

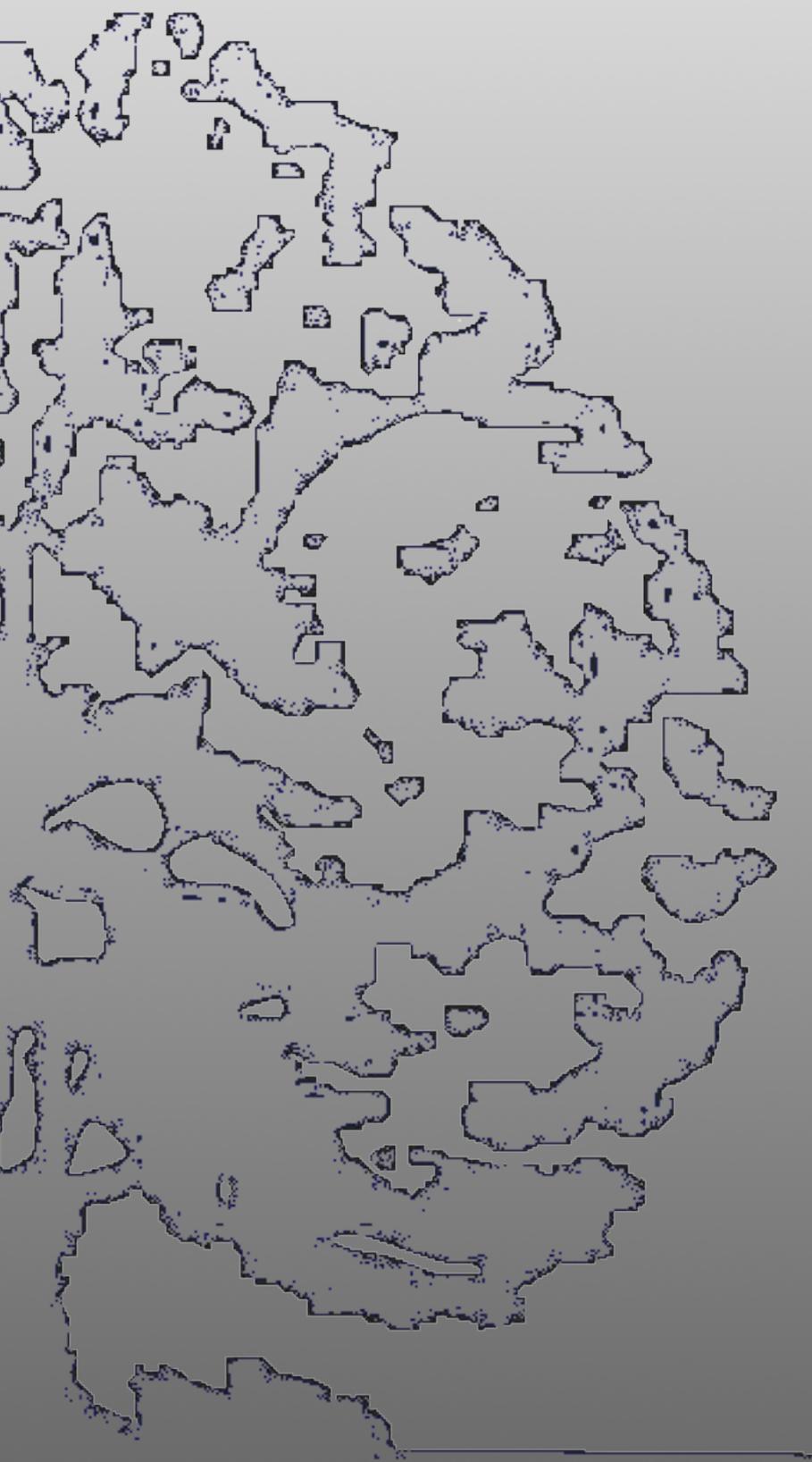
ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165

Восьмой год издания / 8th Year of publication



№30 (2-2018)
апрель-июнь / April-June

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Председатель

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания (Москва, Россия).

Члены совета

Артюх Анжелика Александровна, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского Института кино и телевидения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

Баканова Ирина Викторовна, кандидат филологических наук, доцент, заместитель директора Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина по научной работе (Москва, Россия).

Ганжара Ольга Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент Северо-Кавказского федерального университета (Ставрополь, Россия).

Гумбрехт Ханс Ульрих, доктор философии (PhD), профессор Стэнфордского университета (США).

Жижек Славой, доктор философии (PhD), старший научный сотрудник Института социологии и философии Люблянского университета (Словения).

Зверева Галина Ивановна, доктор исторических наук, профессор, зав. Отделением социокультурных исследований, зав. кафедрой истории и теории культуры РГГУ (Москва, Россия).

Кондаков Игорь Вадимович, доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ (Москва, Россия).

Кравцова Елена Евгеньевна, доктор психологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института изучения детства, семьи и воспитания Российской академии образования (Москва, Россия).

Кривцун Олег Александрович, доктор философских наук, профессор, действительный член РАХ, заведующий Отделом теории искусства НИИ Теории и истории изобразительных искусств РАХ (Москва, Россия).

Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна, кандидат культурологии, доцент НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия).

Мизиано Виктор Александрович, кандидат искусствоведения, главный редактор «Художественного журнала» (Москва, Россия).

Огнев Константин Кириллович, доктор искусствоведения, профессор (Москва, Россия).

Паперный Владимир Зиновьевич, доктор философии (PhD), адъюнкт-профессор департамента славянских языков и литератур Калифорнийского университета (США).

Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук, PhD по философии (Университет Париж 8, Франция), доцент кафедры кино и современного искусства РГГУ (Москва, Россия).

Спиридонов Владимир Феликсович, доктор психологических наук, профессор, декан факультета психологии Института общественных наук РАНХ и ГС (Москва, Россия).

Тхостов Александр Шамилович, доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой нейро- и патопсихологии факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия).

Уразова Светлана Леонидовна, доктор филологических наук, доцент, заведующая Научно-исследовательским сектором «Академии медиаиндустрии», главный редактор научного журнала «Вестник ВГИК» (Москва, Россия).

Шишко Ольга Викторовна, учредитель «МедиаАртЛаб» – Центр культуры и искусства, заведующая отделом кино- и медиаискусства ГМИИ им. А.С.Пушкина (Москва, Россия).

Якимович Александр Клавдианович, доктор искусствоведения, действительный член РАХ, главный научный сотрудник Отдела теории искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ (Москва, Россия).

Ямпольский Михаил Бениаминович, доктор искусствоведения, профессор сравнительной литературы и славистики Нью-Йоркского университета (США) (Москва, Россия).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

Кологаев Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, доцент, декан факультета истории искусства, зав. кафедрой кино и современного искусства ФИИ РГГУ (Москва, Россия).

Члены редакционной коллегии

Марков Александр Викторович (заместитель главного редактора), доктор филологических наук, кандидат философских наук, доцент, заместитель декана факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Штейн Сергей Юрьевич (ответственный редактор), кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Лиманская Людмила Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор, и.о. зав. кафедрой теории и истории искусства Нового и Новейшего времени факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Улыбина Елена Викторовна, доктор психологических наук, профессор кафедры общей психологии Института общественных наук РАНХ и ГС.

Ответственные за выпуск: В.А. Кологаев (доктор филологических наук, доцент), А.В. Марков (доктор филологических наук, доцент), С.Ю. Штейн (кандидат искусствоведения)

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872
выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций
ISSN 2227-6165
Периодичность — 4 раза в год

Учредитель журнала:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ)

Адрес редакции:

125993, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)

web: <http://articult.rsu.ru>

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Российский государственный гуманитарный университет, 2018

EDITORIAL COUNCIL

President

Khrenov Nikolaj Andreevich, Dr.Habil, Professor, Head research fellow of the Department of artistic problems of mass-media, State institute of Art Studies (Moscow, Russia).

Members of the council

Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna, Dr.Habil, professor, Saint-Petersburg institute of cinema and television, professor, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

Bakanova, Irina Viktorovna, PhD, associate professor, deputy director in research organisation, State museum of fine arts named after A. Pushkin (Moscow, Russia).

Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna, PhD, associate professor, North Caucasus Federal University (Stavropol, Russia).

Gumbrecht, Hans Ulrich, PhD, full professor, Stanford University (USA).

Zizek, Slavoj, PhD, scientific member, institute of sociology and philosophy, University of Ljubljana (Slovenia).

Zvereva, Galina Ivanovna, Dr.Habil, full professor, head of the Department of Sociocultural investigations, chairperson of the Chair of the history and theory of culture at RSUH (Moscow, Russia).

Kondakov, Igor' Vadimovich, Dr.Habil, professor of the Department of Sociocultural investigations at RSUH (Moscow, Russia).

Kravcova, Elena Evgen'evna, Dr.Habil, professor, Chief research fellow of the Institute for the Study of Childhood, Family and Upbringing of the Russian Academy of Education (Moscow, Russia).

Krivtsun, Oleg Aleksandrovich, Dr.Habil, professor, full member of the Russian Academy of Arts, head of the department of theory of art at the Institute of the theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia).

Lapina Kratasjuk, Ekaterina Georgievna, PhD, associate professor, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia).

Miziano, Viktor Aleksandrovich, PhD, chief editor of the Art Journal (Khudogjestvennyi Zhurnal) (Moscow, Russia).

Ognev, Konstantin Kirillovich, Dr.Habil, professor (Moscow, Russia).

Paperny Vladimir, PhD, adjunct professor, Slavic languages and literatures department at UCLA (USA).

Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna, PhD Universite Paris 8, associate professor, chair of cinema and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

Spiridonov Vladimir Felixovich, Dr. Habil, Professor, Dean of the Faculty of Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPa (Moscow, Russia)

Tkhostov Alexander Shamilevich, Dr. Habil, Professor, chairman of the chair of neurons and abnormal psychology, faculty of psychology at Moscow State University named after M.V. Lomonosov (Moscow, Russia)

Urazova, Svetlana Leonidovna, Dr. Habil., assistant professor, Head of the Research Department of the Academy of the media industry, chief editor of the scientific journal "Bulletin of Cinematography" (Moscow, Russia).

Shishko, Ol'ga Viktorovna, founder of the "MediaArtLab" Center for Art and Culture, the head of the Department of Film and Media Arts of the Pushkin State Museum of Fine Arts (Moscow, Russia).

Jakimovich, Aleksandr Klavdianovich, Dr.Habil, full member of the Russian Academy of Arts, Chief Researcher at the Department of art theory at the Institute of theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia).

Yampolsky, Mikhail Beniaminovich, Dr. Habil, professor of comparative literature and Slavic Studies at New York University (USA).

EDITORIAL BOARD

Chief editor

Kolotaev, Vladimir Alekseevich, Dr.Habil., associate Professor, Dean of the Faculty of Art History, Head of the department of cinema and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

Members of the board

Markov, Aleksandr Viktorovich, (deputy editor), Dr.Habil, associate professor, Deputy dean of the Faculty of Art History at RSUH (Moscow, Russia).

Schtein, Sergej Jur'evich, (managing editor), PhD, associate Professor, department of cinema and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

Limanskaja, Ljudmila Jur'evna, Dr.Habil, professor, acting Head of the Department of theory and history of modern and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

Ulybina, Elena Viktorovna, Dr.Habil, professor, Department of General Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPa (Moscow, Russia).

Executive editors of the issue: V.A. Kolotaev (Dr.Habil., associate Professor), A.V. Markov (Dr.Habil., associate Professor), S.Yu. Schtein (PhD).

ART & CULT
Артикульт
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
лучший электронный журнал

Peer-reviewed e-journal in the field of Arts and Humanities, edited by the Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

Certificate of registration Эл No ФС77-45872

issued by the Federal Service for Supervision of Communications, IT and Mass-Media (Russia).

ISSN 2227-6165

4 issues a year

Founder:

Russian State University for the Humanities (Federal State Budget Educational Institute of the Higher Professional Education)

Address:

125993, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya ploschad' 6, building 5, Moscow, Russia

web: <http://articult.rsuhr.ru>

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 6 Л.Ю. Лиманская К вопросу о роли архитектурной теории Витрувия в археологических исследованиях Рафаэля и Марко Фабио Кальво: на примере анализа рисунков и комментариев к тесту Баварского кодекса
- 12 И.Е. Печёнкин, О.С. Шурыгина «Палладианский текст» в биографии И.В. Жолтовского

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 28 М.В. Шабеева Турино-Миланский часослов: история открытия и атрибуций
- 36 А.А. Грузнова Тема «ванитас» в натюрмортах с атрибутами войны и власти в харлемской школе в первой половине XVII века
- 41 Л.Г. Окрошидзе Английский средневековый портрет. Особенности зарубежной и отечественной историографии
- 48 В.И. Королева К вопросу об изучении профильной портретной миниатюры в стиле античной камеи в России
- 58 Е.В. Гладких Дом-мастерская В.В. Верещагина вблизи деревни Нижние Котлы – история сотрудничества художника и архитектора

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

- 70 А.В. Кушнарева Философские и художественные основания неопримитивизма в изобразительном искусстве и их реминисценции в творчестве Юрия Деева
- 78 Е.О. Кузина «Цвет и геометрия пространства»: Индийский художник-модернист Джагдиш Свамнатхан и тантризм

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

- 89 О.Н. Аверьянова «Автопортрет» Ман Рэя как лингвистическая конструкция бренда MAN RAY

КИНО

- 99 С.А. Смагина «Дневник падшей» Г. В. Пабста как заключительный этап эволюции образа «новой женщины» в немецком кинематографе 20-х годов

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 106 А.Р. Карасева Мифологизируя образы власти: жанровая и историческая живопись викторианской эпохи
- 119 И.Ю. Перфильева Ювелирные украшения в семиотическом поле советской станковой живописи 1920-1930-х годов

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

- 136 В.В. Дегтярев Готическое возрождение и готика как прием
- 144 С.В. Петрушихина Архитектурно-художественный образ музея в начале XXI века

- 149 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

- 6 *L.Ju. Limanskaja* To the question of the role of the architectural theory of Vitruvius in the archaeological research of Raphael and Marco Fabio Calvo: on the example of analyzing the drawings and comments on the Bavarian code
- 12 *I.E. Pechenkin, O.S. Shurygina* “Palladian Text” in I.V. Zholtovsky Biography

HISTORY OF ART

- 28 *M.V. Shabaeva* Turin-Milan Hours: History of Discovery and Attributions
- 36 *A.A. Gruznova* The Vanitas Still-lives with the Attributes of War and Power of the First Half of the 17th Century in the Haarlem School
- 41 *L.G. Okroshidze* English medieval portrait. Peculiarities of foreign and Russian historiography
- 48 *V.I. Koroleva* The study of profile portrait miniature in the style of antique cameo in Russia
- 58 *E.V. Gladkikh V.V. Vereschagin's* studio near Nizhiye Kotly village: the story of collaboration between artist and architect

CONTEMPORARY ART

- 70 *A.V. Kushnareva* Philosophical and artistic base of Neo-primitivism in fine arts and theirs reminiscences in the creativity of Yuri Deev
- 78 *E.O. Kuzina* “Colour Geometry of Space”: Indian Modern Artist Jagdish Swaminathan and Tantrism

VISUAL ARTS

- 89 *O.N. Averyanova* “Self-Portrait” by Man Ray as a linguistic construction of the MAN RAY brand

CINEMA

- 99 *S.A. Smagina* Pabst's film “Diary of a Lost Girl” as the final stage of the evolution of the image of the “new woman” in the German cinema of the 1920s.

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 106 *A.R. Karaseva* Mythologizing images of power: genre and historical painting of the Victorian era
- 119 *I.Yu. Perfilyeva* Jewelry in the semiotic field of soviet easel painting 1920-1930's

METHODOLOGY

- 136 *V.V. Degtyarev* The Gothic revival and Gothic as a device
- 144 *S.V. Petrushikhina* The Architectural-artistic appearance of the museum in the early 21st century

- 149 SUMMARY

DOI: 10.28995/2227-6165-2018-2-6-11

Л.Ю. Лиманская

доктор искусствоведения, профессор,
 заведующая кафедрой Теории и истории искусства РГТУ

lydmila55@mail.ru

К ВОПРОСУ О РОЛИ АРХИТЕКТУРНОЙ ТЕОРИИ ВИТРУВИЯ В АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ РАФАЭЛЯ И МАРКО ФАБИО КАЛЬВО: НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА РИСУНКОВ И КОММЕНТАРИЕВ К ТЕСТУ БАВАРСКОГО КОДЕКСА

Перевод трактата Витрувия «Десять книг об архитектуре», выполненный Марко-Фабио Кальво по просьбе Рафаэля с латыни на итальянский язык, ныне хранится в Баварской библиотеке Мюнхена и содержит ряд рисунков и заметок на полях, выполненных рукой Рафаэля. Анализ заметок и рисунков в тексте Баварского кодекса дает возможность прояснить роль археологической комиссии Рафаэля в развитии антикварной науки, реконструировать историческую логику ученых антикваров и художников начала XVI века.

Translation of the Vitruvius treatise "Ten books on architecture", executed by Marco-Fabio Calvo at the request of Rafael from Latin to Italian, is now stored in the Bavarian library of Munich and contains a number of drawings and notes on the fields performed by Raphael's hand. Analysis of notes and drawings in the text of the Bavarian Code makes it possible to clarify the role of the Raphael Archaeological Commission in the development of antiquarian science, to reconstruct the historical logic of antiquarians and artists of the early 16th century.

Ключевые слова: Витрувий, Рафаэль, Марко Фабио Кальво, антикваризм, истоки антикваризма

Keywords: Vitruvius, Raphael, Marco Fabio Calvo, antiquarian science, beginning of antiquarian studies

Фигура Марко Фабио Кальво (1450-1527), «прославленного знатока древностей», нумизмата, литератора, переводчика, интересна тем, что он вместе с ученым-антикваром Андреа Фульвио (1470-1527) входил в состав археологической комиссии Рафаэля и занимался вопросами изучения и исторической реконструкции памятников древнего Рима.

Кальво родился около 1450 года в Равенне и получил образование медика. Занимаясь изучением и переводами текстов Гиппократов, он взял себе латинский псевдоним «Calvus», как это было принято в то время. Известность Кальво как ученого-латиниста привела его в дом мантуанского герцога Фредерико Гонзаго, который пригласил его в качестве домашнего учителя для преподавания геометрии и греческого языка. В период работы у Гонзаго Кальво выполнил перевод корпуса Гиппократов с греческого на латынь. Текст был напечатан в 1525 году и получил широкое признание как в Италии, так и за ее пределами. За тринадцать лет до издания этого перевода, в 1512 году, Кальво принял от папы Юлия II приглашение и переехал в Рим. Работая при папском дворе, он издал корпус Гиппократов на греческом языке и принес его в дар библиотеке Ватикана. Во втором предисловии к Гиппократу Кальво подчеркнул, что эта книга – результат его антикварных изысканий, и назвал себя антикваром, присоединив себя тем самым к числу специалистов-антикваров, работавших при папском дворе.

Благодаря репутации ученого-антиквара и филолога-латиниста Кальво познакомился с Рафаэлем, который, возможно, по рекомендации окружения Юлия II обратился к пожилому ученому с просьбой о переводе латыни на итальянский трактата Витрувия «Десять книг об архитектуре» (*De architectura libri decem*). Представленный в тексте Витрувия опыт греческого и римского зодчества, являлся важным источником для изучения и восстановления памятников античного наследия.

© Лиманская Л.Ю., 2018

L.Ju. Limanskaja *To the question of the role of the architectural theory of Vitruvius in the archaeological research of Raphael and Marco Fabio Calvo: on the example of analyzing...*

Рафаэль использовал трактат для изучения принципов античного градостроения, как источник инженерно-технических сведений о строительном искусстве, открывший ему секреты античной архитектурной мысли [Лиманская, 2012].

Точная дата и обстоятельства встречи Рафаэля и Кальво до сих пор остаются загадкой. На одном из двух переведенных Кальво манускриптов Витрувия (хранится в Баварской библиотеке Мюнхена) рукой Рафаэля написано: «...traducto di latino in lingua e sermone proprio e volgare da Messere Fabio Calvo ravennate, in Roma in casa di Raphaello di Giovan de Sancte da Urbino e a sua instantia...» («...латинский трактат переведен на простонародный язык господином Фабио Кальво из Равенны в Риме, в доме Рафаэля Джованни Санти из Урбино по его просьбе») [Philip, 1990, с. 454].

Перевод Витрувия, сделанный Кальво, позволил Рафаэлю разобраться в основах античной ордерной системы, а также подвергнуть ревизии и переосмыслению сведения, содержащиеся в итальянской версии перевода. В письме от 15 августа 1514 года он благодарит ученого за получение части италоязычной рукописи Витрувия. Из письма явствует, что полный вариант перевода должен быть завершён к ноябрю 1516 года [Philip, 1990, p. 455].

В тексте перевода, выполненного Кальво, который находится ныне в Баварской библиотеке Мюнхена, расположены замечания, аннотации и рисунки пером. Исправления, альтернативные варианты суждений, оригинальные дополнения и аннотации отличаются от текста перевода Кальво и с уверенностью приписываются Рафаэлю, а также высказываются предположения об участии в этой работе Андреа Фульвио и Пьетро Веттори [Fontana, Morachiello, 1975, p. 12]. После смерти Рафаэля рукопись этого италоязычного перевода Витрувия принадлежала Пьетро Веттори. В 1783 году рукопись была приобретена для придворной библиотеки Пфальцским и Баварским курфюрстом Карлом IV Теодором (1724-1799). С 1919 года Мюнхенская придворная библиотека носит название «Баварская государственная библиотека».

Возможно, именно А.Фульвио (1470-1527), советник Рафаэля по археологической комиссии, опытный антиквар, переводчик, выпускник Римской Академии антиквариев в Квиринале, ученик Помпония Лето, предложил Рафаэлю перевод Витрувия с латыни на итальянский. Будучи последователем методов археологических исследований Римской академии, он видел в доступном переводе Витрувия способ его популяризации и адаптации к археологической практике. Следуя опыту Помпонии Лето, который в 1490 году выполнил довольно точный перевод текста Витрувия на гуманистическую латынь (посвященный Рафаэлю Риарио), Фульвио, очевидно, использовал его для просвещения членов археологической комиссии и Рафаэля. Наряду с Витрувием Фульвио также ввел в научный оборот комиссии итинерарий римского писателя IV века Публия Виктора «О регионах города Рима» (1503), изданный при участии Помпонии Лето в типографии Я. Мазоччи.

Будучи советником Рафаэля, Фульвио использовал сведения античных авторов для составления маршрутов археологических экспедиций, определял местонахождения наиболее важных памятников. Но, если верить свидетельству венецианского мецената и издателя Микеле Маркантонио, писавшего на протяжении 1521–1543 годов «Notizie d'opere del disegno» («Заметки о произведениях искусства») [The Antonio, 1903], из четырнадцати регионов, на которые был разделен древний Рим и изучение которых предполагал археологический проект Рафаэля, при жизни художника только первый (Порта Капена) был исследован полностью. Маркантонио также указывает на то, что рисунки сделанные Рафаэлем во время археологических экспедиций, были собраны в отдельную книгу, посвященную картине мира Птолемея – «in un libro, sicome Ptolomeo ha istesso il mondo, gli edifici antiqui di Roma» [Fontana, Morachiello, 1975, p. 453–481].

Участие Андреа Фульвио в работе над переводом Витрувия не может быть доказано фактологически, но примечательно, что во введении к своему сочинению «Antiquitates urbis» (1527) он с гордостью вспоминает о сотрудничестве с Рафаэлем.

Интерес Джулиано Медичи к медицине, а также оздоровительным функциям водных

Л.Ю. Лиманская *К вопросу о роли архитектурной теории Витрувия в археологических исследованиях Рафаэля и Марко Фабио Кальво: на примере анализа...*

процедур, проводимых как в естественных минеральных источниках, так и в банных оздоровительных комплексах был общеизвестным, и являлся отражением его гуманистических воззрений. При избрании на папский престол кардинал Медичи взял имя Климент, что означает «чистота», «спокойствие».

Начатая Львом X и завершенная Климентом Реставрация Латеранской базилики рассматривалась в духе широкого гуманистического толкования медицины – науки, направленной на врачевание души и тела, поэтому использование врачебного опыта включалось в программу символического очищения церкви. В этой связи понятен интерес Дж. Медичи к античной медицине. В предисловии к переводу Гиппократов, который был опубликован Кальво в 1525 году, он посвящает книгу папе Клименту VII и прославляет семейство Медичи как покровителей медицины.

Филологическая характеристика некоторых комментариев к тексту итальянского перевода Витрувия связывается также с именем Пьетро Веттори¹, который по роду своей деятельности мог быть привлечен к исправлению, комментариям и перефразированию перевода. Веттори был известен как переводчик и комментатор «Риторике», «Поэтике», «Политике» Аристотеля, правил переводы Цицерона, Теренция Варрона, Саллюстия, Платона, Гиппарха, Ахилла Татия, «Астрономии» Арата, Дионисия Галикарнасского [Victorii, 1581]. Так как текст Витрувия был крайне сложен для перевода технических терминов, а Веттори имел богатый опыт работы с правкой и редактированием греческой и латинской классики, его участие в переводе Витрувия с латыни на итальянский может быть вполне оправдано.

Сложности теоретического постижения античных текстов корректировались практической археологией, обмерами, графическими зарисовками. Поэтому изучение теоретического текста Витрувия сочеталось с опытом археологических изысканий. Рафаэль и его помощники стремились коррелировать теоретические принципы античной архитектуры и функциональную природу древнего зодчества.

В этой связи можно высказать предположение, что различные критические комментарии к тексту Витрувия, рисунки на полях Баварского кодекса, оставленные Рафаэлем, отражают цели и методы витрувианской экзегезы, которая передавала восприятие античности в эпоху начала XVI века. «Фактически, витрувианская грамматика воспринималась в это время как само собой разумеющееся правило, “Десять книг об архитектуре” Витрувия – воспринимались как набор рудиментарных правил, которые подвергались ренессансными архитекторами ревизии и переосмыслению. По сравнению с изысканностью архитектурного языка Рафаэля архитектурные идеи Витрувия выглядели архаично» [Fontana, Morachiello, 1975, p. 37].

Так, например, при анализе рисунков и заметок к книге IV главе VI Витрувия в переводе Кальво (Cod. It. 37, f. 95v) становится ясно, что Рафаэль высказывает критические замечания относительно описанных у Витрувия пропорций дверного проема дорического храма: «... там где Витрувий говорит о мере три с половиной, он имеет ввиду четыре с половиной» [Fontana, Morachiello, 1975, p. 37]. Этот комментарий подтверждается наброском дверного проема в Пантеоне (Уффици, кабинет рисунка UA 164) (рис. 1).

В примечании к книге III, главе III, где описывается витрувианская курватура, речь заходит о том, что кривизна состоит из выпуклости, достигаемой при помощи непарных уступов (*scamilli impares*) (Cod. It. 37a, f. 36r). Рафаэль отмечает, что термин *scamilli impares* не совсем понятен и нуждается в графическом анализе (чертеже, рисунке), так как письменные разъяснения того, что такое *scamilli impares*, которые влияют на формирование и расчет курватур дорического и ионического ордера, недостаточны.

В комментариях и графических зарисовках на полях Баварского кодекса Рафаэль пытается восполнить лауну и дает рекомендации по расчету пропорций абаки, базы ионической и дорической капители, анализу пропорций тосканского ордера (рис. 2).

¹ Пьетро Веттори (Piero Vettori, Petrus Victorius; 1499-1585), литератор, философ, дипломат.

Рис. 1

Рафаэль. Рисунок дверного проема в Пантеоне Уфицци, кабинет рисунка UA 164.

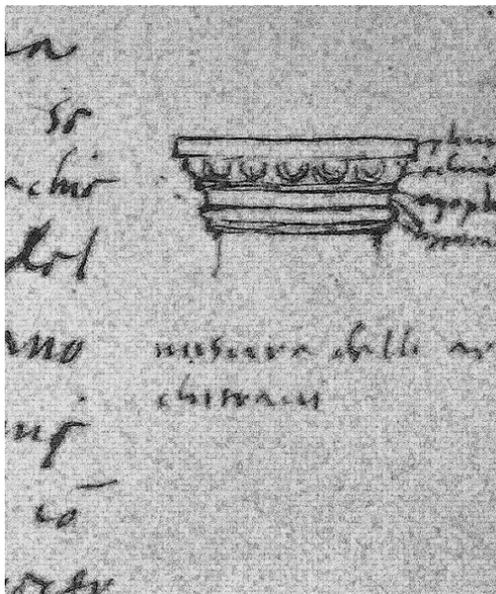


Рис. 2

Рафаэль. Анализ пропорций тосканского ордера. Витрувий. Десять книг об архитектуре, Cod.37 it. f.9, Баварская библиотека, Мюнхен.

Одним из первых итальянских иллюстрированных изданий «Десяти книг об архитектуре» Витрувия (1521) стало издание Чезаре Чизариано (1475-1543) [Cesarino, 1521]. Как и Рафаэль, Чезариано проводит ревизию витрувианского текста и в своих комментариях развивает версии, аналогичные тем, которые высказывал Рафаэль, например, признает, что «дорические двери шире и выше, чем ионические, так как пропорции ионического ордера основываются на симметрии женского тела» [Campbell, Nesselrath, 2006].

Перевод Кальво, и затем итальянское издание Витрувия Чезаре Чизариано [Cesarino, 1521] сыграли важную роль в осмыслении технического языка Витрувия, который был чреват трудностями перевода. Непереводимые термины и отсутствие иллюстраций создавали свободное поле для интерпретаций законов античного зодчества в эпоху Ренессанса. Переводы Кальво и Чезариано дают четкую картину восприятия Ренессансом архитектуры классической древности.

Стремление проникнуть в тайны античного зодчества влекли художников к археологическим обмерам, что усиливало внимание к практическому изучению античных артефактов. В археологической комиссии Рафаэль и его помощники много работали над обмерами античных руин, изучали образцы артефактов, вычеканенные на аверсах и реверсах античных монет, на базе которых создавали графические реконструкции и картографические версии.

В письме к Льву X Рафаэль описывает разработанный им метод составления обмеров и чертежей, которым он пользовался, изучая опыт древних: «Приготавливается круглый и плоский, как астролябия, инструмент.... Окружность этого инструмента делится на 8 равных частей, каждая из них получает название одного из восьми ветров и в свою очередь делится на 32 маленькие части, которые именуются градусами... Таков путь, который мы избрали и которым следовали, как это будет

Л.Ю. Лиманская *К вопросу о роли архитектурной теории Витрувия в археологических исследованиях Рафаэля и Марко Фабио Кальво: на примере анализа...*

видно из всего хода нашей работы. А для того, чтобы все стало еще яснее и понятнее, мы прилагаем чертеж одного и того же здания в трех видах» [Рафаэль, 1514, с. 160].

В том же письме к Льву X Рафаэль также ссылается на рисунки и чертежи, которые он создал во время работы археологической комиссии и которые ныне утрачены. Однако сведения об этих рисунках встречаются в описях коллекций и переписке ученых-антикваров XVI-XVIII веков. Важным свидетельством, указывающим на знакомство современников с археологическими зарисовками Рафаэля, является письмо первого секретаря папы Льва X – математика, астронома и писателя Челио Калканьини (1479-1546), адресованное математику Якову Циглеру. В нем он отзывается о Рафаэле как о чрезвычайно почитаемом папой художнике: «Это молодой человек исключительной доброты и замечательного ума. Он отличается большими добродетелями. Он и является, может быть, первым среди всех живописцев в области как теории, так и практики, а, кроме того, и архитектором столь большого дарования, что придумывает и приводит в исполнение вещи, представлявшиеся людям самого высокого ума неосуществимыми... Сам город Рим восстанавливается им почти в его прежней величине; срывая самые высокие наслоения, доходя до самых глубоких фундаментов, восстанавливая все согласно описаниям древних авторов, он вызвал такое восхищение папы Льва и всех римлян, что чуть ли не все смотрят на него как на некоего бога, посланного небом, чтобы вернуть вечному городу его былое величие. Наряду с этим он настолько чужд горделивости, что дружески обходится с каждым, не избегает ничьих суждений и замечаний. Никто, как он, не находит удовольствия в обсуждении другими своих планов, так как благодаря этому он может поучиться и сам поучить других, в чем он и видит цель жизни» [Любимов, 1976].

Весна 1527 года – время выхода в свет «*Antiquitates urbis Romae cum regionibus Simulachrum*» – картографического атласа Марко Фабио Кальво, ставшего результатом его участия в археологической комиссии Рафаэля. Выход трактата связан с трагическими событиями: захватом и разграблением Рима войсками Карла V. Исторические бедствия, постигшие Рим в 1527 году, положили конец стремлению ренессансных археологов возродить былое величие античного Рима.

В посвяtitельной надписи Клименту VII на титульном листе ученый отметил, что цель его атласа – восстановить образы древнего Рима, который неоднократно подвергался разрушению, но все равно восставал из руин, рос и расширялся: «Марко Фабио Кальво гражданин Равенны его преосвященству Клименту VII Понтифику посвящает. Эта книга позволит его милости понтифику папе Клименту VII составить представление о том, как мало-помалу формировался и как увеличивался город Рим. Как он был упорядочен, и как этот порядок был зарегистрирован. Какие причины послужили его возвышению и падению. Почему столь величественный город был кощунственно разграблен королем готов, остготов, гуннов Тотиллой» [Calvo, 1532, f.3].

Кальво, работавший в археологической комиссии Рафаэля, руководствовался общими с ним представлениями об античной истории Рима. История сотрудничества Рафаэля с Марко Фабио Кальво дает возможность приоткрыть пути развития антикварной науки XVI века и уяснить роль Витрувия и антикварной науки в изучении и методах графической реконструкции образов античного Рима.

ИСТОЧНИКИ

1. Рафаэль. Рим: графу Бальдассаре Кастильоне (1514) // Мастера искусства об искусстве. Т. 2. – Москва: Искусство, 1966. – С. 160.
2. Calvo M.-F. *Antiquitates urbis Romae cum regionibus Simulachrum Roma*, 1532.
3. Cesarino C. *Vitruvio Pollione de Architectura libri decem*. Como, da Ponte, 1521, carta LXVIII.
4. The Antonio. *Notes of Pictures and Works of Arts in Italy made by an anonymous writer in the sixteenth century.* / Trans. P. Mussi., ed. G.G. Williamson. – London, 1903.
5. Petri Victorii *variarum lectionum libri XXXVIII* (1553-1582). Apud Iunctas (in officina Philippi, & Iacobi Iunctae, & fratrum), 1582.

L.Ju. Limanskaja *To the question of the role of the architectural theory of Vitruvius in the archaeological research of Raphael and Marco Fabio Calvo: on the example of analyzing...*

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лиманская Л.Ю.* История изучения и загадки археологического проекта Рафаэля по восстановлению древнего Рима // Искусствознание. 2012. № 1-2. – С. 258-288.
2. *Любимов Л.Д.* Искусство Западной Европы. Средние века. Возрождение Италии. – Москва: Просвещение, 1976.
3. *Campbell I., Nesselrath A.* The codex Stosch: surveys of ancient buildings by Giovanni Battista da Sangallo. – Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 2006.
4. *Fontana V., Morachiello P.* Vitruvio e Raffaello il “De Architectura” di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravenante. – Roma, 1975.
5. *Philip I.J.* The Simulachrum of Fabio Calvo: A View of Roman Architecture all'antica in 1527 // The Art Bulletin. 1990, September Vol. LXXII, N. 3, pp. 453-481.

SOURCES

1. Calvo M.-F. *Antiquitates urbis Romae cum regionibus Simulachrum Roma*, 1532.
2. Cesarino C. *Vitruvio Pollione de Architectura libri decem. Como, da Ponte*, 1521, carta LXVIII.
3. *Petri Victorii variarum lectionum libri XXXVIII (1553-1582)*. Apud Iunctas (in officina Philippi, & Iacobi Iunctae, & fratrum), 1582.
4. Raphael. *Letter to Castiglione in Russian Translation*. In *Mastera iskusstva ob iskusstve* [Masters of art on art]. Moscow, Iskusstvo, 1966. P. 160.

REFERENCES

1. Campbell I., Nesselrath A. *The codex Stosch: surveys of ancient buildings by Giovanni Battista da Sangallo*. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 2006.
2. Fontana V., Morachiello P. *Vitruvio e Raffaello il “De Architectura” di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravenante*. Rome, 1975.
3. Ljubimov L.D. *Iskusstvo Zapadnoj Evropy. Srednie veka. Vozrozhdenie v Italii* [The Western art of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Prosveshhenie Publishers, 1976.
4. Limanskaya L.Yu. *Istoria izuchenia I zagadki arheologicheskogo proekta Rafaelia po rekonstrukcii antichnogo Rima* [Raphaels Project of Restoring Ancient Rome. The Puzzles and the Studies]. In *Iskusstvoznanie* [Art Studies], 2012, 1-2, pp. 258-288.
5. Philip I.J. *The Simulachrum of Fabio Calvo: A View of Roman Architecture all'antica in 1527*. In *The Art Bulletin*, 1990, September, Vol. LXXII, No. 3, pp. 453-481.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Рафаэль. Рисунок дверного проема в Пантеоне Уфицци, кабинет рисунка UA 164.

Источник: Сайт галереи Уфицци, кабинет рисунка <https://www.uffizi.it/en/the-uffizi/prints-and-drawings>

Рис. 2. Рафаэль. Анализ пропорций тосканского ордера. Витрувий. Десять книг об архитектуре, Cod.37 it. f.9, Баварская библиотека, Мюнхен.

Источник: Fontana V., Morachiello P. *Vitruvio e Raffaello il “De Architectura” di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravenante*. Rome, 1975.

И.Е. Печёнкин

кандидат искусствоведения,
 заведующий кафедрой Истории русского искусства
 факультета Истории искусства РГГУ
pech_archistory@mail.ru

О.С. Шурыгина

историк, независимый исследователь
olia85@list.ru

«ПАЛЛАДИАНСКИЙ ТЕКСТ» В БИОГРАФИИ И.В. ЖОЛТОВСКОГО

В статье рассматривается едва ли не основная линия биографии архитектора Ивана Жолтовского, которую можно назвать «палладианской легендой». Авторы считают, что эта грань популярного образа Жолтовского содержит по крайней мере три важных эпизода: а) открытие наследия Палладио для архитектуры начала XX века (то есть *обращение Жолтовского в палладианство*); б) опыт символического присвоения Палладио путём отъезда из России в самую продолжительную поездку по Италии; в) опыт символического присвоения Палладио через перевод его трактата «Четыре книги об архитектуре». Опираясь на архивные источники, авторы попытались сделать эти биографические рассказы более ясными и правдоподобными.

Ключевые слова: история архитектуры, XX век, И.В. Жолтовский, биография, архивные исследования, А. Палладио

The paper deals with hardly main subject line of architect Ivan Zholtovsky's biography that can be named as "Palladianist legend". Authors find that this well-known side of Zholtovsky popular image at least contains three important episodes: a) discovering Palladio's heritage for the architecture in the beginning of 20 century (i.e. *Zholtovsky's conversion to Palladianism*); b) experience of symbolic appropriation Palladio by the leaving out Russia for the longest Italian tour; c) experience of symbolic appropriation Palladio through the translating of "The Four Books on Architecture". Based on new archival sources authors have had tried to do these biographic tales much more clear and true.

Keywords: Architectural History, XX century, I.V. Zholtovsky, biography, archival studies, A. Palladio

«Надо было бы быть таким тонким палладианцем, как наш Жолтовский, чтобы раскрыть в каждом здании мастера глубоко обдуманную композицию масс и комбинацию уровней, игру интервалов и расстановку окон, с помощью которой достигается непогрешимое, безупречное, никогда и никем не достигнутое в такой мере, зрительное впечатление единства» [Муратов, 2005, с. 396-397].

Сентенция Павла Павловича Муратова (1881-1950), автора, пожалуй, наиболее значительной русской книги о художественных сокровищах Италии, в предельно лаконичной форме описывает восприятие роли И.В. Жолтовского как своего рода посредника между отечественной архитектурой и профессиональной культурой зодчих итальянского Ренессанса. «...Молва создала (Жолтовскому – авт.) образ непримиримого классика и палладианца, колдующего над пыльными трактатами далёкого прошлого», – констатировал ещё при жизни мастера близко знавший его теоретик искусства А.Г. Габричевский [Габричевский, 1946, л. 7]. За несколько лет до этого, в 1936 году в серии «Классики теории архитектуры», редактором которой являлся Александр Георгиевич, увидел свет

© Печёнкин И.Е., Шурыгина О.С., 2018

I.E. Pechenkin, O.S. Shurygina
 “Palladian Text” in I.V. Zholtovsky Biography

первый полный перевод на русский язык главного трактата А. Палладио «Четыре книги об архитектуре»; в качестве переводчика на титульном листе издания указан *академик архитектуры И.В. Жолтовский* [Палладио, 1936] (рис. 1). В истории отечественной архитектуры случаи, когда практикующий зодчий выступал в роли переводчика зарубежного теоретического труда, весьма редки. На ум естественным образом приходит пример Н.А. Львова, пытавшегося в конце XVIII века издать на русском языке тот же трактат Палладио, но не осуществившего вполне свой замысел [Львов, 1798]. Следующими, пожалуй, будут Н.В. Султанов, который в конце 1870-х годов оперативно перевёл книгу Э.Э. Виолле-ле-Дюка о русском искусстве [Виолле-ле-Дюк, 1879], и Н.С. Курдюков с переводом «Истории архитектуры» Огюста Шуази, увидевшим свет в самом начале XX столетия [Шуази, 1906-1907]. Перевод Палладио Жолтовским выглядит из ряда вон выходящим событием не только на фоне работ Султанова и Курдюкова, переводивших труды своих современников. Дело в том, что все прочие переводы для академической серии «классиков» (Витрувия, Альберти, Вазари, Виньолы) выполнены лингвистами и искусствоведами – В.П. Zubовым, Ф.А. Петровским, А.И. Венедиктовым, самим А.Г. Габричевским. Работа с латинскими и итальянскими текстами являлась для них, университетских гуманитариев, частью профессиональной рутины, тогда как в случае Жолтовского она обретала совершенно особый смысл, превращаясь в акт присвоения современным зодчим-практиком наследия ренессансной культуры.

Репутация Жолтовского как теоретика архитектуры и искусства складывалась уже в период его зрелости, который пришёлся на первые послереволюционные годы. Между изданием в Берлине полного текста «Образов Италии», в третий том которых вошла главка о Виченце с упоминанием Жолтовского (1924), и публикацией переведённого трактата Палладио в СССР лежит более десяти лет. Выступая 14 декабря 1926 года с докладом об античном мышлении в архитектуре на заседании Философского отделения ГАХН [Жолтовский, 2017, с. 541-542], Жолтовский отзывался о Палладио как о мастере, который «только иногда приближался к высоте античных достижений архитектуры», а единственным подлинным классиком эпохи Ренессанса называл Ф. Брунеллески. Это суждение, высказанное Жолтовским вскоре по возвращении из трёхлетнего пребывания в Италии, свидетельствует о том, что кредо его отнюдь не сводилось к апологии палладианства. По собственному признанию, Жолтовский «не выставлял каких-либо теоретических положений, а опирался только на свой личный вкус и опыт художника-зодчего» [Жолтовский, 2017, с. 542; Бюллетени ГАХН, № 6-7, с. 34-35]. Но уже в мае 1927 года он выступил с новым докладом под

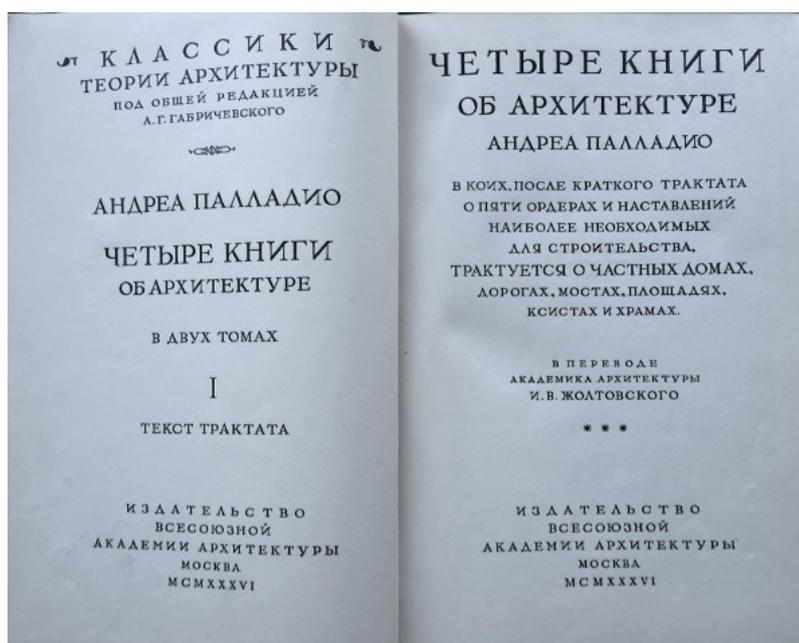


Рис. 1

Контртитул и титульный лист советского издания трактата А. Палладио «Четыре книги об архитектуре» 1936 года с указанием И.В. Жолтовского в качестве автора перевода.

И.Е. Печёнкин, О.С. Шурыгина

«Палладианский текст» в биографии И.В. Жолтовского

названием «Принципы архитектурного мышления у Палладио», о содержании которого можно судить по краткому резюме, помещённому в «Бюллетене ГАХН». На этот раз от скромной позиции вдумчивого практика Жолтовский решительно отказался: «Докладчик путём анализа многочисленных иллюстраций вскрыл принципы архитектурной формы Ренессанса. Анализ имел как общетеоретическое, так и сравнительно-историческое значение. Архитектурные формы Палладио были поставлены в связь с античными. Деятельность Палладио была рассмотрена в соотношении с его предшественниками и последователями» [Бюллетени ГАХН, 1927, № 8-9, с. 20]. Эволюция Жолтовского в теоретика и историка ренессансной архитектуры свершалась стремительно, так что издание чуть менее чем через десятилетие спустя его перевода главного труда Палладио может показаться закономерным её итогом. Однако не будем торопиться с выводами.

1900-е: обращение

Ни один экскурс в биографию Жолтовского не обходится без сообщения о значительном количестве и регулярности его поездок в Италию. Вместе с тем, точное число этих вояжей остаётся не выясненным. Так, М.И. Астафьева-Длугач и Ю.П. Волчок писали о в общей сложности 26, не называя источник этих сведений [Астафьева-Длугач, Волчок, 1988, с. 50]. В автобиографических материалах Жолтовского, выявленных О.С. Шурыгиной, сам архитектор пишет о 36 поездках за рубеж, в ходе которых «объездил все страны Европы с целью изучения архитектуры» [РГАЛИ, ф. 2073, оп. 7, ед. хр. 34, л. 27]. Если предположить, что европейское путешествие 1923-1926 годов было для почти шестидесятилетнего мастера последним, то, даже начав свои поездки в 1890-х (то есть в пору учёбы в Императорской Академии художеств), для соответствия указанной им самим цифре он должен был совершать их ежегодно. Поскольку у нас имеются основания думать о том, что между 1917 и 1923 годами Жолтовский не покидал большевистской России, частота дореволюционных поездок должна была быть ещё выше. И, разумеется, нельзя считать, что целью всех этих вояжей служила именно Италия.

На вопрос о том, когда состоялась первая поездка Жолтовского на Апеннины, уверенно ответить нельзя. Г.К. Лукомский писал в 1913 году: «Паломничество в город Палладио, начатое Жолтовским, не прошло даром для истории эволюции нового зодчества Петербурга» [Лукомский, 1913, с. 18]. Очевидно, «паломничество» это имело место в более ранние годы, ведь и павильон московского Скакового общества (1903-1906), и «палладианские» загородные усадьбы, и особняк Г.А. Тарасова, в котором Жолтовский процитировал боковой фасад вичентийского палаццо Тьене (1909-1912), провоцируя обвинения в прямом плагиате, уже несли в своей архитектуре отпечаток увиденного в Виченце и её окрестностях. Из архивных источников мы знаем, что в апреле 1903 и зимой 1903-1904 годов Жолтовский посещал Италию вместе с художником И.И. Нивинским [РГАЛИ, ф. 677, оп. 1, ед. хр. 3147, л. 28, 36; ф. 2028, оп. 1, ед. хр. 98, л. 3, 3 об.]. По всей видимости, поездка была связана с работой над павильоном Скакового общества, интерьеры которого выдержаны в ренессансном стиле. Из материалов личного дела Жолтовского как преподавателя Строгановского училища видно, что с мая по сентябрь 1902 года он тоже был в заграничном отпуске [РГАЛИ, ф. 677, оп. 1, ед. хр. 3147, л. 21а, 47]. Маршрут этого путешествия неизвестен, хотя по срокам оно совпадает с работой Первой международной выставки современного декоративного искусства в Турине. Выставка стала одним из ключевых событий в истории европейского модерна, к которому в начале 1900-х годов российские художники питали необычайный интерес. Достаточно вспомнить о прошедшей зимой 1902-1903 годов московской «Выставке архитектуры и художественной промышленности нового стиля» с участием Й.-М. Ольбриха и Ч.Р. Макинтоша. Новые течения искусства должны были волновать Жолтовского, представившего на московскую выставку свои акварели, снискавшие похвалу в профессиональной печати [Дмитриев, 1903]. Одним словом, Туринская выставка вполне могла стать поводом для его вояжа в северную Италию летом 1902 года.

Имея в своём распоряжении достаточно времени, наш путешественник имел возможность побывать и в области Венето, знаменитой не только венецианскими памятниками, но и многочисленными сельскими виллами. В частично опубликованных А.В. Фирсовой воспоминаниях архитектора В.В. Васильевой, работавшей в мастерской Жолтовского в 1950-х годах и записывавшей с его слов, есть такой фрагмент: «...По окончании Академии Жолтовский путешествовал по Италии. Он ехал в поезде из Милана в Венецию и читал произведение Гёте “Путешествия по Италии”. Именно благодаря этой книге и великолепным текстам немецкого поэта он вдруг решает изменить свой маршрут и направляется в Виченцу, на родину Палладио» [Фирсова, 2004, с. 35]. Спонтанность решения задержаться в Виченце (к слову, для этого Жолтовскому не надо было куда «направиться», стоило лишь сойти с поезда раньше пункта назначения) вполне отвечает нашей гипотезе. Чуть далее на страницах воспоминаний Васильева цитирует собственные слова Жолтовского: «О Палладио я узнал от Гёте. Так несколько ярких, умных страниц великого поэта и мыслителя открыли мне новый мир в искусстве, дали направление всей моей творческой жизни» [там же].

Конечно, нельзя поверить в то, что Жолтовский, отучившийся в Академии в общей сложности одиннадцать лет, ничего не знал о Палладио. Иное дело, что значимость творений этого мастера была не столь очевидна для учёного взгляда эклектиков, уравнивших эпохи и стили прошлого перед лицом современности. С началом нового столетия ситуация стала существенно меняться. Влечение к *культуре*, в целом характерное для Серебряного века, выразилось в новом обращении к Италии и её художественным сокровищам. Памятуя о литературоцентризме русской культуры, нельзя удивляться тому, что «возвращение» Италии в её орбиту происходило в первую очередь благодаря писателям, среди которых можно назвать близких П.П. Муратову Б.К. Зайцева и М.А. Осоргина, живших в Италии в 1900-1910-х годах. В то же время в Московском университете выдвинулась целая плеяда молодых интеллектуалов (выпускников и отчасти преподавателей), избравших своей специальностью искусство и литературу античности и Ренессанса – А.Г. Габричевский, Б.Р. Вишпер, А.К. Дживелегов, С.В. Шервинский и другие. В мае 1918 года в Москве состоялось первое собрание общества “Studio Italiano”, которое Б.К. Зайцев определял впоследствии как «нечто вроде самодеятельной академии гуманистических знаний» [Зайцев, 1993, с. 404; Комолова, Северцева, 2000; Acattoli, 2013]. По-видимому, Жолтовский входил в этот круг итальянофилов, конкретное подтверждение этому будет приведено ниже. Нельзя преувеличивать и одиночества Жолтовского в его профессиональной заинтересованности виллами Палладио. В 1909 году была издана монография Ф. Бургера с подробным архитектуроведческим анализом некоторых из них [Burger, 1909]. Совокупность факторов и событий привела к осознанию Жолтовским возможности и необходимости внедрения в архитектурную практику его времени форм и приёмов итальянского Ренессанса XVI века. Важно и то, что заказчик (ведь практически все дореволюционные постройки Жолтовского – это частные особняки и усадьбы) разделял эту убеждённость зодчего.

Мы далеки от того, чтобы согласиться с С.О. Хан-Магомедовым в приписывании Жолтовскому дореволюционной поры роли «некоего контролёра художественного уровня русской архитектуры» [Хан-Магомедов, 2010, с. 43, 53]. Несмотря на хвалебные (хотя и редкие) отзывы в печати и присуждение звания академика архитектуры в 1909 году¹, есть больше оснований полагать, что творчество Ивана Владиславовича воспринималось коллегами не эталоном профессионализма и вкуса, а некой «вещью-в-себе». Например, в дневнике А.Н. Бенуа за 1916 год встречаем такую запись: «Чай пил у Щусева. <...> Возвращались пешком с Жолтовским, и ещё полчаса он держал меня на морозе перед моими воротами, развивая свои мысли о классике. Не без польского “гениальничания”, но всё же, как интеллигент, как вкус – это явление совершенно замечательное» [Бенуа, 2016, с. 310].

¹ Кандидатура Жолтовского была предложена А.В. Щусевым, А.И. фон Гогеном и Ф.Г. Беренштамом. Количество голосов, поданных за Жолтовского, было 26 (3 голоса – принадлежали Беренштаму, фон Гогену и Щусеву, 6 – отсутствующим членам Собрания, и 15 присутствующим), «против» – 11 [РГИА, ф. 789, оп. 19, ед. хр. 184, л. 104, 105, 111 об].

И.Е. Печёнкин, О.С. Шурыгина

«Палладианский текст» в биографии И.В. Жолтовского

Из приведённой цитаты отлично видно, что Жолтовский не мог стать широко востребованным зодчим. А потому занял специфическую нишу «архитектора миллионеров» [Архитектурная Москва, 1911, с. 8]. Число построек Жолтовского, реализованных им за полтора десятилетия самостоятельной практики до 1917 года, измеряется единицами. Малопримечательными были и его успехи на ниве педагогики. Покинув в 1904 году Строгановское училище из-за разногласий с его директором Н.В. Глобой [РГАЛИ, ф. 677, оп. 1, ед. хр. 3147, л. 51, 52], Жолтовский спустя десять лет безуспешно баллотировался на должность «профессора искусств» в Высшем художественном училище ИАХ [РГИА, ф. 789, оп. 19, ед. хр. 1824, л. 118, 133].

Зато при большевиках карьера Ивана Владиславовича резко пошла вверх. Причины этого остаются одной из главных тайн биографии Жолтовского. Уже весной 1918 года первый нарком просвещения А.В. Луначарский в своей записке, адресованной В.И. Ленину, даёт Жолтовскому самую лестную рекомендацию (см. подробнее [Печёнкин, Шурыгина, 2017, с. 11 примеч.]). Знакомства в верхах советского государства обеспечили архитектору не только возможность работать по специальности, но и весьма комфортные бытовые условия на фоне экономической катастрофы и политического террора первых лет советской власти². Жолтовский становится служащим архитектурного подотдела Наркомпроса, занимает должность старшего зодчего Архитектурно-художественной мастерской Моссовета, преподаёт во Вторых Свободных государственных художественных мастерских (с 1920 года – во ВХУТЕМАСе); наконец, возглавляет архитектурную секцию РАХН (после 1924 года – ГАХН) [Печёнкин, Шурыгина, 2017, с. 67-68].

Здесь мы снова подходим к моменту превращения практикующего архитектора в историка и теоретика. Причём, теоретика своеобразного. А.Н. Бенуа признаётся, что в том же 1916 году подбивал Жолтовского «написать книгу собственных взглядов» [Бенуа, 2016, с. 310]. Но ни тогда, ни позднее тот его совету не последовал. «Теория Жолтовского» существует в устных и письменных апокрифах, в более или менее компетентных интерпретациях; её в своём очерке старался сформулировать А.Г. Габричевский. Собственные же тексты Жолтовского, не превышающие объёма газетной статьи, едва ли могут считаться изложением оригинального взгляда на профессию. Складывается впечатление, что амплуа *архитектурного интеллектуала* было для Жолтовского элементом тактики выживания в нелёгких условиях первого советского десятилетия, когда экономические трудности свели к минимуму строительную практику, а натиск «левой» молодёжи грозил представителям старой школы полным вытеснением из профессии. В этой ситуации одним из спасительных сценариев становилось бегство, и Жолтовский, кажется, опробовал его.

1920-е: бегство?

Осенью 1922 года Жолтовский обратился в Президиум ВЦИК СССР и был принят лично А.В. Енукидзе. О предмете их кремлёвского разговора мы узнаём из записки Жолтовского, сохранившейся в архивном деле [ГАРФ, ф. Р3316, оп. 31, ед. хр. 91]. Им была высказана идея о необходимости приобретения советским правительством знаменитой виллы Ротонды близ Виченцы с целью размещения в ней Русского художественного института в Италии, по примеру Французской академии искусств на вилле Медичи и аналогичных художественных резиденций других стран. Жолтовский обстоятельно изложил своё видение вопросов финансирования планируемого института. Он сообщал, что мысль об учреждении такового возникла у него задолго до революции, что лишь косность старого режима не позволила ей воплотиться в жизнь, но что именно для материального обеспечения Русского художественного института в те времена им было приобретено лесное имение в Нижегородской губернии. Теперь Жолтовский предлагал советскому руководству принять эти угодья в качестве доли уставного капитала фонда, который надлежало специально создать для финансирования института. Кроме того, Жолтовский передавал в счёт того же фонда свою личную библиотеку, включавшую уникальные архитектурные издания.

² Показателен в этом смысле эпизод с безуспешной попыткой реквизирувать у Жолтовского его личный автомобиль в 1918 году [РГАЛИ, ф. 2423, оп. 1, ед. хр. 163, л. 1, 8 об.].

Вилла Ротонда является едва ли не главным шедевром Палладио. Как формулирует современный эссеист, «при взгляде на этот уникам, безапелляционно сияющий счастьем и красотой, у любого архитектора учащается сердцебиение» [Смирнов, 2018, с. 268]. Иван Владиславович, разумеется, не составлял исключения. Однако не стоит преувеличивать сентиментальности его намерений. Вилла действительно представала перед русскими путешественниками в начале XX века преданной запустению, «ушедшей от надобностей жизни» [Щербатов, 2000, с. 233] и была выставлена на продажу, но уже в 1912 году она стала собственностью семьи Вальмарана, владеющей соседней виллой Ай-Нани. Несомненно и то, что в экономических реалиях начала 20-х затея Жолтовского выглядела полнейшей авантюрой. По крайней мере, коллегия Наркомпроса, рассмотрев вопрос, в очень скором времени пришла именно к такому заключению, сообщив о несвоевременности учреждения Русского художественного института «по состоянию финансов республики» [ГАРФ, ф. А2306, оп. 1, ед. хр. 1021, л. 3, 7]. Был ли сам Жолтовский столь простодушным, чтобы искренне верить в возможность предприятия? Зато его инициатива по передаче государству принадлежавших ему земель и книжного собрания заставляют думать о желании избавиться от переставших быть полезными обременений. А знаменитая вилла и само имя Палладио видятся здесь легендой, которую Жолтовский был намерен использовать для своего выезда из России под благовидным предлогом.

О том, что такое настойчивое желание у Жолтовского было, свидетельствует дальнейшее развитие событий. Крах затеи с организацией Русского художественного института не остановил его, а заставил искать другие основания и альтернативные источники денежных средств для путешествия. Первая часть проблемы была решена через Академический центр Наркомпроса (т.е. благодаря знакомству с Луначарским): осенью 1923 года Жолтовский отправился в научную командировку как исследователь архитектуры; жена, Вера Алексеевна, брак с которой он заключил незадолго до поездки, была оформлена в качестве личного секретаря [РГАЛИ, ф. 941, оп. 10, ед. хр. 27, л. 7]³. Необходимые денежные средства, по-видимому, появились у Жолтовского благодаря гонорару, полученному за работы по проектированию сооружений Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки 1923 года (по свидетельству сотрудника Жолтовского С.Н. Кожина, Иван Владиславович потребовал, чтобы оплата была произведена ему непременно в иностранной валюте [Печёнкин, Шурыгина, 2017, с. 67, 120]).

Д.С. Хмельницкий, автор наиболее свежей монографии о Жолтовском, склонен считать поездку 1923-1926 годов неудавшейся попыткой эмиграции архитектора, которую объясняет усилившимся напором со стороны конструктивистов [Хмельницкий, 2015, с. 152; Хмельницкий, Багина, 2011, с. 537-538]. Смена состава архитектурной подсекции РАХН, в которую после отъезда Жолтовского вошли «левые», истолковывается Хмельницким как доказательство идеологического поражения Жолтовского, хотя последовательность событий в пользу этого не говорит, она обратная: сначала отъезд, а потом кадровые перестановки. Скорее всего, Жолтовский руководствовался примером своих знакомых по “Studio Italiano”. Кружок прекратил своё существование в 1922 году, после того, как Муратов и Осоргин, а вслед за ними и Зайцев покинули Россию [Комолова, Северцева, 2000, с. 185]. В литературе можно встретить упоминания о том, что последовать их примеру намеревался и Габричевский [Комолова, 2004, с. 416]. Не слишком преувеличивая, можно сказать, что это было время массового исхода интеллигенции, осознававшей себя частью старой культуры и в широком смысле академической традиции. В этот контекст «командировка» Жолтовского вписывается идеально, тем более что имела место практика невозвращения советских подданных из

³ Жолтовский был женат не менее четырёх раз. Женившись на А.К. Смаровской в 1900 году, он вскоре покинул Петербург, так что ни о каком «семейном очаге» не могло быть и речи, хотя до 1917 года брак оставался действительным. Около 1910 года гражданской женой Жолтовского становится Елизавета Павловна Рябушинская (1878-1921?). В 1921 году Жолтовский женится на Вере Алексеевне Зотовой (1896-19??), выпускнице Строгановского училища и служавшей Наркомпроса (ГАРФ, ф. А2314, оп. 7, ед. хр. 34: «Личное дело художника-чертёжника редакционно-методического отдела Жолтовской Веры Алексеевны»; РГАЛИ, ф. 677, оп. 1, ед. хр. 3394: «Дело о помещении в число учениц училища Зотовой Веры Алексеевны»). По возвращении в СССР, в 1927 году он вновь и в последний раз женился – на пианистке Ольге Фёдоровне Смышляевой (1890-1962).

И.Е. Печёнкин, О.С. Шурыгина

«Палладианский текст» в биографии И.В. Жолтовского

официальных командировок. Как мы увидим, будучи в Италии, Жолтовский контактировал с будущими «невозвращенцами» Е.Д. Шором и В.И. Ивановым; в Берлине он виделся с Сергеем Павловичем Рябушинским, которому рассказывал о шаткости большевистского строя в России [Дом русского зарубежья им. А.И. Солженицына, ф. 54, оп. 1, ед. хр. 15, л. 2 об]. Словом, по-настоящему интригующий вопрос заключается не в понимании того, почему Жолтовский уехал, а в том, почему он потом вернулся.

О перемещениях и занятиях Жолтовского за границей мы знаем главным образом из его переписки с Евсеем Давидовичем Шором, частично опубликованной и проанализированной в статье Н.М. Сегал (Рудник) [Сегал, 2013]. Шора с Жолтовским связывала совместная работа в Наркомпросе и РАХН, а с 1922 года Шор находился в Италии в научной командировке. Итак, в дорогу чета Жолтовских выдвинулась ориентировочно в сентябре 1923 года, и их долгий путь в Италию, сопряжённый с ожиданием необходимых виз, пролегал для них через Петроград, Хельсинки, Стокгольм, Берлин и, вероятно, Вену. В Италии предметом интереса Жолтовского стали художественные издания и издательства в Бергамо, что вполне соответствует задачам командировки, в которые входило приобретение литературы по искусству и архитектуре [РГАЛИ, ф. 941, оп. 10, ед. хр. 27, л. 7]. Далее Жолтовский направился на юг, в Тоскану и Рим, чтобы заняться обмерами интересных для него памятников. Получив итальянские автомобильные права, он имел возможность более свободного передвижения и не зависеть от железной дороги. Примечательно, что в письмах к Шору Жолтовский ничего не говорит о своей жене. В СССР он возвратится также один. Таким образом, судьба Веры Алексеевны Жолтовской остаётся загадкой.

Известно, что во Флоренции Жолтовский встречался с Шором [Сегал, 2013, с. 58], а из Рима с ним же и Вяч. Ивановым совершил автомобильную прогулку в Капраролу, на виллу Фарнезе [Переписка Иванова с Шор 2001, с. 2013]. В РГАЛИ, среди бумаг архитектора В.Д. Кокорина, нами была обнаружена «Карта путешествия И.В. Жолтовского по Италии» [РГАЛИ, ф. 2774, оп. 1, ед. хр. 114, л. 2; Печёнкин, Шурыгина 2017, с. 88-89], не имеющая даты, но с большой долей вероятности показывающая именно маршрут поездки 1923-1926 годов (рис. 2). В центральной и северной Италии Жолтовский занимался сбором визуальных материалов по городской и сельской архитектуре: он фотографировал, обмерял и зарисовывал постройки, сообщая Шору, что эта работа «пригодится



Рис. 2

Карта путешествия И.В. Жолтовского по Италии 1920-х(?) годов.

I.E. Pechenkin, O.S. Shurygina
“Palladian Text” in I.V. Zholtovsky Biography

для будущих больших хозяйств в России» (цит. по: [Сегал, 2013, с. 58]). Эта формулировка плохо вяжется с гипотезой о желании Жолтовского навсегда остаться за рубежом, если только не допустить его неискренности в отношении своего корреспондента. Однако есть и более веский аргумент против предположения об эмиграции Жолтовского. Дело в том, что на протяжении всей командировки источником его средств оставался доход от сдачи московской квартиры и гонорары, получаемые от советских ведомств. Будучи в Италии, он разрабатывает проект советского павильона для Миланской ярмарки 1926 года. Квартира в итоге оказалась реквизирована [Печёнкин, Шурыгина, 2017, с. 117], но тем не менее в апреле 1925 года Жолтовский в одном из писем осторожно просит Шора разузнать через родных о том, на каком счету он находится в Москве [Сегал, 2013, с. 62].

Сказанное не исключает того, что первоначально у Жолтовского, по-видимому, имелось большое стремление покинуть Россию, обескровленную Гражданской войной. Но чем объяснить отсутствие со стороны Ивана Владиславовича попыток интегрироваться в эмигрантскую среду, социализироваться в чужой стране подобно П.П. Муратову, В.И. Иванову или Е.Д. Шору? Скорее всего, за решением возвратиться в Москву, которое принял Жолтовский после трёхлетнего пребывания в Италии, стоит видеть, так сказать, профессиональный мотив. В отличие от литераторов и филологов-славистов, архитектору-иностранцу было практически невозможно влиться в архитектурное сообщество фашистской Италии⁴. Возможно, в начале 20-х у Жолтовского были некоторые иллюзии на этот счёт. Но очень скоро выбор между профессиональным небытием в Италии и перспективой быть востребованным в России стал для него очевидным.

1930-е: текст

Как уже было сказано, по возвращении из своего итальянского путешествия Жолтовский довольно быстро оказался в амплуа теоретика и историка архитектуры. Собранный им богатый фактический материал служил надёжной опорой в этом. Массовая перестройка институций на рубеже 1930-х годов затронула и сферу архитектурного образования. В результате слияния архитектурного факультета ВХУТЕИНа с архитектурным отделением инженерно-строительного факультета МВТУ был образован Архитектурно-строительный институт (АСИ), после 1933 года реорганизованный в Московский архитектурный (МАИ, затем МАрХИ) [Архитектурные школы Москвы 2002, с. 5-12]. В 1932 году Жолтовскому было присвоено звание заслуженного деятеля науки и искусства РСФСР, годом позже он был назначен руководителем мастерской № 1 Арплана (Архитектурно-планировочных мастерских Моссовета) [Ощепков, 1955, с. 12].

В архитектуре конца 20-х начала 30-х Жолтовский выступает последовательным антимодернистом: его проекты содержат явные отсылки к шедеврам прошлого – палаццо Дожей в Венеции (проект Военной школы ВЦИК в Московском Кремле), замку в Капрароле (проект Дома Советов в Махачкале), римскому Колизею (конкурсный проект Дворца Советов в Москве). Пожалуй, вершиной советского палладианства в исполнении Жолтовского стал Дом Управления уполномоченного ВЦИК в курортном Сочи, где он даёт оригинальную интерпретацию виллы Барбаро с включением элементов барокко [Бархин, 2015, с. 26].

Впрочем, смысл архитектурной практики Жолтовского 1930-х годов было бы неверно трактовать как непрекращающийся оммаж титанам итальянского Ренессанса. Проектируя жилой дом на Моховой улице, Жолтовский обратился в первую очередь не к традициям Возрождения, а к полузабытым уже принципам дореволюционного домостроения. Главный фасад, решённый в пропорциях вичентийской Лоджии дель Капитанио, был отсылкой не столько к постройке Палладио, сколько к доходному дому К.В. Маркова на Каменноостровском проспекте в Петербурге (арх. В.А. Щуко, 1908-1910). Для советской Москвы такой имперский неоренессанс оказался сенсацией и

⁴ Для работы и получения заказов следовало вступить в Союз фашистских архитекторов (Sindacato nazionale fascista architetti), что было неосуществимо без итальянского диплома об образовании. Здесь мы находим возможным сослаться на точку зрения своей коллеги А.Г. Вяземцевой, специалиста по архитектуре Италии эпохи Муссолини. Даже русские эмигранты-архитекторы Л.М. Браиловский (соученик Жолтовского по Академии) и А.Я. Белобородов, судьбы которых сложились за рубежом сравнительно благополучно, работали в Италии почти исключительно как художники-живописцы и графики.

И.Е. Печёнкин, О.С. Шурыгина

«Палладианский текст» в биографии И.В. Жолтовского

«плодом большого мастерства, большой архитектурной культуры» [Жилой дом на Моховой, 1934, с. 19]. Представления о качественной архитектуре на семнадцатом году революции ничем не отличались от буржуазных вкусов, но подобное ремесло было неведомым первому поколению советских зодчих – выпускников ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа и подобных учебных заведений. Если для больших строек первой пятилетки большевикам пришлось рекрутировать иностранных специалистов [Боденшатц, Пост 2015, с. 35-67], то для перепланировки столицы и создания элитарного жилья и обустройства столицы им пришлось апеллировать к мастерам старой академической выучки. Как отмечает К. Кларк, «новая Москва» стала во многих отношениях перемещённым в пространстве «старым Петербургом» – городом величественных фасадов, больших площадей, гранитных набережных, статуй и грандиозных перспектив» [Кларк, 2018, с. 173]. Именно для того, чтобы в формате постдипломного образования переучивать вчерашних вхутемасовцев в духе академических традиций конца XIX–начала XX века, в 1933 году была создана Всесоюзная Академия архитектуры (ВАА) с Институтом аспирантуры при ней. С.Н. Кожин вспоминает, что Л.М. Каганович лично предлагал возглавить Жолтовскому Академию или Институт аспирантуры, но тот дипломатично отклонил эти предложения, сославшись на возраст [Печёнкин, Шурыгина, 2017, с. 110]. Жолтовский, кажется, старательно избегал официальных должностей, хотя его значимость в глазах советских функционеров только росла. Впрочем, контекст этого успеха весьма драматичен.

В ноябре 1929 года вышло постановление Коллегии Наркомпроса, давшее начало реорганизации ГАХН, на деле превратившейся в чистку её аппарата [Якименко, 2018, I, с. 317]⁵. Был арестован А.Г. Габричевский, покровительствовавший теоретическим опытам Жолтовского и приютивший его в фамильном особняке в Вознесенском переулке, где архитектор прожил до конца дней. Всякий эксперимент в художественной теории и практике становился делом риска. Спасение можно было найти в тихой кабинетной работе по изучению классиков, благо что начавшаяся реставрация академизма требовала включения в современный обиход теоретических трактатов прошлого. Была запущена программа по переводу на русский язык и изданию важнейших архитектурных трактатов эпохи Возрождения и Нового времени, в том числе «Четырёх книг...» Палладио. Инициатором этой работы выступил А.Г. Габричевский, который после разгона ГАХН и ареста получил, благодаря Жолтовскому, возможность преподавательской и научной работы в МАИ и Институте аспирантуры ВАА [Александр Георгиевич Габричевский, 2011, с. 713-714].

Весной 1935 года Габричевского арестовали повторно, на этот раз с более серьёзными последствиями – высылкой в Каширу и лишением «права проживания в режимных пунктах сроком на 3 года» [там же, с. 256]. В письме от 21 июня 1935 года, адресованном Кагановичу, Жолтовский просит могущественного адресата оставить Габричевского в Москве, называя его «переводчиком Palladio, Alberti и т.д.» [там же, с. 257]. Ходатайство удовлетворено не было, а кроме того, по правилам времени, имя репрессированного человека вымарывалось цензурой из выходных данных изданий. Это значит, что выходным данным книг, выпущенных в 30-х – начале 50-х годов, просто нельзя верить.

«Где-то в Италии, – пишет в своих воспоминаниях С.Н. Кожин, – у старьёвщика, он (Жолтовский – авт.) купил эскизы пером Рафаэля, приобрёл один из четырёх экземпляров первого оригинального однотомного издания книги Палладио об архитектуре с полями, испещрёнными собственноручными пометками этого гениального зодчего (остальные три экземпляра находятся в музеях)» [Печёнкин, Шурыгина, 2017, с. 116]. Речь идёт об издании 1570 года, отличающемся от последующих несколько меньшим форматом. Подразумевается, что именно этот экземпляр стал источником перевода, выпущенного ВАА в 1936 году. Но вопрос о том, в чём именно переводе опубликован текст трактата, является крайне запутанным. Даже если допустить, что Жолтовский в зрелые годы овладел итальянским языком (в Пинском и Астраханском реальных училищах он изучал только немецкий [Печёнкин, Шурыгина, 2017, с. 18-19]), то для работы с оригинальным текстом XVI

⁵ Из переписки А.Г. Габричевского следует, что «травля Академии и отдельных её членов» имела место уже в начале 1929 года [Александр Георгиевич Габричевский, 2011, с. 181].

I.E. Pechenkin, O.S. Shurygina
"Palladian Text" in I.V. Zholtovsky Biography

века одного этого навыка было бы недостаточно. Гораздо естественнее представить за таким занятием гуманитария с классическим университетским образованием, нежели практикующего зодчего. Иначе говоря, логичнее думать о том, что над переводом «Четырёх книг об архитектуре» трудился Габричевский, как об этом пишет сам Жолтовский, обращаясь к Кагановичу. Известно, что перевод трактата должен был стать частью двухтомника, во втором томе которого предполагалось поместить монографический труд о Палладио, написанный Габричевским, – научный комментарий к тексту трактата и самим постройкам Палладио; анализ обмеров построек, нередко расходящихся с проектами; библиографию и хронологический каталог всех произведений Палладио (в том числе, не вошедших в «Четыре книги...»). Волею судеб второго тома не случилось (см. подробнее: [Северцева, 2000]).

Есть в истории с переводом трактата Палладио и ещё один нюанс. В фонде ГАХН в РГАЛИ нами было обнаружено дело, озаглавленное как «Перевод неустановленного лица книги Андрея Палладио "О древних городах". Машинопись» и состоящее из 93 листов [РГАЛИ, ф. 941, оп. 2, ед. хр. 8]. Как выяснилось, в действительности внутри дела находятся фрагменты двух разных текстов, первый из которых начинается со слов «ПЕРВАЯ КНИГА ОБ АРХИТЕКТУРЕ. АНДРЕЯ ПАЛЛАДИО», а второй снабжён титульным листом с заголовком «ДРЕВНОСТИ РИМА. АНДРЕЯ ПАЛЛАДИО». Надо пояснить, что в личном фонде Жолтовского в том же РГАЛИ хранится полный машинописный текст перевода «Четырёх книг...» [РГАЛИ, ф. 2423, оп. 1, ед. хр. 4]. Как показал сравнительный анализ, вступительная часть перевода из личного фонда полностью идентична тексту из фонда ГАХН, тогда как изданная версия текста несколько отличается:

Вариант перевода из РГАЛИ

«ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО К ЧИТАТЕЛЮ

Побуждаемый прирождённой склонностью, я отдался с ранних лет изучению Архитектуры; а так как я всегда был того мнения, что в умении хорошо строить, равно как и в многих других делах, древние римляне превосходили всех, кто был после них, то я избрал себе учителем и руководителем ВИТРУВИЯ – единственного писателя древности по этому искусству. Исследуя остатки античных построек, дошедших до нас вопреки времени и опустошениям варваров, я нашёл их гораздо более достойными внимания, чем я думал до того, а потому стал их обмерять во всех подробностях, с чрезвычайной точностью и величайшей старательностью. <...>» [РГАЛИ, ф. 941, оп. 2, ед. хр. 8, л. 1, 17 (начальный фрагмент перевода содержится в деле в двух экземплярах)].

Благодаря этой находке, становится ясно, что работа над переводом трактата Палладио проводилась ещё до разгрома ГАХН, учреждения ВАА и, соответственно, появления книжной серии «Классики теории архитектуры». Разумно было бы предположить, что материалы этого дела попали в ГАХН в конце 1920-х годов, когда Жолтовский начал систематически участвовать в её работе. Однако в архивной описи дело датировано 1925 годом, то есть временем, когда Жолтовский находился в Италии. На титульном листе «Древностей Рима» есть надпись: «Перевод с итальянского Е.П. Рябушинской. 1919 год. Москва» [РГАЛИ, ф. 941, оп. 2, ед. хр. 8, л. 33] (рис. 3). Речь идёт о представительнице знаменитого клана промышленников и банкиров Елизавете Павловне Рябушинской, которая после неудачного брака с А.Г. Карповым стала гражданской женой

Вариант перевода, изданный в 1936 г.

«ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО К ЧИТАТЕЛЯМ

Побуждаемый прирождённой склонностью, я отдался с юных лет изучению архитектуры; а так как я всегда был того мнения, что в строительном искусстве, равно как и в других делах, древние римляне далеко превосходили всех, кто был после них, я избрал себе учителем и руководителем Витрувия, единственного писателя древности по этому искусству, принялся исследовать остатки античных построек, дошедших до нас вопреки времени и опустошениям варваров, и, найдя их гораздо более достойными внимания, чем я думал до того, я стал их обмерять во всех подробностях, с чрезвычайной точностью и величайшей старательностью. <...>».

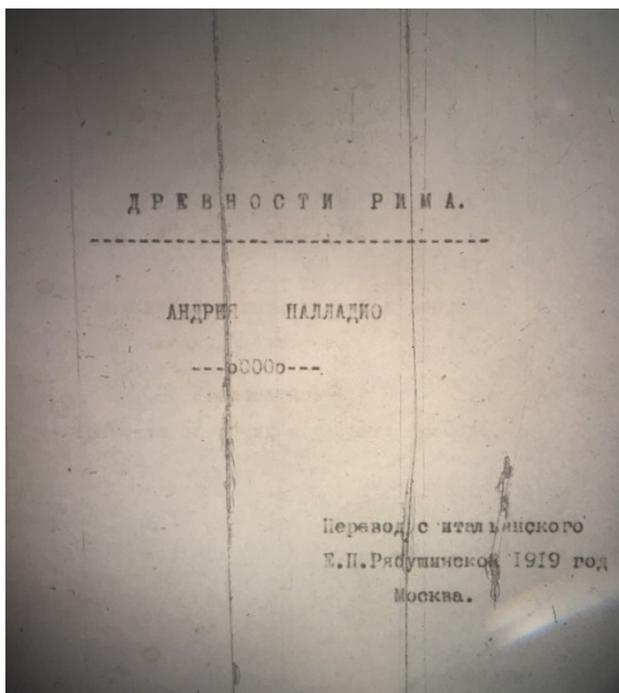


Рис. 3
Титульный лист перевода трактата А. Палладио «Древности Рима», выполненного Е.П. Рябушинской в 1919 году.

Жолтовского [Думова, 1992, с. 206; Петров, 1997, с. 125-126]⁶. Рябушинская практиковалась в живописи и графике, хотя известности на этом поприще не снискала⁷. О её работе в ГАХН также ничего не известно [Якименко, 2017, II, с. 831-917]. Существуют противоречивые указания на то, что она скончалась в эмиграции в апреле 1921 года [Незабытые могилы, 2005, с. 354] или в том же году, но в Москве [Филаткина, 2011, с. 408]. Стало быть, перевод был передан в ГАХН Жолтовским накануне поездки в Италию или сразу после возвращения. Интересно отметить, что, по свидетельству Н.М. Сегал (Рудник), второй экземпляр перевода «Древностей Рима» авторства Рябушинской оказался в архиве Е.Д. Шора, который, как мы знаем, в 1922 году навсегда покинул Россию.

Исходя из всего этого, можно с уверенностью заключить, что переводами трактатов Палладио в окружении Жолтовского занималась Е.П. Рябушинская, и происходило это в период активности «Studio Italiano». Его увлечённость Палладио представляется широко известной «вершиной айсберга», под которым надо понимать разностороннюю и почти не изученную деятельность московского кружка итальянофилов конца 10-х – начала 20-х годов. Это напоминает ситуацию в сфере архитектурной практики начала XX века, где Жолтовский, вопреки распространённому мнению, вовсе не был первооткрывателем Палладио, а выступал *наряду* с другими, преимущественно петербургскими, зодчими. Его «палладианство» странно считать исключительно персональной интенцией, как полагал С.О. Хан-Магомедов, рисуя образ Жолтовского как одинокого посвящённого [Хан-Магомедов, 2010, с. 42]. Во всяком случае, эта интенция органично вписывается в культурный контекст русского Серебряного века, со многими творцами которого Жолтовский, как мы видели, был связан узами личного общения. Он и сам был частью этой культуры – самым долгоживущим из архитекторов, ознаменовавших своим творчеством эпоху 1900-1910-х годов.

Феномен Жолтовского требует вдумчивого и непредвзятого исследования, важным условием

⁶ Союз этот, очевидно, не был формализован, поскольку законная супруга Жолтовского с 1900 года, Амалия Константиновна, проживавшая отдельно от него в столице, вплоть до 1917 года фигурировала в справочнике «Весь Петроград» как *жена академика архитектуры* [Весь Петроград, 1917, с. 244].

⁷ В РГАЛИ сохранилось датированное декабрём 1918 года прошение Елизаветы Павловны о зачислении её в ряды учащихся Свободных государственных художественных мастерских по классу офорта и живописи. В нём Рябушинская сообщает, что занималась рисованием и живописью в Строгановском училище и частных мастерских [РГАЛИ, ф. 677, оп. 1, ед. хр. 7686, л. 1 (в заголовке дела допущена ошибка: Рябушинская названа Елизаветой *Петровной*, хотя из текста прошения, как и из приложенной к нему выписки из метрической книги, вполне определённо следует, что речь идёт именно о Елизавете Павловне)].

которого должен стать отказ от оценочных интонаций и некритического воспроизведения «общих мест».

ИСТОЧНИКИ

1. Александр Георгиевич Габричевский: биография и культура: документы, письма, воспоминания: в 2 кн. / [сост. О.С. Северцева]. – Москва: РОССПЭН, 2011.
2. Бенца А.Н. Дневник. 1908-1916. – Москва: Захаров, 2016.
3. Бюллетени ГАХН, 1927, № 6-7.
4. Бюллетени ГАХН, 1927, № 8-9.
5. Весь Петроград на 1917 год: адресная и справочная книга г. Петрограда. [Пг., 1917]. Отд. III.
6. Виолле-ле-Дюк, Е. Русское искусство. Его источники, его составные элементы, его высшее развитие, его будущность / пер. с фр. Н. Султанов; изд. Художественно-промышленного музеума. – Москва: Тип. А. Гатцука, 1879.
7. ГАРФ, ф. А2306, оп. 1, ед. хр. 1021.
8. ГАРФ, ф. А2314, оп. 7, ед. хр. 34.
9. ГАРФ, ф. Р3316, оп. 31, ед. хр. 91.
10. Дом русского зарубежья им. А.И. Солженицына, ф. 54, оп. 1, ед. хр. 15.
11. Жолтовский И.В. Опыт исследования античного мышления в архитектуре // Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов / Под ред. Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской: в 2 т. – Москва: НЛЮ, 2017. Т. 2. – С. 541-542.
12. Львов Н.А. Четыре книги Палладиевой архитектуры, в коих по кратком описании пяти ордеров говорится о том, что знать должно при строении Частных домов, Дорог, Мостов, Площадей, Ристалищ и Храмов. – Санкт-Петербург: Тип. К. Шнора, 1798.
13. Незабытые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917-1997 гг. в 6 т. Т. 6. Кн. 1. – Москва, 2005.
14. Палладио, Андреа. Четыре книги об архитектуре, в коих после краткого трактата о пяти ордерах и наставлении, наиболее необходимых для строительства, трактуется о частных домах, дорогах, мостах, площадях, ксидах и храмах: в 2 т. Т. 1. Текст трактата / пер. И.В. Жолтовского. – Москва: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1936.
15. Переписка Вячеслава Иванова с Ольгой Шор // Русско-итальянский архив III. Вячеслав Иванов – новые материалы. – Салерно, 2001. – С. 151-454.
16. РГАЛИ, ф. 677, оп. 1, ед. хр. 3147.
17. РГАЛИ, ф. 677, оп. 1, ед. хр. 3394.
18. РГАЛИ, ф. 677, оп. 1, ед. хр. 7686.
19. РГАЛИ, ф. 941, оп. 2, ед. хр. 8.
20. РГАЛИ, ф. 941, оп. 10, ед. хр. 27.
21. РГАЛИ, ф. 2028, оп. 1, ед. хр. 98.
22. РГАЛИ, ф. 2073, оп. 7, ед. хр. 34.
23. РГАЛИ, ф. 2423, оп. 1, ед. хр. 4.
24. РГАЛИ, ф. 2423, оп. 1, ед. хр. 163.
25. РГАЛИ, ф. 2774, оп. 1, ед. хр. 114.
26. РГИА, ф. 789, оп. 19, ед. хр. 1824.
27. Шуази О. История архитектуры: в 2 т. – Москва: Изд. гр. П.С. Уваровой, 1906-1907.
28. Щербатов С.А. Художник в ушедшей России. – Москва: Согласие, 2000.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архитектурная Москва: Ежегодник. Вып. 1. – Москва, 1911.
2. Архитектурные школы Москвы. Сборник 3. Педагоги и выпускники. 1918-1999. – Москва: Лады, 2002. – С. 5-12.
3. Астафьева-Длугач М.И., Волчок Ю.П. Жолтовский // Зодчие Москвы. Кн. 2. – Москва, 1988. – С. 48-60.
4. Багина Е., Хмельницкий Д. Переписка, 9 января – 6 июня 2011 года // Сиротство авангарда. Е. Багина, А. Раппапорт, Д. Хмельницкий. – Екатеринбург: TATLIN, 2016. – С. 479-559.

И.Е. Печёнкин, О.С. Шурыгина
 «Палладианский текст» в биографии И.В. Жолтовского

5. Бархин А.Д. Актуальное, ретроспективное и уникальное в творчестве И.В. Жолтовского 1930-1950-х годов // Academia. Архитектура и строительство. 2015, № 4. – С. 23-31.
6. Бодениатц Х., Пост К. Градостроительство в тени Сталина. Мир в поисках социалистического города в СССР. 1929-1935 / пер. с нем. Е. Ефимовой, О. Титовой. – Verlagshaus Braun, SCIO Media, 2015.
7. Б.п. Жилой дом на Моховой. Новая работа И.В. Жолтовского // Архитектура СССР. 1934. № 6. – С. 19-23.
8. Габричевский А.Г. Иван Владиславович Жолтовский как теоретик архитектуры (опыт характеристики). – Москва, 1946.
9. Династия Рябушинских / текст и сост. Ю.А. Петрова. – Москва: Русская книга, [1997].
10. Дмитриев А. Впечатления от выставки «Архитектуры и художественной промышленности нового стиля» в Москве // Зодчий, 1903, № 9. – С. 115.
11. Думова Н.Г. Московские меценаты. – Москва: Молодая гвардия, 1992.
12. Зайцев Б.К. Сочинения: в 3 т. Т.3. – Москва: Терра, 1993.
13. Кларк К. Москва, четвёртый Рим: сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931-1941) / пер. с англ. О. Гавриковой, А. Фоменко. – Москва: НЛО, 2018.
14. Комолова Н.П. Италия в русской культуре Серебряного века. – Москва: Наука, 2004.
15. Комолова Н.П., Северцева О.С. Институт “Studio Italiano” в Москве // Италия и русская культура XV-XX веков / отв. ред. Н.П. Комолова. – Москва, 2000. – С. 181-192.
16. Лукомский Г.К. Новый Петербург (мысли о современном строительстве) // Аполлон, 1913, № 2. – С. 5-38.
17. Муратов П.П. Образы Италии: в 3 т. Т. II-III. – Москва: Галарт, 2005.
18. Ощепков Г.Д. И.В. Жолтовский. Постройки и проекты. – Москва: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1955.
19. Печёнкин И.Е., Шурыгина О.С. Архитектор Иван Жолтовский. Эпизоды из неписанной биографии. – Москва, 2017.
20. Северцева О.С. А.Г. Габричевский об Андреа Палладио // Италия и русская культура XV-XX века. – С. 193-202.
21. Сегал Н.М. Переписка И.В. Жолтовского и Е.Д. Шора 1923–1925 гг. как документ пост Серебряного века // Диалог культур: «Итальянский текст» в русской литературе и «русский текст» в итальянской литературе: материалы международной научной конференции (Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, 9 – 11 июня 2011 г.). – Москва, 2013. – С. 53-62.
22. Смирнов Г. Палладио. Семь философских путешествий. – Москва: Рипол-классик, 2018.
23. Указатель имён / Якименко Ю.Н., Плотников Н.С. // Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов / Под ред. Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской; в 2 т. – Москва: НЛО, 2017. Т. 2. – С. 831-917.
24. Филаткина Н.А. Династия Морозовых. Лица и судьбы. – Москва: Изд. Дом Тончу, 2011.
25. Фирсова А.В. Творческое наследие И.В. Жолтовского в отечественной архитектуре XX века: Дисс. на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – Москва, 2004. Т. II. Приложения.
26. Хан-Магомедов С.О. Иван Жолтовский. – Москва: С.Э. Гордеев, 2010.
27. Хмельницкий Д.С. Иван Жолтовский. Архитектор советского палладианства / при уч. А.В. Фирсовой. – Берлин: DOM publishers, 2015.
28. Якименко Ю.Н. Хронология деятельности Философского отделения ГАХН // Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов / Под ред. Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской; в 2 т. – Москва: НЛО, 2017. Т. 1. – С. 313-437.
29. Acattoli A. Lo Studio Italiano a Mosca (1918-1923) nei documenti dell'Archivio del Ministero degli Affari Esteri Italiano // “Europa Orientalis” n. 32 (2013). P. 189-209.
30. Burger Fritz. Die Villen des Andrea Palladio. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Renaissance-Architektur. – Leipzig, 1909.

SOURCES

1. Aleksandr Georgievich Gabrichevskij: biografija i kul'tura: dokumenty, pis'ma, vospominanija [Alexander Gabrichevsky: Biography and Culture: Documents, Correspondens, Memoirs]: in 2 parts, [sost. O.S. Severceva]. Moscow, ROSSPJeN, 2011.
2. Benua A.N. Dnevnik. 1908-1916 [Diary, 1908-1916]. Moscow, Zaharov, 2016.
3. Bjuulleteni GAHN [State Academy of Artistic Science Bulletins], 1927, № 6-7.
4. Bjuulleteni GAHN [State Academy of Artistic Science Bulletins], 1927, № 8-9.

I.E. Pechenkin, O.S. Shurygina
“Palladian Text” in I.V. Zholtovsky Biography

5. *Ves' Petrograd na 1917 god: adresnaja i spravocnaja kniga g. Petrograda* [Entire Petrograd, 1917: Address Book]. [Petrograd., 1917]. Part 3.
6. Violle-le-Djuk, E. *Russkoe iskusstvo. Ego istochniki, ego sostavnye jelementy, ego vysshee razvitie, ego budushhnost'* [Russian Art. Its Sources, its Constituent elements, its Higher development, its Future]. Per. s fr. N. Sultanov; izd. Hudozhestvenno-promyshlennogo muzeuma. Moscow, Tip. A. Gatsuka, 1879.
7. GARF, f. A2306, op. 1, ed. hr. 1021 [The State Archive of Russian Federation, f. A2306, inv. 1, item 1021].
8. GARF, f. A2314, op. 7, ed. hr. 34 [The State Archive of Russian Federation, f. A2314, inv. 7, item 34].
9. GARF, f. R3316, op. 31, ed. hr. 91 [The State Archive of Russian Federation, f. R3316, inv. 31, item 91].
10. *Dom russkogo zarubezh'ja im. A.I. Solzhenicyna, f. 54, op. 1, ed. hr. 15* [Russian Abroad House named after A. Solzhenitsyn, f. 54, inv. 1, item 15].
11. Zholtovskij I.V. *Opyt issledovanija antichnogo myshlenija v arhitekture* [Experience in the Study of Ancient Thinking in Architecture]. In: *Iskusstvo kak jazyk – jazyki iskusstva. Gosudarstvennaja akademija hudozhestvennyh nauk i jesteticheskaja teorija 1920-h godov* [Art as a Language – Languages of Arts. State Academy of Artistic Science and aesthetic theory in 1920th]. Pod red. N.S. Plotnikova i N.P. Podzemskoj; in 2 vol. Moscow, NLO, 2017. Vol. 2. Pp. 541-542.
12. L'vov N.A. *Chetyre knigi Palladiovoj arhitektury, v kojih po kratkom opisaniu pjati orderov govoritsja o tom, chto znat' dolzhno pri stroenii Chastnyh domov, Dorog, Mostov, Ploshhadej, Ristalishh i Hramov* [The Four Books of Palladio's Architecture, in which, after a brief treatise on the five warrants and instructions most needed for construction, treats of private houses, roads, bridges, squares, ksists and temples]. St Petersburg, Tip. K. Shnorra, 1798.
13. *Nezabytye mogily. Rossijskoe zarubezh'e: nekrologi 1917-1997 gg.* [The Unforgotten Graves. Russian Abroad: Obituaries, 1917-1997] in 6 vol. Vol. 6. Part 1. Moscow, 2005.
14. Palladio, Andrea. *Chetyre knigi ob arhitekture, v kojih posle kratkogo traktata o pjati orderah i nastavlenii, naibolee neobhodimyh dlja stroitel'stva, traktuetsja o chastnyh domah, dorogah, mostah, ploshhadjah, ksistah i hramah* [The Four Books of Architecture, in which, after a brief treatise on the five warrants and instructions most needed for construction, treats of private houses, roads, bridges, squares, ksists and temples]: in 2 vol. Vol. 1. Per. I.V. Zholtovskogo. Moscow, Izdatel'stvo Vsesojuznoj Akademii arhitektury, 1936.
15. *Perepiska Vjacheslava Ivanova s Ol'goj Shor* [Correspondens between V. Ivanov and O. Shor]. In: *Russko-ital'janskij arhiv III. Vjacheslav Ivanov – novye materialy* [Russian-Italian Archive, 3. Vyacheslav Ivanov: New Materials]. Salerno, 2001. Pp. 151-454.
16. RGALI, f. 677, op. 1, ed. hr. 3147 [Russian State Archive of Literature and Art, f. 677, inv. 1, item 3147].
17. RGALI, f. 677, op. 1, ed. hr. 3394 [Russian State Archive of Literature and Art, f. 677, inv. 1, item 3394].
18. RGALI, f. 677, op. 1, ed. hr. 7686 [Russian State Archive of Literature and Art, f. 677, inv. 1, item 7686].
19. RGALI, f. 941, op. 2, ed. hr. 8 [Russian State Archive of Literature and Art, f. 941, inv. 2, item 8].
20. RGALI, f. 941, op. 10, ed. hr. 27 [Russian State Archive of Literature and Art, f. 941, inv. 10, item 27].
21. RGALI, f. 2028, op. 1, ed. hr. 98 [Russian State Archive of Literature and Art, f. 2018, inv. 1, item 98].
22. RGALI, f. 2073, op. 7, ed. hr. 34 [Russian State Archive of Literature and Art, f. 2073, inv. 7, item 34].
23. RGALI, f. 2423, op. 1, ed. hr. 4 [Russian State Archive of Literature and Art, f. 2423, inv. 1, item 4].
24. RGALI, f. 2423, op. 1, ed. hr. 163 [Russian State Archive of Literature and Art, f. 2423, inv. 1, item 163].
25. RGALI, f. 2774, op. 1, ed. hr. 114 [Russian State Archive of Literature and Art, f. 2774, inv. 1, item 114].
26. RGIA, f. 789, op. 19, ed. hr. 1824 [Russian State Historical Archive, f. 789, inv. 19, item 1824].
27. Shuazi O. *Istorija arhitektury: v 2 t.* [History of Architecture: in 2 vol.]. Moscow, Izd. gr. P.S. Uvarovoj, 1906-1907.
28. Shherbatov S.A. *Hudozhnik v ushedshej Rossii* [An Artist in Bygone Russia]. Moscow, Soglasie, 2000.

REFERENCES

1. Acattoli, A. *Lo Studio Italiano a Mosca (1918-1923) nei documenti dell'Archivio del Ministero degli Affari Esteri Italiano*, “Europa Orientalis” n. 32 (2013), pp. 189-209.
2. *Arhitekturnaja Moskva: Ezhegodnik* [Architectural Moscow: Yearbook]. Issue 1. Moscow, 1911.
3. *Arhitekturnye shkoly Moskvj. Sbornik 3. Pedagogi i vypuskniki. 1918-1999* [Moscow Architectural schools. Collection 3. Mentors and graduates. 1918-1999]. Moscow, Lad'ja, 2002. Pp. 5-12.
4. Astaf'eva-Dlugach M. I., Volchok Ju. P. *Zholtovskij [Zholtovsky]*. In: *Zodchie Moskvj* [Moscow Builders]. Part 2. Moscow, 1988. Pp. 48-60.

И.Е. Печёнкин, О.С. Шурыгина

«Палладианский текст» в биографии И.В. Жолтовского

5. Bagina E., Hmel'nickij D. *Perepiska, 9 janvarja – 6 ijunja 2011 goda* [Correspondens, 9 January – 6 June 2011]. In: *Siroststvo avangarda. E. Bagina, A. Rappoport, D. Hmel'nickij* [The Orphanhood of Avantguard. E. Bagina, A. Rappoport, D. Chmelnizky]. Ekaterinburg, TATLIN, 2016. Pp. 479-559.
6. Barhin A.D. *Aktual'noe, retrospektivnoe i unikal'noe v tvorchestve I.V. Zholtovskogo 1930-1950-h godov* [Actual, Retrospective and Unique in I.V. Zholtovsky's Creative Practice of 1930-1950th]. In: *Academia. Arhitektura i stroitel'stvo* [Academia. Architecture and Building]. 2015, № 4. Pp. 23-31.
7. Bodenshatc H., Post K. *Gradostroitel'stvo v teni Stalina. Mir v poiskah socialisticheskogo goroda v SSSR. 1929-1935* [Urbanism in Stalin's Shadow. The World in search of a socialist city in the USSR]. Per. s nem. E. Efimovoj, O. Titovoj. Verlagshaus Braun, SCIO Media, 2015.
8. B.p. *Zhiloj dom na Mohovoj. Novaja rabota I.V. Zholtovskogo* [The House in Mokhovaya Street. I.V. Zholtovsky's new work]. In: *Arhitektura SSSR* [USSR Architecture]. 1934, № 6. Pp. 19-23.
9. Burger, Fritz. *Die Villen des Andrea Palladio. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Renaissance-Architektur*. Leipzig, 1909.
10. *Dinastija Rjabushinskih* [Dynasty of Ryabushinsky]. Tekst i sost. Ju.A. Petrova. Moscow, Russkaja kniga, [1997].
11. Dmitriev A. *Vpechatlenija ot vystavki "Arhitektury i hudozhestvennoj promyshlennosti novogo stilja" v Moskve* [Impressions from the Exhibition of New Style Architecture and Industrial Art]. In: *Zodchij* [Architect], 1903, № 9. P. 115.
12. Dumova N.G. *Moskovskie mecenaty* [Moscow Patrons of Art]. Moscow, Molodaja gvardija, 1992.
13. Filatkina N.A. *Dinastija Morozovyh. Lica i sud'by* [Dynasty of Morosovs. Faces and Destinies]. Moscow, Izd. Dom Tonchu, 2011.
14. Firsova A.V. *Tvorcheskoe nasledie I.V. Zholtovskogo v otechestvennoj arhitekture XX veka: Diss. na soiskanie uchjonoj stepeni kandidata iskusstvovedenija* [I.V. Zholtovsky's Creative Heritage in XX century Russian Architecture. Ph.D. dissertation]. Moscow, 2004. Vol. 2. Prilozhenija.
15. Gabrichevskij A.G. *Ivan Vladislavovich Zholtovskij kak teoretik arhitektury (opyt harakteristiki)* [I.V. Zholtovsky as an architectural theorist]. Moscow, 1946.
16. Han-Magomedov S.O. *Ivan Zholtovskij* [Ivan Zholtovsky]. Moscow, S.Je. Gordeev, 2010.
17. Hmel'nickij D.S. *Ivan Zholtovskij. Arhitektor sovetskogo palladianstva* [Ivan Zholtovsky. Architect of Soviet Palladianism]. Pri uch. A.V. Firsovoj. Berlin, DOM publishers, 2015.
18. Jakimenko Ju.N. *Hronologija dejatel'nosti Filozofskogo otdelenija GAHN* [The Chronology of Activity of the Philosophy Department at State Academy of Artistic Science]. In: *Iskusstvo kak jazyk – jazyki iskusstva. Gosudarstvennaja akademija hudozhestvennyh nauk i jesteticheskaja teorija 1920-h godov* [Art as a Language – Languages of Arts. State Academy of Artistic Science and aesthetic theory in 1920th]. Pod red. N.S. Plotnikova i N.P. Podzemskoj: in 2 vol. Moscow, NLO, 2017. Vol. 1. Pp. 313-437.
19. Klark K. *Moskva, четвртјотј Рим: stalinizm, kosmopolitizm i jevoljucija sovetskoj kul'tury (1931-1941)* [Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism and the Evolution of Soviet Culture, 1931-1941]. Moscow, NLO, 2018.
20. Komolova N.P. *Italija v russkoj kul'ture Serebrjanogo veka* [Italy in Russian Silver Age Culture]. Moscow, Nauka, 2004.
21. Komolova N.P., Severceva O.S. *Institut "Studio Italiano" v Moskve* ["Studio Italiano" Institute in Moscow]. In: *Italija i russkaja kul'tura XV-XX vekov* [Italy and Russian Culture, 15-20 centuries]. Otv. red. N.P. Komolova. Moscow, 2000. Pp. 181-192.
22. Lukomskij G.K. *Novyj Peterburg (mysli o sovremennom stroitel'stve)* [New St Petersburg, the Thinking on the Contemporary Building Practice]. In: *Apollon*, 1913, № 2. Pp. 5-38.
23. Muratov P.P. *Obrazy Italii* [Images of Italy], in 3 vol. Vol. 2-3. Moscow, Galart, 2005.
24. Oshhepkov G.D. *I.V. Zholtovskij. Postrojki i proekty* [I.V. Zholtovsky: The Buildings and the Projects]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i arhitekture, 1955.
25. Pechenkin I.E., Shurygina O.S. *Arhitektor Ivan Zholtovskij. Jepizody iz nenapisannoj biografii* [Architect Ivan Zholtovsky: Episodes from Unwritten Biography]. Moscow, 2017.
26. Segal N.M. *Perepiska I.V. Zholtovskogo i E.D. Shora 1923-1925 gg. kak dokument post Serebrjanogo veka* [Correspondens between I.V. Zholtovsky and E.D. Shor, 1923-1925, as a document of post-Silver Age]. In: *Dialog kul'tur: "Ital'janskij tekst" v russkoj literature i "russkij tekst" v ital'janskoj literature: materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (Institut russkogo jazyka im. V.V. Vinogradova RAN, 9 – 11 ijunja 2011 g.)* [Cultural Dialog: "Italian text" in Russian Literature and "Russian text" in Italian Literature: The Materials of International Science Conference (V.V. Vinogradov Russian Language Institute, 9-11 June 2011)]. Moscow, 2013. Pp. 53-62.
27. Severceva O.S. *A.G. Gabrichevskij ob Andrea Palladio* [A.G. Gabrichevsky on Andrea Palladio]. In: *Italija i russkaja kul'tura XV-XX vekov* [Italy and Russian Culture, 15-20 centuries]. Otv. red. N.P. Komolova. Moscow, 2000. Pp. 193-202.

I.E. Pechenkin, O.S. Shurygina
“Palladian Text” in *I.V. Zholtovsky Biography*

28. Smirnov G. *Palladio. Sem' filosofskih puteshestvij* [Palladio. Seven Philosophical Travels]. Moscow, Ripol-klassik, 2018.
29. *Ukazatel' imjon* [Nominal Index]. Jakimenko Ju.N., Plotnikov N.S. In: *Iskusstvo kak jazyk – jazyki iskusstva. Gosudarstvennaja akademija hudozhestvennyh nauk i jesteticheskaja teorija 1920-h godov* [Art as a Language – Languages of Arts. State Academy of Artistic Science and aesthetic theory in 1920th]. Pod red. N.S. Plotnikova i N.P. Podzemskoj: in 2 vol. Moscow, NLO, 2017. Vol. 2. Pp. 831-917.
30. Zajcev V.K. *Sochinenija* [Collected works], in 3 vol. Moscow, Terra, 1993. Vol. 3.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Контртитул и титульный лист советского издания трактата А. Палладио «Четыре книги об архитектуре» 1936 года с указанием И.В. Жолтовского в качестве автора перевода.

Рис. 2. Карта путешествия И.В. Жолтовского по Италии 1920-х(?) годов.

Источник: РГАЛИ, ф. 2774, оп. 1, ед. хр. 114, л. 2.

Рис. 3. Титульный лист перевода трактата А. Палладио «Древности Рима», выполненного Е.П. Рябушинской в 1919 году.

Источник: РГАЛИ, ф. 941, оп. 2, ед. хр. 8, л. 33.

М.В. Шабаета

*студентка бакалавриата факультета гуманитарных наук
образовательной программы «История искусств»*

НИУ «Высшая школа экономики»

shabaeva.margo@gmail.com

ТУРИНО-МИЛАНСКИЙ ЧАСОСЛОВ: ИСТОРИЯ ОТКРЫТИЯ И АТРИБУЦИЙ

Несмотря на то, что Турино-Миланский часослов изучается на протяжении уже более ста лет, исследователи до сих пор не могут прийти к единому мнению, дискутируя о возможных его атрибуциях и датировках: судьба манускрипта довольно запутанна, а документально подтвержденных данных его создания существует крайне мало. Цель данной работы заключается в предоставлении целостной картины истории изучения рукописи в хронологическом срезе. Через систематизацию информации о ряде мнений касательно атрибуции часослова на конкретном примере становится возможным понимание принципов работы различных методов искусствоведческого анализа, способов их применения, проблем и противоречий, вызываемых ими.

Ключевые слова: Турино-Миланский часослов, книжная миниатюра XV века, ранненидерландское искусство, братья ван Эйк, вопросы атрибуции

Despite the fact that Turin-Milan Hours has been studied over more than one hundred years now, researchers still cannot come to a consensus as they continue to discuss its possible dates of creation and attributions: history of the manuscript is quite confusing and only a small number of documented evidence exists. The purpose of this paper is to provide an overall view on the history of the Hours' investigation on the timeline. Through systematization of information about wide range of opinions about the manuscript's attributions it becomes possible to understand principles of different methods of art historian analysis, ways they are applied, problems and contradictions they may cause.

Keywords: Turin-Milan Hours, book illumination in the 15th century, Early Netherlandish art, brothers van Eyck, questions of attribution

Введение

Исследования Турино-Миланского часослова, попытки установления его датировки, классификация миниатюр и идентификация мастеров длятся уже более ста лет и до сих пор представляют собой одну из самых дискутируемых проблем искусствознания. Проблема изучения обусловлена отсутствием единой версии касательно создания и иллюстрирования манускрипта. Хотя этой темой занимались многие учёные на протяжении долгого времени, все они, прибегая к изучению стилистических, иконографических и технико-технологических особенностей в совокупности с исследованием различных письменных источников, приходят к разным выводам и строят новые теории.

Объект изучения – Турино-Миланский часослов – часть более крупного манускрипта, Прекрасного Часослова Богоматери герцога Беррийского. Изначальная рукопись, появившаяся во Франции, создавалась с конца XIV до середины XV столетия, но в процессе была разделена на три части, две из которых – Туринская и Миланская – иллюстрировались уже после смерти Жана Беррийского на севере Европы; они и были объединены в рассматриваемый манускрипт. Не все миниатюры, по стечению обстоятельств, дошли до наших дней: в 1904 году при пожаре в Туринской Национальной Библиотеке был утрачен Туринский часослов, а его исследование в настоящий момент возможно только с помощью факсимильной копии, созданной Полем Дюрье в 1902 году.

© Шабаета М.В., 2018

Данная работа представляет ясную картину истории изучения манускрипта, фокусируясь на миниатюрах групп G и H, как представляющих наибольшую художественную ценность, и их связи с братьями ван Эйк; демонстрирует взгляды учёных, используемые ими методы и подходы в хронологическом срезе. В ходе работы были изучены работы ряда исследователей; рассмотрены их мнения и предположения, высказанные касательно существующих вопросов; обозначены их методы изучения и подходы к проблемам, используемая ими аргументация; проанализированные материалы сгруппированы в зависимости от рассматриваемых проблем и систематизированы в хронологическом порядке.

В целом, исследование истории изучения Турино-Миланского часослова предоставляет разносторонний материал, важный для понимания принципов работы различных методов анализа, способов их применения, проблем и противоречий, вызываемых ими; взглядом на исследования манускрипта с этой точки зрения обуславливается новизна работы.

1. Вопросы происхождения, датировки и классификации миниатюр

Проблемы датировки и местонахождения манускрипта. Вопросы происхождения Турино-Миланского часослова и датировки его миниатюр лежат в основе атрибуции мастеров, которые могли бы над ним работать. Исходя из того, когда, где и для кого создавались миниатюры, можно строить предположения об авторстве тех или иных миниатюр, о связи художников с заказчиками. Опорными точками всех исследований становятся всего две даты – 1413 и 1417 год.

В 1413 году появляется первое упоминание манускрипта в инвентарном документе герцога Жана Беррийского, где сообщается о передаче рукописи герцогом своему хранителю книг Робине д'Этампу. Этот документ обнаружил в архиве в 1884 году Леопольд-Виктор Делиль, и за более чем сто лет никаких других документов найдено не было, а дальнейшая судьба рукописи до сих пор остается не до конца ясной. Поль Дюррье считает, что она остается у наследников д'Этампа [Durrieu, 1910]. По мнению Жоржа Юлена де Лоо, в 1410-х годах часослов попадает в руки к Вильяму IV Баварскому, графу провинции Эно и Голландии с 1404 года, который, вероятно, получает рукопись в конце 1414 – начале 1415 годов при путешествии по Франции [Hulin de Loo, 1911, p. 8-10].

Следующая дата – 1417 год – основывается на иконографическом анализе. Так, Дюррье во время своего исследования заметил на изображении XXXVII Туринской части манускрипта Вильяма IV, где он изображен на лошади на берегу моря. Идентифицируется он по кавалеристскому ордену святого Антуана де Барбефуа на шее и по знамени с гербом дома Баварских и Эно-Голландских. Предполагается, что на миниатюре изображено его путешествие к Северному морю 1416 года. Зная точную дату его смерти – 31 мая 1417 года, – исследователь приписывает миниатюре время исполнения именно в этот промежуток [Durrieu, 1902, p. 8-10].

Дальнейшая судьба манускрипта также остается неизвестной. Согласно исследованию Юлена де Лоо, он, вероятнее всего, не покидал Эно, так как в календаре упоминаются святые, которые почитались в этой местности, что замечает и Дюррье в 1910 году [Hulin de Loo, 1911, p. 8-10; Durrieu, 1910].

Таким образом, основная информация, касающаяся датировок и владельцев Турино-Миланского часослова, была известна уже в начале XX века, а новых значимых для исследования данных обнаружено не было. Вероятно, разнообразие выдвигаемых предположений об авторах, выполнивших миниатюры, частично обусловлено недостатком точных данных о судьбе манускрипта в XV веке.

Проблемы классификации миниатюр. Первым шагом к атрибуции изображений Турино-Миланского часослова стала их группировка. Классификацией миниатюр занимались лишь двое ранее упомянутых учёных, Поль Дюррье и Жорж Юлен де Лоо. Оба исследователя успели увидеть и изучить Туринскую часть до её утраты, а в своих работах основываются на формально-стилистическом анализе, распределяя миниатюры по периодам и мастерам.

М.В. Шабаева *Турино-Миланский часослов:
история открытия и атрибуций*

Первое деление миниатюр по группам было выполнено Дюрье, который к 1910 выделил 6 фрагментов, разделённые на 2 основные группы: первая – созданная для герцогов Беррийского и Баварского, вторая – выполненная во Фландрии и на прилегающих территориях к середине XV века [Durrîeu, 1902, p. 9-19].

Однако в 1911 году Жорж Юлен де Лоо публикует свою, более подробную, версию классификации миниатюр. Так, он выделил 11 различных мастеров (от А до К), а также приблизительно распределил их по времени работы. По его группировке над Турино-Миланским часословом работали мастера с G по K. Мастера G, H и I работали в одно время для Вильяма Баварского, которых Юлен де Лоо идентифицирует как Хуберга ван Эйка, Яна ван Эйка и их современника и ученика соответственно [Hulin de Loo, 1911, p. 15-49]. Группы G и H именно по этой классификации представляют наибольший научный интерес как самые качественные. Этот более тщательный анализ и перегруппировка изображений вытесняют собой классификацию Дюрье, и новые группы ложатся в основу всех дальнейших исследований, подтверждаемые или оспариваемые учёными.

2. Проблемы атрибуции миниатюр в XX веке

На протяжении XX века основное внимание учёных и исследователей было приковано к вопросу подтверждения или оспаривания причастности братьев ван Эйк к созданию миниатюр групп G и H по классификации Юлена де Лоо, так как мастера, создававшие миниатюры после этих художников, обладали гораздо меньшим потенциалом, лишь копируя стиль своих более способных предшественников.

Относительно причастности братьев ван Эйк к росписи часослова есть две версии. Первая выражает мнение, что Ян ван Эйк начал свою художественную карьеру именно с миниатюр, а значит, изображения, приписываемые ему, были выполнены в 10-х годах XV века. Такое предположение основывается на письме, написанном Пьетро Сумонте М.А. Мишелю в 1524 году, где сказано о некоем Яне: «большой мастер, который занимался сначала украшением книг или... миниатюрой» [Friedlander, 1967, p. 47-55]. Вторая же версия предполагает, что миниатюры, созданные братьями, были написаны в 1520-х – 40-х годах, так как о раннем периоде их жизни ничего не известно. В поддержку этой точки зрения выдвигается аргумент, что если бы они создавали эти миниатюры в ранний период, их работа над часословом не ограничилась бы одиннадцатью изображениями. Связь же манускрипта с ван Эйками возникает на основе факта, что с 1422 года Ян состоял на службе у Жана Баварского, до этого же времени никаких биографических фактов не известно о жизни обоих братьев. Жан же был младшим братом Вильяма IV, изображенного на берегу моря на упомянутой ранее миниатюре, в связи с чем возникают предположения, что Ян ван Эйк состоял на службе и у самого Вильяма, откуда перешел после его смерти к Жану [Tolnay, 1939, p. 36-37, 52-55].

Предположения о причастности братьев ван Эйк появляются ещё у Поля Дюрье в 1902 году, а в 1911 Жорж Юлен де Лоо определяет ван Эйков авторами изображений групп G и H [Durrîeu, 1902, p. 15; Hulin de Loo, 1911]. Юлен де Лоо основывается на анализе качества миниатюр, исследуя формально-стилистические особенности изображений и рассматривая их в контексте творчества братьев ван Эйк. Обнаружив два разных типа «эйковского» стиля, учёный называет их авторами Хуберга и Яна ван Эйков, приписывая более архаичный (группу G) старшему брату. Датирует миниатюры Юлен де Лоо периодом до 1417 года и считает их созданными для Вильяма Баварского, опираясь на иконографию миниатюры с изображением Вильяма IV и соглашаясь с мнением, что в письме Пьетро Сумонте упоминается именно Ян ван Эйк [Hulin de Loo, 1911].

Следующим исследователем, внесшим новое мнение в изучение манускрипта в 1916 году, стал Макс Фридендер [Friedlander, 1967]. В аргументации своих идей он опирается на стилистические особенности миниатюр в сравнении с другими работами ван Эйков. В отличие от Юлена де Лоо, Фридендер предполагает, что миниатюры группы G по стилистике ближе молодому Яну,

а группу Н датирует гораздо поздним временем, считая, что она выполнена художником, приглашенным закончить манускрипт после смерти Вильяма Баварского, и называя его чуть больше, чем имитатором мастерства младшего ван Эйка [Friedlander, 1967, p. 47-55].

Один из наиболее критических и резко отличающихся взглядов на проблему за весь XX век высказывается Максом Дворжаком в работе 1918 года, где он полностью опирается на иконографический анализ [Dvořák, 1918]. Дворжак высказывает мнение о более поздней датировке рассматриваемых групп миниатюр, считая, что изображение «Кавалькада на берегу моря» нельзя сопоставить с историческим событием; оно является иллюстрацией 68 Псалма и не имеет никакой связи с монархом. Кроме того, он вводит новое понятие «Мастер Туринского часослова» (предполагая, что это мог быть Альберт ван Оуватер) и оспаривает причастность братьев ван Эйк к этому манускрипту. Он считает, что миниатюрист, создавший группу G, работал с 1430, и его работа может считаться начальной точкой голландской школы. Группу Н он датирует поздними годами жизни Жаклин Баварской (1433-1436) и позже [Dvořák, 1918]. Таким образом, Дворжак кардинально пересматривает направление мыслей исследователей и открывает новое направление для размышлений учёных.

В середине XX века появляется ещё одно исследование авторства Людвиг Бальдаса, в котором он поддерживает идеи Дворжака, опираясь на иконографический и стилистический анализ [Baldass, 1952]. Бальдас тоже считает братьев ван Эйк не причастными к созданию миниатюр и перенимает термин «Мастер Туринского часослова». Разбирая композиционные и стилистические особенности изображений, автор заключает, что этот мастер склоняется к стилю и тенденциям Эйка, но не копирует его. Он мог быть несколько младше Яна и, скорее всего, учился у художника старшего поколения. Переходя к вопросу датировки, Бальдас отталкивается от исторических исследований доспехов и одежд XV века, применяя их к миниатюре «Кавалькада на берегу моря», и датирует изображения более поздним временем, находя здесь элементы, которые появляются лишь к 1430-м годам [Baldass, 1952, p. 90-97].

В 1953 году публикует свою работу Эрвин Панофский [Panofsky, 1966]. Обращаясь вновь к стилистическому анализу и рассмотрению миниатюр в контексте творчества братьев ван Эйк, исследователь считает группы Н значительно ниже по качеству, нежели миниатюры мастера G. Последние он приписывает младшему из братьев, отрицая причастность старшего к созданию манускрипта. Ян ван Эйк же, по его мнению, вероятнее всего работал над миниатюрами во время службы у Жана Беррийского и не был ограничен датой смерти Вильяма IV. Панофский приходит к идее, что миниатюры, вполне вероятно, могли служить подготовительными изображениями для дальнейших его работ. Так, например, параллели проводятся между миниатюрами «Месса по умершему» и «Рождение Иоанна Крестителя» и картинами «Мадонна в церкви» (Ян ван Эйк, «Мадонна в церкви». Ок. 1425 г. 32x14 см. Дерево, масло. Берлинская картинная галерея, Берлин, Германия) и «Портрет четы Арнольфини» (Ян ван Эйк, «Портрет четы Арнольфини». 1434 г. 81,8x59,7 см. Дерево, масло. Лондонская национальная галерея, Лондон, Великобритания) соответственно [Panofsky, 1966, p. 234-246].

Следующим важным шагом в истории исследования манускрипта становятся статьи Фредерика Лина 1960-х годов, содержащие несколько важных инновационных замечаний, где автор обращается к не затрагиваемой ранее технической стороне миниатюр [Luna, 1961; 1962]. На основе полученных результатов Лина датирует миниатюры группы G поздними 1420-ми годами. Во-первых, на миниатюре «Кавалькада на берегу моря» знамя изображено в зеркальном отображении, а большинство действий совершаются левой рукой. Это дало исследователю повод предположить, что это реверсивная копия более ранней миниатюры. Во-вторых, изображение «Месса по умершему» выходит за рамку, так что, вероятно, для него был использован шаблон, несколько отличающийся по размеру. В-третьих, очень редкая тема миниатюры «Путешествие Святого Юлиана и Марфы» вскоре повторяется в часослове Жана Дуна (создан в мастерской Бедфорда около 1436 года, и в нём также копируется фон «Мадонны канцлера Ролена»), так как в 1430-х годах в голландских мастерских

М.В. Шабаева *Турино-Миланский часослов:
история открытия и атрибуций*

циркулировали определенные композиции, повторявшиеся в разных местах, что, вероятно, и случилось с рассматриваемыми миниатюрами. Изображения же руки мастера Н он относит к 1435 году [Луна, 1961; 1962].

3. Исследования конца XX – начала XXI веков

Исследования Турино-Миланского часослова современности отличаются от изучений, проводившихся на протяжении почти всего XX века: если ранее объектом внимания были мастера G и H и братья ван Эйк, предпринимались попытки их идентифицировать с помощью различных стилистических, технических, композиционных особенностей, то теперь взгляд исследователей устремляется на группы I, J и K, которые до того момента почти не были изучены и оставались без внимания, группы G и H же затрагиваются значительно реже.

Важной поворотной фигурой, чьи труды в дальнейшем лягут в основу большинства исследований, становится Альберт Шатле, обратившийся к теме в 1980 году [Châtelet, 1980]. И хотя автор опять же основывается на анализе стилистики миниатюр, сопоставляя их с работами ван Эйков, он вносит несколько новых идей. Шатле приходит к выводу, что можно принять некоторые (но не все) миниатюры руки G, как выполненные младшим ван Эйком. На заднем же плане миниатюры «Кавалькада на берегу моря» исследователь идентифицирует портрет Филиппа Доброго, и, отмечая необычное качество работы, очень похожее на копию, предполагает, что эта группа миниатюр была создана для Филиппа III примерно в середине 1430-х годов из этюдов ван Эйка, вероятно, с его прямым участием (Шатле приписывает младшему из братьев работы «Рождение Иоанна Крестителя», «Крещение Христа» и «Путешествие Святого Иоанна и Марфы» из группы). Говоря о группе H, Шатле приписывает эти миниатюры одному из ассистентов мастерской ван Эйка Жану Коэну [Châtelet, 1980, p. 26-44].

В 1987 году Йоханом ван Аспереном де Буром и Мэриджин Батлер делается инфракрасная рефлектография миниатюр для обнаружения подготовительного рисунка [Butler, Boer, 1989]. По результатам технологического исследования, призванного прояснить ситуацию с авторством миниатюр, история изучения манускрипта лишь усложняется. Так, в целом подготовительный рисунок был найден во многих изображениях, но только в трех из групп G и H, причем один из них («Моление о чаше») проработан очень детально и демонстрирует изменения в некоторых элементах по отношению к красочному слою, а остальные два («Рождение Иоанна Крестителя» и малая миниатюра на листе с «Распятием») содержат лишь минимальные наброски. Первое же изображение, по мнению исследователей, подтверждает причастность Яна ван Эйка к созданию манускрипта. Тем не менее, с этим исследованием появляется ещё ряд нерешенных вопросов, к примеру, почему подготовительный рисунок был изменен, или могла ли миниатюра быть закончена другим мастером, даже если подготовительное изображение создавалось ван Эйком [Butler, Boer, 1989].

В 2008 году Тиль-Хогарт Борхерт издает работу, в которой вновь исследуются мастера групп G и H [Borchert, 2008]. В целом, он проводит уже известные ранее параллели, но отмечает одну важную техническую деталь – толщину красочного слоя миниатюр. Борхерт выступает в поддержку поздней даты создания миниатюр группы G, приписываемых им младшему ван Эйку, то есть конца 1430-х – начала 1440-х годов. Автор говорит о необычно толстом красочном слое: такая техника, по его мнению, предполагает ограниченный опыт автора-живописца в этой манере, и приходит к выводу, что миниатюры были созданы после картин [Borchert, 2008, p. 76-94].

На данный момент весомым исследованием в рассматриваемой области являются статьи Кэрол Крински 2014 и 2015 годов, где она полностью пересматривает историю атрибуции часослова, выдвигая новые идеи, благодаря которым может решиться большинство ранее существовавших проблем [Krinsky, 2014; 2015]. В первую очередь, погружаясь в более подробное изучение исторического контекста, исследовательница утверждает, что создание манускрипта не было связано ни с провинцией Эно, ни с периодом правления Жана Баварского. Крински выяснила, что святые,

M.V. Shabaeva *Turin-Milan Hours:
History of Discovery and Attributions*

изображенные в календаре (на основе этих изображений рукопись и считают созданной в Эно), также почитались в Мюнстере, Кельне и Утрехте. Касательно идентификации герба Жана, графа Эно-Баварского, на одной из миниатюр исследовательница выражает несогласие с наличием между ними какой-либо связи, доказав, что власть Жана Баварского была очень неустойчива в этой провинции, что делает возможность изображения этого герба по заказу графа крайне маловероятной. Разорвав, таким образом, связь манускрипта с Жаном Баварским и провинцией Эно, Крински выдвигает предположение, что все мастера от G до K работали одновременно в конце 1440-х годов, отрицая также причастность братьев ван Эйк к созданию каких-либо миниатюр. При взгляде на проблему под таким углом решается сразу ряд вопросов, создававших ранее сложности другим исследователям. Исчезает необходимость вписывать работу мастера G в неизвестную раннюю биографию Яна ван Эйка, равно как и не нужно размышлять о том, каким образом и когда его работы могли повлиять на других мастеров. Разрешается вопрос о наличии единой иллюстративной программы во всем манускрипте (что было бы очень сложно для создания в условиях частого перемещения рукописи по разным мастерским), а также вопрос о больших технических сложностях декорации манускрипта в условиях таких перемещений [Krinsky, 2014; 2015]. В целом, работа Кэрол Крински представляет собой резко инновационный взгляд на вопрос атрибуции и датировки Турино-Миланского часослова. Будучи крайним на данный момент трудом в истории исследования манускрипта, её статья создает крутой поворот на пути изучения рукописи и, безусловно, дает материал для дальнейших размышлений и исследований.

Заключение

Подводя итог, стоит ещё раз отметить, что история изучения Турино-Миланского часослова является ярким примером для исследования различных методов атрибуции, датировки и классификации, демонстрируя их широкое разнообразие. Здесь можно выделить стилистический, иконографический, технико-технологический подходы, а также анализ исторического контекста. В целом, наблюдения исследователей находятся в едином русле (к примеру, все признают, что миниатюры создавались на севере Европы, или отмечают высокое качество изображений групп G и H), споры же вызываются разными выводами из этих наблюдений и обуславливаются отсутствием точно известных исторических данных.

По результатам исследования становится ясно, что основные проблемы и сложности касательно дат и атрибуции миниатюр обусловлены недостатком исторической информации, данных о времени и месте создания манускрипта и его владельцах в совокупности с неизвестной биографией молодых братьев ван Эйк, и именно пытаясь заполнить эти пробелы и восстановить историческую картину событий, исследователи прибегают к различным методам анализа.

Таким образом, история исследования Турино-Миланского часослова предоставляет ряд мнений касательно времени его создания и авторов, работавших над ним, но все они не могут считаться единственно верными ввиду недостатка точной информации, несмотря на убедительность аргументации. Отсутствие единой версии событий, связанных с манускриптом, позволяет познакомиться практически со всеми методами искусствоведческого анализа, с механизмами их работы, преимуществами, недостатками и противоречиями.

Выражения признательности

Научный руководитель: доцент, кандидат искусствоведения Е.Ю. Хлопина

ЛИТЕРАТУРА

1. Baldass L. Jan van Eyck. – London: Phaidon Press, 1952.
2. Borchert T.-H. Jan van Eyck. – Koln: Taschen, 2008.
3. Buren A.v. Problems and Possibilities of the Reflectography of Manuscripts: The Case of the Turin-Milan Hours // R. van Schoute, H. Verougstraete. Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture: Perspectives. – Louvain-la-Neuve: Collège Érasme, 1997, Vol. XI. – Pp. 19–28.

М.В. Шабаета Турино-Миланский часослов:
история открытия и атрибуций

4. Butler M., Boer J.R.J. van A. de. The Examination of the Milan-Turin Hours with Infrared Reflectography: A Preliminary Report // R. van Schoute, H. Verougstraete. *Le dessin sous-jacent dans la peinture: Colloque VII.* – Louvain-la-Neuve: Collège Erasme, 1989. – Pp. 71-76.
5. Châtelet A. *Les primitifs hollandais: La peinture dans les Pays-Bas du Nord au XV-e siècle.* – Fribourg: Office du livre, 1980.
6. Durrieu P. *Heures de Turin. Quarante-cinq feuillets à peintures provenant des Très belles Heures de Jean de France, duc de Berry.* – Paris: Musée du Louvre, 1902.
7. Durrieu P. *Les "Très Belles Heures de Notre Dame" Du Duc Jean De Berry in Revue Archéologique, Quatrième Série.* – France: Presses Universitaires, Juillet-Décembre 1910, Vol. 16. – Pp. 30-51.
8. Dvořák M. *Die Anfänge der holländischen Malerei // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen.* – Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1918, Vol. XXXIX. – Pp. 51-79.
9. Friedlander M. J. *Early Netherlandish painting. The van Eycks – Petrus Christus.* – Brussels, Leyden: Editions de la Connaissance, Sijthoff, 1967.
10. Hulin de Loo G. *Heures de Milan.* – Brussels-Paris: G. van Oest and C^{ie}, 1911.
11. Krinsky C.H. *The Turin-Milan Hours: Revised Dating and Attribution // Journal of Historians of Netherlandish Art.* 2014, Vol. 6:2.
12. Krinsky C.H. *Why Hand G of the Turin-Milan Hours Was Not Jan van Eyck // Artibus et Historiae: an Art Anthology.* – Krakow: 2015, Vol. 71. – Pp. 31-60.
13. Lyna F. *Elisabeth de Gorlitz et les «Heures de Turin et de Milan» // Scriptorium.* – Paris: Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 1961, Vol. XV. – Pp. 121-125.
14. Lyna F. *L'oeuvre présumée de Jean van Eyck et son influence sur la miniature flamande // Scriptorium.* – Paris: Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 1962, Vol. XVI. – Pp. 93-94.
15. Panofsky E. *Early Netherlandish Painting. Its origins and character, Vol. 1.* – Massachusetts: Harvard University Press, 1966.
16. Tolnay Ch. de. *Le Maître de Fremalle et les frères van Eyck.* – Bruxelles: Editions de la connaissance, S.A., 1939.

REFERENCES

1. Baldass L. *Jan van Eyck.* London, Phaidon Press, 1952.
2. Borchert T.-H. *Jan van Eyck.* Köln, Taschen, 2008.
3. Buren A. v. *Problems and Possibilities of the Reflectography of Manuscripts: The Case of the Turin-Milan Hours* in R. van Schoute, H. Verougstraete. *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture: Perspectives.* Louvain-la-Neuve, Collège Érasme, 1997, Vol. XI. Pp. 19–28.
4. Butler M., Boer J.R.J. van A. de. *The Examination of the Milan-Turin Hours with Infrared Reflectography: A Preliminary Report* in R. van Schoute, H. Verougstraete. *Le dessin sous-jacent dans la peinture: Colloque VII.* Louvain-la-Neuve, Collège Erasme, 1989. Pp. 71-76.
5. Châtelet A. *Les primitifs hollandais: La peinture dans les Pays-Bas du Nord au XV-e siècle.* Fribourg, Office du livre, 1980.
6. Durrieu P. *Heures de Turin. Quarante-cinq feuillets à peintures provenant des Très belles Heures de Jean de France, duc de Berry.* Paris, Musée du Louvre, 1902.
7. Durrieu P. *Les "Très Belles Heures de Notre Dame" Du Duc Jean De Berry in Revue Archéologique, Quatrième Série.* France, Presses Universitaires, Juillet-Décembre 1910, Vol. 16. Pp. 30-51.
8. Dvořák M. *Die Anfänge der holländischen Malerei in Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen.* Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, 1918, Vol. XXXIX. Pp. 51-79.
9. Friedlander M. J. *Early Netherlandish painting. The van Eycks – Petrus Christus.* Brussels, Leyden, Editions de la Connaissance, Sijthoff, 1967 [First ed. in 1916].
10. Hulin de Loo G. *Heures de Milan.* Brussels-Paris, G. van Oest and C^{ie}, 1911.
11. Krinsky C.H. *The Turin-Milan Hours: Revised Dating and Attribution in Journal of Historians of Netherlandish Art.* 2014, Vol. 6:2. (online, unpagged).
12. Krinsky C. H. *Why Hand G of the Turin-Milan Hours Was Not Jan van Eyck in Artibus et Historiae: an Art Anthology.* Krakow, 2015, Vol. 71. Pp. 31-60.
13. Lyna F. *Elisabeth de Gorlitz et les «Heures de Turin et de Milan» in Scriptorium.* Paris, Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 1961, Vol. XV. Pp. 121-125.
14. Lyna F. *L'oeuvre présumée de Jean van Eyck et son influence sur la miniature flamande in Scriptorium.* Paris, Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 1962, Vol. XVI. Pp. 93-94.

M.V. Shabaeva *Turin-Milan Hours:
History of Discovery and Attributions*

15. Panofsky E. *Early Netherlandish Painting. Its origins and character, Vol. 1.* Massachusetts, Harvard University Press, 1966 [First ed. in 1953].
16. Tolnay Ch. de. *Le Maître de Fremalle et les frères van Eyck.* Bruxelles, Editions de la connaissance, S.A., 1939.

DOI: 10.28995/2227-6165-2018-2-36-40

А.А. Грузнова

бакалавр истории искусств,
 НИУ «Высшая школа экономики»
anastasiagruznova@gmail.com

ТЕМА «ВАНИТАС» В НАТЮРМОРТАХ С АТРИБУТАМИ ВОЙНЫ И ВЛАСТИ В ХАРЛЕМСКОЙ ШКОЛЕ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVII ВЕКА

В современном искусствознании тема «ванитас» продолжает быть предметом дискуссии как в связи с актуальным искусством, так и в исследованиях значения темы в голландском искусстве XVII века. Тему «ванитас» чаще всего связывают с Лейденской школой и наиболее распространенным иконографическим типом композиции, так называемым «учёным натюрмортом». В статье фокус смещен с Лейдена на другой регион – Харлем. На примере работ Виллема де Портера рассматривается тип композиции, в которой наиболее узнаваемые элементы «ванитас» – изображения черепа, свечи, часов, книг, отступают на второй план – натюрморт с атрибутами войны и власти. Автор предлагает самостоятельную интерпретацию визуальных кодов, которыми оперировали живописцы XVII века, с опорой на сборники эмблем и литературные тексты.

Ключевые слова: «ванитас», эмблема, эмблематика, натюрморт, оружие, война, власть, Харлем, Голландия, Портер, Фабр

Vanitas is a subject of discussion in art history, concerning Dutch art of the 17th century and in contemporary art studies. *Vanitas* is usually associated with Leiden and the most common iconographic type of composition that includes skull, clocks, and books. Therefore, this paper focuses on another region, Haarlem, and centers on still lifes with attributes of war and power. The key artist for this type of still lifes in Haarlem is Willem de Poorter. Basing on the books of emblems and literary texts the author proposes an interpretation of the visual codes used by the painters of the 17th century in *vanitas* still lifes with attributes of war and power in the Harlem school.

Keywords: vanitas, emblem, emblematic, still-life, armor, war, power, Haarlem, Dutch, Poorter, Fabre

Говоря о теме «ванитас» в голландском натюрморте, мы в первую очередь представляем так называемый «учёный натюрморт». Чаще всего такой тип композиции связывают с университетской средой Лейдена. Например, работа Питера ван Стенвейка (Питер ван Стенвейк. «Натюрморт (Суета сует)». Между 1654 и 1691 гг. Холст, масло. 70,5x65 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. ГЭ-10413) демонстрирует типичные атрибуты «суеты сует»: череп, часы, игральные карты, золотые монеты, затухающую свечу и т.д. Предметом данного исследования является менее исследованный иконографический тип натюрморта, в котором узнаваемые элементы темы «ванитас» отступают на второй план – натюрморт с атрибутами войны и власти.

В современных изданиях тема «ванитас» на первый взгляд представляется достаточно изученной, но единой точки зрения по проблеме интерпретации в голландском натюрморте нет. С одной стороны, натюрморт рассматривают только как систему скрытых смыслов – в контексте распространения эмблематики (см., например, [Звездина, 1997]). С другой, в ключе социологического подхода, натюрморт представляется как отражение голландского быта (см., например, [Alpers, 1983; Виппер, 1957; Данилова, 1998]).

Нам представляется важным, учитывая опыт обоих направлений исследований, применить комплексный подход к анализу темы «ванитас». Такой метод исследования

© Грузнова А.А., 2018

демонстрирует, например, работа В.А. Садкова [Садков, 2004]. Кроме того, в отборе примеров фокус обращен на Лейденскую школу. Данное исследование смещает географические рамки на менее изучаемый регион – Харлем.

Когда речь идет о натюрморках с атрибутами войны, то в первую очередь стоит обратиться к Виллему де Портеру, живописцу харлемской школы, так как это сквозной мотив в его натюрморках. Известно всего пять натюрмортов Виллема де Портера. Все они созданы в 30-е годы XVII века.

В статье сфокусируем внимание на двух работах Портера из европейских музейных собраний. На их примере интерпретируем тему «ванитас» на основе композиционных и смысловых аналогов в современных художнику сборниках эмблем, а также с точки зрения исторического контекста. Чтобы обосновать такой подход к интерпретации, вначале обозначим основные вехи развития эмблематической традиции и темы «ванитас» в голландском натюрморте.

На развитие темы в голландской живописи повлиял религиозно-философский контекст с сильными морализаторскими установками (Учение Жана Кальвина стало особенно популярным во второй половине XVI века после перевода на нидерландский язык сочинения «Установление христианской религии»). Линию «суеты сует» можно проследить и в голландской литературе XVI-XVII веков. Идея всеобщего равенства перед смертью находит подтверждение в сочинении Эразма Роттердамского «О приуготовлении к смерти»: «Удивляться же следует тому, кто находит успокоение в вещах временных, преходящих... Вся жизнь есть не что иное, как путь к смерти, и путь очень короткий, но смерть есть дверь в жизнь вечную» [Эразм Роттердамский, 1996]. Аналогичная мысль представлена в стихотворении Якоба Катса «Зима жизни»: «Дряхлеет стар и млад, и дальний, и соседний, / Все вещи рушатся, от первой до последней, / Все меркнет, падает – и в этом скрыта весть: / Однажды кончится все то, что в мире есть. / Распад содержится во всех предметах сущих – / В дворцах и крепостях, и в городах цветущих; / К основам всех основ, к опорам всех держав, / Зри, смертный: смерть грядет, пятою их поправ. / Да не войдешь в соблазн и да иных не вводишь: / Единожды явьясь – единожды уходишь» (цит. по: [Тарасов, 2004, с. 67]).

На сложение иконографии натюрморта «ванитас» оказали влияние натюрморты в композициях со святым Иеронимом в келье, распространённые в живописи эпохи Возрождения (см., например, Антонелло да Мессина, «Святой Иероним в Келье». около 1475. дерево, масло. 45,7 x 36,2 см. Национальная галерея, Лондон. NG1418; Йос ван Клеве. «Святой Иероним в келье». 1521. дерево, масло. 99,7 x 83,8 см. Гарвардский художественный музей, Кембридж, Массачусетс. 1961.26; Альбрехт Дюрер. «Святой Иероним в келье». 1514. гравюра. 24,8 x 18,9 см. Британский музей, Лондон. 1868.0822.185. Ряд примеров может быть расширен).

На территории Голландии первые «чистые натюрморты», то есть написанные независимо от сцены в интерьере, относятся к XV веку. Среди них и первый натюрморт «ванитас» – «Натюрморт с черепом» Рогира ван дер Вейдена, написанный на обороте створки «Триптиха семейства Брак» (Рогир ван дер Вейден. «Натюрморт с черепом». [Оборот на триптихе семейства Брак] После 1450, 41 x 68 см. Лувр, Париж. RF 2063). Этот ранний пример композиции напоминает структуру эмблемы, так как в ней присутствует изображение (*pictura* [лат.]) и текст (*subscriptio* [лат.]). Аналогичным примером является изображение на обороте диптиха канцлера Жана Каронделе, выполненное Яном Госсартом в начале XVI века (Ян Госсарт (Мабюз). «Диптих канцлера Жана Каронделе». 1517. дерево, масло. 42 x 27 см. Лувр, Париж. INV 1442; INV 1443.). Здесь также, как и в «Триптихе семейства Брак», присутствует текст: сверху размещено изречение святого Иеронима на латыни: «Не рассудительны те, кто не думает о грядущей смерти». Надпись внизу *MATURA* – безвременная смерть [Тарасов, 2008, с. 6]. Такие композиции указывают на связь живописи и эмблематики.

Так как принципы кальвинизма придают дидактический характер голландской культуре, эмблематическая традиция приобрела национальные черты. Согласно учению Кальвина, за любым художественным изображением реальности должен следовать моральный урок, иначе создание

А.А. Грузнова *Тема «ванитас» в натюрмортах с атрибутами войны и власти в харлемской школе в первой половине XVII века*

такого произведения не имело практического смысла. Это формирует символично-ассоциативное мышление голландцев, что подтверждает текст Эразма Роттердамского: «Прежде всего, не подлежит сомнению, что любая вещь имеет два лица <...> и лица эти отнюдь не схожи одно с другим. Снаружи как будто смерть, а ежели внутрь заглянешь, увидишь жизнь...» [Эразм Роттердамский, 1931, с. 84-85]. Прекрасно иллюстрируют необходимость видеть в изображении второй смысловой текст слова Иоаханна де Брюнне о назначении его сборника эмблем: «Человек, несомненно, испытывает необыкновенное удовольствие, когда оказывается обманут видимостью вещей...Изображения нередко могут показаться нам ничему другому не служащими, как только утехе чувств. Но под их замаскированной внешностью (букв. *tom aemsicht*) скрываются понятия, способные исправить душу» (Brune de Jonge J; цит. по: [Садков, 2004, с. 14]).

Такой принцип мышления присущ и голландским живописцам XVI-XVII века. Часто даже композиция натюрморта строится аналогично эмблеме, включая надпись или пояснительный текст [Садков, 2004, с. 28]. Один из первых, написанных независимо от сцены в интерьере, натюрмортов «Ванитас» принадлежит кисти Якоба де Гейне и по своей пирамидальной композиции напоминает эмблему (Якоб де Гейне. «Ванитас». 1603. дерево, масло. 82,6 x 54 см. Музей Метрополитен, Нью Йорк. 1974.1). Над нишей, аналогично подписи к эмблеме, выгравировано *HVMANA VANA* (букв. «Человеческое тщеславие», «Суета Сует»). Картина Гейне насыщена различными символами темы «суеты сует»: мыльный пузырь, череп, Демокрит и Гераклит, увядающий цветок и т.д.

Элемент эмблемы, *explicatio*, пояснительный текст, включает в композицию натюрморта харлемский живописец Йозеф де Брай (Йозеф де Брай. «Похвала селедке». 1656. дерево, масло. 57x48,5 см. Галерея старых мастеров, Дрезден. Gal.-№г. 1407). В Картина «Похвала Селедке» центр композиции занимает длинный текст со стихотворением Якоба Вестербана «Похвала селедке» (1624), в котором прославляются достоинства этой еды.

Проследим принцип символично-ассоциативного мышления в работе Виллема де Портера. «Ванитас» 1636 года (Виллем де Портер «Ванитас». 1636. дерево, масло. 92,9 x 54,6 см. Музей Бойманса-ван Бейнингена, Роттердам. 1674 (OK)) представляет собой композицию, расположенную в темном пространстве, напоминающем склеп. Возможно, военные атрибуты указывают на войну за независимость, находившуюся в 30-е годы на своем пике. Этот мотив находит аналогии среди современников Виллема де Портрета, например, картина «Спящий Марс» Тербрюгена вероятно является откликом на перемирие в войне с Испанией (Хендрик Тербрюген. «Спящий Марс». 1629. Дерево, масло. 106,5 x 92,8 см. Центральный Музей Утрехта, Нидерланды. 5460) [Harbison, 1974, p. 36]. Согласно обозначенной методу исследования, нельзя останавливаться только на историческом контексте, а следует также анализировать и эмблематическую традицию.

Неизвестно обращался ли Портер к какому-либо конкретному сборнику эмблем, поэтому чтобы проиллюстрировать тезис об эмблематическом мышлении живописцев, обратимся к схожим мотивам в современных художнику изданиях. Тема войны возникает в кальвинистских сборниках эмблем. *Subscriptio* 83 эмблемы «Сборника христианских эмблем» Жоржетт де Монтене (в начале семнадцатого столетия сборник переведён на голландский Анной Румерс Висшер) представляет читателю собирательный образ войны как всеобщего зла, с которым можно бороться только истинной христианской верой [Georgette de Montenay, Anna Roemers Visscher. с. 1615]. Визуально-смысловой аналог мы находим в сборнике эмблем немецкого автора Иоханна Манниха [Mannich, 1625]. Изображение на листе «В праздник пятидесятницы» отсылает к строкам из библии: «Иисус сказал ему в ответ: кто любит Меня, тот соблюдет слово Мое...» и «Ибо дары и призвание Божие непреложны».

В композиции Портера скелет на саркофаге продолжает христианскую иконографическую традицию (например, Мазаччо. «Троица». 1425. фреска. 667 x 317 см. Санта Мария Новелла, Флоренция). Помещение натюрморта в пространство склепа подчеркивает тему смерти. Таким образом, натюрморт «ванитас» Виллема де Портера можно интерпретировать как указание на то,

A.A. Gruznova *The Vanitas Still-lives with the Attributes of War and Power
of the First Half of the 17th Century in the Haarlem School*

что война лишь суета, следует посвятить себя богоугодным делам и соблюдать Pax dei, Мир Божий, что в свою очередь отвечает установкам Кальвинизма и христианской религии в целом.

Аналогичным примером является натюрморт Виллема де Портера с оружием и флагами из коллекции Музея герцога Антона Ульриха (Виллем де Портер. «Натюрморт с оружием и флагами». первая половина XVII века. 23 x 18 см. Музей герцога Антона Ульриха, Брауншвейг. GG 430). Здесь среди атрибутов возникает золотая корона и держава. Эмблема Манниха «В праздник Варфоломея» изображает брошенную корону и державу, отсылает к строке из нового завета «ибо велико могущество Господа, и Он смиренными прославляется». Вполне возможно, что живописец вкладывал в композицию схожий смысл. Таким образом, в картине Портера помимо темы бессмысленности войны возникает мотив бренности земных богатств и власти. Аналоги этого мотива можно обнаружить и в других работах живописца (см., например, «Аллегория справедливого правителя». около 1626. дерево, масло. 50,2 x 37,5 см. Национальная галерея, Лондон. NG1294; «Ростовщица и смерть». 1640. дерево, масло. 43 x 55 см. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва. Ж-1843).

Это не исчерпывающий анализ атрибутов войны и власти, так как вариантов трактовок может возникнуть бесконечно много – в этом специфика воплощения темы «ванитас» в живописи. Тем не менее, проведенный анализ позволяет, во-первых, обогатить наиболее часто применяемый метод формально стилистического анализа, во-вторых, расширить интерпретацию за рамки типологии «ученого натюрморта». Кроме того, обращение к работам старых мастеров и историческим источникам способствует более глубокому пониманию современного искусства. В частности, бельгийский художник Ян Фабр напоминает современному зрителю, что доспехи, оружие – символ власти, которую нельзя унести с собой в могилу. Власть также хрупка, как и материал – панцири жуков. Человек также нуждается в панцире, который защитит его от агрессии мира [Ян Фабр, 2016]. В основе творчества Яна Фабра лежит диалог с художественной традицией Фландрии и Голландии.

ИСТОЧНИКИ

1. Эразм Роттердамский. О приуготовлении к смерти / пер. Олега Чертова. – Москва, Омск: Восточный ветер, 1996
2. Эразм Роттердамский. Похвала глупости / Пер. и коммент. П.К. Губера. – Москва, Ленинград: Academia, 1931
3. Georgette de Montenay, Anna Roemers Visscher, Cent emblemes chrestiens. c. 1615 – URL:
http://emblems.let.uu.nl/av1615_introduction.html
4. Mannich J. Sacra emblemata LXXVI. Norimbergae : Ex officina typographica Joannis Friderici Sartorii. 1625. – URL:
<https://archive.org/details/sacraemblematalxoomann>

ЛИТЕРАТУРА

1. Винтер Б.П. Становление реализма в голландской живописи XVII века. – Москва: «Искусство», 1957.
2. Данилова И.Е. Проблема жанров в европейской живописи: Человек и вещь. Портрет и натюрморт. – Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 1998.
3. Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта: К проблеме прочтения символа. – Москва: Наука, 1997.
4. Садков В.А. Зримый образ и скрытый смысл. Аллегории и эмблематика в живописи Фландрии Голландии второй половины XVI-XVII веков: Каталог выставки / Гос. музей изобр. искусств им. А. С. Пушкина ; Авт. вступ. ст. и кат. В.А. Садков. – Москва: Альфа-Принт, 2004.
5. Тарасов Ю.А. Голландский натюрморт XVII века. – Санкт-Петербург: Издательство СПбГУ, 2004.
6. Ян Фабр. Рыцарь отчаяния – воин красоты. [Путеводитель по выставке] / Д.Ю. Озерков, А.Т. Чаладзе, М.А. Чекмарёва, Т.В. Сонина, Б. де Коник; Государственный Эрмитаж. – Санкт-Петербург, 2016.
7. Alpers S. The art of describing. : Dutch art in the seventeenth century. – Chicago: University of Chicago press, 1983.
8. Harbison C.A. Note on Terbrugghen's 'Sleeping Mars' // The Burlington Magazine. Vol. 116, No. 850. – P. 35-38.

А.А. Грузнова *Тема «ванитас» в натюрмортах с атрибутами войны и власти в харлемской школе в первой половине XVII века*

SOURCES

1. Erazm Rotterdamaskiy. *O Priugotovlenii k smerti* [Preparation for Death]. Moscow, Omsk, 1996.
2. Erazm Rotterdamaskiy. *Pohvala gluposti* [The Praise of Folly]. Moscow, Leningrad, Academia, 1931
3. Georgette de Montenay, Anna Roemers Visscher, *Cent emblemes chrestiens*. c. 1615 URL:
http://emblems.let.uu.nl/av1615_introduction.html
4. Mannich J. *Sacra emblemata LXXVI*. Norimbergae: Ex officina typographica Joannis Friderici Sartorii. 1625. URL:
<https://archive.org/details/sacraemblemataxoomann>

REFERENCES

1. Vipper B.R. *Stanovlenie realizma v gollandskoy zhivopisi XVII veka* [The Formation of Realism in. Dutch Paintings of the 17th Century]. Moscow, Iskusstvo, 1957.
2. Danilova I.E. *Problema zhanrov v evropeyskoy zhivopisi: Chelovek i vesch. Portret i natyurmort* [The problem of genres in European painting: Human and inanimate. Portrait and still life]. Moscow, Russian State University for the Humanities, 1998.
3. Zvezdina Yu.N. *Emblematika v mire starinnogo natyurmorta: K probleme prochteniya simvola* [Emblemática in the world of old-time still life: The problem of interpretation the symbol]. Moscow, Nauka, 1997.
4. Sadkov V.A. *Zrimyiy obraz i skryityiy smysl. Allegorii i emblematika v zhivopisi Flandrii Gollandii vtoroy polovinyi XVI-XVII vekov: Katalog vyistavki* [Visual Images and 7. Hidden Meanings. Allegories and Symbols in Dutch and Flemish Paintings of the 16th and 17th Centuries. Catalog of the exhibition]. Moscow, Alfa-Print, 2004.
5. Tarasov Yu. A. *Gollandskiy natyurmort XVII veka* [Dutch still life of the 17th century]. Saint Petersburg, Izdatelstvo SPBGU, 2004.
6. *Yan Fabr. Ryitsar otchayaniya – voin krasoty. Putevoditel po vyistavke.* [Jan Fabre. Knight of Despair / Warrior of Beauty. Exhibition Guide]. Saint Petersburg, The State Hermitage Publishers, 2016.
7. Alpers S. *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*. Chicago, University of Chicago press, 1983.
8. Harbison C.A. *Note on Terbrugghen's 'Sleeping Mars'*. In *The Burlington Magazine*. Vol. 116, No. 850. Pp. 35-38.

Л.Г. Окрошидзе

*аспирант кафедры всеобщей истории искусства
исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
okroshidzelia@gmail.com*

АНГЛИЙСКИЙ СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ПОРТРЕТ. ОСОБЕННОСТИ ЗАРУБЕЖНОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИОГРАФИИ

Развитие английского средневекового портрета – сложная тема. Ее особенности заключаются в том, что английский портрет развивался крайне непоследовательно и медленно в отличие от европейского портрета. Результатом такого развития стало появление небольшого круга памятников, многие из которых до сих пор не были изучены. В статье дается подробный обзор исследований, в которых авторы обращаются к проблемам становления портретного жанра в Англии, а также выявляются особенности подходов в изучении этих памятников.

Ключевые слова: английское искусство, средневековая живопись, портрет

The development of the English medieval portrait is a complicated theme. Its features consist of the fact that the English portrait developed extremely inconsistently and slowly unlike the European portrait. The result of this development was the emergence of a small number of monuments, many of which have not been studied so far. The article gives a detailed review of the books and articles in which the authors turn to the problems of the formation of the portrait genre in England, also in this article we describe the features of approaches in studying English medieval portraiture.

Keywords: English art, medieval painting, portrait

Портрет – это образ человека, который всегда является окном в другой мир. Он может поведать нам гораздо больше, чем мы можем представить. Интерес к портретному искусству проявляется не только в большом количестве созданных памятников, но и в посвященной ему литературе. Однако, если речь идет об английском портрете, мы сталкиваемся с любопытным явлением: наряду с материалом, освоенным практически полностью, все-таки остаются области, которые исследователи стараются обходить стороной. Именно такой темой и является английский портрет XIV-XV вв.

Подробный анализ истории изучения вопросов, касающихся английского портрета XIV-XV вв., а также портрета в целом, позволяет сформировать представление о современном состоянии этого вопроса. Сразу хотелось бы сказать, что монографии, посвященной непосредственно становлению портрета в английской живописной традиции, не существует ни в отечественном, ни в зарубежном искусствознании. В основном встречаются отдельные материалы, фокусирующие взгляд на одном-двух манускриптах, либо рассматривающие эволюцию портрета, начиная с эпохи первых Тюдоров. Такой подход стал причиной отсутствия хронологически последовательного и подробного труда, в котором бы раскрывались все ступени развития английского портрета.

Исследования, посвященные английскому портрету, целесообразно разделить на несколько тематических групп. Первую группу образует литература, посвященная теоретическим вопросам, связанным с портретом. Отмечу, что данный вопрос хорошо освещен в отечественной историографии. Наиболее ранним и, пожалуй, основным трудом является статья Б.Р. Виппера [Виппер, 1985] о проблемах сходства в портрете. Он говорит о том, как мы воспринимаем произведение, а также о том, что является ключевой деталью портрета. Подобные темы, касающиеся портрета, в своей книге освещает и В.Н. Стасевич [Стасевич, 1972], приводя в качестве примеров

Л.Г. Окрошидзе *Английский средневековый портрет.*
Особенности зарубежной и отечественной историографии

произведения, относящиеся к разным эпохам и стилям. Рассмотреть не только вопросы восприятия, но и коснуться истории портрета от древности и до наших дней удалось М.И. Андрониковой [Андроникова, 1980].

Что касается зарубежного искусствознания, то наиболее плотно с вопросами подобию, сходства и значения портрета работает исследователь Стефан Перкинсон. Среди его работ хотелось бы выделить статью «Переосмысление истоков портрета» [Perkinson, 2007], в которой автор поэтапно раскрывает значение, смысл и задачи портрета на примере средневековых образцов французской книжной миниатюры. О том, что на самом деле мы можем называть портретом, говорится в статье Ирен Уинтер [Winter, 2009], несмотря на то, что материал все-таки посвящен королевским образам Ближнего Востока.

Разнообразная литература доказывает постоянный интерес к проблемам понимания портрета. Большая монография, посвященная портрету, была написана профессором университета г. Шеффилда Шерер Уэст [West, 2004]. В ее книге мы видим не только подробное рассмотрение уже упомянутых нами вопросов, внимание также уделено обзору истории изучения портрета, что для нас является ценнейшим источником информации. Более того, здесь составлена подробная таблица с хронологией, в которой обозначены ключевые даты и памятники, имеющие непосредственное отношение к искусству портрета.

Поскольку изучение истории формирования портретного жанра подразумевает рассмотрение не только памятников станковой живописи, но и образцы средневековой книжной миниатюры, второй блок будут составлять общие работы, посвященные иллюминированным рукописям как в Европе, так и в Англии, в частности.

Кристофер де Хамель, профессор Кембриджского университета, в книге «История и техники иллюминированных рукописей» [De Hamel, 2001] задается вопросом не только о том, как проходит процесс декорирования манускрипта, но и почему он имеет место быть. Например, автор пишет о том, что традиция выделять начало текста красными чернилами своими корнями уходит в позднюю античность, а также из-за того, что работа с красным пигментом была гораздо проще, нежели с синим. Безусловно, это очень узкие вопросы, на которые мы можем найти ответы в настоящей книге, но тем не менее, именно они формируют базисные знания об иллюминированных рукописях. Среди работ, посвященных иллюминированным манускриптам, большую часть в них занимают исследования Кейтлин Скотт. Подробную информацию практически обо всех сохранившихся позднеготических английских манускриптах можно обнаружить в каталоге, посвященном памятникам, датирующимся с 1390 по 1490 годы [Scott, 1996]. На данный момент, это наиболее подробный каталог английских манускриптов, содержащий подробные их описания. Существует подобный каталог [Binski, 2011] с европейскими манускриптами, изданный в 2011 году, однако, в нем указаны манускрипты только из библиотеки Кембриджского университета. Среди других работ Кейтлин Скотт есть книга «Традиция и инновация в поздних средневековых английских манускриптах» [Scott, 2007], из которой мы получаем возможность почерпнуть знаний о жанре генеалогий в манускриптах; в ней также дается описание типов генеалогий и способов их изображения.

Большое внимание хроникам и генеалогиям уделено в каталоге «Королевские манускрипты: гении иллюминации» [McKendrick, 2011] одноименной выставки, которая проходила в Британской библиотеке с 11 ноября 2011 г. по 13 марта 2012 г. В нем представлены уникальные манускрипты из собрания библиотеки, среди них представлены рукописи не только английского происхождения. Наиболее важными для нас являются моменты, в которых автор обращается к манускриптам, содержащим в себе наставления для принца Уэльского, будущего Генриха V, так как в них содержатся изображения сцен с донаторами, и идет обращение к проблемам репрезентации образа короля в книгах.

Большую долю во всем многообразии исследований занимает литература, посвященная манускриптам, в контексте которых идут отсылки к портрету. Нельзя не отметить книгу

Кристофера де Хамеля «История иллюминированных манускриптов» [De Hamel, 1997], в которой рассматриваются манускрипты как континентальные, так и английские. Более того, все они разделены на группы, каждая из которых включает в себя рукописи, соответствующие определённому предназначению: книги для правителей, для монахов и так далее. Что особо важно, исследователь неоднократно обращается здесь к теме подобию образов, портрета и сходства, тем самым подчеркивая линию развития портретного искусства в рамках книжной миниатюры; помимо прочего, он рассматривает ситуацию распространения светских текстов и иллюстраций в них. Де Хамель отмечает, что пока остается необъяснимым факт отсутствия в Англии активного распространения иллюстрированных светских текстов, приводя в качестве примера являющийся исключением иллюстрированный манускрипт с Кентерберийскими рассказами.

В работе Люси Фриман Сендлер «Исследования книжной иллюстрации. 1200-1400» [Sandler, 2008] больше внимания уделено образу заказчика. Здесь мы сталкиваемся с подробным рассмотрением истории того, как в манускриптах появляется образ автора и образ донатора. Сендлер также пытается совместить изучение манускриптов и станковых произведений: по ее мнению, Уилтонский диптих стал результатом влияний, вышедших непосредственно из книжной миниатюры.

Об изображениях заказчика в средневековых рукописях очень подробно говорит Джонатан Александр в статье из книги «Английская придворная культура в Средние века» [Alexander, 1983]. Здесь наглядно рассматриваются не только образы правителей, но и подробно описывается художественная ситуация при дворе каждого из королей; большая роль уделена культурным контактам между странами, в результате которых в Англию попадают не только мастера, но и какие-то определенно новые художественные подходы.

Тщательный подход к вопросу о портрете в манускриптах можно встретить у Эрика Инглиса в его исследовании «Лица власти и благочестия» [Inglis, 2008]. Несмотря на то, что эта книга по объему является самой скромной из всех, перечисленных выше, именно в ней автор рассматривает историю портрета в иллюминированных рукописях в мельчайших подробностях. Во введении, как и другие авторы, Инглис пытается дать определение портрету, а среди приводимых им примеров даже есть манускрипты, которые относятся к IX веку. Он обращается не только к развитию портрета как такового, но и к возникновению интереса к окружающей среде, к миру людей и животных. Инглис один из немногих авторов, кто исследует примеры портретного искусства из английских манускриптов наряду с европейскими. Именно такой подход позволяет изучать произведения английского искусства в контексте, проводить параллели и находить источники влияния.

Фундаментальной работой в области исследования манускриптов является труд Томаса Крена и Скотта МакКендрика «Изображая Ренессанс. Триумф фламандских иллюстрированных манускриптов в Европе» [Kren, McKendrick, 2003]. Несмотря на то, что название демонстрирует акцентирование внимания на фламандских манускриптах, в самом исследовании мы видим обращение к широкому кругу памятников. Для нас эта работа важна тем, что в ней мы сможем найти детальное описание творчества тех мастеров, которые прибыли в Англию из Европы и над созданием каких работ они трудились при английском дворе. Более того, именно в этой книге детально раскрывается момент перехода от книжной миниатюры к портретной миниатюре как к самостоятельному жанру.

Очередной блок образует литература по истории европейского портрета, а также те работы, в которых уделяется внимание английскому портрету. Конечно, преимущественная часть исследований нацелена на искусство континентальной Европы, а доля книг, в которых говорится об английском портрете, ничтожно мала. В отечественном искусствознании по истории портрета, на мой взгляд, самой важной является книга В.Н. Гращенкова «Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения» [Гращенков, 1996], в которой не только акцентируется внимание на итальянском искусстве, но предпринимаются попытки составить наиболее подробную картину развития портретного искусства в Европе, анализируя живопись Англии и Богемии.

Л.Г. Окрошидзе *Английский средневековый портрет.*
Особенности зарубежной и отечественной историографии

Возвращаясь к истории европейского портрета, хотелось бы отметить «Искусство портрета. Шедевры европейской портретной живописи с 1420 по 1670 годы» [Schneider, 2002] Норберта Шнейдера. Это большой труд, в котором разговор идет в основном об общих вопросах, касающихся портрета.

Связь Англии с искусством Северной Европы определила характер островной живописи. Для лучшего ориентирования в этом материале необходимо иметь глубокие знания по нидерландской живописи. Центральным исследованием является «Ранняя нидерландская живопись» [Panofsky, 1971], в котором наиболее подробно составлено описание жизни и творчества главных представителей школы. Более узких тем в своих исследованиях касается Стефан Перкинсон. Несколько его статей [Perkinson, 2005; Perkinson, 2008] о французском портрете можно расценивать как основополагающие материалы при изучении данной темы, они также стали основой для его главной монографии «Подобие короля. Предыстория портрета в Средневековой Франции» [Perkinson, 2009]. Автор начинает разговор с роли портрета, его восприятия современниками, от книжной миниатюры он делает плавный переход к станковому портрету на примере изображений французских монархов. Особенно интересен подход Перкинсона в проведении аналогий между живописными портретами и надгробной скульптурой. В этот список еще хотелось бы внести книгу Майкла Кэмилла «Готическое искусство. Великолепные образы» [Camille, 1996], которая является ценным источником информации о случаях проявления интереса к достоверному изображению внешности, начиная с XIII века, а также «Золотой век английских иллюминированных рукописей, 1200-1500» [Marks, Morgan, 1981] Ричарда Маркса и Найджела Моргана. Это работа, которая включает в себя подробные описания 40 манускриптов.

Важнейший круг источников составляют книги об английском средневековом искусстве и исключительно английском портрете. Среди отечественных исследований существует работа Б.Р. Виппера [Виппер, 1945] об истории английского искусства. Виппер обратился к Англии раньше многих зарубежных исследователей. В небольшом очерке сформулированы основополагающие принципы английского искусства, которые делают его уникальным. Подобное исследование принадлежит и одному зарубежному специалисту Николасу Певзнеру [Певзнер, 2004], определившему непосредственно английские черты в английском искусстве.

Одним из ранних исследований в области английского средневекового искусства считается «История английского искусства в Средние века» [Saunders, 1934]. Внимание живописи и портрету, в частности, в данном случае уделяется не так много. Однако в книге можно отметить интересное предположение автора о том, портрет Ричарда из Вестминстерского аббатства демонстрирует французские влияния, а также имеет тесную связь с итальянским искусством поздней готики. Сразу стоит отметить, что подобные исследования, проводимые в начале XX века, на данный момент уже во многом утратили свою актуальность, так как преимущественная часть памятников была неоднократно исследована после, и выводы, полученные по результатам этих исследований, чаще всего, не совпадают. Так, например, Сандерс придерживается мнения, что Уилтонский диптих был написан до 1382 года, а на 2016 год датировка колеблется от 1395 до 1399 годов.

В 1934 году вышла публикация Уильяма Шо «Ранняя английская школа живописи» [Shaw, 1934], в которой проанализированы не только два самых известных портрета Ричарда II и станковая живопись второй половины XV века, но и портреты средневекового английского поэта Джеффри Чосера.

Интерес к английской живописи можно постоянно наблюдать на протяжении всего XX века. Исследователи стараются уделить проблеме английской живописи и портрету как можно больше внимания. Книга «Английское искусство с 1307-1461» [Evans, 1949], вышедшая в свет в 1949 году, содержит целый раздел, посвященный живописи. Но опять же мы сталкиваемся с особенностью, когда живопись воспринимается посредством самых знаковых памятников. А вот в работе «Английская готика 1300-1550» [Harvey, 1948], опубликованная на пару лет раньше, имеет место более подробное описание примеров живописи, включая образцы портретного искусства. Важно,

что данное исследование построено на выявлении отражения исторических событий на культуре страны.

В 1954 году в рамках серии «Pelican History of Art» была выпущена книга Маргарет Рикерт «Живопись в Британии в Средние века» [Rickert, 1954] – это второе обширное исследование по английской живописи после «Британской живописи» Бейкера. Особое внимание здесь уделено интернациональной готике и работам, созданным в этот период, в частности, Уилтонскому диптиху и портрету Ричарда II из Вестминстерского аббатства. Отмечу, что в стороне не остаются и образцы книжной миниатюры, но изучение проблемы возникновения натуралистичных изображений человека не является первостепенной задачей для автора. Ближе всех к изучению портрета в английском искусстве приблизился Дэвид Пайпер. Его книгу «Английское лицо» [Piper, 1957] можно расценивать как главный и единственный труд по данной теме. Периоду до Гольбейна уделена лишь небольшая глава, но все-таки Пайперу удалось сформулировать важную мысль: по его мнению, на интерес к портрету во многом повлиял итальянский поэт Данте, а в Англии его роль на себя взял Джеффри Чосер, наделивший своих персонажей индивидуальными чертами. Исследователь включает манускрипты с портретами Чосера во всеобщую историю английского портрета, также для него важны и надгробные образы и их достоверность.

Последним исследованием по истории английского портрета является книга Саймона Шамы «Лицо Британии. Нация через ее портреты» [Schama, 2015], которая вышла в рамках проведения одноименной выставки в Национальной портретной галерее в Лондоне. О раннем портрете не говорится подробно, так как на выставке было представлено несколько работ лишь XVI века. Любопытным может показаться подход автора к группированию памятников не по времени создания, а по смысловой нагрузке. Так, например, есть главы о лицах, представляющих власть, портретах, нацеленных на прославление тех или иных лиц, а также глава про автопортреты, в которой упоминается ранний парный автопортрет, созданный в тюрьме при помощи зеркала.

Подводя итог, хотелось бы отметить, что настоящая историография позволяет получить максимально полное представление о состоянии вопроса становления английского портрета XIV-XV вв. Все перечисленные книги являются ценными без исключения. Тем не менее, нельзя отрицать тот факт, что во всех этих исследованиях существует некая закономерность: либо концентрация на таких отдельных темах, как манускрипты или станковая живопись, либо, наоборот, рассредоточение внимания на разных жанрах и временных отрезках. Всего лишь нескольким авторам удалось наиболее близко подойти к проблеме и дать ответы на поставленные вопросы. Во многом, из-за таких попыток избежать разговора о становлении английского портрета, очень важные памятники до сих пор остаются в тени общепризнанных шедевров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андроникова М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. – Москва: Искусство, 1980.
2. Виппер Б.П. Английское искусство. Краткий исторический очерк. – Москва, 1945.
3. Виппер Б.П. Проблема сходства в портрете // Введение в историческое изучение искусства. – Москва: Изобразительное искусство, 1985.
4. Гращенков В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. – Москва, 1996.
5. Левзнер Н. Английское в английском искусстве. – Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2004.
6. Стасевич В.Н. Искусство портрета. – Москва: Искусство, 1972.
7. Alexander, J.J.G. Painting and manuscript illumination for royal patrons // Scattergood V.J., Sherborne J.W. English. Court Culture in the Later Middle Ages. – London, 1983. – P. 141-162.
8. Binski, P. Western illuminated manuscripts: a catalogue of the collection in Cambridge University Library. – Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
9. Camille M. Gothic Art: Glorious Visions. – New York, 1996.
10. Perkinson S. Rethinking the Origins of Portraiture // Gesta. 2007. Vol. 46, №. 2. – P. 135-157.
11. De Hamel C. A History of Illuminated Manuscripts. – London: Phaidon Press, 2nd ed., 1997.

Л.Г. Окрошидзе *Английский средневековый портрет.
Особенности зарубежной и отечественной историографии*

12. *De Hamel C.* The British Library Guide to Manuscript Illumination: History and Techniques. – Toronto University Press, 2001.
13. *Evans J.* English Art: 1307-1461 // Oxford History of English Art. – Oxford: Clarendon Press, 1949.
14. *Harvey J.* Gothic England, a survey of national culture, 1300-1550. – London, New York, Batsford, 1948.
15. *Inglis E.* Faces of power & piety. – Los Angeles: J. Paul Getty Museum; London: British Library, 2008.
16. *Kathleen L. Scott.* Later Gothic Manuscripts 1390-1490, Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles, 2 vols. – London: Harvey Miller, 1996.
17. *Kathleen L. Scott.* Tradition and Innovation in Later Medieval English Manuscripts. – London: British Library Publishing Division, 2007.
18. *Kren T., McKendrick S.* Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe. – Los Angeles: Getty Museum, 2003.
19. *Marks R., Morgan N.* The Golden Age of English Manuscript Painting, 1200-1500. – New York: George Braziller Inc., 1981.
20. *McKendrick S.* Royal manuscripts. The genius of illumination. – London: British library, 2011.
21. *Panofsky E.* Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character. Vol.1. – London: Harper & Row Publishers, 1971.
22. *Perkinson S.* From “Curious” to Canonical: “Jehan Roy de France” and the Origins of the French School // The Art Bulletin. – 2005. Vol. 87, № 3. – P. 507-532.
23. *Perkinson S.* Likeness, Loyalty, and the Life of the Court Artist: Portraiture in the Calendar Scenes of the Tres Riches Heures // Quaerendo, 38, 2008. – P. 142–174.
24. *Perkinson S.* The Likeness of the King: A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France. – Chicago: University of Chicago Press, 2009.
25. *Piper D.* The English face. – London: Thames and Hudson, 1957.
26. *Rickert, M.* Painting in Britain: the Middle Ages // Pelican History of Art. – Baltimore, MD: Penguin Books, 1954.
27. *Sandler L.F.* Studies in Manuscript Illumination, 1200-1400. – London: Pindar Press, 2008.
28. *Saunders E.* A History of English Art in the Middle Ages. – Oxford University Press, 1932.
29. *Schama S.* The face of Britain: the nation through its portraits. – London: Viking, an imprint of Penguin Books, 2015.
30. *Schneider N.* The art of portrait. Masterpieces of European portrait painting, 1420-1670. – Koln, 2002.
31. *Shaw A.W.* The early English school of portraiture // The Burlington Magazine for Connoisseurs. 1934. Vol. 65, № 379. – P. 171-184.
32. *West S.* Portraiture. – Oxford: Oxford University press, 2004.
33. *Winter I. J.* What / When Is a Portrait? Royal Images of the Ancient Near East // Proceedings of the American Philosophical Society. 2009. Vol. 153, № 3. – P. 254-270.

REFERENCES

1. Alexander, J.J.G. *Painting and manuscript illumination for royal patrons.* In Scattergood V.J., Sherborne J.W. *English. Court Culture in the Later Middle Ages.* London, 1983. Pp.141-162.
2. Andronikova M.I. *Portret. Ot naskal'nykh risunkov do zvukovogo fil'ma* [Portrait. From the cave paintings to the sound film]. Moscow, Iskusstvo, 1980.
3. Binski P. *Western illuminated manuscripts: a catalogue of the collection in Cambridge University Library.* Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
4. Camille M. *Gothic Art: Glorious Visions.* New York, 1996.
5. De Hamel C. *A History of Illuminated Manuscripts.* London, Phaidon Press. 2nd ed., 1997.
6. De Hamel C. *The British Library Guide to Manuscript Illumination: History and Techniques.* Toronto University Press, 2001.
7. Evans J. *English Art: 1307–1461* // Oxford History of English Art. Oxford, Clarendon Press, 1949.
8. Grashhenkov V. N. *Portret v ital'yanskoj zhivopisi Rannego Vozrozhdeniya* [Portrait in Italian painting of the Early Renaissance]. Moscow, 1996.
9. Harvey J. *Gothic England, a survey of national culture, 1300-1550.* London, New York, Batsford, 1948.
10. Inglis, E. *Faces of power & piety.* Los Angeles, J. Paul Getty Museum; London, British Library, 2008.
11. Kathleen L. Scott. *Later Gothic Manuscripts 1390-1490, Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles, 2 vols.* London, Harvey Miller, 1996.
12. Kathleen L. Scott. *Tradition and Innovation in Later Medieval English Manuscripts.* London, British Library Publishing Division, 2007.

L.G. Okroshidze *English medieval portrait.
Peculiarities of foreign and Russian historiography*

13. Kren T., McKendrick S. *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*. Los Angeles, Getty Museum, 2003.
14. Marks R., Morgan N. *The Golden Age of English Manuscript Painting, 1200-1500*. New York, George Braziller Inc., 1981.
15. McKendrick S. *Royal manuscripts. The genius of illumination*. London, British library, 2011.
16. Panofsky E. *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character. Vol.1*. London, Harper & Row Publishers, 1971.
17. Perkinson S. *From "Curious" to Canonical: "Jehan Roy de France" and the Origins of the French School*. In *The Art Bulletin*. 2005. Vol. 87, № 3. Pp. 507-532.
18. Perkinson S. *Likeness, Loyalty, and the Life of the Court Artist: Portraiture in the Calendar Scenes of the Tres Riches Heures*. In *Quaerendo*, 38. 2008. Pp. 142-174.
19. Perkinson S. *The Likeness of the King: A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*. Chicago, University of Chicago Press, 2009.
20. Perkinson S. *Rethinking the Origins of Portraiture*. In *Gesta*. 2007. Vol. 46, №. 2. Pp. 135-157.
21. Pevzner N. *Anglijskoe v anglijskom iskusstve* [The Englishness of English Art]. Saint Petersburg, Azbuka-Klassika, 2004.
22. Piper D. *The English face*. London, Thames and Hudson, 1957.
23. Rickert, M. *Painting in Britain: The Middle Ages*. In *Pelican History of Art*. Baltimore, MD, Penguin Books, 1954.
24. Sandler L.F. *Studies in Manuscript Illumination, 1200-1400*. London, Pindar Press, 2008.
25. Saunders E. *A History of English Art in the Middle Ages*. Oxford University Press, 1932.
26. Schama S. *The face of Britain: the nation through its portraits*. London, Viking, an imprint of Penguin Books, 2015.
27. Schneider N. *The art of portrait. Masterpieces of European portrait painting, 1420-1670*. Koln, 2002.
28. Shaw A.W. *The early English school of portraiture*. In *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 1934. Vol. 65, № 379. Pp.171-184.
29. Stasevich V.N. *Iskusstvo portreta* [Portrait art]. Moscow, Iskusstvo, 1972.
30. Vipper B.R. *Anglijskoe iskusstvo. Kratkij istoricheskij ocherk* [English art. Brief historical essay]. Moscow, 1945.
31. Vipper B.R. *Problema skhodstva v portrete* [The problem of likeness in the portrait]. In *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva* [Introduction to the historical study of art]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1985.
32. West S. *Portraiture*. Oxford, Oxford University press, 2004.
33. Winter I. J. *What / When Is a Portrait? Royal Images of the Ancient Near East*. In *Proceedings of the American Philosophical Society*. 2009. Vol. 153, №. 3. Pp. 254-270.

DOI: 10.28995/2227-6165-2018-2-48-57

*В.И. Королева**соискатель кафедры истории отечественного искусства
исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова*v.i.koroleva@inbox.ru**К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ ПРОФИЛЬНОЙ ПОРТРЕТНОЙ
МИНИАТЮРЫ В СТИЛЕ АНТИЧНОЙ КАМЕИ В РОССИИ**

Статья посвящена анализу исследовательских работ, касающихся как профильной портретной миниатюры в стиле античной камеи, так и глиптики, на которую ориентируются «живописцы камей», что позволяет комплексно исследовать рассматриваемое явление, занимавшее важное место в русской художественной культуре второй половины XVIII – начала XIX века.

The article analyzes proceedings and scientific researches devoted not only to cameo portrait, but glyptics. The second one is valuable for the theme, because of its usage as a sample for creating cameo miniatures. So that, reviewing the both supports complete research.

Ключевые слова: профиль, портрет, глиптика, камея, миниатюра в стиле античной камеи, античность, классицизм, античный вкус

Keywords: profile, portrait, glyptics, cameo, miniature in the style of antique cameo, antiquity, classicism, antique taste

В России во второй половине XVIII – начале XIX века наблюдается необыкновенная популярность профильного миниатюрного портрета в стиле античной камеи¹, широко распространенного как самостоятельное произведение искусства, так и в качестве украшения медальонов, сантиментов², перстней и т.п.

Миниатюры, исполненные в камейной манере, изначально ориентированы на глиптику – искусство резьбы на цветных и драгоценных камнях и геммах. Искусство глиптики, в этот период, представляло собой явление, хотя и ограниченное интересами двора и придворного круга, но достаточно закономерное. Знать, вслед за двором, заказывала резные камни известным европейским мастерам. Геммы, в особенности камеи, вместе с медалями, миниатюрами, силуэтами, табакерками, часами, всевозможными поделками из кости и камня, а также фарфоровыми статуэтками гармонично вписывались в прихотливую вещественную среду, окружавшую знатного человека того времени. Появление с настоящей камеей высокого качества исполнения в высшем обществе являлось прямым напоминанием о древности своего рода и высоком уровне достатка.

Увлечение коллекционированием антиков³ в России, как и повсеместно в европейских странах, переросло в настоящее наваждение: императрица Екатерина II настолько увлеклась коллекционированием гемм, что в шутку называла свое хобби «камейной болезнью» [Каган, 2003, с. 15], а собрание гемм – «бездной» [Каган, 2003, с. 59].

Несмотря на свое заметное место в русской культуре второй половины XVIII – начала XIX века, миниатюра-камея в целом сегодня недостаточно изучена.

© Королева В.И., 2018

¹ «Профильная портретная миниатюра в стиле античной камеи», «профильный миниатюрный портрет в стиле античной камеи», «профильная портретная миниатюра, стилизованная под античную камею», «миниатюрный профильный портрет, исполненный в камейной манере», «миниатюрный портрет, исполненный в стиле античной камеи», «миниатюра, исполненная в стиле античной камеи», «миниатюра, исполненная в камейной манере», «миниатюрный портрет, стилизованный под античную камею», «миниатюра, стилизованная под античную камею», «миниатюра в стиле античной камеи» и «миниатюра-камея» следует рассматривать как синонимы.

² Сантимент (украшение) – браслет с портретом для левой руки.

³ Антик (фр. Antique) – сохранившийся памятник древнего искусства; Антики – собрания античных резных камней.

Основными источниками в области исследования профильной портретной миниатюры в стиле античной камеи являются имевшие широкое распространение в XVIII веке руководства к созданию гемм и миниатюр-камей – гравированные увражи античных гемм, или, как их называли в XVIII веке в России – «сборники древних резных камней».

Возникнув еще в XVI веке, увражи «древних резных камней» оказались весьма актуальны во второй половине XVIII столетия, совпав с началом формирования системы художественных принципов неоклассицизма. Строгие и изящные гравюры каталогов античных гемм служили образцами для приверженцев нового направления, причем традиционными и новыми одновременно, поскольку имели давнюю историю, оказываясь созвучными модному интересу к античности, которому они отвечали в духе последних научных открытий [По жарова, 2002, с. 117]. «Сборники древних резных камней» имели в своем составе не менее двух сотен эстампов. Рисунки с произведений глиптики, а также разнообразные элементы декора, строгого или весьма изысканного, создавали ведущие художники XVIII века, в большинстве случаев являвшиеся и граверами – именно это отличало увражи античных гемм от других близких изданий [По жарова, 2002, с. 7].

Каталоги, помимо предмета эстетического любования, также выступали в качестве «образцов» и широко использовались представителями искусства малых форм – миниатюристами, декораторами, создателями мелкой пластики, художниками-иллюстраторами, оставаясь популярными на протяжении первой половины XIX века.

Особое место занимают: сборник Ф. фон Штоша «Античные резные камни, подписанные именами создателей» [Stosch, 1724]; первый во Франции увраж античных гемм, изданный М.Ф. Левеком де Гравелем [Levesque de Gravelle, 1732-1737]; «Сборник резных камней Королевского кабинета» [Mariette, 1748-1750] П.-Ж. Мариэтта и «Сборник трехсот голов и композиций» [Caylus, 1770] А.К.Ф. Кейлюса. В конце XVIII века выходит в свет сборник Ж. де Лашо и Г. М. Леблona «Описание коллекции резных камней кабинета герцога Орлеанского» [Leblond, 1780-1784], в определенной степени, явившийся итоговым в развитии жанра. Кроме того, в конце XVIII столетия появляется строгое, почти аскетичное, в своем художественном решении, издание «Картины, статуи, барельефы и камеи Флорентийской галереи и палаццо Питти» [Wicar, 1789-1807].

Наряду с этим, значимым источником представляется труд немецкого искусствоведа, основоположника современных представлений об античном искусстве И.И. Винкельмана – каталог «Описание резных камней покойного барона фон Штоша» [Winckelmann, 1760], вышедший во Флоренции в 1760 году. В целях полного и исчерпывающего описания памятников, И.И. Винкельман использует различные источники, ссылаясь на геммы, скульптуры и рельефы, содержащиеся в собраниях Рима и Италии, изображения на монетах из различных коллекций Италии, издания греческих монет голландского художника и нумизмата Хуберта Гольциуса, немецкого исследователя Лоренца Бегера, в трудах которых содержались лучшие изображения монет.

Научный интерес к миниатюрной живописи в целом зарождается во второй половине XIX века, когда миниатюра, исполненная в стиле античной камеи, окончательно перестает быть живым художественным явлением русской культуры. Превращаясь в предмет коллекционирования, она все больше обращает на себя внимание и интерес исследователей.

Миниатюра упоминается в труде Д.А. Ровинского «Словарь гравированных портретов» [Ровинский, 1872], где автор говорит о профильных изображениях и упоминает получившую распространение в конце XVIII века технику физионограс – предтечу дагеротипии и современной фотографии. Портреты, исполненные в этой технике, датируются концом XVIII – началом XIX века, представляя, в большинстве своем, профильные изображения, имеющие сходство с миниатюрами, исполненными в камейной манере.

Начало фундаментального изучения портретной миниатюры в России связано с именем барона Н.Н. Врангеля, проанализировавшего историю развития этого жанра и определившего некоторые

В.И. Королева *К вопросу об изучении профильной портретной миниатюры в стиле античной камеи в России*

ранее неизвестные и неисследованные государственные и многочисленные частные собрания в статье «Очерки по истории миниатюры в России» 1909 года [Врангель, 1909, с. 509-573]. Не меньший интерес представляет другая его работа – «Миниатюра императорского Эрмитажа» [Врангель, 1908, с. 15-20], посвященная миниатюрной живописи и опубликованная годом ранее в журнале «Золотое руно». Работы Н.Н. Врангеля можно рассматривать как первую попытку системного описания и осмысления вклада иностранных мастеров в русское искусство.

В предреволюционный период и первые годы становления советской власти в России традиция изучения портретной миниатюры прерывается, и только в 1920-х годах появляются работы А.П. Мюллер⁴, фундаментом которых являются труды Н.Н. Врангеля. Сжатый, но довольно содержательный обзор деятельности иностранных художников, в основном при императорских дворах, начиная с Петровского времени, представлен в ее книге «Иностранные живописцы и скульпторы в России» 1925 года [Мюллер, 1925], где автор уделяет особое внимание художникам, декораторам и портретистам, называя их поименно, указывая даты их пребывания в России, а иногда и произведения, выделяя исполнявших миниатюры в стиле античной камеи мастеров А.Ф. Лагрене, П.Э. Строли и Ф. де Мейса.

С 1930 по 1970-е годы советское искусствознание уделяло портретной миниатюре немного внимания. Только изредка появлялись журнальные статьи, посвященные частным случаям из истории миниатюры. В таком контексте представляет интерес статья И.М. Сулова «Петербургская миниатюра на эмали XVIII века» [Сулов, 1961, с. 51-52], ознаменовавшая пробуждение интереса к этой сфере. В работе «Русская портретная миниатюра» [Есаян, 1968, с. 25-26] С. Есаян дает обзор русской и западноевропейской миниатюры в собрании московского коллекционера Е. Залкинда и упоминает о двух миниатюрных произведениях, подписанных П.Э. Строли.

В СССР в 1970-е годы проводятся основательные исследования по описанию музейных коллекций миниатюрной живописи, значительную часть которых составляют миниатюры, исполненные в камейной манере, что, в частности, нашло отражение в двухтомном каталоге собрания Государственного Русского Музея [Портретная миниатюра..., 1974].

В этот же период проходит ряд выставок, включающих миниатюру, таких как, например, «Портрет петровского времени» [Портрет петровского времени..., 1973].

Примером исследования творчества отдельных мастеров служат труды Г.Н. Комеловой, среди которых особый интерес представляет опубликованная в 1977 году в книге «Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник», работа «Миниатюры А.И. Чернова» [Комелова, 1977, с. 251-260]. Следует отметить, что здесь публикационные намерения Г.Н. Комеловой соединяются со стремлением дать творчеству мастера историко-художественную оценку.

Научные исследования по описанию российских музейных коллекций миниатюрной живописи продолжаются и в 1980-е годы. Благодаря колоссальной работе, проведенной сотрудниками музеев, в каталогах собраний представлен обширный материал, и выявлены имена известных и малоизвестных русских и иностранных миниатюристов, работавших в России. Так, в 1981 году Г.Н. Комеловой и Г.А. Принцевой издаются два альбома – «Миниатюра в России XVIII – начала XX века. Каталог выставки из фондов Эрмитажа» [Миниатюра в России..., 1981] 1981 года и «Портретная миниатюра в России XVIII – начала XX века из фондов Государственного Эрмитажа» [Портретная миниатюра..., 1986] 1986 года, в которых авторы представляют собрание миниатюрных портретов, в том числе исполненных в стиле античной камеи.

Т.А. Селинова в 1988 году публикует альбом «Портретная миниатюра в России XVIII – XIX веков из собрания Государственного Исторического музея» [Портретная миниатюра..., 1988], в котором автором приводятся новые, на тот момент, документальные сведения о работавших в России на протяжении двух столетий художниках-миниатюристах.

Углубленное изучение искусства портретной миниатюры в 1980-е годы находит свое отражение в работах ученых на монографическом уровне. Так, А.А. Карев в книге «Миниатюрный портрет в

⁴ Мюллер Александра Петровна (08.08.1889, Москва – 1941(?), Ленинград) – искусствовед, литературовед.

России XVIII века» [Карев, 1989] обстоятельно рассматривает особенности развития портретной миниатюры, выделяя среди рассматриваемых работ миниатюры, исполненные в стиле античной камеи, и создававших их мастеров – И.Я. Пескорского, Д.И. Евреинова, П.Э. Рокштуля, А.Ф. Лагрене и А.Х. Ритта.

Смена политического устройства России в 1990-е годы не способствует активному изучению портретной миниатюры, в результате появляются лишь отдельные исследования. Так, представляет очевидный интерес работа Г.Н. Комеловой «Русская миниатюра на эмали XVIII – начала XIX века» [Комелова, 1995] – первое обобщающее исследование по истории русской миниатюры на эмали. Книга содержит очерки, посвященные художникам, работавшим в этой технике, в частности Г.С. Мусикийскому и А.И. Чернову – мастерам, создававшим миниатюрные профильные портреты.

Одновременно продолжают исследования музейных коллекций. Так, в 1996 году Е.Н. Ивановой издается каталог «Миниатюра конца XVIII – первой половины XIX века из собрания Всероссийского музея А.С. Пушкина» [Миниатюра конца XVIII..., 1996], представляющий не публиковавшиеся ранее произведения миниатюрного искусства, среди которых миниатюры-камеи работы П.Э. Рокштуля и А.-Ш.-О. Верне. Особое место здесь уделяется профильному изображению, обстоятельному пояснению его истоков и сравнительному анализу профильных миниатюр и античных произведений ювелирного и прикладного искусства.

Л.И. Певзнер и И.М. Сахарова в 1997 году впервые представляют на суд публики каталог коллекции портретной миниатюры Государственной Третьяковской галереи «Портретная миниатюра XVIII – начала XX веков» [Портретная миниатюра XVIII – начала..., 1997], включающий в себя не только профильную портретную миниатюру, стилизованную под античную камею, но и небольшое количество силуэтов.

Представляет интерес каталог Н.А. Карнауховой и А.Б. Рудневой «Портретная миниатюра XVIII – XIX веков из собрания Государственного музея А.С. Пушкина» [Портретная миниатюра XVIII-XIX..., 1997], в котором приводятся репродукции миниатюр, исполненных в стиле античной камеи, а также уделяется внимание истокам профильного изображения и его разновидностям.

К концу XX столетия основная часть музейных коллекций становится доступна широкому кругу исследователей, в результате появляются наиболее полные научные исследования миниатюрного портрета и посвященные отдельным художникам работы на монографическом уровне. Таким образом, рассматриваемый период оказывается достаточно плодотворным фундаментом дальнейшего всестороннего изучения портретной миниатюры и ее особенностей.

На рубеже столетий вновь обостряется интерес к бытованию миниатюры и проблемам ее восприятия человеком XVIII столетия. Так, О.С. Евангулова в книге «Художественная “вселенная” русской усадьбы» [Евангулова, 2003], реконструирует повседневный уклад жизни в загородном имении, сутью которого является гостеприимное пристанище искусства, неотъемлемой частью которого являются миниатюрная живопись, глиптика и миниатюрная пластика.

Что же касается изучения непосредственно миниатюры и ее особенностей, то рост популярности русских миниатюр в начале XXI столетия невозможно представить без научных публикаций крупнейших музейных специалистов Г.Н. Комеловой и Т.А. Селиновой, а также выхода в свет в 2000-е годы монографий, посвященных творчеству крупнейших русских миниатюристов, создававших произведения, стилизованные под античные камеи, – А.Х. Ритта [Комелова, 2004] и П.Э. Рокштуля [Селинова, 2005].

В своей работе Г.Н. Комелова выявляет и характеризует отдельные периоды жизни А.Х. Ритта, рассматривает особенности творческой манеры художника, круг заказчиков, место мастера в истории русской и европейской миниатюры. В монографии уточняется список сохранившихся работ и приводится подробный каталог как сохранившихся, так и тех, о которых известно лишь по книгам и каталогам выставок начала XX века, а также по каталогам международных аукционных домов Sotheby's, Christie's, Bonhams, Bukowski и других.

В.И. Королева *К вопросу об изучении профильной портретной миниатюры в стиле античной камеи в России*

В исследовании на монографическом уровне, посвященном П.Э. Рокштулю, Т.А. Селинова выделяет и характеризует три периода творчества художника, один из которых рассматривается автором в отдельном параграфе и представлен миниатюрами, исполненными в стиле античной камеи. Здесь приводится краткий анализ возникновения этого вида миниатюры и ареал его распространения, выделяются отличительные особенности, указываются другие художники, создававшие миниатюрные портреты в камейной манере.

Небезынтересна статья Л.В. Пуликовой «Немецкий миниатюрист при дворе Павла I» [Пуликова, 2007, с. 82-86], посвященная творчеству художника П.Э. Строли, создававшего, в том числе и миниатюры, стилизованные под античные камеи.

Особый интерес к портретной миниатюре проявляют и частные коллекционеры, начинающие не только публиковать работы из своих собраний и предоставлять их в музеи для экспонирования, но и заниматься научной деятельностью, проводя исследования, посвященные отдельным мастерам, и формируя каталоги выставок. В связи с этим, показательно имя С.А. Подстаницкого и его основательная, опубликованная в 2007 году, работа «Миниатюра из частных собраний» [Подстаницкий, 2007], включающая более двухсот миниатюр из частных собраний российских коллекционеров, среди которых выдающиеся образцы русской и французской школ. Большинство работ, среди которых представлены миниатюрные портреты в стиле античной камеи, публикуются впервые. Каталог является, своего рода, подведением итогов собирательской деятельности в России 1990-х – начала 2000-х годов. Именно в этот период сформировались опубликованные в каталоге новые коллекции портретной миниатюры, из которых большинство работ на протяжении долгих десятилетий числились «Портретами неизвестных» и только в последние годы обрели своих авторов.

Кроме того, С.А. Подстаницкий в соавторстве с А.Л. Кусакиным и Н.А. Перевезенцевой выступает в качестве автора-составителя каталога выставки 2008 года «1812. Мир и война» [1812. Мир и..., 2008], представившей публике предметы искусства из частных и зарубежных собраний, среди которых: миниатюры-камеи; украшения, инкрустированные произведениями глиптики; портреты, исполненные в технике эglomизе; скульптурные профильные портреты; медали с профильным изображением; фарфоровые изделия с росписью в стиле античной камеи.

С именем С.А. Подстаницкого связаны: опубликованный в 2008 году каталог «Собрание Сергея и Татьяны Подстаницких. Избранное» [Собрание Сергея и..., 2008], представляющий произведения портретной миниатюры и, в частности, миниатюры в стиле античной камеи из личного собрания Сергея и Татьяны Подстаницких; проведение двух выставок в 2010 году и публикация каталогов «Русская портретная миниатюра XVII-XIX века» [Русская портретная миниатюра..., 2010] и «История России в портретах. Частное собрание русской миниатюры конца XVII-XIX века» [История России..., 2010].

В 2011 году выходит статья Л.Ю. Рудневой «Изящные стороны человеческого лица. Портретная миниатюра в России» [Руднева, 2011], в которой автор на основе коллекции фонда «SEPHEROT Foundation» (Лихтенштейн) рассматривает историю развития портретной миниатюры в России, выделяя мастеров, в частности, создававших миниатюры, стилизованные под античную камею, – Ф. де Мейс, А.-Ф.-Г. Виоллье, Г.С. Мусикийский, А.И. Чернов, А.Х. Ритт, П.О. Росси, П.Э. Рокштуль и его сын А.П. Рокштуль.

Показателен каталог выставки 2011 года авторства С.А. Подстаницкого «И мира звук в ответ мечу гремел: Museum Сергея и Татьяны Подстаницких [И мира звук..., 2011], в котором представлены творения живописцев, рисовальщиков, скульпторов и миниатюристов, среди которых И.Я. Пескорский, А.Х. Ритт, П.Э. Рокштуль и А.Ф. Лагрене.

Наряду с выставочной деятельностью в 2010-е годы не угасает интерес исследователей и к персонам мастеров. В этом отношении внимания заслуживают работы Л.В. Пуликовой, посвященные творчеству создававшего миниатюры-камеи художника П.Э. Строли – статьи

«Питер Эдвард Строли – любимец королей» [Пуликова, 2011, с. 343-361] и «Миниатюры П.Э. Строли» [Пуликова, 2011, с. 76-79], а также диссертационное исследование 2012 года на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Творчество живописца-миниатюриста Питера Эдварда Строли (1766-1828)» [Пуликова, 2012].

Творчеству П.Э. Строли посвящена еще одна вошедшая в сборник «Портрет в России. XVIII – первая половина XIX века» статья Л.В. Пуликовой «Об атрибуции миниатюр П.Э. Строли из музейных собраний России» [Пуликова, 2012, с. 91-97], посвященная атрибуции пяти миниатюр мастера, выявленных среди портретов, ранее считавшихся работами неизвестных художников.

Вместе с тем, интерес представляет вошедшая в сборник статья коллекционера С.А. Подстаницкого, занимающегося изучением личности художника И.Я. Пескорского, – «Новое о художнике Иване Яковлевиче Пескорском» [Подстаницкий, 2012, с. 111-117], в которой приводятся ранее неизвестные факты о жизни и творчестве живописца.

В 2010-е годы возрастает интерес к наследию прошлого, в частности, к императорской фамилии, 400-летний юбилей которой приходится на 2013 год. В 2013 году проходит выставка «Романовы. Портрет династии» [Романовы. Портрет..., 2013], сопровождавшаяся красочно иллюстрированным каталогом с портретами членов императорской семьи, исполненными в живописи, миниатюре, скульптуре, оригинальной и тиражной графике.

В этом же году выходит каталог выставки «Российские императрицы. Мода и стиль, конец XVIII – начало XX века» [Российские императрицы..., 2013] с репродукциями портретов, гравюр, рисунков, рельефов и произведений глиптики.

Итак, рассмотрев работы, касающиеся непосредственно профильной портретной миниатюры в стиле античной камеи, следует отметить труды по искусству глиптики и, в частности, камеи, чья известная укорененность в русской художественной практике не могла не способствовать развитию рассматриваемого вида портретной миниатюры, а также работы, посвященные осмыслению восприятия античности и ее наследия последующими эпохами. Известные шаги в этом направлении предприняли специалисты в области исследования глиптики и идеалов античности применительно к изобразительному искусству Нового времени в России. Здесь следует выделить труды по искусству глиптики О.Я. Неверова – «Геммы античного мира» [Неверов, 1983] и «Античные камеи в собрании Эрмитажа» [Неверов, 1988], а также труды Ю.О. Каган – «Класс резного художества» [Каган, 2002], «Камейное художество на императорских камнерезных фабриках. Петергоф, Екатеринбург, Колывань» [Каган, 2003] и «Британская глиптика XIV – XX веков» [Каган, 2015]. Что касается рассмотрения проблематики идеалов античности, то особый интерес представляют работы А.Г. Габричевского «Античность и античное» [Габричевский, 1984, с. 5-13], И.А. Кузнецовой «Обращение к античности во второй половине XVIII века» [Кузнецова, 1984, с. 18-23], М.М. Алленова «Образы античности в русской живописи» [Алленов, 1984, с. 24-32] и А.А. Карева «Классицизм в русской живописи» [Карев, 2003].

Таким образом, представляется несомненным, что вопросы, касающиеся профильного миниатюрного портрета в стиле античной камеи как особого явления в русском искусстве, на монографическом уровне недостаточно глубоко изучены. Хотелось бы обозначить основные направления и задачи дальнейшего исследования.

Помимо классификации миниатюры-камеи и ее типологического рассмотрения, сегодня требуется обращение к влиянию античности на художественные особенности произведений, которое может быть описано термином «античный вкус», в связи с чем необходимо:

- во-первых, комплексно изучить истоки миниатюры и ее образцов, в качестве которых выступали произведения античной глиптики, служившие вдохновением для мастеров при создании работ, в частности, при выборе цветового решения, композиции, формата и размера;
- во-вторых, проанализировать особенности применения художниками знаний об античности во второй половине XVIII – начала XIX столетия и обозначить круг наиболее востребованных сюжетов древней истории и мифологии;

В.И. Королева *К вопросу об изучении профильной портретной миниатюры в стиле античной камеи в России*

- в-третьих, выявить тенденции моды, предпочтения и вкусы аристократических кругов, что позволит определить требования заказчиков того времени;

- в-четвертых, проследить степень влияния европейской культуры на русское искусство миниатюры в стиле античной камеи.

Приведенный перечень не является исчерпывающим, однако, по мнению автора, отображает основные направления дальнейшего исследования, позволяя более подробно проанализировать трактовку античности в творчестве мастеров профильной портретной миниатюры в стиле античной камеи как русских, так и представителей россики.

ИСТОЧНИКИ

1. *Caylus A.C.-P. de. Recueil de trois cent têtes et sujets de composition gravés par m-r le Comte de Caylus d'après les pierres gravées antiques du Cabinet du Roi. – Paris, 1770.*
2. *Leblond G.M. Description des principales pierres gravées du Cabinet de S.A.S. monseigneur le Duc d'Orléans. – Paris, 1780-1784.*
3. *Levesque de Gravelle M.-P. Recueil de pierres gravées antiques. 2 vols. – Paris, 1732-1737.*
4. *Mariette P. J. Traité des pierres gravées. 2 vols. – Paris, 1748-1750.*
5. *Stosch P. von. Gemmae antiquae caelatae, sculptorum nominibus insignitae / Pierres antiques gravées, sur lesquelles les graveurs ont mis leurs noms. – Amsterdam, 1724.*
6. *Wicar J.-B. Tableaux, statues, bas-reliefs et camées de la galerie de Florence et du palais Pitti, dessinés par Wicar, peintre, et gravés sous la direction de M. Lacombe, avec les explications par Mongez. – Paris, Lacombe, 1789, v. I; – Paris, L.J. Masqnelier, 1792-1802-1807, v. II-III-IV*
7. *Winckelmann J.J. Description des pierres gravées du feu baron de Stosch dédiée a son eminence monseigneur le cardinal Alexandre Albani par M. L'abbé Winckelmann, bibliothecaire de son eminence. – Florence, 1760.*

ЛИТЕРАТУРА

1. 1812. Мир и война: выставка из частных отечественных и зарубежных собраний. Каталог выставки / Государственный Исторический музей; авт. кол. А.Л. Кусакин, С.А. Подстаницкий и др. – Москва, 2008.
2. *Аленов М.М. Образы античности в русской живописи // Античность в европейской живописи XV – XX века. Альбом / Авт. М.С. Сененко, М.В. Алтатов и др. – Москва, 1984. – С. 24-32*
3. *Врангель Н.Н. Миниатюры императорского Эрмитажа // Золотое руно. 1908. №2. – С. 15-20*
4. *Врангель Н.Н. Очерки по истории миниатюры в России // Старые годы. 1909. Октябрь. – С. 509-573*
5. *Габричевский А.Г. Античность и античное // Античность и античное в культуре и искусстве последующих веков. Материалы науч. Конф. 1982 года / ГМИИ им. А.С. Пушкина. – Москва, 1984. – С. 5-13.*
6. *Евангулова О.С. Художественная «вселенная» русской усадьбы. – Москва, 2003.*
7. *Есаян С. Русская портретная миниатюра // Творчество. 1968. № 7. – С.25-26*
8. И мира звук в ответ мечу гремел: Музей Сергея и Татьяны Подстаницких. Каталог выставки / Государственный Исторический музей; авт. кат. С.А. Подстаницкий. – Москва, 2011.
9. История России в портретах. Частное собрание русской миниатюры конца XVII-XIX века. Sepherot Foundation. Lichtenstein. Каталог выставки / Государственный Исторический музей; авт.-сост. С.А. Подстаницкий. – Москва, 2010.
10. *Каган Ю.О. Британская глиптика XIV-XX веков. – Санкт-Петербург, 2015.*
11. *Каган Ю.О. Камейное художество на императорских камнерезных фабриках: Петергоф, Екатеринбург, Колывань. – Санкт-Петербург, 2003*
12. *Каган Ю.О. Класс резного художества / Под общ. ред. В.Б. Семенова. – Екатеринбург, 2002.*
13. *Карев А.А. Классицизм в русской живописи. – Москва, 2003.*
14. *Карев А.А. Миниатюрный портрет в России XVIII века. – Москва, 1989.*
15. *Комелова Г. Н. Миниатюры А. И. Чернова // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник АН СССР 1976. – Москва, 1977. – С. 251-260.*
16. *Комелова Г.Н. Августин Ритт – русский миниатюрист. 1765-1799. Жизнь и творчество. – Санкт-Петербург, 2004.*
17. *Комелова Г.Н. Русская миниатюра на эмали XVIII – начала XIX века. – Санкт-Петербург: Искусство – Санкт-Петербург, 1995.*
18. *Кузнецова И.А. Обращение к античности во второй половине XVIII века // Античность в европейской живописи XV – XX века. Альбом / Авт. М.С. Сененко, М.В. Алтатов и др. – Москва, 1984. – С.18–23.*

V.I. Koroleva *The study of profile portrait miniature
in the style of antique cameo in Russia*

19. Миниатюра в России XVIII – начала XX века. Каталог выставки из фондов Эрмитажа / Сост. и авт. вст. ст. Г.Н. Комелова, Г.А. Принцева. – Ленинград, 1981.
20. Миниатюра конца XVIII – первой половины XIX века из собрания Всероссийского музея А.С. Пушкина / Сост. Е.Н. Иванова. – Санкт-Петербург, 1996.
21. Мюллер А.П. Иностранцы живописцы и скульпторы в России. – Москва, 1925.
22. Неверов О.Я. Античные камеи в собрании Эрмитажа. – Ленинград, 1988.
23. Неверов О.Я. Геммы античного мира. – Москва, 1983.
24. Подстаницкий С.А. Миниатюра из частных собраний. – Москва, 2007.
25. Подстаницкий С.А. Новое о художнике Иване Яковлевиче Пескорском // Портрет в России. XVIII – первая половина XIX века. Материалы научных конференций 2011 г. Вып. 194 / Государственный исторический музей; сост. Е.И. Иткина, А.О. Васильченко. – Москва, 2012. – С. 111-117.
26. Пожарова М.А. Французские гравированные увражи античных гемм в искусстве XVIII века: дис. ... к. и. н. – Москва, 2002.
27. Портрет петровского времени. Каталог выставки / Государственная Третьяковская галерея, Государственный Русский музей; вступ. ст. Э.Н. Ацаркиной и др. – Ленинград, 1973.
28. Портретная миниатюра XVIII – начала XX века / Гос. Третьяковская галерея; авт. кат. и вступ. ст. Л.И. Певзнер, И.М. Сахарова. – Москва, 1997.
29. Портретная миниатюра XVIII-XIX веков из собрания Государственного музея А.С. Пушкина / Ред.-сост. Н.А. Карнаухова, А.Б. Руднева. – Санкт-Петербург, 1997.
30. Портретная миниатюра в России XVIII – начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа / Сост. и авт. вст. ст. Г.Н. Комелова, Г.А. Принцева. – Ленинград, 1986.
31. Портретная миниатюра в России XVIII-XIX веков из собрания Государственного Исторического музея. Альбом; авт. вступ. ст. и сост. Т.А. Селинова. – Ленинград, 1988.
32. Портретная миниатюра из собрания Государственного Русского музея XVIII – начала XX века. Альбом. В 2 т.; авт. вступ. ст. и кат. К.В. Михайлова, Г.В. Смирнов. – Ленинград, 1974.
33. Пуликова Л.В. Миниатюры П.Э. Строли // Среди коллекционеров. Москва, 2011. № 3 (4). – С. 76-79.
34. Пуликова Л.В. Немецкий миниатюрист при дворе Павла I // Русское искусство. Москва, 2007. №3. – С.82-86.
35. Пуликова Л.В. Об атрибуции миниатюр П.Э. Строли из музейных собраний России // Портрет в России. XVIII – первая половина XIX века. Материалы научных конференций 2011 г. Вып. 194 / Государственный исторический музей; сост. Е.И. Иткина, А.О. Васильченко. – Москва, 2012. – С. 91-97.
36. Пуликова Л.В. Питер Эдвард Строли – любимец королей // Искусствознание. Москва, 2011. № 3-4. – С. 343-361.
37. Пуликова Л.В. Творчество живописца-миниатюриста Питера Эдварда Строли (1766-1828): дис... к. и. н. – Москва, 2012.
38. Ровинский Д.А. Словарь гравированных портретов. – Санкт-Петербург, 1872.
39. Романовы. Портрет династии: царский и великокняжеский портрет в собрании Исторического музея / М-во культуры РФ, Государственный исторический музей; ред.-сост. Е.А. Лукьянов. – Москва, 2013.
40. Российские императрицы. Мода и стиль, конец XVIII – начало XX века. Альбом-каталог / Выставочный зал федеральных архивов; сост. кат. С.П. Балац, Т.Ф. Шакирова. – Москва, 2013.
41. Руднева Л.Ю. Изящные стороны человеческого лица. Портретная миниатюра в России. // Наше Наследие. 2011. № 99. <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9905.php> (дата обращения – 01.02.18).
42. Русская портретная миниатюра конца XVII-XIX века. Каталог собрания / Авт.-сост. С.А. Подстаницкий. – Вадуц, 2010.
43. Селинова Т.А. Художник П.Э. Рокштуль. Из истории русской портретной миниатюры. – Москва, 2005.
44. Собрание Сергея и Татьяны Подстаницких. Избранное. Каталог / Авт. вступ. ст. А.М. Гостев. – Москва, 2008.
45. Суслов И.М. Петербургская миниатюра на эмали XVIII века // Искусство. 1961. №4. – С. 51-52.

SOURCES

1. Caylus A.C.-P. de. *Recueil de trois cent têtes et sujets de composition gravés par m-r le Comte de Caylus d'après les pierres gravées antiques du Cabinet du Roi*. Paris, 1770.
2. Leblond G.M. *Description des principales pierres gravées du Cabinet de S.A.S. monseigneur le Duc d'Orléans*. Paris, 1780-1784.
3. Levesque de Gravelle M.-P. *Recueil de pierres gravées antiques*. 2 vols. Paris, 1732-1737.
4. Mariette P. J. *Traité des pierres gravées*. 2 vols. Paris, 1748 – 1750.
5. Stosch P. von. *Gemmae antiquae caelatae, sculptorum nominibus insignitae / Pierres antiques gravées, sur lesquelles les graveurs ont mis leurs noms*. Amsterdam, 1724.

В.И. Королева *К вопросу об изучении профильной портретной миниатюры в стиле античной камеи в России*

6. Wicar J.-B. *Tableaux, statues, bas-reliefs et camées de la galerie de Florence et du palais Pitti, dessinés par Wicar, peintre, et gravés sous la direction de M. Lacombe, avec les explications par Mongez*. Paris, Lacombe, 1789, v. I; Paris, L.J. Masquelier, 1792-1802-1807, v. II-III-IV
7. Winckelmann J.J. *Description des pierres gravées du feu baron de Stosch dédiée a son eminence monseigneur le cardinal Alexandre Albani par M. L'abbé Winckelmann, bibliothecaire de son eminence*. Florence, 1760.

REFERENCES

1. Kusakin A.L., Podstanitskii S.A. *1812. Mir i voina: vystavka iz chastnykh otechestvennykh i zarubezhnykh sobraniï* [1812. Peace and War. The exhibition. Treasures from the Russian and Foreign private collections]. Moscow, 2008.
2. Allenov M.M. *Obrazy antichnosti v russkoi zhivopisi* [The Portrayal of the Classic Tradition in Russian painting] in *Antichnost' v evropeiskoi zhivopisi XV – XX veka* [The Classical Tradition in European painting from the Renaissance to the Early 20th Century]. Moscow, 1984. S. 24-32.
3. Vrangeli N. N. *Miniatiury imperatorskogo Ermitazha* [Miniatures of the Imperial Hermitage] in *Zolotoe runo* [Golden fleece], 1908, №2, S. 15–20.
4. Vrangeli N. N. *Ocherki po istorii miniatiury v Rossii* [Essays on the History of Miniatures in Russia]. *Starye gody (Old years)*, 1909, Oktiabr', S. 509-573.
5. Gabrichevskii A.G. *Antichnost' i antichnoe* [Antiquity and Antique] in *Antichnost' i antichnoe v kul'ture i iskusstve posleduiushchikh vekov* [Antiquity and Antique in the culture and art and its influence. From the Middle Ages to the late 20th Century], Conference Proceedings, 1982. Moscow, 1984.
6. Evangulova O.S. *Khudozhestvennaia «vselennaia» russkoi usad'by* [Art Universe of the Russian manor]. Moscow, 2003.
7. Esaian S. *Russkaia portretnaia miniatura* [Russian portrait miniature] in *Tvorechestvo* [Creativity], 1968, №7, S. 25-26.
8. Podstanitskii S.A. *I mira zvuk v otvet mechu gremel: Museum Sergeia i Tat'iany Podstanitskikh* [The World sound was responding to the Sword. Sergey and Tatyana Podstanitsky Museum]. Moscow, 2011.
9. Podstanitskii S.A. *Istoriia Rossii v portretakh. Chastnoe sobranie russkoi miniatiury kontsa XVII-XIX veka* [Russian History in Portraits. Russian private collection of the miniatures. Late 17th – 19th Century], Sepherot Foundation, Gosudarstvennyi Istoricheskii muzei. Moscow, 2010.
10. Kagan Iu.O. *Britanskaia gliptika XIV – XX vekov* [British Engraved Gems 14th–20th Centuries]. Saint Petersburg, 2015.
11. Kagan Iu.O. *Kameinoe khudozhestvo na imperatorskikh kamnerezhnykh fabrikakh: Petergof, Ekaterinburg, Kolyvan'* [The art of the cameos made by imperial stonecutting factories: Petergof, Ekaterinburg, Kolyvan']. Saint Petersburg, 2003.
12. Kagan Iu.O. *Klass reznogo khudozhestva* [The Class of Carved Art]. Ekaterinburg, 2002.
13. Karev A.A. *Klassitsizm v russkoi zhivopisi* [Classicism in Russian painting]. Moscow, 2003.
14. Karev A. A. *Miniatiurnyi portret v Rossii XVIII veka* [Miniature Portrait in Russia in the 18th Century]. Moscow, 1989.
15. Komelova G. N. *Miniatiury A. I. Chernova* [Miniatures of A.I. Chernov] in *Pamiatniki kul'tury. Novye otkrytiia. Ezhegodnik Akademii Nauk USSR. 1976 (The monuments of culture. New discoveries. Yearbook of the Academy of Sciences of the USSR. 1976)*, 1977, S. 251–260.
16. Komelova G. N. *Avustin Ritt – russkii miniaturist. 1765 – 1799. Zhizn' i tvorchestvo*. [Augustine Ritt – a Russian Miniaturist. 1765–1799. Life and Creative Activity]. Saint Petersburg, 2004.
17. Komelova G.N. *Russkaia miniatura na emali XVIII – nachala XIX veka* [Russian Enamel Miniatures. 18th – 19th Century]. Saint Petersburg, 1995.
18. Kuznetsova I.A. *Obrashchenie k antichnosti vo vtoroi polovine XVIII veka* [Appealing to the Classical tradition in the late 18th Century] in *Antichnost' v evropeiskoi zhivopisi XV – XX veka* [The Classical Tradition in European painting from the Renaissance to the Early 20th Century]. Moscow, 1984. S. 18-23.
19. Komelova G. N.; Princeva G. A. *Miniatura v Rossii XVIII – nachala XX veka. Katalog vystavki iz fondov Ermitazha* [Miniatures in Russia in the 18th – Early 19th Century: Catalogue of the Exhibition from the Hermitage Collections]. Leningrad, 1981.
20. Ivanova E.N. *Miniatura kontsa XVIII – pervoi poloviny XIX veka iz sobraniia Vserossiiskogo muzeia A.S. Pushkina* [Miniatures in the late 18th – early 19th Century in the collection of the Pan-Russian Pushkin Museum]. Saint Petersburg, 1996.
21. Miuller A.P. *Inostrannye zhivopistsy i skulptory v Rossii* [Foreign painters and sculptors in Russia]. Moscow, 1925.
22. Neverov O.Ia. *Antichnye kamei v sobranii Ermitazh* [Antique cameos in the Hermitage collection]. Leningrad, 1988.
23. Neverov O.Ia. *Gemmy antichnogo mira* [Gemmas of the antique world]. Moscow, 1983.
24. Podstanitskii S.A. *Miniatura iz chastnykh sobraniï* [Miniature from the private collections]. Moscow, 2007.

V.I. Koroleva *The study of profile portrait miniature
in the style of antique cameo in Russia*

25. Podstanitskii S.A. *Novoe o khudozhnike Ivane Iakovleviche Peskorskom* [Ivan Yakovlevich Peskorsky. The New Findings] in *Portret v Rossii. XVIII – pervaiia polovina XIX veka. Materialy nauchnykh konferentsii 2011 g.* [Portrait in Russia. XVIII – early XIX Century. Conference Proceedings, 2011], vypusk 194. Moscow, 2012. S. 111-117.
26. Pozharova M.A. *Frantsuzskie gravirovannye uvrazhi antichnykh gemm v iskusstve XVIII veka* [Illustrated editions of the French antique gemmas in the 18th Century art history], Ph. D. thesis. Moscow, 2012.
27. Atsarkina E.N. *Portret petrovskogo vremeni. Katalog vystavki. Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereia, Gosudarstvennyi Russkii muzei* [The Portraits of Peter The Great Time. The catalogue of the exhibition. The State Tretyakov Gallery, The State Russian Museum]. Leningrad, 1973.
28. Pevzner L.I., Sakharova I.M. *Portretnaia miniatiura XVIII – nachala XX veka. Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereia* [Portrait miniatures 18th- early 20th Century. The State Tretyakov Gallery]. Moscow, 1997.
29. Karnaukhova N.A., Rudneva A.B. *Portretnaia miniatiura XVIII-XIX vekov iz sobraniia Gosudarstvennogo muzeia A.S. Pushkina* [Portrait miniatures from the Collection of the State Pushkin Museum]. Saint Petersburg, 1997.
30. Komelova G.N.; Princeva G.A. *Portretnaia miniatiura v Rossii XVIII-nachala XX veka iz sobraniia Gosudarstvennogo Ermitazha* [Portrait Miniatures in Russia in the 18th – early 19th Century from the Hermitage Collection]. Leningrad, 1986.
31. Selinova T.A. *Portretnaia miniatiura v Rossii XVIII-XIX vekov iz sobraniia Gosudarstvennogo Istoricheskogo muzeia. Al'bom [Portrait Miniatures in Russia in the 18th – 19th Centuries from the Collection of the State Historical Museum. Album].* Leningrad, 1988.
32. Mihailova K.V.; Smirnov G.V. *Portretnaia miniatiura iz sobraniia Gosudarstvennogo Russkogo muzeia XVIII-nachala XX veka. Al'bom* [Portrait Miniatures from the Collection of the State Russian Museum. 18th – early 20th centuries. Album], in 2 v. Leningrad, 1974.
33. Pulikova L.V. *Miniatiury P.E. Stroli* [Miniatures of P.E. Stroely] in *Sredi kollektionerov* [Among collectors], 2011, 33(4), S. 76-79.
34. Pulikova L.V. *Nemetskii miniaturist pri dvore Pavla I* [German miniaturist at the court of Pavel I] in *Russkoe Iskusstvo* [The Russian Art], 2007, №3, S. 82-86.
35. Pulikova L.V. *Ob atributsii miniatur P.E. Stroli iz muzeinykh sobranii Rossii* [Attribution of the miniatures painted by P.E. Stroely (from the collections of Russian museums)] in *Portret v Rossii. XVIII – pervaiia polovina XIX veka. Materialy nauchnykh konferentsii 2011 g. vypusk 194.* [Portrait in Russia. 18th – early 19th Century. Conference proceedings, the State Historical Museum, 2011, vol. 194]. Moscow, 2012. S. 91-97.
36. Pulikova L.V. *Piter Eduard Stroli – liubimets korolei* [Peter Edward Stroely – royal minion] in *Iskusstvoznanie* [Art History], 2011, №3-4, S. 343-361.
37. Pulikova L. V. *Tvorchestvo zhivopitsa-miniaturista Pitera Eduarda Stroli* [Creative Activity of an Artist Peter Edward Stroely (1766–1828)], Ph. D. thesis. Moscow, 2012.
38. Rovinskii D.A. *Slovar' gravirovannykh portretov* [Engraved portraits dictionary]. Saint Petersburg, 1872.
39. Luk'ianov E.A. Romanovy. *Portret dinastii: tsarskii i velikokniazheskii portret v sobranii Istoricheskogo muzeia* [The Romanovs. Portrait of a Dynasty: Royal portraits in the Collection of the State Historical Museum]. Moscow, 2013.
40. Balan S.P.; Shakirova T.F. *Rossiiskie imperatritsy. Moda i stil', konets XVIII – nachalo XX veka. Al'bom-katalog vystavki v Vystavochnom zale federal'nykh arhivov, Moskva* [Russian Empresses. Fashion and Style, Late 18th – Early 20th Century. The catalogue of the exhibition in the Exhibition hall of the Federal archives, Moscow]. Moscow, 2013.
41. Rudneva L.Ju. *Iziashchnye storony chelovecheskogo litsa. Portretnaia miniatiura v Rossii* [The Grace of the Human Face. Portrait Miniatures in Russia] in *Nashe Nasledie* [Our Heritage], 2011, №99. Available at: <http://www.nasledie-rius.ru/podshivka/9905.php> (Accessed February 01, 2018)
42. Podstanitskii S.A. *Russkaia portretnaia miniatiura kontsa XVII-XIX veka. Katalog sobranija* [Russian Portrait Miniatures. Late 17th – 19th Century. The catalogue of the collection]. Vaduz, 2010.
43. Selinova T.A. *Khudozhnik P.E. Rokstul'. Iz istorii russkoi portretnoi miniatiury* [The Artist P.E. Rockstuhl. The History of Russian Portrait Miniatures]. Moscow, 2005.
44. Gostev A.M. *Sobranie Sergeia i Tat'iany Podstanitskikh. Izbrannoe. Katalog* [The collection of Sergei and Tatyana Podstanitsky. The catalogue]. Moscow, 2008.
45. Suslov I.M. *Peterburgskaia miniatiura na emali XVIII veka* [Petersburg enamel miniature of the 18th Century] in *Iskusstvo* [The Art], 1961, №4, S. 51-52.

DOI: 10.28995/2227-6165-2018-2-58-69

*Е.В. Гладких**аспирант кафедры Истории и теории декоративного искусства и дизайна**МГХПА имени С.Г. Строганова*egladkih@mail.ru

ДОМ-МАСТЕРСКАЯ В.В. ВЕРЕЩАГИНА ВБЛИЗИ ДЕРЕВНИ НИЖНИЕ КОТЛЫ: ИСТОРИЯ СОТРУДНИЧЕСТВА ХУДОЖНИКА И АРХИТЕКТОРА

В статье воссоздается история сотрудничества В.В. Верещагина и московского архитектора Н.В. Никитина в период поиска стилистического и функционального решения при строительстве дома-мастерской художника вблизи деревни Нижние Котлы. В научный оборот вводятся предварительные проекты дома-мастерской, восстанавливается их хронология, а также письма В.В. Верещагина и выполненный художником эскиз постройки. Новые сведения представляют интерес не только для биографии художника, но утверждают законное место дома-мастерской в истории русской архитектуры второй половины XIX века.

Ключевые слова: В.В. Верещагин, Н.В. Никитин, русский стиль, мастерская художника

The article contains a story of collaboration between V.V. Vereshchagin and architect N.V. Nikitin in searching style and functional solution of painter's studio near Nizhniye Kotly village. Studio's preliminary projects restored in its date order are introduced scientific use as well as V.V. Vereshchagin's letters and his draft of the studio. Recent data refer to V.V. Vereshchagin's life history and brings the studio into Russian architectural history of the last half of XIX century.

Keywords: V.V. Vereshchagin, N.V. Nikitin, Russian style, artist's studio

Сведения о доме-мастерской В.В. Верещагина вблизи деревни Нижние Котлы, где прошел последний период жизни и творчества художника, содержатся в ряде источников. Архитектурный облик постройки, состав внутренних помещений и их функции в целом поддаются реконструкции на основе, прежде всего, опубликованных воспоминаний сына художника В.В. Верещагина [Верещагин, 1982], П.В. Андреевского [Андреевский, 1985, с. 122-151], ряда трудов наиболее авторитетного биографа художника А.К. Лебедева [Лебедев, 1958; 1972]. В исследовании Е.И. Кириченко, основополагающем в изучении архитектурных «идейных» рисунков художника, составлено первое стилистическое описание дома-мастерской [Кириченко, 1997, с. 205]. В статьях Е.В. Ким реконструируются события 1888–1891 годов, в том числе связанные со строительством дома-мастерской, а также производится атрибуция эскизного рисунка В.В. Верещагина постройки вблизи деревни Нижние Котлы из собрания Государственного музея заповедника «Ростовский кремль» [Ким, 2010, с. 24-32; 2012, с. 267-274; 2007, с. 317-331; 2016, с. 41-49]. Словесный образ дополняется фотографиями, запечатлевшими внешний вид постройки с юго-восточной стороны, а также облик южного парадного крыльца и интерьеров мастерской и столовой комнаты. Новый эпизод в истории дома составят материалы из личного фонда архитектора Н.В. Никитина, спроектировавшего постройку в 1889 году. В фонде хранятся письма В.В. Верещагина, открывающие подробности строительства мастерской, включая выполненный художником эскизный рисунок постройки, дублирующий изображение из собрания Государственного музея-заповедника «Ростовский кремль», а также предварительные проекты Н.В. Никитина. Новые сведения о процессе создания мастерской представляют интерес не только для биографии художника, но и для утверждения законного места постройки в истории русской архитектуры второй половины XIX века.

© Гладких Е.В., 2018

В конце 1880-х годов В.В. Верещагин принимает решение покинуть дом-студию в Мезон-Лаффите близ Парижа и обосноваться в России. В поиске подходящего участка земли в окрестностях Москвы для постройки мастерской был привлечен архитектор и реставратор Н.В. Никитин. Дата знакомства художника и архитектора не известна, однако, некоторую ясность вносит письмо В.В. Верещагина Н.В. Никитину, датированное 26/14 ноября 1887 года: «Милостивый государь! Позвольте отклонить Ваше поручение от себя. Я ничего в этом не понимаю. Спас да еще с правою рукою, протянутою вниз, да еще на лаве – просто пугает меня. Вам проще обратиться прямо к этой даме [гр. П.С. Уваровой] и предложить ей исполнить работу по православным, а не католическим образцам. Верещагин» [РГАДА. Ф. 1632. Оп. 1. Ед. хр. 155. Л. 1]. Данное письмо, очевидно, является ответом художника на предложение Н.В. Никитина написать образ на проектируемом им мраморном надгробии гр. А.С. Уварова в Новодевичьем монастыре. Однако, наиболее вероятно, что на тот момент знакомство имело лишь заочный характер. Личная же встреча художника и архитектора произошла в Ростове зимой 1887–1888 годов, что можно предположить исходя из письма Н.В. Никитина гр. П.С. Уваровой, в котором он передает отказ В.В. Верещагина и делится впечатлением от встречи: «Теперь в Ростове работает В.В. Верещагин. Он возмущен пачкатней в соборе и вообще неуважением нашего духовенства к древним изящным вещам; советует самостоятельную раскраску собора не оставлять без наказания; Титова распёк за иконостас и крест у Григория Богослова, а Шлякова произвел в проспавшего целые 100 лет. Верещагин мне очень понравился; своей ядовитостью напоминает Авдеева. Я ему сказал, что и не думал навязывать ему Спаса Милостивого. Жаля не знает и знать не хочет. О лаве говорит, что нельзя ручаться за цельность при перевозке. Хрупка» [ОПИ ГИМ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 561. Л. 120 об.]. Искреннее радение о судьбе древнерусских памятников и склонность к формальному языку русского зодчества предопределили будущее сотрудничество Н.В. Никитина и В.В. Верещагина при строительстве дома-мастерской.

Возможным вариантом обосноваться в Москве, хотя и не желательным, художнику виделась аренда дома, о чем мы можем судить из его письма Н.В. Никитину: «Мое дело с наймом дома и земли в Бутырках, кажется, расстроилось. Завтра утром приеду спросить Вас о тех местах, что Вы рекомендовали – может и подойдет что» [ОПИ ГИМ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 561. Л. 120 об.]. Н.В. Никитин предлагал рассмотреть несколько участков, список которых с пометкой «В.В. Верещагину» сохранился: «1. Коломенское. Можно испросить дозволения построить в парке. 2. Старое Симоново. Отв. берег р. Москвы. Продается прекрасный и обширный участок с 2-мя домами <...> 3. На 3-х горах. 4. Перерва. Против Коломенского через реку; можно арендовать у монахов. 5. Кунцево. Небольшое имение гр. Уваровой. Можно купить или арендовать. 6. – . 7. Царицыно. 8. Братцево <...>» [РГАДА. Ф. 1632. Оп. 1. Ед. хр. 476. Л. 21]. Восстанавливая ход событий по сохранившимся письмам В.В. Верещагина, узнаем, что участок был найден в марте 1889 года, и тогда же началось обсуждение проекта: «Многоуважаемый Николай Васильевич! Не загляните ли Вы на завтрак к 10 часам утра ко мне в Славянский базар №17? Мы же съездили и осмотрели место, где я думаю пристроить избу-мастерскую и начать работу, как только будет возможность. Вас уважающий Верещагин» [РГАДА. Ф. 1632. Оп. 1. Ед. хр. 155. Л. 5]. Однако художнику пришлось отказаться от выбранного участка – весной и летом 1889 года В.В. Верещагин продолжает поиск нового места, в том числе и в окрестностях Ростова [Ким, 2010, с. 269].

Вероятно, первый проект мастерской, выполненный Н.В. Никитиным, необходимо связать с этим или другим несостоявшимся участком (рис. 1).

В ноябрьском письме 1889 года к И.А. Шлякову В.В. Верещагин напишет: «Так как место постройки теперь другое, то я хочу изменить план в том смысле, что мастерская будет при той же высоте не 7-7 саженой, а 6-8» (цит. по: [Ким, 2012, с. 268]). Следовательно, первоначально предполагалась к постройке квадратная в плане мастерская, над проектом которой Н.В. Никитин начал работу. На чертеже изображен квадратный в плане двухэтажный сруб, с прорезанным огромным окном фасадом. Выше окна расположен крупный кокошник с балконом светелки.

Е.В. Гладких *Дом-мастерская В.В. Верещагина вблизи деревни Нижние Котлы – история сотрудничества художника и архитектора*

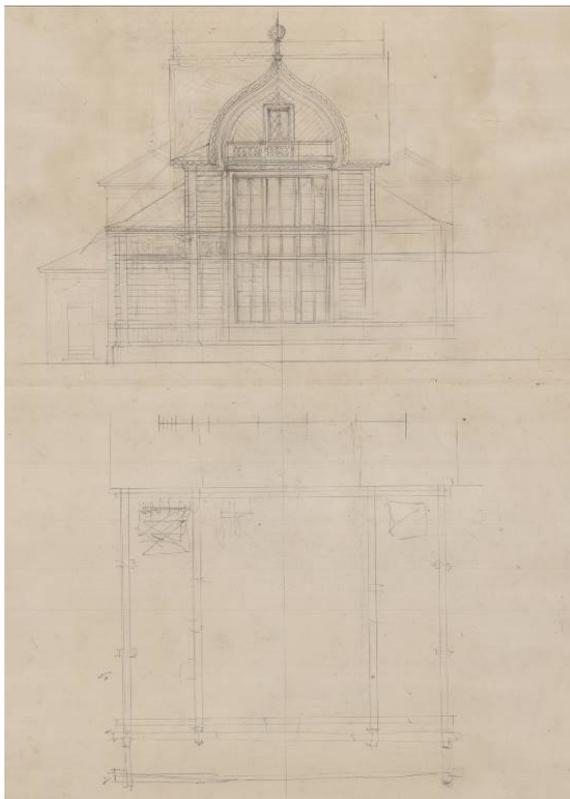


Рис. 1
Дом-мастерская В.В. Верещагина. Фасад. План.
Арх. Н.В. Никитин. 1889.

Ранний проект интересен тем, что с большой вероятностью он не опирался на визуальную подсказку В.В. Верещагина, но, тем не менее, отвечал его стилистическим пристрастиям. Н.В. Никитин замкнул композицию фасада на крупном кокошнике, формально отсылающем к Коломенскому дворцу, который и художник, и архитектор считали своеобразной иконой русского зодчества. Во второй половине 1880-х годов при составлении эскизного проекта Верхних торговых рядов на Красной площади в Москве В.В. Верещагин избирает основным прототипом восточный фасад Коломенского дворца. Отношение В.В. Верещагина к архитектурным достоинствам дворца раскрываются и в следующих строках: «Еще не могу помириться с исчезновением Коломенского дворца под Москвой <...> Я не теряю надежды на то, что когда-нибудь дворец этот будет восстановлен <...> Дворец был из ряда вон интересным зданием или, вернее, группой зданий, так как главный характер его составляли всевозможные пристройки <...> Возобновление Коломенского дворца, которое, я уверен, рано или поздно состоится, дало бы толчок постройкам в народном стиле, вышедшим в последнее время из моды в Москве. Строят здания в стиле Ренессанс, готическом, даже мавританском, а старо-московского знать не хотят, чем совершенно обезличивают город» [Верещагин, 1899]. Так или иначе, но мотив кокошника в последующих проектах не использовался, вероятно, из практических соображений.

Новые поиски участка для мастерской заканчиваются не позднее 29 августа 1889 года, когда под этой датой в записной книжке Н.В. Никитина появляется набросок плана построек с пометкой «Нижние Котлы». В воспоминаниях П.В. Андреевского содержится описание этого места: «Участок представлял собой холмистый кусок крестьянского выгона в две с лишним десятины площадью; кругом не видно было ни одного деревца. Зато вид был поразительный: Москва со своим Кремлем как на ладони; внизу Москва-река делает красивый изгиб, напротив Симонов монастырь со своей высокой колокольней (теперь уничтоженной) и густой рощей, сзади среди зелени белеется старинная колокольня села Коломенского» [Андреевский, 1985].

В письме Н.В. Никитину от 19/7 ноября 1889 года В.В. Верещагин детально указывает требования к будущему дому-мастерской вблизи деревни Нижние Котлы: «Многоуважаемый Николай Васильевич! Писал И. А. Шлякову, но он, кажется, уехал из Москвы – просил его потолковать с Вами о постройке. Если Вы не покинули мысль сделать мне услугу, то смекните, пожалуйста, что моя затея

будет стоять. На известном Вам месте к постройке домик должен быть с пристройками. Но все донельзя просто, во избежание лишних расходов. Как будут деньги украсу, покамест же ограничусь нужными размерами. Мастерская не 7-7 сажень, а 6-8, и окно не на широкой, а на длинной стороне. В пристройке внизу коридор и направо кухня, налево столовая; наверху небольшая спальня и большая рабочая гостиная с большим окном и балконом – единственную роскошь, которую позволю себе иметь. Коли будут деньги, выстрою еще бельведер над мастерской, но это опосля. Перед кухнею, отдельной постройкой конюшня, сарай и 2 комнатки для прислуги. И в мастерской и в комнате лавки по стенкам; штукатурки покамест не надо. Бревна будут на виду. На восточной стороне мастерской дверь, выходящая в летнюю мастерскую, т. е. загородь, об которой после. Если бы размер 6-8 был затруднителен для подбора длинных бревен, то можно поставить 7-8 или, в крайнем случае, исполнить 7-7 и, в таком случае, опять поворотить окно на прежнюю сторону. Черкните мне, что Вы надумали, по адресу Франция.

Над мастерской светелка для костюмов, а при случае и для спанья. Коли большой разницы в цене не будет, оставьте 6-8» [РГАДА. Ф. 1632. Оп. 1. Ед. хр. 476. Л. 26–27].

К письму прилагался эскиз дома-мастерской с северо-восточной стороны, выполненный В.В. Верещагиным, который лег в основу следующих проектов Н.В. Никитина (рис. 2)¹.

По замыслу художника постройка состояла из двух примыкавших друг к другу разновеликих срубов, ориентированных по одной оси. В главном срубе размещалась зимняя двусветная мастерская с большим окном на длинной стороне фасада. Следуя приведенному в письме описанию, в малом срубе на первом этаже помещались кухня и столовая, разделенные коридором, а на втором – рабочая гостиная с большим балконом и спальня. В.В. Верещагин оставляет некоторые декоративные элементы: гребни на крышах, наличники на окнах с очельями. Крышу дома украшают трубы-дымники. Сверху на листе приведен трехчастный план дома-мастерской (6-8 саж.), состоящий из округлой изгороди, летней мастерской, зимней просторной студии в главном срубе, и жилых помещений в пристройке, с указанием назначения комнат, дверных проемов, расположения печей. Рядом с основной постройкой помещался хозяйственный домик.

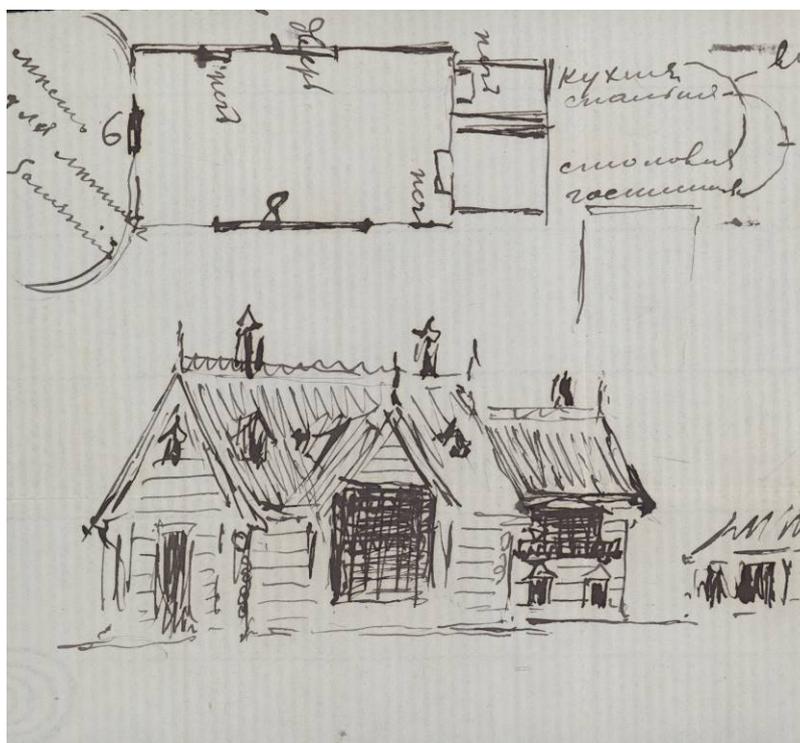


Рис. 2

Дом-мастерская художника и хозяйственная постройка. Эскиз. План. В.В. Верещагин. 1889.

¹ Подобный рисунок, на несколько дней раньше отосланный В.В. Верещагиным И.А. Шлякову, находится в собрании Государственного музея-заповедника «Ростовский кремль».

Е.В. Гладких *Дом-мастерская В.В. Верещагина вблизи деревни Нижние Котлы – история сотрудничества художника и архитектора*

В.В. Верещагин предполагал вести строительство дома-мастерской из дерева, формально опираясь на традиционную русскую архитектуру. Тем не менее, первостепенное значение художник придавал практичности и функциональности постройки, пренебрегая излишней декоративностью русского стиля, свойственной многим создававшимся в последней трети XIX века проектам. В этом смысле интересно обратиться к переписке В.В. Верещагина с последовательным сторонником русского стиля В.В. Стасовым в 1875 году, в которой идет речь об устройстве дома-студии в Мезон-Лаффит: «...русский стиль, кажется, придется по боку, и лишняя трата и помеха» [Переписка В.В. Верещагина и В.В. Стасова, т. 1, 1950, с. 48]. И еще яснее: «Над окном отнюдь не делать навеса, ни русского, ни шведского, ни прусского, а то свет испортится» [там же, с. 43]. Того же взгляда на соотношение практичности и декоративных элементов В.В. Верещагин придерживается при постройке московской мастерской: «Не смейтесь, Николай Васильевич, что мне хочется сделать мастерскую побольше, мне надобно больше воздуха около картин, это весьма важно. <...> Как уже писал Вам, отказываюсь покамест от всех затей и украшений – можно украсить после – пока простые стены, бревенчатые» [РГАДА. Ф. 1632. Оп. 1. Ед. хр. 476. Л. 25].

Последующие проекты дома-мастерской Н.В. Никитин разрабатывал, опираясь на эскиз В.В. Верещагина. Сохранилось несколько чертежей постройки, на которых она изображена с северной стороны, прорезанной большим окном мастерской. В основу каждого варианта был положен прямоугольный план, несколько отличающийся в пропорциях, расположении пристроек и внутренних перегородок. Проекты, за исключением одного, не датированы, но их хронологическую последовательность с большой вероятностью можно установить, прослеживая вносимые в них изменения. Наиболее ранним следует признать незаконченный чертеж северного фасада и плана дома-мастерской с эскизными добавлениями пристроек с южной стороны (рис. 3).

Вероятно, для удешевления постройки архитектор предполагал, что помещения хозяйственного домика могут примкнуть к главному срубу. На плане к мастерской с южной стороны примыкает пристройка, обозначенная как «изба», перерытая высокой бочкой. С той же стороны пристроена шатровая башенка. Оконный проем мастерской в главном срубе получает щипцовое завершение, плоскость которого также прорезана небольшим окошком светелки. Щипцу вторит поскатное покрытие навесного балкона жилого сруба. С восточной стороны располагается крыльцо, ведущее

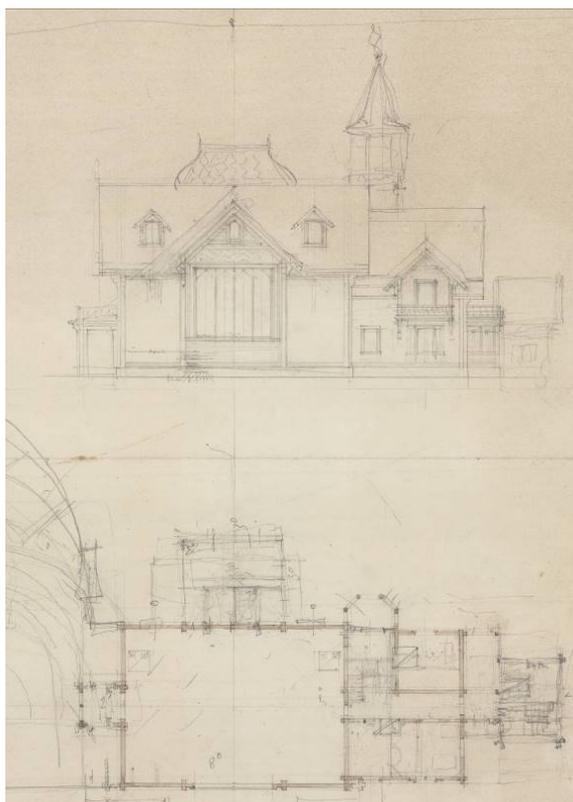


Рис. 3
Дом-мастерская В.В. Верещагина. Северный фасад.
План. Арх. Н.В. Никитин. 1889.

из зимней в летнюю открытую мастерскую. Кухня вынесена в небольшую пристройку с западной стороны и соединена с жилым домом посредством небольшого перехода-сеней. Объемно-пространственное решение, найденное в данном проекте, ляжет в основу последующих версий и, в несколько измененном виде, состоявшейся постройки.

Вышеописанный проект Н.В. Никитин переносит на кальку, заменяя с западной стороны кухню на крыльцо с сенями и отказываясь от южных пристроек (рис. 4).

На плане имеются многочисленные исправления, однако, он в большей мере прочерчен в деталях (лестницы, печи, перегородки).

Определение следующих проектов как более поздних возможно на основании письма В.В. Верещагина от 19 ноября 1889 года, в тексте которого художник изобразил ограду летней мастерской в виде глухого частокола, пояснив: «Для летней мастерской загородка простая» [там же]. Изображение изгороди летней мастерской, буквально повторяющее эскиз из письма, появляется в следующем проекте Н.В. Никитина на месте восточного крыльца (рис. 5).

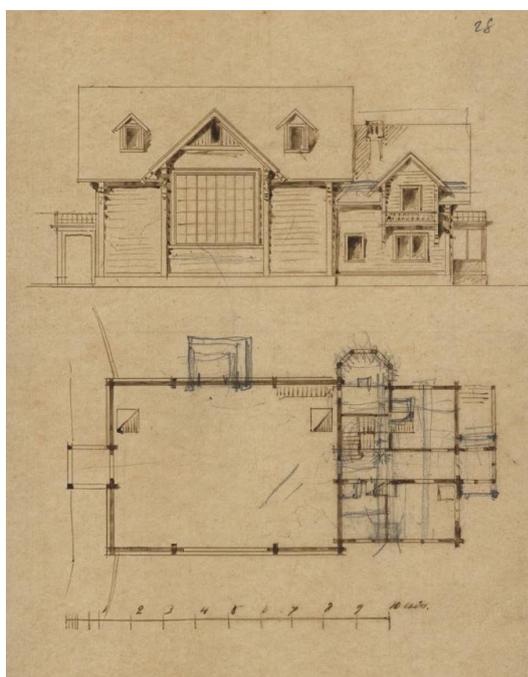


Рис. 4
Дом-мастерская В.В. Верещагина. Северный фасад.
План. Арх. Н.В. Никитин. 1889.

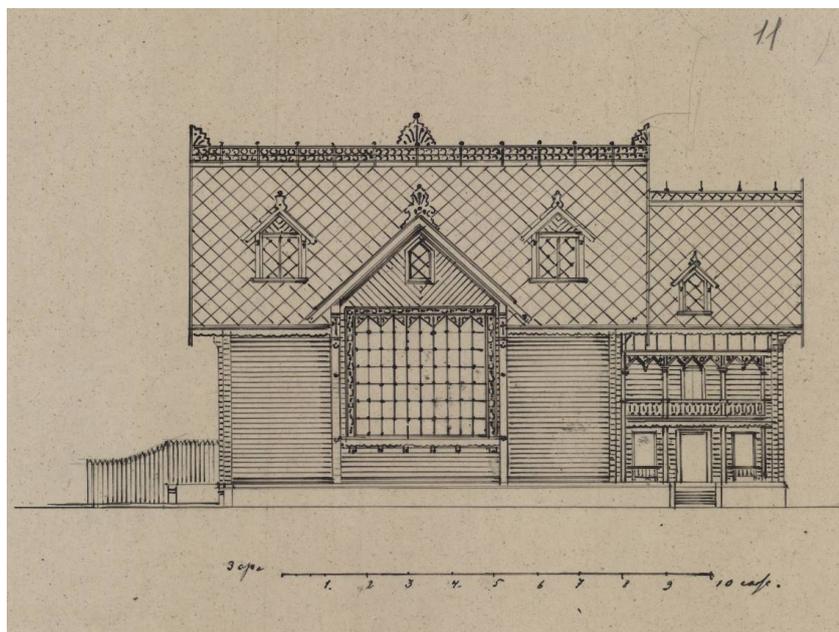


Рис. 5
Дом-мастерская В.В. Верещагина. Северный фасад. Арх. Н.В. Никитин. 1889.

Е.В. Гладких *Дом-мастерская В.В. Верещагина вблизи деревни Нижние Котлы – история сотрудничества художника и архитектора*

План, соответствующий данному варианту, отсутствует, поэтому о внесенных в проект изменениях можно судить по фасаду. По-новому решена северная сторона жилого дома – линия стены заглублена, балкон второго этажа вытянут во всю длину рабочей гостиной, а под ним устроено крыльцо с террасой. Пристройки с западной стороны – крыльцо и кухня – отсутствуют. Облик сруба-мастерской остается неизменным, за исключением более тщательной проработки архитектурных элементов, осуществленной и для всего проекта в целом. Н.В. Никитин использует немногочисленные, но выразительные декоративные детали – металлические ажурные гребни, глухие подзоры, пропильную резьбу в оформлении северного окна мастерской и балкона.

Следующим этапом стала калька с последнего чертежа, вновь дополненная пристроенной с востока кухней. Проект фасада сопровождался планом, оба чертежа были подписаны архитектором и датированы 29 ноября 1889 года (рис. 6, 7).

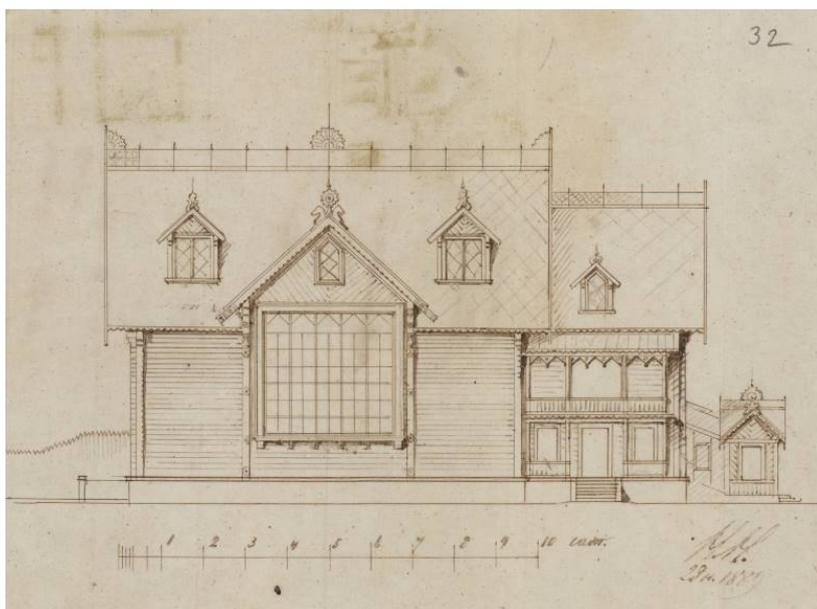


Рис. 6
Дом-мастерская В.В. Верещагина. Северный фасад. План. Арх. Н.В. Никитин. 1889.

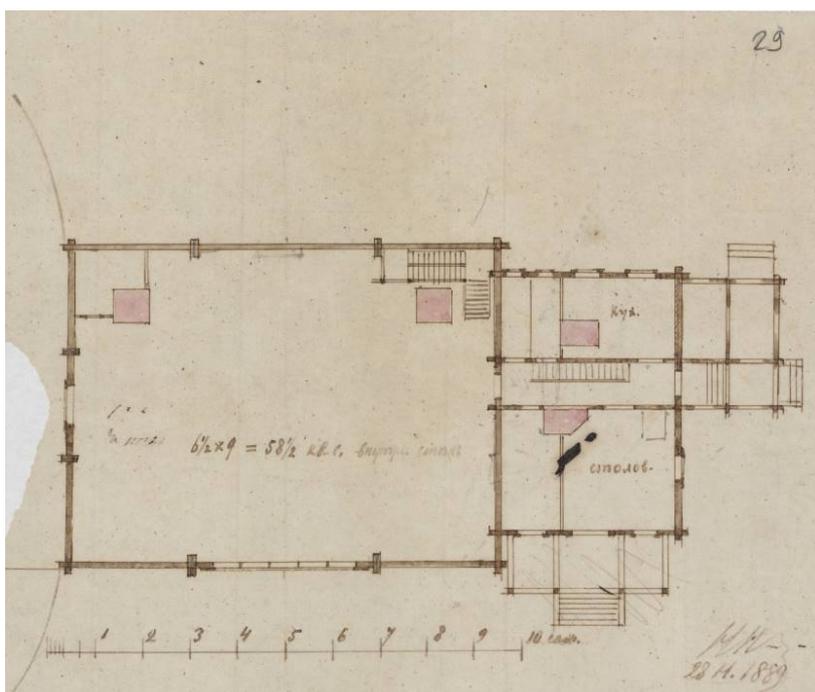


Рис. 7
Дом-мастерская В.В. Верещагина. План. Арх. Н.В. Никитин. 1889.

Это самый поздний вариант проекта дома-мастерской, известный на сегодняшний день. Итоговый проект, на основании которого возведена постройка, пока не известен. Сопоставление чертежей Н.В. Никитина с известной фотографией дома-мастерской вблизи деревни Нижние Котлы показывает, что основу окончательного проекта составили решения, найденные в предыдущих вариантах, хотя и подвергшиеся доработке (рис. 8).

Шатровая башенка была возведена с северной стороны, а первоначально планировалась с южной; пристройка с кухней перенесена с юго-западной стороны на северо-западную и повернута ось ее двускатного покрытия. Изменения коснулись и двускатного перекрытия сруба-мастерской, которое было заменено четырёхскатным (образованным двумя перпендикулярно расположенными щипцами), а также соотношения высоты жилого дома и мастерской. Сложность сопоставления проекта Н.В. Никитина и осуществленной постройки состоит в том, что на чертежах она изображалась с северной стороны, а на фотографии запечатлена с юго-западной.

Последующие письма В.В. Верещагина, в большей мере касающиеся стоимости постройки и уточнения некоторых ее деталей, лишь фрагментарно освещают ход событий. В письме от 14 декабря 1889 года В.В. Верещагин пишет: «Многоуважаемый Николай Васильевич! Податель сего может принести мне Ваш расчет, кстати, черкните, пожалуйста, когда эти дни Вы рассчитываете быть дома утром? Если вы не перейдете цифру 12 000 руб., то будет возможность решить постройку мастерской, то, может быть, Вы велите и подрядчику придти к назначенной дате? Уважающий Верещагин» [РГАДА. Ф. 1632. Оп. 1. Ед. хр. 155. Л. 7–7 об.] Исходя из текста письма, можно предположить, что к этому времени проект дома-мастерской в общих чертах был согласован, и далее лишь вносились замечания, уточнения и обсуждались цены: «Простите, что не могу в толк взять, почему фундамент так дорог, почти 2000 руб. (1880). Помнится он был выше на первом проекте и уж, наверное, много обширнее, а смечено было всего 1700 – теперь он меньше окружностью (и много менее) и ниже, а цена возросла до 1880? Не понимаю.

Фундамент должен быть не менее 1 ½ арш. вышиною – так он у Вас? Я вымеривал циркулем, так выходит словно поменьше? Часть светелки над мастерской – поменьше – должна быть теплая. Она назначается под мою спальню, остальная может быть холодная для костюмов. О расположении печей потолкую при свидании; ... оно кажется мне не совсем ладно.



Рис. 8

Дом-мастерская В.В. Верещагина. Арх. Н.В. Никитин. Фотография. 1890-е годы.

Е.В. Гладких *Дом-мастерская В.В. Верещагина вблизи деревни Нижние Котлы – история сотрудничества художника и архитектора*

В теплой светелке – одна ничтожная перегородка из досок, но это не важно, и, конечно, не ничего не стоит. От этих мест необходимо захватить печкою кухню, чтобы они были теплые. Опять таки скажу Вам, что желательно иметь простые русские печи не дороже 100 рублей за штуку, объемистые, пузатые, которые бы нагревали накаленную поверхность своей, а не жаровым душником, ибо от этих последних у меня постоянно болит голова – скажу больше: это единственная вещь, которая неизменно и неизбежно дает мне сильную головную боль. Вот пока мои замечания. До свидания до Воскресенья. Вас уважающий Верещагин» [там же, Л. 8].

Вероятно, окончательный вариант проекта был составлен Н.В. Никитиным в январе 1890 года. В письме от 20 января 1890 года В.В. Верещагин пытается согласовать итоговую стоимость дома-мастерской: «Я прошу Вас окончательно сказать, можете ли Вы построить требуемое и Вам известное за 14 000 + 1000 на непредвиденные – а Вы говорите, что договариваюсь с Вами как с подрядчиком! Разве Вы не помните, что Вы хотели договориться с подрядчиком? Что в этом обидного? Я отказываюсь от всяких увеличений или пристроек, могущих увеличить цену постройки и прошу Вас дружески сказать мне, будете ли Вы в состоянии осилить то, что мне нужно за те деньги, которыми я располагаю, т. е. 14 000 подрядчику и на непредвиденное?»

Ни под каким видом я не могу преступить эту цифру и сюрпризов-то именно и не хочу иметь – строить, не зная вперед, что это будет стоить, я не хочу и не буду» [РГАДА. Ф. 1632. Оп. 1. Ед. хр. 476. Л. 2–Л. 3]. Под «сюрпризами» В.В. Верещагин, без сомнения, имеет в виду финансовые трудности, подобные тем, что преследовали художника при строительстве студии в Мезон-Лаффит. История тех злоключений, связанных, прежде всего, с нечестными действиями французских дельцов, подробно отражена в переписке художника со В.В. Стасовым. Определенный интерес представляют и последние строки этого письма, идущие в разрез с опытом, полученным при организации строительства мастерской под Парижем: «Вы не поняли того, что я рассказывал о французской моей постройке: там никто, никогда не строит иначе как за заранее условленную плату, в которой архитектор заранее договаривается с подрядчиком или подрядчиками. Не только не видят в этом чего-либо обидного для архитектора но, повторяю, иначе не делается, потому что все мы строители-собственники считаемся по закону как бы малолетними; архитектор наблюдает за качеством поставляемого» [там же, Л. 3-Л. 3 об.].

Несколько черновых смет, сохранившихся в фонде Н.В. Никитина, рассчитаны на разный состав построек и площадь мастерской. Смета, наиболее близкая к обозначенной сумме, имеет в итоге 15086 рублей и включает мастерскую (8-5), двухэтажный домик при мастерской, людскую, кухню, конюшню, сарай, колодец, забор [РГАДА. Ф. 1632. Оп.1. Ед. хр. 476. Л. 6]. Выявление итогового проекта дома-мастерской остается задачей будущего исследования.

Небольшие размеры участка, арендованного вблизи деревни Нижние Котлы, вынудили В. В. Верещагина продолжить поиск земли для расширения приусадебного хозяйства. Вплоть до 1897 года художник не оставлял мысли об аренде «клока» земли неподалеку от усадьбы – дополнительных «4-5 десятин около Котлов с правом вырубить 1 десятину леса и вычистить 1 десятину лома и кустарника под дом службы огород и посева овса» [РГАЛИ. Ф. 2711. Оп. 4. Ед. хр. 50. Ч. II. Л. 57–Л. 57 об.]. Параллельно художник рассматривал возможность переезда на более отдаленные участки, в итоге остановившись на Серебряном Бору. Василий Васильевич Верещагин, сын художника, в письме к его наиболее авторитетному биографу А.К. Лебедеву, указывает на некоторые «домысли», которыми в литературе обосновывалось желание покинуть Нижние Котлы: «На одной только странице 66-ой Суетенко приводит 5 разных причин, из-за которых отец будто бы хотел переселиться в район Серебряного Бора. Все 5 являются глупыми выдумками! Именно глупыми, т.к. иначе их никак не назовешь.

Суетенко утверждает: 1) что из-за глинистой почвы местность вокруг усадьбы становилась в распутицу топью и пробраться в усадьбу было крайне трудно; 2) что из-за этого в усадьбу не могли ездить покупатели картин; 3) что дом был построен так плохо, что отовсюду дуло и зимняя простуда сделалась обычным явлением в семье; 4) что в усадьбе была масса мух, которые садились на непросохшие картины 5) что почта опаздывала на 1-2 дня.

В действительности же: 1) Нагатинское шоссе проходило в нескольких метрах от ворот в усадьбу и ни о какой топи говорить не приходилось; 2) отец никогда и никому не показывал свои картины дома, а только на выставках. Продавались они на аукционах после выставки и в помещении выставки; 3) дом был построен так, как строились деревянные дома на севере: из толстых бревен, хорошо проконопаченных с обеих сторон, а кроме того стены с внешней стороны были обшиты досками. Нигде не дуло; 4) в мастерской вообще не было мух; 5) почта доставлялась ежедневно к обеду.

Все это было известно Суетенко, но надо было найти причины желания переезда и надо было вывернуть факты наизнанку!» [РГАЛИ. Ф. 2711. Оп. 4. Ед. хр. 97. Л. 48]. Тем не менее, сын художника отмечает: «Новый участок гораздо больше, чем усадьба за Серпуховской заставой, отвечал его требованиям: высокое местоположение, здоровый лесной воздух, прогулки за грибами и лесными ягодами, полная тишина и достаточная удаленность от города и, наконец, прекрасное купание в реке» [Верещагин, 1982]. Однако аренда участка в Серебряном Бору была связана, прежде всего, с малой площадью усадьбы вблизи деревни Нижние Котлы.

В.В. Верещагин, планируя переезд в Серебряный Бор, предполагал перенести главный дом усадьбы на новый участок, о чем неоднократно упоминается в переписке художника с В.А. Киркором: «Болею и болею Василий Антонович, но это никак не значит что хоть на йоту отступаю от желания перенести дом в Серебряный бор» [РГАЛИ. Ф. 2711. Оп. 4. Ед. хр. 50. Ч. II. Л. 68]. К 1898 году была составлена смета по переносу дома, но художнику не было суждено обосноваться на новом месте. Финансовые трудности и опасение остаться на несколько месяцев без мастерской принуждают В.В. Верещагина откладывать переезд: «приходится думать, что не лучше ли заключить условие о переносе дома на 1900 год» [там же. Л. 69]. Наконец, путешествие в Америку, связанное с выставкой 1901–1902 годов, и тяжелое материальное положение, в которое попал там художник, лишившись нескольких картин в результате обмана, вынудили его жену Л.В. Верещагину прекратить дело о долгосрочной аренде участка в Серебряном Бору, чтобы получить внесенный за него залог.

В июне 1903 года В.В. Верещагин вновь обратился к Н.В. Никитину: «Многоуважаемый Николай Васильевич! Надеюсь, Вы уже вычертили проект домика нашего – грешно коли нет! Не забывайте суживать верх, как потому что большая комната там не нужна, так и из-за уродливости постройки с широким мезонином. Широкая крыша над нижним этажом не потеря, так как дает комнатам больше прохлады» [РГАДА. Ф. 1632. Оп. 1. Ед. хр. 155. Л. 18]. В июле того же года В.В. Верещагин извещает Н.В. Никитина о намерении заехать к нему вместе с женой и взглянуть на чертеж [РГАДА. Ф. 1632. Оп. 1. Ед. хр. 155. Л. 17]. Из письма следует, что речь идет о проекте нового дома, но участок для предполагаемого строительства не упоминается. Однако сотрудничество художника и архитектора было прервано отъездом В.В. Верещагина на фронт и гибелью на русско-японской войне 13 апреля 1904 года.

Дом-мастерская В.В. Верещагина вблизи деревни Нижние Котлы прекращает свое существование вскоре после гибели художника. Вдовствующая Л.В. Верещагина, будучи не в состоянии содержать усадьбу, вынуждена вместе с детьми переехать в Москву. Попытки продать дом и сохранить его под опекой нового собственника не нашли успеха. О содействии в поиске покупателя Л.В. Верещагина обращалась и к Н.В. Никитину: «13 августа 1905. Многоуважаемый Николай Васильевич!

За дом наш я прошу 10 тыс. Думаю, что по величине его и постройке это недорого – но могу и уступить. Я собственно совсем не знаю теперешней его цены, знаю, что Вас. Вас-чу он обошелся дорого больше 30 000 р., а как теперь его можно продать – не знаю. Он построен на арендованной земле и условия аренды я Вам как-нибудь на днях завезу для сведения. Примите уверения в моем искреннем и глубоком к Вам уважении. Л. Верещагина» [РГАДА. Ф. 1632. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 1]².

² Сумма 30 000 рублей, вероятно, включает не только затраты на проектирование и постройку дома-мастерской, но и дополнительные расходы: взносы за аренду участка, устройство приусадебного хозяйства, на внутреннюю обстановку.

Е.В. Гладких *Дом-мастерская В.В. Верещагина вблизи деревни Нижние Котлы – история сотрудничества художника и архитектора*

Дом-мастерская В.В. Верещагина был продан на слом фабриканту К.К. Веберу, искавшему подходящий материал для расширения своей деревянной фабрики по выделке кожи в Даниловской слободе и вскоре разобран.

ИСТОЧНИКИ

1. РГАДА. Ф. 1632. Оп. 1. Ед. хр. 53; 155; 476.
2. РГАЛИ. Ф. 2711. Оп. 4. Ед. хр. 50; 97.
3. ОПИ ГИМ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 561.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреевский П.В. Воспоминания о В.В. Верещагине // Панорама искусств. 1985. Вып. 8. – Москва: Советский художник. – С. 122-151.
2. Верещагин В.В. Из записной книжки // Искусство и художественная промышленность. – Санкт-Петербург: Печатня Р. Голике, 1899. №10. https://www.booksite.ru/vereschagin/6_46.html
3. Верещагин В. В. Воспоминания сына художника В. В. Верещагина. – Ленинград: Художник РСФСР, 1982.
4. Ким Е.В. Архитектурно-проектная графика В.В. Верещагина. Новые сведения // Императорская Академия художеств в культуре Нового времени. Достижения. Образование. Личности: К 260-летию основания Академии Художеств. К 70-летию Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии Художеств. – Москва: БуксМАрт, 2016. – С. 41-49.
5. Ким Е.В. В.В. Верещагин в Ростове Великом (неизвестные страницы биографии). // История и культура Ростовской земли-2006. – Ростов, 2007. – С. 317-331.
6. Ким Е.В. Вновь найденный проектный рисунок В.В. Верещагина // История и культура Ростовской земли-2011. – Ростов, 2012. – С. 267-274.
7. Ким Е.В. Из истории собрания Ростовского музея и его изучения (утраченный рисунок В.В. Верещагина) // История и культура Ростовской земли-2009. – Ростов, 2010. – С. 24-32.
8. Кириченко Е. И. Эскиз фасада здания Верхних торговых рядов на Красной площади в Москве В.В. Верещагина и некоторые проблемы искусства второй половины XIX века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. ст. Вып. 3 / Ред.-сост. И.В. Рязанцев. – Москва, 1997. – С. 196-218.
9. Лебедев А. К. Василий Васильевич Верещагин: Жизнь и творчество. 1842–1904. Москва: Искусство, 1972.
10. Лебедев А. К. Жизнь и наследие В. В. Верещагина в свете новых публ. – Москва: НИИ теории и истории изобразит. искусств, 1992.
11. Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова / Под ред. А. К. Лебедева. Т. 1. – Москва: Искусство (20-я типография Союзполиграфпрома), 1950.
12. Собко В.В. Верещагин как архитектор // Искусство и художественная промышленность. – Санкт-Петербург: Печатня Р. Голике, 1898. № 1. – С. 99-100.

SOURCES

1. RGADA [Russian State Archive of Ancient Acts], f. 1632, inv. 1, doc. 53; 155; 476.
2. RGALI [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2711, inv. 4, doc. 50; 97.
3. OPI GIM [Department of written sources of State Historical museum], f. 17, inv. 1, doc. 561.

REFERENCES

1. Andreevskij P.V. *Vospominaniya o V.V. Vereshchagine* [Memoirs of V.V. Vereshchagin] in *Panorama iskusstv* [Arts' view], Moscow, Sovetskij khudozhnik, 1985. Vol. 8. Pp. 122-151.
2. Kim E.V. *Arkhitekturno-proektnaya grafika V.V. Vereshchagina. Noviyе svedeniya* [Architectural drawings of V.V. Vereshchagin. Recent data] in *Imperatorskaya Akademiya khudozhestv v culture Novogo vremeni. Dostizheniya. Obrazovanie. Lichnosti* [Imperial Academy of Art through the modern age culture. Achievements. Education. Characters]. Moscow, BuksMArt, 2016. Pp. 41-49.

*E.V. Gladkikh V.V. Vereschagin's studio near Nizhiye Kotly village:
the story of collaboration between artist and architect*

3. Kim E.V. *Iz istorii sobraniya Rostovskogo muzeya i ego izucheniya (utrachennij risunok V.V. Vereshchagina)* [The abstract from the Rostov museum's collection story and its research (Lost V.V. Vereshchagin's draft) in *Istoriya i kul'tura Rostovskoj zemli-2009* [History and culture of Rostov region-2009]. Rostov, 2010. Pp. 24-32.
4. Kim E.V. *V.V. Vereshchagin v Rostove Velikom (neizvestniye stranizi biografii)* [V.V. Vereshchagin in Rostov Velikij (unknown biography moments) in *Istoriya i kul'tura Rostovskoj zemli-2006* [History and culture of Rostov region-2006]. Rostov, 2007. Pp. 317-331.
5. Kim E.V. *Vnov' naydenij proektnij risunok V.V. Vereshchagina* [Newly found project draft of V.V. Vereshchagin]] in *Istoriya i kul'tura Rostovskoj zemli-2011* [History and culture of Rostov region-2011]. Rostov, 2012. Pp. 267-274.
6. Kirichenko E.I. *E'skiz fasada zdaniya Verkhnih torgovyh ryadov na Krasnoj ploshchadi v Moskve i nekotorye problemy iskusstva vtoroj poloviny XIX veka* [The Moscow Upper Trade Stalls V.V. Vereshchagin's draw and some art's questions of the last half of the XIX century] in *Russkoe iskusstvo Novogo vremeni. Issledovaniya i materialy*. [Russian art of the modern age. Researches and materials]. Vol. 3. Red.-sost. I.V. Ryazanzev. Moscow, 1997. Pp. 196-218.
7. Lebedev A.K. *Vasilij Vasil'evich Vereshchagin: zhizn' i tvorchestvo.1842-1904*. [Vasilij Vasil'evich Vereshchagin: life and art. 1842-1904], Moscow, Iskusstvo, 1972.
8. Lebedev A.K. *Zhizn' i nasledie V.V. Vereshchagina v svete novyh publikacij* [V.V. Vereshchagin's life and legacy in view of new releases], Moscow, NII teorii i istorii izobrazitel'nyh iskusstv Rossijskoj Akademii khudozhestv, 1992.
9. *Perepiska V.V. Vereshchagina i V.V. Stasova* [V.V. Vereshchagin's and V.V. Stasov's correspondence]. Pod redakciej A.K. Lebedeva. Vol. 1. Moscow, Iskusstvo (20-ya tipografiya Sojuzpoligrafproma), 1950.
10. Sobko V.V. *Vereshchagin kak arkhitekt* [Vereshchagin in the capacity of architect] in *Iskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost'* [Art and industrial art], Saint-Petersburg, Pech'atnaya R. Golike, 1898. № 1. Pp. 99-100.
11. Vereshchagin V.V. *Iz zapisnoj knizhki* [From the notebook]. *Iskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost'* [Art and industrial art], Saint-Petersburg, Pech'atnaya R. Golike, 1899. №10. https://www.booksite.ru/vereschagin/6_46.html
12. Vereshchagin V.V. *Vospominaniya syna khydozhnika V.V. Vereshchagina* [Memoirs of artist's son], Leningrad, Khudozhnik RSFSR, 1982.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИИ

- Рис. 1. Дом-мастерская В.В. Верещагина. Фасад. План. Арх. Н.В. Никитин. 1889.
Источник: РГАДА. Ф. 1632. Оп.1. Ед. хр. 476. Л. 14.
- Рис. 2. Дом-мастерская художника и хозяйственная постройка. Эскиз. План. В.В. Верещагин. 1889.
Источник: РГАДА. Ф. 1632. Оп.1. Ед. хр. 476. Л. 19.
- Рис. 3. Дом-мастерская В.В. Верещагина. Северный фасад. План. Арх. Н.В. Никитин. 1889.
Источник: РГАДА. Ф. 1632. Оп.1. Ед. хр. 476. Л.8.
- Рис. 4. Дом-мастерская В.В. Верещагина. Северный фасад. План. Арх. Н.В. Никитин. 1889.
Источник: РГАДА. Ф. 1632. Оп.1. Ед. хр. 476. Л. 28.
- Рис. 5. Дом-мастерская В.В. Верещагина. Северный фасад. Арх. Н.В. Никитин. 1889.
Источник: РГАДА. Ф. 1632. Оп.1. Ед. хр. 476. Л. 11.
- Рис. 6. Дом-мастерская В.В. Верещагина. Северный фасад. План. Арх. Н.В. Никитин. 1889.
Источник: РГАДА. Ф. 1632. Оп.1. Ед. хр. 476. Л. 32.
- Рис. 7. Дом-мастерская В.В. Верещагина. План. Арх. Н.В. Никитин. 1889.
Источник: РГАДА. Ф. 1632. Оп.1. Ед. хр. 476. Л. 29.
- Рис. 8. Дом-мастерская В.В. Верещагина. Арх. Н.В. Никитин. Фотография. 1890-е годы.
Источник: Лебедев А. К. Василий Васильевич Верещагин: Жизнь и творчество. 1842-1904. – Москва: Искусство, 1972. – С.174.

DOI: 10.28995/2227-6165-2018-2-70-77

А.В. Кушнарера

магистр истории искусств,

старший научный сотрудник издательства «БуксМАрт»

alexandra.kushnareva@gmail.com

ФИЛОСОФСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСНОВАНИЯ НЕОПРИМИТИВИЗМА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ИХ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЮРИЯ ДЕЕВА*

Статья посвящена анализу понятий «примитив», «примитивизм» и «неопримитивизм», философским и художественным основам рассматриваемого направления в искусстве, а также исследованию особенностей неопримитивизма в искусстве Сибири и творчестве Юрия Деева.

In the article the concepts “primitive”, “primitivism” and “neo-primitivism”, the philosophical and artistic bases of this trend in art are analyzed, as well as the characteristic features of neo-primitivism in the Siberian art and creativity of Yuri Deev.

Ключевые слова: искусство Сибири, неопримитивизм, примитивизм, примитив, наивность, Юрий Деев

Keywords: Siberian art, neo-primitivism, primitivism, primitive, naive, Yuri Deev

«Лишь когда искусство встречается с природой,
 но никак не прежде, естественное становится наивным»

Фридрих Шиллер

Проблема различных форм примитива как элементов художественной культуры по-прежнему остается актуальной, многие художники обращаются к этой традиции и по сей день, издается множество книг, посвященных наивному непрофессиональному искусству, особую популярность сегодня обрел феномен ар-брют, рассматриваемый в междисциплинарном ключе. Однако в терминологическом аппарате, который используется для исследования рассматриваемой темы, все еще существует несогласованность. Неопримитивизм или примитивизм часто определяют как синоним наивного искусства или даже ар-брют, однако между этими направлениями есть существенная разница.

Для начала, стоит рассмотреть примитивизм в широком смысле, как глобальное культурное явление, характерное для тех или иных периодов истории искусства. В этом случае я буду использовать термин «примитив» (от лат. *primitivus* – первый, самый ранний [Словарь латинского языка]), однако без негативных коннотаций, как определение упрощенной формы, без потери глубины содержания. Часто изображения, для которых характерно присутствие примитива, будь то наскальная живопись или орнамент в декоративно-прикладном искусстве тех или иных народов, носят характер знака. Примитив был свойственен искусству не только на ранних стадиях его развития. Невзирая на достижения мастеров Древней Греции и Рима, в эпоху средневековья и раннего Возрождения примитив вновь проявился в искусстве. В народном творчестве, наивном искусстве непрофессиональных художников он остается актуальным и сегодня. Примитив присутствует во многих периодах истории искусства и художественной деятельности различных маргинальных групп. Ксения Богемская пишет следующее о содержательной сущности примитива:

© Кушнарера А.В., 2018

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта 17-34-00012 «Сибирский неопримитивизм: Владимир Капелько, Юрий Деев, Ирина Верпета».

«Художественный опыт в примитиве – это прежде всего экзистенциальный опыт, и он переживается отнюдь не по законам искусства. В этом ракурсе становится возможным сближение таких явлений, как архаика, искусство детей, наивных художников и сумасшедших, так как в каждом из этих случаев произведение искусства рождается из нерасчленённого единства человека и мира» [Богемская, 2001, с. 19]. Примитив достигает своего апогея в XX веке, проявившись в ряде художественных направлений, таких как фовизм, экспрессионизм, кубизм и проч. Это стремление к истокам искусства, его чистоте и свободе стало основой художественного течения – примитивизма. Однако за этим стремлением стоит не внешнее подражание стороннего наблюдателя, но потребность в переживании себя как гармоничной части мира, потребность во включенности и единстве с ним. Еще один крупный исследователь примитива Анна Рылёва пишет: «Примитивное искусство (первоначальное искусство при рождении всех цивилизаций) выражает пробуждение сознания человека по отношению к миру, осознанию своей роли внутри природы» [Рылёва, 2011, с. 40]. Мы часто говорим о некоей «детской непосредственности» восприятия мира, имея в виду то самое восприятие без посредников, прямое взаимодействие субъекта и мира, а значит – неискаженное никакими фильтрами.

Следует разделить намеренный и ненамеренный примитив в художественном творчестве. Эта мотивация намеренного внедрения примитива в искусство имеет принципиальное значение и важно при интерпретации. К направлениям, которым свойственен ненамеренный примитив, можно отнести первобытное искусство, наивное искусство непрофессиональных художников, народное искусство, ар-брют, детское творчество. Все эти направления связаны одной общей особенностью – это искусство создается так, а не иначе, потому что иначе оно создаваться не может, в нем нет ничего намеренного – ни техники, ни стилистики. Оно создается по наитию.

А такие художественные направления как примитивизм, экспрессионизм, кубизм, фовизм и проч. – осознанно заимствует приемы искусства, в котором примитив присутствует ненамеренно. Впрочем, это не совсем точно, эти направления ориентированы на произведения первобытного, средневекового, народного искусства, детское творчество в идейном плане, у них нет цели скопировать их художественную форму или вооружиться техническими приемами этих искусств, но есть цель научиться столь же непосредственному видению и свободе выражения без оглядки на академическое образование. Анна Леухина в своей диссертации «Литературный примитивизм: эстетика и поэтика» выдвигает тезис о том, что художник или поэт-примитивист не подражает наивным художникам, а создает «особый конструкт наивного высказывания» [Леухина, 2010]. Суть намеренного обращения к искусству ненамеренного примитива – это поиск чистоты искусства, упрощение изображения ради обнажения идейной составляющей, понимание творчества не как погони за мастерством рисунка и живописи, а как мастерства воплощения идеи в любой форме, в том числе максимально упрощенной. Ведь иногда, чем проще знак, тем понятнее означаемое. Однако у примитивизма нет единой концепции, программы или манифеста, он проявлялся по-разному у разных мастеров и в разных художественных направлениях. Общая черта – стремление к чистоте творчества, незамутненному цивилизацией взгляду на мир, который свойственен детям, людям первобытных обществ, и, часто, людям с душевными расстройствами, обостренно воспринимающим реальность. Это объясняется тем, как метко отметила Ксения Богемская, что художественный опыт примитива имеет экзистенциальную основу, а значит и обладает сильной степенью субъективности.

В западной традиции для определения рассматриваемого художественного направления используется термин «примитивизм». Примитивизм опирается на традиции искусства первобытных народов, коренных народов Африки, Океании, Америки. В России же – на лубок, икону, восточные мотивы, народное творчество. «Мы берем за точку отправления нашего Искусства лубок, примитив, икону т.к. находим в них наиболее острое, наиболее непосредственное восприятие жизни, притом, чисто живописное» [Шевченко, 1913, с. 10] – объяснял выбор примитивистов художник Александр Шевченко. Ксения Богемская также отмечает: «Гоген в поисках нетронутого

А.В. Кушнарева *Философские и художественные основания неопримитивизма в изобразительном искусстве и их реминисценции в творчестве Юрия Деева*

цивилизацией мира, как известно, отправился жить на Таити. Нашим художникам было достаточно отъехать в окрестности любого русского города...» [Богемская, 2001, с. 54-55].

Ирина Вакар пишет, что термин «примитивизм» в рамках отечественного дискурса впервые был использован Сергеем Маковским в 1907 году в статье об участниках выставки «Голубая роза» [Вакар, 2013, с. 153], в которой автор отмечает обращение художников к истокам искусства в поисках его возрождения. Чуть позже, после появления манифеста Александра Шевченко в 1913 году, в искусствоведении утвердился термин «нео-примитивизм», и говоря об отечественной традиции, я буду применять именно этот термин. В этом понятии утверждается новое художественное течение, однако подчеркивается его связь с традициями современного ему искусства и искусства прошлых эпох. Шевченко писал: «Слово «Нео-примитивизм» свидетельствуя, с одной стороны, о нашей отправной точки, с другой – своей приставкой «Нео» напоминает также о причастности к живописным традициям нашей эпохи» [Шевченко, 1913, с. 13]. Да, это искусство приближено и к наивному искусству, и к народному творчеству, но формально. Шевченко писал: «Нас не может более удовлетворять простое, животное, копирование природы <...> Мы стремимся к исканию новых путей нашему Искусству, но не отвергаем вполне и старого и из прежних форм его, признаем превыше всех – примитив, волшебную сказку старого Востока. Простая бесхитростная красота лубка, строгость примитива, механическая точность построения, благородство стиля и хороший цвет, собранные воедино творческой рукой художника-властелина – вот наш пароль и наш лозунг [Шевченко, 1913, с. 8-9]. Вакар также выделила основные особенности данного направления: декоративность, красочность, вещность, повествовательность, преодоление индивидуализма [Вакар, 2013, с. 155].

Итак, примитив – это свойство, характерное для различных периодов истории искусства, отображающее непосредственное и незамутненное восприятие мира и места человека в нем, наиболее ярко проявившееся в первобытном искусстве, рисунках детей и душевнобольных людей. Примитивизм – художественное направление, намеренно использующее свойства примитива, и обращающееся к традициям искусства древности, народному творчеству, детскому рисунку и проч. с целью очищения искусства от тяжести традиций и устоявшихся мнений, ради возрождения способности непосредственного восприятия мира. Неопримитивизм – термин, обозначающий то же, что и примитивизм, однако, свойственный в большей степени для отечественной традиции, также обозначающий конкретное художественное направление в русском искусстве XX века. Далее в исследовании будет использоваться разработанный выше терминологический аппарат.

«Святая простота»: философские основания примитивизма и неопримитивизма.

Об особом отношении к наивному, чистому восприятию мира нам говорит множество пословиц и легенд, фольклор, библейские сюжеты. В православной традиции мы встречаем почитание церковью всевозможных юродивых и блаженных, многие из которых причислены к лику святых «Ибо мудрость мира сего есть безумие пред Богом...» [1Кор. 3:19]. То же относится и к детям – от римского *Ex ope parvulorum veritas* до библейского «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» [Мтф. 18:3]. Однако в обществе к наивности существует двоякое отношение. Голос ребенка или безумного, с одной стороны – проводник высшей истины, если верить Библии и мудрости народов, а с другой стороны – этот голос редко бывает услышан, он не воспринимается всерьез как голос «нормального» человека или голос взрослого.

Понятие наивность (*naiv*; от лат. *nativus* и фр. *naif* – «врождённый» [Философский словарь]) также определяется сквозь призму такого неоднозначного отношения и означает, с одной стороны, нечто естественное, непосредственное, неподдельное, отсылает к понятию детства, искренности и невинности. С другой стороны, понятие носит и негативную окраску – наивность используется как синоним глупости, простоты и доверчивости.

Философы Нового времени обратились к активному исследованию феномена наивности.

Иммануил Кант писал, что наивность – это «вспышка некогда естественной для человеческой природы искренности, противостоящей тому, что стало второй натурой человека, – искусству притворства» [Кант, 1994, с. 209].

Фридрих Шиллер полагал, что удовольствие, которое испытывает человек от природы, связано не с эстетикой, а с моралью, он писал: «Мы любим не их [элементы природы], мы любим в них идею, представленную ими. Мы любим в них тихую творящую жизнь, спокойную, самопроизвольную деятельность, бытие по своему собственному закону, внутреннюю необходимость, вечное единство с самим собой <...> Подобно им, мы были природой, и наша культура, путями разума и свободы, должна нас возратить к природе» [Шиллер, 1800]. Шиллер считал, что эта «чувственность к природе» проявляется в сферах, с которыми мы имеем сильную связь и которые помогают проявить то, что в нас чуждо природе, он выделил сферу детства и «младенческие народы». Он писал: «Наше детство – единственная неурезанная природа, какую еще можно найти в культурном человечестве; не удивительно поэтому, что каждая пядь во внешней природе ведет нас обратно к нашему детству» [Шиллер, 1800]. Он разделял поэтов на два типа в зависимости от их отношения с естественным и природным началом: «Поэт, сказал я, либо сам – природа, либо ищет ее. Первое делает поэта наивным, второе – сентиментальным». [Шиллер, 2009]

В этом контексте интересны и идеи Жан Жака Руссо, изложенные в сочинениях «Рассуждение о науках и искусствах» и в «Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми». Руссо считал цивилизацию и социум неестественным состоянием для человека, пропагандировал идеи воспитания на лоне природы, в отрыве от науки и искусств – детищ цивилизации, о которых он отзывался следующим образом: «...добродетель исчезла по мере того, как их сияние поднималось все выше и выше над нашим горизонтом и то же явление наблюдалось повсеместно» [Руссо, 1969, с. 14]. Добродетель в человеке, считает Руссо, прямо пропорциональна его близости природе. Так он писал о людях, далеких от законов цивилизованного общества: «...можно было бы сказать, что дикари не злы как раз потому, что они не знают, что значит быть добрыми, ибо не развитие познаний и не узда Закона, а безмятежность страстей и неведение порока мешают им совершать зло» [Руссо, 1969, с. 95-96].

Эти идеи, изложенные философами Нового времени, стали вновь актуальны именно в XX веке – веке мировых войн, техногенных катастроф, невероятного развития промышленности и технологий, в которых многие увидели негативный аспект, утрату человеческого в человеке. Когда идея цивилизации и цивилизованного общества пошатнулась, многие умы обратились к ее противоположностям – чистоте детства, различным маргинальным группам, в том числе душевнобольным, первобытному искусству и культуре малых народов, живущих вдали от цивилизованного мира.

Художественные основания примитивизма и неопримитивизма.

Те же идеи применимы и к сфере художественного творчества. Они получили развитие в теоретических работах Василия Кандинского, он писал: «С другой стороны, множится число людей, которые не возлагают никаких надежд на методы материалистической науки в вопросах, касающихся всего того, что не есть материя, или всего того, что недоступно органам чувств. И, подобно искусству, которое ищет помощи у примитивов, эти люди обращаются к полузабытым временам с их полузабытыми методами, чтобы там найти помощь. Эти методы, однако, еще живы у народов, на которых мы, с высоты наших знаний, привыкли смотреть с жалостью и презрением» [Кандинский, 2014, с. 21-22].

Художники-примитивисты обращаются к пяти пластам культуры, перерабатывая их в своем творчестве, синтезируя на их основе художественную модель наивного восприятия мира, формируя через их опыт собственное наивное видение, изначально свойственное каждому человеку, но со временем утраченное. Рассмотрим подробнее каждый из них и постараемся выявить

А.В. Кушнарева *Философские и художественные основания неопримитивизма в изобразительном искусстве и их реминисценции в творчестве Юрия Деева*

художественно-стилистические черты, которые в той или иной степени проявятся и в искусстве неопримитивизма.

Первобытное искусство. Его основные черты – плоскостность, контурность, высокая степень обобщения изображения, тесная связь с природой (проявленная в изображении животных и сцен охоты как одной из основных ситуаций взаимодействия человека и природы), сакральная функция – часто произведения первобытного искусства были частью ритуала, например, знаменитые рисунки из «Пещеры рук» (Куэва-де-лас-Манос) предположительно были связаны с обрядом инициации. Первобытный мир – это своеобразное «детство человечества». Отсюда же растет интерес к различным этническим феноменам – культуре «младенческих народов» (по Шиллеру), которым удалось сохранить первоначальное, доцивилизованное состояние.

Народное искусство – непрофессиональное творчество, его характеризует отсутствие автора, ремесленничество, синтез эстетических и утилитарных качеств – оформление предметов быта и одежды, использование орнамента, символов обрядовости и традиций. Народному художественному творчеству характерны непрофессионализм изображения, простота техники, отсутствие натуралистичности, использование локального цвета, орнаментов, знаков, имеющих символическое или обрядовое значение в той или иной культуре.

Наивное искусство – еще один вид непрофессионального творчества, но уже имеющий авторство. Автор наивного искусства – непрофессиональный художник, не прошедший основ художественного образования, тем не менее обладающий сильным творческим потенциалом.

Детский рисунок привлекает искренностью и незамутненностью восприятия. Интерес к детскому рисунку возник лишь в начале XX века, тогда стали организовываться выставки, и был опубликован ряд исследований. Можно выделить стилистические признаки детского рисунка, которые станут актуальными для художников-примитивистов: несоблюдение пропорций, величин, отсутствие перспективы, двухмерность, изображение предметов без наложения друг на друга, синкретизм, обобщенное изображение предметов, часто определение предмета через символ – форма второстепенна перед содержанием, ведущее положение занимает представление о предмете, а не непосредственное наблюдение его формы.

Ар брют. Интерес к искусству душевнобольных людей зародился чуть раньше, в середине XIX века. Жан Дюбюффе ввел термин «Ар брют», появились первые коллекционеры и исследователи этого направления. В России профессор П. И. Карпов собирал художественные и литературные произведения своих пациентов, на западе – немецкий психиатр Ганс Принцхорн во время работы в психиатрической клинике в Гейдельберге собрал коллекцию произведений людей с расстройствами психики и обобщил свои наблюдения в труде «Художественное творчество душевнобольных». Эту коллекцию вскоре стали посещать художники. Искусство ар брют имеет ряд стилистических особенностей, таких как орнаментальность, строгая симметрия, навязчивые повторения, упорядоченность, простота и примитивность рисунка, часто абстрактные и фантастические изображения [Кушнарева].

Вывести единые художественные особенности примитивизма или выделить набор определенных художественных средств, актуальных для каждого художника-примитивиста, практически невозможно. Примитивизм и неопримитивизм – это больше чем художественное течение, это особенное видение мира, проявляющее себя не через копирование приемов и особенностей, перечисленных выше эталонных традиций, но через формирование в себе (художнике) такого же мироощущения, такого же непосредственного, наивного, детского, чистого взгляда на мир и его воплощение в художественных образах соответствующими средствами.

Неопримитивизм в искусстве Сибири и творчестве Юрия Деева.

Обратимся к сибирскому искусству. Неопримитивизм в искусстве Сибири имеет ряд художественных, тематических и региональных особенностей, впрочем, свойственных сибирскому искусству в целом.

Во-первых, для сибирского искусства, в том числе неопримитивизма, существует свой региональный пул традиций: для него характерна связь с первобытным искусством Сибири – петроглифами, наскальной живописью, археологическими артефактами давно ушедших культур. Художник-неопримитивист и археолог Владимир Капелько, например, изобрел метод эстампажного копирования наскальных рисунков на микалентную бумагу, что позволило многим художникам того времени познакомиться с древним искусством Сибири. Активное изучение прошлого сибирских земель послужило толчком для развития отдельного художественного направления – так называемой этноархаики. Таким образом, в сибирском искусстве проявился интерес к первобытным культурам, свойственный художникам-примитивистам, спровоцировав изучение художественных особенностей первобытного искусства древней Сибири и его последующую интерпретацию в современном сибирском искусстве. Однако эта тема практически не нашла отражения в творчестве художника-примитивиста Юрия Деева.

Во-вторых, сибирский неопримитивизм отличает интерес к художественной деятельности малочисленных народов, населяющих сибирские земли. Изучение коренных народов Сибири активно продолжалось в XX веке, организовывались этнографические экспедиции, куда художники отправлялись для зарисовок и фиксаций. Эта тема нашла свое отражение в творчестве многих сибирских художников. С таким региональным акцентом в сибирском искусстве сформировалась традиция, характерная для примитивизма в целом – обращение к культуре и прикладному искусству малочисленных народов, в нашем случае – населяющих территорию Сибири, и, по сей день, сохраняющих свои древние традиции и обряды. На раннем этапе творчества сибирского художника Юрия Деева есть работы этнографического характера – портреты и жанровые картины, изображающие быт различных народностей – например, «Друзья мои, нганасане» (1987), «Праздник на Севере» (1986-1987) (рис. 1), «Осень в тундре (Скрипичный концерт)» (1985-1986).



Рис. 1

Деев Ю. «Праздник на Севере» (1986-1987).

А.В. Кушнарева *Философские и художественные основания неопримитивизма в изобразительном искусстве и их реминисценции в творчестве Юрия Деева*

В-третьих, тема сибирской деревни. Эту особенность русского неопримитивизма отметила еще Ксения Богемская: «А мир русского наивного художника – это деревня, окружающие ее реки и леса, животные, которые там обитают, это любимые герои русской истории – цари, поэты Пушкин и Есенин, это народные ритуалы и церковные праздники» [Богемская, 2001, с. 59]. В эпоху тотальной урбанизации деревня в глубинке, с одной стороны, приходит в упадок, а с другой, остается неким заповедником простой жизни. В наибольшей степени к творчеству Деева имеет отношение именно этот пункт. Именно тема деревни станет ключевой для его творчества, и благодаря ей оно станет узнаваемым. В конце 80-х годов Деев предпринял несколько поездок по сибирским деревням, что произвело на него сильное впечатление. Он увидел мир, где еще сохранился традиционный уклад жизни, ценность семьи, дома (рис. 2). Идеализацией деревенской жизни, как особого мира, творчество Деева будет пронизано до конца его творческого пути.

Помимо региональных особенностей, связанных в основном со специфической тематикой, в работах Деева ощущается влияние и других традиций примитивизма. Стилистика творчества Деева отсылает к художественной простоте наивного творчества, лубка и детского рисунка, с характерным нарушением пропорций, планов, с нереалистичной пастельной или же наоборот – яркой и локальной цветовой гаммой. Часто Деев использует мотивы народного творчества, например, его излюбленный элемент – лоскутное одеяло, кочует из картины в картину. Еще одна примечательная особенность, восходящая к описанной выше экзистенциальной основе примитива – ключевой персонаж произведений Деева, так называемый «дед Георгий», имеет очевидное внешнее сходство с автором и, по сути, является его автопортретом. Таким образом, художник не просто отражает свое субъективное восприятие идеального мира, представленного в его случае деревней, но и включает себя в его устройство.

Итак, сибирский неопримитивизм представляет собой ветвь в искусстве примитива содержательно и идейно, в полной мере соотносящуюся с традициями примитивизма в мировом искусстве, региональный аспект которой проявился через специфический пласт тем, характерный исключительно для рассматриваемой территории. Творчество Юрия Деева является ярким и каноничным образцом сибирского неопримитивизма, безусловно, заслуживающим дальнейшего серьезного изучения. Творчество Деева не ограничено общими особенностями искусства неопримитивизма, оно имеет мощное уникальное русло, выраженное в разработанной автором стилистике и сильной индивидуализации творчества, проявляющейся через его автопортретность.



Рис. 2
Деев Ю. «Баный день» (1992).

ИСТОЧНИКИ

1. Библия. – Москва: Ридерз Дайджест, 2013.
2. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. – Москва: Directmedia, 2014.
3. *Кант И.* Критика способности суждения. – Москва: Искусство, 1994.
4. *Кушнарева А.* Искусство на грани безумия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.cablook.com/inspiration/iskusstvo-na-grani-bezumiya/>, свободный.
5. *Руссо Ж.-Ж.* Трактаты. – Москва, 1969.
6. Словарь латинского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.classes.ru/>, свободный.
7. *Шевченко А.* Нео-примитивизм: Его теория. Его возможности. Его достижения. – Москва, 1913.
8. *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии. – Москва, 2009.
9. *Шмидт Г.* Философский словарь. – Москва: Республика, 2003.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Богемская К.* Понять примитив. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2001.
2. *Рылёва А., Балдина О.* Два взгляда на наивное искусство. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2011.
3. *Леухина А.* Литературный примитивизм: эстетика и поэтика: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук; [Самар. гос. ун-т]. – Самара, 2010.
4. *Вакар И.* Примитивизм (Неопримитивизм) // Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура. Т. III, Книга 2: История. Теория. Л-Я. – Москва.: RA, Global Expert & Service Team, 2013. – С. 153-155.

SOURCES

1. *Biblia* [Bible], Moscow, 2013.
2. *Dictionary of Latin* [Electronic resource]. Access mode: <http://www.classes.ru/>, free.
3. *Kandinskiy, Vasiliy. O dukhovnom v iskusstve* [About the spiritual in art]. Moscow, 2014.
4. *Kant, Immanuel. Kritika sposobnosti sugdenia.* [The Critique of Judgment]. Moscow, 1994.
5. *Kushnareva, Alexandra. Iskusstvo na grani bezumiya* [Art on the verge of insanity]. [Electronic resource]. Access mode: <http://www.cablook.com/inspiration/iskusstvo-na-grani-bezumiya/>, free.
6. *Rousseau, Jean-Jacques. Traktaty* [Treatises]. Moscow, 1969.
7. *Schiller, Friedrich. O naivnoy i sentimental'noy poezii* [About naive and sentimental poetry]. Moscow, 2009.
8. *Schmidt, Heinrich. Filosofskiy slovar'* [Philosophical dictionary]. Moscow, 2003.
9. *Shevchenko, Alexandr. Neo-primitivizm: Ego teoria. Ego vozmozhnosti. Ego dostizhenia* [Neo-primitivism: His theory. Its possibilities. His achievements]. Moscow, 1913.

REFERENCES

1. *Bogemskaya, Ksenia. Ponyat' primitive* [Understand the primitive]. St. Petersburg, Aleteija, 2001.
2. *Leuhina, Anna. Literaturnii primitivizm: estetika I poetika* [Literary primitivism: aesthetics and poetics], Samara, 2010.
3. *Rylova, Anna, Baldina, Olga. Dva vzglyada na naivnoye iskusstvo* [Two views on naive art]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin, 2011.
4. *Vakar, Irina. Primitivizm(Neoprimitivizm)* [Primitivism (Neo-primitivism)]. In *Entsiklopediya russkogo avangarda* [Encyclopedia of the Russian avant-garde]. Moscow, RA, Global Expert & Service Team, 2013. – С. 153-155.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Деев Ю. «Праздник на Севере» (1986-1987).
Источник: Золотой фонд: живопись художников Сибири: [каталог] / Норил. худож. галерея. – Норильск: Норильская художественная галерея, 2008. – С. 35.
2. Деев Ю. «Баный день» (1992).
Источник: Юрий Деев: [альбом / вступ. ст. Е. Худоноговой]. – Красноярск: КаСС, 2004. – С. 28.

DOI: 10.28995/2227-6165-2018-2-78-88

Е.О. Кузина

аспирантка Государственного института искусствознания

asilandco@yahoo.com

«ЦВЕТ И ГЕОМЕТРИЯ ПРОСТРАНСТВА»: ИНДИЙСКИЙ ХУДОЖНИК-МОДЕРНИСТ ДЖАГДИШ СВАМИНАТХАН И ТАНТРИЗМ

Статья посвящена творческой и теоретической программе индийского художника-модерниста Джагдиша Сваминатхана (1928-1994) и тому, как она отражается в серии «Цвет и геометрия пространства» («Colour geometry of space», 1967). Эта серия демонстрирует связь творчества художника с визуальной культурой тантризма и требует рассмотрения в контексте тех представлений о теле, которые существовали в индийской религиозно-философской мысли. Анализируется связь художественных образов Сваминатхана с традиционными геометрическими изображениями – *янтрами*, или *мандалами*, использующимися в тантрическом ритуале, а также то, как через призму этих изображений художник переосмысляет изобразительность европейского искусства, создавая собственную версию модернизма, основанную на индийских художественных традициях и специфическом символизме религиозной мистики.

Ключевые слова: индийский модернизм, Джагдиш Сваминатхан, телесность, тантризм

The article is dedicated to Indian modern artist Jagdish Swaminathan (1928-1994), his artistic and theoretical program and to the way it is reflected in the *Colour geometry of space series* (1967). This series demonstrates the connection with the visual culture of Tantrism and has to be inspected in the context of the image of the body, represented by Indian religious and philosophical thought. The connection of Swaminathan's imagery and traditional geometrical pictures – *yantras* or *mandalas*, which are used during the Tantric ritual, is analyzed, as well as the way how Tantrism is reconsidered in his work into his own version of modernism, and is imagined as the base of Indian artistic tradition and specifically religious mystical symbolism.

Keywords: Indian Modernism, Jagdish Swaminathan, corporeality, Tantrism

Джагдиш Сваминатхан (1924-2002) – индийский художник-модернист, живший и работавший в Нью Дели. Наиболее широкую известность в Индии и за ее пределами он получил благодаря живописной серии «Bird, Tree and Mountain» («Птица, дерево и гора»), в которой специфически обыгрывался традиционный космологический образ мировой горы и растущего из нее мирового древа, соединяющего три мира. Эта серия и примыкающие к ней произведения демонстрировались и в Советском Союзе, а затем в России – в 1984 году на индийской ярмарке в Москве (работа «Enigma III» [Contemporary Indian Paintings, 1984, p. 31]), в 1987 году – там же на фестивале искусства Индии, в 1996 году – на выставке коллекции бхопальского музея «Рупанкар»¹ в Государственном музее Востока (воспроизведение одной из шелкографий, «Образ 2» 1979 года (рис. 1), можно найти в каталоге) [Рупанкар, 1996], и наконец в 2009 году – на выставке «Современное искусство Индии. Живописные траектории» в Русском музее [Современное искусство Индии, 2009, с. 54].

В этой статье я обращусь к ранней живописной серии «Colour Geometry of Space» («Цвет и геометрия пространства»), датируемой 1966 годом, и в связи с ней постараюсь рассмотреть те элементы тантрической традиции, которые служат источником образности Сваминатхана и позволяют анализировать его живопись через призму понятия телесность, которое особым образом преломляется в тантризме.

© Кузина Е.О., 2018

¹ Рупанкар – музей современного и аборигенного искусства, который является отделением Бхарат Бхаван, объединенного центра искусств в Бхопале. Главным и первым куратором Рупанкара был художник, которому посвящена эта статья.



Рис. 1
Дж. Свамианатхан. Образ-2.
Шелкография, 75 x 55 см, 1979.
Местонахождение неизвестно.

Концепция серии была сформулирована художником еще в начале 1960-х, когда он находился в творческом поиске и размышлял о пути развития современного ему индийского искусства. Пройдя долгий путь реалистических штудий, подражания Пикассо и европейским модернистам, Свамианатхан обратился к древней символике Индии, полагая, что только она сможет противостоять колониальной культуре и искусству. Основным стимулом к созданию серии была неотантрическая мысль, основанная на изучении и концептуализации древних текстов тантр и сопутствующих практик.

Стоит пояснить, что под тантрической традицией обычно понимают различные учения, основанные на литературных текстах – тантрах; понятием *тантризм* я буду обозначать тантрическую традицию в ее взаимосвязи с корпусом научных текстов и переводов, созданных исследователями XIX-XX веков. Как пишет современный специалист по бенгальской тантрической традиции, Хью Урбан:

«Правда в том, что на протяжении длительного периода Индия знает о существовании обширного, разнообразного и гетерогенного корпуса текстов, которые называют тантрами; тем не менее, абстрактная категория «тантризм», по словам Андре Паду (Andre Padoux), используемая для отсылки к определенной и последовательной традиции, – это «безусловно западное современное создание», которое по большому счету является продуктом ученых-ориенталистов и колониальных специалистов XIX века» [Urban, 2001, p. 4].

В настоящей статье все проявления культуры, так или иначе связанные с *тантризмом*, названы *тантрическими* (тантрическая мысль, тантрическая визуальная культура и т.п.), однако основным предметом внимания будет не тантризм как таковой, а те направления религиозно-философской мысли, которые развивались на его основе уже в XX веке, – так называемый *неотантризм*.

Древняя литературная традиция тантр, первое упоминание о которой относится к V веку нашей эры, по мнению исследователей, не имеет прямой связи с ведийской, развивается параллельно с ней и вписывается в практику особых гибридных сообществ – тантрических сект [Padoux, Jeanty, 2013, p.1]. Гибридными их можно назвать в силу специфики их генезиса: взгляды исследователей на возникновение и развитие тантрической традиции различаются, но более или менее общепринятым

Е.О. Кузина «Цвет и геометрия пространства»:

Индийский художник-модернист Джагдиси Свамнатхан и тантризм

считается, что она связана с локальными народными и племенными культурами [Пахомов, 2007; Пахомов, 2008], и в частности, с земледельческими культурами матери, которые по всей видимости имеют дравидийское происхождение.

Один из важных элементов ритуальной практики таких сект – создание магических диаграмм, *янтр*, специфических тантрических *мандал*², являющихся символическими репрезентациями человеческого тела и, одновременно, подобной ему божественной вселенной. Расцветенный геометрический узор, разворачивающийся из невидимого центра, традиционно называемого *бинду* (санскр. ‘точка’), содержит повторяющиеся символы: треугольники символизируют *йони* (санскр. ‘женский половой орган’) и *шакти* – источник высшей универсальной энергии [Пахомов, 2009], иногда персонифицируемый в образе одноименной богини. Эти символы находятся в неразрывной связи с мужским принципом – *лингамом*, олицетворяемом в образе бога Шивы³.

Можно сказать, что тантрическое учение, с одной стороны, занимает маргинальное положение относительно брахманистского культа, а с другой стороны, слито с ним, так как, предполагается, что тексты создавались брахманами. В силу особой трансгрессивности тантрических практик, принять участие в ритуале может только ученик гуру-тантрика. В тантрической традиции имеет место осознанное и ритуальное употребление в пищу тех продуктов, которые в традиционном индуизме и буддизме считаются «нечистыми», так называемых «пяти ‘М’» (панчамакара): *мадья* – вино, *матся* – рыба, *манса* – мясо, *мудра* – жареные зерна (афродизиаки); к ним примыкает также *майтхуна* – половой акт, играющий важную роль в ритуале.

Интерес к тантрической традиции, которую европейские ученые исследуют начиная с XIX века (в первую очередь, Джон Вудрофф, опубликовавший свои труды о тантризме и переводы тантр под именем Артура Авалона уже в 1910-е годы), усиливается к 1930-м годам, когда к этому мистическому направлению обращаются индийские мыслители, например, англоязычный писатель, Мульк Радж Ананд, посвятивший отдельную главу в работе «Индуистский взгляд на искусство» («The Hindu View of Art», 1930) эстетике тантризма [Anand, 1957]. Вскоре после издания этой работы в Индии (1957) янтры и связанные с ними характерные символы (змея, лотос, семя и т.п.) проникают в искусство. Ананд объясняет необходимость визуального отображения божественной реальности в тантризме тем, что «у сознания всегда есть объект» и «не существует “пустого”, незанятого сознания», и такой объект, янтра, следовательно, необходим в процессе медитации – «геометрическая формула для каждого божества индуистского пантеона» (цит. по: [Шептунова, 1986, с. 132]).

Работы Ананда и последовавшие за ними труды Аджиты Мукерджи [Mookerjee, 1971] составляют корпус так называемых неотантрических текстов, которые оказали большое влияние на интеллектуальную среду Индии и на художников, стремившихся выработать принципы для создания особого, национального индийского модернизма (П.Т. Редди, Г.Р. Сантош, Бирен Де, Ом Пракаш, С.Х. Раза и другие). Основной пафос индийского неотантризма⁴ заключался в том, что современные достижения точных наук, воспринимаемые как неотъемлемая часть модернизированной европоцентричной цивилизации, были давно известны индийским мистикам-тантрикам. Например, то, что и звук, и цвет, согласно данным современной физики имеют одинаковую – волновую природу, с точки зрения неотантристов было предсказано тем, что мантра (устная,

² *Мандала* (санскр. ‘круг’) – «симметричный символический чертеж бытия-в-мире» [Парибок, 2009, с. 503],

ориентированный по сторонам света и отражающий структуру космоса как связанности индивидуальной души и вселенной.

³ Ср.: «Человеческое тело, его психологические и биологические функции, – это устройство, посредством которого может быть пробуждена дремлющая психическая энергия (Кундалини Шакти), которая должна соединиться с космическим сознанием (Шивой)» [Mookerjee, Khanna, 1977, p. 21].

⁴ Индийский и западный неотантризм связаны исторически, однако стоит их различать. Первый был связан с новой интерпретацией текстов тантр в 1930-е годы, а позже проявился в модернистском искусстве Индии. Второй же распространился в США и Европе уже в 1960-е годы, был связан с коммерциализацией ритуальной практики, шедшей вопреки тому, что в оригинальных тантрических сектах знание могло быть передано ученику только от посвященного гуру в рамках специфических отношений, основанных на идее *бхакти* (санскр. ‘преданное служение’).

E.O. Kuzina "Colour Geometry of Space":
Indian Modern Artist Jagdish Swaminathan and Tantrism

произносимая формула, т.е. звук) и янтра (изобразительный эквивалент этой формулы) аналогичны. Мысль о том, что современный взгляд на мир был предугадан в далекой индийской древности, вдохновлял тех художников и мыслителей, которые были воспитаны на представлении о гегемонии западных ценностей, но стремились освободиться от его гнета.

Одним из таких художников был и Свамнатхан, в живописи которого в 1960-е годы появляются образы, непосредственно вдохновленные тантрическим мистицизмом. Они отражают представления о всеобщей связности вещей во вселенной и о том, что тело человека вписано в ее структуру. Если обратиться к тем работам художника, что предшествовали серии «Цвет и геометрия пространства» (1966), то в них обнаруживаются все характерные тантрические символы. Например, в картине 1963 года (рис. 2), плоскость холста поделена на три сегмента, в каждом из которых помещен определенный символ. В левой части – почти ваноговское солнце с характерными мазками, передающими световое движение, в правой – трезубец Шивы; между ними в квадрате помещен намеренно двусмысленный образ – округлый красный йони, испускающий свет, который внешне также напоминает семя (столь же двусмысленен традиционный тантрический образ йони / лингама). Этот помещенный на сине-красном фоне образ символизирует двуликую природу любой целостности, дуальность сущего, включающего как женское, так и мужское, как *пракрити* (санскр. 'причина, материя', женский элемент), так и *пурушу* (санскр. 'человек, мужчина')⁵. По нижнему краю этот сегмент обрамлен кантом с менее явными, но читаемыми образами – треугольниками, спиралью, змеей и семенем. В этой работе художник стремится передать вибрацию, волновое движение *кундалини* (восходящей психической энергии), для чего использовал песок, который он наносил на масляную или восковую основу холста: застывший на плоскости песок словно бы воспроизводит ритуальные круговые движения рук и, по словам Гиты Капур, через «иконическое изображение переводит это в движение символа» [Кариг, 1995, р. 62].

Все используемые в картине образы по сути своей общеиндийские, однако в такой комбинации они репрезентируют специфические символы тантрических направлений. Семя, изображенное в центре композиции (*биджа*), символизирует начало или причину всех вещей, заключенную в энергетическом сгустке, несущем в себе зародыш двуединого целого. В этом смысле *биджа*



Рис. 2
Дж. Свамнатхан. Без названия. Холст, масло, песок, размеры неизвестны, 1963.
Коллекция: Аниша Имхасли.

⁵ В философии санкхьи *пракрити* трактуется как материальная первопричина вселенной, женский элемент, который вступает в контакт с мужским элементом – *пурушей*.

Е.О. Кузина «Цвет и геометрия пространства»:

Индийский художник-модернист Джагдхи Сваминатхан и тантризм

родственна понятию *бинду* – изначальной «пустой» космической точки, лишенной какой-либо формы. Тантрическая традиция связывает рождение вселенной с появлением пятидесяти *биджа-мантр* (пятьдесят – число знаков в алфавите деванагари), то есть «семенных слогов» или изначальных звуков – определенных комбинаций (например, «Ом», «Хрим», «Рам» и т.п.), которые несут в себе мистическое значение и связываются с определенными божествами и янтрами, то есть их цветовыми геометрическими эквивалентами, использующимися как ритуальный инструментарий в индуистском тантризме [Moogerjee, 1971].

К 1966 году художественная манера Сваминатхана претерпевает значительные изменения: он отказывается от прямого использования тантрических символов (змеи, семени, лотоса и прочих), в которые, по его словам, «одеты» другие символы – геометрические формы [Swaminathan, 1995, p. 21], и обращается к абстракции в его работах появляются геометрические фигуры, закрашенные цветом (рис. 3). В каталоге к выставке «Цвет и геометрия пространства» (рис. 4) он пишет: «...я осознал необходимость исследования геометрических форм в их изолированном виде... Является ли эта геометрия только инструментом композиции или же она сама по себе способна открывать дверь в мистическое?» [Swaminathan, 1995, p. 21]. Гита Капур в критической заметке по поводу этой выставки поясняет, что тантрические символы обладают магическими свойствами – с их помощью зритель может достигнуть максимальной внутренней концентрации и обрести мистическое единство со всем миром [Transits of a Wholtime, 2012, p. 86].

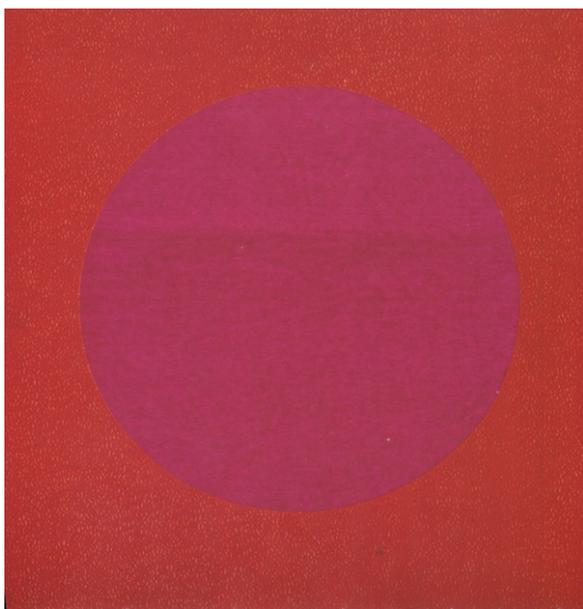


Рис. 3
Дж.Сваминатхан. Без названия.
Холст, масло, размеры неизвестны, 1964.
Местонахождение неизвестно.

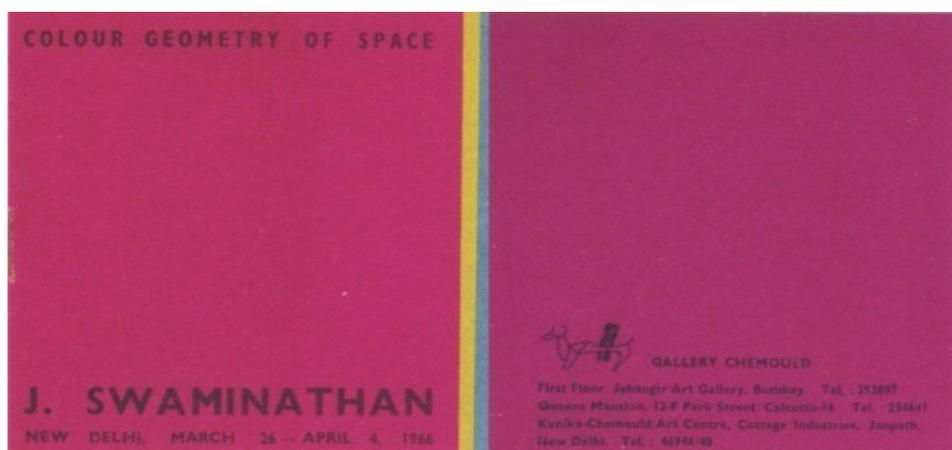


Рис. 4
Дж. Сваминатхан. Обложка каталога выставки «Цвет-геометрия пространства».
26 марта – 4 апреля 1966 года.

E.O. Kuzina "Colour Geometry of Space":
Indian Modern Artist Jagdish Swaminathan and Tantrism

Тантрическая мысль существует в контексте общеиндийской концептуальной структуры, главную черту которой составляют микро-макрокосмические соответствия, иерархические представления об устройстве космоса, куда вписывается человек – *пуруша*, представляемый как совокупность связанных друг с другом оболочек, различаемых по «тонкости» и «плотности» [Лысенко, 2016, с. 45]. Это представление помогает воспринимать всё пространство мира как единое мистическое *тело*: индивидуальное тело для тантриков становится образом феноменального мира, при помощи которого Брахман (Абсолют, вселенная) общается с индивидуальной сущностью – Атманом.

Такая установка на тождество малого и великого, на осмысление пространства через человеческое тело – яркая черта художественного творчества Сваминатхана. Он переосмыляет процесс создания произведения как мистическую практику, аналогом которой становятся различные тантрические ритуалы. В манифесте 1963 года, написанном Сваминатханом для «Группы 1890» (возглавляемого им художественного объединения), он пишет:

«Для нас творческий акт и есть чистое переживание (*experience*) того, что является нам (*appropriated by us*), и поэтому этот акт никак не связан с самим произведением искусства, которое создает свое собственное пространство (*field*) переживания, ведь переживание соития – это не то же самое, что плод. Произведение искусства должно быть переживаемо, но само это переживание не надо ни судить, ни оценивать» [Transits of a Wholtimer, 2012, p. 70].

В сопроводительном тексте к выставке «Цвет и геометрия пространства» (1966) Сваминатхан цитирует пожалуй самую известную мантру, *Шанти-мантру* (санскр. 'мантра покоя'), предваряющую раннюю Ишавасья-упанишаду:

«То – Полное, это – полное. Из полного
возникает полное.

[Когда] от полного берется полное, то все же
остается полное»

pūrṇam adaḥ pūrṇam idaṃ pūrṇāt purṇam
udacyate |

pūrṇasya pūrṇam ādāya pūrṇam evāvaśiṣyate |
om śāntiḥ śāntiḥ śāntiḥ ||

(перевод А.Я. Сыркина)
[Упанишады, 1992, с. 134]

[The Principal Upaniṣads, 1968, p. 564]

Ишавасья-упанишада рассматривает возможности человеческого познания и пути к истинному знанию (санскр. *jñāna*, родственное по смыслу древнегреческому *gnosis*). Повторение слова *пурна* (санскр. 'полный') в предваряющей эту упанишаду мантре призвано выразить универсальную полноту Абсолюта, представить пространство как единое и «непроявленное» (*avyaktam*). Сваминатхан использует понятия непроявленного, чтобы сравнить индийскую и европейскую культурные парадигмы: он утверждает, что пространство нельзя познать аналитическими методами (как в европейской парадигме), но зато можно соотносить себя с основной характеристикой пространства – его непроявленностью, и средствами для этого могут быть геометрические цветоформы, такие как треугольник, квадрат и круг, которые становятся своего рода «окнами» в непроявленное пространства, в *avyaktam* [Transits of a Wholtimer, 2012, p. 80].

В полемических текстах Сваминатхан часто обращается к понятию аналитизма, под которым понимается метод европейского искусства, отнюдь не связанный с *аналитическим искусством* Павла Филонова и его методом «органического» выращивания картины из кубистических осколков образа. Он имеет в виду метод, возникнувший в Индии под влиянием колониальной ситуации и сосредоточивший все внимание индийских художников на освоении «техники» в отрыве от «содержания»⁶. Анализируя европейскую историю искусства и объясняя причину возникновения такого «конструктивизма», художник пишет:

⁶ Наверное, один из немногих европейских художников, чье творчество было актуально для Сваминатхана, – Пауль Клее, воспринимаемый им как художник мифотворческого типа, выразивший «тайнство самой жизни». Влияние Клее также заметно в творчестве мадрасского художника К.Ч.С. Паникара.

Е.О. Кузина «Цвет и геометрия пространства»:

Индийский художник-модернист Джагдхи Сваминатхан и тантризм

«Аналитический реализм западного типа поставил под вопрос сменяющие друг друга художественные манеры (*pictorial representation*). То движение, которое началось с восстания против ренессансной традиции, проверяло на прочность различные элементы художественных манер, но не сам акт художественного творения. И вот перед нами художник, который уходит от натуралистической изобразительности ради импрессионистской, от импрессионистской к экспрессионистской, от экспрессионистской к кубизму, от кубизма к сюрреализму, то есть изображению другой реальности, а от сюрреализма к абстракционизму, то есть к бегству от реальности. И именно это движение намертво приковывает его к реальности. То новое обмирщение, которое происходит в поп-арте, – лишь завершение этого круга» [Swaminathan, 1995, p. 19].

Так, идея дискретности пространства, которое может быть сконструировано, выстроено или сломано, противопоставляется идее тотальности индийского искусства, опирающегося на религиозно-философскую традицию, где пространство имманентно и сакрально: оно уже существует как данность, и обладает свойствами, которые можно актуализировать и обрести через божественную геометрию янтры. В одной из работ серии «Цвет и геометрия пространства» (рис. 5) можно увидеть образ *биджи* и отсылку к идее двух аспектов бытия (пассивного и активного, мужского и женского, *пуруши* и *пракрити*), которые, соединяясь друг с другом, образуют единство. А в другой работе (рис. 6) гексагональную мандалу красного цвета.



Рис. 5
Дж.Сваминатхан. Без названия.
Холст, масло, 61 x 91 см, 1964.
Местонахождение неизвестно.



Рис. 6
Дж. Сваминатхан. Без названия. Холст, масло, 59,7 x 91,4 см, 1964.
Местонахождение неизвестно.

Е.О. Kuzina “Colour Geometry of Space”:
Indian Modern Artist Jagdish Swaminathan and Tantrism

Традиционные *янтры* отображают символическую структуру, где каждому цвету приписываются определенные свойства, как правило, соотносимые с одной из трех *гун* (санскр. ‘нити’, ‘свойства’), каждая из которых выражает один из аспектов бытия: упрощая, можно сказать, что красный цвет символизирует активные и пристрастные состояния – *раджас*, белый или желтый связываются со спокойными состояниями, радостью и счастьем – *самтвой*, а темный (черный или темно-коричневый) – с безразличной инертностью, *тамасом* [Шохин, 2009, с. 318]. Другие цвета, которые использует Сваминатхан в рассматриваемой серии (рис. 7) – бледно-зеленый, лимонно-желтый и розовый – также часто встречаются в традиционных янтрах и могут ассоциироваться с воздухом, созревшим зерном, кровью. Отношение к цвету не только как к символу, но и как к определенному типу вибрации, непосредственно воздействующей на зрителя, заставляет вспомнить абстрактный экспрессионизм Марка Ротко, добивавшегося амбивалентного взаимоусиливающего эффекта окружающего пространства и картины – вовлечения пространства (вместе со зрителем) в поверхность холста или же, напротив, освещения цветом монотонной краски объектов, находящихся в окружении. Отечественный исследователь индийского модернизма С. Потабенко отмечал, что Сваминатхан добивался эффекта «люминесцентного свечения» втиранием пигмента в холст, который предварительно был окрашен большой кистью или тампонами в нужный цвет [Потабенко, 2003, с. 89].

Все композиции рассматриваемой серии абстрактны, однако, в них прослеживается ведущая антропоморфическая идея. В одной из статей художник пишет о «психоделической интенции тантрического искусства [имея в виду неотантризм – Е.К.], использующего соотношения длины волны, соответствующей определенному цвету, для того, чтобы цвет и геометрия функционировали, создавая бесконечное, тотальное пространство», указывая на «антропоморфическую образность», присущую индийскому народному искусству [Swaminathan, 1995, р. 22]. Он упоминает и джайнскую изобразительную систему, в которой одно из центральных мест занимает образ проточеловека *пуруши*, организующий космическое пространство. Другими словами, здесь мы встречаемся с попыткой при помощи живописи передать ту же самую идею единства, которая заложена в Брихадараньяка-упанишаде: «...этот Атман есть Брахман, состоящий из познания, из разума, из жизни, из зрения, из слуха, из земли, из воды, из ветра, из пространства, из света и не-света, из желания и нежелания, из гнева и не-гнева, из дхармы и не-дхармы, из всего» [Упанишады, 1992, с. 125]. Подобная идея соответствия макрокосма и микрокосма, отразившаяся еще в Ведах, особым образом трактуется в тантрическом корпусе текстов (учений сотериологического характера): путь к освобождению лежит через познание собственной телесной организации.



Рис. 7
Дж.Сваминатхан. Без названия. Холст, масло, 61 x 91,4 см, 1964.
Местонахождение неизвестно.

Е.О. Кузина «Цвет и геометрия пространства»:
Индийский художник-модернист Джагдиш Сваминатхан и тантризм

Таким образом, для понимания творчества Джагдиша Сваминатхана необходимо учитывать контекст, с одной стороны, традиционных представлений об отношениях между человеческим и божественным, а с другой, тантрическую традицию, отличающейся специфическим образно-символическим рядом. Категория телесности/телесного может выступать своего рода проводником при анализе искусства индийского модернизма. На примере геометрической серии Сваминатхана можно сказать, что эта категория специфически понимается художником и реализуется как магическая формула: заимствованные из изобразительного инструментария тантрической традиции символы утрачивают ритуальную функцию, превращаясь в чистые геометрические формы и становясь частью станковой картины, которая, в свою очередь, возвращает зрителя в мистический мир ритуала.

ИСТОЧНИКИ

1. Рупанкар. Каталог выставки в Государственном музее искусства народов Востока из собрания Музея современного искусства в Бхопале. – Бхопал: Бхарат Бхаван, 1996.
2. Современное искусство Индии. Живописные траектории: альманах / вступ. ст. *Р. Лочана*. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2009.
3. Упанишады: в 3 кн. Кн. 1. / пер., предисл. и ком. *А.Я. Сыркина*. – Москва: Наука, 1992.
4. Contemporary Indian Paintings (Indian Trade Fair, Moscow). – New Delhi: Lalit Kala Akademi, 1984.
5. *Swaminathan J.* The New Promise // Lalit Kala Contemporary. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). – P. 18-20.
6. *Swaminathan J.* Colour Geometry (Catalogue of Exhibition, 1967) // Lalit Kala Contemporary. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). – P. 21.
7. *Swaminathan J.* The Cube And The Rectangle // Lalit Kala Contemporary. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). – P. 21-23.
8. Transits of a Wholotimer. J. Swaminathan: Years 1950-1969. – New Delhi: Gallery Space Art, 2012.
9. The Principal Upaniṣads / Ed. and transl. by *S. Radhakrishnan*. – London: George Allen & Unwin LTD, 1968.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лысенко В.* Что делает тело живым – взгляд из Индии // Тема «живого тела» в истории философии. Humanitas. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – С. 43-65.
2. *Парибок А.В.* Мандала // Индийская философия. Энциклопедия / Отв. ред. *М.Т. Степаняц*. – Москва: Восточная литература; Академический проект; Гаудеамус, 2009. – С. 503.
3. *Пахомов С.* Тантризм // Индийская философия. Энциклопедия / Отв. ред. *М.Т. Степаняц*. – Москва: Восточная литература; Академический проект; Гаудеамус, 2009.-- С. 771-774.
4. *Пахомов С.* Генезис индуистского тантризма [часть 1] // IX Социологические чтения преподавателей, аспирантов и студентов. Межвузовский сборник научных трудов. – Пенза: Пензенский государственный педагогический университет им. В.Г. Белинского, 2007. – С. 126-141.
5. *Пахомов С.* Генезис индуистского тантризма [часть 2] // X Социологические чтения преподавателей, аспирантов и студентов. Межвузовский сборник научных трудов. – Пенза: Пенз. гос. пед. ун-т им. В.Г. Белинского, 2008. – С. 257-266.
6. *Потабенко С.* Искусство независимой Индии. (1950-1970-е годы). – Москва: Восточный университет, 2003.
7. *Шептунова И.И.* Неотантризм: мифотворчество в современном индийском искусстве // Современная художественная культура в странах Азии и Африки. – Москва: Наука, 1986. – С. 127-141.
8. *Шохин В.К.* Гуны // Индийская философия. Энциклопедия / Отв. ред. *М.Т. Степаняц*. – Москва: Восточная литература; Академический проект; Гаудеамус, 2009. – С. 318-320.
9. *Anand M.R.* The Hindu View of Art. – Bombay, 1957.
10. *Kapur G. J.* Swaminathan: The Artist the Ideologue the Man His Persona // Lalit Kala Contemporary 40 (Special Issue on J. Swaminathan). 1995. – P. 61-62.
11. *Mookerjee A.* Tantra Art in Search of Life Divine // Lalit Kala Contemporary. 1971. № 12-13. – P. 8-10.
12. *Mookerjee A., Khanna M.* The Tantric Way. Art. Science. Ritual. – London: Thames and Hudson, 1977.
13. *Padoux A., Jeanty R.-O.* Introduction // The Heart of The Yoginī: The Yoginīhrdaya, a Sanskrit Tantric Treatise. – New York: Oxford University Press, 2013. – P. 1-23.

E.O. Kuzina "Colour Geometry of Space":
Indian Modern Artist Jagdish Swaminathan and Tantrism

14. Urban H.B. *The Economics of Ecstasy. Tantra, Secrecy, and Power in Colonial Bengal*. – New York: Oxford University Press, 2001.

SOURCES

1. *Contemporary Indian Paintings (Indian Trade Fair, Moscow)*. New Delhi, 1984.
2. Rupankar. *Katalog vystavki v Gosudarstvennom muzee iskusstva narodov Vostoka iz sobranija Muzeja sovremennogo iskusstva v Bhopale* [Roopankar. Catalogue of the exhibition in State Museum of Oriental Art from the collection of Museum of Contemporary art in Bhopal]. Bhopal, 1996.
3. *Sovremennoe iskusstvo Indii. Zhivopisnye traektorii* [The Modern Art of India. Pictorial Trajectories]. Saint Petersburg, 2009.
4. Swaminathan J. *The New Promise*. In: *Lalit Kala Contemporary*. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). Pp. 18-20.
5. Swaminathan J. *Colour Geometry (Catalogue of Exhibition, 1967)*. In: *Lalit Kala Contemporary*. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). P. 21.
6. Swaminathan J. *The Cube and the Rectangle*. In: *Lalit Kala Contemporary*. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). – Pp. 21-23.
7. *The Principal Upanishads*. Ed. and transl. by S. Radhakrishnan. London, 1968.
8. *Transits of a Wholotimer. J. Swaminathan: Years 1950-1969*. New Delhi, 2012.
9. *Upanishady: v 3 kn.* [Upanishads: in 3 vols.]. Translation, introduction and commentary by A. Syrkin. Vol. 1. Moscow, 1992.

REFERENCES

1. Anand M.R. *The Hindu View of Art*. Bombay, 1957.
2. Kapur G. J. *Swaminathan: the Artist the Ideologue the Man His Persona*. In *Lalit Kala Contemporary*. 1995. № 40 (Special Issue on J. Swaminathan). Pp. 61-62.
3. Lysenko V. *Chto delaet telo zhivym – vzglyad iz Indii* [What makes the body alive? – Indian Perspective]. In *Tema «zhivogo tela» v istorii filosofii. Humanitas. Centr gumanitarnykh iniciativ* [The Subject of «a Living Body» in the History of Philosophy]. Moscow; Saint Petersburg, 2016. Pp. 43-65.
4. Mookerjee A. *Tantra Art in Search of Life Divine*. In *Lalit Kala Contemporary*. 1971. № 12-13. Pp. 8-10.
5. Mookerjee A., Khanna M. *The Tantric Way. Art. Science. Ritual*. London, 1977.
6. Padoux A., Jeanty R.-O. *Introduction*. In *The Heart of The Yoginī: The Yoginīhrdaya, a Sanskrit Tantric Treatise*. New York, 2013. Pp. 1-23.
7. Paribok A.V. *Mandala* [Mandala] In: *Indijskaja filosofija. Jenciklopedija* [Indian Philosophy. Encyclopedia]. Ed. M.T. Stepanjanc. Moscow, 2009. P. 503.
8. Pakhomov S. *Tantrizm* [Tantrism]. In: *Indijskaja filosofija. Jenciklopedija* [Indian Philosophy. Encyclopedia]. Ed. M.T. Stepanjanc. Moscow, 2009. Pp. 771-774.
9. Pakhomov S. *Genezis induistskogo tantrizma* [Genesis of Hindu Tantrism] [part 1]. In *IX Sociologicheskie chtenija prepodavatelej, aspirantov i studentov. Mezhvuzovskij sbornik nauchnyh trudov* [IX Sociological Reading for Lecturers, Aspirants and Students. Interacademic Corpus of Scientific Papers]. Penza, 2007. Pp. 126-141.
10. Pakhomov S. *Genezis induistskogo tantrizma* [Genesis of Hindu Tantrism] [part 2]. In *X Sociologicheskie chtenija prepodavatelej, aspirantov i studentov. Mezhvuzovskij sbornik nauchnyh trudov* [X Sociological Reading for Lecturers, Aspirants and Students. Interacademic Corpus of Scientific Papers]. Penza, 2008. Pp. 257-266.
11. Potabenko S. *Iskusstvo nezavisimoj Indii (1950-1970-e gody)* [Art for Independent India. 1950s-1970s]. Moscow, 2003.
12. Sheptunova I.I. *Neotantrizm: mifotvorchestvo v sovremennom indijskom iskusstve* [Neotantrism: Mythmaking in Modern Indian Art]. In: *Sovremennaja hudozhestvennaja kul'tura v stranah Azii i Afriki* [Modern Artistic Culture in Asia and Africa]. Moscow, 1986. Pp. 127-141.
13. Shohin V.K. *Guny* [Gunas]. In: *Indijskaja filosofija. Jenciklopedija* [Indian Philosophy. Encyclopedia]. Ed. M.T. Stepanjanc. Moscow, 2009. Pp. 318-320.
14. Urban H.B. *The Economics of Ecstasy. Tantra, Secrecy, and Power in Colonial Bengal*. New York, 2001.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Дж. Сваминатхан. Образ-2. Шелкография, 75 x 55 см, 1979. Местонахождение неизвестно.

Источник: Рупанкар. Каталог выставки в Государственном музее искусства народов Востока из собрания Музея современного искусства в Бхопале. – Бхопал: Бхарат Бхаван, 1996.

Е.О. Кузина *«Цвет и геометрия пространства»:*
Индийский художник-модернист Джагдхи Свамнатхан и тантризм

Рис. 2. Дж. Свамнатхан. Без названия. Холст, масло, песок, размеры неизвестны, 1963. Коллекция: Аниша Имхасли.

Источник: Transits of a Wholetimer. J. Swaminathan: Years 1950-1969. – New Delhi: Gallery Space Art, 2012. – P. 88.

Рис. 3. Дж.Свамнатхан. Без названия. Холст, масло, размеры неизвестны, 1964. Местонахождение неизвестно.

Источник: Transits of a Wholetimer. J. Swaminathan: Years 1950-1969. – New Delhi: Gallery Space Art, 2012. – 81.

Рис. 4. Дж. Свамнатхан. Обложка каталога выставки «Цвет-геометрия пространства». 26 марта – 4 апреля 1966 года.

Источник: Transits of a Wholetimer. J. Swaminathan: Years 1950-1969. – New Delhi: Gallery Space Art, 2012. – P. 80.

Рис. 5. Дж.Свамнатхан. Без названия. Холст, масло, 61 x 91 см, 1964. Местонахождение неизвестно.

Источник: saffronart.com//http://www.saffronart.com/fixed/ItemDetails.aspx?iid=7865&a=J%20%20Swaminathan&pt=2&eid=31. Дата обращения: 11.02.2018.

Рис. 6. Дж. Свамнатхан. Без названия. Холст, масло, 59,7 x 91,4 см, 1964. Местонахождение неизвестно.

Источник: artnet.com // http://www.artnet.com/artists/jagdish-swaminathan/untitled-BJ9P45xnigwarwMqj7WBxw2. Дата обращения: 11.02.2018.

Рис. 7. Дж.Свамнатхан. Без названия. Холст, масло, 61 x 91,4 см, 1964. Местонахождение неизвестно.

Источник: Transits of a Wholetimer. J. Swaminathan: Years 1950-1969. – New Delhi: Gallery Space Art, 2012. P. 83.

О.Н. Аверьянова
кандидат искусствоведения,
заведующая Отделом искусства фотографии ГМИИ им. А.С. Пушкина
olga.averyanova@arts-museum.ru

«АВТОПОРТРЕТ» МАН РЭЯ КАК ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ КОНСТРУКЦИЯ БРЕНДА MAN RAY

«Вдохновение, а не информация, является общей целью этой книги», – объяснил Ман Рэй своему издателю. Речь идёт о его автобиографии, вышедшей в 1963 году. На протяжении всей своей жизни французский художник американского происхождения Ман Рэй работал с разнообразными изображениями, но это издание, в соответствии с вышесказанным, представляет новый «творческий продукт», созданный им в неизобразительной области. В статье рассматриваются некоторые аспекты взаимодействия текстов и других произведений художника, что связано как с проблемой самоидентификации, так и функционированием «бренда» MAN RAY, чему посвящена серия авторских исследований.

“Inspiration, not information, is the general purpose of this book”, Man Ray explained to his publisher. This refers to his autobiography, published in 1963. Throughout his life the American-born French artist Man Ray worked with a variety of images, but this publication, as specified above, represents new “creative product” created by him in non-figurative art. The article deals with some aspects of the interaction of texts and other works of the artist, that is associated with the problem of self-identification of the artist, as well as the functioning of the “author’s brand” MAN RAY, which is the subject of a series of author’s case study.

Ключевые слова: Ман Рэй, фотография, объект, бренд, культурная стратегия, автобиография, mass market

Keywords: Man Ray, photography, object, brand, cultural strategy, autobiography, mass market

В начале 1910-х годов XX века французский дадаист Марсель Дюшан придумал концепцию *ready made* (реди-мейд), что имело весьма значительные последствия для дальнейших течений в искусстве. Никакое другое отдельное явление не оказало более глубокого влияния на художественную систему в целом. Реди-мейд по замыслу Дюшана – повседневный объект (лопата, стойка для бутылок, писсуар и т. д.), – который автор выбирает и обозначает как произведение искусства. Таким образом, никакие практические навыки более не требовались, деятельность художника не зависела от мастерства, до того являющимся обязательным условием творческого процесса. Virtuозность творения была заменена актом декларативности, маркировкой – здесь таилась и привлекательность, и опасность. С этого момента все больше и больше произведений стали полагаться на лингвистические конструкции – и в этом фотография достигла равноценности живописи. Потребовалось почти пятьдесят лет, прежде чем сдвиг в парадигме стал очевидным. Только в начале 1960-х годов поп-арт, используя наработки реди-мейда в его многочисленных мутациях, провозгласил новое направление – искусство *mass market*.

Одним из первых, кто интуитивно понял, какие двери распахнул Марсель Дюшан, и кто не только дополнил, но и посредством собственной художественной стратегии внёс фундаментальный вклад в создание этой новой модели искусства был Ман Рэй. С Дюшаном они встретились в 1915 году и оставались друзьями на протяжении всей жизни. Интересно, что и личные качества, и происхождение этих людей были совершенно разными; в определённом отношении даже методы работы представлялись диаметрально противоположными. Дюшан родился в буржуазной французской семье. Некоторые из его старших и младших братьев и сестёр стали успешными

О.Н. Аверьянова «Автопортрет» Ман Рэя
как лингвистическая конструкция бренда MAN RAY

художниками, в то время как Марсель посвятил большую часть жизни, как бы это парадоксально не звучало, отрицанию своей артистической личности, поскольку прекратил заниматься искусством уже в конце 1920-х годов. Эммануэль Радницкий, так звучало имя Ман Рэя при рождении, появился на свет в Филадельфии, будучи старшим ребёнком в еврейской семье, которая приехала в США, за два года до этого иммигрировав из России. Его отец – портной. Вся семья должна была помогать в его работе. То, что обычно рассматривается как первое независимое произведение Рэя – «Гобелен» (*Tapestry*, 1911), представляло собой текстильный коллаж, созданный из образцов ткани, найденных в мастерской отца. Рэй неоднократно будет использовать портновские атрибуты и в дальнейшем: швейную машинку (*The Enigma of Isidor Ducasse*, 1920), утюг (*Cadeau*, 1921), вешалки (*Obstruction*, 63 wooden coat hangers, 1920), манекен (*Coat-Stand*, 1920) и др. Но все эти предметы были подвержены остракизму. Швейная машинка обёрнута мешковиной и почти не узнаваема; утюгом невозможно гладить, вешалки поддерживают воздух, манекен – гротеск. Приняв новое имя в 1912 году, Рэй символически отказывается от родословной и своих корней: с этого времени он создаёт себя как художника. [Baigell and Heyd, 2001, p. 126-141].

В 1914 году появляется крошечное живописное полотно, мотивом которого стало начертание собственного имени художника **MAN RAY** и год его создания – абсолютное новшество в истории искусства [Аверьянова, 2017 (b)]. Имя и дата – традиционные знаки исторической достоверности, в данном случае они представлены в качестве единственного изображения на полотне. Идентифицируется не авторство, а «марка», как принято в товарной сфере. Подпись – графический образ, эквивалентный «буквенному автопортрету», выказывает неоднозначное отношение с вербальной формой. Слово «человек», обозначает имя художника и подменяет его визуальное присутствие. Размер картины позволяет думать, что автор намерен использовать эту «бирку» и в дальнейшем, таким образом атрибутируя «свою продукцию». Примеры такого установления уже существовали: *Picasso* стал своего рода маркером кубизма, аналогичным образом семантизируется и «Малевич», который в своих поздних работах, в частности в ряде портретов 1930-х годов, использовал супрематические элементы, как специфические подписи-иконограммы. В начале 1920-х Рэй назовёт модификацию фотограммы своим именем – рейографией, и она надёжно послужит художнику и в качестве символа объектированного «я», и как элемент брэнда **MAN RAY**, который он начинает создавать. В середине 1960-х, руководствуясь выбранной стратегией, которой следовал всю свою жизнь, и будучи уверенным в её результативности, Рэй выставляет свои работы без подписи: они абсолютно узнаваемы как «товар», хорошо зарекомендовавший себя на арт-рынке. Например, произведения художника были представлены на сюрреалистической выставке «Абсолютное отклонение» в галерее *Galerie L'Oeil* в Париже (1965), вскоре после этого один из критиков написал, что видел там «картину Ман Рэя, которая не была ни датирована, ни подписана» [Man Ray... , 2016, p. 432].

Дюшан и Рэй были очень разными и по своей природе; в то время как первый – высокий, элегантный, несколько «вялый»; второй, напротив, – маленький, энергичный, эмоциональный, спонтанный, особенно в области творчества. Лучшими из произведений Дюшана являются чисто концептуальные перекодировки объектов («Фонтан», 1917), в то время как Рэй работал главным образом с «модификациями». Первые были созданы им ещё в Нью-Йорке в конце 1910-х годов, и представляли игривые, провокационные сочетания повседневных вещей: несколько деревянных щепок, скреплённых винтовым зажимом (*New York*, 1917); игрушечный пистолет, удерживаемый огромным магнитом под названием «Компас» (*Compass*, 1920), «мобиль» из вешалок для одежды того же года, который он назвал «Обструкцией» (*Obstruction*, 1920). Творческие практики Ман Рэя не только многообразны, но принципиально не иерархичны. Ему было любопытно работать с различной материей, часто даже не предназначенной для художественных целей. Такого рода «всеядность» также нова. Но в случае с Рэем, речь идёт не только о разнообразных апробациях материалов и стилей, но и о создании из уже имеющихся собственных художественных «образцов», ставших визуальными символами с устоявшимся значением, различных модификаций. Часто он

просто присваивал другое название своему произведению. Это можно назвать полистилизацией смысловых кодов, используя семантику современной рекламы. Художник налаживает «производство» собственной *mass-market* продукции, для которой требовался узнаваемый бренд. И Рэй создал его – MAN RAY. Он был настоящим «мастером на все руки». Во всем этом было множество проб и ошибок, но почти любое новое творение, независимо от техники, было экспериментальным. Если оно «срабатывало», то каждая успешная идея далее «тиражировалась» разными способами и маркировалась MAN RAY. Так произведения, постепенно меняя свою вещественность, превращаясь в знаки, то есть инструменты культурной коммуникации. Новое название или авторский комментарий приносили не только новую фонетику, но и нагружали произведение социально-культурно обусловленной символической нагрузкой – коннотацией.

Идеи Дюшана оказали огромное влияние на Рэя. Однако он создаёт не только «объектный» реди-мейд, но и новую его версию – «фотографическую». Первую камеру он купил в 1915 году, чтобы задокументировать свои работы, в том числе объекты, которые он делал во множестве во второй половине 1910-х годов. Рассматривая эти фотографии, задаёшься вопросом: что же является оригиналом? Когда изображение сделано ради «архивной копии», а когда это произведение само по себе? Некоторые объекты действительно существовали только мгновение: пока он снимал их. Возьмём для примера отпечаток «Мужчина» (*Man*, 1918) – снимок венчика для взбивания яиц, висящего на стенке, который отбрасывает значительную тень. «Женщина» (*Woman*, 1918), созданная в том же году, демонстрирует немного более сложную композицию из двух чашек от звонка и крючков для одежды. Эти объекты, очевидно, погибли и теперь существуют только в виде фотографических изображений – в то время как другие были реконструированы множество раз – и каждый раз фотографировались заново. Но например, прежде чем стать объектом, а затем фотографией «Мужчина» существовал уже в виде рисунка под названием «Яйцевзбивалка» (*Eggbeater*, 1917). Таким образом, как только предмет оказывался «закодированным», то есть получил наименование, обретая совсем другую семиотику, его можно было повторять, тиражируя замысел в различных воплощениях. Ман Рэй говорил, что «есть объекты, которым нужны имена», имея в виду, что он должным образом раскрывал их скрытый «поэтический урок» [Schwarz, 1977, p. 133]. Материальное становится проводником идеального. В силу своих специфических наименований, объекты обретали идентичность, выходящую далеко за пределы значения, которое предмет имел фактический. И рисунок, и объект, и фотография существовали или существуют как коннотативные концепции. Обогащённый словесный ряд при помощи метонимии запускает механизм отождествления: «яйцевзбивалка» означает «мужчину», что означает MAN RAY.

Самый известный объект Ман Рэя «Подарок» (*The Gift*) был создан им вскоре после прибытия в Париж в 1921 году. Этот старомодный чугунный утюг с гвоздями, приклеенными к гладящей поверхности, появился незадолго до открытия выставки *Exposition Dada Man Ray* в Librairie Six, был сфотографирован, но украден в тот же вечер. Однако никто не может украсть «концептуальную собственность», которая возникла в тот момент, когда Рэй впервые воплотил свою идею, дав ей имя и задокументировав. Эта первая персональная выставка во Франции включала его картины, фотоснимки и коллажи, в основном привезённые из Нью-Йорка. В каталоге объект не значился. Художник добавил его к другим работам, в качестве подарка для владельца галереи – поэта Филиппа Соупо. Рэй всегда фотографировал свои объекты, иногда выбрасывал их потом или использовал повторно, создавал новые «оригиналы». Когда в 1960-х и 1970-х годах возник определённый коммерческий интерес к его творчеству, он делал «реплики» своих вещей, специально для демонстрации на выставках и продаж. Сегодня известно о пяти авторских «копиях» «Подарка», выполненных Рэем в 1972 году. Использовались различные виды утюгов межвоенного периода, так как было непросто найти достаточное количество одинаковых вариантов 1920-х и 1930-х годов.

О.Н. Аверьянова «Автопортрет» Ман Рэя
как лингвистическая конструкция бренда MAN RAY

Ассистент студии Рэя, Люсьен Трейяр (*Lucien Treillard*) высказал свою версию подобной вариативности: оказалось сложным найти клей, который бы держал медные гобеленовые гвозди. Объекты были покрыты лаком для защиты авторской надписи – “essai”, что делало их уникальными в рамках тиража. Более ранние реплики «Подарка» хранятся в MOMA (NY) – 1958 и 1963 годов, ещё одна версия в туринской *Galleria Il Fauno*. В 1974 году было произведено уже 5000 копий с подписью автора и указанием тиража, каждая из которых стоила \$300. Тем не менее, первая фотография «Подарка» – один из самых мощных образов, и даже, пожалуй, конкурирует с многочисленными его реконструкциями. На протяжении всей своей творческой карьеры, включающей в себя работу в области живописи, фотографии, рисунка, объектов, кино, Рэй, как правило, использовал «сигнальную» тему, которая, достигнув определённого культового статуса, превращалась в метку художника. Мотив утюга возникал неоднократно: на одной из картинок рекламного портфолио компании *Electricité* 1931 года: на листе под названием «Нижнее белье» (*N°4 Lingerie*) силуэт утюга парит в абстрактном чёрном пространстве. В 1966 году появился «Красный утюг» (*Red-hot Iron*) – миниатюрный, ярко выкрашенный объект в «сувенирной упаковке» в виде кожаной коробки. Помимо двух первых образцов, созданных художником, позже он был тиражирован до 10 экземпляров. В этот же год Рэй выполнил литографию «Адам и Ева. Мифология с Ферро Россо» (*Adam and Eve. Mythology with Ferro Rosso*), представляющую комбинацию белых абстрактных силуэтов на сером фоне, между которыми художник поместил красную фигуру с крестом, аналогичную отпечатку подошвы утюга. А еще через года появляется вещь под названием «Маяк арфы» (*Phare de la Harpe*) – простой утюг, не имеющий никаких дополнительных атрибутов, кроме подписи автора. В конце концов материальность полностью нивелируется. В частной коллекции французского писателя Жана Полана (*Jean Paulhan*) есть рисованный вариант – силуэт глядящей поверхности утюга, на которой сверху и снизу расположены подписи: название работы на французском языке *Phare De La Harpe* и посвящение Жану с датировкой 1968 г. Рисунок представляет только контур объекта, но это ещё одна самостоятельная «копия» идеи, маркированная фирменным знаком. В конце концов – это просто «логотип», скомпонованный в абрис подошвы утюга.

Интерпретаций других объектов Ман Рэя также много. Существует длинная линейка метрономов с фотографиями глаза, прикреплённых к маятнику: объекты, фотографии, рисунки и печатная графика. Названия различаются: «Объект, подлежащий уничтожению» (оригинальное название 1923 года – *Object To Be Destroyed*); «Объект уничтожения»; «Потерянный объект»; «Нерушимый объект»; «Последний объект»; «Вечный мотив», и др. Идея оставалась той же с незначительными модуляциями, важными становились толкования самого автора, его комментарии, опубликованные в разных источниках. (*Perpetual Motif: The Art of Man Ray, exhibition catalogue, National Museum of American Art. Washington, New York, 1988, pp.47, 226, 252, reproduced p.252; Man Ray, Self-Portrait. London, 1988, pp.97, 305-6; Arturo Schwarz, Man Ray: The Rigour of Imagination. London, 1977, pp.205-6, reproduced p.218*).

Ман Рэй редко снимал фотографии за пределами студии. В такой ситуации он мог бы максимально расширить техническую изобретательность, комбинировать специальные приспособления для освещения, но предпочитал использовать «шанс» и «случайность». Он постоянно отрицал, что техническое мастерство имеет какое-либо отношение к результату. Иными словами – замысел был основным агентом. «Одна только камера не делает снимка. Чтобы сделать его, вам нужна камера, фотограф, но, прежде всего, тема. Именно она определяет интерес к фотографии» [9 Days of Photokina, 1967, p. 98]. Рэй всегда утверждал себя в качестве художника, а не фотографа. Возможно, именно «непрофессионализм» в этой сфере и дерзкие замыслы привели его к славе – как фотографа.

Для идентификации себя в качестве художника в области экспериментов, связанных с модернизмом и авангардными поисками беспредметного, Рэй придумывает авторский «продукт» под названием реюграфия (*rayograph*). Это название он использовал для обозначения своей версии фотограммы, создаваемой без камеры, простым способом помещения предметов на фотобумагу

в темной комнате и дальнейшего их засвечивания. Англичанин Фокс Тальбот, его предшественники и последователи уже в XIX веке создавали силуэтные изображения этим способом. В конце 1921 года Ман Рэй вспомнил эту старую технологию и, по всей вероятности, вдохновившись работами Кристиана Шада. Тристан Тцара показал ему несколько картинок, созданных этим немецким художником-дадаистом в 1919 году. Он придумал для неё новое авторское название. С этого времени рейографические изображения стали важной частью культурной стратегии художника на следующее десятилетие. Сам Рэй утверждал, что обнаружил эту технику совершенно случайно, она понравилась ему, так как отвечала спорадической концепции, актуальной среди сюрреалистов. В Нью-Йорке он уже экспериментировал с идеей «автоматического» произведения, используя краскоразбрызгиватель для создания так называемой «живописи без прикосновения к холсту» (*"painting without touching the canvas"*). Он даже дал название этому методу: *аэрография*. Впервые слово *рейография* было напечатано в 1922 году, в то время, как название изображений Шада – *шадография*, не появлялось до 1936 года (его придумал не автор, а Тцара). Интересно также отметить, что более «нейтральный» термин – фотограмма, который впервые применил Ласло Мохоли-Надь в 1925 году, Рэй никогда не употреблял.

Во Франции фотография была для Рэя главным средством зарабатывания на жизнь. Он взялся за дело с типичным американским прагматизмом, и уже через несколько лет стал известен как лучший и самый дорогой портретный фотограф в Париже, несмотря на жёсткую конкуренцию. Между тем он общается с дадаистами и сюрреалистами, продолжает рисовать и создавать объекты, и постоянно снабжает различные издания как сюрреалистические ревю, так и модные журналы фотографическими «иллюстрациями». Такого рода раздвоение было обусловлено главным образом статусом профессии: «фотограф» не воспринимался так же серьёзно, как «художник». Но почему многим его современникам, как и ему самому, было трудно согласиться с тем, что он может быть одновременно и фотографом, и художником? Почему его всегда мучил вопрос «к какой дисциплине он принадлежит»? То он утверждает, что снимает свои фантазии, а не реальность [Man Ray, 1935, p. 120], то есть констатирует «художественность» фотографии, то в 1937 году издаёт вместе с известным провокатором Андре Бретоном брошюру «Фотография не может быть искусством». В виде очерков тексты были опубликованы в американском сюрреалистическом журнале *View* в 1943 году в апреле – октябре. Таким образом, Рэй, уехав в Америку в 1940 году, пытался позиционировать себя как художника, «отрекаясь» от фотографии.

Жизнь Ман Рэя была связана не только с разными странами, но и разным статусом собственного положения – от определённой степени аутсайдерства, до высшей степени признания. В Америке до 1921 года он принадлежал небольшой группе модернистов, куда входили главным образом европейцы, которые оказались здесь из-за войны. Он женился на бельгийском поэте, Адоне Лакруа (*Adon Lacroix*), которая познакомила его с французской литературой. Эта среда резко контрастировала с провинциальным духом, преобладавшим тогда в Нью-Йорке. Рэй стал одержим Францией уже в те годы. Однако, переехав в Париж, он использовал именно свою американскую идентичность, чтобы сделаться «экзотом» в глазах своих французских друзей, а с другой стороны – внушить доверие большому кругу англосаксонских клиентов, его потенциальных заказчиков. Он процветал за счёт фотографирования и довольно быстро стал весьма обеспеченным. Наряду с портретами Рэй снимает фотографию моды, особенно в 1930-х годах. Обычные заказчики платили довольно дорого за право сняться у модного американского фотографа; знаменитости, местный артистический бомонд, богема часто не платили вообще. В то время как первая группа была многочисленной, вторая – более ценной в долгосрочной перспективе, своими связями, социальной знаковой. Рэй был идеален для американских журналов, типа *Harper's Bazaar* и *Vogue*, выходящих в Париже – он был «знаменитостью», известным модернистом, что позволяло ему применять самые радикальные художественные идеи того времени для коммерческой фотографии. Ни один из его коллег-художников не мог сравниться с его контактами в высших эшелонах моды и средствах массовой информации. Здесь он обретал полезный опыт, но и получал отличные

О.Н. Аверьянова «Автопортрет» Ман Рэя
как лингвистическая конструкция бренда MAN RAY

дивиденды за свою профессиональную популярность. Но уже в 1930-х годах Ман Рэй начинает задаваться вопросом: «Нужен ли «ребрендинг» MAN RAY?»

В 1931 году в очень эксклюзивной галерее *Galerie Alexandre III* в Каннах он попытался представить чисто фотографическую выставку – *Exposition de photographies par Man Ray*, как «живописную». Она была организована при помощи Франсиса Пикабиа, который даже написал предисловие к каталогу. Результат разочаровал Рэя – ни одна фотография не была продана. Зато в этом же году он получил привлекательный рекламный заказ, создав эксклюзивное портфолио для Парижской электрической компании, состоящее исключительно из рейографий – *La Campagne Parisienne de Distribution d'Électricité*. Ещё один пример «коммерческого сотрудничества», пример того же года – иллюстрации для журнала *Art et Médecine / La Revue du Médecin*.

Довольно удачной попыткой «ребрендинга» стала публикация альбома «Ман Рэй. Фотографии 1920 -1934 года. Париж» (*James Thrall Soby. Photographs by Man Ray. 1920 – Paris –1934*). Джеймс Тралл Соби был влиятельным коллекционером, писателем и куратором, сначала в *Wadsworth Atheneum* в Хартфорде, Коннектикут, а с 1940 года в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Он профинансировал публикацию, состоящую из 100 фотографий. Портфолио представляло работы фотографа, созданные в различных некоммерческих областях, включая, правда, моду, которая в некотором смысле относилась к сфере искусства. В книге имелись небольшие эссе, написанные самим Рэем, а также влиятельными художниками: здесь были тексты сюрреалистов Андре Бретона и Поля Элюара, дадаистов Тристана Тцары и Рроз Селави (женское альтер-эго Марселя Дюшана). Все тексты напечатаны на французском и английском языках, за исключением текста Дюшана, там, где оригинал был на немецком, он был также переведён на английский. Фотография на обложке – цветное изображение, очень напоминающее страничку глянцевого журнала или даже рекламный плакат того времени: молодая блондинка в окружении множества предметов-объектов Рэя, среди которых наиболее интересным представляется гипсовый бюст фотографа. Девушка мечтательно опустила голову на руку, как когда-то Кики на знаменитой фотографии Рэя «Чёрное и белое» (*Noire et Blanche*, 1926) – безусловно, «цитата» известной работы выполняет определённую рекламную функцию.

Тема автопортрета как «монумента» важна для понимания концепции «культурного брендинга». Рэй создал целый пантеон своих автопортретов, в том числе скульптурных. Например, в 1933 году в Париже появилась бронзовая отливка лица художника с закрытыми глазами, в очках. Она была помещена внутрь деревянного кейса с мятой газетой, напоминая труп в гробу. Рэй иронизирует над традицией увековечения памяти великих людей при помощи снятия посмертной маски, над самим жанром, на смену которому пришла гораздо более демократичная «фотографическая вечность». С другой стороны, не без основания можно провести параллели с сувенирной продукцией, упакованной в подарочную коробку. Сувенир – не просто товар массового потребления. Это особый арт-продукт на рынке – имиджевая составляющая рекламной кампании. А именно в этот период Рэй активно работает над собственным «ребрендингом». Поначалу он даже хотел поместить фотографию этого объекта на обложку своей книги. В результате было использовано другое изображение [Аверьянова, 2017 (а)].

На одной из первых страниц альбома «Ман Рэй. Фотографии 1920-1934 года. Париж» появляется портрет художника, нарисованный, ни кем иным как Пикассо. Через несколько лет в небольшом издании *Cahiers d'Art*. N. 6-7 (1937) он напишет «панегирик» Пикассо-фотографу – *Picasso, Photographe*. В тексте говорится о серии его «фотографических» работ, где художник рисовал и писал непосредственно на негативах. Таким образом фотография все-таки «включалась» Рэем в сферу художественной деятельности, что «узаконивалось» практикой Пикассо.

Портрет художника открывает раздел о «знаменитых мужчинах», окружавших автора. В целом книга представляет Ман Рэя и как художника и фотографа как для американской, так и европейской аудитории. Однако отобранные снимки не имеют формального единства, что, в свою очередь, характеризует Рэя, как человека-экспериментатора, готового нарушать существующие нормы.

O.N. Averyanova "Self-Portrait" by Man Ray
as a linguistic construction of the MAN RAY brand

Альбом являлся достаточно новаторским изданием, как бы специфическим рекламным портфолио художника. Собранные здесь тексты весьма авторитетных персонажей представляли оригинальные суждения коллег, учитывая, что фотографической критики в современном смысле слова тогда ещё не было. К тому же фотография не имеет статуса независимого художественного явления, и высказывания художников знаменовали этот статус. Книга была с энтузиазмом воспринята во Франции, но не в Нью-Йорке, к разочарованию Ман Рэя.

Примерно в это же время Рэй арендовал вторую мастерскую, где сосредоточился на своих картинах. В фотостудии он уже давно использовал помощников. В подтверждение «художественного приоритета» в 1937 году он публикует небольшую брошюру вместе с Андре Бретоном под названием «Фотография не искусство» (*La photographie n'est pas l'art*). Позже он, однако, приписал: «photography is not art – and art is not photography» («фотография не искусство, а искусство – не фотография»). Рэй в полной мере обладал страстью к остроумным замечаниям, он также владел типичной для культуры дадаизма игрой в двусмысленности. Если он мог что-то добавить к своей работе словами, он пользовался этой возможностью безгранично. Уже с 1910-х годов художник почти всегда писал комментарии к своим произведениям.

В Европе начинается новая война, побудившая Рэя уехать в США с новым опытом аутсайдера. Оставаясь в Париже как можно дольше, поскольку американский гражданин мог претендовать на нейтральное к нему отношение немецкой власти, он все-таки вернулся в Нью-Йорк в августе 1940 года в состоянии полного уныния. Он поселился в Голливуде, где оказался более или менее случайно через несколько месяцев после своего возвращения. Рэй был непреклонен в своём решении не работать в качестве фотографа, хотя пытался запатентовать новый коммерческий способ цветной фотографии [Cheroux, 2011, p. 35]. Он снова выбрал роль живописца и «свободного» художника: начал писать реплики и версии картин, которые оставил в оккупированном Париже, полагая, что большая часть его работ будет потеряна. Его отказ вернуться к профессии фотографа удивлял клиентов, которые связались с ним, что имело довольно тяжёлые финансовые последствия. Его фотографическая деятельность была ограничена частной сферой. Он сделал сотни портретов своей второй жены Джульетты (*Juliet Browner*) и некоторых близких друзей, снимал свои картины и предметы ради документации. Но прежде всего – писал. Было организовано несколько персональных выставок, большинство из них не включало фотографии, за исключением рентгенограмм (1941 г. – персональные выставки в *Frank Perls Gallery* в Лос-Анджелесе и *M. H. de Young Museum of Art* в Сан-Франциско; 1943 г. – в Музее искусств Санта-Барбары, Калифорния; 1945 г. – в Музее истории, науки и искусства, Лос-Анджелес; и др.). Его приглашают говорить о работе, он начинает давать лекции. В период 1940-1952 гг. Рэй периодически преподаёт в *Art Center School* в Лос-Анджелесе. В автобиографии он с гордостью отмечает, что всегда читал лекции без заметок, но примерно в это же время – в середине 1940-х годов – он принялся составлять сборник причудливых комментариев к своему искусству, которые вскоре начал цитировать намеренно с небольшими вариациями, когда появлялась такая возможность. Таким образом, Ман Рэй сознательно возводит форму вербальных лесов вокруг своих разрозненных работ с целью скрепить культурный продукт *MAN RAY*, а также отстоять собственное право их толкования. В качестве примера можно привести неопубликованный альбом под названием «Объект моей привязанности» (*Objects of My Affection*). Точно не известно, когда Рэй решил каталогизировать эту подборку. В «Объектах привязанности» он собрал 37 серебряно-желатиновых отпечатков, а также написал краткие тексты для публикации к выставке, прошедшей в *Circle Gallery* в Голливуде под таким же названием в сентябре 1944 года. Книга не была издана, но было подготовлено несколько макетов (один из них хранится в *Stockholm Moderna Museet*). В каталоге выставки «Искусство ассамбляжа», проведённой в Музее современного искусства в 1961 году куратором Уильямом Сайцем, художник опубликовал текст под названием «Предисловие из предполагаемой книги: сто предметов моей привязанности» [Seitz, 1961, p. 48-49]. Каждая успешно придуманная фраза первоначально предназначалась для того, чтобы служить «объяснением», и как оказалось, впоследствии обрела самостоятельность – их можно было бы

О.Н. Аверьянова «Автопортрет» Ман Рэя
как лингвистическая конструкция бренда MAN RAY

назвать «языковыми объектами». Книга начиналась цитатой: «В какой бы форме он, в итоге не был представлен: рисунком, картиной, фотографией, или собственно объектом в своём первоначальном материале и со своими оригинальными размерами, он предназначен, чтобы развлечь, сбить с толку, или раздражать, или вдохновить на размышления, но вовсе не для того, чтобы вызвать восхищение техническим совершенством, которое, как правило, искомое в других произведениях искусства». Уже в этом тексте Рэй указывает на то, что фраза «объекты моей привязанности» была предназначена для обозначения широкого спектра медиа – речь идёт не только об объектах, которые он делал в Голливуде, но и более ранних, а так же о картинах, рисунках, коллажах и фотографии (будь то фотографические изображения предметов или они сами). Художник рассчитывает на реакцию людей. И если реди-мейды Дюшана главным образом связывались с тренировкой «серого вещества», то Рэй настаивал на значении эмоционального отклика, включая и удовольствие, и даже раздражение [Man Ray..., 2016, p. 289]. То есть Ман Рэй апеллирует не к аналитическому складу «просвещённого зрителя», а к чувствительной реакции простого потребителя, что является целью любого рекламного продукта. Подборка открывается «Автопортретом» – фотография представляет художника, который стоит перед зеркалом, касаясь его пальцем. Подпись рядом гласит: «Автопортрет, отражённый в сговорчивом зеркале, способен на бесконечные изменения просто давлением перста по зеркальной поверхности, позволяя также многочисленные изменения как в случае применения кисти на холсте, с тем только преимуществом, что достижения этого мгновенного получаешь в работе, которая создаётся менее трудоёмкими средствами» [Man Ray..., 2016, p. 274]. Рэй представлял самого себя как художника, «пишущего» собственный портрет, рукой по зеркалу, и фотографа, снявшего это изображение. Следующая иллюстрация – работа под названием «Автограф», которая содержит только буквенное начертание имени художника и цифры 1914, являясь своеобразной репликой маленького живописного полотна, о котором упоминалось в начале статьи. Кстати, именно в 1914 году Рэй впервые выставляет свою живопись в «Галерее 291» Стиглица – большое полотно «Война» (AD MCMXIV), в название которого входит эта роковая дата. Здесь мы имеем дело с ассоциациями, которые отсылают к социальным и культурным смыслам, к устойчивым образам и стереотипам, то, что в рекламе обозначается таким тропом «как причастность по смежности». Эта работа как раз и является прекрасным примером того, каким образом на соответствующее изображение, как правило, дополненное надписью или названием марки, может распространяться авторитет уже причастного к истории человека или вещи.

Комментарий рядом: «Можно сказать: скульптурная подпись, как говорят, скульптура животного или овоща; включающая дату и слово (логос) так метко замечено тем, кто понимает» [Man Ray..., 2016, p. 275]. Художник наглядно демонстрирует отлично продуманную маркетинговую конструкцию: фронтиспис – логотип – объект-продукт, который может получать многочисленные интерпретации. Таким образом, этот альбом представляет собой вполне разумно составленный макет «бренд-бука», который описывает философию, ключевые идентификаторы, включая визуальные знаки и словесные элементы, определяющие единство восприятия марки.

К концу 1940-х годов работа Ман Рэя с устным и письменным языком, которая, вероятно, была вызвана неудовлетворённостью достигнутым в Америке, привела его к блестящей идее – создать форму монументального «языкового объекта» из своей собственной жизни. Он начинает описывать свою жизнь и занимался этим почти пятнадцать лет. В «Автопортрете» его обычное творческое любопытство в сочетании с каким-то фундаментальным прагматичным оптимизмом превращаются в художественный принцип, книга становится больше, чем биография. Само название – «Автопортрет», красноречиво об этом свидетельствует. Книга – лингвистический «объект» Рэя, ещё один из его художественных экспериментов.

Настоящие факты не имеют для Рэя принципиального значения. Целью художника является не информирование, а кодирование лингвистических и визуальных знаков, декодирование которых позволит читателю получить удовольствие от этой деятельности. Тот же посыл мы уже видели в

O.N. Averyanova "Self-Portrait" by Man Ray
as a linguistic construction of the MAN RAY brand

комментариях к «объекты моей привязанности». В «Автопортрете», например, упоминается только одна дата, день прибытия во Францию – 14 июля 1921 года. Однако это не точно, ведь на самом деле Ман Рэй приехал только через неделю, но это было очень символическое число – национальный праздник, день, взятия Бастилии, начала Французской революции, опрокинувшей все старые устои общества. Подобная аллегория воплощала мечту художника о неограниченной творческой свободе в этой стране. Используя эту мифическую дату для отсчёта своей новой жизни, Рэй задаёт тон всей книге. Рассказ, который он представляет читателю, не является цельным последовательным повествованием. Это некий эклектический набор зарисовок, в манере самого художника, то есть в какой-то мере «фантастический». Например, его родители даже не упоминаются по именам, а хронология событий не согласована. Автор стремится достичь другого: установления мифологического образа художника Ман Рэя, его жизни и работы. Метод довольно искусный: большая часть книги посвящена портретам друзей и коллег, конечно, людей известных, вместе образующих величественное очертание – сквозь него проступают контуры героя. Этот алгоритм создания произведения вполне уже опробован Рэем, но в других жанрах [Аверьянова, 2018]. Наиболее удачно Рэй применял свой талант при создании многочисленных фотографических портретов друзей своего круга для того, чтобы помочь им максимально репрезентировать себя, походить «на себя» – на свою социально успешную конструкцию [Аверьянова, 2017 (a)]. Его собственная тщательно организованная история жизни художника становится удостоверением всех его творческих идей и культурных стратегий. «Автопортрет» стал своего рода расширенной творческой экспликацией бренда MAN RAY. Представив эпическую версию о самом себе, Рэй заявил о MAN RAY, которого никто уже не может игнорировать с этого момента.

В 1951 году вместе с женой художник покинул Калифорнию и вернулся в Париж, где открыл новую студию на *rue Férou*, недалеко от *Place St. Sulpice*. В течение 1950-х годов он продолжал работать над автобиографией и завершил её к началу 1960-х годов. Книга была опубликована в США в 1963 году и переведена на французский язык в следующем.

Студия на *rue Férou* постепенно становилась публичной площадкой, своего рода местом локации MAN RAY. Помимо жилого пространства здесь была кухня и ванная комната, также особое помещение с замысловатой системой вращающихся столов. Художник выстроил балкон, полки вдоль стен оказались заполнены предметами и вещами, которые в один прекрасный день могли превратиться в объекты или попасть в новое произведение. Рисунки, снимки, негативы были собраны в папках, в шкафах, ящиках. Фактические рабочие поверхности в студии – смехотворно малы, небольшое пространство для живописи, миниатюрный рабочий стол, чулан для «темной комнаты» (даже без проточной воды), все подчёркивало полное безразличие художника к технике. В 1960-е годы он все чаще и чаще воспроизводил старые работы: фотографии, некоторые особенно «успешные» объекты, создал массу гравюр и литографий на основе существующих произведений. Это была ещё одна составляющая часть функционирования MAN RAY: умножая свои произведения, то есть тиражируя их, он делал их «готовыми» для рынка массового потребления. Продукция MAN RAY не имела разницы между оригиналом и копией, поскольку сам бренд был сложной материализацией – *magnum opus* художника.

Дом на *rue Férou* стал также местом встреч и дискуссий. В 1960-х и 1970-х годах здесь почти всегда был огромный поток посетителей. Даже когда Рэй умер, Джульетта продолжила эту традицию самостоятельно. Студия, безусловно, была гораздо больше, чем рабочее место и среда обитания. Это было что-то типа бюро MAN RAY, где художник был главной фигурой и «арт-директором» того детища, которое создавал всю свою жизнь, начиная с в 1912 года, когда, изменив своё имя, он начал новую историю самого себя, опубликованную «в официальной версии» в 1963 году под названием «Автопортрет».

Автобиография Ман Рэя «Автопортрет» – лингвистическая конструкция, особый объект творчества художника. Это невизуальное произведение, одна из важных составляющих его

О.Н. Аверьянова «Автопортрет» Ман Рэя
как лингвистическая конструкция бренда MAN RAY

культурной стратегии, длиною в жизнь. Подобное понимание может показаться слишком очевидным, тем не менее, Нил Болдуин, опубликовавший его официальную биографию в 1988 году, представил её как надёжный источник, который касался подробной информации о художнике; он приложил не мало усилий для того, чтобы жизнь Рэя была не только «произведением искусства», но синопсисом довольно точных биографических фактов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверьянова О.Н. Ман Рэй художник и фотограф: проблемы самоидентификации // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2018. Т. 20. № 1 (172). – С. 198-210. (b)
2. Аверьянова О.Н. Портретная фотография Ман Рэя. 1920-1930-е годы: между традицией, авангардом и коммерцией // Вестник Московского Университета, Сер. 8. история. 2017. № 3. – С. 94-109. (a)
3. Аверьянова О. Рейография: бренд как художественное произведение // Культура и искусство. NotaBene. № 10. 2017. – С. 74-87. (b)
4. 9 Days of Photokina. "Man Ray on the Future!" An Interview by Ed. Hirsch and Ben Zar in Popular Photography, January 1967, Volume 60, No.1.
5. Baldwin N. Man Ray, American Artist. – New York: Potter, 1988.
6. Cheroux C. Man Ray Portraits: Paris-Hollywood-Paris. – Schirmer/Mosel Verlag GmbH. 2011.
7. Complex Identities: Jewish Consciousness and Modern Art. (Ed.by Baigell M. and Heyd M.) – New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2001.
8. Kamien-Kazhdan A. Remaking the Readymade: Duchamp, Man Ray, and the Conundrum of the Replica. – New York, Routledge, 2018.
9. Man Ray: Writings on Art. (Ed. by Mundy J.) London: Tate Publishing, Getty Research Institute, 2016.
10. Man Ray. Sur le Réalisme photographique. Cahiers d'art, no. 5/6, 1935.
11. Seitz W. C. The Art of Assemblage. – New York: MOMA, 1961.
12. Schwarz A. Man Ray: The Rigour of Imagination. – New York: Rizzoli, 1977.

REFERENCES

1. Averyanova O. *Man Rjej hudozhnik i fotograf: problemy samoidentifikacii* [Man Ray is an artist and photographer: problems of self-identification]. In *Izvestiya Ural `skogo federal `nogo universitet. Seriya 2. Gumanitarny `e nauki*. 2018. T. 20. № 1 (172). Pp. 198-210.
2. Averyanova O. *Portretnaja fotografija Man Rjeja. 1920-1930-e gody: mezhdru tradiciej, avangardom i kommerciej* [Portrait of Man Ray. 1920-1930s: between tradition, avant-garde and commerce]. In *Vestnik Moskovskogo Universiteta, Ser. 8. Istoriya*. 2017. № 3. Pp. 94-109. (a)
3. Averyanova O. *Rejografija: brend kak hudozhestvennoe proizvedenie* [Rheography: the brand as a work of art]. In *Kul `tura i iskusstvo*. NotaBene. № 10. 2017. Pp. 74-87. (b)
4. Baldwin N. *Man Ray, American Artist*. New York, Potter, 1988.
5. Cheroux C. *Man Ray Portraits: Paris-Hollywood-Paris*. Schirmer/Mosel Verlag GmbH. 2011.
6. *Complex Identities: Jewish Consciousness and Modern Art*. (Ed.by Baigell M. and Heyd M.). New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2001.
7. Kamien-Kazhdan A. *Remaking the Readymade: Duchamp, Man Ray, and the Conundrum of the Replica*. New York, Routledge, 2018.
8. *Man Ray: Writings on Art* (Ed. by Mundy J.). London, Tate Publishing, Getty Research Institute. 2016.
9. Man Ray. *Sur le Réalisme photographique*. Cahiers d'art, no. 5/6, 1935.
10. Seitz W. C. *The Art of Assemblage*. New York, MOMA, 1961.
11. Schwarz A. *Man Ray: The Rigour of Imagination*. New York, Rizzoli, 1977.
12. 9 Days of Photokina. "Man Ray on the Future!" An Interview by Ed. Hirsch and Ben Zar in Popular Photography, January 1967, Volume 60, No.1.

С.А. Смагина
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник НИИ киноискусства
ВГИК имени С.А. Герасимова
smsval@mail.ru

«ДНЕВНИК ПАДШЕЙ» Г. В. ПАБСТА КАК ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ ЭТАП ЭВОЛЮЦИИ ОБРАЗА «НОВОЙ ЖЕНЩИНЫ» В НЕМЕЦКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 20-Х ГОДОВ

Статья посвящена проблеме эволюции образа «новой женщины» в немецком кинематографе 20-х гг. и ее заключительному этапу, реализованному в фильме Г.В. Пабста «Дневник падшей» (1929). Немецкая «новая женщина», многократно перенесенная немецкими режиссерами на экран в обозначенный период, находит свое концептуальное воплощение в образе Лулу – персонаже литературных произведений немецкого писателя Ф. Ведекинда, а затем в фильме Пабста «Ящик Пандоры» (1928). Автор статьи утверждает, что из однозначной трактовки хтонической, чувственной, а значит, аморальной женщины на экране этот образ трансформировался в реальную женщину с четкой жизненной позицией. Героиня «Дневника падшей», являясь последовательницей Лулу, на фоне ханжества представителей патриархального общества, воплощает собой мощный поток феминной жизненной энергии, способный менять существующее социальное устройство.

Ключевые слова: история кино, Ведекинд, Лулу, Ящик Пандоры, Дневник падшей, Пабст, немецкий кинематограф 20-х гг., Ницше, Луиза Брукс, гендер, гендерные исследования кинематографа

The article is dedicated to the problem of the evolution of the image of the “new woman” in the German cinema of the 1920s. Especially it concentrates on its final stage, manifested in the film “Diary of a Lost Girl” by G. V. Pabst (1929). German “new woman” was repeatedly in the center of German directors’ attention in that period. A protagonist from the literary works of German writer F. Wedekind (then in the Pabst’s film “Pandora’s Box” (1928)), Lulu is the conceptual visualization of that image. The author of the article asserts that the image of the chthonic, sensual, and therefore immoral woman was transformed into a feminist. Developing Lulu’s ideas the heroine of the “Diary of a Lost Girl” embodies a powerful stream of feminine vital energy that can change the existing social order and opposed hypocrisy of the representatives of the patriarchal society.

Keywords: history of cinema, Wedekind, Lulu, Pandora’s Box, Diary of a Lost Girl, Pabst, German cinema of the 1920s, Nietzsche, Louise Brooks, gender, Cinema Studies

Идеи о «новом человеке» грядущего столетия, стоящем над обществом, религией и моралью, во многом созвучны философским идеям Фридриха Ницше о сверхчеловеке (нем. Übermensch) [Ницше, 2017]. Эти взгляды и идеи равноправия полов как основы обновления общества и гармонизации мира, основанные на изменении гендерной модели в европейском обществе рубежа веков, легли в основу литературных и теоретических трудов немецкого писателя и драматурга Франка Ведекинда [Придорогина, 2006]. В своих пьесах он вводит новый тип героини, во многом созвучный понятию «новой женщины», – «Freudenmädchen» (Freudenmädchen – нем.: проститутка, публичная женщина, блудница), в котором сексуальность приобретает экзистенциальную интерпретацию. На столкновении «Freudenmädchen» и патриархального мира автор демонстрирует корневой конфликт плоти и духа, чувственности и морали, личности и общества, природы и цивилизации, инстинкта и культуры, хаоса и порядка. Концептуальные положения «духа плоти» Ведекинда, которые легли в основу представлений об идеальном мироустройстве и всеобщем человеческом благоденствии, были успешно реализованы писателем в образе Лулу – героини дилогии «Духа земли» и «Ящика

С.А. Смагина *«Дневник падшей» Г. В. Пабста как заключительный этап эволюции образа «новой женщины» в немецком кинематографе 20-х годов*

Пандоры», которая достаточно быстро перекечевала с театральных подмостков на кинематографический экран и закрепилась там надолго. Можно сказать, что образ Лулу становится квинтэссенцией «новой женщины» на киноэкране.

Фактически из хаоса, который несла с собой *femme fatale* в немецком кинематографе 1920-х годов, вырывая мужчину из мира порядка и семейных ценностей, вырастает концепция о «новом человеке» – Женщине, за которой стоит идея обновления общества. «Ящик Пандоры» Пабста выходит в 1928 году, то есть почти спустя десятилетие после первых экранизаций. За это время образ «новой женщины» претерпел существенные изменения – от однозначной трактовки хтонической, чувственной, а значит, аморальной женщины на экране до концепции «новой женщины» как маркер происходящих глобальных гендерных изменений в обществе, повлекших за собой трансформацию социального мироустройства. Причем, если в «Ящике Пандоры» Лулу гибнет, то уже в «Дневнике падшей» 1929 года Тимьян (Луиза Брукс) выходит победительницей! То, что в начале 1920-х годов в немецком кинематографе возникает как художественный образ, соединившей в себе чаяния и страхи коллективного подсознания, к концу сформируется в устойчивую концепцию «новой женщины», через которую отразится назревающая потребность в изменении социального мироустройства. А в большевистской России 1920-х годов это и вовсе станет политической программой по созданию нового социалистического общества.

Симптоматично, что фильм «Дневник падшей» начинается в аптеке, в семье хозяина которой подросла красавица-дочь и ужаснулась нравам, которые там царят. Когда очередная экономка забеременела от ее отца, типичного бюргера, и была вынуждена с позором покинуть свое рабочее место, Тимьян узнает о двойной морали и бесправии женщины в буржуазном обществе. А когда героиня по трагическому стечению обстоятельств сама становится жертвой изнасилования со стороны помощника отца, то она узнает и о ханжестве и лицемерии, царящих в, казалось бы, добропорядочных патриархальных семьях. Аптека здесь представляет собой неутешительный диагноз обществу, той мелкобуржуазной среде, где привитые моральные нормы в полной мере продемонстрировали свою нежизнеспособность. Став жертвой харассмента, Тимьян объявляется падшей – что важно – родственниками, не обремененными моралью. Единственное, что ее может спасти в глазах семьи, – это замужество с насильником, то есть соблюдение «норм». Однако Тимьян отвергает этот шанс: «Я не могу выйти за него, я его даже не люблю!» Сделав ставку на собственные чувства, Тимьян оказывается отверженной собственным кругом, и даже более – на положении опасно больной. Новая экономка, прибравшая дела в аптеке и самого аптекаря к своим рукам, отталкивает девушку от коляски с ее же ребенком: «Не трогай невинного ребенка, ты!..» Тимьян не позволяется даже проводить собственную новорожденную дочь до дверей кормилицы. Это все напоминает ситуацию в европейском обществе конца XIX века, когда приемлемый женский «функционал» в обществе ограничивался исключительно деторождением, и дамы, склонные к чрезмерному проявлению женственности, то есть падшие в глазах социума, подвергались операции по удалению половых органов в качестве превентивной меры, дабы не распространить «дегенератизм», как оценивалась на рубеже веков женская самостоятельность и активность.

Признав Тимьян больной, родственники сдают ее в исправительное учреждение, которое в фильме предстает как метафора тоталитарности патриархального общества, где подавляются любые человеческие проявления естественного. Муштра и порядок объявляются единственными возможными способами существования в таком обществе, а хозяйка, выполняющая здесь функции общей «матери», – высшим проявлением деспотичной власти. Режиссер добивается такой аналогии и за счет введения недвусмысленных титров и через пластическое решение сцен. Учреждение, в которое приводят Тимьян фактически под конвоем, без возможности попрощаться с отцом, обнесено решеткой, на которой висит табличка «Порядок посещения: запрещается... запрещается...» Снова, как в фильмах «хаоса и порядка», в противовес «аморальной» героине возникает образ матери, важнейшей скрепы традиционной – что важно – христианской семьи (здесь это подчеркивается внешним обликом надсмотрщицы – она одета как монашка, с крестом на груди). Она предстает

S.A. Smagina *Pabst's film "Diary of a Lost Girl" as the final stage of the evolution of the image of the "new woman" in the German cinema of the 1920s.*

перед зрителем в характерном для подобного персонажа антураже – за обеденным столом, за которым, как в тюрьме, сидят девушки в униформе и под ее счет, ритмично отбиваемый палкой, едят. Режиссер доводит сцену обеда до гротеска, переворачивая с ног на голову устоявшуюся образную систему фильмов «хаоса и порядка», когда дом и кухня были безопасной гаванью для бургера, заблудившегося в мире чувственных инстинктов и подсознательных нереализованных желаний. Теперь эта гавань карает самих нарушительниц спокойствия мещанского мирка, оттого и суп, частая деталь в «кухонных сценах», приобретает отравляющее значение – Тимьян сажают за стол на место провинившейся девушки и заставляют доесть за ней недоеденное. Естественно, та отказывается, чем заслуживает знак поощрения от своих товаров по несчастью.

Пространство исправительного учреждения является образцово-показательным представлением буржуазного общества о самом себе, где женщине отведена безмолвная роль исполнителя чисто феминных дел. Здесь героини под пристальным надзором трудятся на швейных машинках, не смея и думать о мире за стенами этого «общества» – Тимьян бросается к окну, но оно оказывается покрашенным краской. Все существование жестко регламентируется: «Жизнь в исправительном доме текла согласно строго установленным правилам». Девушки, словно на плацу, после вечерней молитвы дружной толпой маршируют в спальню. Хозяйка, как регулировщик на дороге из фильмов «хаоса и порядка», руководит всеми их движениями: под ее стук барабана девушки разбиваются на группы и делают зарядку. Через темп и ритм она управляет ими, доводя муштру до состояния экстаза, когда невинные упражнения в наклоне превращаются в шаманство и идолопоклонничество. В этих сценах просматривается весьма критичное отношение Пабста к происходящим в немецком обществе событиям.

Германии периода 1924–1929 годов был присущ своего рода паралич духовной жизни, душа типичного бургера словно застыла между полярностями: хаоса и порядка. А как известно, именно в пору резких изменений в системе мироустройства, в период крушения политических систем, которое влечет и разложение морально-нравственных установок, коллективные склонности проявляются в полной мере. Здесь представителем этого коллективного подсознательного, хтонического, необузданного стремления к жизни, невзирая ни на какие ограничения, оказывается аморальная женщина, и Тимьян становится прямой наследницей Лулу. В одном из титров фильма значится: «Даже самая суровая дисциплина не в состоянии подавить желание девушки хорошо выглядеть» – словно подчеркивается негнимоемая жизненная энергия, которая, как вода, найдет свою щель.

Именно в периоды воцарившейся политической неразберихи, как в Германии конца 1920-х годов, сдерживаемые инстинкты, в поисках свободы, прорываются вне зависимости от существующих установок. И Тимьян провоцирует в исправительном учреждении бунт, в результате которого девушки под барабанную дробь радостно избивают своих мучителей, а сама Тимьян сбегает.

В качестве альтернативы традиционному патриархальному мироустройству Г. Пабст, развивая идеи новой женственности и обновления общества Ф. Ведекинда, предлагает бордель. Это весьма точно почувствовал британский театральный критик К. Тайнан, говоря, что «...Пабст показывает бордель как такое место, где Тимьян не унижают, а освобождают. В борделе она расцветает, становится *fille de joie* (проститутка, фр. букв. – дочь радости) в буквальном смысле <...> Брукс не впадает в пафос и не видит ничего аморального в удовольствии, которое ее героиня получает от новой профессии. Как и в "Пандоре", она живет настоящим в лучающейся физической развязности. <...> Я согласен с Фредди Буашем, который говорил, что роли Брукс у Пабста прославляли "победу невинности и безумной любви над изнуряющей мудростью, навязанной обществу Церковью, Отечеством и Семей"» [Кеннет, 2008, с. 37]. Любопытно, что даже Кракауэр отмечает, что «бордель в фильме выглядит почти богоугодным заведением» [Кракауэр, 1977, с. 184]. Правда, пытаюсь, как и прежде, вписать кинематограф Пабста в рамки реалистичного кинематографа, называет Тимьян «слабоумной и распутной дочкой провизора» [Кракауэр, 1977, с. 183], которая, «пустившись во все

С.А. Смагина *«Дневник падшей» Г. В. Пабста как заключительный этап эволюции образа «новой женщины» в немецком кинематографе 20-х годов*

тяжкие, докатилась до публичного дома» [Кракауэр, 1977, с. 184], забывая, что до этого она маршировала в исправительном доме.

Тимьян, как и Лулу, «Freudenmädchen», чье основное предназначение – активация основного, сексуального, инстинкта в пику мещанской добродетели, подавляющей в человеке всякое проявление витальности. Именно поэтому публичный дом для такой героини становится альтернативной культурной моделью, раем на земле, эстетической и этической категорией (а не социальным институтом, как предлагал Л. Д. Троцкий, писавший о Ведекинде [Троцкий, 1926]). А если мы говорим о «Freudenmädchen» как о модели «нового человека», призванной обновить традиционный уклад жизни, то именно отрыв от традиций консервативной семьи есть главное условие воспитания такого типа женщины. В публичном доме девушка помещена в фактически социалистическую среду, когда все равны и все проходят через одинаковый круг обязанностей и вознаграждений. Исправительное учреждение, куда заточили Тимьян, отчасти соответствовало данным требованиям, но там не было именно отрыва от патриархальной семьи, напротив, это было тотальным закабалением «семьей».

Разумеется, не все немецкие фильмы, где появляется проститутка, можно отнести к кинематографу о феномене «новой женщины» – есть среди них и мелодрамы на расхожие мотивы о бедной девушке и избавителе-мужчине, драмы о социальной несправедливости да и просто порнографические работы. Однако и в таких картинах встречаются любопытные эпизоды, делающие произведения о «новой женщине» более объемными и значимыми. В частности, любопытный эпизод в борделе можно наблюдать в фильме «Зеленый переулок» Рихарда Освальда (1928). Мать главной героини, проститутка, родила Миладу (Грета Мосхайм) в публичном доме в Зеленом переулке, который заменил ребенку обычную семью. Когда девочка повзрослела и превратилась в половозрелую девушку, перед ней встал выбор – остаться в публичном доме, но уже в ином статусе или же попытаться найти работу в более приличном месте. С работой не задается – для общества она заклеена позором самим фактом своего рождения в логове разврата. И тогда она принимает вынужденное решение остаться и заняться, как и ее мать, проституцией. Режиссер демонстрирует этот процесс сакральной трансформации из служанки в жрицу любви: ее переводят из чулана в шикарный номер, накладывают на лицо макияж и наряжают в дорогое платье. А затем, как дебютантку, торжественно выводят в зал к клиентам – на первый в жизни «бал», словно вводя в высшее общество. Первая затяжка сигаретой, первый глоток шампанского, первый клиент, который сам делает первые нерешительные шаги во взрослую мужскую жизнь. И во всей этой ситуации: в том, что эта юная парочка, словно робкие влюбленные на первом свидании, пытаются пообщаться, находясь в борделе, в окружении порока и разврата – обесценивается само понятие романтической любви. И дальше, оказавшись в водовороте мелодраматического сюжета о любви юноши из приличной семьи к девушке с подпорченной репутацией, героиня не раз будет испытывать разочарование. В частности – в ситуации с возрастным покровителем доктором Хорнером (Оскар Хомолка), который, кажется, видит в ней разумного человека, заставляет читать Гете и Шиллера, но на поверку не может ей ничего предложить, кроме как блудного сожительства. И есть во всем этом безрадостная обреченность, прервать которую способно лишь чудо.

Так вот, если в «Зеленом переулке» процесс посвящения героини в проститутку выглядит как насмешка над традиционными ценностями, то в «Дневнике падшей» бордель представляется значительно более здоровым местом, нежели родная семья. Хозяйка заведения встречает Тимьян с распростертыми объятиями. Она, как добрая фея, наряжает ее в дорогой наряд – шелковые туфельки, чулки и платье – и, словно Золушку, выводит «в свет». Все в публичном доме сбегаются посмотреть на чудесное превращение гадкого утенка в прекрасного лебедя. Подружка комично марширует в старых тряпках Тимьян, словно закрывая прежнюю страницу ее жизни. Вокруг царит атмосфера доброжелательности и искренней, неприкрытой радости произошедшим с девушкой изменениям. Тимьян впервые пробует шампанское, и в ней пробуждается сексуальная энергия, с новой силой оживает «дева радости». Хозяйка борделя заботливо подталкивает девушку в круг танцующих,

S.A. Smagina *Pabst's film "Diary of a Lost Girl" as the final stage of the evolution of the image of the "new woman" in the German cinema of the 1920s.*

который увлекает Тимьян за собой. Радостная Тимьян танцует, полностью растворяясь в танце. Ее, практически обессиленную, клиент отводит в спальню. Режиссер, снимая эпизоды в борделе, зеркально, с иным эмоциональным зарядом отыгрывает события из прошлой жизни героини: Тимьян теряет невинность, когда ее, находящуюся в обмороке, насилует помощник отца, и снова она в полуобморочном состоянии приобщается к сексуальной стороне жизни, только теперь она расслаблена от охватившей ее неги. Если дома после изнасилования ее осудили и сослали в учреждение, то здесь, в борделе, она с утра видит доброе улыбающееся лицо хозяйки и другой девушки, никакого осуждения, наоборот, поддержка и похвальба – ей выдают гонорар за ночь и пламенный привет от довольного клиента. Если в учреждении, куда ее отправила семья, Тимьян палкой заставляют работать за швейной машинкой, то здесь хозяйка борделя лишь ненавязчиво добавляет милый эпитет в деловое объявление девушки о поиске работы, с тем, чтобы получилось «Уроки танцев от прелестной Тимьян Хеннинг...», и размещает его в газете.

Снова возникает образ танца как дыхания самой жизни. Мужчины взбудоражены этой заметкой, и вот уже первый «ученик» радостно приседает под барабан Тимьян, изображая какой-то первобытный танец. Этот эпизод вновь обыгрывает быт в исправительном доме, с той разницей, что физическая «зарядка» с надзирательницей была все-таки сублимацией сакрального акта любви, а здесь Тимьян, раздетая до спортивного купальника, через экстатические движения вскрывает в душе клиента скрытые инстинкты и подавленные желания, выводя их на поверхность, оздоравливая тем самым мужчину. И клиент готов платить за эту пульсацию жизни больше, чем он первоначально планировал. Но что любопытно, в этом эпизоде очень ярко заявляется разрыв между мужским подсознательным желанием свободы и таким же подсознательным страхом хаоса в обществе. Режиссер, используя прием отказного движения, показывает, как при первом ударе в барабан клиент инстинктивно прикладывает руку к голове в приветствии, но затем быстро одергивает – якобы это просто соринка в глаз попала. И в этом снова слышатся отголоски идей Ф. Ведекинда, который считал, что идеи эмансипации, несущие с собой идеи обновления мироустройства, выражаются не в приобщении женщины к миру мужчин, а напротив, в приближении мужчины к инстинктивной женской модели поведения. Клиент радостно танцует под барабанный ритм Тимьян, преодолевая все ограничения буржуазного мира, приобщаясь к собственной природе, задавленной обществом. Но, как уже было сказано, Тимьян – идейная наследница Лулу – идет дальше в реализации концепта «новой женщины» и обновления мироустройства.

Пабст использует вполне реалистичный роман «Дневник пропавшей» / «Das Tagebuch einer Verlorenen» Маргарет Бёме (Margarete Böhme), написанный в 1905 году (Любопытно, что в 1918 году выходит первая экранизация романа «Дневник пропавшей» («Das Tagebuch einer Verlorenen») режиссера Рихарда Освальда, что говорит об интересе к такой героине в обществе; фильм, вероятно, не сохранился), где она давала с порнографической подробностью жизнь проституток и с «позиций высокой нравственности» [Кракауэр, 1977, с. 183] их осуждала. Он создает произведение, во многом доигрывающее «Ящик Пандоры», вышедший годом ранее, и развивает идеи Ведекинда с учетом изменений, произошедших в немецком обществе за более чем 20 лет. Для начала коснемся разрушительной силы «Freudenmädchen». Лулу своей жизнерадостностью, словно огонь мужских потаенных желаний, опаляет своим поклонникам крылья, пробуждая в них самые низменные проявления души, а затем губя. Тимьян событийно следует по стопам своей предшественницы – ее друг, а позже и муж, граф Осдорфф кончает жизнь самоубийством, узнав, что Тимьян отдала причитающееся ей после смерти отца наследство. Но, в отличие от Лулу, теперь «дева радости» получает открытую поддержку от дяди умершего мужа и дальнейшее покровительство. Старый граф Осдорфф берет на себя большую часть вины, признав, что этого не произошло бы, если он не лишил бы племянника поддержки семьи, и что погибший сам по себе был никчемным и слабым, лишен всякой воли к жизни и жил лишь на подавляющих.

С.А. Смагина «Дневник падшей» Г. В. Пабста как заключительный этап эволюции образа «новой женщины» в немецком кинематографе 20-х годов

И главное, что делает Пабст в этом фильме, – дает возможность Тимьян взять реванш за суд, на котором Лулу была объявлена «ящиком Пандоры» – сосудом, в котором заключены все беды мира, за что она была осуждена на смерть. Благодаря статусу графини и покровительству старого Осдорффа Тимьян входит в состав Общественного комитета по спасению девочек, попавших в трудную жизненную ситуацию, и оказывается на заседании правления, где инспектируют ее бывшую исправительную школу. Когда благопристойные дамы из комитета лицемерно пытаются закрыть глаза на нарушения, царящие в учреждении, Тимьян отказывается им подыгрывать: «Хватит! Я знаю это заведение и все эти блага, – она подходит и вырывает подругу из рук садиста-надзирателя и чопорной дамы, обнимает девушку и презрительно смотрит на даму. – Ваша глупость ей не поможет. А я хочу попытаться, потому что была на ее месте». Шокировав всех присутствующих «благодетельниц», Тимьян фактически ставит диагноз этому лицемерному, насквозь прогнившему миру патриархальных ценностей. Она обращается к чувствам присутствующих, призывая быть добрее к себе подобным: «Еще немного любви, и в этом мире не останется падших». Но важнее то, что она единственная оказывается готовой к открытым действиям. Выйдя из неравного боя с патриархальной системой победительницей, Тимьян с высоко поднятой головой покидает зал заседания.

Пожалуй, это основное, что произошло с образом Лулу за десятилетие ее жизни на немецком киноэкране, – из полумифического демонического существа она трансформировалась в реальную женщину с четкой жизненной позицией. Героиня на фоне безжизненных (или мудрых, но пожилых) маскулинных представителей общества представляет собой мощный поток феминной жизненной энергии, способной менять существующее социальное устройство.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Дневник падшей / Tagebuch einer Verlorenen (1929, реж. Г.В. Пабст, Германия), игр.
2. Ящик Пандоры / Die Büchse der Pandora (1928, реж. Г.В. Пабст, Германия), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Ведекинд Ф. Лулу [Ч. 1, Ч. 2, Дух земли: Трагедия в 4 д.] Ящик Пандоры: Трагедия в 3 д. Пляска мертвых: Три сцены // Ф. Ведекинд. Собрание сочинений. Т. 1. – Москва: Пан, 1907.
2. Кеннет Т. Девушка в черном шлеме. Вступление // Луиза Брукс. Лулу в Голливуде. – Москва: Rosebud Publishing. Пост Модерн Текнолоджи, 2008.
3. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. – Москва: АСТ, 2017.
4. Троккий Л. Проблемы культуры. Культура старого мира // Франк Ведекинд. Сочинения. Т. 20. – Москва; Ленинград, 1926.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. – Москва: Искусство, 1977.
2. Придорогина Е.А. Гендерная проблематика в драматургии Ф. Ведекинда. – Санкт-Петербургский государственный университет. На правах рукописи. 2016.

SOURCES

1. Kennet T. *Devushka v chernom shleme. Vstuplenie* [The girl in a black helmet. Introduction]. In Luiza Bruks. *Lulu v Gollivude* [Lulu in Hollywood]. Moscow, Rosebud Publishing. Post Modern Teknologdhi, 2008.
2. Nische F. *Tak govoril Zarathustra* [Thus Spoke Zarathustra]. Moscow, AST, 2017.
3. Trockij L. *Problemy kul'tury. Kul'tura starogo mira* [The problems of culture. Culture of the Old World]. In Frank Vedekind. *Sochineniya* [Compositions]. T. 20. Moscow-Leningrad, 1926.
4. Vedekind F. *Lulu* [CH. 1, CH. 2, Duh zemli: Tragediya v 4 d.] *Yashchik Pandory: Tragediya v 3 d. Plyaska mertvyh: Tri sceny*. In F. Vedekind. *Sobranie sochinenij* [Collected works]. Moscow, Pan, 1907. T. 1.

S.A. Smagina *Pabst's film "Diary of a Lost Girl" as the final stage of the evolution of the image of the "new woman" in the German cinema of the 1920s.*

REFERENCES

1. Krakauer Z. *Psichologicheskaya istoriya nemeckogo kino. Ot Kaligari do Gitlera* [From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film]. Moscow, Iskusstvo, 1977.
2. Pridorogina E.A. *Gendernaya problematika v dramaturgii F. Vedekinda* [Gender issues in F. Wedekind's dramaturgy]. Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet. Na pravah rukopisi. 2016.

А.Р. Карасева

*бакалавр искусств и гуманитарных наук,
 магистр истории Государственного академического университета гуманитарных наук,
 младший научный сотрудник Института всеобщей истории РАН
alphia.bexaliyeva@yandex.ru*

МИФОЛОГИЗИРУЯ ОБРАЗЫ ВЛАСТИ: ЖАНРОВАЯ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ ВИКТОРИАНСКОЙ ЭПОХИ*

Время, когда началось правление Виктории, было тревожным и сложным для Великобритании, поэтому перед юной королевой стояла задача распространить особый образ правителя. Эти мифы естественным образом вошли в общественное сознание викторианской эпохи, несмотря на видимое несоответствие тому, что было в действительности. В задачи данного исследования входит анализ механизма мифологизации и попытка объяснить замысел королевы, заказывавшей жанровые и исторические картины в течение всего правления.

Ключевые слова: английское искусство, жанровая живопись, XIX век, викторианская эпоха, история исторического знания, королева Виктория, имагология

It was a difficult time for Britain when Victoria's rule began, so the young queen had to spread a special image of the leader. These mythological images captured public minds of the Victorian era despite the obvious discrepancy with reality. The tasks of this article include an analysis of the mechanism of creating myths and an attempt to explain the idea of the queen who ordered genre and historical pictures throughout the reign.

Keywords: English art, genre painting, XIX century, Victorian era, history of historical knowledge, Queen Victoria, Imagology

Короли, бывшие на престоле до Виктории, один за другим разочаровывали подданных. Георг III вошел в историю как жертва тяжёлого психического заболевания, по причине которого над ним было установлено регентство. Георг IV (как принц-регент и затем как король) был лично чрезвычайно непопулярен. Денди, любитель развлечений, гедонист и гурман, Георг имел репутацию холодного эгоиста, равнодушного к своим близким. Следующим монархом стал Вильгельм IV, который вступил на престол уже немолодым, будучи в возрасте без малого 65 лет. Парламентская реформа 1832 года не решила таких важных проблем общества как высокие налоги, таможенные препятствия, нищенское положение большинства населения, всевластие знати.

С восшествием на престол королевы Виктории в 1837 году, англичане справедливо опасались ухудшения ситуации. С другой стороны, они связывали политические преобразования с большими надеждами на лучшую жизнь. Всего за год до этого в Англии зародилось чартистское движение, которое выдвинуло требование демократизации политической системы. Чуть ранее отмечались недовольства среди сторонников отмены существовавших ограничений торговли. Собрания и лозунги тех и других способствовали развитию напряженных настроений в обществе [Айзенштат, 2002; Айзенштат, 2009]. Со всем этим молодой Виктории пришлось столкнуться уже в первые месяцы правления. Насколько она понимала суть происходящих событий, на что могла повлиять? Однозначного ответа нет, но ясно, что Виктория осознавала необходимость распространения особого образа правителя, который не разочарует подданных, покажет им достойный пример.

© Карасева А.Р., 2018

* Работа выполнена в Государственном академическом университете гуманитарных наук в рамках государственного задания Министерства образования и науки Российской Федерации 33.4122.2017/ПЧ «Международные комиссии историков: современные подходы в исторических исследованиях, изучении и преподавании истории в России и мире».

A.R. Karaseva *Mythologizing images of power:
genre and historical painting of the Victorian era*

Современными исследователями создание образа королевы и ее семьи обычно рассматривается в контексте традиционных источников (прессы, мемуаров, писем и т.д.). При этом значительная группа визуальных материалов остается практически без внимания. Характерной чертой такого типа источников является символизм и аллегоричность, так как многие знаки, требующие прочтения и интерпретации, завуалированы автором [Rosen, Zerner, 1984].

Итак, обратимся к образу молодой королевы. Необходимо выделить две работы художника Генри Уэллса, написанные в 1880 и 1887 гг. Обе картины изображают раннее утро 20 июня 1837 г., когда принцесса Виктория получила вести о том, что стала королевой. В своем дневнике она описала события, происходившие в Кенсингтонском дворце, следующим образом: «Я проснулась в пять утра, и мама сказала, что пожаловали Архиепископ Кентерберийский и Лорд Конингэм, они желают увидеться со мной. Я вышла из своей спальни в одной ночной рубашке и без сопровождения. Лорд Конингэм доложил, что моего бедного Дядюшки, Его Величества, больше нет с нами, он почил в 12 минут второго, и что я отныне – Королева» [Woodham-Smith, 1972, p. 138].

Касаемо картины 1880 года (рис. 1) удивительно следующее: это не был заказ от имени королевы, как зачастую бывает при восшествии монарха на престол [Corbett, 2004, p. 35]. Художник спустя много лет вдохновился описанием этого события в дневнике писательницы Фрэнсис Уильямс Уинн [Williams, 1864, p. 112] и принялся за работу. Первая попытка представить сюжет благой вести увенчалась созданием крупного полотна. Вторая работа (рис. 2) была написана спустя почти семь лет и выставлялась в Королевской академии художеств в юбилейном 1887 году [Valentine, 1999, p. 214]. Разница между двумя изображениями проявилась в первую очередь в стилистике и колорите.



Рис. 1

Генри Танворт Уэллс.

«Victoria Regina. Королева Виктория получает вести о своем вступлении на престол», 1880.

Галерея Тейт, Лондон, Великобритания.

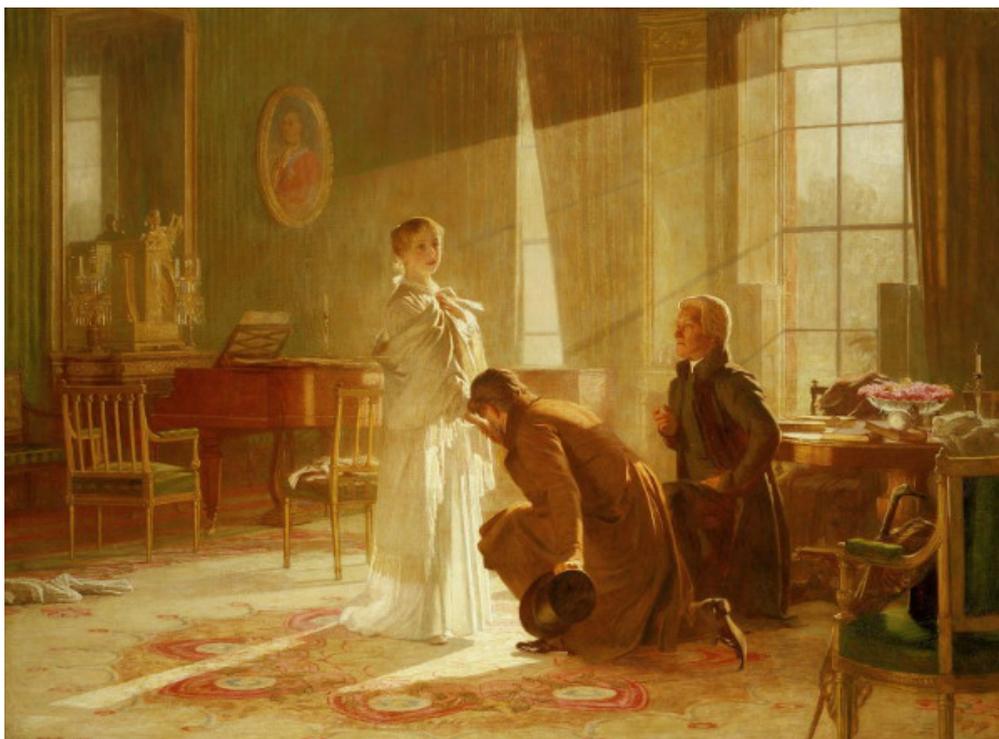


Рис. 2

Генри Танворт Уэллс.

«Victoria Regina. Королева Виктория получает вести о своем вступлении на престол», 1887.
Королевское собрание, Лондон, Великобритания.

Первая работа написана в вертикальной ориентации – крупным планом даны высокая, статная Виктория и коленопреклоненные фигуры перед ней. В центре композиции трое: юная Виктория и архиепископ с лордом-камергером. В тени справа видна служанка, про которую сама Виктория в дневнике не упоминает. Будущая королева действительно вышла в одной ночной рубашке, едва набросив на плечи светлую накидку. Прежде Виктория нечасто бывала на светских приемах и при королевском дворе, воспитываясь в Кенсингтонском дворце. Несмотря на буквально затворнический образ жизни, на картине она предстает как настоящая правительница, величественно оказывающая честь лорду, подав ему руку. Горящий взор, полный многообещающих устремлений, гордая осанка, высоко поднятая голова показывают королеву во всем величии. Касательно колористического решения, картина 1880 г. написана в более темных тонах, чем картина 1887 г. Хотя главные персонажи освещены, не создается впечатления, что день уже вступил в свои права. Скорее изображен ранний час, еще до восхода солнца. Едва заметные лучи света и цвет неба за окном в целом делают сцену сакральной, у зрителя возникает ощущение таинства, ритуальности, священности часа. Подобное художественное решение позволило посетителям выставки почувствовать личное присутствие, испытать настроение благоговения перед знаковым моментом истории. Именно такой подход и стал открытием в жанровой живописи викторианской эпохи.

В 1887 г. торжественно отмечалось 50-летие правления королевы, нашедшее отражение и в культурной жизни Англии. Создавались памятные юбилейные альбомы, парадные бюсты королевы, к годовщине был приурочен и выпуск монет. Естественно, в такой ситуации изображение самого первого дня правления королевы не могло не иметь успех. Второе полотно Уэллса написано именно в этом году и представляет собой достаточно широкую панораму. Льющийся из окна справа свет озаряет большую гостиную, где кроме юной королевы и двоих мужчин, никого нет. Виктория кажется здесь совсем еще маленькой девочкой, ее пухлые губки приоткрыты в удивлении. Кажется, что она вот-вот начнет протирать кулачками глаза, не веря в происходящее. На картине 1887 года художник добавил также натюрморт из лежащих на столе книг, цветов в вазе и игрового мячика, как аллюзию

на те детские увлечения, от которых королеве теперь придется отказаться. На стене висит портрет ее отца – Герцога Кентского. Именно такой молодая королева казалась современникам в 1837 г., но спустя десятилетия, после победоносных битв, масштабных колониальных завоеваний, десятков лет индустриализации, никто уже и не помнил, какой малышкой она казалась тогда. Какая из картин будет более достоверна в смысле восприятия юной Виктории современниками, а какая покажет идеализированный образ, плод авторского вымысла? В этом плане более позднюю работу Генри Уэллса можно назвать относительно правдивой, если встает вопрос о том, какой королева представлялась своим подданным в изображенный момент. На полотне 1880 г. она предстает хоть и юной девушкой, но величественной, с прямой, гордой осанкой, ее образ так соответствует изображенной художником торжественной обстановке – зрителю дают понять, что перед ним королева. В работе же 1837 г. Виктория предстает именно такой, какой могла бы показаться Уэллсу, будь он ранним утром в Кенсингтонском дворце.

Примечательно, что двое других действующих лиц картины совсем не изменились. Лорд Фрэнсис Натаниэль Конингэм был лордом-камергером, в ведении которого находилась хозяйственная деятельность королевского двора. Архиепископ Кентерберийский Уильям Хоули присутствовал на коронации Вильгельма IV, предшественника Виктории. По традиции именно архиепископ был удостоен чести объявить Виктории об ее восшествии на престол, а лорду Конингэму посчастливилось первым в стране обратиться к ней «Ваше Величество».

Нужно учитывать, что оба полотна написаны спустя полвека после указанных событий, это ретроспективный взгляд на юную Викторию. Но какой в действительности образ королевы был запечатлен в живописи в первое время ее правления? Картина Дэвида Уилки (рис. 3) посвящена первому Советанию. Виктория держит в руках декларацию своих прав, она будто возвышается над всеми остальными и в то же время кажется слишком хрупкой для таких обязанностей, и словно бы она одна вынуждена противостоять мрачной массе чиновников и высокопоставленных лиц.

Королева провела свой первый совет в Красном салоне в Кенсингтонском дворце в тот же день, 20 июня. Среди наиболее заметных членов совета можно выделить Чарльза Гревилля, известного



Рис. 3

Сэр Дэвид Уилки.

Первый Совет королевы Виктории в Кенсингтонском дворце 20 июня 1837 года, 1838.

Королевское собрание, Лондон, Великобритания.

А.Р. Карасева *Мифологизируя образы власти:*

жанровая и историческая живопись викторианской эпохи

мемуариста, описывавшего времена правления Георга IV и Вильгельма IV. Гревилль изображен в крайнем левом углу картины со стопкой дневников в руках. Август, герцог Сассекский, сидит на противоположной стороне стола. Еще один герой полотна Герцог Веллингтон, стоящий перед той же колонной. Следующий персонаж, стоящий в самом центре с документом в руках Лорд Мельбурн. Эрнест, только что ставший королем Ганновера, он же герцог Камберлендский, сидит слева от правой колонны. Он был пятым сыном короля Великобритании и Ганновера Георга III, в 1799 году с титулом герцога Камберленда вошел в палату лордов. После кончины старших братьев, уже упомянутых Георга IV и Вильгельма IV, также правивших обоими королевствами, герцог Камберлендский в 1837 году вступил по салическому закону на ганноверский престол.

В целом, глядя на композицию, становится понятно, что Уилки намеревается сделать ее современным парафразом знакомой иконографии в искусстве «Отрок Иисус в Храме». Эти повествовательная и визуальная параллели между сюжетами кажутся уместными: как Иисус сидел среди ученых мужей, слушал их со вниманием и сам отвечал на их вопросы, так и Виктория впервые заседала со своими поданными, поражая их необыкновенным разумом и изумляя достойными ответами.

К сожалению, этот замысел художника не был оценен самой королевой, она осталась не впечатленной картиной. Увидев законченное полотно в 1838 году, Виктория описала его как «одну из худших картин, которые (она) когда-либо видела» [Hibbert, 2000, p. 211-215]. Этой аллегории и отсылке к классическому сюжету Виктория предпочла документальное изображение церемонии, которого придерживался, например, сэр Джордж Хейтер (1792-1871) и некоторые другие художники.

До этой встречи с членами Тайного совета Виктория приняла премьер-министра лорда Мельбурна и долго с ним беседовала. Она сообщила, что хотела бы войти в Красный салон без сопровождающих лиц и в траурном одеянии. Юная королева и в правду вошла в зал заседаний без многочисленной свиты и в простом черном платье, чем вызвала одобрение многих членов Тайного совета. Однако на полотне мы видим ее в белом воздушном платье. Это несоответствие объяснимо тем, что многие художники, писавшие молодую королеву Викторию, старались изобразить ее в светлых одеяниях для придания образу невинности, чистоты, добропорядочности и юности. Уилки еще хотел противопоставить облик молодой Виктории взрослым опытным политикам, используя контрастные одежды, как это было принято в уже упомянутом сюжете об отроке Иисусе.

Чарльз Гревилль отметил в своем дневнике, что первое впечатление, которое королева Виктория произвела на членов Тайного совета, оказалось решающим и надолго сохранилось в памяти современников [Scottish Artists., 2015, p. 130]. Юная королева вела себя безукоризненно, что было поразительно ввиду ее почти полного отсутствия представлений о том мире, в котором она неожиданно оказалась. Виктория ровным голосом, без каких бы то ни было признаков страха или смущения зачитала короткую речь, составленную для нее премьер-министром лордом Мельбурном. Все действия она проделывала с удивительным изяществом, совершенным спокойствием, превосходным самообладанием и в то же время с поразительной скромностью. Для Виктории было важным показать владение собой и ситуацией, и именно этот образ постарался передать Уилки. Ясный, чистый, спокойный взгляд, в котором не было ни наглости, ни страха, ни смущения. Исходящее от нее очарование наполняло весь зал и покоряло души присутствующих.

Виктория лично попросила Уилки запечатлеть эту первую встречу с Тайным советом. Эскизы показывают, что Виктория выглядела в тот день именно так: высоко убранный пучок волос с зачесанной набок прядью у лба. Далее последовала сессия из пяти встреч для позирования, результатом которых Виктория, как уже упоминалось, осталась недовольной. В своем дневнике она написала, что «все были в ужасе, когда увидели картину вчера [ibid, p. 135]». Виктории не понравился и следующий портрет Уилки, написанный 20 марта 1839 года: «К слову о той отвратительной работе в полный рост, на которой Уилки изобразил меня...Было большой ошибкой сделать его портретистом» [ibid, p. 136]. Это была последняя завершенная картина автора, в 1841 году он умер, так и не добившись признания королевы.

Справившись с первым волнением, Виктория начала подготовку к коронации. Придворные художники получили задание запечатлеть церемонию в лучших традициях официального парадного портрета. Однако XIX век – время развития жанровой живописи и интереса к личности. Поэтому появляются портреты художников, не бывших свидетелями церемонии, для которых было важнее изобразить то настоящее впечатление, которое Виктория производила на поданных, никогда ее не видевших.

На портрете Томаса Салли (рис. 4) Виктория изображена восходящей на трон. С одной стороны, видно, что перед зрителем монаршая особа, благородная и исполненная достоинства. С другой стороны, поза, не характерная для коронационных портретов, говорит о том, что перед нами юная девушка, для которой все происходящее ново и несколько неожиданно. И она, сомневаясь, оборачивается к зрителю, словно спрашивая, все верно ли она делает.

Томас Салли не был из числа придворных художников, присутствовавших на самой церемонии. Картина была заказана не королевой, а главой Общества сынов Святого Георгия в Филадельфии, который обратился к художнику с просьбой нарисовать портрет Виктории для их конференц-зала. Прежде чем встретиться с королевой, Салли изучил множество подобных официальных портретов других живописцев. После возвращения в Америку он написал в дневнике, что благодаря порученной работе он «познакомился с выдающимися людьми и добрыми друзьями, а также с Сувереном нынешней величайшей империи в мире» [Barratt, 2000, p. 73-74]. Виктории прельщала ее роль модели для американского художника. Она старалась максимально хорошо выполнить то, что от нее требовалось, ведь на кону было распространение ее образа в иную страну. «Я нахожусь в таком положении, которое Вам нужно, мистер Салли?» – спросила она на первом сеансе 22 марта 1838 года, предоставляя американцу привилегию распоряжаться действиями монаршей особы в соответствии с его собственной идеей композиции [ibid, p. 76].



Рис. 4
Томас Салли.

Коронация королевы Виктории, 1838.
The Metropolitan Museum of Art, Нью-Йорк, США.

А.Р. Карасева *Мифологизируя образы власти:
жанровая и историческая живопись викторианской эпохи*

Салли действительно произвел впечатление на королеву. В тот же день Виктория записала в своем дневнике: «Я позировала мистеру Салли, художнику, который приехал из Америки, чтобы нарисовать меня» (цит. по: [Hibbert, 2000, p. 223]). Это показательно, потому что Виктория еще в течение года со дня коронации просиживала у множества художников, которым иногда приходилось работать по двое, из-за плотного графика встреч с другими портретистами. Королева не часто описывала в дневнике то, что происходило в ее портретной студии, поэтому становится ясно, что встреча с талантливым американским портретистом ее впечатлила. Она позволила Салли, который помимо прочего был очарователен и красив, полную свободу в изображении ее. Особый протокол запрещал художнику заводить разговоры, не касающиеся работы, однако Виктория сама начала общение с молодым американцем. Большинство художников для своих произведений выбирали каноничный коронационный образ, действующий еще с царствования Елизаветы I: суверен стоит перед зрителем, одетый в государственную одежду, но без императорской короны, которая находится в стороне с державой и скипетром. Салли же предложил зрителям небывалый образ юной королевы. Хрупкая, миниатюрная, босая и со смущенным румянцем.

Каждый из художников Виктории столкнулся с необходимостью изобразить превращение юной девушки в королеву. Она должна была получиться на полотне серьезной, но не черствой, юной, но не наивной. Однако со временем Виктория перестала нуждаться в образе неопытной королевы. Расставание с Мельбурном было тяжким испытанием для нее, хотя назначение главой кабинета Р. Пиля было правильным решением. Он провел важные реформы, позволившие Британии освободиться от пут протекционизма, что способствовало мощному развитию экономики. Консерватор Пиль служил скорее стране, нежели монархии. Поэтому в это время среди портретов королевы большинство – заказанные лично Викторией, она всецело полагается на свое правительство и уже не стремится заручиться сочувствием поданных. Она стала молодой женой, матерью и такой образ транслируется в общество. Полотно «Виктория и Альберт» художника Ландсира (рис. 5) как раз показывает облик примерной семейной дамы, любящей супруги и заботливой матери не только для собственных детей, но и для многочисленных подданных.



Рис. 5
Эдвин Ландсир. «Королева Виктория и Принц Альберт», 1841-42.
Королевское собрание, Лондон, Великобритания.

Ландсир впервые встретился с королевой, чтобы обсудить композицию новой картины, спустя два месяца после королевской свадьбы 13 апреля 1840. После длительной работы и художника, и моделей, Виктория смогла радостно написать в своем дневнике, что «веселая картина с нами двумя, Вики и дорогими собачками наконец-то висит в нашей гостиной; это очень красивая картина, в целом очень веселая и приятная» [ibid, p. 240]. Ландсиру щедро заплатили 800 гиней за полотно.

Что же мы видим на картине? Принц Альберт только что вернулся с охоты. Он вывалил на ковер груды дичи: тут и зимородок, и сойка, и кряква, и фазан, и куропатка. Он сидит еще в верхней одежде, с грязными сапогами, гордо поглядывая на восторженную жену и поглаживая свою любимую собаку. Не королева сейчас, а обычная женщина приветствует своего мужа дома, встречая его с букетом. Их малютка дочь играет с тушкой зимородка, птицы, являющейся символом мира. Сцена происходит в Белой гостиной в Виндзоре, мягкая мебель с зеленой обивкой фирмы Морель и Седдон была заказана еще Георгом IV. Окна выходят на Восточную террасу, по которой прогуливается мать королевы – герцогиня Кентская. Художник позволил себе некоторые вольности: свет заходящего солнца, кажется, не совсем падает под прямым углом, как это должно быть, да и окна оказались полностью без стекла. На задней стороне холста дано описание всех героев картины, включая собак, с указанием начала работ в 1840 году и их окончанием в 1843.

За первое десятилетие семейной жизни Виктория успела заказать множество портретов по совершенно разным поводам. Одним из ее любимых художников стал Ксавер Винтерхальтер. Полотно «Первое мая» (рис. 6) снова изображает королеву в образе матери. Виктория держит на руках младенца, своего третьего сына – принца Артура. Его крестный, Артур, герцог Веллингтонский, дарует мальчику шкатулку с украшениями, а в ответ маленький принц протягивает веточку ландышей, цветок, который обычно передают с пожеланием удачи в праздник 1 мая. Эта традиция особенно популярна во Франции, где таким образом отмечают приход весны. Ландыш называется «*Convallaria majalis*», что означает «лилия долин, которая цветет в мае», поэтому именно этот цветок знаменует период пробуждения природы. По христианскому сказанию, ландыши возникли из слез Богоматери, когда она оплакивала распятого Сына. На картине акцентируется внимание на том, что цветок связан с возвышенными материнскими чувствами.

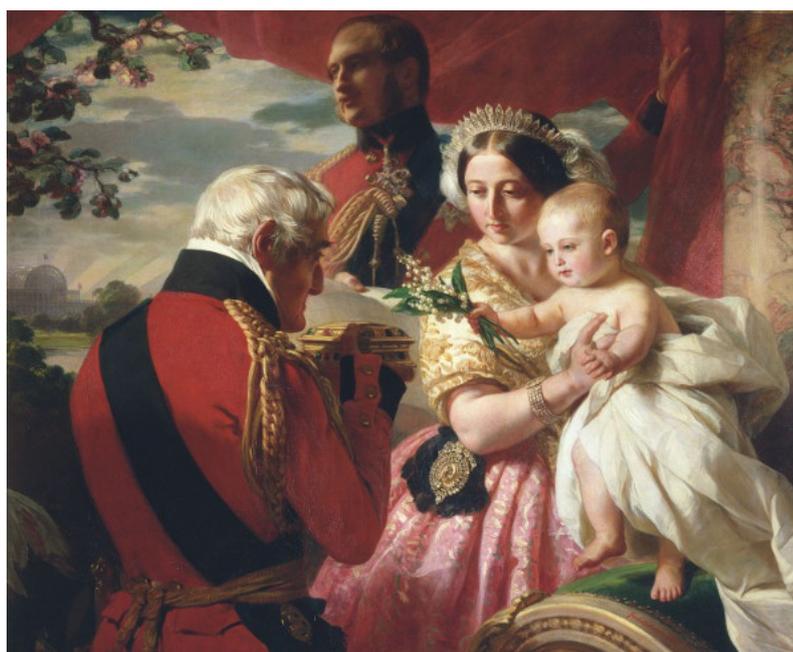


Рис. 6

Франц Ксавер Винтерхальтер. «Первое мая», 1851.
Королевское собрание, Лондон, Великобритания.

А.Р. Карасева *Мифологизируя образы власти:
жанровая и историческая живопись викторианской эпохи*

Не только символизм отсылает зрителя к канонам религиозного искусства. По композиции картина напоминает сцену «Поклонения», и даже внешний облик героев соответствует традиции: классическая драпировка, окутывающая младенца, герцог Веллингтонский, преданным жестом протягивающий дары, словно один из волхвов, и лучистая диадема Виктория, похожая на нимб Девы Марии. Эта корона, как утверждается, была сделана знаменитым ювелиром Филиппом Ранделлом для королевы Аделаиды [Munn, 2001, p. 70]. Также из украшений на Виктории жемчужный браслет с изображением принца Альберта на миниатюре и знак ордена Подвязки с камеей, выполненный Натаниелем Маршантом для Георга IV [ibid, p. 71].

Помимо ландышей, на картине присутствуют и другие символы из флористического мира. Дерево олицетворяет единство: его ветви отходят от общего ствола, что знаменует собой общее, неделимое. Зеленое, цветущее дерево, подобное тому, что на картине, – символ жизни. Здесь важно еще отметить, что перед зрителем изображение яблони. Державное яблоко – символизирует монархическую власть, дерево с яблоками – знак плодородия и один из символов Матери-Земли. Цветущая яблоня – это еще и знак вечной юности, любви, весны. Все это связано с Викторией и ее семьей, и такой образ она хотела показать своим подданным.

Принц Альберт одет в форму фельдмаршала, на шее Орден Золотого руна и Орден подвязки. Альберт смотрит в другом направлении, его взгляд устремлен в сторону Хрустального дворца, который как раз достраивался в момент написания картины. Картина отмечает сразу три даты: первый день рождения принца Артура, 85-летие герцога и день открытия Великой выставки, поэтому этот пейзажный фон со зданием Дворца становится к месту и узнается зрителем. Великобритания в середине века занимала уникальное положение, являясь крупнейшей промышленной державой с многочисленным флотом, владениями по всему миру и стабильной банковской системой. Эти достижения закрепились Первой всемирной выставкой, которая стала настоящей витриной Британии, как Империи, удивляя современников и меняя отношение к человеку труда, поэтому особенно важным было показать обычному зрителю это время благосостояния и процветания.

Хотя архитектурные особенности, костюм и драгоценности королевы написаны достаточно достоверно, художник слукавил, описывая подарок герцога. На день рождения крестника им на самом деле была подарена не драгоценная шкатулка, а золотая чаша и игрушки. Королева позже пожалела о путанице, вызванной этой подменой. В 1871 году принц Артур в письме матери интересовался судьбой шкатулки, которая по слухам должна была быть открыта в его 21 день рождения. В ответ Виктория писала: «Это абсолютно безосновательно... Дорогой *Papa* и Винтерхальтер пожелали представить это событие в традициях Рубенса и Паоло Веронезе, но на самом деле никакой шкатулки нет» (цит. по: [Hibbert, 2000, p. 236]).

Если раньше королеве требовалось поддерживать образ неопытной, простой, молодой женщины, то со временем облик, передаваемый на картинах, трансформировался. Нельзя сказать, что сформированный образ матери резко уходит на второй план. Напротив, зритель сталкивается с видом страдающей королевы, который вплетается в устоявшуюся легенду об идеальной семейной женщине.

Картина «Первая встреча Виктории с ранеными солдатами» художника Джерри Баррета (рис. 7) описывает события середины столетия. Королева Виктория, глубоко потрясенная страданиями войск в Крыму, отправляется на встречу с ранеными в Бромптонский госпиталь 3 марта 1855 года.

Среди присутствующих также узнаваемы Принц Альберт и двое сыновей королевской четы – принц Уэльский и Принц Альфред, будущий герцог Эдинбургский. Бородач позади королевы приходится ей двоюродным братом Георгом, герцогом Кембриджским. Он сам принимал участие в сражениях на Альме и при Инкермане и вернулся домой, пораженный ужасами войны. Справа и чуть позади королевской делегации стоит Сэр Генри Гардиндж, Главнокомандующий войсками Британской армии. Два офицера в форме – это полковник Эден, комендант гарнизона Чатем,



Рис. 7
Джерри Барретт. «Первая встреча Виктории с ранеными солдатами», 1856.
Национальная портретная галерея, Лондон, Великобритания.

и протягивающий карточку доктор Рид, штатный хирург больницы. Некоторые из раненых тоже могут быть идентифицированы. Сидящий на кровати и разговаривающий с принцами сержант Лен, который сражался в битвах на Альме, Балаклавском и Инкерманском сражениях. Фигура, лежащая в постели позади него, – тяжелораненый Джеймс Хиггинс, чья «внешность вызвала много мучительных эмоций у ее Величества» [Warner, 1997, p. 217]. В левом углу находится Джон МакКейб, который получил страшные травмы, принимая участие в кавалерийской атаке при Балаклаве. Стоящая фигура справа – сержант Джон Брезе, который потерял руку при Инкермане: после визита королевы он был назначен в ее личную охрану. Позади него сидит печальная фигура Джорджа Барретта, который получил выстрел между глаз при Инкермане, оставивший ему «страшный шрам» [ibid, p. 218] и потерю обоняния и вкуса.

В том же году королева учредила Крест Виктории. Награда предполагалась для британских солдат, которые проявили исключительную доблесть в битвах. Каждая медаль была изготовлена из российских орудий, захваченных в Крымской войне. Тогда же была образована Национальная портретная галерея, где сейчас хранится это полотно. Основной целью было экспонирование исторических полотен, подобных этому. В центре внимания Галереи со временем стали выдающиеся фигуры Британии, будь то политики, художники, поэты, ученые. Показывая эту работу широкой публике, Виктория стремилась распространить не только образ отважных солдат, кровопролитной войны, беспощадных русских, но и себя. Она переживает трагедии народа, как свои собственные, ведь она – душа семьи, заботливая, любящая жена и мать не только девяти детей, но и всей нации.

Комплекс международных противоречий, связанных с «восточным вопросом», колониальным расширением империи, и превращение Британии в ведущую морскую державу увеличивали необходимость создания еще одного образа королевы. Виктория становится олицетворением Британской империи, мирового владычества.

Картина «Секрет величия Англии» (рис. 8), которая известна еще под названием «Королева Виктория вручает Библию в зале аудиенций Виндзорского замка» была чрезвычайно популярна в



Рис. 8
Томас Джонс Баркер. «Секрет английского величия», 1863.
Национальная портретная галерея, Лондон, Великобритания.

викторианскую эпоху. Сюжетом для картины Баркера послужило не имеющее под собой исторической основы предание, ходившее в 1850-х годах. В один из визитов иноземных гостей королеву Викторию спросили, каким образом Великобритания добилась такой степени могущества в мире. Королева ответила, что залогом достижений служит вовсе не флот, не армия или экономическая мощь. Протянув чужеземцу экземпляр Библии, монархиня произнесла: «Передайте вашему государю, что тайна величия Англии кроется в этом». Таким образом, полотно скорее символически изображает евангельские основы Британской империи, нежели реально происходившее историческое событие.

На картине изображена сцена аудиенции у королевы Виктории, принимающей посла из Восточной Африки, которому она вручает превосходный экземпляр Библии. За спиной королевы стоит принц Альберт, в противоположном углу – министр иностранных дел лорд Джон Расселл и премьер-министр лорд Палмерстон. В последних исследованиях появилось предположение, что прототипом посланника на картине послужил Али ибн Наср, губернатор Момбасы, присутствовавший на коронации Виктории [ibid, p. 265]. Хотя полотно нельзя назвать достоверным портретом, одежда посланника весьма похожа на ту, что носили правители Восточной Африки: яркий, красочный костюм, броские и богатые украшения. Стоит отметить выражение лица, с которым он смотрит на протягиваемую ему книгу – восторженное, заворожённое.

Библия, как символический фокус картины, располагается и за ее пределами, на раме, сделанной ведущей лондонской фирмой Крисвик & Долман. Библия на раме представлена в раскрытом виде, таким образом, что можно прочесть цитату из Псалмов: «Слово Твое – светильник ноге моей и свет стезе моей. А я люблю заповеди Твои более золота, и золота чистого». Выбор художником именно этой фразы не случаен, именно она была популярна среди протестантов в период Реформации. Как британское правительство, так и королева часто ссылались на христианскую веру в отношении иностранных дел. Известно, что правителю Абекуты – району Йоруба Нигерии – в 1849 году Виктория прислала копии Библии на английском и арабском языках, чтобы показать, насколько она ценит Божье Слово [Bryden, 1897, p. 57].

A.R. Karaseva *Mythologizing images of power:
genre and historical painting of the Victorian era*

Картина сложнее, чем кажется на первый взгляд. Хотя в центре расположена Библия, но смысловой акцент находится в точке пересечения взглядов королевы и посланника, которая образует диагональ, заполненную драматичной темнотой. Оба держат руки на книге, но не касаются друг друга. И именно это «отсутствие контакта», несогласие на допуск в личное пространство, незнание другого и недостаток близости во взаимоотношениях являются основой имперской политики викторианского периода. Картина стала настоящей иконой британского империализма того времени: оправдание колониальной экспансии с целью распространения библейских ценностей и есть секрет английского величия.

Многие работы художников были доступны широкой публике. Портреты, которые заказывались самой королевой, ею же запрашивались в репродукциях. Жанровые картины, изображающие Викторию и ее семью, постоянно находились в общем доступе, отправлялись в национальные турне с целью продвижения продаж гравюр. Вышеупомянутая картина Баркера выставлялась на нескольких площадках за пределами Лондона уже вскоре после ее написания.

Рассмотрев некоторые эпизоды из живописи викторианского периода, можно прийти к выводу, что жанровые картины могут отображать мифы правления Виктории. Образы, сформированные в жанровых картинах, на протяжении всего периода правления Виктории, отражали стремления и пожелания самой королевы. Эти мифы естественным образом вошли в общественное сознание викторианской эпохи и влияли на восприятие ее политики поданными по всему миру. Ролан Барт говорил: «Мифическое слово есть сообщение, оно не обязательно должно быть устным: это может быть письмо или изображение, и письменная речь, а также фотография, кинематограф» [Барт, 1989, с. 73]. Барт подводит нас к мысли о том, что сущность мифа не определяется ни тем, о чем он повествует, ни его материальным носителем. Любой предмет может быть произвольно наделен значением. Не стоит забывать, что и сам зрительный образ может прочитываться многими способами. Поэтому важно понять, какое место среди подобных текстов занимает жанровая живопись.

ИСТОЧНИКИ

1. *Hibbert C.* Queen Victoria in Her Letters and Journals: A Selection. – Stroud: Sutton Publishing Ltd, 2000.
2. *Warner M.* The Victorians: British painting, 1837-1901. – Washington: National Gallery of Art, 1997.
3. *Williams W. F.* Diaries of a Lady of Quality from 1797 to 1844. – London: Longman, Green, Longman, Roberts, & Green, 1864. 382 p.
4. *Woodham-Smith C.* Queen Victoria: Her Life and Times 1819-1861. – London: Book Club Associates, 1972.
5. *Scottish Artists 1750-1900: From Caledonia to the Continent.* – London: Royal Collection Trust, 2015.
6. *Valentine H.* Art in the age of Queen Victoria: treasures from the Royal Academy of Arts Permanent Collection. Exhibition Catalogue. – New Haven, London: Royal Academy of Arts in association with Yale University Press, 1999.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Айзенштат М.П.* Великобритания нового времени. Политическая история. – Москва, ИВИ РАН, 2002.
2. *Айзенштат М.П.* Власть и общество Британии 1750-1850 гг. – Москва, ИВИ РАН, 2009.
3. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – Москва, Прогресс, 1989.
4. *Barratt C. R.* Thomas Sully and Queen Victoria // Heilbrunn Timeline of Art History. – New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.
5. *Bryden H.A.* The Victorian Era in South Africa. A Short History of Progress from the Cape to British Central Africa during Her Majesty's Reign, 1837 to 1897. – London: African Critic, 1897.
6. *Rosen C., Zerner H.* Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art. – New York: Viking Adult, 1984.
7. *Corbett D.P.* The world in paint: Modern Art and visibility in England, 1848-1914. – Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2004.
8. *Munn G.C.* Tiaras: A History of Splendour. – New York: Acc Art Books, 2001.

А.Р. Карасева *Мифологизируя образы власти:
жанровая и историческая живопись викторианской эпохи*

SOURCES

1. Hibbert C. *Queen Victoria in Her Letters and Journals: A Selection*. Stroud, Sutton Publishing Ltd, 2000.
2. *Scottish Artists 1750-1900: From Caledonia to the Continent*. London, Royal Collection Trust, 2015.
3. Valentine H. *Art in the age of Queen Victoria: treasures from the Royal Academy of Arts Permanent Collection. Exhibition Catalogue*. New Haven, London, Royal Academy of Arts in association with Yale University Press, 1999.
4. Warner M. *The Victorians: British painting, 1837-1901*. Washington, National Gallery of Art, 1997.
5. Williams W. F. *Diaries of a Lady of Quality from 1797 to 1844*. London, Longman, Green, Longman, Roberts, & Green, 1864.
6. Woodham-Smith C. *Queen Victoria: Her Life and Times 1819-1861*. London, Book Club Associates, 1972.

REFERENCES

1. Aizenshtat M.P. *Vlast' I obschestvo Velikobritanii 1750-1850* [The power and society of Britain in 1750-1850]. Moscow, IVI RAN, 2009.
2. Aizenshtat M.P. *Velikobritaniya novogo vremeni. Politicheskaya istoria* [Great Britain of modern times. Political history]. Moscow, IVI RAN, 2002.
3. Barratt C.R. *Thomas Sully and Queen Victoria*. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000.
4. Barthes R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress, 1989.
5. Bryden H.A. *The Victorian Era in South Africa. A Short History of Progress from the Cape to British Central Africa during Her Majesty's Reign, 1837 to 1897*. London, African Critic, 1897.
6. Corbett D.P. *The world in paint: Modern Art and visuality in England, 1848-1914*. Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2004.
7. Munn G.C. *Tiaras: A History of Splendour*. New York, Acc Art Books, 2001.
8. Rosen C., Zerner H. *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art*. New York, Viking Adult, 1984.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Генри Танворт Уэллс. «Victoria Regina. Королева Виктория получает вести о своем вступлении на престол», 1880. Галерея Тейт, Лондон, Великобритания.

Источник: официальный сайт музея: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/wells-victoria-regina-p01919>

Рис. 2. Генри Танворт Уэллс. «Victoria Regina. Королева Виктория получает вести о своем вступлении на престол», 1887. Королевское собрание, Лондон, Великобритания.

Источник: официальный сайт музея: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/406996/victoria-regina-queen-victoria-receiving-the-news-of-her-accession>

Рис. 3. Сэр Дэвид Уилки. Первый Совет королевы Виктории в Кенсингтонском дворце 20 июня 1837 года, 1838. Королевское собрание, Лондон, Великобритания.

Источник: официальный сайт музея: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/404710/the-first-council-of-queen-victoria>

Рис. 4. Томас Салли. Коронация королевы Виктории, 1838. The Metropolitan Museum of Art, Нью-Йорк, США.

Источник: официальный сайт музея: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/L.1993.45/>

Рис. 5. Эдвин Ландсир. «Королева Виктория и Принц Альберт», 1841-42. Королевское собрание, Лондон, Великобритания.

Источник: официальный сайт музея: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/406903/windsor-castle-in-modern-times-queen-victoria-prince-albert-and-victoria-princess>

Рис. 6. Франц Ксавер Винтерхальтер. «Первое мая», 1851. Королевское собрание, Лондон, Великобритания.

Источник: официальный сайт музея: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/406995/the-first-of-may-1851>

Рис. 7. Джерри Барретт. «Первая встреча Виктории с ранеными солдатами», 1856. Национальная портретная галерея, Лондон, Великобритания.

Источник: официальный сайт музея: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw08509/Queen-Victorias-First-Visit-to-her-Wounded-Soldiers?LinkID=mp04634&role=sit&rNo=8>

Рис. 8. Томас Джонс Баркер. «Секрет английского величия», 1863. Национальная портретная галерея, Лондон, Великобритания.

Источник: официальный сайт музея: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw00071/The-Secret-of-Englands-Greatness-Queen-Victoria-presenting-a-Bible-in-the-Audience-Chamber-at-Windsor>

И.Ю. Перфильева

кандидат искусствоведения, доцент,

ведущий научный сотрудник

НИИ теории и истории изобразительных искусств РАН

perfileva-irina@yandex.ru

ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ В СЕМИОТИЧЕСКОМ ПОЛЕ СОВЕТСКОЙ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ 1920-1930-Х ГОДОВ

Украшения как символические знаки в семиотическом поле советской портретной живописи 1920-1930-х годов никогда не рассматривались в искусствоведческой литературе. Однако анализ использования их в портретах первых послереволюционных десятилетий позволяет утверждать, что появление украшений в этот период в портретных композициях не было случайностью, обусловленной только желанием того или иного художника. Напротив, в каждом случае на протяжении более полутора десятилетий они играли важную роль: от «малой» детали композиционного построения до символического знака, обозначающего принадлежность типического образа к той или иной социальной группе и, наконец, в качестве социального маркера с определенной коннотацией.

Ключевые слова: типический образ, социальный маркер, психологическая характеристика, элемент композиции, «говорящая деталь», камерный портрет, самоцитирование

Ornaments as symbolic signs in the semiotic field of Soviet portrait painting of the 1920s-1930s were never considered in the literature. However, the analysis of their use in portraits of the first post-revolutionary years and decades suggests that the appearance of jewelry in this period in portrait compositions was not an accident, due only to the desire of an artist. On the contrary, in each case, for more than a decade and a half they played an important role: from the “small” detail of the composition, to the symbolic sign indicating the belonging of a typical image to a particular social group and, finally, as a social marker with a certain connotation.

Keywords: typical social marker, psychological characteristics, element composition, “talking part”, the miniature portrait, the self-citations

В отечественных искусствоведческих исследованиях никогда не уделялось внимания вопросу о художественном бытовании украшений в советской станковой живописи 1920-1930-х годов. В то же время, эта сторона представляется очень интересной и важной для выявления максимально полной информации не только об уровне социокультурного статуса произведений ювелирного искусства в указанный период, но и их значения для восприятия культуры в исторической дистанции в целом.

В этом аспекте сразу же становится очевидным определенное противоречие между вербальным и невербальным значением украшений как коммуникативных форм. На вербальном уровне ношение украшений рассматривалось как признак «буржуазности», идеологической неразвитости. На невербальном уровне, в бытовом сознании «истинность» украшений как бытовых предметных форм не вызывает сомнений, так как здесь открывается их «сенсорная ощутимость» – возможность восприятия без посредника, навязывающего свое идеологически обусловленное видение. Живопись и кинематограф предоставляют зрителю возможность «личного знакомства» с вещью, включение в сферу непосредственно эмоционального восприятия [Лотман, 1985, с. 7]. Ю.М. Лотман, говоря о трансформациях, которым подвергается вещь в процессе социокультурного функционирования, подчеркивал, что: «Если слово – “знак вещи”, то сама эта вещь, включенная в знаковый мир культуры, делается знаком отсутствия знака, превращает в знак выключенности из знаковых отношений.

И.Ю. Перфильева *Ювелирные украшения в семиотическом поле советской станковой живописи 1920-1930-х годов*

Это включает ее в длинную цепь сложных семиотических отношений» [там же]. И далее, «... вещь в определенных культурно-семиотических ситуациях проявляет тяготение стать словом. Она обрастает знаковыми признаками, превращается в эмблему» [там же, с. 7-8]. Что и доказывает активное использование украшений в русской живописи и кинематографии 1920-1930-х годов, где их изображения или они сами обретают аллегорическое или закрепленное за ними культурной традицией значение. Поэтому произведения живописи и кинематографа этого периода следует не только рассматривать, но и читать. Через украшения (кинематограф) или их изображения (живопись) зрителю посылаются своеобразные зашифрованные сообщения. Это свойство вещей многократно и очень глубоко анализировалось в связи с натюрмортом, но в очень малой степени затрагивалось в связи с портретной живописью 1920-1930-х годов, и никогда не рассматривалась роль украшений в кинематографе этого времени. И это вполне понятно, так украшения, представленные в виде бытовых деталей, свою символическую сущность раскрывают только посвященным в специфические особенности этого вида искусства. В то же время, именно тогда, в эпоху пристального внимания художников и кинематографистов к анализу и реформатированию своего языка, когда пришло осознание этой проблемы, в этих видах искусства особенно проявилась насыщенность их значениями. Ю.М. Лотман совершенно справедливо отмечал, что: «.. в живописи начала XX века отчетливо проявилась тенденция трактовать вещь как слово» [там же, с. 11]. В сюжетной картине и портретной живописи художник буквально играет с ней, наделяя ее определенным значением в контексте общего художественно-образного решения произведения.

Обращаясь к анализу роли украшений в советской станковой живописи указанного периода, следует отметить, что она была предопределена относительной камерностью этой живописи как вида изобразительного искусства. Видовая специфика обуславливала невозможность выйти на улицу. Кроме того, как справедливо отмечали исследователи, на протяжении всего этого периода станковая живопись, как часть изобразительного искусства в целом, постепенно вытесняется из центра общекультурного процесса, а ее место занимает кино, которое в значительной степени и формирует зрительский вкус [Герман, 1989, с. 13]. Это происходило потому, что станковая живопись апеллирует не ко всем, не к массам, а к каждому человеку в отдельности, зрителю, по своей доброй воле пришедшему в залы музея или на выставки. И в этом ее принципиальное отличие от кинематографа как «самого массового искусства», как зрелищной «движущейся картинки». «И все же, – как писал Ю.М. Герман, – именно на ней лежала главная ответственность за искусство современности» [Герман, 1980, с. 30]. Ее язык – не оглушающий, площадной, а почти интимный, доверительный. Поэтому-то здесь пусть не массово, но почти сразу нашлось место украшениям, как важной «говорящей» детали художественно-образного решения, как символического знака в семиотическом поле советской живописи 1920-1930-х годов.

Действительно, в атрибуции персонажей переходной эпохи, когда формирование нового общественного строя проходило по линии военного противостояния – «свой» и «чужой», такие деталями как украшения представлялись избыточными и не попадали в эпические композиции художников, отражающих новые, рожденные социалистической революцией идеи. Тем интереснее присутствие украшений в портретной живописи художников, принадлежащих «левому» крылу отечественной школы живописи послереволюционных лет.

Для одних, таких как близкий футуристическим тенденциям А.В. Грищенко, украшения в первую очередь имели значение в качестве композиционного элемента. Но все же, возможно, и не вполне осознанно, они использовали силу их символического звучания. А.В. Грищенко не был в ряду лидеров авангардного искусства. Вероятно, поэтому он чувствовал себя свободнее, чем другие от жестких принципов авангардных стилистических направлений живописи начала XX века. И все же в портрете жены (*рис. 1*) их влияние очевидно, хотя они не носят радикально футуристического характера кубизма и супрематизма, но легко считываются в нарочитой лаконичности рисунка и отношении к цвету. С синтетической тенденцией в живописи начала XX века использование

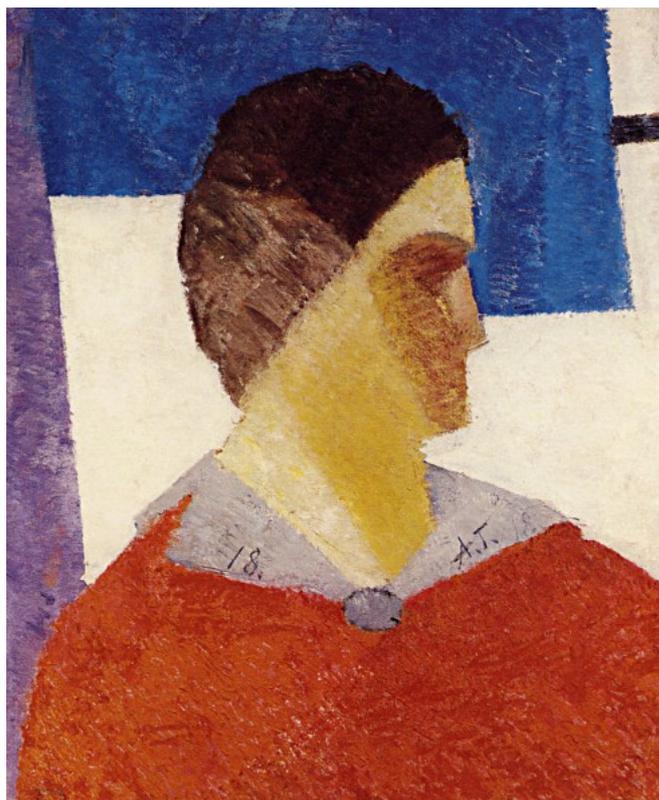


Рис. 1
А.В. Грищенко. Женский портрет.
(Портрет жены художника). 1918.
Холст, масло. 60,5x52.

украшения в этом произведении также роднит следование законам построения связанного текста [там же, с. 12] – цветовых пятен и объемных форм. Брошь, скрепляющая воротник женщины, благодаря своему незначительному в сравнении с другими цветовыми плоскостями размеру, оказывается своеобразной точкой схода всех линий рисунка головы, что делает ее центральным элементом, придающим сложной композиции устойчивость. Так же, как единственная малая деталь, она сразу выхватывается в общем кубо-супрематическом изображении головы. Наконец, вместе с воротником брошь – единственная конкретная деталь, сообщающая некоторые подробности о характере модели.

Это произведение заслуживает внимания по той причине, что фактически опровергает распространенное мнение о том, что с первых послереволюционных лет украшения повсеместно подвергались официальному игнорированию в советском обществе. Как видим, в произведениях живописцев они не только присутствуют, но играют определенную, очень важную роль.

Художники-портретисты конца 1910-х – начала 1920-х годов еще отдавали предпочтение камерному жанру портрета. Они не столько сосредоточены на идее представить нового человека, сколько стремились показать «вечное» в предлагаемых обстоятельствах. И делали они это, в том числе, используя символическое значение украшений в семиотическом поле культуры переломной эпохи, воплощая ее противоречивость в типических характеристиках образов современников.

В ряду ярких примеров символической трактовки типических образов времени стоит «Девочка с бидоном» Б.Д. Григорьева – одно из самых значимых полотен из цикла «Расея» (рис. 2). Простенькие сережки, вспыхивающие тревожными огоньками, значительно дополняют образ, не по-детски серьезного ребенка с остановившимся взглядом, глубокими тенями на лице и тоненькими ручками, судорожно сжимающими бидон. Такие серьги, в качестве оберегов, надевали девочкам семи – восьми лет, то есть в канун сложного возрастного периода – перехода от младенчества к отрочеству (подростковому периоду). Благодаря этим незамысловатым детским украшениям возникает глубокий образ человека в раннюю пору своей жизни оказавшегося в трудных условиях: разорен революцией традиционный уклад жизни в деревне, население которой, как этот ребенок, оказалось беззащитным перед движением колеса истории революции, а «новое» пугает своей неизвестностью, рождающей чувство тревоги.

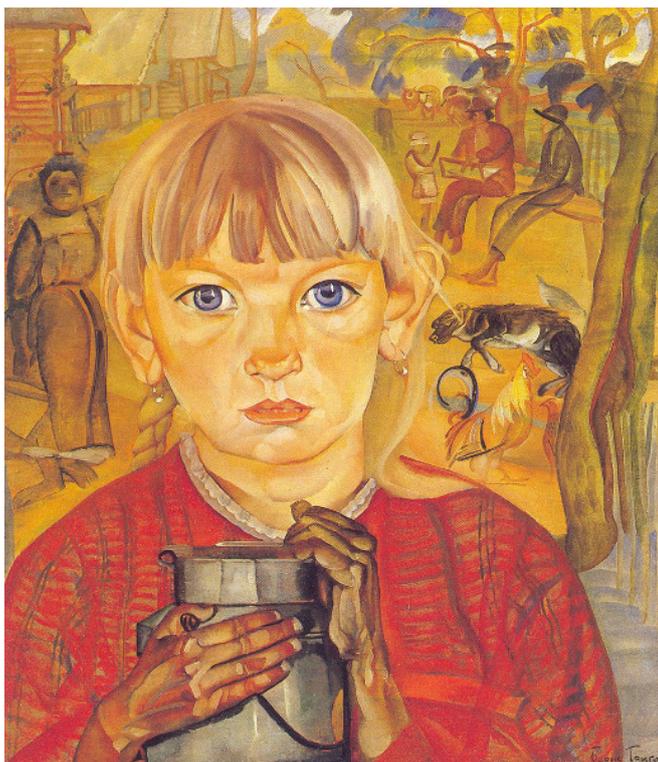


Рис. 2
Б.Д. Григорьев. Девочка с бидоном.
(Утро в деревне). 1917.
Холст, масло. 71 x 62.

Охотно использовал украшения для создания образов неординарных людей рубежа 1910-1920-х годов Ю.П. Анненков. В 1918 году он пишет портрет фотографа-художника М.А. Шерлинга (рис. 3). В кубистической маэстрии композиции, совмещающей реальное и ирреальное пространство, бриллиант в булавке для галстука звучит как гвоздь, прикалывающей фигуру фотографа-художника Императорских театров к действительности гражданской войны. Диалог бриллианта с «треснувшим» стеклом очков превращает его в «магический кристалл», сквозь который персонаж может заглянуть в будущее. В явном диссонансе с обоими этими «говорящими» элементами композиции выступает живая ромашка в петлице, считываемая как «природное», живое украшение, возвращающее персонажу надежду.

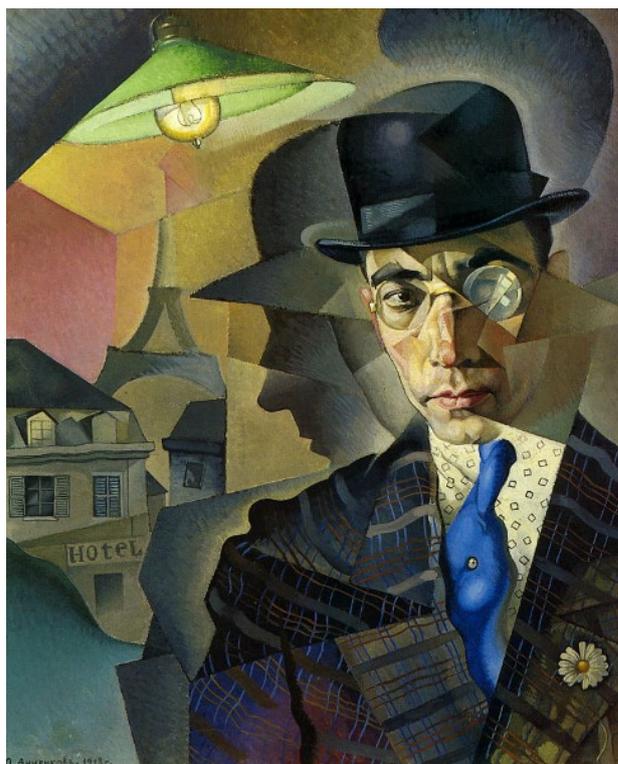


Рис. 3
Ю.П. Анненков.
Портрет М.А. Шерлинга. 1918.
Холст, масло. 71,5x57,5.

В женских портретах Ю.П. Анненкова начала 1920-х годов – портреты А.А. Ахматовой и З.П. Анненковой – типические черты отчетливо подчиняются индивидуальным. В первом решающую роль в трактовке образа поэта «серебряного века» и одновременно женщины, на долю которой выпали тяжелые испытания, играет «родственное» короне головное украшение – гребень. По классификации Г. Земпера он имеет значение «микрокосмического» украшения, символизирующего земное величие, «целенаправленно способствует выявлению наиболее характерных черт внешнего облика фигуры» [Земпер, 1970, с. 125-126]. Таков поистине «королевский» образ А.А. Ахматовой, при этом «отодвинутое» на второй план украшение как будто говорит о том, что этот статус в новом обществе уже не имеет того высокого значения, которым он обладал испокон века: с древнейших времен социальное положение поэта было выше, чем положение художника.

Другое дело образ сестры художника З.П. Анненковой. В отличие от агрессивно-абстрактного фона в портрете А.А. Ахматовой, здесь классическое, почти профильное изображение персонажа представлено в контексте многообразия мира, в котором жила сестра художника, мира, который она сохраняла вопреки всему. И бусы в этом ряду не столько символизируют ее склонность к «драгоценностям», сколько придают образу классицистическую уравновешенность и даже монументальность, свидетельствующие о незаурядном волевом характере персонажа.

В середине 1920-х годов появляется новый подход к символическим типическим образам времени, отражающий смену парадигм от растерянности по утраченным традиционным ценностям «старого» мира к осознанной тоске по прошлому, связывающему человека с корнями христианской художественной культуры. Тему «Русь уходящая» в живописи поднял П.Д. Корин (начало работы – 1925 г.), но еще за год до него к ней обратилась Н.Я. Симонович-Ефимова. Ее полотно «Тамбовские бабы» (рис. 4) относится к тому времени, когда художник во второй раз попадает на Тамбовщину в 1920-х годах. Если в первую поездку в 1911 году, после трехлетнего пребывания в Париже, ее поразила несокрушимая витальность образов тамбовских баб, благородная красота крестьянских лиц и праздничность тяжелых одежд с многочисленными складками, красные кофты, груди, завешанные янтарем, то теперь их образы читались уже иначе, как символ уходящей полноты национальной культуры. Образы Лизы и Параша убедительно монументальны. Общей композиции вторят



Рис. 4
Н.Я. Симонович-Ефимова.
Тамбовские бабы. (Лиза и Параша). 1924.
Хост, масло. 118x105.

И.Ю. Перфильева *Ювелирные украшения в семиотическом поле советской станковой живописи 1920-1930-х годов*

нагрудные украшения – мониста, во множестве покрывающие грудь. Выдвигая их на первый план, художник погружает зрителя в древнейшие слои национальной языческой художественной культуры, когда таким способом физически и символически защищали грудь, где находятся жизненно важные органы – сердце и легкие. Издревле и во все времена женщины использовали для этого украшения, которые также символизировали социальный статус и положение владелицы [Фишер, 2010, с. 68-69]. Трудно судить, насколько осознанным был выбор художником такого приема. Но в исторической перспективе, зная, какой сложной оказалась в XX веке судьба традиционной художественной культуры, он читается очень ясно и убедительно.

В конце 1920-х годов тема культурного разлома звучит все острее, как будто набирая силу перед решительным боем с «отсталыми элементами», все еще сохранявшимися в новом социалистическом обществе.

В полотнах художников-станковистов все громче звучит «голос» украшений, которые, в совокупности с основными элементами композиции картины, свидетельствуют о грядущем углублении социального раскола в обществе. В картине «Молодая работница» выпускник живописного факультета ГСХМ А.Н. Самохвалов демонстрирует не только усвоенные уроки мастерской К.С. Петрова-Водкина, его системы построения картины на соотношениях цвета и формы, ощущение динамики времени. Он предлагает более реалистичный и потому более драматичный образ – исторический персонаж постреволюционной эпохи. В индивидуальном характере персонажа художник позволяет увидеть собирательный, типический, жертвенный образ, знаменующий время [Герман, 1980, с. 32]. С этой картины на зрителя несколько отрешенно смотрит девушка с печальным лицом, одетая в цвета Пресвятой Богородицы. Обычно на иконах темно красным или вишневым окрашивались верхние одежды – пурпурное покрывало, свидетельствующее о ней как о Царице Небесной, надетое поверх синей или зеленой туники – знак ее человеческой сути. А.Н. Самохвалов поменял цвета верхней и нижней одежд, что в принципе не противоречит христианской традиции в широком толковании, а в данном случае читается как символ перевернутого, опрокинутого мира. Синего цвета и брошь, украшающая розовую блузку женщины, которая возвращает зрителя к мысли о ее земной, человеческой сути. Одновременно колористически связанная с платком-покрывалом брошь будто «зерно» указывает на то, что эта «советская» Богоматерь родит не Бога, но человека, который, однако, также будет принесен в жертву для общего блага. Брошь, таким образом, становится важным символическим элементом композиции.

Если Самохвалов пытается как-то, через условную преемственность христианских ценностей, примирить реальность с исконными традициями национальной культурой, то И.И. Машков в портрете З.Д.Р. (Дама в голубом) дает пример сознательной отгороженности, замкнутости «своего» мира от окружающего (рис. 5). Украшение в виде крупных, возможно, янтарных бус на первый взгляд как будто теряется во множестве мелких деталей очень реалистической живописи портрета в старинном интерьере. Но при этом украшение сохраняет важность своей роли в психологической характеристике образа дамы. Она уравновешена, сдержана и доброжелательна, хотя и замкнута, о чем говорит нам ее спокойная поза в кресле, гладко причесанные волосы, в противоположность моде собранные в пучок на затылке, и лежащие на коленях сомкнутые руки, линию которых поддерживает столь же спокойная линия бус.

Ряд драматически типических образов представительниц советского общества: работница, интеллигентка, – продолжает персонаж А.Ф. Пахомова – «Девушка в голубом», своего рода «гламурный ангел» времен позднего НЭПа: модная прическа, яркий макияж и на шее явно не дешевое, драгоценное, возможно, даже бриллиантовое украшение, надетое по случаю портретирования (рис. 6). Колье органично входит в ритмический строй композиции из полукруглых линий: сомкнутые руки, прическа, – обрамляющие лицо девушки с большими, пронзительно голубыми глазами. Своим блеском оно как-то по особенному заставляет «вспыхнуть» взгляд, подчеркивает и усиливает его. При этом само кокетливо прячется в легкой тени на шее.

Рис. 5
И.И. Машков. Портрет З.Д.Р. (Дама в голубом). 1927.
Холст, масло. 184x132.

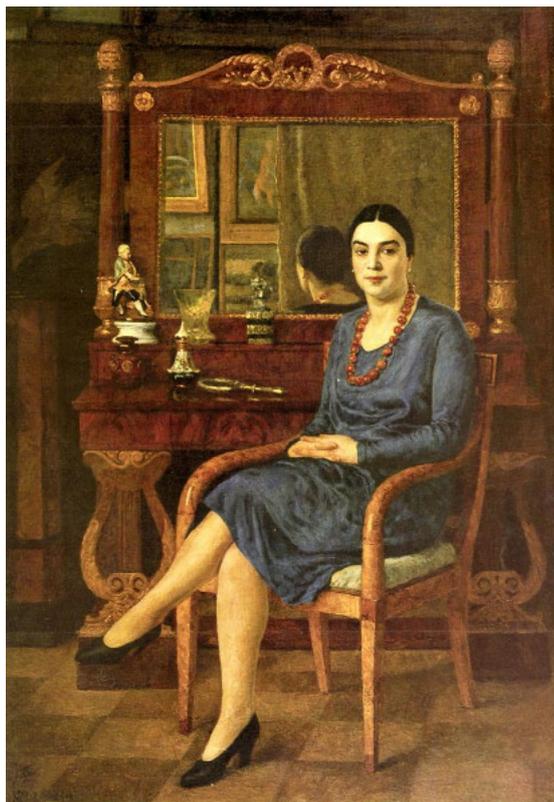
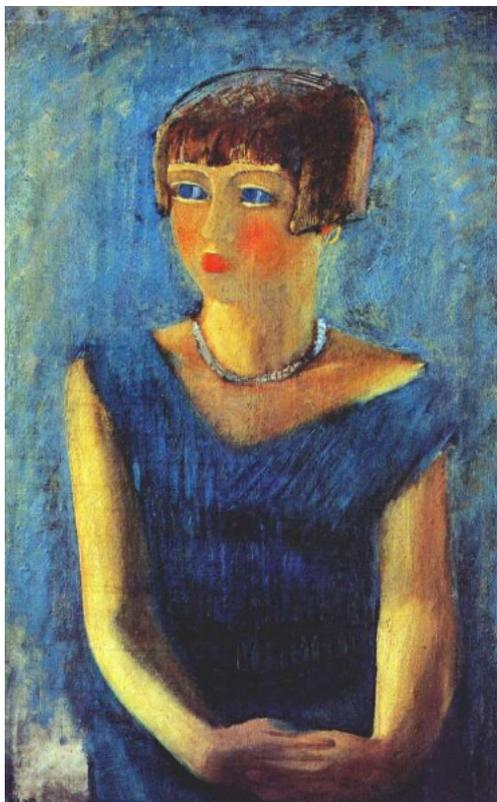


Рис. 6
А.Ф. Пахомов. Девушка в голубом. 1929.
Холст, масло. 79,5x52.

Без украшения этот образ был бы не так выразителен. Меткий глаз художника-наблюдателя и талант рассказчика преобразили силу его условно-символического языка, умеющего обобщить и обыграть подмеченную жизненную ситуацию.

Эта работа А.Ф. Пахомова находится в ряду последних лирико-драматических типических образов времени, предшествующего эпохе индустриализации страны, годам первых пятилеток (1927-1932), когда во всю ширь развернется процесс стратификации советского общества. Тогда уже почти не останется места «советским мадоннам», «королевам поэзии», «тамбовским бабам» и просто женщинам.

На рубеже 1920-1930-х годов, в соответствии с общим вектором развития советского изобразительного искусства, в станковой живописи на первый план выдвигаются образы женщин-созидателей новой страны во всем великолепии своего могущества и бескомпромиссности, стремлении к гармоничному примирению урбанизации и традиционных ценностей, – того, что Я.А. Тугенхольд, в связи с критикой творчества художников ОСТ, назвал «синтезом иконного с американским» [Тугенхольд, 1928].

Советское общество тех лет было не только неоднородно, но на сущностно-индивидуальном уровне часто противоречиво. Совсем недавно сосуществовавшие слои общества: представители «бывших эксплуататорских классов», отсталого крестьянства, передового рабочего класса, – приходят к острой конфронтации, инспирированной и поддерживаемой государственной политикой в условиях стратификации общества. Теперь в станковой живописи, благодаря украшениям решается проблема социального маркирования персонажей. Поэтому и ассортимент форм «украшений», и диапазон методов их использования в эти годы существенно расширяются. Они обретают значение «говорящих» деталей, символически обозначающих даже не столько принадлежность к тому или иному слою в обществе – «отсталые», «несознательные», «чуждые»,

И.Ю. Перфильева *Ювелирные украшения в семиотическом поле советской станковой живописи 1920-1930-х годов*

«буржуазные элементы» или «передовые» люди в советском социуме, сколько самоощущение человека как личности в этом общественном устройстве.

Эволюция этого направления развивается от добродушно ироничного отношения к женским образам до декларативно-назидательного и, наконец, социально-обличительного в контексте воспитания нового советского человека, как например, в картине «Кондукторша» А.Н. Самохвалова (рис. 7). В ней отразились основные принципы «ОСТовской» живописи, в ее стремлении к поэтическому познанию новой реальности [Герман, 1989, с. 9]. В качестве своеобразных украшений, характерных для начала эпохи урбанизации и индустриализации, здесь представлен ремень кондукторской сумки, унизанный катушками цветных билетиков. В совокупности с общим монументальным решением образа, эта «перевязь», напоминающая ленты с патронами, которые носили революционные матросы, способствует прочтению образа как героического, находящегося на передней линии трудового фронта.

Надо отметить, что такой подход не стал распространенным. Напротив, в большинстве картин начала 1930-х годов живописцы стремились к созданию камерных, удивительно проникновенных неофициозных образов женщин эпохи «великих свершений», спортивных парадов и празднеств, торжественных шествий. Они представлены несколькими типами: комсомолки, рабфаковцы, спортсменки, «простые» работницы и интеллектуалки – художники, актрисы, музыканты. Но все они поэтически открывают внутренний мир героинь нового, советского строя. Для данной темы особенно интересны трогательные образы женщин, не без усилий вписавшихся в мир советских будней и вопреки социальному контексту светящиеся теплотой. Иногда они – несколько ироничны, сатирически вскрывающие диссонанс взаимоотношений советского общества и «маленького» человека, неуютно чувствующего себя в этом мире. Порою художники шли на скрытое самоцитирование, позволявшее им в завуалированной форме подтвердить свою приверженность основным принципам авангардного искусства 1910-1920х годов. И, наконец, последнее фактически завершающее эволюцию роли ювелирных украшений в семиотическом поле советской живописи данного периода, – гармония обоюдного согласия частного и общественного в реалиях жизни в

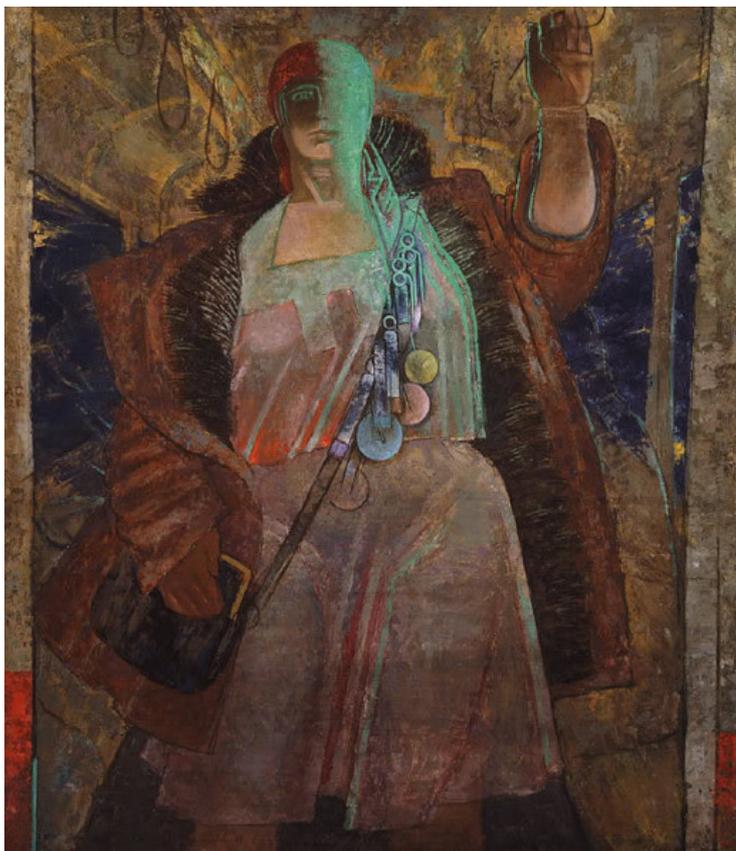


Рис. 7
А.Н. Самохвалов. Кондукторша. 1928.
Холст, темпера. 150x127.

стране победившего социализма. Но и тот и другой типы портретов сохраняют благожелательную тональность, подчеркнутую украшениями. И во всех этих произведениях станковой живописи украшения играют очень немаловажную роль в характеристике того или иного персонажа.

В парных портретах начала 1930-х годов персонифицирующие героев украшения работают в жестком диалоге с мужской революционной атрибутикой, олицетворяя не столько гендерные, сколько социальные позиции разных слоев общества. Так использует их Ф.С. Богородский в картине «Снимаются у фотографа», относящийся к типу «парадного портрета», чему в полной мере соответствует набор и характер персональной атрибутики (рис. 8). Монументальная фигура обстоятельной женщины – домашней хозяйки, нарядно одетой: в бусах, серьгах и с заколкой, поддерживающей завитой по случаю посещения фотографа локонов, противопоставлена присевшему «на минутку» революционному матросу с пулеметными лентами, скрещенными на груди, смотрящему вдаль, навстречу «грядущей мировой революции». Пожалуй, без этих деталей художнику труднее было бы отразить глубину внутренних противоречий персонажей: стремящейся к мирному обустройству домашнего уюта «простой» русской женщины и мужчины, опьяненным пафосом идеи борьбы за победу в мировой революции.

Любопытный материал для исследуемой темы представляет эволюция женских образов в работах В.В. Лебедева начала 1930-х годов. Галерею образов открывает женский портрет 1931 года. В напряженности позы легко угадывается некоторая неловкость, возникающая от непривычных обстоятельств, и подчеркнутая кокетливой шляпкой с вуалеткой, которую вряд ли носила в реальной жизни эта женщины. Диссонансом шляпке с вуалеткой выступают короткие бусы из прозрачных камней, которые гораздо более соответствуют образу и раскрывают истинную женственность простой девушки, попавшей на полотно художника благодаря сочной фактуре ее молодого здорового тела.

Рис. 8

Ф.С. Богородский. Снимаются у фотографа. 1932.
Хост, масло. 83x110.

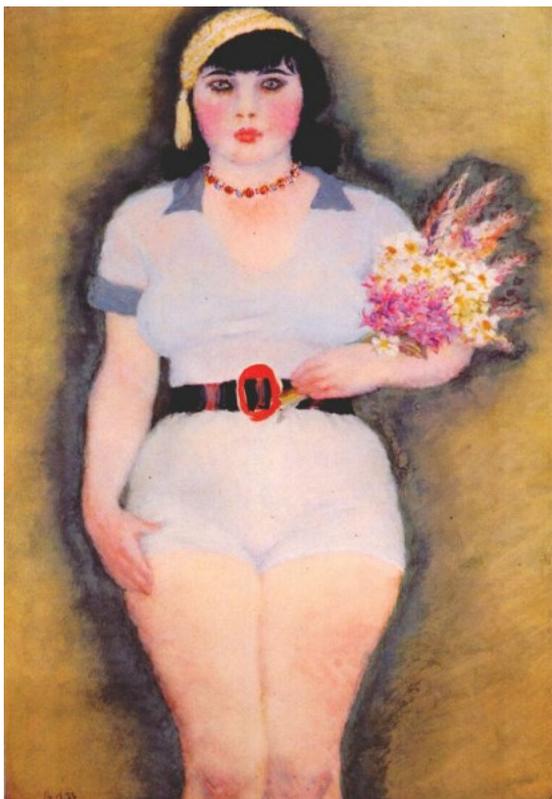


Рис. 9

В.В. Лебедев. Девушка в футболке с букетом. 1933.
Бумага, акварель, гуашь, белила. 64,2x44,6.

Диалог «деревенского украшения» и «городского аксессуара», несомненно, придают остроту психологической характеристике образа современницы государственной программы индустриализации страны, инспирировавшей приток сельского населения в город.

Другое дело серия полотен «Девушка с букетом» (1933) (рис. 9). Это целая вереница персонажей в нарочито однотипной композиции – фронтальное поколенное изображение девушки. Одной рукой девушка прижимает к себе букет. Позы девушек немного отличаются в жесте свободной руки, которая то теребит край трусов-шаровар, то плотно прижата к бедру – выдавая внутреннее напряжение модели. На всех надеты украшения: брошь и браслет, нарядный металлический «наборный» пояс, металлическая пряжка или бусы.

Откровенно эротичный характер женских образов В.В. Лебедева неоднократно подчеркивался специалистами по живописи по контрасту с активно насаждавшимся официальной советской пропагандой образом полнокровной, социально и политически активной женщины, равной мужчине не только в правах, но и в обязанностях, и в образе жизни. Для нашего исследования важно, как в контексте неловких поз, нелепости сочетания спортивной одежды с напудренными лицами, ярко накрашенными губами и кокетливыми модными вязаными беретами работают украшения.

То, что украшения в этих полотнах – знак провинциальности, символизируют явную идеологическую незрелость персонажа, это понятно. Но есть в их присутствии и другой смысл: они подчеркивают эротичность образов, акцентируют внимание на груди, талии, руке. Брошь, скрепляющая ворот совершенно прозрачной «соколки», привлекает внимание к откровенно проглядывающему сквозь нее телу. Красный браслет на руке подчеркивает изящность жеста, привлекая взгляд к полному бедру. Нарядный пояс и пряжка подчеркивают изящество талии довольно полных фигур. Особенно трогательно выглядят бусы. В рассматриваемых произведениях они не только обнажают провинциальность модели, но и подчеркивают ее незащищенность перед неумолимыми эстетическими принципами времени жестких правил стратификации: деления на «своих» и «чужих», когда приехавшие на работу в город девушки, стремясь идти в ногу со временем, все же не могли полностью отказаться от своего крестьянского происхождения. Деталь, на первый взгляд не очень значительная, но ярко оттеняющая врожденную, глубоко запрятанную женственность моделей. Внешняя нелепость оборачивается пронзительной незащищенностью в обстоятельствах, предлагаемых временем, выводит их за пределы официальной культуры.

Но не все художники с такой теплотой и пониманием относились к своим героиням. Порою они уж совсем откровенно смеялись над ними, как это делает Ю.А. Васнецов в картине «Дама с мышкой» (рис. 10). Все атрибуты этого «парадного портрета»: симметричная постановка фигуры в рост, богатый орнаментальный фон, нарядный костюм, в том числе и бусы, обнимающие толстую и очень короткую, неаристократичную шею, – работают на сатирическую характеристику представительницы хорошо знакомого художнику типажа купечески-мещанской России. Ее пухлую ручку украшает крупный «золотой» браслет. В руке она держит экзотический аксессуар – жесткий, нескладной веер типа «утива». Весь торжественный пафос разрушает «живая» белая мышь на плече модели, занявшая место модной меховой горжетки.

Авангардные украшения, не часто встречающиеся в реальной жизни, были редки и в живописи. Пожалуй, только К.С. Малевич нашел им место. Но в его картинах они играют совсем особую, отличную от рассмотренных выше, роль. Это своеобразный символический знак своей верности авангардным идеям искусства 1910-х годов. Они почти единственное, что связывает его портреты середины 1930-х годов с его супрематическими концепциями, построенными на идее преодоления земного притяжения, утратой прежней логики, продиктованной законами гравитации, отказом от понятий «верх» и «низ» и утверждением представлений о свободном парении в мировом пространстве самоценных форм [Сарабьянов, 1988, с. 71].

Ко времени написания К.С. Малевичем портретов жены Н.А. Манченко в 1933 и 1934 годах стиль художника значительно изменился в сторону большей реалистичности. Художник



Рис. 10
Ю.А. Васнецов. Дама с мышкой. 1932–1934.
Фанера, масло. 150x95.

намеренно возвращается к фигуративной живописи, однако, его последние произведения все же в целом не утрачивают впечатления «"космичности", которое так остро выразили беспредметные работы Малевича» [Ковтун, 1988, с. 172].

Известно, что в 1922 году, во время его «супрематического периода» К.С. Малевич принимал участие в «большой советской выставке, устроенной Отделом ИЗО НКП» [там же, с. 168] в Берлине. (Такие выставки в начале 1920-х годов не обходились без продукции кустарной промышленности, в том числе изделий, выполненных по эскизам художников-станковистов). Маловероятно, чтобы такой художник как К.С. Малевич, чье творчество отметило «поистине критическую точку в истории русской и мировой живописи» [Сарабьянов, 1988, с. 66], делал эскизы для «кустарей». По крайней мере, на сегодняшний день такие артефакты не известны. Однако в рамках деятельности объединения «Утвердителей нового искусства» (УНОВИС), с 1919 по 1922 год К.С. Малевич практически исследовал сферу утилитарно-практического бытования супрематизма. В 1923 году художник создал несколько образцов и спроектировал супрематические росписи для фарфоровых изделий. Тогда же им были исполнены первые рисунки «планитов», предшественников пространственно-объемного супрематизма, который нашел воплощение и в фарфоре. В рамках экспериментальной работы формально-теоретического отдела Государственного института художественной культуры (ГИНХУК), который он возглавлял, К.С. Малевич приступил к изготовлению объемных супрематических построений – «архитектонов», которые трактовал как основу нового универсального стиля. Их он взял как наглядное пособие и в поездку в Берлин, куда отправился в 1927 году [Ковтун, 1988, с. 169].

«Супрематистские» броши, запечатленные в портретах К.С. Малевича, для психологической характеристики образа не имеют такого значения, как это было у других художников тех лет. Тем не менее, они важны, так как дают представление о том, что и эта сфера предметных форм, так или иначе, попала в круг внимания художника в контексте разработки «универсального стиля» в современном искусстве, предусматривающего среди прочего: создание нового орнамента (тканного, набивного, литого и другого производства), а также создание мебели и всех вещей утилитарного назначения [Ковтун, 1988, с. 14]. С работами современников художника эти портреты объединяет то, что в общую композицию портретно-супрематической живописи они вносят ноту некой

И.Ю. Перфильева *Ювелирные украшения в семиотическом поле советской станковой живописи 1920-1930-х годов*

камерности, некой единицы измерения, апеллирующей к фигуре человека. В первом портрете практически полностью выдержан целостный, живописный строй ренессансных профильных портретов (рис. 11). Специально спроектированы и головной убор, и одеяние, и супрематическое украшение в виде броши, состоящей из двух параллельных, смещенных относительно друг друга черной и красной полос, колористически и структурно вплетенных не только в оторочку жилета, но в композицию портрета в целом как узловая деталь. Эта брошь, имеющая супрематическую композицию без оправы и фона, представляет некую вариацию «архитектона». Иное решение броши видим на более позднем портрете: те же две параллельные, смещенные относительно друг друга черная и красная полосы положены на белый фон (рис. 12). Брошь выделена из общей структуры композиции не только цветом фона, но и конфигурацией в форме овала. Подобные супрематические фарфоровые броши именно в эти годы делал для близких людей работавший на Ленинградском фарфоровом заводе ученик и последователь К.С. Малевича Н.М. Суетин. К.С. Малевич мог видеть супрематические ювелирные изделия Н.М. Суетина, что подтолкнуло его к мысли включить их в портрет жены. Но именно этого «универсального стиля» в портрете 1934 года, в отличие от предшествующей работы художника, уже нет. Концепция пространственно-объемного супрематизма во втором портрете вступает в очевидное противоречие с более реалистичными – более объемными, живыми формами фигуры. Образуется своеобразная стилистическая дихотомия: изображение разделяется на две части, связанные между собой темой портрета, но разделенные по методам видения и воплощения образа. Иначе говоря, брошь – один из элементов композиции, показывающий, что художник пытается наложить супрематическую матрицу на уже совсем другой, фигуративный мир живописи середины 1930-х годов. В этом портрете считывается ностальгия по романтическому периоду начала работы над «универсальным стилем», проникающим во все сферы жизни человека, возвращение в мечтах к футуристическим поискам 1910-х годов. И это не случайно.

Годы написания обоих портретов жены – 1933 и 1934 – для К.С. Малевича, конечно, не возвратный путь, но время фактически вынужденного возвращения к фигуративной живописи



Рис. 11
К.С. Малевич. Портрет жены. 1933.
Холст, масло. 66,5x55,5.



Рис. 12
К.С. Малевич. Портрет жены. 1934.
Холст, масло. 99,5x74,5.

после десятилетия трудов над написанием теоретических текстов по супрематизму. Тогда, после написания супрематических картин – черного и белого квадратов, в которых полностью реализовалась его основная идея «к выходу живописных масс из вещи к самосвойным, не обозначающим ничего формам, то есть к господству чисто самоцельных живописных форм над разумными» [Тодоров, 2018, с. 180], – художник, как утверждает Ц. Тодоров, почувствовал себя дошедшим до «небытия и бесконечности», прекратил писать картины и обратился к теоретизированию. Теперь произошло противоположное движение: от теоретизирования к живописи, но уже в другом художественно-историческом и политическом контексте, когда Постановлением ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» всяким авангардным экспериментам в искусстве был положен конец.

Этому возврату было две причины. Во-первых, завершив изложение и опубликовав свои теоретические принципы в текстах, в начале 1930-х годов он не мог не повиноваться внутреннему побуждению, и даже острой необходимости вернуться к живописи. Во-вторых, он хорошо понимал, как важно было для него стать частью советского общества, гражданином Советского Союза. Об этом он написал в письме В.Э. Мейерхольду в апреле 1932 года: «В настоящий момент, в эпоху строительства социализма, когда все виды искусства должны участвовать в этом деле, искусство должно вернуться на заброшенный путь и снова стать фигуративным» [там же, с. 222]. Это он подтвердил фактически рассмотренными портретами жены.

Таким образом, «говорящие детали» – украшения в этих работах К.С. Малевича, это символические знаки, напоминающие ему самому и его соратникам о времени, когда художники-авангардисты, приверженцы абстрактного направления в искусстве могли свободно выражать свои позиции относительно футуристического искусства.

На этом, фактически завершается этап использования украшений в портретной живописи на рубеже 1920-1930-х годов как символических знаков в семиотическом поле социокультурного развития общества. В 1930-е годы, с нарастанием темпов его стратификации, украшения в портретной живописи постепенно обретают значение социального маркера, обозначающего принадлежность персонажа к тому или иному классу и классовой «прослойке». Они прямо или косвенно свидетельствуют о том, это общество было не только чрезвычайно неоднородно, но часто противоречиво на сущностно-индивидуальном уровне. Основные слои общества находились в конфронтации, инспирированной и поддерживаемой государственной политикой. Отсюда разнообразие форм использования украшений в станковой живописи – от принципиального отсутствия по причине чуждости, до включения в композицию как некоего условного допущения, обусловленного официальным разрешением. Оно было дано 17 ноября 1935 года в выступлении Генерального секретаря ЦК ВКП (б) на Первом Всесоюзном совещании стахановцев, который объявил о том, что: «Жить стало лучше, жить стало веселее!». Что было истолковано, как некое ослабление идеологической борьбы с признаками буржуазной культуры, и нашло отражение в портретной живописи второй половины 1930-х годов и отношении к украшениям как таковым.

Логично, что в эпоху невероятных трудовых побед и подлинного энтузиазма господствующие позиции в искусстве занимает эстетика триумфа и «оптимистического конформизма». Но и в условиях авторитарности политических суждений художники все же находили возможности более глубокого отражения принципов реализма, чем ангажированный «социалистический реализм».

В портретах женщин из рабочего класса и молодежи – таких как «Девушка в футболке» (1932) А.Н. Самохвалова или «Письмо» (1939) Г.Г. Ряжского – украшения исчезают совершенно. Иногда, как например, в «Бегунье» А.А. Дейнеки украшения обретают откровенно чувственную коннотацию. Но, как и в кинематографе тех лет, чаще всего, украшения вводятся в композицию в качестве деталей, отличающих женственность работниц, выполняющих мужскую работу, как это делает В.И. Малагис в картине «Трактористка» (рис. 13).

Яркую галерею образов современниц эпохи индустриализации представляет серия акварелей «Метростроевки» А.Н. Самохвалова, над которой художник начал работать в 1934 году. Вспоминая

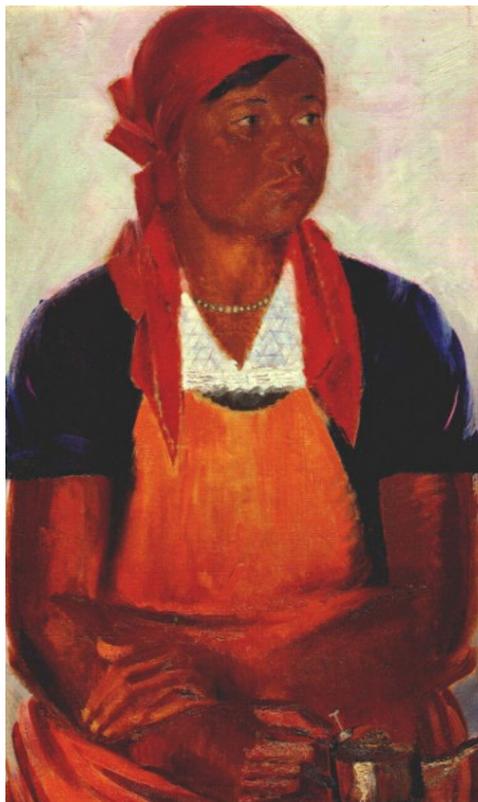


Рис. 13
В.И. Малагис. Трактористка. 1932.
Холст, масло. 82,5х49.

работу над этой серией, художник писал: «Поиски образа – типа советской девушки-метростроевки, органически впаянной в общий рабочий ход гигантской стройки, в которой ее общественный смысл подчеркивается каждой деталью, требовали, как мне казалось, иного подхода и иного формата решения.

Ни одна из работниц Метростроя не догадывалась, что за ее работой, за ее движениями наблюдают, имея в виду ее изображение. На месте я даже не делал никаких заметок. Только в случае чрезмерной зыбкости впечатления заносил в маленькую записную книжку ту или иную черту, значение которой было понятно только мне. Спустя некоторое время я беспорядочно сразу зарисовывал все, что можно было вызвать в памяти. Эти записи еще не являлись материалом. Основным материалом все-таки была память. Чаще всего именно наиболее яркое впечатление переходило на бумагу с наибольшим трудом, может быть, в силу его большей обогащенности; к получающемуся изображению предъявлялись большие требования» [Самохвалов, 1983].

Как видно из приведенной цитаты, все изображенное на акварелях взято художником только из того, что запомнилось и сохранилось в образах строителей метрополитена, художественных символах эпохи великих строек. Значит, и ярко голубые бусы на шее девушки в композиции «Метростроевка у бетоньерки» (акварель 1934, масло 1937) появились не случайно. Видимо действительно, для художника образ нового человека раскрывался не только в сложнейших трудовых, общественно-политических взаимоотношениях, но и в музыкальных ритмах своего трудового процесса, незабываемо красивых ритмах, в которых свою лирическую мелодию вели все те же бусы – символ пресловутой «отсталости» и одновременно неисчерпаемой женственности.

Однако исчезнув из образов трудящихся во второй половине 1930-х годов, украшения благополучно переместились в изображения представительниц художественной среды – утонченных и гармоничных. Они и раньше, как видим, использовались несколько свободнее, чем в образах «простых» работниц. И, как свидетельствует, например, «Портрет К.Д. Медовой» (1932) И.Э. Грабаря, они не имеют никакой социальной, маркирующей коннотации, переходят в разряд типичной атрибутики персонажей из «мира искусства».

Стаких полотен на зрителя смотрят благородные дамы в классических, антикварных ювелирных украшениях. Модели как будто вообще принадлежат особому миру – миру искусства, где не слышен



Рис. 14
М.В. Нестеров. Портрет Е.С. Кругликовой. 1939.
Холст, масло. 83х60.

шум станков и бетоньерок. Это юные образы будущей советской интеллигенции: «Вузовка» (1936-1937) А.Н. Самохвалова, у которой из украшений только часы на кожаном ремешке на левой руке или «Студентка Консерватории» и «Женский портрет» (обе 1936) В.В. Лебедева и уже знаменитые деятели советской культуры: Заслуженная артистка РСФСР (1933), Народная артистка СССР, орденоседец Трудового Красного Знамени и «Знака Почета», актриса Московского Художественного театра – «Портрет А.К. Тарасовой» (1939) А.М. Герасимова, или вольнослушательница МУЖВЗ, студийка А. Витти и Академии Коларосси в Париже, график, мастер эстампа и силуэта – «Портрет Е.С. Кругликовой» М.В. Нестерова (рис. 14), где все ювелирные украшения «на своем месте», в гармонии с образом и потому не привлекают к себе особого внимания, органично вплетаясь в общую композицию портрета. Художники перестали иронизировать, прибегать к иносказаниям, как будто смирились со сложившейся системой и согласились с задачей привлечь общественное внимание к значительности яркой творческой индивидуальности в эпоху индустриальных пятилеток.

ИСТОЧНИКИ

1. Самохвалов А. Метростроевки (Из книги «Мой творческий путь») // Юный художник. 1983, № 3. – С. 6-7.

ЛИТЕРАТУРА

1. Герман М. Вступительная статья // 1920-1930. Живопись. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Москва, 1989. – С. 13.
2. Герман М. «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием – слушайте Революцию» // Сердцем слушаю Революцию... [Альбом]. – Ленинград, 1980. – С. 30.
3. Земпер Г. Практическая эстетика. – Москва, 1970.
4. Ковтун Е. Путь Малевича // Казимир Малевич. 1878-1935. [Каталог выставки. Русский музей, Ленинград. 10.XI.1988 – 18. XII.1988. Третьяковская галерея, Москва. 29.XII.1988 – 10. II.1989. Стеделик музеум, Амстердам. 5.III.1989 – 29.V.1989]. На русск. и англ. яз. – Ленинград, 1988. – С. 172.
5. Ковтун Е. Путь русского авангарда // Советское искусство 20-30-х годов. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Ленинград, 1988. – С.14.

И.Ю. Перфильева *Ювелирные украшения в семиотическом поле советской станковой живописи 1920-1930-х годов*

6. Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики // Вещь в искусстве. [Материалы научной конференции. 1984 г.]. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Вып. XVII. – Москва, 1985. – С. 6-14.
7. Сарабянов Д. К.С. Малевич в искусстве первой трети XX века // Казимир Малевич. 1878-1935. [Каталог выставки. Русский музей, Ленинград. 10.XI.1988 – 18. XII.1988. Третьяковская галерея, Москва. 29.XII.1988 – 10. II.1989. Стеделик музеум, Амстердам. 5.III.1989 – 29.V.1989]. На русск. и англ. яз. – Ленинград, 1988. – С. 71.
8. Тодоров Ц. Триумф художника / пер. с фр. М. Троцкой. – Москва. 2018.
9. Тугенхольд Я. Живопись и зритель. – Москва; Ленинград, 1928.
10. Фишер Э. Некоторые соображения об отношениях одежды, украшений и тела в дизайне // Теория моды: одежда, тело, культура. 2010. №16. – С. 68-69.

SOURCES

1. Samohvalov A. *Metrostroecki (Iz knigi "Moy tvorcheskyy put")* [Metrostroecktsy (From the book "My creative way")]. In: *Yuniy hudojnik* [Young artist], 1983, № 3. Pp. 6-7.

REFERENCES

1. Fisher, Elizabeth. *Nekotorye soobrazhenia ob otnosheniyh odezhd, ukrasheniyh i tela v designe* [Some considerations about the relationship of clothing, jewelry and body in design]. In: *Teoriya mody: odezhd, telo, kultura* [Fashion theory: clothing, body, culture]. 2010. №16. Pp. 68-69.
2. German, Mihail. *Vstupiteknaya stat'y* [Introductory article]. In: *1920-1930. Jivopis. Gosudarstvenniy Russkiy musey. (Katalog vistavki)*. [1920-1930. Painting. State Russian museum. (Exhibition catalogue)]. Moscow, 1989. P. 13.
3. German, Mihail. "Vsem telom, vsem serdsem, vsem soznaniem – slushajte Revoluciu" ["With all your body, with all your heart, with all your mind, listen to the Revolution"]. In: *Serdsem slushay Revoluciu ... (Album)* [Listening to the heart Revolution (Album)]. Leningrad, 1980. P. 30.
4. Kovtun, Evgeniy. *Put Malevicha* [Malevich's Way]. In: *Kazimir Makevich. 1878-1935. (Katalog vistavki. Russkiy musey, Leningrad. 10.XI.1988 – 18. XII.1988. Tret'akovskaya galereiy, Moskva. 29.XII.1988 – 10. II.1989. Stedelijk museum, Amsterdam. 5.III.1989 – 29.V.1989)* [Kazimir Malevich. 1878-1935. Exhibition catalogue. Russian Museum, Leningrad. 10.XI.1988 – 18. XII.1988. Tretyakov gallery, Moscow. 29.XII.1988 – 10. II.1989. Stedelijk Museum, Amsterdam. 5.III.1989 – 29.V. 1989]. Na russ. i ang.yaz. Leningrad, 1988. P. 172.
5. Kovtun, Evgeniy. *Put russkogo avangarda* [The way of Russian avant-garde]. In: *Sovetskoe iskusstvo 20-30-h godov. Gosudarstvenniy Russkiy musey (Katalog vistavki)* [Soviet art 20-30's. State Russian museum. (Exhibition catalogue)]. Leningrad, 1988. P.14.
6. Lotman, Yuri. *Naturmort v perspective cemiotiki* [Still-life in the perspective of semiotics]. In: *Vesch v iskusstve. (Materialy nauchnoy konferencii. 1984 g.)*. State museum izobrazitelnih iskusstv imeni A.S. Pushkina [Thing in art. (Materials of the scientific conference, 1984)]. The State Museum of Fine Arts. A.S. Pushkin]. Vip. XVII. Moscow, 1985. Pp. 6-14.
7. Todorov, Svetan. *Triumf hudozhnika* [The triumph of the artist]. Per. s fr. M. Troitskaya. Moscow, 2018.
8. Tugenhold, Iakov. *Zhivopis i zritel* [The painting and the viewer]. Moscow-Leningrad, 1928.
9. Sarab'ianov, Dmitry. *K.S. Malevich v iskussnve pervoi treti XX veka* [K. S. Malevich in the art of the first third of the twentieth century]. In: *Kazimir Makevich. 1878-1935. (Katalog vistavki. Russkiy musey, Leningrad. 10.XI.1988 – 18. XII.1988. Tret'akovskaya galereiy, Moskva. 29.XII.1988 – 10. II.1989. Stedelijk museum, Amsterdam. 5.III.1989 – 29.V.1989)* [Kazimir Malevich. 1878-1935. (Exhibition catalogue. Russian Museum, Leningrad. 10.XI.1988 – 18. XII.1988. Tretyakov gallery, Moscow. 29.XII.1988 – 10. II.1989. Stedelijk Museum, Amsterdam. 5.III.1989 – 29.V. 1989)]. Na russ. i ang.yaz. Leningrad, 1988. P. 71.
10. Zemper, Gottfried. *Prakticheskaya Estetika* [Practical aesthetics], Moscow, 1970.

СПИСОК ИЛЛУСТРАЦИЙ

- Рис. 1. А.В. Грищенко. Женский портрет. (Портрет жены художника). 1918. Холст, масло. 60,5x52.
Источник: 1920-1930. Живопись. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Москва: Советский художник. 1989. – С. 45, ил. 36.
- Рис. 2. Б.Д. Григорьев. Девочка с бидоном (Утро в деревне). 1917. Холст, масло. 71 x 62.
Источник: Советское искусство 20-30-х годов. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Ленинград: Искусство. 1988. – Ил. 65.

I.Yu. Perfilyeva *Jewelry in the semiotic field
of soviet easel painting 1920-1930's*

- Рис. 3. Ю.П. Анненков. Портрет М.А. Шерлинга. 1918. Холст, масло. 71,5x57,5.
Источник: 1920-1930. Живопись. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Москва: Советский художник. 1989. – С. 17, ил. 3.
- Рис. 4. Н.Я. Симонович-Ефимова. Тамбовские бабы. (Лиза и Параша). 1924. Холст, масло. 118x105.
Источник: Советское искусство 20-30-х годов. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Ленинград: Искусство. 1988. – Ил. 325.
- Рис. 5. И.И. Машков. Портрет З.Д.Р. (Дама в голубом). 1927. Холст, масло. 184x132.
Источник: Советское искусство 20-30-х годов. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Ленинград: Искусство. 1988. – Ил. 207.
- Рис. 6. А.Ф. Пахомов. Девушка в голубом. 1929. Холст, масло. 79,5x52.
Источник: 1920–1930. Живопись. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Москва: Советский художник. 1989. – С. 45, ил. 36.
- Рис. 7. А.Н. Самохвалов. Кондукторша. 1928. Холст, темпера. 150x127.
Источник: 1920-1930. Живопись. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Москва: Советский художник. 1989. – С. 182, ил. 193
- Рис. 8. Ф.С. Богородский. Снимаются у фотографа. 1932. Холст, масло. 83x110.
Источник: 1920-1930. Живопись. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Москва: Советский художник. 1989. – С. 118, ил. 115.
- Рис. 9. В.В. Лебедев. Девушка в футболке с букетом. 1933. Бумага, акварель, гуашь, белила. 64,2x44,6.
Источник: 1920-1930. Живопись. Государственный Русский музей. – Москва: Советский художник. 1989. – С. 148, ил. 154.
- Рис.10. Ю.А. Васнецов. Дама с мышкой. 1932–1934. Фанера, масло. 150x95.
Источник: Советское искусство 20-30-х годов. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Ленинград: Искусство. 1988. – Ил. 37.
- Рис. 11. К.С. Малевич. Портрет жены. 1933. Холст, масло. 66,5x55,5.
Источник: Казимир Малевич. 1878-1935 / Kazimir Malevich. 1878-1935. [Каталог выставки]. Государственный музей, Амстердам / Stedelijk Museum, Amsterdam. 1988. – С. 202, ил. 99.
- Рис. 12. К.С. Малевич. Портрет жены. 1934. Холст, масло. 99,5x74,5.
Источник: Советское искусство 20-30-х годов. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Ленинград: Искусство. 1988. – Ил. 197.
- Рис. 13. В.И. Малагис. Трактористка. 1932. Холст, масло. 82,5x49.
Источник: 1920-1930. Живопись. Государственный Русский музей. [Каталог выставки]. – Москва: Советский художник. 1989. – С. 172, ил. 180.
- Рис. 14. М.В. Нестеров. Портрет Е.С. Кругликовой. 1939. Холст, масло. 83x60.
Источник: Советское искусство 20-30-х годов. Государственный Русский музей. – Ленинград: Искусство. 1988. – Ил. 218.

В.В. Дегтярев

соискатель Российского института истории искусств

vladislav.degtyarev@gmail.com

ГОТИЧЕСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ И ГОТИКА КАК ПРИЕМ

Готическому возрождению в английской архитектуре посвящены многочисленные исследования. Как правило, внимание исследователей привлекает заключительный этап этого движения, приходящийся на вторую половину XIX века, а более ранние попытки обращения к готическому наследию обычно считаются маргинальными явлениями. Однако с середины XVII и до начала XIX столетия готические формы использовались для выражения различных идей (политических и религиозных), зачастую противоречивших друг другу. Затем, в первой половине XIX века, происходит трансформация готики в комплекс архитектурных и дизайнерских приемов, получающих ассоциативную окраску, то есть в неостиль.

Ключевые слова: Готическое возрождение, неостиль, архитектура, традиция, идеология, прошлое

Though the Gothic Revival is a subject of numerous scholarly publications, most of them deal with the final period of the movement – i.e. the second half of the 19th century. Earlier attempts in imitating Gothic forms are usually marginalized. Nevertheless, from the middle of the 17th century and to the early 1800s the Gothic was frequently used as a mediator for different (sometimes antithetic) ideas and beliefs. During the first half of the 19th century the Gothic is transformed into an assemblage of architectural devices, the value of which is based on association only.

Keywords: The Gothic revival, revivalism, architecture, tradition, ideology, past

Готическое возрождение в европейской (прежде всего – английской) архитектуре неоднократно становилось предметом исследования [Eastlake, 1872; Clark, 1974; Addison, 1967; Aldrich, 1994; Brooks, 1999; Lewis, 2002; Михайлова, 2014]. В настоящей статье мы попытаемся обобщить представления о Готическом возрождении и покажем, что оно было более продолжительным, чем обычно считается, и что, развиваясь долгое время как идея, к середине XIX века оно превратилось в неостиль, то есть в комплекс декоративных приемов.

Движение Готического возрождения принято считать одним из неостилей, распространенных в середине и второй половине XIX века [Eastlake, 1872; Clark, 1924; Михайлова, 2014]. Более ранние попытки обращения к готическому стилю обычно рассматриваются как маргинальные явления, незначительные количественно и малоинтересные в отношении их идейного наполнения [Clark, 1974; Михайловский, 1969].

Тем не менее, в английской архитектуре готические стилизации XVII-начала XIX века весьма многочисленны и разнообразны. Столь же разнообразными были условия, вызывавшие их к жизни, и комплексы идей, которые эти постройки должны были выражать.

Готическое возрождение возникло как антитеза миру классической архитектуры, сложившись, по словам английского историка искусства Криса Брукса, «в бесчисленных попытках воссоздать исчезнувший мир европейского Средневековья... “Готическое” было неразрывно связано с тем множеством способов, которым настоящее воображало свое ушедшее прошлое... Территория, над которой возносятся башни и шпили Готического возрождения разделяет то, как мы живем сейчас и то, как мы жили давным-давно (или, как могли бы жить, в наших мыслях и фантазиях). В эту

область духа, уходящую в средневековое прошлое, люди помещали самые возвышенные чудеса и самые ужасающие страхи...» [Brooks, 1999, p. 4-5].

Мы постараемся показать, что воспроизведение готических форм в английской архитектуре в XVII – начале XIX века и в викторианское время (1837-1900) представляло собой два различных явления.

С середины XIX века неоготика становится влиятельным направлением архитектуры с широким диапазоном применимости. Как нам представляется, это положение было достигнуто утратой готическими стилизациями идеологической составляющей, что перевело их в разряд практических приемов.

До этого времени готика была скорее идеей, влиявшей на решение частных политических, идеологических и декларационных задач.

Мы попытаемся охарактеризовать различные этапы Готического возрождения, проследив, как происходила трансформация готики, и назвать основных акторов данного процесса.

Брукс пишет о том, что уже придворные Елизаветы Тюдор, игравшие в средневековье и рыцарей Круглого стола, осознанно воссоздавали картину некоего прошлого, целостного и завершенного [Brooks, 1999, p. 32-38; Нестеров, 2015]. Если принять эту логику, то корни Готического возрождения приходится искать в аллегорической поэзии елизаветинского времени, наиболее ярким явлением которой была поэма Эдмунда Спенсера «Королева фей» (1590-96).

Начало Готического возрождения в архитектуре следует отнести к XVII веку [Brooks, 1999, p. 24-38]. При этом вплоть до начала XIX века готика как идея, обращавшаяся к разным аспектам английской национальной традиции, значимым для разных социальных групп, получала различные проявления.

Так, символом традиции была университетская готика XVII – начала XVIII века, получившая распространение в Оксфорде и Кембридже.

Одним из наиболее ранних примеров сознательного обращения к готическим формам можно считать здание библиотеки колледжа Св. Иоанна в Кембридже (1623-25). Брукс приводит выдержки из переписки ректора колледжа с епископом Эксетера, настаивавшим на том, чтобы окна библиотеки были выполнены наиболее подходящим образом, то есть «в манере старых церковных окон» [Brooks, 1999, p. 27].

Большой масштаб обращение к готике приобретает в последней трети XVII века, когда, в связи с реставрацией монархии (1660), становится актуальным выборочное восстановление общественных институтов, существовавших до революции.

Судя по всему, обращение к узнаваемым формам готической архитектуры было наиболее естественным средством обозначить принадлежность к национальной традиции и преемственность идей и учреждений по сравнению со временем, предшествующим гражданской войне.

Согласно Д.О. Швидковскому, в университетской архитектуре того времени классицизм и готика противопоставлялись друг другу как выражению противоположных начал. Как пишет Швидковский, «начиная с эпохи Возрождения, запоздавшей в Англии по сравнению с Италией примерно на сто лет, те, кто изучал классические дисциплины... стояли за обращение к Витрувию. Теологи и многие представители точных наук предпочитали сохранение привычных средневековых форм. Они утверждали, что если поступить иначе, то нарушится единство характерного облика колледжей и всей университетской части Оксфорда... Готика предпочиталась при коллегиальном решении. Классические мотивы появлялись чаще в тех случаях, когда здания возводились на средства благотворителей. Они сами или их душеприказчики стремились запечатлеть свой вклад в более запоминающихся, новых, но обязательно “ученых” формах, служивших классическими аллегориями прославления науки» [Швидковский, 2002].

Самые известные образцы подобной традиционалистской готики построены в Оксфорде – это комплекс строений колледжа Церкви Христовой (Надвратная башня – 1681-82, Кристофер Рен) и Кодрингтоновской библиотеки в Колледже Всех Душ (1716-51, Николас Хоксмур). Тот факт, что

Рен (автор Собора Св. Павла в Лондоне) за всю свою долгую карьеру обращался к готике лишь в нескольких случаях, показывает всю значимость этих исключений в глазах как заказчиков, так и самих архитекторов.

Руководство колледжей Оксфорда и Кембриджа выбирало готический стиль, чтобы подчеркнуть аристократический и церковный характер учености и продемонстрировать сохранение образовательных традиций в период Реставрации [Brooks, 1999, p. 30-32]. Постройки этого времени уже были яркими стилизациями, в которых готика, как символ традиции, представлялась в легко узнаваемых формах, выполненных в материалах, не свойственных подлинной готике, и с нарушением контекста. Так, воспроизведения готических сводов в штукатурке, обычные для конца XVIII века, известны уже с середины XVII столетия (потолок часовни Колледжа Брейзноуз, Оксфорд, 1659). Количество эффектных деталей со временем возрастает, но они превращаются в декорацию: происходит тиражирование формы как формы, безразличной к конструктивной основе.

В начале XVIII столетия вторым центром возрождения готики стали крупные поместья, владельцы которых демонстрировали свои политические пристрастия с помощью готических декораций, которые должны были символизировать как верность королевской власти, так и приверженность парламентаризму. (Корни монархии и гражданских свобод одинаково искали в Средневековье).

Однако эти политические декларации породили своеобразную эстетику. По замечанию Брукса, «за парковыми постройками не было никакой средневековой традиции, которую можно было бы возродить и воспроизводить... Абстрагированная в таком ключе, готика стала совокупностью формальных элементов, ... которые можно было легко повторять в новом контексте» [Brooks, 1999, p. 52].

Готические сооружения, строившиеся в усадьбах, часто возводились из недолговечных материалов и имели временный характер, что сближало их с театральными декорациями. Общей для этого класса построек тенденцией было не только упрощение готических форм, но и вычленение отдельных деталей, воспринимавшихся заказчиками как знаковые, и которые можно было бы переносить на объекты, не имевшие средневековых прообразов – от обелиска до садовой беседки [Lewis, 2002, p. 16].

Согласно книге Брукса, моду на парковые сооружения в готическом духе ввели представители виггов. Первым образцом вигской готики был готический «храм», построенный в 1716-17 годах в Шотвер-парке близ Оксфорда и посвященный подавлению первого якобитского мятежа, возглавлявшегося Джеймсом Френсисом Стюартом, сыном низложенного в 1688 году Иакова II [Brooks, 1999, p. 51-52].

Однако политические антагонисты виггов, партия тори, тоже использовала готику как символ своих политических устремлений: так, примерно в это же время появляется и первый образец «торийской готики» – построенный лордом Батерстом в Сиренестере (Глостершир) охотничий домик, названный «Замком короля Альфреда» [Brooks, 1999, p. 55].

Архитекторы этих построек чаще всего неизвестны. Видимо, это один из тех случаев, когда истинным автором здания оказывается заказчик, а на долю архитекторов остается лишь исполнение его программы.

Так было и в случае Хораса Уолпола (1717-1797), отчасти политика (принадлежавшего к партии виггов), отчасти писателя, но прежде всего коллекционера, сумевшего превратить готику в откровенную игру, лишенную идейного содержания – политического, религиозного и т.д. Условное Средневековье воспринималось им как источник архитектурных деталей, которые можно было воспроизводить, игнорируя их иерархию и масштаб, и нередко демонстративно нарушая внутренние связи.

В 1749 году Уолпол начал перестраивать в готическом духе свой загородный дом Строберри-хилл. Судя по тому, что эта перестройка растянется почти на тридцать лет, он был заинтересован в процессе больше, чем в результате.

Как пишет Брукс, «Уолпол первым из деятелей Готического возрождения стал опираться в своих стилизациях на подлинные образцы готики. Сперва его источниками были иллюстрации из работ антиквариев, но начиная с 1753 года он... стал посещать средневековые постройки и копировать их детали для Строберри-хилла... В копировании готических деталей Уолпол проявлял одновременно и добросовестность, и бесцеремонность. Точно воспроизводя формы, он игнорировал и масштаб, и материал оригинала, проявляя веселое легкомыслие в отношении всяческих соображений уместности» [Brooks, 1999, p. 86-87]. Автор анонимного «Описания Строберри-хилла» 1774 года обстоятельно перечисляет архитектурные детали в интерьерах этой экзотической постройки и их прообразы, отмечая каждый раз, какие из них были скопированы с натуры, а какие – из антикварных сочинений [Description, 1774, p. 21, 43, 57-58, 64-65, 73-74, 103, 112].

Привычное нам представление о готике как об эстетике таинственного и необыкновенного было сформировано тем же Уолполом, но уже как писателем. В его повести «Замок Отранто» (1764), готика становится декорацией для чудесных и необъяснимых событий. Таким образом, Уолпол-писатель трактует готику как полностью завершенное прошлое, считая его сказкой, фантастическим вымыслом, и иначе, чем Уолпол-декоратор, то есть он задает сразу два способа прочтения готики, воспринятых культурой последующего времени.

В церковном строительстве конца XVIII – начала XIX века готика служила символом преемственности вероучения.

Англиканская церковь, хотя и порвавшая с Римом, но занявшая среднюю позицию между крайностями католичества и радикального протестантизма, использовала готику для демонстрации и подчеркивания своего традиционализма в противовес контрреформационному барокко. Как отмечает Брукс, «...то обстоятельство, что вне университетов готика применялась почти исключительно для строительства церквей, подразумевает осознанное отношение к стилю и признание за готикой набора значений, важных для англиканства» [Brooks, 1999, p. 38].

Первые образцы неоготики в церковной архитектуре появляются в середине XVII века (часовня Св. Троицы в деревне Стонтон Харольд в Лестершире, начатая в 1653). Сюда относятся и башни западного фасада Вестминстерского аббатства, построенные Н. Хоксмуром в 1722-45 годах. Эта ветвь Готического возрождения в значительной степени аналогична «университетской готике», как по своим интенциям, так и по формальным признакам. Здесь, как и там, очень быстро происходит разделение конструкции здания и характерных деталей его внешнего облика.

Архитектор Джеймс Уайетт (1746-1813), активный реставратор средневековых построек (и враг антиквариев), воплотил в жизнь литературное представление о готике, превратив ее в романтический театр возвышенного [Brooks, 1999, p. 156-157].

То, что архитекторы XVIII – начала XIX века понимали под реставрацией, как правило оказывалось искажением средневековых построек произвольными нововведениями (как работы Уайетта в соборе города Солсбери) [Lewis, 2002, p. 38 passim]. Однако Уайетт был последователен в своем отношении к готике: он приспособлял ее к проторомантическим вкусам своих современников. Демонтируя средневековые витражи и убирая алтарные преграды, он получал эффектные пустые интерьеры, залитые светом и поражавшие воображение зрителей своими размерами. Неудивительно, что такое видение готики оказалось созвучным заказчику, желавшему получить идеальный замок байронического героя.

Этим заказчиком был Уильям Бекфорд (1760-1844), богатый коллекционер и писатель-дилетант. С помощью Уайетта он воплотил в жизнь литературные представления о готике, построив в Аббатстве Фонтхилл огромный и театрализованный романтический замок с 90-метровой башней. Автор «Описания Фонтхилла», выдержавшего несколько изданий уже после того, как живший отшельником Бекфорд продал свое поместье и все желающие получили туда доступ, специально останавливается на впечатлении, производимом объемом интерьеров и рассчитанными световыми эффектами [Rutter, 1822, p. 25-68].

В первые десятилетия XIX века, то есть до начала научного изучения средневековой архитектуры, некоторые английские авторы пытались представить готику национальным архитектурным стилем, то есть одним из символов Великобритании [Bradley, 2002]. Поэтому основным условием конкурса на новые Здания парламента в Лондоне (1835) была стилистика постройки – готический или «елизаветинский» стиль («нео-Тюдор», то есть сочетание готической композиции и ренессансного декора). Первое место на конкурсе занял совместный проект опытного архитектора Чарльза Барри (1795-1860) и молодого декоратора, знатока деталей готической архитектуры, Огастеса Уэлби Пьюджина (1812-1852) [Clark, 1974, p. 108-121; Hill, 2007, p. 146-152]. Однако Парламент, строившийся с 1837 по 1860 год, был последним случаем сознательного использования готики как идеологического инструмента. Готическая идея оказалась исчерпанной.

Ко времени завершения Зданий парламента можно говорить о формировании готики в качестве неостиля, то есть суммы практических приемов.

Нам представляется, что неостили XIX века являлись взаимосвязанным комплексом, включавшим в себя неоренессанс, неогрек, необарокко и т.д. [Dixon, Muthesius, 2012, p. 19-27]. На этом фоне неоготика в наибольшей степени сохраняла своеобразие, поскольку совмещение ее форм с другими конструктивными принципами вызывала большие затруднения. Как и неоготика, остальные неостили были ориентированы на ситуационную уместность и порождение ассоциаций – правда, по сравнению с XVIII веком семантическое поле таких ассоциаций было гораздо более ограниченным.

В середине и второй половине XIX века акторами Готического возрождения было нескольких поколений архитекторов и критиков – от Эдварда Блора (1787-1879)¹ до Джорджа Эдмунда Стрита (1824-1881).

Этическая составляющая готической архитектуры в середине XIX века, продолжает обсуждаться, но морализаторство не находит отклика у архитекторов. Архитектурные же критики либо обобщают эту тему до предела, как Джон Рескин, либо, напротив, сужают до специальных вопросов церковного строительства, как члены Кэмденовского общества по изучению церковных древностей.

Рескин (1819-1900), ведущий архитектурный теоретик второй половины XIX века, не приписывал готике какой-либо исключительности в противоположность всем другим стилям. Вместо продолжения национальной готической традиции он предлагал сочетание разных традиций или свободный выбор между ними.

Последователями Рескина были Уильям Моррис (1834-1896) и Филип Уэбб (1831-1915). Их «Красный дом» (Бексли-Хит, 1859-60), построенный для Морриса, лишен каких-либо «стильных» декоративных элементов. Дом производит впечатление естественной живописности, происходящей от организации объемов. На его связь с готической традицией указывают только высокие черепичные крыши и стрельчатые завершения проемов.

Другой вариант прочтения готики предлагал Уильям Баттерфилд (1814-1900). Формы построенной им церкви Всех святых на Маргарет-стрит в Лондоне (1850-53) можно трактовать как геометризованную готику: объем здания строится здесь как сочетание правильных геометрических фигур. Основными чертами стиля Баттерфилда были ровные плоскости, кирпичная полихромия (независимая от конструкции) и лаконичный объемный декор, указывающий на принадлежность к стилю [Mordaunt Crook, 1987, p. 140-142; Summerson, 1998].

Но этими примерами диапазон трактовок готики не ограничивался. Так, здание Верховного суда в Лондоне (архитектор Дж. Э. Стрит) представляет собой сложное соединение фрагментов собора и ратуши, причем строго симметричное. Вместо сопоставления объемов, из которого должна сама собой сложиться живописность, архитектор подчиняет структуру здания декоративным задачам.

¹ Автор Воронцовского дворца в Алушке (1828-1848) и первой перестройки Букингемского дворца (1847-1850).

Плодовитый архитектор Джордж Гилберт Скотт (1811-1878), построивший вокзал Сент-Панкрас в Лондоне, показал возможность исполнить в готических формах мультифункциональный комплекс зданий, подчеркнуто современный по своему назначению. Но, помимо функциональных задач, готика в ее викторианской трактовке могла решать и репрезентативные, что Гилберт Скотт продемонстрировал в своем проекте Министерства иностранных дел.

Столь же новаторским по своим функциям и архитектуре был Оксфордский Музей естественной истории (архитекторы Дин и Вудворд, 1855-60). Фасад, создававшийся при участии Рескина, представляет собой сочетание элементов английской и итальянской готики. Однако в интерьере музея присутствуют открытые металлические конструкции, что можно считать прямой декларацией недостаточности средневековой архитектуры для XIX века.

В противоположность серьезным и морализаторским тенденциям прошлого, реализуется и некий «несерьезный» вариант готики. Загородные дома, подражающие замкам, были известны еще в стюартовское время, и в середине XIX века эта традиция все еще жива, примером чему служит Замок Балморал, шотландская резиденция королевы Виктории. Постройки приобретают совершенно легкомысленный характер, подчеркивая скорее игрушечность крепостных зубцов и бойниц, нежели какие-то серьезные, тем более – политические, ассоциации со Средними веками.

Впоследствии Уильям Берджес (1827-1881) довел эту игрушечность до высокого совершенства в своей реконструкции старинного Кардиффского замка.

В готическом стиле строятся церкви всех конфессий – как католические, так и протестантские. Этот вид неоготической архитектуры вышел за пределы Великобритании после того, как Дж. Гилберт Скотт одержал победу на конкурсе на проект церкви Св. Николая в Гамбурге (1845). Наиболее оригинальным явлением церковной архитектуры, помимо работ Баттерфилда, были церкви Дж. Э. Стрита, изучавшего эстетический потенциал полихромной кладки (восходящей к средневековым памятникам Италии) [Mordaunt Crook, 1987, p. 89-91; Aldrich, 1994, p. 183-192].

Мы видим, что, если во второй половине XVIII века готика, все более декоративная, становилась для строителей и зрителей явлением, равнозначным «китайщине», то есть несерьезной и поверхностной экзотикой, то в середине XIX века, несмотря на всю тягу архитекторов того времени к точности и достоверности, неоготика оказывается чем-то средним между неоренессансом («история») и мавританским стилем («экзотика»).

По сравнению с предыдущим периодом, неоготика XIX века приобретает большее распространение, и ее сходство со средневековыми прообразами становится более сомнительным. Несмотря на то, что фантазийные детали сменяются деталями реальных памятников, скопированными с натуры или из антикварных увражей, композиции, куда их вписывают архитекторы, далеки от средневековья.

Потеря готическими стилизациями идеологического статуса открывала путь для экспериментов – как стилистических, так и конструктивных. Архитекторы, во многом продолжая практику XVIII столетия, но уже в больших масштабах, смешивали в своих постройках детали разного происхождения, и не только английскую готику с итальянской, но и готику с ренессансом. Однако и технологические новации – такие, как металлические конструкции, – наиболее естественным образом возникают именно в неоготических постройках, примером чему служит упоминавшийся выше Оксфордский музей естественной истории. Железные конструкции свидетельствуют об исчерпанности тех возможностей, которые открывало прямое воспроизведение готики.

Стилистические эксперименты не ограничивались декором. Изменение вкусов и пристрастий от сложных деталей поздней готики в сторону все большей простоты и массивности приводило архитекторов к попыткам геометризации объемов здания в сочетании с ограниченным набором стилистически важных элементов.

Таким образом, в середине XIX века неоготика становится суммой практических приемов архитектурного и дизайнерского характера, а все ее идеологическое содержание сосредотачивается исключительно в сфере церковной архитектуры.

Долгое существование готики как многогранной и иногда внутренне противоречивой идеи соответствует тем смыслам, которые принято вкладывать в понятие возрождения в самой широкой его трактовке. Нам представляется, что название «Готическое возрождение» стоило бы закрепить за периодом середины XVII – начала XIX века, определяя середину и вторую половину XIX века как время становления готики как неостиля.

ИСТОЧНИКИ

1. A Description of the Villa of Horace Walpole, youngest Son of Sir Robert Walpole Earl of Orford, at Strawberry-Hill, near Twickenham. – Strawberry-Hill, 1774.
2. Rutter J. A Description of Fonthill Abbey and Demesne, in the County of Wilts; including a list of its Paintings, Cabinets, & c. – Shaftesbury, 1822.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михайлова Ю.Ю. Готическое возрождение в архитектуре Англии XVIII-XIX вв. // Вестник СПбГУКИ. № 4 (21). Декабрь 2014. – С. 85-89.
2. Михайловский Е.В. Архитектура Англии XVII – начала XIX века // Всеобщая история архитектуры. Т. VII. Москва. 1969. – С. 406-439.
3. Швидковский Д. Классика и готика: оксфордские превращения XVII и XVIII веков // Проект классика. V. ММII. – http://projectclassica.ru/travel/05_2002/05_01b_travel.htm (дата обращения - 22. 02. 2018).
4. Addison A. Romanticism and the Gothic Revival. – New York, 1967.
5. Aldrich M. The Gothic Revival. – London, 1994.
6. Bradley S. The Englishness of Gothic: Theories and Interpretations from William Gilpin to J.H. Parker. // Architectural History. Vol. 45. 2002. – P. 325-346.
7. Brooks C. The Gothic Revival. – London, 1999.
8. Clark K. The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste. – London, 1974.
9. Dixon R., Muthesius S. Victorian Architecture. – London, 2012.
10. Eastlake C. A History of the Gothic Revival. – London, 1872.
11. Hill R. God's Architect. Pugin and the Building of Romantic Britain. – London, 2007.
12. Lewis M. The Gothic Revival. – London, 2002.
13. Mordaunt Crook J. The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern. – Chicago, 1987.
14. Summerson J. William Butterfield; or, the Glory of Ugliness. // Idem. Heavenly Mansions and other Essays on Architecture. – New York; London. 1998. – P. 159-176.

SOURCES

1. A Description of the Villa of Horace Walpole, youngest Son of Sir Robert Walpole Earl of Orford, at Strawberry-Hill, near Twickenham. Strawberry-Hill. 1774.
2. Rutter J. A Description of Fonthill Abbey and Demesne, in the County of Wilts; including a list of its Paintings, Cabinets, & c. Shaftesbury. 1822.

REFERENCES

1. Addison A. *Romanticism and the Gothic Revival*. New York, 1967.
2. Aldrich M. *The Gothic Revival*. London, 1994.
3. Bradley S. *The Englishness of Gothic: Theories and Interpretations from William Gilpin to J.H. Parker*. In: Architectural History. Vol. 45. 2002. Pp. 325-346.
4. Brooks C. *The Gothic Revival*. London, 1999.
5. Clark K. *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*. London, 1974.
6. Dixon R., Muthesius S. *Victorian Architecture*. London, 2012.
7. Eastlake C. *A History of the Gothic Revival*. London, 1872.
8. Hill R. *God's Architect. Pugin and the Building of Romantic Britain*. London, 2007.

9. Lewis M. *The Gothic Revival*. London, 2002.
10. Mikhailova Ju.Ju. *Goticheskoye vozrozhdeniye v arkhitekture Anglii 18-19 vekov* [The Gothic Revival in the architecture of England in 18th and 19th centuries]. In: *Vestnik SPbGUKI*. No. 4 (21). December 2014. Pp. 85-89.
11. Mikhailovsky Ye.V. *Arkhitektura Anglii 17 – nachala 19 veka* [Architecture of England from the 17th to the early 19th century]. In: *Vseobshchaya istoriya arkhitektury* [General history of architecture]. Vol. 7. Moscow, 1969. Pp. 406-439.
12. Mordaunt Crook J. *The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*. Chicago, 1987.
13. Shvidkovsky D. *Klassika i gotika: oksfordskiye prevrascheniya 17 i 18 vekov* [The Classic and the Gothic: Oxford metamorphoses in the 17th and 18th centuries]. In: *Proyekt klassika* [The Classics project]. V. MMII. – http://projectclassica.ru/travel/05_2002/05_01b_travel.htm. (Retrieved 22. 02. 2018).
14. Summerson J. *William Butterfield; or, the Glory of Ugliness*. In: Idem. *Heavenly Mansions and other Essays on Architecture*. New York – London, 1998. Pp. 159-176.

С.В. Петрушихина
магистрант РГГУ
herrkote@gmail.com

АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ МУЗЕЯ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

В статье рассматриваются основные особенности архитектурного облика музеев в начале XXI века. Обозначены основные тенденции в развитии музеев, такие как социальная ориентация, стремление к расширению своих привычных функций и увеличение площади. На примере ряда сооружений стран Европы и США описываются многообразие художественных материалов, богатая композиционная вариативность и отсутствие конкретной жёсткой схемы в архитектуре современных музеев.

Ключевые слова: архитектура музеев, XXI век, зарубежная архитектура, Тадао Андо, Жан Нувель, Сантьяго Калатрава

This article presents the main features of the architectural appearance in the early 21st century. The basic trends in the museum development, such as social turn, commitment to expand their functions and increase the area, were indicated in this article. A diversity of artistic materials, rich compositional variability and the absence of a specific rigid scheme in the architecture of modern museums are described through the example of a number of buildings in Europe and the United States.

Keywords: museum architecture, 21st century, foreign architecture, Tadao Ando, Jean Nouvel, Santiago Calatrava

В течение последних полутора столетий мы можем наблюдать существенную трансформацию внешнего облика и внутренней структуры музеев.

В XIX веке здание музея представляло собой, как правило, выстроенное в историческом стиле масштабное сооружение, которому свойственна чёткая и ясная организация пространства. В качестве примеров можно привести Старую Пинакотеку в Мюнхене, Новый Эрмитаж в Санкт-Петербурге, Музей истории искусств в Вене.

В XX веке становятся заметными определённые метаморфозы. На смену неоклассике и историзму приходит аскетичная модернистская эстетика, в основе которой лежит лаконизм геометрических форм и акцент на конструкции здания [Блинова, Бакушкина, 2014]. Одним из наиболее ярких образцов воплощения указанных тенденций является музей Крёллер-Мюллер в национальном парке Де-Хог-Велюве в Голландии, музей Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке.

Огромное влияние на формирование образа музея XX века оказал интернациональный стиль в архитектуре. Коренным переломом в музейном строительстве стала реконструкция Музея Современного Искусства в Нью-Йорке в 1939-1964 годах.

Следующим знаковым событием в данном процессе стало строительство Нового Музея современного искусства в Нью-Йорке архитекторами Кадзуё Сэдзимой и Рюэ Нисидзавой в 1977 году. Специфическая объёмно-пространственная композиция данного музея даёт возможность индивидуализировать облик музея и выйти за рамки общих принципов интернационального стиля.

Изменениям во внешнем облике сопутствуют изменениям и во внутренней организации пространства: музей начинает осмысливаться как самостоятельная архитектурная форма безотносительно к экспонируемым в нём объектам. Современный музей в первую очередь представляет собой общественное дискуссионное пространство, где обсуждаются ключевые проблемы современности. Во внутреннем пространстве акцент смещается с произведения искусства

на зрителя: именно он ведёт разговор, отталкиваясь от представленных в залах музея художественных объектов [Marotta, 2010].

Поэтому архитекторы смело экспериментируют с планировкой, изучают возможности воздействия пространства на посетителей. В результате этого даже траектория перемещения зрителя по залам музея становится принципиально важной.

В XXI веке указанные тенденции в музейной архитектуре получают дальнейшее развитие: происходит своеобразная экспансия музейного пространства. Музеи обосновываются на заброшенных ранее объектах: складах, заводах, электростанциях. При этом основная архитектурная форма старого объекта остаётся прежней, лишь приспособливаясь к новым задачам.

Музеи в XXI веке поражают вариативностью архитектурных форм, колоссальными размерами, использованием различных материалов. Специфику музейной архитектуры выявить непросто. Это обусловлено следующими причинами.

Во-первых, современные музеи вбирают в себя элементы самых разнообразных сооружений: торговых центров, кинотеатров, крупных промышленных выставок, а также помещений сезонных или мобильных музеев.

Кроме того, запросы посетителей становятся все более широкими и изощрёнными. Зрители приходят в музей не толькознакомиться с прекрасным, но и прекрасно проводить время. Сейчас поход в музей стал формой досуга [Crosbie, 2003, p. 9].

Всё сказанное выше есть следствие формирования «экономики впечатлений», которая ведет к коммерциализации музейной сферы.

В градостроительном контексте можно отметить две особенности размещения музеев: встраивание в плотную застройку или же нарочитое обособление. В обоих случаях преследуется одна цель – создание яркого образа и привлечение к себе внимания посетителей.

При этом используются разные художественные приёмы. Если новое здание музея интегрируется в уже сложившийся ландшафт, архитекторы часто прибегают к использованию приёмов, выделяющих здание из общей среды. Так, например, Еврейский Музей в Берлине отличаются более крупные размеры, сложная внутренняя структура и особое оформление фасадов. Фасады здания отделаны металлическими листами, а оконные проёмы разной длины «разрезают» тело музея, приковывая тем самым взгляды прохожих и потенциальных посетителей.

Другой пример интеграции в историческую застройку – Центр искусств имени Королевы Софии в Мадриде (1999-2005). Этот музей является продолжением здания госпиталя XVIII века, который с 1986 года функционирует как музей современного искусства. В проекте по расширению основного здания музея архитектор Ж. Нувель решал следующие основные задачи:

1. Расширение площади музея на 60 %;
2. Обеспечение притока посетителей.

Вышеперечисленные цели осуществлялись за счёт внедрения в музей функций культурного центра. За оболочкой из карминово-красных стен располагаются как экспозиционно-выставочные залы, так и библиотека, медиатека, аудитория, торговые площади и ресторан. Несмотря на то, что цвет стен и архитектура нового корпуса контрастируют с таковыми у госпиталя, диссонанса в восприятии этого здания не возникает. Обширные поверхности остекления в определенной мере смягчают резкий контраст песочного и карминово-красного. Трапециевидная кровля словно парит, вызывая ощущение лёгкости и невесомости; облегчают ее конструкцию также и световые окна [Федотова, 2014, с. 52].

Стоит заметить, что внедрение новой архитектуры в исторически сложившуюся застройку поднимает проблему сохранения «целостности» образа музея.

В качестве примера стоит привести Павильон исламского искусства Марио Беллини в Лувре (2003).

С одной стороны, Марио Беллини удалось создать неповторимый архитектурный образ павильона исламского искусства. Волнообразная стеклянная кровля, отделанная позолоченной

металлической решеткой, напоминает песочные барханы или шёлковые платки. Аморфная пластика перекрытия как бы противостоит тектоничной структуре фасадов дворца, но песочно-золотистый цвет кровли удачно вписывает данный павильон в пространство внутреннего двора [Федотова, 2014, с. 51-52].

Однако наибольшей художественной экспрессией характеризуются вновь построенные музеи. Стилистически они укладываются в парадигму постмодернистской эстетики. Они нарочито обособляются от уже существующей застройки обширными площадями или располагаются на пустырях. Эти здания поражают колоссальными размерами и разомкнутостью форм. Объёмно-пространственная композиция музеев устроена так, что отдельные её составные части устремлены вовне – уже как бы само здание побуждает к диалогу. Эта их направленность во внешнюю среду формирует тот самый уникальный облик, который делает здание музея выпуклым и заметным в окружающем пространстве.

Яркой иллюстрацией данного тезиса является Музей современного искусства в Форт-Уэрте, спроектированный архитектурным бюро Tadao Ando Architect & Associates в 2002 году.

Очень яркое впечатление производят зеркальная гладь огромного пруда площадью в 6,07 квадратных километра и бетонные стены, характерные для сооружений культового японского архитектора. Наиболее характерные черты данного сооружения: лаконичные геометрические объёмы, голые бетонные стены, зеркальный пруд, циркульные или овальные формы. Стремление архитектора создавать созерцательную архитектуру совершенно не противоречит намерениям привлечь внимание зрителя.

Здание музея современного искусства в Форт-Уэрте переключается с Художественным музеем Кимбелл, который был спроектирован Луисом Каном и построен в 1972 году. Это сооружение очень значимо для Форт-Уэрта, ибо благодаря ему город стал своего рода «Меккой» для архитекторов со всего мира. Более того, этот музей находится на соседней улице.

Как отмечает Ронни Селф, эстетический эффект от созерцания сооружений Тадао Андо усиливается за счёт сочетания массивных и плотных материалов (таких как бетон, гранит) с нематериальными субстанциями (светом, небом, ветром, и даже звуком). Использование стекла обеспечивает взаимопроникновение архитектурных форм и природы [Self, 2014, p. 4].

Сходные интенции присутствуют в новом здании Художественного музея Милуоки (архитекторы – Сантьяго Калатрава и Калер Слатер). При строительстве данного музея были задействованы приёмы драматической архитектуры и ландшафтного дизайна. Новое здание, почти полностью возведенное из бетона и стекла, охватывает площадь 12600 квадратных метров и напоминает экзоскелет с синусоидными изгибами и изящно двигающимися частями.

Новый павильон музея включает в себя холл со стеклянными стенами высотой 27 м, перекрытый бриссолю («brise soleil»). Материалы этого солнцезащитного козырька выполняют не только утилитарную, но и эстетическую функцию.

72 массивных стальных ламеля (солнцезащитные пластины на фасадной конструкции) и стеклянные плоскости между ними были привезены из Испании.

Мачта играет роль противовеса для подвесного пешеходного моста, который соединяет выступающую прибрежную часть музея с главной улицей города, Висконсин Авеню.

Внутреннее пространство сооружения включает кафе с панорамным видом на озеро Мичиган, музейный магазин, пространство для временных выставок и аудиторию на 300 мест.

Ландшафтный дизайн был разработан архитектором Дэном Кили. Он спроектировал два двенадцатиметровых фонтана, водопад, вытянутый в длину 182 метра и прилегающий к зданию музея сад [Crosbie, 2003, p. 19].

Несколько иные цели преследуются архитекторами бюро Gidon/Guyer, спроектировавшими музей Линер в швейцарском городе Аппенцель.

Данный музей назван в честь швейцарских художников: Карла Августа Линера и его сына, Карла Вальтера Линера.

Это сооружение сложно назвать «музеем» в традиционном понимании, поскольку внутренние помещения не предназначены для размещения в них постоянной экспозиции. Интерьеры музея Линер больше подходят для временных выставок современного искусства.

Выставочные залы – это тихие, камерные пространства, которые не стремятся ни излишне подчеркнуть, ни противостоять себя произведениям искусства. Они естественно освещены и минимально декорированы, имеют светлые стены и бетонные полы.

В первую очередь посетители входят в просторное лобби, где располагается билетная касса. Лобби – это самое большое помещение данного музея. Оно функционирует также как место для проведения торжественных встреч, дискуссий и лекций.

Выставочное пространство музея разделено на 10 помещений. Площадь каждого из них варьируется от 30 до 50 квадратных метров, что позволяет сфокусироваться на отдельных произведениях. Залы расположены по оси убывания размеров с юга на север.

Переходы из зала в зал могут быть как прямыми, так и смещёнными, что предоставляет зрителю полную свободу перемещения по музею. Два боковых окна открывают вид на окружающее пространство и помогают ориентироваться в здании. Небольшой читальный зал и комната для видеопрезентаций размещены в северном конце здания.

Естественное освещение поступает в залы при помощи оконных проёмов в пилообразной крыше, благодаря которой фасады здания получают форму зигзага.

Стены и крыша облицованы квадратными листами из хромированной стали, обработанной пескоструйным аппаратом. Нахлёт паттерна облицовки и её мерцающий серый цвет способствуют рассеиванию света, отражаемого в галереях.

Фасады и крыша здания, отделанные одним и тем же материалом, создают единый, ассиметричный объём, одновременно противостоящий и вторящий силуэту Альпийских гор, среди которых расположен музей [Crosbie, 2003, p. 71].

Художественный облик современного музея может варьироваться до бесконечности, вбирая в себя формы из коммерческой и индустриальной архитектуры.

Стремление к открытости и доступности широким массам также обуславливает выразительность и яркость образа музея XXI века. Как пишет А.Г. Чугунова, «Сегодня архитектурный образ музейного здания становится столь же важным, как и его содержание, архитектура зачастую приравнивается к экспонату. Использование богатой палитры выразительности с включением драматической образности, театрализации, игровых моментов делает музейное здание похожим на аттракцион». [Чугунова, 2010, с. 37]. Иными словами, архитекторы стремятся создать пространство, где можно получить уникальный опыт и незабываемые впечатления.

Подводя итоги сказанному, можно заключить, что для архитекторов дуализм технологического духа времени и консервации культурных ценностей, представленный в новых музеях, открывает возможности для экспериментов, направленных, с одной стороны, на расширение функций и площади, а с другой – на реализацию современных музейных концепций, имеющих ярко выраженную социальную ориентацию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блинова Е.К., Бакушкина Е.С. Архитектура зарубежных музейных зданий второй половины XX века. Опыт типологического исследования // Архитектон: известие вузов №4 (48), 2014 [Электронный ресурс] Режим доступа: http://archvuz.ru/2014_4/6
2. Федотова Н.Ю. Современные тенденции музейной модернизации: анализ новых архитектурных проектов // Артикульт. 2014. 16(4). – С.49-53.
3. Чугунова А.В. Музейная архитектура в контексте современной культуры // Вопросы Музеологии. 2010. №91. – С. 34-43
4. Crosbie M.J. Designing the World's Best Museums and Art Galleries. – Australia: The Images Publishing Group, 2003.

С.В. Петрушихина *Архитектурно-художественный образ музея
в начале XXI века*

5. Marotta, A. *Contemporary Museums*. – Milan: Skira, 2010.
6. Self R. *The Architecture of Art Museums – A Decade of Design: 2000-2010*. – London: Routledge, 2014.

REFERENCES

1. Blinova E.K., Bakushkina E.S. *Arkhitektura zarubezhnykh muzeinykh zdaniy vtoroi poloviny XX veka. Opyt tipologicheskogo issledovaniya* [Architecture of foreign museum bulidings in the second half of 20th century]. In *Arkhitekton: izvestie vuzov* [Architecton: News of Higher Educational Institutions], #4 (48), 2014 [E-source] URL: http://archvuz.ru/2014_4/6
2. Chugunova A.V. *Muzeinaya arkhitektura v kontekste sovremennoi kul'tury* [Museum architecture in the context of contemorary culture]. In *Voprosy Muzeologii* [The Problems of Museology], #1, 2010. Pp. 34-43
3. Crosbie M.J. *Designing the World's Best Museums and Art Galleries*. Australia, The Images Publishing Group, 2003.
4. Fedotova N.Yu. *Sovremennye tendentsii muzeinoi modernizatsii: analiz novykh arkhitekturnykh proektov* [Current tendencies in the museum modernization: new project analysis]. In *Artikul't*. 2014. 16(4). Pp. 49-53.
5. Marotta A. *Contemporary Museums*. Milan, Skira, 2010.
6. Self R. *The Architecture of Art Museums – A Decade of Design: 2000 – 2010*. London, Routledge, 2014.

SUMMARY

К ВОПРОСУ О РОЛИ АРХИТЕКТУРНОЙ ТЕОРИИ ВИТРУВИЯ В АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ РАФАЭЛЯ И МАРКО ФАБИО КАЛЬВО: НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА РИСУНКОВ И КОММЕНТАРИЕВ К ТЕСТУ БАВАРСКОГО КОДЕКСА

УДК 7.01

Автор: *Лиманская Людмила Юрьевна*, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой Теории и истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, 6), e-mail: lydmila55@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-0592-3192

Аннотация: Перевод трактата Витрувия «Десять книг об архитектуре», выполненный Марко-Фабио Кальво по просьбе Рафаэля с латыни на итальянский язык, ныне хранится в Баварской библиотеке Мюнхена и содержит ряд рисунков и заметок на полях, выполненных рукой Рафаэля. Анализ заметок и рисунков в тексте Баварского кодекса дает возможность прояснить роль археологической комиссии Рафаэля в развитии антикварной науки, реконструировать историческую логику ученых антикваров и художников начала XVI века.

Ключевые слова: Витрувий, Рафаэль, Марко Фабио Кальво, антикваризм, истоки антикваризма

TO THE QUESTION OF THE ROLE OF THE ARCHITECTURAL THEORY OF VITRUVIUS IN THE ARCHAEOLOGICAL RESEARCH OF RAPHAEL AND MARCO FABIO CALVO: ON THE EXAMPLE OF ANALYZING THE DRAWINGS AND COMMENTS ON THE BAVARIAN CODE

UDC 7.01

Author: *Limanskaja Ljudmila Jur'evna*, Doctor of Art Studies, Professor, Head of the Chair of Theory and History, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities (bld. 6, Miuskaya Square, Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: lydmila55@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-0592-3192

Summary: Translation of the Vitruvius treatise "Ten books on architecture", executed by Marco-Fabio Calvo at the request of Raphael from Latin to Italian, is now stored in the Bavarian library of Munich and contains a number of drawings and notes on the fields performed by Raphael's hand. Analysis of notes and drawings in the text of the Bavarian Code makes it possible to clarify the role of the Raphael Archaeological Commission in the development of antiquarian science, to reconstruct the historical logic of antiquarians and artists of the early 16th century.

Keywords: Vitruvius, Raphael, Marco Fabio Calvo, antiquarian science, beginning of antiquarian studies

«ПАЛЛАДИАНСКИЙ ТЕКСТ» В БИОГРАФИИ И.В. ЖОЛТОВСКОГО

УДК 72.034.8+72.036

Автор-1: *Печёнкин Илья Евгеньевич*, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой Истории русского искусства факультета Истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, 6), e-mail: pech_archistory@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-8000-7792

Автор-2: *Шурыгина Ольга Сергеевна*, историк, независимый исследователь, e-mail: olia85@list.ru

ORCID ID: 0000-0003-4526-4205

Аннотация: В статье рассматривается едва ли не основная линия биографии архитектора Ивана Жолтовского, которую можно назвать «палладианской легендой». Авторы считают, что эта грань популярного образа Жолтовского содержит

по крайней мере три важных эпизода: а) открытие наследия Палладио для архитектуры начала XX века (то есть обращение Жолтовского в палладианство); б) опыт символического присвоения Палладио путём отъезда из России в самую продолжительную поездку по Италии; в) опыт символического присвоения Палладио через перевод его трактата «Четыре книги об архитектуре». Опираясь на архивные источники, авторы попытались сделать эти биографические рассказы более ясными и правдоподобными.

Ключевые слова: история архитектуры, XX век, И.В. Жолтовский, биография, архивные исследования, А. Палладио

“PALLADIAN TEXT” IN I.V. ZHOLTOVSKY BIOGRAPHY

UDC 72.034.8+72.036

Author-1: Pechenkin Iliia Evgen'evich, Ph.D., Head of Department History of Russian Art at Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities (bld. 6, Miuskaya Square, Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: pech_archistory@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-8000-7792

Author-2: Shurygina Olga Sergeevna, historian, independent researcher, e-mail: olia85@list.ru

ORCID ID: 0000-0003-4526-4205

Summary: The paper deals with hardly main subject line of architect Ivan Zholtovsky's biography that can be named as "Palladianist legend". Authors find that this well-known side of Zholtovsky popular image at least contains three important episodes: a) discovering Palladio's heritage for the architecture in the beginning of 20 century (i.e. *Zholtovsky's conversion to Palladianism*); b) experience of symbolic appropriation Palladio by the leaving out Russia for the longest Italian tour; c) experience of symbolic appropriation Palladio through the translating of "The Four Books on Architecture". Based on new archival sources authors have had tried to do these biographic tales much more clear and true.

Keywords: Architectural History, XX century, I.V. Zholtovsky, biography, archival studies, A. Palladio

ТУРИНО-МИЛАНСКИЙ ЧАСОСЛОВ: ИСТОРИЯ ОТКРЫТИЯ И АТРИБУЦИЙ

УДК 7.033.5+75.056

Автор: Шабаетва Маргарита Валерьевна, студентка бакалавриата факультета гуманитарных наук образовательной программы «История искусств» Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (105066, г. Москва, ул. Старая Басманная, д. 21/4), e-mail: shabaeva.margo@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1418-1503

Аннотация: Несмотря на то, что Турино-Миланский часослов изучается на протяжении уже более ста лет, исследователи до сих пор не могут прийти к единому мнению, дискутируя о возможных его атрибуциях и датировках: судьба манускрипта довольно запутанна, а документально подтвержденных данных его создания существует крайне мало. Цель данной работы заключается в предоставлении целостной картины истории изучения рукописи в хронологическом срезе. Через систематизацию информации о ряде мнений касательно атрибуции часослова на конкретном примере становится возможным понимание принципов работы различных методов искусствоведческого анализа, способов их применения, проблем и противоречий, вызываемых ими.

Ключевые слова: Турино-Миланский часослов, книжная миниатюра XV века, ранненидерландское искусство, братья ван Эйк, вопросы атрибуции

TURIN-MILAN HOURS: HISTORY OF DISCOVERY AND ATTRIBUTIONS

UDC 7.033.5+75.056

Author: Shabaeva Margarita Valerevna, Student of bachelor's degree program "History of Arts", Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics (21/4 Staraya Basmannaya str., Moscow, Russia, 105066), e-mail: shabaeva.margo@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1418-1503

Summary: Despite the fact that Turin-Milan Hours has been studied over more than one hundred years now, researchers still cannot come to a consensus as they continue to discuss its possible dates of creation and attributions: history of the manuscript is quite confusing and only a small number of documented evidence exists. The purpose of this paper is to provide an overall view on the history of the Hours' investigation on the timeline. Through systematization of information about wide range of opinions about

the manuscript's attributions it becomes possible to understand principles of different methods of art historian analysis, ways they are applied, problems and contradictions they may cause.

Keywords: Turin-Milan Hours, book illumination in the 15th century, Early Netherlandish art, brothers van Eyck, questions of attribution

ТЕМА «ВАНИТАС» В НАТЮРМОРТАХ С АТРИБУТАМИ ВОЙНЫ И ВЛАСТИ В ХАРЛЕМСКОЙ ШКОЛЕ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVII ВЕКА

УДК 7.034(492)+75.045+75.049.6

Автор: *Грузнова Анастасия Александровна*, бакалавр истории искусств, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (105066, г. Москва, ул. Старая Басманная, д. 21/4), e-mail: anastasiagruznova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3225-7420

Аннотация: В современном искусствознании тема «ванитас» продолжает быть предметом дискуссии как в связи с актуальным искусством, так и в исследованиях значения темы в голландском искусстве XVII века. Тему «ванитас» чаще всего связывают с Лейденской школой и наиболее распространенным иконографическим типом композиции, так называемым «учёным натюрмортом». В статье фокус смещен с Лейдена на другой регион – Харлем. На примере работ Виллема де Портера рассматривается тип композиции, в которой наиболее узнаваемые элементы «ванитас» – изображения черепа, свечи, часов, книг, отступают на второй план – натюрморт с атрибутами войны и власти. Автор предлагает самостоятельную интерпретацию визуальных кодов, которыми оперировали живописцы XVII века, с опорой на сборники эмблем и литературные тексты.

Ключевые слова: «ванитас», эмблема, эмблематика, натюрморт, оружие, война, власть, Харлем, Голландия, Портер, Фабр

THE VANITAS STILL-LIFES WITH THE ATTRIBUTES OF WAR AND POWER OF THE FIRST HALF OF THE 17TH CENTURY IN THE HAARLEM SCHOOL

UDC 7.034(492)+75.045+75.049.6

Author: *Gruznova Anastasia Aleksandrovna*, Bachelor of Art History, National Research University Higher School of Economics (21/4 Staraya Basmannaya str., Moscow, Russia, 105066), e-mail: anastasiagruznova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3225-7420

Summary: *Vanitas* is a subject of discussion in art history, concerning Dutch art of the 17th century and in contemporary art studies. *Vanitas* is usually associated with Leiden and the most common iconographic type of composition that includes skull, clocks, and books. Therefore, this paper focuses on another region, Haarlem, and centers on still lifes with attributes of war and power. The key artist for this type of still lifes in Haarlem is Willem de Poorter. Basing on the books of emblems and literary texts the author proposes an interpretation of the visual codes used by the painters of the 17th century in *vanitas* still lifes with attributes of war and power in the Harlem school.

Keywords: vanitas, emblem, emblematic, still-life, armor, war, power, Haarlem, Dutch, Poorter, Fabre

АНГЛИЙСКИЙ СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ПОРТРЕТ. ОСОБЕННОСТИ ЗАРУБЕЖНОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИОГРАФИИ

УДК 7.033.4(410.1)+7.033.5(410.1)+75.041.5

Автор: *Окрошидзе Лия Гурабиевна*, аспирант кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (119192, г. Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4), e-mail: okroshidzelia@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4685-7619

Аннотация: Развитие английского средневекового портрета – сложная тема. Ее особенности заключаются в том, что английский портрет развивался крайне непоследовательно и медленно в отличие от европейского портрета. Результатом такого развития стало появление небольшого круга памятников, многие из которых до сих пор не были изучены. В статье

SUMMARY

дается подробный обзор исследований, в которых авторы обращаются к проблемам становления портретного жанра в Англии, а также выявляются особенности подходов в изучении этих памятников.

Ключевые слова: английское искусство, средневековая живопись, портрет

ENGLISH MEDIEVAL PORTRAIT. PECULIARITIES OF FOREIGN AND RUSSIAN HISTORIOGRAPHY

UDC 7.033.4(410.1)+7.033.5(410.1)+75.041.5

Author: *Okroshidze Liya Guramievna*, PhD student of the Department of General History of Art at the Faculty of History of Lomonosov Moscow State University (119192, Moscow, Lomonosovsky Avenue, 27/4). e-mail: okroshidzelia@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4685-7619

Summary: The development of the English medieval portrait is a complicated theme. Its features consist of the fact that the English portrait developed extremely inconsistently and slowly unlike the European portrait. The result of this development was the emergence of a small number of monuments, many of which have not been studied so far. The article gives a detailed review of the books and articles in which the authors turn to the problems of the formation of the portrait genre in England, also in this article we describe the features of approaches in studying English medieval portraiture.

Keywords: English art, medieval painting, portrait

К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ ПРОФИЛЬНОЙ ПОРТРЕТНОЙ МИНИАТЮРЫ В СТИЛЕ АНТИЧНОЙ КАМЕИ В РОССИИ

УДК 75.041.5+736.2+736.24

Автор: *Королева Валерия Игоревна*, соискатель кафедры истории отечественного искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (119192, г. Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4), e-mail: v.i.koroleva@inbox.ru

ORCID ID: 0000-0003-1894-2410

Аннотация: Статья посвящена анализу исследовательских работ, касающихся как профильной портретной миниатюры в стиле античной камеи, так и глиптики, на которую ориентируются «живописцы камей», что позволяет комплексно исследовать рассматриваемое явление, занимавшее важное место в русской художественной культуре второй половины XVIII – начала XIX века.

Ключевые слова: профиль, портрет, глиптика, камея, миниатюра в стиле античной камеи, античность, классицизм, античный вкус

THE STUDY OF PROFILE PORTRAIT MINIATURE IN THE STYLE OF ANTIQUE CAMEO IN RUSSIA

UDC 75.041.5+736.2+736.24

Author: *Koroleva Valeriia Igorevna*, Ph.D. student, Art History Department, Historical faculty, Lomonosov Moscow State University (27-4 Lomonosovskii prospect, Moscow, Russia, 119192), e-mail: v.i.koroleva@inbox.ru

ORCID ID: 0000-0003-1894-2410

Summary: The article analyzes proceedings and scientific researches devoted not only to cameo portrait, but glyptics. The second one is valuable for the theme, because of its usage as a sample for creating cameo miniatures. So that, reviewing the both supports complete research.

Keywords: profile, portrait, glyptics, cameo, miniature in the style of antique cameo, antiquity, classicism, antique taste

ДОМ-МАСТЕРСКАЯ В.В. ВЕРЕЩАГИНА ВБЛИЗИ ДЕРЕВНИ НИЖНИЕ КОТЛЫ: ИСТОРИЯ СОТРУДНИЧЕСТВА ХУДОЖНИКА И АРХИТЕКТОРА

УДК 72.007+728.37

Автор: *Гладких Елена Васильевна*, аспирант кафедры Истории и теории декоративного искусства и дизайна Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова (125080, Москва, Волоколамское ш., 9), e-mail: egladkih@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4395-9743

Аннотация: В статье воссоздается история сотрудничества В.В. Верещагина и московского архитектора Н.В. Никитина в период поиска стилистического и функционального решения при строительстве дома-мастерской художника вблизи деревни Нижние Котлы. В научный оборот вводятся предварительные проекты дома-мастерской, восстанавливается их хронология, а также письма В.В. Верещагина и выполненный художником эскиз постройки. Новые сведения представляют интерес не только для биографии художника, но и подтверждают законное место дома-мастерской в истории русской архитектуры второй половины XIX века.

Ключевые слова: В.В. Верещагин, Н.В. Никитин, русский стиль, мастерская художника

V.V. VERESCHAGIN'S STUDIO NEAR NIZHNIYE KOTLY VILLAGE: THE STORY OF COLLABORATION BETWEEN ARTIST AND ARCHITECT

UDC 72.007+728.37

Author: *Gladkikh Elena Vasilevna*, Graduate student of Department of History and Theory of Applied Art and Design, Moscow State Academy of Industrial and Applied Arts named after S.G. Stroganov (9, Volokolamskoye St., Moscow, Russia, 125080), e-mail: egladkikh@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4395-9743

Summary: The article contains a story of collaboration between V.V. Vereshchagin and architect N.V. Nikitin in searching style and functional solution of painter's studio near Nizhniye Kotly village. Studio's preliminary projects restored in its date order are introduced scientific use as well as V.V. Vereschagin's letters and his draft of the studio. Recent data refer to V.V. Vereshchagin's life history and brings the studio into Russian architectural history of the last half of XIX century.

Keywords: V.V. Vereshchagin, N.V. Nikitin, Russian style, artist's studio

ФИЛОСОФСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСНОВАНИЯ НЕОПРИМИТИВИЗМА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ИХ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЮРИЯ ДЕЕВА

УДК 7.036(4)

Автор: *Кушнарева Александра Вячеславовна*, магистр истории искусств, старший научный сотрудник издательства «БуксМАрт» (117452, Москва, Черноморский бульвар, д.17, к.1, офис 209), e-mail: alexandra.kushnareva@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1604-7300

Аннотация: Статья посвящена анализу понятий «примитив», «примитивизм» и «неопримитивизм», философским и художественным основам рассматриваемого направления в искусстве, а также исследованию особенностей неопримитивизма в искусстве Сибири и творчестве Юрия Деева.

Ключевые слова: искусство Сибири, неопримитивизм, примитивизм, примитив, наивность, Юрий Деев

PHILOSOPHICAL AND ARTISTIC BASE OF NEO-PRIMITIVISM IN FINE ARTS AND THEIR REMINISCENCES IN THE CREATIVITY OF YURI DEEV

UDC 7.036(4)

Author: *Kushnareva Alexandra Vyacheslavovna*, Master of Arts History, Senior Researcher of the publishing house "BooksMArt" (117452, Moscow, Chernomorsky Boulevard, 17, building 1, office 209), e-mail: alexandra.kushnareva@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1604-7300

Summary: In the article the concepts "primitive", "primitivism" and "neo-primitivism", the philosophical and artistic bases of this trend in art are analyzed, as well as the characteristic features of neo-primitivism in the Siberian art and creativity of Yuri Deev.

Keywords: Siberian art, neo-primitivism, primitivism, primitive, naive, Yuri Deev

«ЦВЕТ И ГЕОМЕТРИЯ ПРОСТРАНСТВА»: ИНДИЙСКИЙ ХУДОЖНИК-МОДЕРНИСТ ДЖАГДИШ СВАМИНАТХАН И ТАНТРИЗМ

УДК 7.036(4)

Автор: *Кузина Елизавета Олеговна*, аспирантка Государственного института искусствознания (125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5), e-mail: asilandco@yahoo.com

ORCID ID: 0000-0002-0835-9531

Аннотация: Статья посвящена творческой и теоретической программе индийского художника-модерниста Джагдиша Свамнатхана (1928-1994) и тому, как она отражается в серии «Цвет и геометрия пространства» («Colour geometry of space», 1967). Эта серия демонстрирует связь творчества художника с визуальной культурой тантризма и требует рассмотрения в контексте тех представлений о теле, которые существовали в индийской религиозно-философской мысли. Анализируется связь художественных образов Свамнатхана с традиционными геометрическими изображениями – *янтрами*, или *мандалами*, использующимися в тантрическом ритуале, а также то, как через призму этих изображений художник переосмысливает изобразительность европейского искусства, создавая собственную версию модернизма, основанную на индийских художественных традициях и специфическом символизме религиозной мистики.

Ключевые слова: индийский модернизм, Джагдиш Свамнатхан, телесность, тантризм

“COLOUR GEOMETRY OF SPACE”: INDIAN MODERN ARTIST JAGDISH SWAMINATHAN AND TANTRISM

UDC 7.036(4)

Author: *Kuzina Elizaveta Olegovna*, PhD student at the State Institute for Art Studies (5 Kozitsky pereulok, Moscow, Russia, 125000), e-mail: asilandco@yahoo.com

ORCID ID: 0000-0002-0835-9531

Summary: The article is dedicated to Indian modern artist Jagdish Swaminathan (1928-1994), his artistic and theoretical program and to the way it is reflected in the *Colour geometry of space series* (1967). This series demonstrates the connection with the visual culture of Tantrism and has to be inspected in the context of the image of the body, represented by Indian religious and philosophical thought. The connection of Swaminathan's imagery and traditional geometrical pictures – *yantras* or *mandalas*, which are used during the Tantric ritual, is analyzed, as well as the way how Tantrism is reconsidered in his work into his own version of modernism, and is imagined as the base of Indian artistic tradition and specifically religious mystical symbolism.

Keywords: Indian Modernism, Jagdish Swaminathan, corporeality, Tantrism

«АВТОПОРТРЕТ» МАН РЭЯ КАК ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ КОНСТРУКЦИЯ БРЕНДА MAN RAY

УДК 7.038.53:77

Автор: *Аверьянова Ольга Николаевна*, кандидат искусствоведения, заведующая Отделом искусства фотографии ГМИИ им. А.С. Пушкина (119019, Москва, ул. Волхонка, 12), e-mail: olga.averyanova@arts-museum.ru

ORCID ID: 0000-0003-0741-7813

Аннотация: «Вдохновение, а не информация, является общей целью этой книги», – объяснил Ман Рэй своему издателю. Речь идёт о его автобиографии, вышедшей в 1963 году. На протяжении всей своей жизни французский художник американского происхождения Ман Рэй работал с разнообразными изображениями, но это издание, в соответствии с вышесказанным, представляет новый «творческий продукт», созданный им в неизобразительной области. В статье рассматриваются некоторые аспекты взаимодействия текстов и других произведений художника, что связано как с проблемой самоидентификации, так и функционированием «бренда» *MAN RAY*, чему посвящена серия авторских исследований.

Ключевые слова: Ман Рэй, фотография, объект, бренд, культурная стратегия, автобиография, mass market

“SELF-PORTRAIT” BY MAN RAY AS A LINGUISTIC CONSTRUCTION OF THE MAN RAY BRAND

UDC 7.038.53:77

Author: *Averyanova Olga Nicolaevna*, PhD, Head of Art of Photography Department The Pushkin State Museum of Fine Arts (12, Volkhonka st., Moscow, Russia, 119019), e-mail: olga.averyanova@arts-museum.ru

ORCID ID: 0000-0003-0741-7813

Summary: “Inspiration, not information, is the general purpose of this book”, Man Ray explained to his publisher. This refers to his autobiography, published in 1963. Throughout his life the American-born French artist Man Ray worked with a variety of images, but this publication, as specified above, represents new “creative product” created by him in non-figurative art. The article deals with some aspects of the interaction of texts and other works of the artist, that is associated with the problem of self-identification of the artist, as well as the functioning of the “author's brand” *MAN RAY*, which is the subject of a series of author's case study.

Keywords: Man Ray, photography, object, brand, cultural strategy, autobiography, mass market

«ДНЕВНИК ПАДШЕЙ» Г. В. ПАБСТА КАК ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ ЭТАП ЭВОЛЮЦИИ ОБРАЗА «НОВОЙ ЖЕНЩИНЫ» В НЕМЕЦКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 20-Х ГОДОВ

УДК 791.43-2+791.43.03+791.43.04

Автор: *Смагина Светлана Александровна*, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник НИИ киноискусства Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, дом 3), e-mail: smsval@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-8502-5383

Аннотация: Статья посвящена проблеме эволюции образа «новой женщины» в немецком кинематографе 20-х гг. и ее заключительному этапу, реализованному в фильме Г.В. Пабста «Дневник падшей» (1929). Немецкая «новая женщина», многократно перенесенная немецкими режиссерами на экран в обозначенный период, находит свое концептуальное воплощение в образе Лулу – персонаже литературных произведений немецкого писателя Ф. Ведекинда, а затем в фильме Пабста «Ящик Пандоры» (1928). Автор статьи утверждает, что из однозначной трактовки хтонической, чувственной, а значит, аморальной женщины на экране этот образ трансформировался в реальную женщину с четкой жизненной позицией. Героиня «Дневника падшей», являясь последовательницей Лулу, на фоне ханжества представителей патриархального общества, воплощает собой мощный поток феминной жизненной энергии, способный менять существующее социальное устройство.

Ключевые слова: история кино, Ведекинд, Лулу, Ящик Пандоры, Дневник падшей, Пабст, немецкий кинематограф 20-х гг., Ницше, Луиза Брукс, гендер, гендерные исследования кинематографа

PABST'S FILM "DIARY OF A LOST GIRL" AS THE FINAL STAGE OF THE EVOLUTION OF THE IMAGE OF THE "NEW WOMAN" IN THE GERMAN CINEMA OF THE 1920S.

UDC 791.43-2+791.43.03+791.43.04

Author: *Smagina Svetlana Aleksandrovna*, Ph.D. in Art Studies, Senior Researcher, Film Art Institute at the All-Russian state institute of cinematography of S.A. Gerasimov (3 Wilhelm Pik street, Moscow, Russia, 129226), e-mail: smsval@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-8502-5383

Summary: The article is dedicated to the problem of the evolution of the image of the "new woman" in the German cinema of the 1920s. Especially it concentrates on its final stage, manifested in the film "Diary of a Lost Girl" by G. V. Pabst (1929). German "new woman" was repeatedly in the center of German directors' attention in that period. A protagonist from the literary works of German writer F. Wedekind (then in the Pabst's film "Pandora's Box" (1928)), Lulu is the conceptual visualization of that image. The author of the article asserts that the image of the chthonic, sensual, and therefore immoral woman was transformed into a feminist. Developing Lulu's ideas the heroine of the "Diary of a Lost Girl" embodies a powerful stream of feminine vital energy that can change the existing social order and opposed hypocrisy of the representatives of the patriarchal society.

Keywords: history of cinema, Wedekind, Lulu, Pandora's Box, Diary of a Lost Girl, Pabst, German cinema of the 1920s, Nietzsche, Louise Brooks, gender, Cinema Studies

МИФОЛОГИЗИРУЯ ОБРАЗЫ ВЛАСТИ: ЖАНРОВАЯ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ ВИКТОРИАНСКОЙ ЭПОХИ

УДК 75.044+94(410)"1837/1901"

Автор: *Карасева Альфия Ренатовна*, бакалавр искусств и гуманитарных наук, магистр истории Государственного академического университета гуманитарных наук (119049, г. Москва, Мароновский переулок, дом 26), младший научный сотрудник Института всеобщей истории Российской академии наук (119334, Москва, Ленинский пр., 32 а), e-mail: alpha.bexaliyeva@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-7417-5514

Аннотация: Время, когда началось правление Виктории, было тревожным и сложным для Великобритании, поэтому перед юной королевой стояла задача распространить особый образ правителя. Эти мифы естественным образом вошли в общественное сознание викторианской эпохи, несмотря на видимое несоответствие тому, что было в действительности. В задачи данного исследования входит анализ механизма мифологизации и попытка объяснить замысел королевы, заказывавшей жанровые и исторические картины в течение всего правления.

Ключевые слова: английское искусство, жанровая живопись, XIX век, викторианская эпоха, история исторического знания, королева Виктория, имагология

MYTHOLOGIZING IMAGES OF POWER: GENRE AND HISTORICAL PAINTING OF THE VICTORIAN ERA

UDC 75.044+94(410)"1837/1901"

Author: *Karaseva Alphia Renatovna*, Bachelor of Arts and Humanities, Master of History of the State Academic University for the Humanities (119049, Moscow, Maronovsky Pereulok, 26), junior researcher of the Institute of World History of the Russian Academy of Sciences (119334, Moscow, Leninsky Prospect, 32a), e-mail: alphia.bexaliyeva@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-7417-5514

Summary: It was a difficult time for Britain when Victoria's rule began, so the young queen had to spread a special image of the leader. These mythological images captured public minds of the Victorian era despite the obvious discrepancy with reality. The tasks of this article include an analysis of the mechanism of creating myths and an attempt to explain the idea of the queen who ordered genre and historical pictures throughout the reign.

Keywords: English art, genre painting, XIX century, Victorian era, history of historical knowledge, Queen Victoria, Imagology

ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ В СЕМИОТИЧЕСКОМ ПОЛЕ СОВЕТСКОЙ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ 1920-1930-Х ГОДОВ

УДК 7.036"192"+75.041.5+739.2

Автор: *Перфильева Ирина Юрьевна*, кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (НИИ РАХ; 119034, Москва, ул. Пречистенка, 21), e-mail: perfileva-irina@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-4960-3892

Аннотация: Украшения как символические знаки в семиотическом поле советской портретной живописи 1920-1930-х годов никогда не рассматривались в искусствоведческой литературе. Однако анализ использования их в портретах первых послереволюционных десятилетий позволяет утверждать, что появление украшений в этот период в портретных композициях не было случайностью, обусловленной только желанием того или иного художника. Напротив, в каждом случае на протяжении более полутора десятилетий они играли важную роль: от «малой» детали композиционного построения до символического знака, обозначающего принадлежность типического образа к той или иной социальной группе и, наконец, в качестве социального маркера с определенной коннотацией.

Ключевые слова: типический образ, социальный маркер, психологическая характеристика, элемент композиции, «говорящая деталь», камерный портрет, самоцитирование

JEWELRY IN THE SEMIOTIC FIELD OF SOVIET EASEL PAINTING 1920-1930's

UDC 7.036"192"+75.041.5+739.2

Author: *Perfileva Irina Yurievna*, PhD in Art Studies, associate Professor, Leading researcher of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts (21 Prechistenka street, Moscow, Russia, 119034), e-mail: perfileva-irina@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-4960-3892

Summary: Ornaments as symbolic signs in the semiotic field of Soviet portrait painting of the 1920s-1930s were never considered in the literature. However, the analysis of their use in portraits of the first post-revolutionary years and decades suggests that the appearance of jewelry in this period in portrait compositions was not an accident, due only to the desire of an artist. On the contrary, in each case, for more than a decade and a half they played an important role: from the "small" detail of the composition, to the symbolic sign indicating the belonging of a typical image to a particular social group and, finally, as a social marker with a certain connotation.

Keywords: typical social marker, psychological characteristics, element composition, "talking part", the miniature portrait, the self-citations

ГОТИЧЕСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ И ГОТИКА КАК ПРИЕМ

УДК 72.035(410.1)3

Автор: *Дегтярев Владислав Владимирович*, соискатель, Российский институт истории искусств (190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5), e-mail: vladislav.degyarev@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7720-2028

SUMMARY

Аннотация: Готическому возрождению в английской архитектуре посвящены многочисленные исследования. Как правило, внимание исследователей привлекает заключительный этап этого движения, приходящийся на вторую половину XIX века, а более ранние попытки обращения к готическому наследию обычно считаются маргинальными явлениями. Однако с середины XVII и до начала XIX столетия готические формы использовались для выражения различных идей (политических и религиозных), зачастую противоречивших друг другу. Затем, в первой половине XIX века, происходит трансформация готики в комплекс архитектурных и дизайнерских приемов, получающих ассоциативную окраску, то есть в неостиль.

Ключевые слова: Готическое возрождение, неостиль, архитектура, традиция, идеология, прошлое

THE GOTHIC REVIVAL AND GOTHIC AS A DEVICE

UDC 72.035(410.1)3

Author: *Degtyarev Vladislav Vladimirovich*, competitor for PhD degree, Russian Institute of Art History (5 Isaakievskaya sq., St Petersburg, Russia, 190000), e-mail: vladislav.degtyarev@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7720-2028.

Summary: Though the Gothic Revival is a subject of numerous scholarly publications, most of them deal with the final period of the movement – i.e. the second half of the 19th century. Earlier attempts in imitating Gothic forms are usually marginalized. Nevertheless, from the middle of the 17th century and to the early 1800s the Gothic was frequently used as a mediator for different (sometimes antithetic) ideas and beliefs. During the first half of the 19th century the Gothic is transformed into an assemblage of architectural devices, the value of which is based on association only.

Keywords: The Gothic revival, revivalism, architecture, tradition, ideology, past

АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ МУЗЕЯ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

УДК 727.7

Автор: *Петрушихина Светлана Владимировна*, магистрант Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, 6), e-mail: herrkote@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1584-8616

Аннотация: В статье рассматриваются основные особенности архитектурного облика музеев в начале XXI века. Обозначены основные тенденции в развитии музеев, такие как социальная ориентация, стремление к расширению своих привычных функций и увеличение площади. На примере ряда сооружений стран Европы и США описываются многообразие художественных материалов, богатая композиционная вариативность и отсутствие конкретной жёсткой схемы в архитектуре современных музеев.

Ключевые слова: архитектура музеев, XXI век, зарубежная архитектура, Тадао Андо, Жан Нувель, Сантьяго Калатрава

THE ARCHITECTURAL-ARTISTIC APPEARANCE OF THE MUSEUM IN THE EARLY 21ST CENTURY

UDC 727.7

Author: *Petrushikhina Svetlana Vladimirovna*, master student in Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: herrkote@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1584-8616

Summary: This article presents the main features of the architectural appearance in the early 21st century. The basic trends in the museum development, such as social turn, commitment to expand their functions and increase the area, were indicated in this article. A diversity of artistic materials, rich compositional variability and the absence of a specific rigid scheme in the architecture of modern museums are described through the example of a number of buildings in Europe and the United States.

Keywords: museum architecture, 21st century, foreign architecture, Tadao Ando, Jean Nouvel, Santiago Calatrava

