поддерживалась на уровне культурных тенденций того времени. В древней и средневековой японской культуре понятия «правда» и «правдивость» означали естественность, не противоречащую идеалам и морали, а потому наблюдение и изучение играло в художественной практике незначительную роль по сравнению с погружением в себя и сосредоточением. Но в XVII–XVIII вв. на фоне кризисного состояния страны, подъема городской культуры и интереса к западной науке сформировалось и новое отношение к живописи: художнику теперь следовало писать так, чтобы точно отобразить предмет, и именно это делало живопись общественно полезной²⁰. Однако к натурной точности художники Маруяма-Сидзэ стали прибегать преимущественно в изображении животных и растений, причем на первом месте оказывался именно натурализм, а не сложная философская или символическая программа²¹. В свою очередь, изображаемые объекты все чаще контрастировали с пустым или условным фоном, обычно связывающимся в дальневосточной живописи с буд-

¹⁸ Мацумура Кэйбун. *Go Keibun gafu*. 1830 г. Национальная библиотека, Париж, Франция.

¹⁹ См.: Sandler M.H. Matsumura Keibun // Oxford Art Online: Grove Art Online. [Электронный ресурс]. URL: www.oxfordartonline.com (дата обращения: 15.02.2018).

²⁰ См.: Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979. 366 с.

²¹ См.: Николаева Н.С. Указ. соч. С. 141.

дейским понятием «пустоты», из которой рождается все сущее. И в этом контрасте ярко проявлялась внутренняя поляризация западного и восточного подходов в рамках стиля. Впрочем, многие горожане Киото, так же как и Осаки, ценили работы школы как раз потому, что они, с одной стороны, отвечали запросам времени, а с другой — имели несложные и зачастую трогательные сюжеты, были приятны глазу и не отличались радикальным новаторством.

Тем не менее, несмотря на все указанные каналы распространения, ко второй половине XIX в. происходит упадок школы. Он проявляется в том, что многие ученики мастерской переходят в другие школы и направления. Например, один из «трех эксцентриков»²², Нагасава Росэцу (1754–1799), начинал как живописец школы Маруямы Окё, но обрел свой уникальный стиль, перенес акцент с натурной точности на визуальную эффектность²³. Кроме того, художники, которые работали в рамках школы Маруяма-Сидзё в первой половине XIX в., легко переключаются с одной манеры на другую в диапазоне от натурализма Маруямы Окё до идеалистической живописи Мацумуры Госюна. Отсюда возникают проблемы, с которыми сталкиваются и которые по-разному решают все исследователи, занимающиеся данной темой: во-первых, каких художников и на каком основании причислять к школе Маруяма-Сидзё, а во-вторых, можно ли говорить о школе, или это именно стиль, переходящий от мастера к мастеру и использующийся при необходимости.

Стагнация стиля видна уже из первичного формального анализа: стилевые особенности, присущие первым мастерам школы, оставались практически неизменными на протяжении XIX в. Привнесение западных черт в восточную художественную традицию едва ли можно назвать интеграцией: художники действительно обращаются к приемам европейской живописи, но используют их

²² Сога Сёхакү (1730–1781), Нагасава Росэцу (1754–1799) и Ито Дзякүто (1716–1800).

²³ См.: *Guth C. Art of Edo Japan: The Artist and the City, 1615–1868.* New Haven; L.: Yale University Press, 1996. P. 81.

узко, привязывая к конкретным устоявшимся жанрам. Интересно, что наиболее близко к понятию синтеза западного и восточного художники подошли в своих альбомах с рисунками. Там органично сочетаются точность в схватывании внешнего вида объекта с непосредственностью и лаконизмом изобразительных средств. Однако значение альбомов, особенности их создания и использования в мастерской и за ее пределами еще требуют более подробного изучения.

По крайней мере двумя причинами могут объясняться упадок школы и стагнация стиля. Первая — традиционная техника. Используя тушь и минеральные краски, художники Маруяма-Сидзё были гораздо ближе к мастерам других дальневосточных направлений живописи: Маруяма Окё дал натуралистический импульс лишь однажды, но влияние других японских школ стиль Сидзё ощущал постоянно. К тому же художники эпохи Эдо часто сознательно обращались к разным манерам, стараясь подстроиться под желания заказчиков. Вторая причина — отсутствие четкой доктрины школы, которая бы регламентировала стиль. Уже на этапе создания школы соединились ученый натурализм и живопись «нанга», а значит, стояла задача интегрировать и синтезировать не только восточное и западное, но и разные грани восточного.

Школа Маруяма-Сидзё была известной и влиятельной, однако противоречия в ее стиле привели к стагнации, застойности приемов и уходу учеников. И хотя обстоятельства располагали к постепенному распространению ее влияния и закономерному развитию стиля, внутренние причины не дали потенциалу реализоваться. Однако это не умаляет значения школы в контексте японской художественной традиции. Мастерская Сидзё стала отправным пунктом для развития индивидуальных талантов ряда художников, которые вошли в историю искусств как выдающиеся. Если же говорить о далекой перспективе, именно школа Маруяма-Сидзё, которая впервые в столь значительных масштабах попробовала найти компромисс между западными и восточными подходами, создала благодатную почву для формирования живописи «нихонга».

Е.В. ЗДОБНОВА

ЛИТЕРАТУРА

- Григорьева Т.П.* Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979.
- Николаева Н.С.* Япония — Европа. Диалог в искусстве, середина XVI — начало XX в. М.: Изобразительное искусство, 1996.
- Стэнли-Бейкер Дж.* Искусство Японии. М.: Слово, 2002.
- Guth C.* Art of Edo Japan: The Artist and the City, 1615–1868. New Haven; L.: Yale University Press, 1996.
- Hillier J.* The Uninhibited Brush: Japanese Art in the Shijō Style. L.: Moss, 1974.
- Mason P.* History of Japanese Art. Upper Saddle River: Pearson Education, 2005.
- Miyagawa T.* Modern Japanese Painting. An Art in Transition. Palo Alto; Tokyo: Kodansha International, 1968.
- Oxford Art Online. [Электронный ресурс]. URL: www.oxfordartonline.com.
- Paine R., Soper A.* Art and Architecture of Japan. New Haven: Yale University Press, 1981.
- Price J.D.* (ed.). Masterpieces from the Shin'enkan Collection: Japanese Painting of the Edo Period [exh. cat.]. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1986.
- Sato D., Nara H.* Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty. Los Angeles: Getty Research Institute, 2011.
- Schaap R., Herwig-Kempers A.H.* (eds). A Brush with Animals: Japanese Paintings, 1700–1950 [exh. cat.]. Bergeijk: Society for Japanese Arts, 2007.
- Yamada C.F.* (ed.). Dialogue in Art: Japan and the West. Tokyo: Kodansha International, 1976.

М.Н. Цыбизова

ТЕМА ОРИЕНТАЛИЗМА В РУССКОМ ФАРФОРЕ XVIII–XIX ВВ.

В данной статье изучаются ориенталистские мотивы, воспроизводимые в русском фарфоре XVIII–XIX вв. На материале коллекций фарфора из российских музеев рассматривается изменение декора декоративно-прикладного искусства в Российской империи, влияние на которое оказывало искусство Средней Азии, Турции и Северной Африки. В статье выделяются три ступени эволюции ориенталистских мотивов в русском фарфоре: классицизм Екатерины II, историзм XIX в. и произведения «Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С. Кузнецова». Традиционно исследователями ориенталистские мотивы обобщаются в единую концепцию экзотики в русском искусстве. Данное исследование способствует формированию нового взгляда на тему ориентализма в фарфоровых изделиях, произведенных в Российской империи в XVIII–XIX вв.

Ключевые слова: *ориентализм, ориентальные мотивы, ориенталистские мотивы, тюркери, экзотика, русский фарфор, классицизм, историзм, Императорский фарфоровый завод (ИФЗ), Фарфор Вербилок (Завод Гарднера).*

THE THEME OF ORIENTALISM IN RUSSIAN PORCELAIN OF THE 18th–19th CENTURIES

This article examines orientalist motifs in Russian porcelain of the 18th–19th centuries. On the material of porcelain collections from Russian museums, the change in the painting and ornament of arts and crafts in the Russian Empire under the influence of the art of Central Asia, Turkey and North Africa is considered. This paper addresses three stages of the evolution of orientalist motifs

in Russian porcelain: Catherine's II classicism, historicism in the 19th century, and the objects of Kuznetsov's factory. Traditionally, orientalist motifs were generalized in the concept of exoticism in Russian arts and crafts. This research contributes towards a new understanding of orientalist motifs in porcelain painting and decoration.

Key words: *orientalism, oriental motifs, orientalist motifs, turquerie, exoticism, Russian porcelain, classicism, historicism, Imperial Porcelain Factory, Gardner Porcelain Manufacture in Verbilki.*

Производство фарфора — одна из самых ярких страниц в русском декоративно-прикладном искусстве, включающая и предметы из больших парадных ансамблей, и камерные сервизы, и мелкую пластику, и всевозможные детали интерьера. В России фарфор всегда был связан с деятельностью предприятий и художественной промышленностью. Техническое развитие фарфорового производства шло одновременно с эволюцией и совершенствованием в изобразительной сфере. Живописные сюжеты и орнаментальные мотивы фарфоровой декорировки являют собой весьма обширное поле для изучения.

Фарфор с ориенталистскими мотивами XVIII–XIX вв., однако, никогда прежде не рассматривался в качестве отдельной группы произведений для исследования. Ориентализм в данной коннотации представляется современными искусствоведами как одна неделимая тема для изучения, которая охватывает дальневосточный ориентализм (мотивы, пришедшие из Японии и Китая, — ши-нуазри), а также среднеазиатские, африканские и исламские (например, тюркери) мотивы, однако конкретные страны и регионы в ней не выделяются. Настоящее исследование ставит своей задачей вычленив из широкого спектра ориенталистских мотивов русского фарфора именно те, что связаны с исламскими регионами XVIII–XIX вв. (Турцией, Средней Азией и Севером Африки), установить, как именно появилась и развивалась в России указанного

времени данная мода на «восточные» мотивы и с чем конкретно был связан выпуск фарфоровой посуды и статуэток с определенной тематикой.

Для полного понимания терминологии статьи необходимо в первую очередь установить различия между понятиями «ориентальный» и «ориенталистский». Ориентализм — изучение духовной культуры и истории Востока¹; в изобразительном, декоративно-прикладном искусстве и архитектуре ориентализм представляет собой использование колониальных мотивов. Таким образом, *ориентальное произведение искусства* — это произведение, созданное восточным автором либо автором-европейцем, который полностью перенимает форму, стиль и идейное содержание восточного произведения искусства². *Ориенталистские произведения искусства* выражают культурные различия западной и восточной цивилизаций посредством воспроизведения западными мастерами некоторых аспектов искусства Востока без принятия их идейной основы.

Следует обозначить временные рамки. В 1744 г. начал свою работу первый в Российской империи завод по производству фарфоровых изделий — Императорский фарфоровый завод³. В 1748 г. Дмитрием Ивановичем Виноградовым был получен фарфор с белым и прозрачным черепком и глазурью, не отстающей от массы⁴. Широкомасштабное производство фарфора началось именно в 1750-е годы; тогда же увеличилось и число заказов императорского двора на фарфоровые изделия. Вторая временная граница исследования обуславливается тем, что с конца XIX — начала XX в. заводы «Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий

¹ См.: Саид Э. Ориентализм. Западные концепции Востока / пер. с англ. А.В. Говорунова. СПб.: Русский мир, 2006. С. 7–8.

² См.: Андреева Е.Д. Ориенталистские мотивы в творчестве Генри Райдера Хаггарда. Оренбург: Оренбургский государственный университет, 2013. С. 21.

³ Далее — ИФЗ.

⁴ См.: Безбородов М.А. Дмитрий Иванович Виноградов — создатель русского фарфора. Л.: Изд-во и 1-я тип. Изд-ва Акад. наук СССР, 1950. С. 298.

М.С. Кузнецова» монополизировали производство фарфора в Российской империи. Таким образом, развитие форм и декора, в том числе с ориенталистскими сюжетами и мотивами, приостанавливается: мастера кузнецовского завода, выработав определенные популярные модели для экспорта, и в дальнейшем пользовались узнаваемыми и продаваемыми фарфоровыми формами.

При выяснении того, как происходил и чем обуславливался выбор именно ориенталистских мотивов для фарфоровых изделий, важно отметить, что в силу религиозной строгости, наблюдавшейся в католическом и протестантском мире почти до самого конца XVII в., заимствования из мусульманской культуры не приветствовались⁵. Вещи, которые проникали в европейскую культуру с начала XVIII в., в периоды затишья в полосе конфликтов между европейскими державами и Османской империей, попадали в Европу посредством торгового и культурного обмена; некоторые материальные ценности перемещались в Европу в качестве военных трофеев. Данные произведения искусства скорее символизировали, нежели давали реальное представление о жизни того или иного народа. Например, жители Османской империи, включавшей земли Южной Европы, Малой Азии, Африки и Ближнего Востока, определялись европейцами именно как «турки», несмотря на то что на территории империи проживали представители различных этнических групп⁶. Однако при их различении жители Европы опирались не на этнографические признаки, а на детали гардероба. В интерьер интегрировались вещи в колониальном/экзотическом стиле; привычные европейские формы декоративно-прикладного искусства начали декорироваться в «восточном» духе — в этом отношении и фарфор не был обойден стороной.

Фарфоровые заводы Российской империи тоже занимались производством предметов с «восточными» мотивами. Исследо-

⁵ См.: *Кораблев М.Н.* Антология русского фарфора XVIII — начала XX века. Скульптура малых форм. М.: Известия, 2015. С. 38.

⁶ См.: Там же. С. 39–43.

ватель работы частных фарфоровых заводов В.А. Попов в своей книге «Русский фарфор: частные заводы»⁷ выдвигает предположение о том, что фарфоровые формы и декорировка (живопись и орнамент) на ориенталистские темы пришли в русское производство вместе с произведениями европейских мастеров: основным источником здесь стала Мейсенская фарфоровая мануфактура. Однако первоначально в данные произведения вкладывался вовсе не декоративно-развлекательный смысл, как было в Европе. На развитие и популярность именно ориенталистских мотивов в русском фарфоре повлияла конфронтация между Российской и Османской империями, обострившаяся в период правления Екатерины II и закончившаяся Русско-турецкой войной 1768–1774 гг., в которой Россия одержала победу. В 1772 г. прусский король Фридрих II подарил Екатерине фарфоровый сервиз; в него входило столовое украшение, состоящее из ряда многофигурных аллегорических композиций, среди которых были и скульптурные группы, изображавшие пленных турок, — так называемые «Трофеи». «Трофеи» послужили не только скульптурной моделью — данные скульптурные группы стали основой для живописной композиции, разработанной мастером живописи по фарфору завода Гарднера Иоахимом Кестнером и украсившей поднос в парадном сервизе императрицы для одного лица (его называют «солитер»)⁸. С этого предмета и началась ориенталистская тема в фарфоровом производстве русских заводов. Завод Гарднера во второй половине — конце XVIII в. продолжает активно развивать данную тему в своих фарфоровых изделиях, выпуская кружки в виде голов турок и турчанок. Стоит обратить внимание на их лица: они скорее славянские, нежели турецкие. О том, что это именно турки, зрителю говорят только весьма узнаваемые аксессуары, а также черные усы на кружках в виде мужских голов. Другие модели кружек в виде турок представляют собой целые фигурки, смоделиро-

⁷ Попов В.А. Русский фарфор: частные заводы. Л.: Художник РСФСР, 1980.

⁸ См.: Там же. С. 9–12.

ванные, однако, с большой долей условности: важную роль в них играют непосредственно «восточные» аксессуары. Данные скульптурные кружки также выполнялись по иностранным образцам, о чем свидетельствуют кружки-тоби (ироничные кружки в виде английских джентльменов), выполненные на заводе Гарднера с сохранением всех особенностей декора (повторены даже надписи на английском языке)⁹.

На ИФЗ в середине — второй половине XVIII в. в продолжение темы победы Российской империи в Русско-турецкой войне 1768–1774 гг. были выпущены фарфоровые шахматы в виде фигурок с персонажами турецкого военного лагеря. Трактовка ориенталистского образа здесь достаточно проста — разгром неприятельской армии хотя бы в границах шахматной доски¹⁰.

В начале XIX в. продукция крупных предприятий, таких как заводы Гарднера, Попова или фабрика Батенина, изобиловала копиями живописных полотен и гравюр. Сюжеты для фарфоровой росписи брали из модных в первой трети XIX в. исторических и любовных романов, соответственно, изображались и герои произведений с ориенталистским оттенком: например, сцены из романа французской писательницы Софи Коттен «Матильда, или Записки, взятые из истории крестовых походов»¹¹. Большой популярностью пользовались мужские и женские поясные портреты в духе романтизма на напольных вазах — и мужчины и женщины иногда изображались в модных в ту пору восточных тюрбанах, с накинутыми на плечи пестрыми шальями, в шелковых богато расшитых халатах. Данные портреты копировались на фарфор с работ модных живописцев. Ориенталистские сюжеты и декорировка фарфора в «восточном» духе почти не эволюционировали в первой половине — середине XIX в. Это объясняется тем, что

⁹ См.: Попов В.А. Указ. соч. С. 12.

¹⁰ См.: Кораблев М.Н. Указ. соч. С. 49.

¹¹ Роман вышел в свет в 1805 г.

выработанные на ИФЗ и заводе Гарднера изделия принимались за образцы и другими частными заводами Российской империи¹². Фарфоровые посуда и скульптура различались только по технологическому и живописному качеству. Однако при этом начала проследиваться связь формы и живописной декорировки фарфорового изделия с его функцией. Так, в виде турок и турчанок изготавливались длинные курительные трубки или флаконы-ароматницы для хранения масел и духов. С утверждением эпохи историзма началось заимствование форм и мотивов из альбомов по восточным древностям, альбомов гравюр, из литографий современных художников, стали использоваться слепки скульптур, фарфор и керамика разных стран и эпох¹³. При этом могли причудливо сочетаться самые разнообразные формы и декор — фарфор должен был вписаться в интерьер, который тоже стал весьма эклектичным. Или же — особенно это касается фарфоровой посуды — формы и декорировка представляли в абсолютно аутентичном исполнении, для того чтобы вписаться в такие же «аутентичные» интерьеры в восточном вкусе.

В конце XIX в. «Товарищество производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С. Кузнецова» почти полностью завоевало внутренний рынок России и вышло со своими товарами на зарубежные рынки, прежде всего в Персию, Турцию, Китай и Афганистан, представляя там как свою основную продукцию наборы для плова, пиалы, чайники, блюда. Специальные агенты товарищества усиленно изучали характер местной керамики, а также вкусы и нужды потребителей. Азиатские страны стали основными покупателями кузнецовского фарфора¹⁴.

¹² См.: Попов В.А. Указ. соч. С. 133.

¹³ См.: Русский фарфор: 250 лет истории: альбом [каталог выставки] / сост. Л.В. Андреева. М.: Авангард, 1995. С. 10–12.

¹⁴ См.: Пруслина К.Н. Русская керамика: конец XIX — начало XX в. М.: Наука, 1974. С. 31.

Говоря о развитии африканских мотивов, следует отметить, что негры и негритята изображались в фарфоре преимущественно в виде скульптурных композиций. В XVIII в. преобладали изображения так называемых *аранчат* — они являлись своего рода приложением к статуэткам, изображающим туалеты богатых дам в сценках чтения, игр, езды на коне и т.д.; при этом «одеты» они всегда были в европейское или турецкое платье¹⁵. Ситуация меняется в XIX в.: романтизм и романтические сюжеты приводят к распространению в фарфоровой пластике типа «добротого дикаря» на фоне своеобразного экзотического африканского пейзажа¹⁶.

Почему же фарфор столь важен для понимания эволюции ориенталистской темы в русском декоративно-прикладном искусстве XVIII–XIX вв.? Фарфоровые изделия, на наш взгляд, служат неким культурным маркером для выражения вкусов эпохи, при этом охватывается довольно обширный срез общества. Во второй половине XVIII в., с открытием ИФЗ, заказы могли делать только члены императорской семьи и аристократия — именно по этой причине ориенталистские сюжеты и мотивы в фарфоре развиваются в триумфальном ключе победы в Русско-турецкой войне; тюркери для декоративно-прикладного искусства того времени — это не просто экзотический замысловатый сюжет. Фарфор как обязательный предмет интерьерных ансамблей дворцов и богатых домов поддерживал именно данный аспект ориенталистской темы и, будучи в определенной степени массовым продуктом, помогал распространять и поддерживать такой подход. Постепенно, с развитием частного фарфорового производства в Российской империи, фарфор с ориенталистскими сюжетами и орнаментами становится все более ориентированным на функциональность, которая связывается с данными мотивами: вещи для восточных бань, длинные трубки, флаконы для ароматных масел. Фарфоровые изделия стали выпускаться для потребителей с различными финансовыми возможно-

¹⁵ См.: *Кораблев М.Н.* Указ. соч. С. 67–73.

¹⁶ См.: *Попов В.А.* Указ. соч. С. 136.

стями. Модные во второй половине — конце XIX в. эклектичные интерьеры требовали обращения в фарфоре не только к ориенталистским сюжетам и мотивам, но и в известной мере к первичным формам и декору фарфоровых изделий: некоторые образцы фарфора представлены уже как ориентальные.

Автор выражает благодарность Ольге Вадимовне Нефедовой за помощь в работе над исследованием.

ЛИТЕРАТУРА

- Агаркова Г.Д., Петрова Н.С. 250 лет Ломоносовскому фарфоровому заводу в Санкт-Петербурге. 1744–1994. СПб.: ЛФЗ-Дезертина, 1994.
- Андреева Е.Д. Ориенталистские мотивы в творчестве Генри Райдера Хаггарда. Оренбург: Оренбургский государственный университет, 2013.
- Антология русского фарфора XVIII — начала XX века. Скульптура малых форм / сост. М.Н. Кораблев. М.: Известия, 2015.
- Безбородов М.А. Дмитрий Иванович Виноградов — создатель русского фарфора. Л.: Изд-во и 1-я тип. Изд-ва Акад. наук СССР, 1950.
- Кудрявцева Т.В. Русский императорский фарфор. М.: Славия, 2003.
- Попов В.А. Русский фарфор: частные заводы. Л.: Художник РСФСР, 1980.
- Пруслина К.Н. Русская керамика: конец XIX — начало XX в. М.: Наука, 1974.
- Русский фарфор: 250 лет истории: альбом [каталог выставки] / сост. Л.В. Андреева. М.: Авангард, 1995.
- Саид Э. Ориентализм. Западные концепции Востока / пер. с англ. А.В. Говорунова. СПб.: Русский мир, 2006.
- Черный Н.В. Фарфор из Вербиллок: из истории русского и советского фарфора. М.: Изобразительное искусство, 1970.

О.В. Пермьякова

ЕВРОПЕЙСКАЯ ПЕЧАТНАЯ ГРАФИКА
XVII–XIX вв. НА УРАЛЕ:
ОТ ЧАСТНОГО КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ
К МУЗЕЙНОМУ СОБИРАТЕЛЬСТВУ

В статье освещается вопрос о пределах распространения произведений печатной графики. Существование нескольких десятков графических листов европейских мастеров XVII–XIX вв. в музейных коллекциях на Урале (в частности, в Екатеринбурге) дает право предполагать наличие интереса к коллекционированию зарубежных гравюр и литографий в регионе на протяжении XIX — первой трети XX в. В центре внимания — графическая часть коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств, истоки формирования которой относятся к деятельности членов Уральского общества любителей естествознания.

Ключевые слова: печатная графика, коллекционирование, история музейных собраний, Уральское общество любителей естествознания, Екатеринбургский музей изобразительных искусств.

EUROPEAN 17th–19th CENTURIES PRINTS
IN THE URAL REGION —
FROM PRIVATE COLLECTIONS
TO MUSEUM SPACES

This article critically examines the spread of prints. Dozens of works created by European engravers of the 17th–19th centuries are present in museum collections in the Ural region (particularly in Ekaterinburg), which entitles one to assert the interest in collecting prints during the 19th — the first half of

the 20th centuries in this region. The graphic collection of the Ekaterinburg Museum of Fine Arts gathered by the members of the Ural Society of Natural Science Amateurs is in the limelight in this research.

Key words: prints, collecting, history of museum collections, Ural Society of Natural Science Amateurs, Ekaterinburg Museum of Fine Arts.

В силу особенностей, присущих печатной графике, данный вид изобразительного искусства является одним из самых «мобильных». С момента своего возникновения техники печати и сами произведения в короткий период времени распространяются по всей Европе и за ее пределами. История бытования графических листов относится к числу самых сложных и увлекательных тем для исследователей. Зачастую им известны лишь конечные точки маршрута путешествий графики — музейные коллекции, куда произведения попадали самыми разными путями. Одним из таких пунктов является собрание Екатеринбургского музея изобразительных искусств, где на сегодняшний день представлено несколько сотен старых европейских гравюр XVII–XIX вв. В настоящем исследовании впервые сделана попытка осветить вопрос проникновения зарубежных гравюр и литографий в уральские музейные собрания.

С начала XVIII столетия на Урале начинается процесс формирования частных художественных коллекций и библиотек. Он совпадает со временем активного промышленного освоения новых российских территорий, в частности Урала. Именно здесь строились заводы, впоследствии давшие жизнь крупным провинциальным городам: Екатеринбургу, Нижнему Тагилу, Перми и др. Создатели и владельцы этих заводов — династии Турчаниновых, Демидовых, Строгановых, Яковлевых и др. — были, как правило, ценителями и собирателями произведений искусства, охотно знакомившими с ними местное сообщество. Среди предметов коллекционирования была и европейская печатная графика, представленная ныне в музейных коллекциях Урала. Достаточно крупный массив печатной

графики сложился в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств.

История основания самого музея достаточно традиционна для российских регионов и восходит к первой трети XX в. — времени становления и активного развития музейного дела в разных уголках страны, в том числе на Урале¹. Датой основания музея считается 1 апреля 1936 г., однако формирование коллекций относится к гораздо более раннему периоду.

В 1871 г. в Екатеринбурге был создан первый музей — Музей Уральского общества любителей естествознания (открыт для публики 27 декабря 1888 г.). Само общество — одно из крупнейших любительских научных объединений Российской империи, а затем Советского Союза — возникло годом ранее, в 1870 г., благодаря усилиям О.Е. Клера (1845–1920) и еще целого ряда краеведов-любителей. История общества освещена в трудах Л.И. Зориной² и других исследователей. Музей Уральского общества любителей естествознания возник на основе частных коллекций. В дальнейшем он также пополнялся за счет дарений. Наиболее активно формировались коллекции, связанные с изучением края: археологическая, зоологическая, ботаническая, минералогическая, палеонтологическая, нумизматическая. Данные разделы спустя всего несколько лет с момента возникновения музея насчитывали десятки тысяч единиц хранения. Среди этого многообразия естественно-исторических экспонатов постепенно накапливались и художественные произведения. В результате одиннадцатым отделом музея стал художественный.

¹ См.: *Леденцова Е.К.* Формирование музейной сети на Среднем Урале в 1917–1929 гг. // *Известия Уральского государственного университета.* 2010. № 1 (72). С. 190–200. (Сер. 2. Гуманитарные науки.)

² *Зорина Л.И.* История Уральского общества любителей естествознания, 1870–1929. Из истории науки и культуры Урала / Ученые записки Свердловского областного краеведческого музея. Т. 1. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1996.

Комплектованием всех отделов занимались специалисты в своих областях. Известно, что с февраля 1925 г. по июль 1926 г. должность заведующего художественным отделом занимал художник Т.С. Зарецкий, а с 1 августа 1926 г. — художник А.А. Арнольдов³. Отдел регулярно пополнялся живописными произведениями, скульптурой, а также печатной графикой европейских и русских мастеров.

В 1926 г. музей Уральского общества любителей естествознания получил статус самостоятельного учреждения и новое наименование — Уральский областной государственный музей. В середине 1920-х годов коллекция художественного отдела, включая графическую его часть, пополнилась, в том числе за счет взятых на учет комиссией по сохранению культурного наследия вещей музейного значения («папка с рисунками и гравюрами»⁴). Деятельность комиссии разворачивалась главным образом в городах с богатой историей (в частности, в Кыштыме — бывшей вотчине Демидовых). По данным на 1926 г., художественный отдел имел достаточно сложную структуру. Среди основных «отделений» самыми крупными были «отделение живописи» (насчитывавшее 456 экспонатов) и «отделение гравюр» (включавшее 301 экспонат, «по преимуществу иностранных мастеров английских и др. / итальянских / Бартолоцци и др. / и французских»⁵). Следует отметить,

³ См.: *Пермякова О.В.* Судьба частных графических собраний уральских промышленников в послереволюционный период // Музей и революция 1917 года в России: судьба людей, коллекций, зданий (из цикла «Музей и война»): сб. докладов всероссийской конференции, 15–17 ноября 2017 г. / Государственный Эрмитаж, Екатеринбургский музей изобразительных искусств; сост. И.Г. Ефимова. Екатеринбург: Екатеринбургский музей изобразительных искусств, 2017. С. 150–151.

⁴ Цит. по: Переписка о музейных экспонатах (оценка, покупка, передача в дар и во временное пользование, изготовление по заказу, учет) за май — август 1928 года. 5 мая — 31 августа 1928 г. // Научный архив СОКМ. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 35.

⁵ Цит. по: Переписка о размещении отделов музея; об отборе, оценке, приеме, покупке музейных предметов за январь — июнь 1926 года. 03 января — 28 июня 1926 г. // Научный архив СОКМ. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 13.

что наряду с художественными произведениями в отделе также хранились разного рода репродукции и фотографические «снимки с картин Луврского, Люксембургского, Берлинского, Мюнхенского, Стокгольмского и др. музеев»⁶, которые, вероятно, могли использоваться в учебных целях.

Как общественная организация Уральское общество любителей естествознания официально прекратило свое существование в 1929 г. Однако музей продолжил свою деятельность. В 1930-е годы Уральский областной государственный музей был переименован в Свердловский областной краеведческий музей, а в 1936 г. из его состава была выделена Свердловская картинная галерея (ныне — Екатеринбургский музей изобразительных искусств). В ее основу легли произведения, составлявшие художественный отдел музея. Согласно документам среди переданных произведений были «гравюры старинные в папке 204 шт.» и «неразобранные гравюры репродукции и проч. в папке 58 шт.»⁷. На сегодняшний день произведения раздела печатной графики собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств находятся в процессе изучения.

Хронологические рамки представленных листов охватывают период с конца XVI по XIX в. Разнообразен и состав национальных школ: итальянская, нидерландская, французская, немецкая, польская. С одной стороны, коллекция позволяет исследовать творчество граверов разных европейских школ XVII–XIX вв. С другой стороны, сами листы отсылают к живописным и графическим оригиналам, с которых они были исполнены, как широко известным, так и ныне забытым или даже утраченным.

Пока можно лишь предполагать, были ли графические листы доступны посетителям музея. Вероятно, они могли экспонироваться

⁶ Цит. по: Переписка о размещении отделов музея... 03 января — 28 июня 1926 г.

⁷ Цит. по: Акт передачи Картинной галереи облоно в ведение областного отдела по делам искусств от 06 апреля 1936 года; приемо-сдаточные описи экспонатов и оборудования. 04 апреля — 12 сентября 1936 г. // Научный архив СОКМ. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 118.

на временных выставках наряду с живописью и скульптурой, благодаря чему уральская публика имела возможность знакомиться с произведениями европейских мастеров разных эпох: с сюжетами росписей ватиканских лоджий на примере гравюры Николя Шаперона (1612–1656), ученика Симона Вуэ, «Продажа Иосифа братьями», с живописным наследием голландских и фламандских мастеров XVII в.: Питера Пауля Рубенса (1577–1640) и Франса Снейдерса (1579–1657), Герарда Терборха (1617–1681) и Корнелиса Питерса Беги (1631/32–1664), а также многих других — по офортам более позднего времени.

Среди гравюр в собрании немало произведений с интересной историей создания. В частности, в музее хранятся три листа со сценами Страстей Христовых, автором которых является французская художница, гравер и издатель Клодин Бузонне-Стелла (1636–1697), возглавившая луврскую мастерскую своего дяди, исторического живописца круга Пуссена — Жака Стелла (1596–1657), после его смерти. В своих гравюрах Клодин Бузонне-Стелла чрезвычайно точно воспроизводила картины Николя Пуссена (1594–1665). Вероятно, по этой причине ранее считалось, что офорты были выполнены по оригиналам его картин. Однако сейчас исследователи склоняются к мысли, что серия была награвирована Клодин с рисунков Жака Стелла и в дальнейшем передана кузену Мишелю де Массо. Предположительно, впоследствии имя Ж. Стелла было заменено на Н. Пуссена⁸.

В целом представленные листы — это не единичные экземпляры, а восходящие к сериям гравюры и литографии. Так, в музее хранится ряд листов⁹, выполненных по живописным оригиналам

⁸ Passion of Christ (U,7.37). The British Museum Online Collection. [Электронный ресурс]. URL: http://britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1667355&partId=1&searchText=Claudine+Bouzonnet&museumno=U,7.37&page=1 (дата обращения: 07.03.2018).

⁹ См.: Золотой век французского искусства: каталог выставки / сост. О.К. Пичугина. Екатеринбург: Изд-во ЕМИИ, 2006. С. 20–25.

французского художника XVIII в. Клода Жозефа Верне (1714–1789). Офорты были исполнены современниками Верне, выдающимися граверами французской школы. Среди вошедших в собрание листов: «Отправляясь на рыбалку» Жака Филиппа Леба (1707–1783), пять гравюр его ученика Жака Альяме (1726–1788) — «Трудолюбивые итальянки», «Второй вид Леванта», «Вечер», «Второй вид Марселя», «Первый вид Марселя», и «Вид порта Эрколе» Пьетро Антонио Мартини (1738–1797), помощника Леба.

Интересный раздел составляют гравюры с зарисовками французских художников, изображающих национальные костюмы Сибири. Это два офорта — «Различные одеяния женщин Сибири» и «Другие одеяния женщин Сибири», иллюстрирующие девятый том «Краткой всеобщей истории путешествий» Жана Франсуа де Лагарпа (1739–1803), посвященный «Сибири — Побережью Арктики — Японии».

Помимо косвенного знакомства с живописным наследием европейских мастеров, уральская публика имела возможность в деталях разглядеть композиции фризов Парфенона с изображениями шествия с жертвенными животными, всадников панафинейской процессии, выноса пеплоса — благодаря листам, награвированным по «методу Колла» (*procédé de A. Collas*), или так называемому *medal engraving* — методу машинного гравирования на стали и меди с барельефов, медалей и т.п. Скорее всего, данные листы гравировались по бронзовым отливкам фирмы Фердинанда Барбедьенна (1810–1892), с которым работал гравер и изобретатель Ашиль Колла (1795–1859).

В рамках настоящего исследования не представляется возможным охватить все многообразие коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств. Наличие произведений дает право говорить об интересе к собиранию печатной графики на Среднем Урале в XIX в. Безусловно, печатная графика играла важную роль в распространении художественных образов на новых территориях. Гравюры и литографии позволяли знакомиться не только с живо-

писными произведениями старых мастеров разных европейских школ, но и с другими видами изобразительного искусства. На Урал произведения попадали благодаря частным коллекционерам. В деле же сохранения произведений печатной графики европейских мастеров главную роль сыграли краеведы-любители, сформировавшие музейную коллекцию за несколько десятилетий XX в. Пути проникновения европейской печатной графики на Урал станут предметом дальнейших исследований.

ЛИТЕРАТУРА

Акт передачи Картинной галереи облоно в ведение областного отдела по делам искусств от 06 апреля 1936 года; приемо-сдаточные описи экспонатов и оборудования. 04 апреля — 12 сентября 1936 г. // Научный архив СОКМ. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 118.

Золотой век французского искусства: каталог выставки / сост. О.К. Пичугина. Екатеринбург: Изд-во ЕМИИ, 2006.

Зорина Л.И. История Уральского общества любителей естествознания, 1870–1929. Из истории науки и культуры Урала / Ученые записки Свердловского областного краеведческого музея. Т. 1. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1996.

Леденцова Е.К. Формирование музейной сети на Среднем Урале в 1917–1929 гг. // Известия Уральского государственного университета. 2010. № 1 (72). С. 190–200. (Сер. 2. Гуманитарные науки.)

Переписка о музейных экспонатах (оценка, покупка, передача в дар и во временное пользование, изготовление по заказу, учет) за май — август 1928 года. 5 мая — 31 августа 1928 г. // Научный архив СОКМ. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 35.

Переписка о размещении отделов музея; об отборе, оценке, приеме, покупке музейных предметов за январь — июнь 1926 года. 03 января — 28 июня 1926 г. // Научный архив СОКМ. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 13.

Пермякова О.В. Атрибуция гравюры «Мост в Тироле» К. Вагнера из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств // Де-

О.В. ПЕРМЯКОВА

кабрьские диалоги. Вып. 17: материалы Всероссийской (с международным участием) науч. конф. памяти Ф.В. Мелехина, 3–4 декабря 2013 г. / Мин-во культуры Омской обл.; ООМНИИ им. М.А. Врубеля; науч. ред. Ф.М. Буреева; ред. И.И. Бабилова. Омск: ООО «Издатель-Полиграфист», 2014. С. 162–163.

Пермякова О.В. Судьба частных графических собраний уральских промышленников в послереволюционный период // Музей и революция 1917 года в России: судьба людей, коллекций, зданий (из цикла «Музей и война»): сб. докладов всероссийской конференции, 15–17 ноября 2017 г. / Государственный Эрмитаж, Екатеринбургский музей изобразительных искусств; сост. И.Г. Ефимова. Екатеринбург: Екатеринбургский музей изобразительных искусств, 2017. С. 150–151.

Passion of Christ (U,7.37). The British Museum Online Collection. [Электронный ресурс]. URL: http://britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1667355&partId=1&searchText=Claudine+Bouzonnet&museumno=U,7.37&page=1.

К.В. Линькова

ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ
ЭКОЛЬ ДЕ БОЗ-АР
И КИТАЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

В XX в. в Китае начинает складываться профессия архитектора. Молодые студенты получают архитектурное образование за рубежом, в Японии и США. В 1920–1930-х годах многие студенты, ставшие впоследствии основоположниками архитектурной школы в Китае (Чэнь Чжи, Тон Цзюнь, Ян Тинбао и Лян Сычэн), попадают в Пенсильванский университет в мастерскую П.Ф. Крета. В преподавательском методе Крета, опирающемся на традиции парижской школы изящных искусств (École des beaux-arts), акцент делается на архитектурном рисунке и ясности плана постройки. Таким образом, можно предположить, что образование в его мастерской привело к проявлению элементов стиля боз-ар в работах китайских архитекторов.

Ключевые слова: *боз-ар, китайская архитектура, Пенсильванский университет, китайские архитекторы первого поколения, Поль Филипп Крет, Ян Тинбао, Лян Сычэн, Тон Цзюнь, Чэнь Чжи.*

EDUCATIONAL TRADITION
OF ÉCOLE DES BEAUX-ARTS
AND THE CHINESE ARCHITECTURE
OF THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY

The 20th century in China was marked by the interest in professional architects. It arose in the times of modernization and the subsequent strong need of new

building types. To this end, in the 1920s young Chinese students (the so-called “first generation” of architects — Yang Tingbao, Liang Sicheng, Chen Zhi, Tong Jun) travelled abroad to study at the University of Pennsylvania. They entered the class of Beaux-Arts trained French architect Paul Philippe Cret. Conceivably, Beaux-Arts architecture had an influence on their future works. With the use of formal and comparative analysis that influence is discovered in the article.

Key words: *Beaux-Arts architecture, Chinese architecture, University of Pennsylvania, the first generation of Chinese architects, Paul Philippe Cret, Yang Tingbao, Liang Sicheng, Tong Jun, Chen Zhi.*

На рубеже XIX–XX вв. Китай сталкивается с необходимостью модернизации¹. В связи с этим возникает потребность в новых типах зданий: школах, больницах, кинотеатрах, заводах. Ремесленники, строившие в старых традициях китайской архитектуры, располагали только ограниченным количеством типов: дворец-храм (не отличались), пагода, гробница. Необходимость архитектурного образования становится очевидна. Первоначально большинство китайских студентов отправляется в Японию, но затем они все чаще отдают предпочтение США. Это происходит, в частности, потому, что в Японии архитектурное образование было сосредоточено на технологических аспектах, в США же архитектура преподавалась и воспринималась как один из видов искусства, поэтому значительное внимание там уделялось проектированию формы и пространства зданий, а не только технологиям строительства².

¹ В начале XX в. ослабшая империя Цин уже не может противостоять иностранной интервенции (со стороны Японии, России, Германии, Франции и Англии), вспыхивают восстания (в частности, Боксерское восстание 1899–1901 гг.). А в 1911 г. в результате Синьхайской революции империя Цин перестает существовать. В стране начинается борьба за власть, которая продлится вплоть до полной победы Коммунистической партии Китая в 1949 г.

² См.: *Xing R. Accidental Affinities: American Beaux-Arts in Twentieth-Century Chinese Architectural Education and Practice // Journal of the Society of Architectural Historians. 2002. Vol. 61. No. 1. P. 31.*

В данной статье с целью проанализировать, как образование, полученное в США, повлияло на формирование архитектурной школы в Китае первой половины XX в., будет рассматриваться американский опыт китайских студентов на примере мастерской П.Ф. Крета (1876–1945). В качестве основных методов анализа используются биографический, формально-стилистический и сравнительный.

Первые миссии в США направляются еще в 1870–1880-е годы, в период правления династии Цин, однако они оказываются непродолжительными из-за антикитайской политики американского правительства³. В 1901 г. в Китае происходит восстание ихэтуаней, в результате которого страна вынуждена выплачивать контрибуцию иностранным державам. По требованию США часть этой суммы была выделена на формирование фонда помощи китайским студентам, что послужило дополнительным стимулом для поездок в Америку.

Первым студентом, еще при династии Цин поехавшим учиться архитектуре в США, стал Чжуан Цзюнь (1880–1990). После выпуска из Иллинойского университета в 1914 г. он вернулся в Китай и работал там в сотрудничестве с американскими архитекторами. В середине 1910-х годов в США отправились и другие студенты: Люй Яньчжи (1894–1929) — в Корнеллский университет и Чжу Пин (работал в первой половине XX в.) — в Пенсильванский. Архитектурная карьера Люй Яньчжи была яркой, но короткой, так как он погиб в возрасте 35 лет⁴. Чжу Пин сыграл важную роль в формировании школы китайских архитекторов: именно по его рекомендации поток студентов в 1920-е годы устремился в Пенсильванский университет⁵. В числе этих студентов, которых впоследствии на-

³ См.: *Cody J. et al. (eds). Chinese Architecture and the Beaux-Arts. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2011. P. 12.*

⁴ Подробнее о Люй Яньчжи см.: *Cody J. From Studio to Practice. Chinese and Non-Chinese Architects Working Together // Cody J. et al. (eds). Chinese Architecture and the Beaux-Arts. P. 207–223.*

⁵ См.: *Cody J. et al. (eds). Op. cit. P. 14.*

зовут «первым поколением»⁶, были Ян Тинбао (1901–1982; класс 1924 г.), Чэнь Чжи (1902–2001; класс 1927 г.), Тон Цзюнь (1900–1983; класс 1928 г.), Лян Сычэн (1901–1972; класс 1928 г.). Все они попадают в класс к Полю Филиппу Крету, преподававшему в традиции боз-ар. Вернувшись на родину, они будут активно строить, примут участие в формировании системы архитектурного образования в Китае, а Лян Сычэн, кроме того, станет основоположником китайской истории архитектуры.

Покидая свою страну в 1920-е годы, китайцы едут учиться не только архитектуре. Молодых людей, помимо прочего, занимает вопрос: что значит быть современными? Их страна, раздираемая хаосом междоусобиц, нуждается в реформах. Китай перестал быть империей, и нация уже не могла определить для себя его место и роль в этом мире⁷. Ей нужно было понять, как реформировать свою страну, а для этого следовало учиться у Запада, процветающего и развивающегося. Перед молодыми людьми возникает проблема — как при этом сохранить свою идентичность, остаться китайцами. Данный вопрос касался и архитектуры, и выбора стиля.

Приехав в Филадельфию, где находился Пенсильванский университет, китайские студенты видят экономически и культурно процветающий город. В Филадельфии развивается инфраструктура, строятся железные дороги, метро. Возможность учиться дает не только университет, но и сам город: активно идет его перепланировка (под руководством комитета, созданного Гарри А. Маккеем (1869–1938)); строятся магистрали для новых видов транспорта (в 1919 г. заканчивают автостраду Бенджамина Франклина), новые общественные здания (Филадельфийский музей (1911–1928 гг.), Музей Родена (1926–1929 гг.), Институт Франклина (1928–1934 гг.)). Однако самое сильное влияние на студентов, конечно, оказывает их учитель, Поль Филипп Крет — французский архитектор, приехавший в США в начале XX в. В 1903 г. он был рекомендован для

⁶ *Cody J. et al. (eds). Op. cit. P. 14.*

⁷ *Ibid. P. 12.*

работы в университете Пенсильвании, где и преподавал вплоть до выхода в отставку в 1937 г. Крет учился в Школе изящных искусств в Париже (*École des beaux-arts*) у Жана-Луи Паскаля (1837–1920), архитектора, знаменитого не столько своими работами, сколько учениками, вышедшими из его мастерской и работавшими по всему миру, — такими как А. Саваж (1873–1932, Франция), У.С. Максвелл (1874–1952, Канада и Израиль), Г. Лоуэлл (1870–1927, США).

Если обратиться к студенческим проектам Крета, то хорошо видно, что он работает в стиле боз-ар в его французском понимании. Эскизы Крета близки по стилю архитектуре периода Второй империи (1852–1870 гг.) с ее сложным силуэтом, декоративностью, сочетанием элементов разных стилей (с превалированием ренессансных и барочных). Однако, приехав в США, архитектор, видимо, под влиянием американской, в целом намного более функциональной, архитектуры меняет свой стиль: его проекты становятся более сдержанными, строгими, приближенными к неоклассике. Поздние постройки Крета (он начнет выигрывать конкурсы только в 1930-е годы) обнаруживают американское влияние: формы лаконичны, предпочтение отдается деталям греческой архитектуры (илл. 5.1).

По свидетельствам современников, для Крета важнее всего был четкий, ясный план, а также программа здания, которая должна была органично объединять элементы разных стилей. Так, Джозеф Рикверт⁸ в своей книге о Луисе Кане⁹ отмечает: «Крет, который был одним из лучших студентов в самых передовых мастерских Школы изящных искусств, относился к парижской системе обучения очень ревизионистски. Его система была свободна от американского историзма, он концентрировался на достоинствах плана как обра-

⁸ Джозеф Рикверт (р. 1926) — историк и теоретик архитектуры. Заслуженный профессор архитектуры в Пенсильванском университете. Работал вместе с Полем Филиппом Кретом.

⁹ Луис Кан (1901–1974) — американский архитектор. Окончил колледж искусства и архитектуры Пенсильванского университета в Филадельфии (1920), работал в мастерской Крета вместе с Яном Тинбао.

зующей формы (курсив мой. — К. Л.) и на красоте пропорций»¹⁰. Еще один современник, Джон Харбесон¹¹, так описывает подход Крета к архитектурному проектированию: «В основе проекта здания для него лежит не орнамент или деталь, а скорее *система, которая будет соотносить практические нужды с композицией элементов* (курсив мой. — К. Л.), пропорцией масс, расположением входов и которая будет создавать здание приятного вида»¹².

В своей системе образования Поль Крет расставлял те же акценты, что и в архитектуре. В целом механизм обучения в мастерской архитектора совпадал с подходом Школы изящных искусств (особая роль отводилась архитектурному рисунку)¹³, кроме одного нюанса: мастер особенно настаивал на важности четкого, простого и симметричного плана, отмечая, что во французском боз-ар план стал декоративной композицией, очень сложной, красивой самой по себе, но совершенно непрактичной¹⁴. Как и в парижской Школе изящных искусств, образовательная система Пенсильванского университета включала мастера, ассистентов, а также старших и млад-

¹⁰ Цит. по: *Xing R.* Op. cit. P. 35: “Cret had brought with him a revisionist approach to the Parisian training, as he had been a star pupil in one of the more ‘advanced’ Paris ateliers of the Ecole des Beaux-Arts, and his teaching was therefore surprisingly free of the historicism prevalent in American schools. He concentrated on the virtues of the plan as the generating form, on the power of proportion, on humility before the builder’s task”.

¹¹ Джон Харбесон (1888–1986) — филаделфийский архитектор, профессор Пенсильванского университета, в котором получил в 1910 г. степень бакалавра. Также работал с Полем Кретом.

¹² Цит. по: *Xing R.* Op. cit. P. 35: “[D]esign is not concerned primarily with ornamentation or detail, but with making an arrangement that will satisfy the practical requirements, with the composition of elements, with the proportion of masses, with the arrangement and disposition of openings, etc., and with producing a building of pleasing appearance”.

¹³ Об образовании в традиции боз-ар см.: *Garric J.* The French Beaux-Arts // *Bresnani M., Contandriopoulos Ch.* (eds). *The Companions to the History of Architecture. Vol. III: Nineteenth-Century Architecture.* Oxford: Wiley-Blackwell, 2017. P. 1–15.

¹⁴ См.: *Cret P.P.* The Ecole des Beaux-Arts and Architectural Education // *Journal of the American Society of Architectural Historians.* 1941. Vol. 1. No. 2. P. 12.

ших студентов. Они работали следующим образом: мастер, прогуливаясь по аудитории, комментировал проекты старших учеников. Последние совместно с ассистентами объясняли его комментарии младшим студентам, работавшим над своими проектами. Проектирование состояло из нескольких стадий: сначала отбирались архитектурные элементы из разных стилей, затем они организовывались в единое целое, после чего прописывалась подробная программа и прорабатывался детальный план. Проект считался готовым, когда были сделаны план, поперечный разрез и фасад.

Обратимся теперь к работам учеников Крета — китайских архитекторов первого поколения. Ян Тинбао был его лучшим учеником и протее. Он закончил учебу раньше, чем другие китайские студенты, в 1924 г. В 1925 г. Ян Тинбао проходит годовую практику в бюро Крета¹⁵, после чего отправляется в гран-тур по Европе, чтобы завершить свое архитектурное образование. Харбесон в книге «Изучение архитектурного дизайна»¹⁶ приводит несколько студенческих проектов Ян Тинбао: «Крематорий», проект класса А, и проект-призер «Муниципальный рынок» (илл. 5.2). Остановимся подробнее на втором из них. Проект имеет ясный симметричный план с четко выделенной главной осью. Муниципальный рынок состоит из нескольких частей: крытые рынки (мясной, рыбный, овощной и продовольственный), открытый цветочный рынок и ресторан¹⁷. Фасад эклектичен и сочетает в себе как европейские, так и восточные черты: классическая ротонда и аркады соседствуют с двойной китайской крышей.

Вернувшись в Китай, Ян Тинбао становится одним из ведущих архитекторов. Первая его постройка — Вокзал в Шэньяне (1927 г.) — сделана в традициях вокзальной архитектуры, заложенной еще Ф. Дюкне (здание Восточного вокзала в Париже, 1847–1849 гг.). Дюкне первым использует открытую стальную кон-

¹⁵ См.: *Xing R.* Op. cit. P. 33.

¹⁶ *Harbeson J.* The Study of Architectural Design. N.Y., 1927.

¹⁷ См.: *Cody J. et al.* (eds). Op. cit. P. 156.

струкцию, а снаружи — эклектичный декор. Так же поступает и Ян Тинбао. Его вокзал решен в стиле северного ар-деко и напоминает Центральный вокзал Хельсинки (Э. Сааринен, 1904–1914 гг.). В следующей крупной работе архитектора — кинотеатре Дахуа в Нанкине (1935 г.) — можно наблюдать эклектику другого рода (илл. 5.3). Снаружи здание выдержано в духе ар-деко, однако в интерьерах снова, как и в проекте муниципального рынка, можно обнаружить сочетание европейских и китайских черт. Для поддержки антаблемента Ян Тинбао использует большие китайские деревянные колонны, однако он лишает их обязательной для китайской архитектуры системы кронштейнов-доугунов, заменяя доугуны капителями. Капители, в свою очередь, покрыты растительным орнаментом и меандром.

Второй яркий студент Крета — Лян Сычэн (выпуск 1928 г.). К сожалению, изображений его студенческих проектов не сохранилось, но к ранним реализованным проектам относится библиотека Университета Цзилинь в Чанчуне (1930 г.). В центре — ризалит, который несколько выше боковых частей и полностью покрыт рустом. Боковые части зрительно делятся на две зоны: нижнюю, также покрытую рустом, и верхнюю, состоящую из двух рядов больших стеклянных окон. Здесь использован европейский принцип: нижняя часть всегда тяжелее верхней. Однако вертикальные участки стены, выступающие между рядами окон, напоминают пилоны, которые завершаются рельефами в виде традиционных китайских кронштейнов-доугунов, расположенных на карнизе плоской крыши (илл. 5.4).

Еще один студент-архитектор, учившийся вместе с Лян Сычэном (также выпуск 1928 г.), — Тон Цзюнь. Вернувшись в Китай, он вместе с еще одним выпускником Пенсильванского университета, Чэнь Чжи, основывает компанию *Allied Architects*, которая активно строит в Шанхае и Нанкине до 1949 г.¹⁸ Этой архитектуре свойственно сочетание элементов ар-деко, боз-ар, неоклассики

¹⁸ *Cody J. et al. (eds). Op. cit. P. 67.*

и интернационального стиля¹⁹. В качестве примера можно привести проект Шанхайского музея 1934 г. (илл. 5.5). Для Тон Цзюня существовала непреодолимая граница между китайской и современной архитектурой. Он писал: «Традиционная китайская архитектура ничего не может предложить современному зданию, кроме наружного орнамента»²⁰. Однако китайскую крышу он очень часто использовал как выразительное средство²¹.

Таким образом, влияние образования в традиции боз-ар проявляется прежде всего в значении, которое придается архитектурному рисунку, проработке программы, четкому функциональному плану, а также в творческом методе китайских архитекторов: все их постройки эклектичны. Однако они используют не только элементы разных европейских стилей, но и традиционно китайские элементы (например, изогнутую крышу). Так архитекторы пытаются ответить на вопросы: как стать современными, оставаясь китайцами? что такое национальный стиль? Один из путей — использовать китайские элементы в постройках, выполненных в европейском стиле.

ЛИТЕРАТУРА

Cody J. et al. (eds). Chinese Architecture and the Beaux-Arts. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2011.

Cret P.P. The École des Beaux-Arts and Architectural Education // Journal of the American Society of Architectural Historians. 1941. Vol. 1. No. 2. P. 3–15.

¹⁹ См.: *Tan Zh. Liang Sicheng and Tong Jun Surfacing Latent Positions Inherent in Their Discourse and Practice: Ph.D. Singapore: University of Singapore, 2005. P. 87.*

²⁰ *Ibid. P. 85: "Classical Chinese architecture has nothing to offer to the modern building except surface ornamentation".*

²¹ *Ibid. P. 84: "The Chinese roof, when made to crown an up-to-date structure, looks not unlike the burdensome and superfluous pigtail, and it is strange that while the latter is now a sign of ridicule, the Chinese roof should still be admired. No less picturesque and just as antiquated is the Chinese temple roof, borrowed to cover a modern building".*

К.В. ЛИНЬКОВА

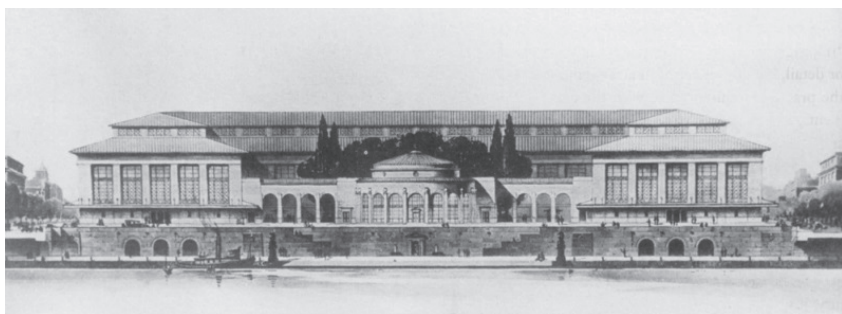
Garric J. The French Beaux-Arts // Bressani M., Contandriopoulos Ch. (eds). The Companions to the History of Architecture. Vol. III: Nineteenth-Century Architecture. Oxford: Wiley-Blackwell, 2017. P. 1–15.

Tan Zh. Liang Sicheng and Tong Jun Surfacing Latent Positions Inherent in Their Discourse and Practice: Ph.D. Singapore: University of Singapore, 2005.

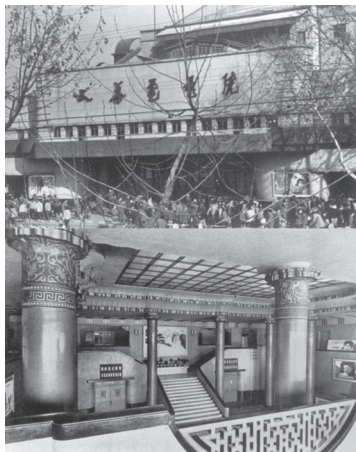
Xing R. Accidental Affinities: American Beaux-Arts in Twentieth-Century Chinese Architectural Education and Practice // Journal of the Society of Architectural Historians. 2002. Vol. 61. No. 1. P. 30–47.



Илл. 5.1. П.Ф. Крет. Арка Вэлли Фордж. Пенсильвания, США. 1913 г. (Источник: PennDesign. Architectural archives.)



Илл. 5.2. Ян Тинбао. Муниципальный рынок, проект класса А, фасад. (Источник: Cody J. et al. (eds). Chinese Architecture and the Beaux-Arts. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2011. P. 156.)



Илл. 5.3. Ян Тинбао. *Кинотеатр Дахуа, Нанкин. 1935 г.* (Источник: *Cody J. et al.* (eds). *Chinese Architecture and the Beaux-Arts*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2011. P. 158.)

Илл. 5.4. Лян Сычэн. *Библиотека университета Цзилин, Чанчунь. 1930 г.* (Источник: *Tan Zh. Liang Sicheng and Tong Jun Surfacing Latent Positions Inherent in Their Discourse and Practice: Ph.D.* Singapore: University of Singapore, 2005. P. 81.)



Илл. 5.5. Тон Цзюнь. *Шанхайский музей. 1934.* (Источник: *Tan Zh. Liang Sicheng and Tong Jun Surfacing Latent Positions Inherent in Their Discourse and Practice: Ph.D.* Singapore: University of Singapore, 2005. P. 87.)



Н.В. Вихрева

ОТКРЫТИЕ СОБСТВЕННОЙ СТРАНЫ:
ТРАНСФОРМАЦИЯ ИДЕЙ
ТАРСИЛЫ ДУ АМАРАЛ
КАК РЕЗУЛЬТАТ ПУТЕШЕСТВИЯ
ПО БРАЗИЛИИ

В 1924 г. Тарсила ду Амарал, бразильская художница-модернистка, предприняла путешествие вглубь Бразилии в компании французского поэта Блеза Сандрара и бразильского писателя Освальда де Андраде. В результате опыта, полученного в поездке, и влияния, которое оказал на нее европейский интерес к примитивным культурам, Тарсила ду Амарал создала серию работ под названием «Бразильская древесина», ставшую одним из первых шагов бразильского модернизма к национальной визуальности.

Ключевые слова: *Тарсила ду Амарал, «Бразильская древесина», национальная идентичность, бразильский модернизм, Блез Сандрар.*

THE DISCOVERY OF THE NATIVE COUNTRY:
THE TRANSFORMATION OF
TARSILA DO AMARAL'S IDEAS
AS A RESULT OF HER JOURNEY
THROUGH BRAZIL

In 1924 Brazilian modernist painter Tarsila do Amaral accompanied by French poet Blaise Cendrars and Brazilian writer Oswald de Andrade went on a trip to the Brazilian outback. The travel experience and European interest in primitive cultures as expressed by Cendrars, rendered Amaral attentive to her native

culture. The new ideas emerged in Tarsila's Pau Brasil series of painting, which became the first step toward the exploration of national identity in Brazilian modernism.

Keywords: *Tarsila do Amaral, Pau Brasil, national identity, Brazilian modernism, Blaise Cendrars.*

Тарсила ду Амарал — художница, прочно занявшая место в авангарде бразильского модернизма. С ее именем ассоциируется не только первая волна модернизма в Бразилии, но и поворот от европоцентризма в искусстве и копирования западных стилей к поиску визуального воплощения национального. Один из активизирующих факторов этого поворота в творчестве художницы — географические и вместе с тем культурные перемещения.

Тарсила ду Амарал начала свое обучение в возрасте 16 лет в Испании, затем продолжила занятия живописью в 1920 г. в парижской Академии Жюлиана. В Париже художница сразу же почувствовала силу авангардных процессов, но продолжала писать в академической манере. Через несколько месяцев после приезда ду Амарал была уже полностью включена в художественную жизнь французской столицы. Обладая большой финансовой свободой, она имела возможность долгое время оставаться в Европе, посещая самые знаменитые ателье и салоны, заводя знакомства среди интеллектуальной элиты Парижа. Знаковой оказалась встреча с франко-швейцарским поэтом Блезом Сандраром (1887–1961) в мае 1923 г. Впоследствии Сандрар представил Тарсилу ду Амарал и ее будущего мужа, писателя Освальда де Андраде (1890–1954), своему кругу знакомых, в который входил и Фернан Леже (1881–1955).

Скоро художница обнаружила, что одним из важнейших источников вдохновения для авангарда стало примитивное искусство. Активную заинтересованность архаической образностью демонстрировал сам Сандрар, но ни он, ни Леже не являлись носителями экзотической культуры, которой восхищались и ви-

зуальную эстетику которой использовали для работы. Ду Амарал же была прямой наследницей фольклорной культуры — причудливого сплетения языков искусства индейцев и африканских рабов. Она впитала ее через сказки и мифы, которые чернокожая прислуга рассказывала детям хозяев. Однако само искусство Бразилии с ее колониальным прошлым вплоть до начала XX в. пренебрегает национальным своеобразием, ориентируясь на западные образцы. Местные мастера с академической выучкой игнорируют этот низовой, «маргинальный» пласт, чуждый критериям «высокого вкуса». Между тем в модернистской среде близость ду Амарал к источнику вдохновения парижских художников оказалась актуальной и привлекательной.

В этот период в творчестве художницы произошли перемены. В 1923 г. Дариус Мийо (1892–1974) начал готовить постановку балета «Сотворение мира». Сандрар написал к нему либретто, используя в работе африканские легенды, а Фернан Леже работал над декорациями. Как раз в то время Тарсила ду Амарал занималась в студии Леже. Директор музея Леже, искусствовед Бриджитт Хедель-Самсон пишет: «Эскизы декораций содержали несуществующих животных, наполовину птиц, наполовину людей, которые напоминали работу Тарсилы “Бука”. “Бука” изображает мифологическое животное из бразильской народной культуры. Возможно, на Леже повлияли разговоры с Тарсильей о создании образов странных животных для балета “Сотворение мира”, возможно, она даже участвовала в создании эскизов. <...> Эти животные ярких цветов никогда больше не появлялись в его [Леже] работах»¹.

В конце 1923 г. ду Амарал представляет публике картину «Негритянка»². В ней очевидно влияние кубизма на уровне ин-

¹ Hedel-Samson B. De uma cultura a outra // Maison de l'Amérique latine. Tarsila Do Amaral: Peintre Brésilienne à Paris 1923–1929. Rio de Janeiro: Imago Escritorio De Arte, 2005. P. 94–95.

² Тарсила ду Амарал. *Негритянка*. 1923 г. Холст, масло. 100×80 см. Музей современного искусства университета Сан-Пауло, Сан-Пауло, Бразилия.

струментария, но семантика образа изменилась: художница обращается к своей культуре. Чаще всего при анализе этой работы ее источником называют фотографию из путевого дневника художницы. На фотографии запечатлена одна из работниц fazendas, принадлежащей семье ду Амарал, бывшая рабыня. В качестве ориентира также можно привести Йеманжу — богиню-мать во многих политеистических африканских культурах. Так или иначе, Тарсила ду Амарал в этой работе обращается к темам расы и «великой матери».

В самом начале следующего года Блез Сандрар едет в Бразилию по приглашению Паулу Праду (1869–1943), бразильского мецената. Идею пригласить поэта в Бразилию подал меценату Освальд де Андраде. После прибытия в Сан-Паулу Сандрар в компании Праду, де Андраде, ду Амарал и еще нескольких человек отправляется в путешествие по Бразилии, которому приписывается роль судьбоносного для бразильского модернизма. В феврале группа останавливается в Рио-де-Жанейро на время карнавала, затем предпринимает поездку по городам штата Минас-Жерайс, известным своей барочной архитектурой. Художница делает большое количество зарисовок, которые позднее ложатся в основу ее живописных работ. Вот как Тарсила ду Амарал вспоминает это путешествие: «<...> Образы церквей, простые и трогательные, созданные с любовью и благоговением неизвестными художниками, Алейжадинью со своими статуями и гениальными линиями религиозной архитектуры — все это было причиной наших восторженных возгласов. Встретила в Минас-Жерайс цвета, которые так любила в детстве. Потом уже научили меня, что они некрасивые и мещанские. По привычке следовала изысканному вкусу... Потом отыгралась за навязанное, используя эти цвета в своих работах: чистейший голубой, припудренный розовый, живой желтый, поющий зеленый, все в оттенках более или менее ярких в зависимости от примеси белого. Чистая живопись, к тому же без страха общепринятых канонов. Свобода и честность, немного стилизации, приближающей

ее к модернизму. Четкие контуры, чтобы расстояния между объектами читались точно»³.

Это путешествие вдохновило и стало источником творческого материала не только для Тарсилы ду Амарал. Блез Сандрар написал сборник стихов *Feuilles de route* («Путевые листы»), Освальд де Андраде сформулировал основные положения своего «Манифеста бразильской древесины». Взаимовлияние в этой группе было очень сильно. Стихи, написанные Сандраром под впечатлением от Бразилии, стилистически находятся на стыке кубизма и сюрреализма, а содержательно напоминают дневник путешественника, полный впечатлений и бытовых зарисовок. Ду Амарал иллюстрирует первую часть, *Le formose*, помещая на обложке графический вариант своей картины «Негритянка». Многие исследователи приписывают Сандрару главную роль в повороте бразильского модернизма к национальной культуре, отмечая, что у Сандрара были определенные ожидания от встречи с экзотической страной и он был обескуражен «французскостью» бразильских модернистов⁴ и что именно свою, экзотическую Бразилию он показывал спутникам, заставляя их по-новому воспринимать обыденную для них реальность. Этот вопрос не так однозначен: из писем и дневниковых заметок ду Амарал видно, что интерес художницы к родной культуре зародился еще до знакомства с Сандраром.

Сборник стихов «Бразильская древесина» (порт. *Pau Brasil*) Освальда де Андраде очень сильно идейно связан с одноименной живописной серией Тарсилы. Поэзия «Бразильской древесины» является практическим воплощением тезисов манифеста, опубликованного де Андраде в марте 1924 г., сразу по возвращении из путешествия. В манифесте писатель призывает отказаться от «парнасианства», от кабинетной работы и искать путь к корням, созда-

³ Amaral T. do. Pintura pau brasil e antropofagia // Revista annual do salão de maio (RASM). 1939. Vol. 1. No. 1. P. 38–42.

⁴ См.: Araújo O.B. de. Blaise Cendrars — O terceiro elemento do Movimento Pau Brasil(?) // Crítica Cultural (Critic). 2011. Vol. 6. No. 1. P. 289.

вать поэзию простую и спонтанную. В то же время писатель видит возможность использовать историю страны и народа, в том числе историю колонизации, для того чтобы придать значимость фольклорности и примитивизму, идущему от народного творчества. Обложка и иллюстрации к этой книге также выполнены Тарсилой ду Амарал. Название манифеста и сборника стихов отсылает к красному сандалу, древесину которого Португалия экспортировала из Бразилии много веков, благодаря чему страна получила свое имя. Будучи уникальной национальной ценностью, красный сандал символизирует как национальное, то, что рождено этой землей, так и источник прогресса и развития. «Лес и школа»⁵ — этими словами де Андраде заканчивает свой манифест.

Тот же подход использует Тарсила ду Амарал при выборе сюжетов для серии работ «Бразильская древесина». Она пишет сцены из повседневной жизни простых людей, упрощая и очищая образы и композицию до схематичности. Художница не обходит вниманием и урбанистические сцены, превращая символы механизации и прогресса, такие как автомобили, мосты и заправочные станции, в яркие предметы тропической обыденности. Надо сказать, что газометр (колонка для раздачи топлива на автозаправочных станциях: бензин по-португальски — gasolina) — символ путешествия и цивилизованности, который часто использовал Сандрар⁶. Он появляется и в работах ду Амарал «Сан-Пауло»⁷ и «Газо»⁸. В ее картинах объединяется народное, нативное и цивилизованное, прогрессивное — «лес и школа» «Манифеста бразильской древесины».

В течение первой половины 1925 г. художница продолжает работу над серией, уже имея договоренности выставить ее в Париже.

⁵ См.: *Justino M. O Banquete Canibal — A modernidade em Tarsila do Amaral. Brazil, 2002. P. 67.*

⁶ См.: *Araújo O.B. de. Op. cit. P. 294.*

⁷ Тарсила ду Амарал. *Сан-Пауло*. 1924 г. Холст, масло. 67×90 см. Государственная пинакотекa, Сан-Пауло, Бразилия.

⁸ Тарсила ду Амарал. *Газо*. 1924 г. Холст, масло. 50×60 см. Частная коллекция, Сан-Пауло, Бразилия.

В этот период создается картина «Рыбак»⁹, которая сейчас находится в России, в Государственном Эрмитаже. В начале 1926 г. состоялась первая индивидуальная выставка Тарсилы ду Амарал в Париже. Стилистически она все еще очарована кубизмом и работами своего учителя Фернана Леже. Во всех критических статьях о выставке отмечалось его влияние, но признавалось и то, что художница смогла привнести собственный шарм и чувственную мягкость. Бразильские исследователи воспринимают этот период в творчестве ду Амарал и в целом в бразильском модернизме неоднозначно. Попытку национализировать творчество, используя инструменты европейских течений модернизма, называют, с одной стороны, «счастливым слиянием цивилизованного и примитивного»¹⁰, оценивая результат как новое мощное художественное явление, с другой — «примитивизмом секунд-хенд»¹¹, указывая на компиляцию чужих находок.

Маркером, на наш взгляд, может служить реакция европейской публики на выставки ду Амарал в Париже. Выставка «Бразильской древесины» была принята благосклонно, но с некоторым снисхождением: так заботливый родитель поощряет дитя продолжать творить. Прямо противоположной была реакция на выставку, которая состоялась через два года, в 1928 г., и представляла работы художницы следующего периода, «антропофагического», демонстрировавшего окрепший и в какой-то мере агрессивный национализм¹². Ду Амарал не была до конца понята, образность ее работ не совпала с европейским представлением об экзотичности.

Несмотря на идеализацию народного, которая присуща скорее европейской восторженности по отношению к примитивным куль-

⁹ Тарсила ду Амарал. *Рыбак*. 1925 г. Холст, масло. 66×75 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия. Инв. ГЭ-8915.

¹⁰ *Justino M.* Op. cit. P. 42.

¹¹ *Herkenhoff P.* As duas e a única Tarsila // *Maison de l'Amérique latine. Tarsila Do Amaral: Peintre Brésilienne à Paris 1923–1929.* Rio de Janeiro: Imago Escritorio De Arte, 2005. P. 87.

¹² См.: *Greet M.* Devouring Surrealism: Tarsila do Amaral's Abaporu // *Papers of Surrealism.* Spring 2015. No. 11. P. 9.

турам и так явственна в работах 1924–1925 гг., именно с этой серии Тарсилы ду Амарал начались процессы деевропеизации изобразительного искусства Бразилии. Перемещения Париж — Бразилия, и в особенности путешествие 1924 г. вглубь страны, вывели творчество художницы из состояния европоцентристской мимикрии и активировали восприятие национальных ценностей.

ЛИТЕРАТУРА

- Кофман А.Ф.* Латиноамериканский художественный образ мира. М.: Наследие, 1997.
- Маковская А.В.* Семантика морского путешествия в сборнике Блеза Сандрара «Feuilles de route» // Актуальні проблеми слов'янської філології. 2011. Вип. XXIV. Ч. 2. С. 144–152.
- Надъярных М.Ф.* Бразильский модернизм // Авангард в культуре XX века, 1900–1930 гг. Теория. История. Поэтика: в 2 кн. / под общ. ред. Ю.Н. Гирина. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 2. С. 536–564.
- Amaral A.A.* Tarsila Viajante. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.
- Amaral A.A.* Textos do Trópico de Caprocórnio. Artigos e ensaios (1980–2005): in 2 vol. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 2006.
- Amaral T. do.* Pintura pau brasil e antropofagia // Revista annual do salão de maio (RASM). 1939. Vol. 1. No. 1. P. 38–42.
- Araújo O.B. de.* Blaise Cendrars — O terceiro elemento do Movimento Pau Brasil (?) // Crítica Cultural (Critic). 2011. Vol. 6. No. 1. P. 287–301.
- Barros R.T. de* (ed.). Tarsila do Amaral. Catalogue Raisonné // Base7 Projetos Culturais. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.base7.com.br/tarsila>, свободный (дата обращения: 06.02.2018).
- Castro Alves H.* Territórios pós-coloniais. Cultura, Arte, Política e Relações de Poder no Processo de Construção da Identidade Quilombola // REALIS. 2017. Vol. 7. No. 1. P. 209–233.
- Cortez L.* Por ocasião da descoberta do Brasil: três modernistas paulistas e um poeta francês no país do ouro // O eixo e a roda. 2010. Vol. 19. No. 1. P. 15–36.

- Greet M.* Devouring Surrealism: Tarsila do Amaral's Abaporu // *Papers of Surrealism*. Spring 2015. No. 11. P. 1–39.
- Hedel-Samson B.* De uma cultura a outra // *Maison de l'Amérique latine. Tarsila Do Amaral: Peintre Brésilienne à Paris 1923–1929*. Rio de Janeiro: Imago Escritorio De Arte, 2005. P. 94–97.
- Herkenhoff P.* As duas e a única Tarsila // *Maison de l'Amérique latine. Tarsila Do Amaral: Peintre Brésilienne à Paris 1923–1929*. Rio de Janeiro: Imago Escritorio De Arte, 2005. P. 80–93.
- Justino M.J.* O banquete cannibal: a modernidade em Tarsila do Amaral. Curitiba: Editora UFPR, 2002.
- Sanguino J., Toledo M.* (eds). Tarsila do Amaral [cat. expo.: 2009, 6 de febrero — 3 de mayo. Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March, 2009.

А.В. Шевчук

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ХУДОЖНИКОВ ОСТа
НА ВЫСТАВКАХ В ГЕРМАНИИ
В 1920–1930-е ГОДЫ:
К ВОПРОСУ ОБ ИХ ЗНАЧЕНИИ
ДЛЯ НЕМЕЦКОГО ИСКУССТВА

В данной статье предпринимается попытка проанализировать реакцию немецкой художественной среды на произведения художников ОСТа на выставках в Германии 1920–1930-х годов и выявить их роль в становлении немецкого искусства. Анализ статей разного времени подтвердил определение искусства ОСТа как модели пролетарского искусства, отвечающей задачам революционно настроенных масс.

Ключевые слова: *выставки советского искусства за границей, ОСТ, пролетарское искусство.*

OST ARTWORKS ON THE 1920–1930s
EXHIBITIONS IN GERMANY:
ESTIMATING THEIR IMPACT ON GERMAN ART

This article attempts to analyze the reaction of German artistic environment to the works by OST artists exhibited in Germany in the 1920–1930s and to reveal their role in the development of German art. The analysis of articles written at different times confirmed that German artists looked up to OST works as a model of proletarian art that catered for the needs of revolutionary-minded masses.

Key words: *exhibitions of Soviet art abroad, OST, proletarian art.*

1920— 1930-е годы в культурной жизни Советского Союза были ознаменованы тесным сотрудничеством с Германией, которое поддерживалось центральными органами государственного управления и общественно-политическими организациями обеих стран. Ведущая роль в построении взаимоотношений отводилась организации Международная рабочая помощь (Межрабпом), созданной в Берлине в 1921 г., и Всесоюзному обществу культурной связи с заграницей (ВОКС), основанному в 1925 г.

Сотрудничество в сфере культуры и искусства проявлялось в продвижении советского агитационного кино и театральных постановок, включенных в революционную борьбу, издании левобуржуазных журналов об искусстве и обмене художниками. Довольно значимую роль играли отечественные деятели культуры, которые были направлены советской властью в Германию для пропаганды революционного искусства и налаживания контактов с представителями западноевропейской культуры. В частности, большой успех имели Эль Лисицкий (1890–1941) и Илья Эренбург (1891–1967), занимавшиеся выпуском интернационального журнала о современном искусстве «Вещь»¹.

Важным звеном в установлении культурных и революционных связей того времени стало проведение выставок отечественных мастеров, а также их участие в международных выставках в Германии. Особый вклад в развитие немецкой выставочной деятельности внесло Общество художников-станковистов (ОСТ), существовавшее с 1925 по 1931 г.

I. ВЫСТАВКИ ЖИВОПИСИ И СТАНКОВОЙ ГРАФИКИ

1920-е годы

На протяжении 1920–1930-х годов произведения художников ОСТА экспонировались на нескольких крупных выставках. Начало демонстрации произведений объединения было положено «Первой рус-

¹ См.: Голомиток И.Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. С. 26.

ской художественной выставкой», прошедшей в 1922 г. в Берлине в галерее Ван Димен. Организацией выставки занимался Наркомпрос СССР совместно с подотделом Межрабпома «Кюнстлерхильфе» («Помощь художникам»). Благодаря плодотворному сотрудничеству немецкой и советской сторон были намечены основные задачи экспозиции. В соответствии с деятельностью комитетов, организовавших выставку, она проходила под знаком помощи голодающему Поволжью и имела пропагандистский характер. Поэтому весь доход от выставки был предназначен для голодающих России.

Интерес немецкой художественной среды к экспозиции был обусловлен как деятельностью комитетов, так и поиском новых художественных решений немецкими художниками. В частности, немецкие дадаисты в эти годы активно выступали за обновление художественного языка². На выставке были представлены разные течения русского искусства, но наиболее значимая роль отводилась работам мастеров авангарда. Лидирующее место заняли произведения, соответствующие революционной тематике и отвечающие новым веяниям в искусстве. Открытие выставки вызвало широкий резонанс в немецком обществе и художественной среде, что позволило поддержать «революционное настроение масс».

Анализируя критику этого времени, можно сказать, что работы советских художников, представленные на выставке, воспринимались как «отражение подлинного искусства современности». Так, в журнале русской эмиграции «Жар Птица»³ отмечен существенный интерес немецкого зрителя к произведениям отечественных мастеров. Этот интерес прежде всего выражался в большом спросе на экскурсии. При этом, несмотря на разнообразие художественных направлений, критики уделили особое внимание произведениям «младшего поколения» художников — представителей «левого искусства». В частности, существенный успех имел один из

² См.: Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры / отв. ред. З.С. Пышновская. М.: Наука, 1980. С. 165.

³ Жар-птица. 1922. № 8. С. 23.

членов-учредителей ОСТА Д.П. Штеренберг (1881–1948), который также стоял во главе организации.

Произведения Штеренберга занимали если не центральное, то существенное место в экспозиции. Согласно каталогу выставки, его творчество было представлено натюрмортами. Один из них — «Натюрморт» (1920-е годы) (илл. 6.1), в котором сказалось влияние французской живописной школы. Работы художника вместе с произведениями других представителей «левых групп» рассматривались в сравнении с немецким искусством и воспринимались как результат новых художественных поисков. Например, в одном из номеров журнала «Жар Птица» отмечено, что выставка во многом превосходит выставки «Штурма»⁴. Таким образом, творчество советских художников воспринимается как движущая сила современности и определяется в качестве наглядной модели современного искусства. Особенно ценны воспоминания В.В. Маяковского. Он пишет об интересе немецкой публики к произведениям мастеров «левого искусства», которое представляется «подлинным исканием нового искусства»⁵.

Не менее интересна и реакция самих немецких художников. Так, Отто Нагель в своих воспоминаниях дает оценку экспозиции⁶. Он указывает на существенное значение выставки для немецкой художественной среды и рассматривает экспозицию как дружественный жест Советской России. В этом контексте произведения советских художников, в том числе работы ОСТА, представляются важным звеном в становлении немецкого искусства 1920-х годов.

Вопрос о значении произведений Штеренберга с выставки 1922 г. для немецкого искусства поднимают отечественные критики Н.М. Тарабукин (1889–1956) и Я.А. Тугендхольд (1882–1928)

⁴ См.: *Маяковский В.В.* Выставка изобразительного искусства РСФСР в Берлине // Красная Нива. 1923. № 2. С. 25.

⁵ Там же. С. 25.

⁶ См.: *Автономова Н.Б.* Конец духовной блокады: первая русская художественная выставка. Берлин, 1922 // Русское искусство. 2007. № 3. С. 143.

в статьях, посвященных Первой всеобщей германской выставке 1924 г., прошедшей в Москве, Саратове и Ленинграде. Например, Я. Тугендхольд, рассматривая демонстрирующиеся там произведения немецких художников, говорит об эклектичности немецкого искусства и присутствию в нем отголосков искусства Франции⁷. При этом отмечена роль русских художников в осмыслении наследия нового французского искусства: в выставке 1922 г. приняли участие многие из отечественных мастеров, в частности, в данном контексте можно рассматривать творчество Штеренберга.

Судить о других произведениях художников ОСТА, показанных на выставке, довольно сложно. Известно, что благодаря усилиям Штеренберга работы остальных членов ОСТА с выставки художников-проекционистов в Москве были отправлены на выставку в Берлин. Однако из-за бюрократической волокиты они не попали в Германию и были показаны в Амстердаме. Необходимо отметить еще один существенный факт: выставка сопровождалась дискуссией отечественных художников с представителями немецкой художественной среды. Безусловно, это лишь повысило интерес к ней. В результате по просьбе немецкой стороны выставка была продлена до конца года⁸.

Второй этап участия художников ОСТА в выставках живописи и графики 1920-х годов в Германии открывают Международная художественная выставка в Дрездене (1926 г.) и Юбилейная выставка итогов и достижений Советской власти за 10 лет (декабрь 1927 г. — январь 1928 г.). Из-за отсутствия подробных каталогов судить о показанных произведениях ОСТА на этих выставках трудно. Однако известны имена художников, принявших в них участие. Например, в заметке в «Известиях» о выставке в Дрездене фигурируют следующие художники ОСТА: П.В. Вильямс (1902–1947), А.Д. Гончаров (1903–1979), А.А. Дейнека (1899–1969), Ю.И. Пи-

⁷ См.: Тугендхольд Я.А. Выставка германского искусства в Москве // Печать и революция. 1924. № 6. С. 108.

⁸ См.: Автономова Н.Б. Указ. соч. С. 143.

менов (1903–1977), А.Г. Тышлер (1898–1980) и Д.П. Штеренберг. Общее количество представленных произведений составляет 49. Несмотря на отсутствие конкретных сведений о них, судить о данных работах можно по аналогичным произведениям того времени, которыми проиллюстрирована немецкая пресса. Так, в революционном журнале «*Das Neue Russland*» встречаются репродукции живописных полотен Александра Дейнеки и Андрея Гончарова⁹. При этом представлены произведения на темы спорта и индустриализации. Таким образом, акцент в публикации сделан на пропаганде рабочего класса, образе «нового человека».

Помимо иллюстраций, в немецкой прессе сохранились отзывы на эти выставки. Среди наиболее значимых печатных изданий необходимо отметить газеты «*Magdeburgische Zeitung*» и «*Hessische Zeitung*», а также журнал «*Auslandswarte*». Анализируя статьи и заметки в этих изданиях, можно сказать, что общее впечатление немецких критиков от выставок положительное. Так, в газете «*Hessische Zeitung*»¹⁰ советскому искусству с выставки в Дрездене отводится одно из первых мест. С точки зрения значимости оно рассматривается наравне с французским и немецким искусством. В «*Magdeburgische Zeitung*» проводится анализ советского искусства с выставки и отмечается «богатство колорита русских живописцев»¹¹. Акцент в этих изданиях сделан на передаче настроения и экспрессии отечественными мастерами, в том числе художниками ОСТА. Таким образом, можно говорить о видении общего пути развития немецкого и советского искусства. Подобная оценка имеет место в статье журнала «*Auslandswarte*», в которой отмечено, что современное искусство «обновленной» России является образцовым¹².

Существенный интерес в контексте настоящей статьи представляет «Выставка немецких художников» 1928 г., являющаяся

⁹ Das Neue Russland. 1926. No. 5/6. S. 25.

¹⁰ Hessische Zeitung. 1926. 7 August.

¹¹ Magdeburgische Zeitung. 1926. 3 Juli.

¹² РГАЛИ Ф. 2336. Оп. 1. Д. 195.

самой крупной выставкой 1920-х годов по числу принявших в ней участие художников ОСТА. Ее организацией занималось немецкое общество «Жюри Фрай», которое и пригласило советских художников. Изначально планировалось включить в экспозицию только произведения художников ОСТА, однако в процессе подготовки было решено продемонстрировать одновременно работы немецких и отечественных мастеров. Безусловно, в показе произведений художников, объединенных революцией, можно проследить стремление немецкой стороны обозначить общий путь развития советского и немецкого искусства. Судить о количестве показанных работ можно по заметке в газете «Известия», в которой указаны имена как членов-учредителей художественного объединения, так и художников, входивших в это время в ОСТ: П.В. Вильямс, К.А. Вялов (1900–1976), А.Д. Гончаров, Н.Ф. Денисовский (1901–1981), А.А. Лабас (1900–1983), С.А. Лучишкин (1902–1989), Е.К. Мельникова (1902–1980), Ю.И. Пименов, Д.П. Штеренберг и др.¹³

1930-е годы

Участие художников ОСТА в выставочной деятельности Германии 1920-х годов способствовало дальнейшим связям с немецкой художественной средой и приглашению на выставки в 1930-е и послевоенные годы. Чтобы понять, каково значение их произведений для немецкого искусства, необходимо обратить внимание на «Выставку советского искусства» 1930 г. Новое советское искусство в лице представителей ОСТА вызвало широкий интерес у немецких искусствоведов и художников, доказательством чему является статья известного немецкого искусствоведа Макса Осборна¹⁴. Он подчеркивает высокую художественность произведений и отмечает разнообразие их стилистических форм. Выставка представляется Осборну «жизнеутверждающим выступлением новых талантов». Искусство художников ОСТА рассматривается как образец совре-

¹³ Искусство // Известия. 1928. Сентябрь.

¹⁴ РГАЛИ Ф. 2336. Оп. 1. Д. 195.

менного пролетарского искусства, направленного на воспитание нового человека и наиболее цельно отражающего настроение революционного немецкого общества. Анализируя произведения, показанные на экспозиции, автор выделяет работы пролетарской направленности, наиболее значимые для «воспитания» немецких художников. Ярким примером является «Фабрика-кухня» (1929 г.) Екатерины Зерновой (илл. 6.2), изображающая трудовые будни советского человека. Необходимо отметить, что подобные произведения ОСТовцев располагаются в одном ряду с работами пролетарских немецких художников, в частности, членов революционной «Красной группы». Однако именно произведения советских художников дают представление об образе человека новой индустриальной эпохи.

Обращая внимание на тему труда в искусстве ОСТА, критики не обходят стороной и городские пейзажи Александра Лабаса, производящие «исключительно светлое впечатление»¹⁵. В его работах, отмеченных особой эмоциональностью, видят воплощение принципов «нового пролетарского искусства» с плоскостным оформлением природы и изображением людей как представителей коллектива. Безусловно, создание художниками ОСТА объемной картины новой советской жизни воспринималось немецкими критиками как отражение коммунистического мировоззрения и модель «обновленного» советского искусства.

Не менее интересной представляется попытка рассмотреть произведения выставки в контексте европейского искусства. Так, в газете «*Neue Berliner Zeitung*» «Трубы» (1925) Сергея Лучишкина и «Оборона Петрограда» (1928) Александра Дейнеки (илл. 6.3) сравниваются с работами Фердинанда Ходлера. По мнению немецких критиков, плакатная манера, характерная для работ Лучишкина и Дейнеки, отсылает к творчеству швейцарского художника. При этом не ставится вопрос об умалении значения произведений ОСТА

¹⁵ Цит. по: Жердева Р. Из истории первых зарубежных связей советского искусства // Искусство. 1977. № 2. С. 46.

для немецкого искусства. Рассматривая их в контексте европейской живописи, немецкие критики только подчеркивают роль этих картин в формировании пролетарского немецкого искусства¹⁶.

Существенное значение для немецкой художественной среды имели графические работы художников ОСТА. Анализируя немецкую критику разных лет, можно сказать, что ведущее место отводится произведениям Николая Денисовского. Понятие «монументальный экспрессионизм», введенное в отечественной критике и примененное по отношению к работам Дейнеки, Пименова и Денисовского, как нельзя лучше объясняет интерес немецкой художественной среды к графике художника.

Рассматривая вопрос о роли художников ОСТА в становлении немецкого искусства, необходимо отметить, что вместе со своими произведениями в Германию приезжали и сами авторы, принимавшие активное участие в художественной жизни страны. В письме Николая Купреянова, который в 1928 г. находился в Берлине и участвовал в организации выставки ОСТА, читаем: «У немцев действительно большой интерес к нашей сегодняшней культуре. И мы как-то чувствуем себя здесь чем-то вроде ее представителей»¹⁷. Нельзя не сказать о внимании немецких критиков к портретам Андрея Гончарова и Александра Тышлера, выполненным в традициях экспрессионизма, но совершенно нового, «жизнеутверждающего экспрессионизма».

II. ВЫСТАВКИ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

Помимо выставок живописи и станковой графики, существенный интерес для немецких критиков представляли выставки книжной графики. Художники ОСТА приняли участие в нескольких крупных выставках книжного искусства, имевших положительные от-

¹⁶ РГАЛИ Ф. 2336. Оп. 1. Д. 195.

¹⁷ Купреянов Н.Н. Литературно-художественное наследие. М.: Искусство, 1973. С. 143.

звы в прессе, в том числе в Международной выставке «Искусство книги» в Лейпциге (1927 г.) и Международной выставке прессы в Кельне (1928 г.). О роли произведений ОСТА на выставках книжной графики можно судить по каталогам экспозиций. Так, среди большого числа произведений советских художников в качестве иллюстраций к каталогу выставки «Искусство книги» отобраны произведения Ю. Пименова и А. Тышлера, в которых сказалось влияние современных европейских течений. О внимании немецкой общественности к творчеству художников свидетельствует также заметка в «Известиях» по случаю открытия выставки. В ней говорится как об интересе Выставочного комитета к работам советских художников, так и о приглашении Д. Штеренберга на открытие выставки¹⁸.

Таким образом, искусство ОСТА, демонстрируемое на выставках в Германии в 1920–1930-е годы, воспринималось немецкой художественной средой как непосредственная модель современного пролетарского искусства, отвечающая задачам революционно настроенных масс. Произведения советских мастеров, выражающие дух современности, ставились в пример немецким художникам.

ЛИТЕРАТУРА

Автономова Н.Б. Конец духовной блокады: первая русская художественная выставка. Берлин, 1922 // Русское искусство. 2007. № 3. С. 140–148.

Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры: сб. статей / под общ. ред. З.С. Пышновской. М.: Наука, 2008.

Голомиток И.Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.

Жар-птица. 1922. № 8. С. 23–24.

Жердева Р. Из истории первых зарубежных связей советского искусства // Искусство. 1977. № 2. С. 43–51.

¹⁸ Искусство СССР на зарубежных выставках // Известия. 1927. Июнь.

А.В. ШЕВЧУК

Известия. 1928. Сентябрь.

Из истории художественной жизни СССР: интернациональные связи в области изобразительного искусства, 1917–1940. Материалы и документы: в 9 т. / сост. А.С. Алешин, Н.В. Яворская. М.: Искусство, 1984–1987.

Искусство СССР на заграничных выставках // Известия. 1927. Июнь.

Куприянов Н.Н. Литературно-художественное наследие. М.: Искусство, 1973.

Маяковский В.В. Выставка изобразительного искусства РСФСР в Берлине // Красная Нива. 1923. № 2. С. 25.

РГАЛИ Ф. 2336. Оп. 1. Д. 195.

Семенова Н.Ю. Лабас. М.: Молодая гвардия, 2013.

Тугендхольд Я.А. Выставка германского искусства в Москве // Печать и революция. 1924. № 6. С. 105–114.

Amtlicher Katalog. Verant. Vom Verein Deutsche Buchkünstler / Hrsg. vom Präsidium d. Ausstellg. unter Mitw. von Hans H. Bockwitz u. Ernst Kellner. Leipzig: Insel, 1927.

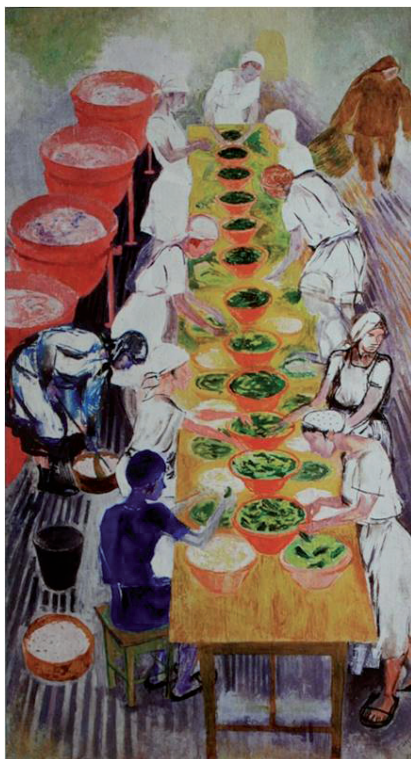
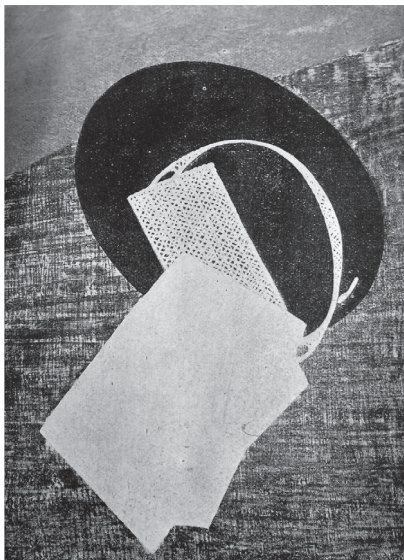
Das Neue Russland. 1926. No. 5/6. S. 25.

Hessische Zeitung. 1926. 7 August.

Holitscher A., Dr. Redslob, Sterenberg D. Erste russische Kunstausstellung. Berlin: Internationale Arbeiterpulle, 1922.

Magdeburgische Zeitung. 1926. 3 Juli.

Илл. 6.1. Давид Штеренберг. *Натюрморт*. Серия «Фактурные искания». 1920-е годы. Литография. 31×23,5 см. Частное собрание. (Источник: Лазарев М.П. Давид Штеренберг. *Художник и время. Путь художника*. М.: Галактика, 1992. С. 97.)



Илл. 6.2. Екатерина Зернова. *Фабрика-кухня*. 1929 г. Холст, масло. 31×23,5 см. Частное собрание. (Источник: Екатерина Зернова. 1900–1995: Альбом произведений / ред. Е.М. Алленова. М.: Константа, 2000. С. 29.)



Илл. 6.3. Александр Дейнека. *Оборона Петрограда*. 1928 г. Холст, масло. 210×238 см. Центральный музей Вооруженных Сил Российской Федерации, Москва, Россия. (Источник: Костин В.И. ОСТ (Общество станковистов). Л.: Художник РСФСР, 1976. С. 89.)

А.К. Пронина

DIE FARBIGE STADT:
НЕМЕЦКИЕ ХУДОЖНИКИ В СССР
В 1920–1930-е ГОДЫ
И ПРОБЛЕМА ЦВЕТА В АРХИТЕКТУРЕ

Статья посвящена анализу использования иностранного опыта в сфере архитектурной колористики в советской практике 1920–1930-х годов. На примере деятельности Х. Шепера, профессора Баухауза, и его студента Э. Борхерта в государственном тресте «Малярстрой» и их проектов рассматривается обмен художественными и технологическими идеями между СССР и Германией и их последующая трансформация. Кроме того, внимание уделяется советским поискам в теории цвета и в области рационализации жилищного и рабочего пространства, а также международному художественному и архитектурному контексту этих поисков.

Ключевые слова: *цвет в архитектуре, колористика, немецкие архитекторы, советская архитектура, жилищная архитектура, Х. Шепер, Э. Борхерт.*

DIE FARBIGE STADT: GERMAN ARTISTS
IN THE USSR IN THE 1920–1930s
AND THE PROBLEM OF COLOUR
IN ARCHITECTURE

The article is concerned with the analysis of employment of the international experience in architectural chromatics in the Soviet Union during the 1920–1930s. The article is based on the case study of Bauhaus professor H. Schepers' and his student E. Borhert's practice in the state-trust company

Malyarstroy and their projects carried out in the USSR. Through this analysis the author studies Soviet-German exchange of artistic and technical ideas and their further transformation. Besides, special attention is drawn to the Soviet studies in chromatics theory and in the field of architectural rationalization as well as to the international artistic context.

Key words: *color in architecture, chromatics, German architects, Soviet architecture, domestic architecture, H. Scheper, E. Borchert.*

Период конца 1920-х — начала 1930-х годов в Советском Союзе отмечен широким интересом как архитекторов, так и проектных и плановых организаций к иностранному опыту, в том числе в области теории цвета и его практического применения в архитектуре.

1925 год, когда было принято постановление Политбюро ЦК РКП(б) «О привлечении иностранных техников и обучении наших техников за границей», можно считать началом целенаправленного интенсивного обмена, за которым стояло политическое и экономическое решение советской власти. Основное внимание уделялось Германии как ведущей архитектурной школе Европы, а спектр интересующих советскую сторону вопросов был широк — от градостроительного проектирования и рациональной планировки до производства новых материалов и разработки новых методов организации работ¹. Этап самого массового приезда немецких специалистов начинается в 1931 г. и совпадает с началом эпохи индустриализации.

В этот же период, в 1929 г., для работы в СССР приглашен Хиннерк Шепер (1897–1957), преподаватель Баухауза, возглавлявший малярный цех; в 1930 г. вслед за ним приезжает его студент Эрих Борхерт (1907–1944), только что получивший диплом. Оба

¹ См.: *Коньшева Е.В.* Восприятие европейского опыта в городском планировании и строительстве в Советской России 1920-х — 1930-х годов: этапы и формы // Вестник Пермского университета. 2014. № 2. С. 93–94. (Серия «История».)

были приглашены на работу в созданный в 1928 г. трест «Малярстрой» — государственный трест по проведению малярных работ ВСХВ СССР. Согласно уставу он выполнял различные малярные работы, занимался внутренней и внешней отделкой помещений — жилых, промышленных, конторских, а также оформлением клубов, театров, дворцов труда и культуры². Причем с самого момента основания трест обрел «установку на освоение опыта передовых стран»³ и применение современных технических методов. Трест имел производственную лабораторию и проектное бюро, которое как раз и возглавлял работавший по договору Э. Борхерт; Х. Шепер был консультирующим директором по проблемам цветового оформления архитектуры. Какие навыки немецких художников были востребованы в СССР и каким опытом они обладали? Какие проекты предлагали и какие технические и теоретические новшества привнесли в советскую практику?

Оба архитектора-художника приехали в СССР, уже имея солидный опыт работы с цветовым оформлением архитектуры. Х. Шепер учился у таких художников-теоретиков Баухауза, как Йоханнес Иттен (1888–1967) и Оскар Шлеммер (1888–1943), однако вскоре он отказался от экспрессионизма и пришел к функционализму⁴. Наиболее известной работой Х. Шепера стал проект цветового оформления интерьера и фасадов школы в Дессау (1926 г.), где он предложил использовать цвет не как «маскировку», а как функциональное средство для организации пространства и ориентации в нем. Э. Борхерт, окончивший в Баухаузе отделение настенной живописи (его возглавлял Альфред Арндт (1898–1976)) и работавший в малярном цехе, которым руководил Х. Шепер, за время учебы выполнил множество проектов. Среди известных: эскизы

² См.: Казуль И.А. Советская архитектура 1920-х годов. Организация проектирования. М: Прогресс-Традиция, 2009. С. 244.

³ Стоколов Е. От редакции // Малярное дело. 1930. № 1–2. С. 1.

⁴ См.: Thümmler S. The Wall Painting Workshop // Fiedler J., Freierabend P. (eds). Bauhaus. Köln: h.f. Ullmann Publishing, 2013. P. 452–461.

фасадов для поселка Тёртен в Дессау (1928 г.), биржа труда в Дессау (1928–1929 гг.), эскиз и малярные работы в лютеранской школе и в городской библиотеке в Дессау (1929 г.). Кроме того, его архитектурные проекты, картины и графика выставлялись на более чем двадцати выставках на территории Германии⁵. В дипломе отмечаются успехи Борхерта в «опытах во всех областях исследований красок и света на основе психологии их восприятия»⁶.

В 1920-е годы интерес архитектуры к проблемам цвета неслучаен и с точки зрения развития ряда наук: цвет анализируется с позиции психологии, физиологии и неврологии, изучается его влияние на трудовые процессы. Советские архитекторы следят за европейскими исследованиями, издаются литературные новинки. Так, в 1926 г. в Москве вышла книга В. Оствальда «Цветоведение», в которой он изложил и обосновал свой вариант цветового круга и гармоничных сочетаний⁷. По мнению автора, проблема цвета являлась ключевой для архитектуры, включая ее прикладной аспект: так как человек воспринимает архитектурную форму благодаря разнице цветов, с помощью их комбинации можно заметно влиять на восприятие пространства. Кроме того, второй номер журнала «СА» за 1929 г. был полностью посвящен проблеме цвета в архитектуре, в нем были напечатаны рефераты книг по этой теме. Например, в обзоре книги К. Ферэ «*Travail et plaisir*» приводились результаты опытов о влиянии цветного освещения на трудоспособность и утомляемость человека. Ферэ вывел две группы цветов: «стимуляторы» (красный, оранжевый, желтый, зеленый) и «депрессоры» (синий, зеленый)⁸. Опубликованы были также результаты иссле-

⁵ См.: Кольченко И.И. Биография архитектора-художника Эрика Борхерта // Вауһаус на Урале. От Соликамска до Орска: материалы междунар. науч. конф. 12–16 ноября 2007 г. / под ред. Л.И. Токмениновой, А. Фольперг. Екатеринбург, 2008. С. 62–67.

⁶ Эрих Борхерт в России. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2008. С. 7.

⁷ Оствальд В. Цветоведение. М.: Промиздат, 1926.

⁸ См.: Барц М.О. Цвет и работа // Современная архитектура. 1929. № 2. С. 77–79.

дования немца Вебера о том, как цвет отражается на физиологии человека и влияет на его самочувствие. Опыты, проведенные на животных и на людях (он исследовал рабочих фабрик), показали: красный цвет действует возбуждающе, на желто-зеленом у человека происходит переход к отрицательной стороне эмоционального спектра, а синий и фиолетовый действуют уже угнетающе⁹. В этом же ряду уместно вспомнить о работах русского невропатолога В.М. Бехтерева, исследовавшего влияние цвета на скорость протекания психических процессов, его возбуждающие и подавляющие свойства. Перечисленные выше теории составили основу для *функционального* подхода к цвету, когда цвет рассматривается как способ влияния на пространственные ощущения человека и его эмоционально-психическое состояние.

Х. Шепер и Э. Борхерт предложили новый подход к цвету: они видели в нем самодостаточное выразительное средство. Х. Шепер писал: «Окраска не должна служить как бы внешним одеянием — она должна быть естественным свойством архитектуры. Она должна быть своего рода кожей архитектурного тела»¹⁰. Таким образом, живописи предписывалось перестать быть декоративным приложением к архитектуре, цвет должен был выделять структурные части постройки и корректировать пространственно-психические впечатления. Впервые колоссальные поверхности, залитые чистым цветом, использовались в таком масштабе. Функциональное применение цвета разрабатывал Э. Борхерт, например, развивая идеи «цветового лечения» в архитектуре больниц и санаториев: он советовал избегать чисто белого, слишком ярких и слишком холодных цветов. Цвет должен способствовать выздоровлению больных, причем, по мысли Э. Борхерта, каждому роду болезни соответствует свой цвет: на лечение эпилептиков благоприятно влияет фиолетовый, а в глазных больницах лучше использовать зеленый.

⁹ См.: *Поморцев В.* К вопросу о влиянии цвета на человека // Современная архитектура. 1929. № 2. С. 86–88.

¹⁰ *Шепер Х.* Архитектура и цвет // *Малярное дело.* 1930. № 1–2. С. 12–15.

Сообщается, что бюро треста выполнило около 300 работ в Москве¹¹, однако известных проектов не так много: например, цветное решение дома-коммуны РЖСКТ «Первое Замоскворецкое объединение» на Шаболовке в Москве (Х. Шепер, 1928–1929 гг.), оформление клуба железнодорожников на станции Люблино (Э. Борхерт, 1931 г.; илл. 7.1) или столовая МОСПО (Э. Борхерт, 1931 г.). Самым известным стал проект покраски внутренних помещений для экспериментального дома Наркомфина (арх. М. Гинзбург). Х. Шепер разработал для него две гаммы — теплую и холодную (илл. 7.2). В ходе экспериментов установили, что теплая гамма зрительно ограничивает пространство, а холодная раздвигает, при этом их близкое сосуществование обогащает пространственные впечатления. Было решено использовать гаммы рядом друг с другом¹². В 1929 г. художник Л.М. Антокольский (1872–1942), сотрудник треста, выдвинул проект плановой окраски Москвы в трех вариантах: районный, кольцевой и радиальный. Рационализаторская активность, прежде ограниченная одним зданием, распространялась вширь, чтобы преодолеть неэкономичную и бессистемную окраску Москвы (проект не был реализован).

Благодаря деятельности «Малярстроя» и журналу «Малярное дело»¹³ в СССР знакомились с техническими новинками в области малярного дела: распылителями краски, новыми типами шпателей и кисточек (кроющие кирпичеобразные вместо маховых), улучшенными конструкциями лесов, лестниц и люлек, новыми химическими формулами красок. Передача немецкими художниками опыта советским коллегам подчас происходила буквально из рук в руки. По воспоминаниям дочери Э. Борхерта, он лично учил маляров красить стены, чтобы ни одна капля не упала на пол, учил

¹¹ См.: Казусь И.А. Указ. соч. С. 244.

¹² См.: Гинзбург М.Я. Жилище. М.: Государственное научно-техническое издательство строительной индустрии и судостроения, 1934. С. 94–96.

¹³ Борхерт Э. Красочное оформление в Германии и в СССР // Малярное дело. 1931. № 2. С. 8–10.

пользоваться левой рукой¹⁴. Нововведения значительно повышали производительность труда, механизация увеличивала скорость.

Культурный и технологический обмен в области колористики следует рассматривать как эпизод широкого советско-немецкого процесса взаимного импорта идей, даже как его ярчайший эпизод. Исторически этот период длился совсем недолго, около десятилетия: Х. Шепер уехал из СССР уже в 1931 г.; Э. Борхерт проработал в «Малярстрое» вплоть до его закрытия в 1939-м, в 1941 г. он был призван в стройбатальон и погиб в лагере.

Итак, можно говорить о параллельных поисках советских и немецких коллег в области теории цвета — о едином европейском модернистском контексте. Интерес к цвету в архитектуре родился на перекрестке многих профессиональных областей и был вызван стремлением решить ряд практических проблем. Архитектурные проекты свидетельствуют о том, что цвет служил и средством удешевления, рационализации архитектуры, и новым выразительным эстетическим средством, и инструментом преобразования человека.

ЛИТЕРАТУРА

- Бариц М.О.* Цвет и работа // Современная архитектура. 1929. № 2. С. 77–79.
- Борхерт Э.* Красочное оформление в Германии и в СССР // Малярное дело. 1931. № 2. С. 8–10.
- Борхерт Э.* Красочное оформление жилищ // Малярное дело. 1931. № 1. С. 8–9.
- Борхерт Э.* Методы проектирования малярных работ // Малярное дело. 1931. № 2. С. 48–51.
- Борхерт Э.* Окраска больниц и санаториев // Малярное дело. 1931. № 4. С. 25–27.
- Гинзбург М.Я.* Жилище. М.: Государственное научно-техническое издательство строительной индустрии и судостроения, 1934.

¹⁴ Из интервью Э.Э. Матвеевой, дочери Э. Борхерта. 21.10.2017.

А.К. ПРОНИНА

Гинзбург М.Я. Цвет в архитектуре // Современная архитектура. 1929. № 2. С. 74–77.

Ефимов А.В. Колористика города. М.: Стройиздат, 1990.

Казуль И.А. Советская архитектура 1920-х годов. Организация проектирования. М.: Прогресс-Традиция, 2009.

Коньшиева Е.В. Восприятие европейского опыта в городском планировании и строительстве в Советской России 1920-х — 1930-х годов: этапы и формы // Вестник Пермского университета. 2014. № 2. С. 90–100. (Серия «История».)

Отвальд В. Цветоведение / пер. с нем. З.О. Мильмана. М.: Промиздат, 1926.

Поморцев В. К вопросу о влиянии цвета на человека // Современная архитектура. 1929. № 2. С. 86–88.

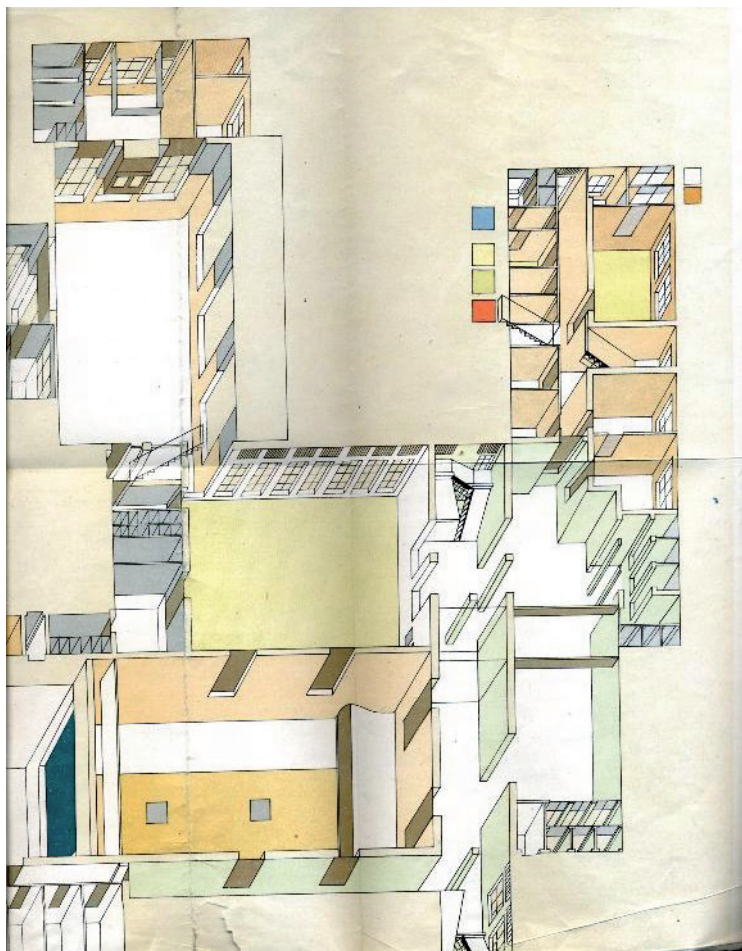
Шепер Х. Архитектура и цвет // Малярное дело. 1930. № 1–2. С. 12–15.

Эрих Борхерт в России. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2008.

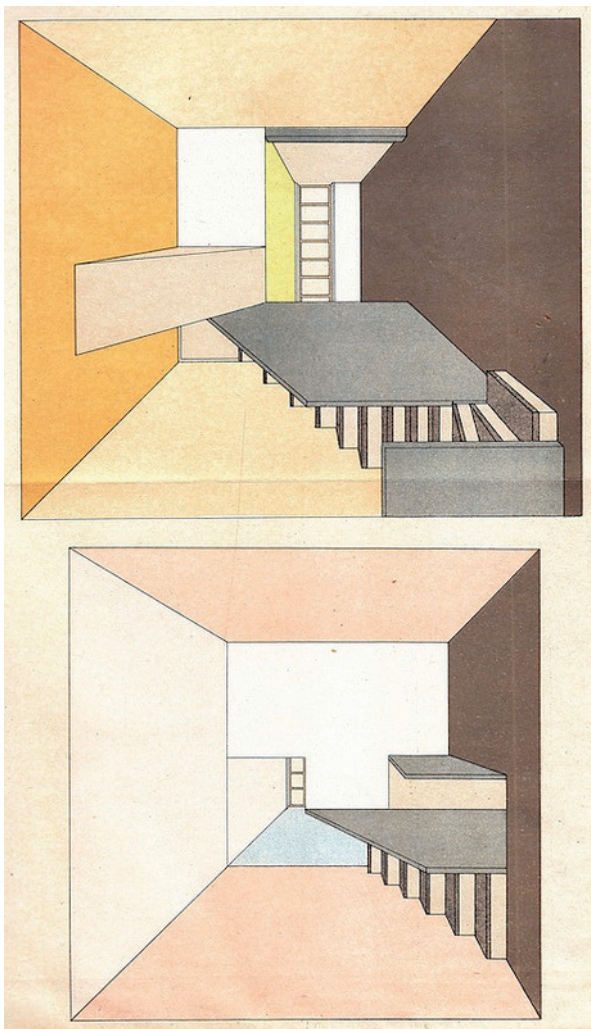
Bauhaus на Урале. От Соликамска до Орска: материалы междунар. науч. конф. 12–16 ноября 2007 г. Екатеринбург / под. ред. Л.И. Токмениновой, А. Фольперт. Екатеринбург, 2008.

Fiedler J., Freierabend P. (eds). Bauhaus. Köln: h.f. Ullmann Publishing, 2013.

Shadowa L.A. Hinnerk Scheper und Boris Ender im Maljarstroj // Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen (Bauhaus). 1979. Vol. 26. Heft 4/5. P. 323–327.



Илл. 7.1. Проект окраски клуба железнодорожников в Люблино, 1 этаж. (Источник: Малярное дело. 1930. № 3–4, красочное приложение.)



Илл. 7.2. Вариант окраски интерьера ячейки F в доме Наркомфина. (Источник: Малярное дело, 1930. № 3—4, красочное приложение.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Афанасьева Ирина Анатольевна — бакалавр 3-го курса образовательной программы «История искусств» НИУ ВШЭ (Москва, Россия). E-mail: irin.997@yandex.ru

Вихрева Наталья Владимировна — магистрантка 1-го курса факультета теории и истории искусства МГАХИ им. В.И. Сурикова (Москва, Россия). E-mail: n-vikhreva@yandex.ru

Воропаева Ольга Александровна — аспирантка 2-го года обучения кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова (Москва, Россия). E-mail: voropaevaolga@mail.ru

Гарсия Солано Анна Милена Альваровна — аспирантка 3-го года обучения исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова (Москва, Россия). E-mail: thethornbirdanit@icloud.com

Грузнова Анастасия Александровна — бакалавр 4-го курса образовательной программы «История искусств» НИУ ВШЭ (Москва, Россия). E-mail: anastasiagruznova@gmail.com

Здобнова Екатерина Васильевна — бакалавр 3-го курса образовательной программы «История искусств» НИУ ВШЭ (Москва, Россия). E-mail: name-1928374655@yandex.ru

Линькова Ксения Владимировна — бакалавр 3-го курса образовательной программы «История искусств» НИУ ВШЭ (Москва, Россия). E-mail: kvlinkova@edu.hse.ru

Пермякова Ольга Вячеславовна — аспирантка 2-го года обучения факультета искусствоведения и социокультурных технологий УрФУ (Екатеринбург, Россия). E-mail: olya-koneva88@mail.ru

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Пронина Анна Кирилловна — аспирантка 1-го года обучения сектора современного искусства Запада Государственного института искусствознания (Москва, Россия). E-mail: anjazdes@gmail.com

Садкова Дарья Вадимовна — бакалавр 3-го курса отделения истории и теории искусства исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова (Москва, Россия). E-mail: daerokhina@icloud.com

Серегина Дарья Анатольевна — магистрантка 1-го курса образовательной программы «История художественной культуры и рынок искусства» НИУ ВШЭ (Москва, Россия). E-mail: daseregina@gmail.com

Шевчук Анастасия Васильевна — магистрантка 1-го курса образовательной программы «История художественной культуры и рынок искусства» НИУ ВШЭ (Москва, Россия). E-mail: Anastasiishevchuk@gmail.com

Цыбизова Мария Николаевна — бакалавр 4-го курса образовательной программы «История искусств» НИУ ВШЭ (Москва, Россия). E-mail: mary.tsybizova@gmail.com

Научное издание

Искусство в движении / Moveable Art

Материалы I Международной студенческой конференции
ОП «История искусств» НИУ ВШЭ,
16–17 февраля 2018 года

Зав. редакцией *Е.А. Бережнова*
Редактор-корректор *Г.Е. Шерихова*
Дизайн обложки: *Г.В. Чубукин*
Художественный редактор *В.И. Каменева*
Компьютерная верстка и графика: *С.В. Родионова*

Подписано в печать 10.08.2018. Формат 60×88/16
Гарнитура Newton. Усл. печ. л. 10,3. Уч.-изд. л. 6,7
Печать офсетная. Тираж 100 экз. Изд. № 2194

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
101000, Москва, ул. Мясницкая, 20
Тел.: (495) 772-95-90 доб. 15285

