

НОВОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 2 (2019)

NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART
SCIENTIFIC JOURNAL

NO. 2 (2019)



Санкт-Петербург, 2019

УДК 7.061
ББК 85.03
Н 72

Редакционная коллегия:

И. А. Шик (гл. редактор, редактор переводов), Н. В. Шетинина (канд. искусств., редактор переводов), А. В. Рыков (д-р филос. наук, доцент), С. М. Грачева (д-р искусств., профессор), Л. Ю. Лиманская (д-р искусств., профессор), А. А. Дмитриева (д-р искусств., доцент), А. К. Флорковская (канд. искусств., доцент), О. С. Сапанжа (д-р культурол., доцент), Г. Н. Габриэль (канд. искусств., доцент), А. В. Морозова (канд. искусств., доцент), Ю. П. Волчок (канд. архитектуры, профессор), Ю. И. Арутюнян (канд. искусств., профессор), А. С. Ярмош (канд. искусств.), О. В. Субботина (канд. искусств.), Л. Б. Сукина (д-р историч. наук, канд. культурол., доцент).

Editorial Board:

I. A. Shik (Editor-in-Chief, Translation Editor), N. V. Shchetinina (PhD in Art History, Translation Editor), A. V. Rykov (Full Doctor in Philosophy, Associate Professor), S. M. Gracheva (Full Doctor in Art History, Professor), L. Iu. Limanskaia (Full Doctor in Art History, Professor), A. A. Dmitrieva (Full Doctor in Art History, Associate Professor), A. K. Florkovskaia (PhD in Art History, Associate Professor), O. S. Sapanzha (Full Doctor in Cultural Studies, Associate Professor), G. N. Gabriel (PhD, Associate Professor), A. V. Morozova (PhD in Art History, Associate Professor), Iu. P. Volchok (PhD in Architecture, Professor), J. I. Arutyunyan (PhD in Art History, Professor), A. S. Iarmosh (PhD in Art History), O. V. Subbotina (PhD in Art History), L. B. Sukina (Full Doctor in History, PhD in Cultural Studies, Associate Professor).

Новое искусствознание. 2019. № 2. СПб: Фонд «Новое искусствознание». 93 с.
New Art Studies. 2019. No. 2. St. Petersburg: "New Art Studies" Foundation. 93 p.

Контакты

Шик Ида Александровна
Гл. редактор фонда «Новое искусствознание»
www.newartstudies.ru
i.shik@newartstudies.ru

Contacts

Shik Ida Aleksandrovna
Editor-in-Chief of the New Art Studies Foundation
www.newartstudies.ru
i.shik@newartstudies.ru

© Авторы статей
© Фонд «Новое искусствознание»

В оформлении обложки использована фотография Олега Воскобойникова:
Николаус Герхарт ван Лейден. Задумавшийся мужчина. Около 1467. Розовый песчаник.
Музей изобразительных искусств Нотр-Дам, Страсбург

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

Искусство Нового времени

В. О. Статкевич. Изображение праздника Бобового короля в живописи Фландрии XVII века 6

Н. А. Реброва. Физиогномическая система Шарля Лебрена на примере издания “Dissertation sur un traité de Charles Le Brun, concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux” из коллекции Научной библиотеки Российской академии художеств 13

Е. А. Гриша. Оформление Лестницы Послов Версальского дворца на примере гравюр из коллекции Научной библиотеки Российской академии художеств 18

А. В. Королев. Веласкес. О земных и божественных пряхах 24

А. В. Морозова. Европейский романтизм и испанская живопись: от Рафаэля Санти к «испанскому Рафаэлю» 30

А. Ф. Эсоно. «Популярная красота» полихромной скульптуры в популярной литературе 36

Г. В. Томирдиаро. Архитектура модерна в Барселоне 41

Искусство XX–XXI вв.

Н. А. Суслова. «Злейший враг народа»: в поисках образа (по материалам выставки «Революционная Испания в борьбе с фашизмом», МИР АН СССР, 1936–1939 гг.) 48

Е. В. Иванова. Сказочные образы в интерьерной пластике художников-фарфористов Ленинградского завода фарфоровых изделий в 1950-е – 1960-е годы 56

Г. А. Соколов. Адресат и аудитория в ранний период неофициального искусства 61

Чжан Хунтао. Границы стиля «Се И» в современной масляной живописи Китая (к вопросу о культурных взаимодействиях Китая и России) 64

И. А. Шик. Серия снимков Милана Направника «Инверсаж» и репрезентация природных образов в сюрреалистической фотографии 70

Переводы, обзоры выставок и конференций

И. А. Шик. Перевод эссе «Инверсаж» Милана Направника 77

И. А. Шик. «Удары хлыста или нити лавы». Макс Эрнст в Эрмитаже 79

Е. К. Д. Воробьева. Лицо в Средневековой культуре Запада и Востока. Международная конференция Micrologus. 4–5 июля 2019 г., Санкт-Петербург 82

Art of the Modern period

V. O. Statkevich. Representation of “King Drinks!” in Flemish 17th Century Painting 6

N. A. Rebrova. Physiognomic Method of Charles Le Brun: the Case of Edition “Dissertation sur un traité de Charles Le Brun, concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux” from the Collection of the Scientific Library of the Russian Academy of Arts 13

E. A. Grisha. The Design of the Ambassadors’ Staircase in the Versailles Palace on the Example of the Engravings from the Collection of the Scientific Library of the Russian Academy of Arts 18

A. V. Korolev. Velázquez. On the Mundane and Divine Spinners 24

A. V. Morozova. European Romanticism and Spanish Painting: from Rafael Santi to “Spanish Rafael” 30

A. F. Esono. “Belleza Popular” of Polychrome Sculpture in Popular Literature 36

G. V. Tomirdiaro. The Art Nouveau Architecture in Barcelona 41

Art of the 20th–21st centuries

N. A. Suslova. “The Worst Enemy of the People”: in Search of the Image (Based on the Materials of the Exhibition “Revolutionary Spain Fighting against Fascism”, Museum of the History of Religion of the Academy of Sciences of the USSR, 1936–1939) 48

E. V. Ivanova. Fairy-Tale Images in the Interior Sculpture of Masters of Leningrad Porcelain Factory in the 1950s – 1960s 56

G. A. Sokolov. Addressee and Audience during the Early Period of Unofficial Art 61

Zhang Hongtao. Boundaries of the Style of “Xie Yi” in Contemporary Oil Painting of China (To the Question of Cultural Mutual Interactions of China and Russia) 64

I. A. Shik. Milan Napravnik’s “Inversage” Photographic Series and Representation of the Images of Nature in Surrealist Photography 70

Reviews and translations

I. A. Shik. Translation of Milan Napravnik’s Essay “Inversage” 77

I. A. Shik. “Whip Lashes or Lava Threads”. Max Ernst in the Hermitage 79

E. K. D. Vorobeva. The Face in Medieval Culture. East and West. Micrologus international conference. 4-5 July 2019, Saint Petersburg 82

Научный журнал

«Новое искусствознание» издается в рамках деятельности фонда содействия развитию науки, образования и искусства «Новое искусствознание»

Тематика издания

Журнал публикует научные статьи, посвященные исследованию проблем теории и истории отечественного и зарубежного искусства, обзоры выставок и презентации частных галерей, рецензии на академические издания, переводы теоретических текстов по искусству (манифестов, статей, отрывков из книг) и работ известных иностранных специалистов. В специальных тематических конференц-выпусках возможна публикация статей из смежных областей гуманитарной науки (филология, культурология, философия).

Основной целью журнала является развитие творческого диалога отечественных и зарубежных исследователей. Особое внимание уделяется поддержке публикационной активности молодых специалистов.

Периодичность выхода журнала — 4 раза в год.

Плата за публикацию не взимается.

Редакционная этика издания

В своей работе журнал «Новое искусствознание» придерживается норм законодательства РФ в области авторского права, Кодекса поведения для издателя журнала (Code of Conduct for Journal Publishers), разработанного Комитетом по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), принципов, изложенных в Декларации Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ).

Редакция журнала «Новое искусствознание» руководствуется в своей деятельности принципами научности, объективности, профессионализма и беспристрастности. Взаимодействие редакции издания с авторами основывается на принципах справедливости, вежливости, объективности, честности и прозрачности. Все поступающие в редакцию материалы проходят проверку на предмет отсутствия некорректных заимствований.

Порядок рассмотрения и рецензирования статей

Все присылаемые в редакцию материалы подлежат научному рецензированию. Рецензирование осуществляется членами редакционной коллегии или привлекаемыми учеными, имеющими ученые степени доктора или кандидата наук (или эквивалентные им зарубежные ученые степени), которые являются специалистами в области, наиболее близкой тематике рассматриваемых материалов.

The scientific journal

“New Art Studies” is published by the foundation for the promotion of science, education and art “New Art Studies”.

Subject matter of journal

The journal publishes scientific papers devoted to the questions of theory and history of Russian and world art, reviews of exhibitions and academic publications, translations of theoretical art-related texts (manifestos, articles, excerpts from books) and works by famous foreign experts. In special thematic conference-issues the articles from related areas of the humanities (philology, cultural studies, philosophy) can be published.

The main purpose of the journal is to develop a creative dialogue of Russian and foreign researchers and art historians. Special support is given to young specialists.

The frequency of publication of the journal is 4 times per year.

The publishing in journal is free of charge.

Editorial ethics of the journal

The “New Art Studies” journal adheres to the norms of the Russian copyright law, the Code of Conduct for Journal Publishers, developed by the Committee on Publication Ethics (COPE) and the principles set forth in the Declaration of the Association of Science Editors and Publishers (ASEP).

In their work the editors of the “New Art Studies” journal are guided by the principles of scientific rigor, objectivity, professionalism and impartiality. The interaction of the editors with the authors is based on the principles of justice, courtesy, objectivity, honesty and clarity. All incoming authors’ materials are checked for the absence of incorrect borrowing.

The order of consideration and review of articles

The members of the editorial board or the third-party scientists review all the authors’ materials. They have academic degrees of Full Doctor (Dr. habil.) or PhD and are specialists in the field closest to the subject matter of the materials in question.

Статкевич Владислав Олегович, студент. Санкт-Петербургский Государственный университет, Россия, Санкт Петербург, Университетская набережная, 7–9. 199034. vlstat@yandex.ru

Statkevich, Vladislav Olegovich, student. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. vlstat@yandex.ru

ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРАЗДНИКА БОБОВОГО КОРОЛЯ В ЖИВОПИСИ ФЛАНДРИИ XVII ВЕКА

REPRESENTATION OF "KING DRINKS!" IN FLEMISH 17th CENTURY PAINTING

Аннотация. Главной целью статьи является рассмотрение художественной эволюции изображений на сюжет праздника Бобового короля в живописи Фландрии XVII в. Автор опирается как на зарубежную, так и на отечественную научную литературу. Однако если в первой проблематика разрабатывается зачастую в исследованиях о творчестве конкретных художников, то в последней она и вовсе не имеет достаточного освещения. Поэтому в данной научной работе предпринята попытка объединения известных знаний о сюжете праздника Бобового короля и построения чёткой линии его развития в живописной традиции Фландрии XVII века. Автор выявляет хронологические рамки традиции, стараясь установить время её зарождения и упадка. Так, наиболее ранние изображения относятся к последней четверти XVI в., а наиболее поздние можно встретить и в XVIII столетии. В статье даётся описание и формально-стилистический анализ ряда известных памятников, также разъясняются традиции празднования и их изображение в картинах, выявляется символика. Автор определяет круг мастеров, которые обращались к данному сюжету, устанавливает взаимосвязь этих художников друг с другом. Среди наиболее известных живописцев, повлиявших на развитие жанровой живописи, рассматривается творчество Питера Брейгеля Младшего, Якоба Йорданса, Давида Тенирса Младшего. Автор привлекает как произведения, хранящиеся в музейных коллекциях, так и частных собраниях. В статье выделяется ряд характерных иконографических типов изображения сцены и влияние на них стилистических изменений. Так, в монументальной трактовке образов в творчестве Якоба Йорданса сюжет утрачивает ряд документально точных этнографических деталей, приобретая более сложную символическую основу, характерную для живописи барокко. Другое стилистическое направление, представленное в первую очередь Давидом Тенирсом Младшим, тяготеет скорее к голландской традиции, ориентируясь на северных мастеров, в частности, на живопись Яна Стена. Автор рассматривает фламандские идиомы, которые были проиллюстрированы в ряде элементов этих изображений. Эта традиция прослеживается, начиная с творчества Питера Брейгеля Старшего.

Ключевые слова: фламандская живопись XVII века; жанровая живопись; праздник Бобового короля; Питер Брейгель Младший; Якоб Йорданс; Давид Тенирс Младший; фламандское барокко.

Abstract. The main purpose of this article was to examine the evolution of images on the subject of the feast of the Bean King painting in Flanders in the 17th century. The author relied both on foreign and Russian scientific literature. However, while the former has studied the issue in the context of the analysis of artists' works, the latter has not had sufficient coverage of it. Therefore, in this scientific work, the author made an attempt to combine the current knowledge about the plot of the feast of the Bean King. The researcher showed the process of its development in the painting tradition of Flanders of the 17th century. The author distinguished the chronological framework of the tradition, detecting the moment of its origin and decline. The earliest images belong to the last quarter of the 16th century, and the latest date back to the 18th century. The author described and analyzed the form and style of a number of famous canvases, explained the traditions of celebration and the representation of them in the paintings, revealed the symbolism. The author defined the circle of artists who turned to these scenes, established the relationship between these artists. Among the most famous painters who influenced the development of genre painting, there were: Pieter Brueghel the Younger, Jacob Jordaens, David Teniers the Younger. The author relied on both works stored in museum and private collections. The article highlighted a number of specific iconographic types of these images and the influence of stylistic changes on them. In a monumental interpretation of the characters in the works of Jacob Jordaens, the story loses a number of documented ethnographic details, getting more complex symbolically, that was typical for the Baroque painting. Another stylistic line represented primarily by David Teniers the Younger, gravitated more to the Dutch tradition, focusing on the Northern masters, in particular on the painting of Jan Steen. The author examined the Flemish idioms that appear in the parts of these images. We can trace the tradition back to the work of Peter Brueghel the Elder.

Keywords: Flemish painting of the 17th century; genre painting; the feast of the Bean King; Peter Brueghel Yr.; Jacob Jordaens; David Teniers Yr.; Flemish Baroque.

Национальная фламандская школа живописи XVII в. связана в первую очередь с творчеством Питера Пауля Рубенса. Он был одним из крупнейших мастеров, влиявших на общеевропейский ход истории искусства. Однако художник мало обращался к жанровой живописи, по этой причине и из-за развитой школы бытового жанра в Голландии того же столетия, бытовая живопись Фландрии XVII в. оказалась менее изученной. Тем более интересно проследить эволюцию её развития, что удобно сделать, выделив конкретный сюжет и рассмотрев его изменения в рамках эпохи. Это и является главной целью данной научной работы. Для её решения поставлен ряд задач: 1) Определение

круга памятников и мастеров, обращавшихся к интересующему нас сюжету; 2) Выделение стилистических характеристик работ и попытка показать эволюцию художественного образа сюжета в зависимости от их изменения; 3) Выявление иконографических признаков сцен с изображением праздника Бобового короля.

Стоит отметить, что интересующий нас сюжет имеет довольно обширную зарубежную историографию, однако чаще всего он раскрывает проблематику в рамках рассмотрения художественного творчества того или иного мастера, реже применяется тематический принцип построения исследований. Данная работа предлагает попытку разработки взгляда на



Илл. 1. Питер Брейгель Младший. Король пьёт. 1620. Дерево, масло. Частная коллекция К. Ю. Мауергауза

конкретную тему в рамках одного столетия. Главной задачей является не поиск места подобных изображений в наследии того или иного художника, а рассмотрение изменений, происшедших с жанровой живописью и с конкретным сюжетом. Также стоит отметить, что изучение вопроса в отечественной научной литературе недостаточно и лишь точно поднимает отдельные проблемы. Так, в русскоязычной историографии не существует обширных исследований творчества Давида Тенирса Младшего, а такие имена, как Давид Рейкарт Третий и Маттеус ван Гельмонт в ней практически не упоминаются.

День Трёх королей — традиционный праздник, как для Южных, так и для Северных Нидерландов, его отмечают 6 января. Именно в этот день пришли волхвы (короли), дабы поклониться младенцу Христу, согласно евангельскому тексту. На этот праздник были приняты широкие застолья. Известна также древняя традиция запекания боба или горошины (символ Рождественской звезды) в пирог. После дневной мессы пирог разрезали, и человек, получивший кусок с запеченным в нём бобом, становился «королем». Сотрапезники повиновались ему, оказывали всяческие почести, венчали бутафорской короной. «Король» мог выбрать себе «свиту» и «королеву». По традиции, каждый раз, когда «король» намеревался выпить, присутствующие должны были восклицать: «Король пьёт!» [1, с. 132].

Первым, кто обратился в XVII в. к этому сюжету, был Питер Брейгель Младший. Его картина «Король пьёт» находится в частном собрании Константина Мауергауза и датируется 1620 г. (Илл. 1). Это произведение уже зрелого мастера, когда он не только выполнял копии отцовских работ, но и находил свои собственные сюжеты и темы. Однако данное полотно имеет прототип в XVI в. Это произведение Мартена ван Клеве (1520–1570), подражателя Питера Брейгеля Старшего и Питера Балтена. Художник много копировал своих старших коллег, но и создавал произведения с оригинальными композициями и трактовкой сюжетов. Скорее всего, самая ранняя картина ван Клеве не дошла до нас, но есть картина «Бобовый король» из галереи Старых мастеров в Дрездене, которая раньше атрибутировалась как произведение Питера Брейгеля Младшего, но теперь её считают произведением Мартена ван Клеве. Однако, несмотря на спорность атрибуции работы из Дрездена, в том, что именно Клеве стал родоначальником оригинальной иконографии сюжета, нет сомнений [2, с. 589.].



Илл. 2. Якоб Йорданс. Бобовый король. 1638. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Илл. 3. Якоб Йорданс. Король пьет. 1638–1640 Холст, масло. Лувр, Париж

Питер Брейгель Младший был довольно близок композиционно к своему предшественнику. Рассмотрим живопись его полотна 1620 г. из частной коллекции Константина Мауергауза. Художник изображает атмосферу шумного застолья, которое разворачивается в интерьере крестьянского дома, хотя мастер и демонстрирует нам небольшую часть зимнего пейзажа через открытую настежь дверь. В правой части композиции выделяется танцующая пара, мужчина изображён в шутовском костюме, а женщина, напротив, празднично одета, об этом говорит красный головной убор с белой тонкой вуалью. Ядром композиции является фигура тучного крестьянина в короне, он пьёт из своего бокала. Художник выделил эту фигуру, не только расположив в центре и направив свет, но и красным цветом одежд «короля», которые являются самым ярким колористическим акцентом всего полотна. Легко найти и «королеву»: это маленькая девочка в такой же бумажной короне, что и у главного персонажа. Питер Брейгель Младший строит многофигурную композицию, нехарактерную в последующем для этого сюжета. При всей целостности она легко может быть разделена на отдельные группы, которые наполнены смысловым значением, но в целом сюжет хорошо иллюстрируют две фламандские поговорки: «In Een Vry Gelach ist goet Gast syn» («Хорошо быть гостем на вольной пирушке») и «Met een goed gevulde buik wil het zinger beter kunnen» («С хорошо наполненным животом лучше поётся») [3, с. 97].

Тема Праздника трёх королей прочно ассоциируется с именем выдающегося мастера фламандского барокко Якоба Йорданса. Он за свою долгую творческую карьеру создал около 12 работ на этот сюжет [4, р. 17]. Всё это крупномасштабные монументальные полотна. Впервые к этому сюжету он обращается в конце 1630-х гг. Знаменитое полотно из собрания Государственного Эрмитажа датируется примерно 1638 г. и считается одним из первых (Илл. 2). Датировка является спорной и выводится скорее на основании стилистического анализа и косвенных

факторов. Существует гравюра из Королевского музея изящных искусств Антверпена, подготовительный рисунок к которой сначала повторял композицию картины из Государственного Эрмитажа, а потом был изменён, став ближе к картине из Королевского музея изящных искусств Бельгии в Брюсселе, последняя же точно датируется 1639 г. [5]. Йорданс первым переносит известный и ранее сюжет в крупнофигурный формат. Картина демонстрирует сцену весёлого застолья, в своих деталях она апеллирует ко многим фламандским поговоркам, в том числе и к приведённым выше. По распространённой версии, натюрморт стола с ветчиной и маслом символизирует грех чревоугодия. Есть также предположения, что в образе короля предстаёт тесть художника Адам ван Ноорт, а в образе королевы Йорданс показал свою жену, свой же автопортрет он написал в образе мужчины с кувшином на заднем плане — таким образом, полотно может быть рассмотрено не только как жанровая сценка, но и как костюмированный семейный портрет [6, с. 218].

Как и у Питера Брейгеля Младшего, застолье происходит в интерьере, однако у Йорданса это скорее условное затемнённое пространство. В понимании света в этой работе Йорданс близок Караваджо, идеями которого он увлекся в молодости [7, с. 2]. Свет из окна выхватывает из общей темноты пространства отдельные необходимые мастеру фигуры и предметы, всё остальное остаётся в тени, либо и вовсе погружено во мрак. Так, юноша со шпагой на переднем плане темнее и контрастирует с фигурой «королевы», которая отчётливо выделена светом, хотя и находится за ним. Однако при этом эффект контраста между светом и тенью у Йорданса наиболее сглажен, художник старается сделать более плавные мягкие живописные переходы для достижения общего единства полотна. Осмысленная игра со светом позволяет создать динамичное чередование световых пятен; также при помощи приёмов светотени Йорданс передаёт игру поверхностей и тонов.

Яркие колористические противопоставления в картине отсутствуют, одни цвета переходят в другие, всё полотно залито золотисто-коричневым тоном, Йорданс использует не локальный цвет, но, напротив, сближает тональные переходы. Выделяются лишь некоторые более яркие акценты: желто-красное платье молодой женщины справа, черный бархат одежды мужчины на переднем плане, оливковый нежный тон юбки дамы по левую сторону, бронзовый оттенок лиц старухи и музыканта и, напротив, светлое лицо «королевы», хотя всё это подчиняется общему решению колорита и не выходит за рамки выстроенной художником системы цвета. В русле фламандской барочной традиции, в которой творит Йорданс, он создаёт очень живописное полотно, мы не видим жёстких очертаний фигур, тем более контуров, цветосветовыми средствами Йорданс достигает общего единства, ни одну из фигур невозможно отделить. Этими же средствами художник добивается глубины пространства, которое как бы затягивает зрителя: он чувствует себя частью этого праздника.

Художник создаёт динамичную композицию. Множество диагональных осей, на которых она строится, не дают нам в этом усомниться. Рассмотрим их: одна линия идёт по обмякшему, облокотившемуся на правый бок «королю» к трубочу, она подчёркивается поворотом лиц всей левой группы пирующих, ещё раз она усилена выразительным жестом шута и нагромождённостью правого верхнего угла полотна: мы видим там и голову музыканта, и кувшин, и клетку с птицей; совсем другая диагональ идет от тела собаки и руки мальчика к лицу «королевы». Две части картины не уравновешены: фигуры левой стороны как бы больше тяготеют к низу полотна, и их объем визуальнее кажется больше, правая сторона, наоборот, сильнее в верхней части, что создаёт ещё некоторую диагональ масс. Ни одна из фигур не дана Йордансом в статике, все пирующие изображены в сложных ракурсах, всё находится в едином движении.



Илл. 5. Давид Тенирс Младший. Праздник двенадцатой ночи. 1635. Дерево, масло. Национальная галерея искусства, Вашингтон

1638 г. датируют и другое полотно мастера, из собрания Королевского музея изящных искусств Бельгии в Брюсселе. Оно резко отличается по своим художественным характеристикам. Картина не утрачивает монументальности, свойственной всему творчеству Йорданса, но становится более декоративной по своему решению. В этом полотне Йорданс отходит от понимания света, близкого Караваджо: изображение полностью высветлено, при этом источник света находится со стороны зрителя. По-другому трактован здесь и колорит, он не подчинён единому тону, а демонстрирует большую яркость палитры, что приводит к большей декоративности, цвет трактуется обособлено и локально: яркими пятнами одежд художник выделяет главных персонажей. Йорданс вводит в композицию гораздо большее количество фигур, они равномерно делятся на две массы, выделяя «короля» в центре, из-за этого композиция становится статичной. Детально художник прорабатывает элементы интерьера и убранство стола. Это приводит к более сухому языку этой живописи. Образ «короля» здесь отличен от вышеописанных работ: это тучный, но более молодой и безбородый человек. Также не находим мы портретных черт и в остальных героях картины, они подчинены большей типизации, а их эмоции скорее гротескны, чем жизненны [10, s. 128.]. Однако это брюссельское полотно имело ряд вариаций в дальнейшем. Наиболее близким аналогом является картина из частного собрания, датируемая примерно началом 1640-х гг., однако факт её принадлежности кисти самого Йорданса вызывает сомнения, есть вероятность, что так же, как и полотно из Варшавы, это повторение работы художника учениками его мастерской [11, p. 220].

Ещё одно полотно подобного типа находится в Израильском музее в Иерусалиме. Картина имеет точную датировку: 1645 г. В ней Йорданс повторяет композиционные решения брюссельского полотна, но фигур здесь гораздо меньше, они проработаны тоньше, фигура «короля» сдвинута левее, а общая композиция построена динамично. Более того, здесь очень тонко проработан колорит, в его мягких переходах и подчинённости единому сероватому тону видна ориентация на творчество Рубенса; это подтверждается и работой со светом, который мягко ложится по всей поверхности пространства. Интересно, что здесь фон приобретает абсолютно условный характер, за спинами персонажей ветви деревьев и синеватое марево, а вот натюрморт стола довольно подробен и в точности повторяет решение брюссельской картины. Близок к нему и ещё один более поздний, датируемый началом 1650-х гг., аналог из Музея герцога Антона Ульриха в Брауншвейге, композиционно он повторяет в редуцированном виде брюссельскую картину. Но более динамично даны фигуры, «король» сдвинут правее, что усиливает общую асимметрию.

Йорданс активно экспериментирует с сюжетом Праздника Бобового короля, он ищет наиболее интересное композиционное решение. Так, в картине из собрания Лувра, которая датируется 1638–1640 гг. (Илл. 3), Йорданс смещает фигуру «короля» в левую сторону, более того, он затемняет её, выделяя светом и ярким цветом одежд молодую пару по центру. Картина близка



Илл. 4. Якоб Йорданс. Бобовый король. 1635–1655. Холст, масло. Картинная галерея Старых мастеров, Кассель.

Композиционно близка к полотну из собрания Государственного Эрмитажа картина «Король пьёт» из Королевского музея изящных искусств Бельгии в Брюсселе 1639 г. Место действия здесь также довольно условно, это подкрепляется и размещением в верхней части картины картуша с пословицей: «В свободной пирушке — свободный дух» [8, с. 144]. Динамика в этой работе выражена более отчётливо: фигуры образуют несколько разнонаправленных диагоналей, закручивая композицию. Однако фигура самого «короля» в этой картине расположена прямо по центру, а не смещена, как в произведении из ГЭ. Колорит и светотеневая моделировка полотен схожи, стилистика их говорит о временной близости, что ещё раз подтверждает датировку полотна из отечественного собрания. Интересно и то, что портретные данные героев этих картин также повторяются. 1638–1639 гг. датируется еще и полотно из Национального музея в Варшаве, оно является буквальным повторением картины из Государственного Эрмитажа, однако его светотеневая моделировка и колорит, хотя и близки к оригиналу, выглядят слабее, поэтому картина считается работой мастерской художника [9, с. 78].



Илл. 6. Давид Тенирс Младший. Король пьет. 1650-е. Медь, масло. Прадо, Мадрид

колористически и в своем караваджистском понимании света образцу из Государственного Эрмитажа, однако её композиция более камерная. Здесь Йорданс сокращает до минимума число персонажей, а спокойной трактовкой композиции эта картина близка групповым портретам мастера [12, р. 169]. В Луврском образце нет излишней динамики, преобладает спокойный колорит, разрываемый лишь несколькими яркими пятнами, в частности, красной рубашкой юноши на первом плане. Наиболее условно трактованы фон и натюрморт, общая структура картины выделяется живописностью и целостностью образа.

Первой половиной 1640-х гг. датируется картина из Музея истории искусств в Вене. Однако датировка может быть смещена на несколько лет, так как картина была приобретена у художника эрцгерцогом Леопольдом Вильгельмом Австрийским только в 1647 г. [13, s. 87]. На этом полотне фигура «короля» смещается вправо, картина расширяет пространство, Йорданс помещает здесь большее количество персонажей, однако это не мешает динамике развития композиционного решения. Тонко прорабатывается световая моделировка объемов, источником света является окно в левой части картины, из него льётся ровный, очень мягкий слегка розоватый свет, который бликами расходит по лицам людей и предметам быта. Светом выделяется фигура «королевы», она занимает центральное место, её белое платье и бледная кожа контрастируют с общим довольно тёмным колоритом картины. Интересен также факт размещения в верхней части картины картуша с морализирующей надписью: «Ничто не является более близким безумию, чем пьянство» [14]. В этой картине мастер смог соединить внимание к деталям и монументальный подход, картина не утрачивает своего единства. Интересно и то, что Йорданс подписывает своих персонажей, прикрепляя на их одежду небольшие бумажки с надписями их «придворного чина». Наиболее близким к венской работе является полотно из собрания Картинной галереи старых мастеров в Касселе (Илл. 4). Возможна его датировка началом 1650-х гг., полотно имеет большую дробность композиции, художник здесь чрезмерно внимателен к деталям, с особой тщательностью прописан натюрморт, пирующая компания делится на отдельные смысловые группы. В плане колорита и света мастер верен себе. Здесь так же, как и на венском полотне «король» находится справа, центральной же фигурой становится старик в красном берете. «Король» на кассельском варианте человек средних лет, что типологически выделяет картину из череды других.

В целом Якоб Йорданс, меняя композиционные схемы и стилистику, всегда был близок к своей авторской манере письма, более того, художник переносил смысловые группы из одного полотна на другое: на всех полотнах мы находим волынщика, мужчину в шутовском костюме, целующуюся пару, детей, собак, выпрашивающих еду. Все эти элементы являлись

не только жанровыми сценками, но и смысловыми единицами: так, собаки были отсылкой к ещё одной фламандской поговорке: «Res immoderate cupido est» («Жадный не знает меры») [15, с. 75]. Обращение к сюжету праздника трёх королей у Якоба Йорданса стало наиболее известной частью творческого наследия мастера, однако он не был не единственным, кто интересовался этим сюжетом.

Известны две картины Давида Тенирса Младшего, для которого этот сюжет не был характерен. Первый раз художник обращается к нему в 1635 г. в полотне «Праздник двенадцатой ночи» из собрания Национальной галереи в Вашингтоне (Илл. 5). Тенирс трактует сюжет в голландском духе, он скорее ближе работам Яна Стена, чем традиции Питера Брейгеля Младшего [16, р. 78]. Это голландское влияние обусловлено увлечением художника живописью Адриана Браувера, однако стоит отметить, что в данной картине оно выражено уже меньше, в ней видно становление авторской стилистики молодого мастера [17, с. 211]. Наиболее чётко это проявилось в проработке колорита: Тенирс, как и Браувер, рисует интерьерную сцену небольшой таверны, однако пространство у него намного яснее и чётче, а колорит более яркий. Браувер любил подчинять картину единой тональности, чаще всего коричнево-серой. Тенирс в вашингтонской картине отходит от этого принципа: мы видим чистый жёлтый цвет одежд шута, художник выделяет его не только ярким цветом, но и помещает в самый центр композиции. Фигуру шута интерпретируют исходя из фламандской поговорки: «не на всяком дураке яркая шапка» [18, р. 78]. Сам король одет в светло-синий кафтан, что выделяет его из ряда других персонажей. Тенирс пишет многоплановую композицию, в глубине таверны за шутком виднеется очаг, в тусклом свете которого помещена художником жанровая сценка приготовления праздничных блинов. Ясность форм, логичность композиции и грамотный подбор колорита говорят о зарождении новой творческой манеры мастера, отходящей стилистически от подражания живописи Браувера.

Эти же принципы демонстрирует и вторая картина на этот сюжет «Король пьёт» из собрания музея Прадо в Мадриде (Илл. 6). Она написана в зрелый период творчества мастера и датируется примерно 1650-ми гг. [19, s. 56]. Здесь художник немного изменяет композиционное решение, хотя в целом трактовка сцены очень близка ранней работе. Тенирс вводит большее количество персонажей, в центре картины оказывается пируственный стол, а не фигура шута, которая здесь представлена скромнее, что проявляется в умеренном цвете одежд этого персонажа. Тенирс делает сцену ярче, вводя различные цветовые акценты: синий камзол «короля», красно-желтое платье девушки в левой части стола, жёлтый наряд молодого мужчины, который стоит за спиной виновника торжества. Так же, как и в вашингтонской работе, пространство разделено на два плана, в глубине художник повторяет сцену приготовления блинов, однако здесь она дана светлее и чётче. Тенирс демонстрирует единство стилистики, хотя подобное решение цвета и светотени более характерно для его пейзажных многофигурных композиций.

Многие живописцы из круга, близкого Адриана Брауверу и Давиду Тенирсу Младшему, обращались к сюжету праздника Бобового короля. В частности, Давид Рейкарт III создал в 1641 г. картину «Бобовый король», хранящуюся в Государственном музее искусств им. А. С. Пушкина (Илл. 7). В этой работе из отечественного собрания видно влияние на художника как Браувера, так и Тенирса [20, s. 159]. У первого Рейкарт берёт живописную лёгкую манеру письма и принцип трактовки колорита: полотно подчинено единому коричнево-бурому тону [21, р. 138]. Композиция же близка работам Тенирса: мы видим и разделение таверны на два плана, и помещение короля в правый угол стола, и даже головы любопытных зевак, которые выглядывают из окна, как было и у Тенирса. Однако у Рейкарта много и своих черт: в отличие от крестяня Браувера, художник делает своих персонажей менее гротескными, а их позы более статичными. Изменена и композиция: очаг развёрнут к зрителю, композиционно в центре оказывается фигура лысого старика, супруга которого выделена красным цветом её одеяний, самым ярким колористическим акцентом картины, фигуру шута



Илл. 7. Давид Рейкарт III. Бобовый король. 1641. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

художник помещает вглубь композиции, размещая его между стариком и фигурой «короля».

Ещё более близкой по стилистике к Брауверу, чем работа Рейкарта, стала картина Вильяма ван Херпа Старшего «Король пьёт», которая находится сейчас в частном американском собрании. Она не имеет точной датировки, однако её можно отнести к началу 1640-х гг., так как Херп был учеником и продолжателем живописной линии Рубенса, лишь на несколько лет в конце 1630-х – начале 1640-х гг. он подпадает под обаяние живописи Браувера и экспериментирует с этой стилистикой [22, р. 178]. Херп подчиняет свою композицию единому коричневатому тону, пронизывая её мягким тускловатым светом, делая трактовку фигур гротескной и карикатурной. Интерьер ограничивается несколькими деревянными панелями и открытой дверью на заднем плане. Наиболее близкой живописной аналогией является картина Адриана Браувера «День забоя скота», датируемая 1630-ми гг. из Государственного музея города Шверин. Ещё одной стилистически близкой к творчеству Браувера картиной на эту тему является полотно его ученика и последователя Йоса ван Красбека «Король пьёт» из Академии Каррара в Бергамо [23, р. 126] (Илл. 8). Это произведение датируется серединой XVII в. и демонстрирует удивительную близость к творчеству Браувера. Сцена трактована как небольшое застолье в затемнённом пространстве кухни, количество персонажей здесь не очень велико, но все они переданы эмоционально, позы и мимика их карикатурны и отличаются комичностью. Красбек создаёт довольно живописное, подчинённое единому коричневому тону полотно в духе сцен в тавернах Браувера и раннего Тенирса Младшего.

Вторая картина Рейкарта Третьего на этот сюжет датируется 1648 г. и находится в собрании Баварского национального музея в Мюнхене. В ней видны стилистические принципы зрелого мастера, тяготение к ясности форм и скрупулёзной проработке деталей. Композиция картины близка полотну из ГМИИ, но стилистика и колорит резко отличаются: формы принимают больший монументализм, цвета становятся разнообразнее, а палитра холоднее. Ещё одно полотно мастера написано в 1650 г. и находится в собрании Государственного музея Нижней Саксонии. В это время художник приходит к более свободной от влияния монументальной манере, которая сохранится в его творчестве вплоть до его кончины в 1661 г. Рейкарт помещает пиршественный стол в затемнённое пространство, однако отказывается от единого колористического решения, несмотря на довольно подробную трактовку интерьера, в этом своём решении он близок Йордану. Так, художник использует два источника света: со стороны зрителя и из окна в левой части картины, как это было в кассельском полотне Йордана. Рейкарт высветляет и выделяет фигуру «королевы» с ребёнком на руках. В целом он демонстрирует довольно чёткую манеру письма. Картина является интересным соединением творческих подходов и стилистик разных мастеров того времени в одной картине.

Последний художник этого круга, который будет рассмотрен — это Маттеус ван Гельмонт. Две его работы находятся в частных коллекциях и датируются 1660-ми – 1670-ми гг. В первой ван Гельмонт очень близок к картине Рейкарта из Саксонского музея, повторяя во многом и колористическое и композиционное решение. Интереснее вторая картина, где художник соединяет разные композиционные элементы, виденные нами ранее. Мастер располагает сцену в интерьере и делит её на два плана, мы видим кухню на заднем плане в правой стороне, как это было у Тенирса. Слева художник располагает основной источник света, окно, как у Йордана и Рейкарта, однако сцену застолья художник трактует по-иному, фронтально разворачивая по центру фигуру бобового короля. «Король» у ван Гельмонта выделен драпировкой, висящей за его спиной, свободно спадающие ткани в интерьере до этого использовал Рейкарт в картине из Саксонского музея. Так интересно переплетаются композиционные находки разных мастеров, на которых ориентировался художник. Что касается живописи, то по стилю она наиболее близка поздним работам Давида Рейкарта III. В конце столетия интерес к жанровым сценам постепенно затихает, в 1660–1680-е гг. наибольшую известность приобретут вариации на этот сюжет голландских мастеров, а к концу столетия тема исчерпает себя. Однако образы, созданные в первую очередь Якобом Йордансом, станут узнаваемым символом фламандской живописи, её связи с бытовой стороной жизни простого народа.

Сюжет Праздника Трёх волхвов или Праздника Бобового короля стал прочно ассоциироваться с фламандской традицией благодаря более десятку вариаций темы у Якоба Йордана. Однако до него известна картина Питера Брейгеля Младшего, который копировал композиционный строй работы Маргена ван Клеве. Йорданс достаточно далеко отстоит от традиции Брейгеля и самостоятельно создает иконографическую структуру своих художественных образов. Сюжет был очень удобен для него, так как подобная интерьерная сцена раскрывала и караваджистское увлечение светом, и интерес мастера к бытовому жанру. Одновременно с Йордансом создаются картины Давида Тенирса Младшего и Давида Рейкарта Третьего, которые ближе скорее к голландской традиции, где данный праздник также нашёл своё воплощение. Оба художника прошли период увлечения живописью Адриана Браувера, через которую были прочно связаны с северной традицией. Конец столетия определен работами Вильяма ван Херпа, Йоса ван Красбека и Матеуса ван Гельмонта — все они были близки к кругу Тенирса Младшего стилистически, продолжая эту линию фламандской живописи уже после того, как сам Тенирс охладил к данной теме. К последней четверти XVII в. изображения сюжета сходят на нет на фоне общего художественного и политического кризиса в регионе.



Илл. 8. Йос ван Красбек. Бобовый король. 1640–1660. Дерево, масло. Галерея искусств Академии Каррары, Бергамо

Список литературы:

1. Бабина Н. П., Грицай Н. И. Фламандская живопись XVII–XVIII веков. СПб.: Издательство Гос. Эрмитажа, 2005. 584 с.
2. Варшавская М. Я. Праздник Бобового Короля. Л.: Издательство Гос. Эрмитажа, 1948. 8 с.
3. Грицай Н. И. Фламандская живопись XVII века. Л.: Искусство, 1990. 190 с.
4. Морозова С. В. Якоб Йорданс. М.: Искусство, 1974. 78 с.
5. Садков В. А. Младшие Брейгели. Картины из собрания Константина Мауергауза. М.: Арт Волхонка, 2015. 174 с.
6. Соколов М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. М.: РИП-Холдинг, 2016. 285 с.
7. Davidson J. P. David Teniers the Younger. Boulder: Westview Press, 1979. 142 p.
8. D'Hulst R.-A. Jacob Jordaens. Antwerp: Mercatorfonds, 1982. 367 p.
9. Ertz K. Pieter Brueghel der Jüngere (1564–1637/38). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog. 2 vols. Lingen: Luca-Verlag, 2000. 1050 s.
10. Haute B. Van. David III Ryckaert: A Seventeenth-Century Flemish Painter of Peasant Scenes. Turnhout: Brepols, 1999. 415 p.
11. Held J. Notes on Jacob Jordaens // Oud Holland. 1965. № 2. P. 112–122.
12. Klinge M. David Teniers the Younger. Antwerp: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1991. 335 p.
13. Larsen E. Seventeenth century Flemish painting. Dusseldorf: Luca Verlag Freren, 1985. 364 p.
14. Legrand F. C. Les peintres flamands de genre au XVII siècle. Paris: Editions maddens, 1963. 282 p.
15. Puyvelde L. Van. Jordaens. Paris-Bruxelles: Elsevier, 1953. 238 p.
16. Rooses M. Jacob Jordaens. London: J. M. Dent & Co., 1908. 275 p.
17. Rosenberg A. Teniers der Jungere. Leipzig: Velhagen & Klasing, 1901. 98 s.
18. Vermoelen J. Teniers le Jeune, sa vie, se oeuvres. Antwerp: Edouard Donné, 1865. 95 p.
19. Vlieghe H. Flemish Art and Architecture 1585–1700. Singapore: Yale university press, 1998. 288 p.
20. Vlieghe H. Frayicheyt ende kunst daer syne inclinatie toe stryckt : beschouwingen over het mecenaat van aartshertog Leopoid-Wilhelm tijdens zijn landvoogdij over de Zuidelijke Nederlanden (1647–1656) // Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage 1550–1700. Leuven: Brepols publishers, 2005. P. 61–90.

References:

- Babina N. P.; Gritsai N. I. *Flamandskaia zhivopis' 17–18 vekov (Flemish Painting of the 17th – 18th Centuries)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2005. 584 p. (in Russian)
- D'Hulst R.-A. *Jacob Jordaens*. Antwerp, Mercatorfonds Publ., 1982. 367 p. (in Dutch)
- Davidson J. P. *David Teniers the Younger*. Boulder, Westview Press Publ., 1979. 142 p.
- Ertz K. *Pieter Brueghel der Jüngere (1564-1637/38). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*. In 2 vols. Lingen, Luca-Verlag Publ., 2000. 1050 p. (in German)
- Gritsai N. I. *Flamandskaia zhivopis' 17 veka (Flemish Painting of the 17th Century)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1990. 190 p. (in Russian)
- Haute B. Van. *David III Ryckaert: A Seventeenth-Century Flemish Painter of Peasant Scenes*. Turnhout, Brepols Publ., 1999. 415 p.
- Held J. Notes on Jacob Jordaens. *Oud Holland*, 1965, no. 2, pp. 112–122.
- Klinge M. *David Teniers the Younger*. Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Publ., 1991. 335 p.
- Larsen E. *Seventeenth Century Flemish Painting*. Dusseldorf, Luca Verlag Freren Publ., 1985. 364 p.
- Legrand F. C. *Les peintres flamands de genre au XVII siècle*. Paris, Editions maddens Publ., 1963. 282 p. (in French)
- Morozova S. V. *Iakob Iordans (Jacob Jordaens)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 78 p. (in Russian)
- Puyvelde L. Van. *Jordaens*. Paris-Bruxelles, Elsevier Publ., 1953. 238 p. (in Dutch)
- Rooses M. *Jacob Jordaens*. London: J. M. Dent & Co., 1908. 275 p.
- Rosenberg A. *Teniers der Jungere*. Leipzig, Velhagen & Klasing Publ., 1901. 98 p. (in German)
- Sadkov V. A. *Mladshie Breigeli. Kartiny iz sobraniia Konstantina Mauergauza (Bruegels Juniors. Pictures from Konstantin Mauergauz's Collection)*. Moscow, Art Volkhonka Publ., 2015. 174 p. (in Russian)
- Sokolov M. N. *Bytovye obrazy v zapadnoevropeiskoi zhivopisi 15–17 vekov (Domestic Images in Western-European Painting of the 15th – 17th Centuries)*. Moscow, RIP-Holding Publ., 2016. 285 p. (in Russian)
- Varshavskaia M. Ia. *Prazdnik Bobovogo korolia (The Feast of the Bean King)*. Leningrad, The State Hermitage Museum Publ., 1948. 8 p.
- Vermoelen J. *Teniers le Jeune, sa vie, se oeuvres*. Antwerp, Edouard Donné Publ., 1865. 95 p. (in French)
- Vlieghe H. *Flemish Art and Architecture 1585–1700*. Singapore, Yale university press Publ., 1998. 288 p.
- Vlieghe H. *Flemish Art and Architecture 1585–1700. Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage 1550–1700*. Leuven, Brepols publishers, 2005, p. 75. (in Dutch)

УДК 75.03

DOI:10.24411/2658-3437-2019-12002

Реброва Наталья Александровна, главный библиотекарь Отдела редких изданий Научной библиотеки Российской академии художеств. Центр научных учреждений Российской академии художеств, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. rebrova.natalya@gmail.com

Rebrova, Natalya Aleksandrovna, chief librarian of the Rare book department of the Scientific Library of the Russian Academy of Arts. Centre of Scientific Institutions of the Russian Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. rebrova.natalya@gmail.com

ФИЗИОГНОМИЧЕСКАЯ СИСТЕМА ШАРЛЯ ЛЕБРЕНА НА ПРИМЕРЕ ИЗДАНИЯ «DISSERTATION SUR UN TRAITÉ DE CHARLES LE BRUN, CONCERNANT LE RAPPORT DE LA PHYSIONOMIE HUMAINE AVEC CELLE DES ANIMAUX» ИЗ КОЛЛЕКЦИИ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

PHYSIOGNOMIC METHOD OF CHARLES LE BRUN: THE CASE OF EDITION "DISSERTATION SUR UN TRAITÉ DE CHARLES LE BRUN, CONCERNANT LE RAPPORT DE LA PHYSIONOMIE HUMAINE AVEC CELLE DES ANIMAUX" FROM THE COLLECTION OF THE SCIENTIFIC LIBRARY OF THE RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

Аннотация. Статья посвящена физиогномической теории французского живописца Шарля Лебрена, отраженной в трактате "Dissertation sur un traité de Charles Le Brun, concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux..." 1806 г. на примере экземпляра из коллекции Научной библиотеки Российской академии художеств. Труд представляет особый интерес, так как целью его создания было не применение физиогномики в сложившемся мистическо-предсказательном ключе, а использование псевдонауки как средства в процессе обучения живописцев. Шарль Лебрен унифицирует вариации строения человеческого лица и систематизирует зависящие от него скрытые особенности характера, степень подверженности тем или иным порокам, доминирующие добродетели и страсти. Желая их осмыслить, художник создает особую систему знаков, где семантический ряд расшифровывается в соответствии с попыткой геометрического подтверждения теоретической части. В своей физиогномической системе художник устанавливает, что характер человека можно определить, опираясь на внешний знак. Уникальность публикации, изданной на основе лекции Шарля Лебрена, заключалась в добавленном зооморфном элементе, который, на примере сопоставления с человеческими лицами, являлся индикатором внутреннего образа самого субъекта.

Ключевые слова: графика; Шарль Лебрен; физиогномика; учебное пособие; зооморфизм.

Abstract. In the study, the author focused on the physiognomic method of the French painter Charles Le Brun represented in the treatise "Dissertation sur un traité de Charles Le Brun, concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux..." published in 1806, considering the exemplar from the collection of the Scientific Library of the Russian Academy of Arts. The work is of interest due to its purpose of using the pseudo-science as a resource for art process study guides, avoiding long-established pattern of mystical and predictive context. Charles Le Brun introduced the uniform system of the facial structure variety and codified human characteristics such as the extent of vulnerability for sins, virtues and passions. The painter created the distinct semantic system that can be decrypted according to geometrical confirmation of the theoretical part of the work. The treatise of Charles Le Brun stated a possibility of temper sighting using references on external sing. The uniqueness of the publication based on Charles Le Brun's report was in addition of zoomorphic element which indicated the inner man's character on the base of comparing it with human's appearance.

Keywords: graphics; Charles Le Brun; physiognomy; study guide; zoomorphism.

История псевдонауки «физиогномики» восходит к традициям древнего мира так же, как и один из ее аспектов — зоофизиогномика, который в первую очередь связан с культом тотемных животных. В каждой космогонической системе развитых древних цивилизаций принцип зооморфизма являлся наиболее доступным способом познания божественного, закодированного в своеобразную систему иконографических символов. Такая традиция и являлась отправной точкой для появления теории, которая в античную эпоху становится наукой, позволяющей проникать в скрытые особенности человеческого характера на основе сходства внешних признаков человека с физиологическими особенностями животных. В классическую эпоху попытка найти логическое обоснование человеческого поведения на основе внешности отразилась во многих латинских и греческих трактатах античных мыслителей в виде небольших глав, где заданная тема рассматривается бегло. Целью подобных исследований было выявление тайных свойств и скрытых поведенческих черт человека [6, р. 37]. В X в. на арабский был переведен труд Полемона, а также трактат "Secretum Secretorum" ("Sirr-al-Asrar") Псевдо-Аристоте-

ля, с которого он и был переведен на европейские языки в XVI в. Мусульманская традиция привнесла астрологический характер в физиогномическую традицию Запада [4, р. 84]. В эпоху Ренессанса исследователи испытывают не меньший интерес к определению характера человека на основе его внешних признаков. Попытки осмысления знания о том, что совокупность моральных установок изначально заложена в человеке и отражена в телесных чертах, стали новым этапом в развитии физиогномической системы.

Одной из самых значительных в физиогномической теории работ является труд Джованни Баттиста делла Порта "Humana Physiognomia" («Человеческая физиогномика») (1586). Автор труда был знаком с античной теорией, переводами арабских источников, работами средневековых мыслителей и выводит свою систему, коррелирующую со взглядами, установленными в трактате "Secretum Secretorum" Псевдо-Аристотеля [3, р. 135; 11, р. 41]. Джованни Баттиста делла Порта рассматривал физиогномику как науку, которая определяет характер и склонности человека на основе его внешних



Илл. 1. Шарль Лебрен. Антонин Пий и Нерон. 1806. Гравюра на меди. Научная библиотека Российской академии художеств, Санкт-Петербург

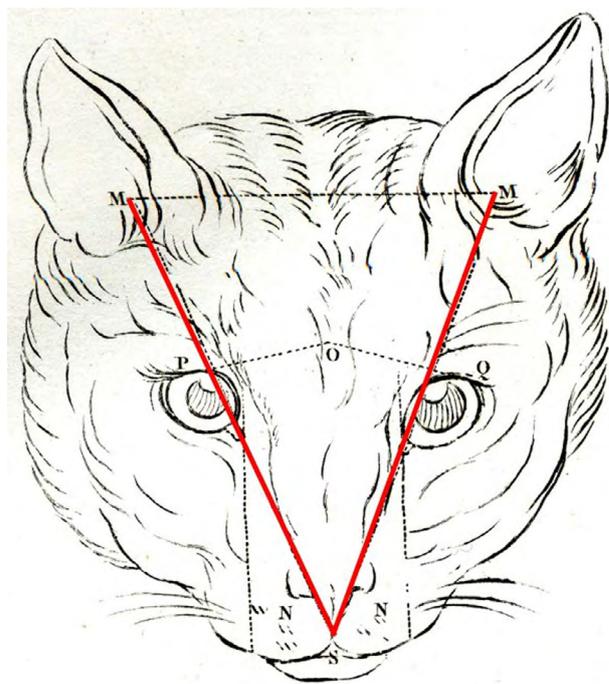
данных и пропорций. Он включает в свое исследование богатый иллюстративный материал, где наглядно показывает особенности построения каждой части тела и выявляет зависящие от этих положений признаки характера человека, развивая свою мысль в этнографическом, зоологическом и психологическом ключе. Публикация имела успех на книжном рынке, множество раз переиздавалась и переводилась на латинский, французский, английский, немецкий языки; к физиогномическому труду Джованни Баттиста дела Порта на протяжении трех веков обращались исследователи [1, с. 221].

Новым этапом в метаморфозах физиогномической системы становится переосмысление самой цели, которую преследовала псевдонаука. Своего рода итогом этой мысли становится физиогномическая система придворного живописца Людовика XIV Шарля Лебрена, которая была представлена им 28 марта 1671 г. на конференции в Академии Художеств в Париже [10, р. IV]. На основе анализа иллюстративного материала очевидно влияние “Humana Physiognomia” Джованни Баттиста дела Порта. Художник Шарль Лебрен отказался издавать этот труд из-за неоднозначности трактовки самой темы высокопоставленными особами. Публикация была издана спустя 116 лет после смерти художника — в 1806 г. под названием “Dissertation sur un traité de Charles Le Brun” в Королевской типографии (Калькографии музея Наполеона). Текстовая часть состояла из сохранившихся на момент публикации источников: рукопись Клода Нивелона (ученика Шарля Лебрена), диссертация Мореля д’Арло (куратора кабинета рисунков и гравюр в Музее Наполеона); сжатое изложение труда в конспектах Анри Тестелина — последователя

Шарля Лебрена. Иллюстративный материал включает в себя сохранившиеся рисунки из фонда Шарля Лебрена в Кабинете рисунков в Лувре.

Издание состоит из теоретической текстовой части и иллюстративного материала — гравюр, выполненных Андре Леграном и Луи-Пьером Балтаром с сохранившихся в Музее Наполеона (Лувре) рисунков, подготовленных Шарлем Лебреном к докладу на конференции. На основе архивных данных за авторством Клода Нивелона и диссертации Мореля д’Арло книга была поделена на четыре главы, каждая из которых освещает основные положения физиогномической системы Шарля Лебрена. Структура произведения сохраняет структуру доклада самого придворного художника и отсылает к иллюстрациям, составленным настолько схематично, насколько это было нужно для живописцев. Основным отличием физиогномического трактата придворного художника Людовика XIV становится утилитарность самого исследования — если предшествующие работы были созданы для психологического «прочтения» скрытых свойств характера человека, то целью Шарля Лебрена было использование таких свойств для создания пособия, предназначенного для художников [10, р. V; 8, р. 3; 9, р. VI].

Шарль Лебрен систематизирует знание о проявлении характера человека, он выстраивает связь между знаком (телесным проявлением) и означаемым (характерологическим признаком), вводя дополнительное промежуточное в уже существовавшую концепцию интерпретации внешних черт субъекта в виде зооморфного элемента. В первой части доклада художник анализирует внешность знаменитых исторических личностей и на примере их физиологических признаков выводит систему определения скрытых свойств характера и человеческих страстей. Так, на примере первых пяти гравированных листов показан способ определения моральных качеств человека в зависимости от типа разреза и угла расположения глаз. Разрез глаз слева отображает постыдные и жестокие страсти, справа — благородные и щедрые качества, посередине — страсти, сдержанные добротелью и разумом [10, л. ил. грав. 1]. Аргумент проиллюстрирован изображениями лиц античных богов, героев, римских императоров. Образцом внешности человека, которым движет добродетель, становится римский император Антонин Пий; а примером совокупности тех физиогномических свойств, которые присущи



Илл. 2. Шарль Лебрен. Схематическое изображение кошки анфас. 1806. Гравюра на меди. Научная библиотека Российской академии художеств, Санкт-Петербург

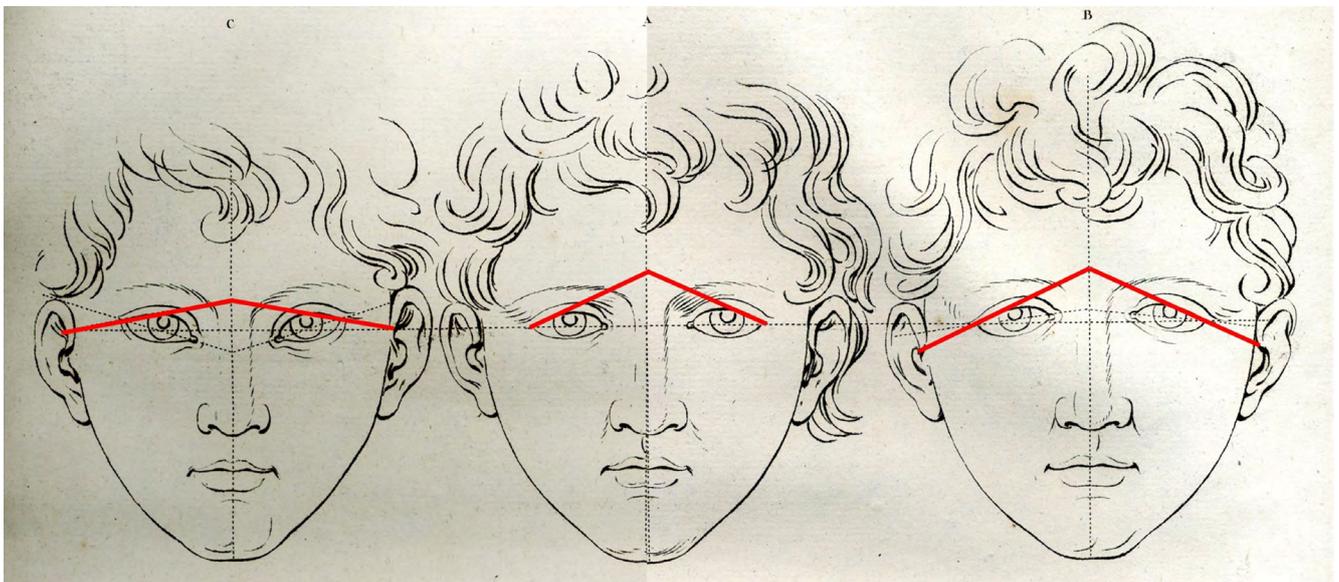
человеку порочному — император Нерон (Илл.1). Шарль Лебрен анализирует внешние признаки Антонина и находит в них симметричность, правильные пропорции: расстояние между глазами, тяжелые веки, густые брови, высокая лобная часть, прямой немного орлиный нос; художник приходит к выводу, что совокупность этих черт присуща человеку с твердым характером, наделенному мудростью и иными добродетелями. На том же рисунке представлен человек противоположного склада — Нерон, здесь Шарль Лебрен отмечает низкий и узкий лоб, который не может содержать добродетель и заключать в себе щедрые и великодушные поступки; если нос подобен клюву хищной птицы, то человек подвержен животным страстям; опущенные уголки губ, которые свидетельствуют о тяге к чревоугодию и ненависти к человеческому роду. Художник обращает внимание в первую очередь на лобную долю, что несомненно свидетельствует о влиянии убеждений Рене Декарта, содержащихся в трактате «Описание человеческого тела. Об образовании животного» (1657) [2, с. 496]. Французский философ утверждал, что душа человека находится в шишковидной железе (эпифизе), которая находится между двумя полушариями мозга и позволяет духам из одной полости соединяться с духами из других полостей. Страсть в широком понимании напрямую зависит от работы шишковидного тела: в нем соединяются те мысли, которые являются порождением воли и не могут быть исправлены действием, и те, которые порождены действием, и их едва ли может исправить душа. Идея того, что тело является механизмом, в котором телесные и соматические проявления напрямую зависят от души, а также суждение о схожести принципов работы человеческого тела и тела животного [7, р. 519], отразилась в системе, которую создал Шарль Лебрен спустя 14 лет после публикации Рене Декарта. По мнению художника, лобная доля, которая соответствует особенностям шишковидного тела, является решающей характеристикой для определения степени преисполненности человека добродетелью и мудростью. Таким образом, согласно концепции художника, шишковидная железа влияет на особенности восприятия всех органов чувств, связанных с положительными и отрицательными нравственными свойствами характера человека. Например, на гравюре, где сравнивается голова человека и кошки, вводится еще одна переменная — угол MSM (Илл. 2), определяющий глубину обонятельных способностей животного, что, по мнению Шарля Лебрена, напрямую зависит от интеллекта.

Во второй части трактата художник переходит к зооморфным аналогиям, ему кажется недостаточным сравнивать части лица человека с органами восприятия животных, так как внутри одного и того же вида существуют различные между собой особенности. Причиной разнообразия внешнего облика животных Шарль Лебрен называет изменчивые климатические ус-



Илл. 3. Шарль Лебрен. Антонин Пий и лев. 1806. Гравюра на меди. Научная библиотека Российской академии художеств, Санкт-Петербург

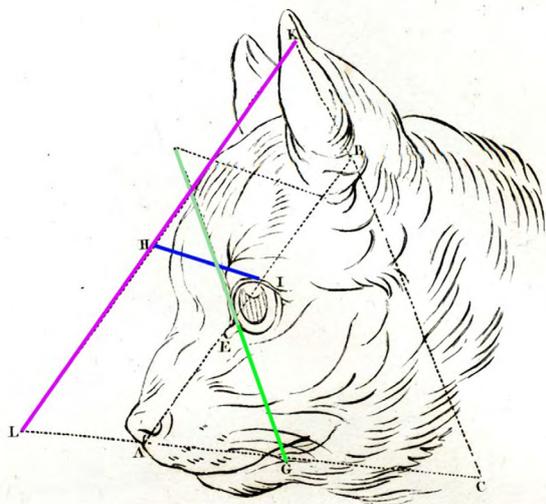
ловия; относительно человека теми же особенностями являются привычки и привязанности. На гравированном листе с изображением быков художник расширяет и усложняет систему, которая была показана в первой главе на примере Нерона и Антония — изменение угла равностороннего треугольника измеряет степень склонности к чревоугодию, а параллель, которая проходит через лоб в различных конфигурациях, является маркером для определения храбрости субъекта [10, р. XII]. Если же эта особенность построения соединялась с горбинкой на носу, то такой эле-



Илл. 4. Шарль Лебрен. Схематическая иллюстрация к первой части трактата. 1806. Гравюра на меди. Научная библиотека Российской академии художеств, Санкт-Петербург

мент несомненно бы указывал на смелость. Проводя параллель между подобными элементами строения морды у львов, тигров, зайцев и прочих «смелых» животных, Шарль Лебрен отмечает аналогичные черты и у людей — именно поэтому среди прославленных знаменитых исторических личностей больше всего тех, кто обладал орлиными носами, высоким лбом, густыми бровями. Однако сходство человеческого носа с клювом птицы не всегда имело положительную коннотацию для придворного художника — если имеется явное сходство носа с клювом попугая, то такой человек преисполнен эгоизма, губительного самолюбования и иных страстей. Верхнюю ступень системы порочности занимает сочетание узкого лба с носом, напоминающего вороний клюв, который означает подверженность человека низким желаниям и множеству животных страстей. Стоит отметить, что во второй части трактата Анри Тестелин подчеркивает нежелание Шарля Лебрена публиковать свой труд, потому что он не хотел вызвать недовольство своей рукописью у влиятельных, приближенных ко двору персон, не имеющих орлиных носов.

На основе анализа внешности двух римских императоров, а также особенностей строения человеческого лица, соотнесенного с определенными животными, Шарль Лебрен устанавливает закономерность, подкрепляя её геометрическими расчетами: он выводит формулу, с помощью которой можно определить руководящие человеком добродетели и пороки в зависимости от значения переменных в формуле. Отсюда появляется схематично обозначенная трехчастная типологизация внешних признаков человека, напрямую связанная со сходством с определенными животными. Так, если субъект обладает внешними качествами, схожими с внешними признаками животного благородного, храброго и умного (например — орел, лошадь, заяц, лев, рысь), то и сам он обладает такими скрытыми свойствами характера, как смелость, мудрость, решительность, благородствие, справедливость (Илл. 3). Если же во внешности человека присутствуют черты, характерные для облика животных, не наделенных высоким интеллектом, глубокой восприимчивостью и развитой реакцией, то тот человек обладает кротостью и страстями умеренного характера. Третий тип физиогномических признаков сочетает в себе сходство с внешними особенностями животных хитрых и неблагородных (таких как попугай, ворон, свинья); эти люди обладают предрасположенностью к низким и животным желаниям, жестокости и иным видам пороков. Основным же признаком, по которому определяется степень наделенности человека интеллектом — высота лобной части. На схематичных иллюстрациях (Илл. 4) пунктирными линиями обозначены три прямые — первая линия проходит через центр зрачка и пересекается двумя другими линиями, которые начина-



Илл. 5. Шарль Лебрен. Схематическое изображение кошки в профиль. 1806. Гравюра на меди. Научная библиотека Российской академии художеств, Санкт-Петербург



Илл. 6. Шарль Лебрен. Траектории движения глаз человека и животных. 1806. Гравюра на меди. Научная библиотека Российской академии художеств, Санкт-Петербург

ются от центра ушной раковины, проходят через верхнее веко и пересекаются на лбу, образуя угол. Именно этот угол и является индикатором преобладания человеческого гения или же порока. Иные свойства включают в себя сочетания особенностей шишковидного тела, выраженных размером лба, и различных внешних конфигураций. Например, линия EG (Илл. 5) указывает на то, является ли животное плотоядным или травоядным. Если линия пересекает пасть, то животное плотоядно. Переноса геометрические вычисления на человеческое тело, Шарль Лебрен полагал, что можно установить степень подверженности чревоугодию. Также немаловажной в геометрических чертежах является линия LK, которая является своеобразным знаком силы — если линия малого треугольника EG (отвечающая за чревоугодие) соприкасается с линией LK, то, несомненно, субъект обладает храбростью и смелостью.

Шарль Лебрен вводит дополнительную линию IH, которая соответствует линии надбровных дуг, и в соответствии с трехчастной типологизацией внешних признаков, прямая отражает степени основной добродетели — мудрости. Человек, в соответствии с этим вычислением, обладает высоким интеллектом и добротой, если точка H находится выше точки I (на изображении в профиль); если они находятся на одной прямой, то это является свидетельством кротости. Если же точка H находится ниже точки I, то это означает присутствие в человеке животных желаний, преобладание злости.

В третьей части труда содержится анализ характерных особенностей глаза, траектории движения глаз у животных, детальных изображений глаз человека и различных животных (Илл. 6). Теоретические материалы из третьей и четвертой частей сохранились не в полном объеме; иллюстративный материал четвертой части трактата утрачен, однако Клод Нивелон в своих рукописях упоминает, что придворный художник проводил анатомические исследования некоторых животных, чтобы подтвердить свою зоофизиогномическую систему.

Шарль Лебрен создал особую семиотическую систему, где синтезировал основные идеи графических физиогномик и философских источников, как современных, так и античных. Художник подводит черту универсальности выражений и особенностей строения человеческого лица, что приводит к зависимости черт лица от соответствующего им внутреннего образа. Живописец усложняет уже существующий способ кодификации третьим

критерием — зооморфным элементом, который становится ключевым в созданной концепции. Аргумент подкрепляется уверенностью в тесной взаимосвязи души и лица, которое, в свою очередь, является индикатором моральных установок человека, в особенности страстей, добродетелей и пороков. Шарль Лебрен предпринял попытку геометрического обоснования собственной физиогномической системы, которая опиралась на ключевую мысль о расположении души человека в шишковидной железе, что напрямую отражается во внешности. Таким образом, связь души и характера зависит от облика субъекта, который схож с внешними физиологическими признаками животных; унифицируя и приравнивая облик человека и животного, Шарль Лебрен создает систему знаков, где семантический ряд может быть

расшифрован в соответствии с разработанной попыткой научно подтвердить физиогномическую концепцию. Необходимость систематизации физиогномической теории обусловлена тем, что связь между означаемым и знаком не может основываться на случайности [5, с. 173], так как принципы физиогномики основаны на причинно-следственной связи между характером и судьбой человека. Шарль Лебрен ввел концепцию физиогномики в контекст художественной теории, создав уникальное пособие, предназначенное для процесса обучения живописцев. Система, созданная художником, раскрывает как всестороннюю интенцию осмысления и научного подтверждения вопроса взаимосвязи внешности и души, который был актуален со времен античности до XIX в., так и стремление к аналитической сложности.

Список литературы:

1. *Балтрушайтис Ю.* Зоофизиогномика // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры. СПб: Новое издательство, 2018. С. 217–239.
2. *Декарт Р.* Сочинения в двух томах. Т.1. М.: Мысль, 1989. 654 с.
3. *Altuna B.* Historia de la fisiognomia. Interrogantes eticos y antropologicos de una pseudociencia // *Historia, Antropologia y fuentes orales.* 2008. № 40. P. 129–148.
4. *Baroja C.* Historia de la fisiognomica: el rostro y el character. Madrid: ISTMO, 1988. 286 p.
5. *Benjamin W.* Schicksal und Charakter. Frankfurt a Maine: Rolf Tieleman und Hermann Schweppenhauser, 1991. Bd. II (1). S. 171–179.
6. *Gurisatti G.* Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione. Macerata: Quodlibet Studio, 2006. 546 p.
7. *Hosford D.* Uneasy Anthropocentrism: Cartesianism and the Ethics of Species Differentiation in Seventeenth-Century France // *JAC online.* 2010. Vol. 30, Issue 3/4. P. 515–538.
8. *Le Brun Ch.* Conference de Monsieur Le Brun premier peintre du Roy de France, chancelier et directeur de l'academie de peinture et sculpture. Sur l'Expression generale et particuliere / figures gravées par B. Picart. Amsterdam; Paris: J. L. De Lorme; E. Picart, 1698. [4], 25, 61, [10] p.: 41 est.: gravure en taille-douce.
9. *Le Brun Ch.* Conferenza del Signor Le Brun primo pittore del Re di Francia, Cancelliere e Direttore dell'Accademia di Pittura e Scoltura, sopra l'espressione generale e particolare delle passioni = Conference de monsieur Le Brun premier peintre du Roy de France, Chancelier et Directeur de l'Academie de Peinture et Sculpture, sur l'Expression generale et particuliere des passion. Verona: Agostin Carattoni, 1751. XXIII, [1], 111, [1] p., 49 est.: gravure en taille-douce.
10. *Le Brun Ch.* Dissertation sur un traité de Charles Le Brun, concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux; ouvrage enrichi de la gravure des dessins tracés pour la demonstration de ce système. Paris: Carlcographie du musee Napoleon, 1806. [2], XXII p., 37 est.: gravure en taille-douce.
11. *Pseudo-Aristoteles.* Fisiognomia. Madrid: Gredos, 1999. 230 p.

References:

- Altuna B. Historia de la fisiognomia. Interrogantes eticos y antropologicos de una pseudociencia. *Historia, Antropologia y fuentes orales*, 2008, no. 40, pp. 129–148. (in Spanish)
- Baltrushaitis Iu. Zoofiziognomika (Zoophysiology). *Mir obrazov. Obrazy mira. Antologiya issledovaniy vizual'noi kul'tury (The World of Images. Images of the World. Anthology of Visual Culture Studies)*. Saint Petersburg, Novoe izdatel'stvo Publ., 2018, pp. 217–239. (in Russian)
- Baroja C. *Historia de la fisiognomica: el rostro y el character*. Madrid, ISTMO Publ., 1988. 286 p. (in Spanish)
- Benjamin W. *Schicksal und Charakter*. Vol. 2 (1). Frankfurt a Maine, Rolf Tieleman und Hermann Schweppenhauser Publ., 1991, pp. 171–179. (in German)
- Descartes R. *Sochineniia v dvukh tomakh (Works in 2 volumes)*. Vol. 1. Moscow, Mysl' Publ., 1989. 654 p. (in Russian)
- Gurisatti G. *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*. Macerata, Quodlibet Studio Publ., 2006. 546 p. (in Italian)
- Hosford D. Uneasy Anthropocentrism: Cartesianism and the Ethics of Species Differentiation in Seventeenth-Century France. *JAC online*, 2010, vol. 30, no. 3/4, pp. 515–538.
- Le Brun Ch. *Conference de Monsieur Le Brun premier peintre du Roy de France, chancelier et directeur de l'academie de peinture et sculpture. Sur l'Expression generale et particuliere, figures gravées par B. Picart*. Amsterdam; Paris, J. L. De Lorme Publ.; E. Picart Publ., 1698. [4], 25, 61, [10] p.: 41 est.: gravure en taille-douce. (in French)
- Le Brun Ch. *Conferenza del Signor Le Brun primo pittore del Re di Francia, Cancelliere e Direttore dell'Accademia di Pittura e Scoltura, sopra l'espressione generale e particolare delle passioni = Conference de monsieur Le Brun premier peintre du Roy de France, Chancelier et Directeur de l'Academie de Peinture et Sculpture, sur l'Expression generale et particuliere des passion*. Verona, Agostin Carattoni Publ., 1751. XXIII, [1], 111, [1] p., 49 est.: gravure en taille-douce. (in Italian)
- Le Brun Ch. *Dissertation sur un traité de Charles Le Brun, concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux; ouvrage enrichi de la gravure des dessins tracés pour la demonstration de ce système*. Paris, Carlcographie du musee Napoleon Publ., 1806. [2], XXII p., 37 est.: gravure en taille-douce. (in French)
- Pseudo-Aristoteles. *Fisiognomia*. Madrid, Gredos Publ., 1999. 230 p. (in Spanish)

Гриша Елизавета Александровна, заведующая Отделом редких изданий Научной библиотеки Российской академии художеств. Центр научных учреждений Российской академии художеств, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. pelizabet@yandex.ru

Grisha, Elizaveta Alexandrovna, head of the Rare book department of the Scientific Library of the Russian Academy of Arts. Centre of Scientific Institutions of the Russian Academy of Arts, Universitetskaya nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. pelizabet@yandex.ru

ОФОРМЛЕНИЕ ЛЕСТНИЦЫ ПОСЛОВ ВЕРСАЛЬСКОГО ДВОРЦА НА ПРИМЕРЕ ГРАВЮР ИЗ КОЛЛЕКЦИИ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

THE DESIGN OF THE AMBASSADORS' STAIRCASE IN THE VERSAILLES PALACE ON THE EXAMPLE OF THE ENGRAVINGS FROM THE COLLECTION OF THE SCIENTIFIC LIBRARY OF THE RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

Аннотация. В статье рассматривается один из наиболее известных утраченных интерьеров Версальского дворца — Парадная лестница, также известная как Лестница Послов, на примере гравированных изданий из коллекции Научной библиотеки Российской академии художеств: сборника эстампов французского гравера Луи Суруге “Grand Escalier du Chateau de Versailles dit Escalier des Ambassadeur”; одного из томов серии “Tableaux du cabinet du Roy” и отдельных листов гравюр с фрагментами плафона Лестницы Послов. Несмотря на то, что весь процесс строительства и росписи, зафиксированный во французских документах, был инновационным для европейской архитектуры XVII в., в отечественной историографии Лестница Послов остается малоизученной. Тем не менее, проект именно Парадной лестницы в Версале с двумя расходящимися маршами и обильным декором стен и светового фонаря плафона оказал существенное влияние на распространение и развитие аналогичных архитектурных конструкций в дворцовых интерьерах большинства европейских государств. В статье подробно описано убранство утраченного интерьера, отражавшего идею абсолютной монархии и полностью осуществленного под руководством Первого художника Людовика XIV Шарля Лебрена.

Ключевые слова: Версаль; Людовик XIV; Шарль Лебрен; Лестница Послов; французское искусство; дворцовые интерьеры.

Abstract. The Front Staircase of the Versailles Palace also known as the Ambassadors' Staircase is one of its most famous lost interiors. In the article, the researcher considered this theme on the example of the engravings from the collection of the Scientific Library of the Russian Academy of Arts: the collection of engravings by Louis Suruge “Grand Escalier du Chateau de Versailles dit Escalier des Ambassadeur”; one of volumes of the series “Tableaux du cabinet du Roy” and the separate plates with the fragments of the plafond of the Ambassadors' Staircase. The studies of the Ambassadors' Staircase were rare in Russian historiography despite the fact that the construction and painting recorded in the French documents were innovative for the European architecture of the 17th century. Nevertheless, it was the project of this staircase with two flights of stairs and decor that had the significant impact on the development of the analogues architectural constructions in palace interiors in many European countries. In the article, the researcher discussed in details the decoration of the lost staircase created by the court painter to Louis XIV Charles Le Brun which represented the idea of absolute monarchy.

Keywords: Versailles; Louis XIV; Charles Le Brun; Staircase of Ambassadors; French art; palace interiors.

Версальский дворец, расположенный в одноименном городе недалеко от Парижа, стал резиденцией последних французских королей. Построенный в 1623 г. охотничий домик из нескольких комнат для Людовика XIII (Louis XIII le Juste, 1601–1643) со временем под руководством его сына Людовика XIV (Louis XIV le Roi Soliel, 1638–1715) преобразился в грандиозный художественно-архитектурный ансамбль, ставший своеобразным воплощением идеи абсолютизма.

История Версальского дворца и парка тесно связана с развитием французской государственности. Он должен был запечатлеть в архитектурных образах выражение прогрессивной централизованной власти, покончившей с раздробленностью государств и объединившей Францию, показать идею единства и порядка. Искусство Версаля является воплощением законченного и последовательного мировоззрения классической эпохи французской государственности.

Художественно-архитектурный и садово-парковый ансамбли Версаля задали тон искусству всей Европы. Версаль стал первой монаршей резиденцией в Европе Нового времени, по образцу которой в дальнейшем строили дворцовые комплексы по всей Европе — в Англии, Пруссии, Австрии, Венгрии. В России развитием версальской темы стали дворцовые комплексы и парки в Петергофе, Екатерининский и Александровский дворцы в Пушкине, дворец в Павловске и главная резиденция русских императоров — Зимний дворец.

В XVII в. увеличивается количество мастеров, связанных непосредственно с королевскими дворами, в связи с чем их деятельность приобретает новые функции и масштабы. Искусство этого периода в полной мере отражает авторитарность государственной власти. Образ художника-творца, воплотившего идею французской абсолютной монархии, представлял собой французский живописец Шарль Лебрен (Charles Le Brun, 1619–1690). Он руководил живописными и декоративными работами в Версале, который должен был стать символом утверждения неограниченной монархии [1, с. 186–189]. Одним из наиболее знаменитых интерьеров работы Шарля Лебрена можно назвать утраченную Парадную лестницу, где встречали послов, прежде чем они проходили в Большие апартаменты.

Процесс строительства и росписи Парадной лестницы был зафиксирован в архивных документах и нашел свое отражение во французской историографии, однако в отечественной науке о нем встречаются лишь краткие сведения и упоминания. Тем не менее оформление Парадной лестницы оказало существенное влияние на распространение и развитие аналогичных архитектурных конструкций в интерьере дворцов в большинстве европейских государств, в том числе в России. Одним из таких примеров может служить Иорданская лестница Зимнего дворца в Санкт-Петербурге.

Несмотря на то, что убранство Парадной лестницы Версаля, известной также как Лестница Послов, было разрушено в

1752 г., оно остается одним из самых выдающихся произведений Шарля Лебрена наравне с Зеркальной галереей. После завершения росписи лестницы Послов в 1679 г. она была запечатлена в многочисленных описаниях и эстампах, что позволило сохранить визуальный образ лестницы [12]. Так, например, альбом гравюр “Grand Escalier du Chateau de Versailles dit Escalier des Ambassadeur”, созданный Луи Суруге (Louis Surugue, 1686–1762) между 1721–1728 гг., широко распространился по музейным собраниям всей Европы. Один из таких экземпляров хранится в коллекции Научной библиотеки Российской академии художеств. На примере этого издания, ряда отдельных гравированных листов с изображениями фрагментов плафона и одного из томов из серии “Картины Кабинета Короля” становится возможным рассмотреть уникальность выбора плана и декора лестницы Послов.

В 1668–1669 гг. французский архитектор Луи Лево (Louis Le Vau, 1612–1670) разработал первый проект лестницы для дворца в Версале с одним маршем и низким углом наклона. По примеру одного из предыдущих своих проектов, воплощенного во дворце Тюильри между 1664–1668 гг., взамен винтовой лестницы работы Фильбера Делорма (Philibert Delorme, ок. 1510/1515–1570), Луи Лево спроектировал лестницу с двумя параллельными маршами [6, с. 217], соединенными общими площадками.

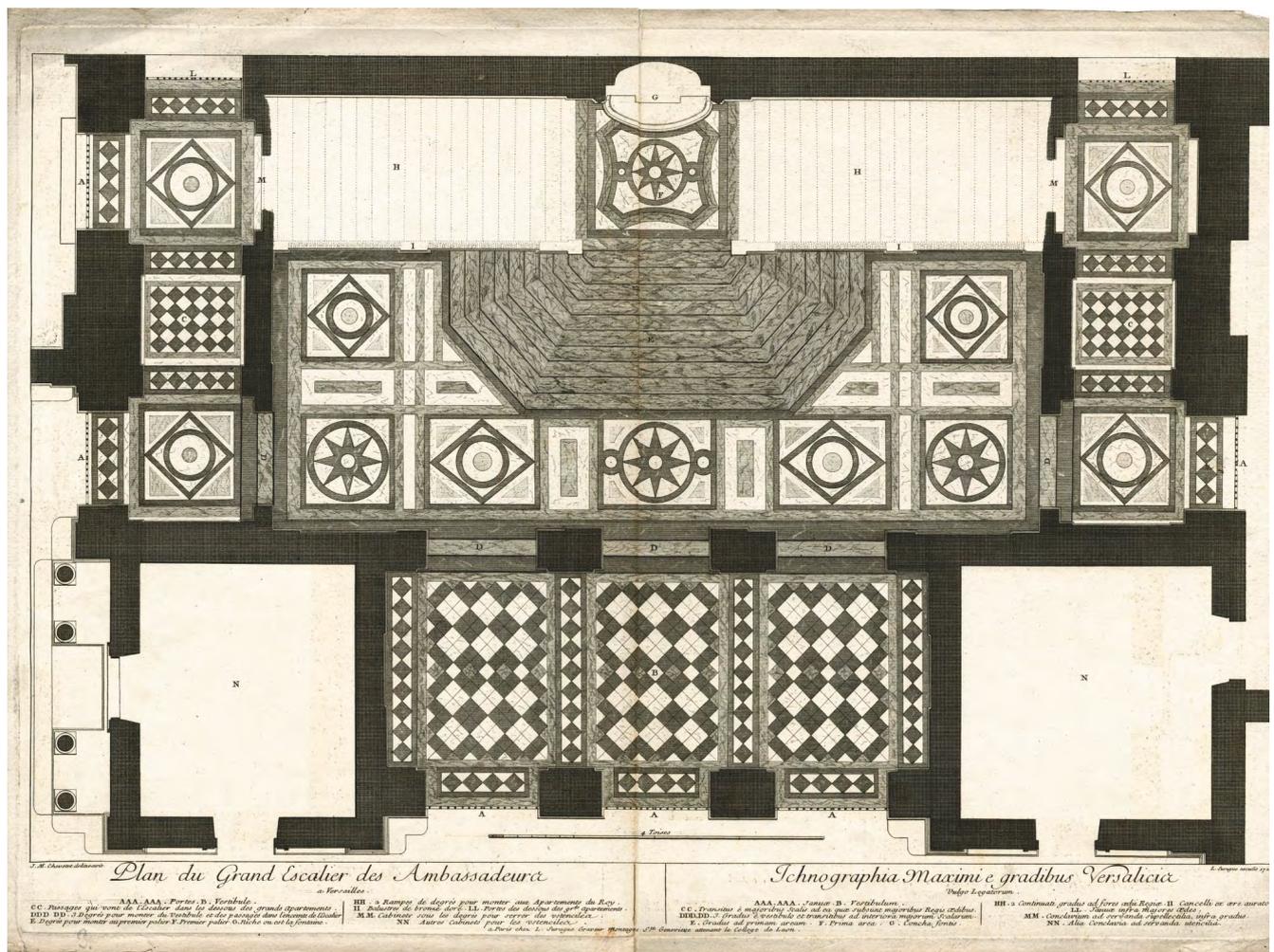
В 1670 г. один из учеников Луи Лево Франсуа д’Орбэ (François d’Orbay, 1634–1697) изменил проект Парадной лестницы в Версале, удвоив марши, которые расходились в разные стороны под углом 180 градусов. Однако проект также не предполагал богатого убранства, за исключением розеток и кессонов на потолке, а также резных рельефов над дверями. Такая особенность оформления лестницы связана с тем, что в европей-

ской архитектуре XVII в. дворцовые лестницы традиционно не включали в себя росписи и излишние украшения, поскольку было принято увеличивать количество декора от зала к залу [8, р. 74–75]. Лестница так и не была построена, но проект стал основой для будущего шедевра (Илл. 1).

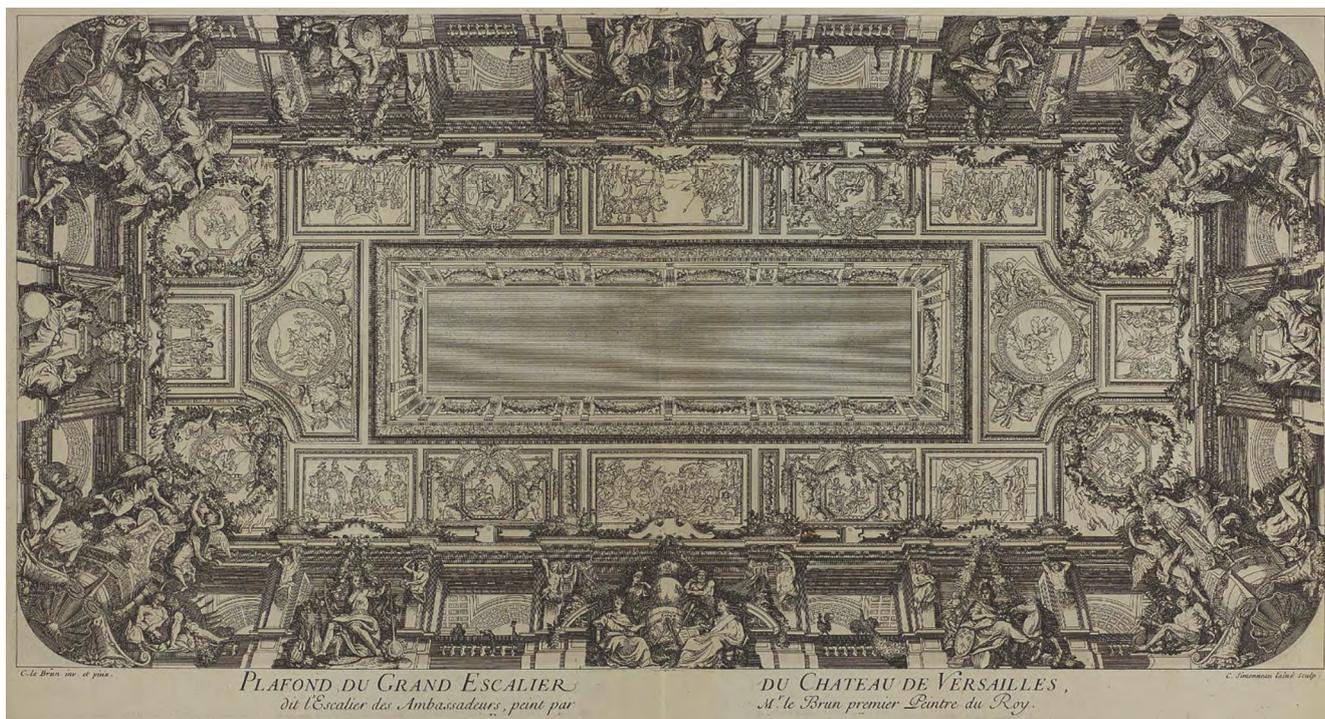
На первых этапах строительства лестницы в сметах 1672, 1673 и 1674 г. упоминается только декор из штукатурки и лепнины, лишь после приглашения в 1675 г. Шарля Лебрена в январе 1676 г. в смету добавлена статья расхода «для произведений живописи и позолоты» [9, р. 43–59].

Сложность интеграции лестницы в выбранное пространство усложнялась малыми размерами помещения и отсутствием освещения. Шарль Лебрен придумал, как пустить поток света через световой фонарь плафона, сделанный из хрустального стекла в обрамлении позолоченного металла [2, с. 112]. Падуги плафона были дополнительно украшены иллюзорной живописью, что способствовало визуальному увеличению пространства, где среди птиц и цветов посланцы четырех частей света в союзе с музами славили короля (Илл. 2).

В XVII в. по инициативе кардинала Ришелье (Armand-Jean du Plessis, duc de Richelieu, 1585–1642) была основана Королевская типография (d’imprimerie Royale), которая по заказу Людовика XIV в 1670-е гг. начала издавать серию книг «Картины Кабинета Короля» (“Tableaux du cabinet du Roy”), призванную отражать с высокой степенью достоверности конкретные культурные и исторические события Франции и публиковать книги, представлявшие истинно художественные и духовные ценности. Всего было издано 23 тома, часть из которых посвящена Версалию, его убранству, интерьерам, празднествам, садам и паркам [7, р. 106; 5].



Илл. 1. Шарль Лебрен, грав. Ж.-М. Шевоте. План Лестницы Послов. 1725. Гравюра на меди. Научная библиотека Российской академии художеств, Санкт-Петербург



Илл. 2. Шарль Лебрэн, грав. Симонно старший. Плафон Парадной лестницы. [1721–1728]. Гравюра на меди. Национальная библиотека Франции, Париж

В одном из томов серии «Картины Кабинета Короля» можно подробно рассмотреть детали плафона, где в каждом из углов располагались группы из четырех ангелов с атрибутами одной из частей света: Африки, Азии, Америки и месяцев года, выраженные знаками зодиака. Так, например, Африку дополняют живописные группы со слонами и символы месяцев октября и ноября [17, est. 22]; Азию сопровождают изображения верблюдов и символы февраля и марта [17, est. 20]; Америка изображена в виде девушки, восседающей на крокодиле, а под фигурой справа можно увидеть символ апреля [17, est. 23]. Также на отдельном листе сохранилось изображение европейской части света, которую сопровождают соответствующие животные, такие как лошадь и кабан. Здесь можно увидеть символ сентября — весы [13].

В 1689–1690 гг. выходит серия эстампов, состоящая из 8 гравированных листов, на каждом из которых изображен фрагмент плафона. В совокупности серия отображает общий вид плафона со световым фонарем. Она была единственной изданной во времена правления Людовика XIV. По своему монументальному характеру фрагменты плафона на восьми эстампах, которые в общей сложности имеют 9 футов (274, 32 см) в длину, складываются в цельное изображение потолка со световым фонарем. На каждой гравюре изображен фрагмент украшений плафона с пояснениями, на центральной гравюре на месте изображения светового фонаря дано общее описание всего объекта, где также указано, что вся работа принадлежит «Господину Лебрэну, Первому художнику Короля» [12]. На двух фрагментах плафона, отображающих роспись над входом в зал и непосредственно над лестницей, представлены композиции с Аполлоном и Минервой рядом с царскими регалиями, такими как корона и герб династии Бурбонов, а также оставшиеся месяцы: май, июнь, июль, август, декабрь и январь [14; 15].

Впервые в эпоху Людовика XIV было решено изобразить на лестнице историю военных побед короля, делая основной акцент на стенах, украшенных барельефами и видами сражений, выигранных во время войны с Голландией [10, р. 84–94]. Сцены были исполнены в аллегорической форме, с участием Минервы, Аполлона, Геркулеса, с символами и атрибутами королевских добродетелей, необходимых для хорошего правителя. Стены декорированы композициями из мрамора, привезенного из Ранса и Лангедока, в простенках между ритмичными повторами групп пилястр и колонн фрески, имитирующие шпалеры со сценами подвигов государя на поле брани (взятие Валансьена (17 марта

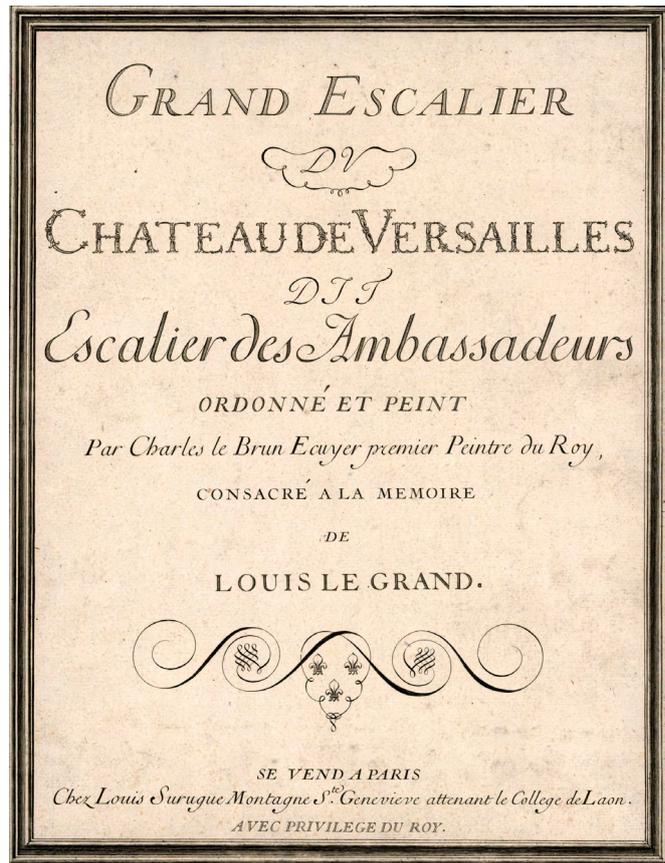


Илл. 3. Адам Франс ван дер Мейлен. Дислокация в Камбре. 1725. Гравюра на меди. Научная библиотека Российской академии художеств, Санкт-Петербург

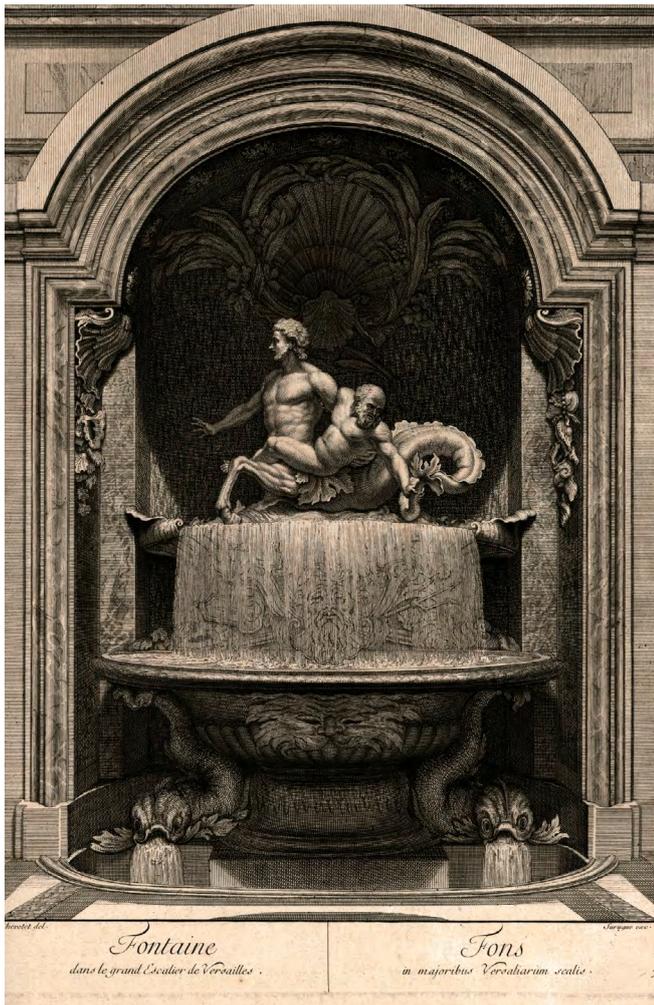
1677) и Сент-Омера (22 апреля 1677), сражение при Касселе (11 апреля 1677), дислокация в Камбре (19 апреля 1677)) (Илл. 3) кисти Адама Франсуа ван дер Мейлена (Adam Frans van der Meulen, 1632–1690)), чередовались с живописью, изображающей обитателей всех континентов (Африки, Америки, Азии и Европы), выполненной Шарлем Лебреном [4, с. 234].

На промежуточной площадке лестницы был установлен фонтан (Илл. 4), декорированный античной скульптурной группой, выполненный из красного мрамора с белыми вкраплениями, опирающийся на двух дельфинов из позолоченной бронзы. В нише над фонтаном находился бюст Людовика XIV авторства Жана Варена (Jean Varin, 1607–1672), впоследствии в 1681 г. замененный на работу Антуана Куазевокса (Charles Antoine Cozevox, 1640–1720) [2, с. 112]. На противоположной стене в такой же нише расположена композиция с гербом династии Бурбонов, а с левой и правой стороны от лестницы на верхней площадке были установлены скульптурные композиции доспехов Геракла и Минервы работы Антуана Куазевокса на фоне росписей Шарля Лебрена [11, est. 10–23].

В 1679 г. Лебрен заканчивает декор Лестницы Послов и уже в 1689–1690 гг. появляется первая серия из 8 гравюр с изображением плафона, а в 1728 г. выходит серия гравюр Луи Суруге "Grand Escalier du Chateau de Versailles dit Escalier des Ambassadeur" (Илл. 5). Издание включает в себя 24 гравированных листа с изображением лестницы, ее плана и декоративных элементов и 9 страниц текста с полным описанием проекта. Экземпляр издания Научной библиотеки является неполным и неброшюрованным, однако даже сохранившиеся гравюры дают представление о монументальности утраченной постройки.



Илл. 5. Шарль Лебрен. Парадная лестница Версальского дворца, или Лестница Послов. Титульный лист альбома гравюр. [1728]. Гравюра на меди. Научная библиотека Российской академии художеств, Санкт-Петербург



Илл. 4. Луи Суруге, грав. Ж.-М. Шевоте. Фонтан. [1721–1728]. Гравюра на меди. Научная библиотека Российской академии художеств, Санкт-Петербург

Световой фонарь плафона и декор лестницы требовали регулярного и дорогостоящего обслуживания. В связи с чем уже к 1728 г. появился проект преобразования лестницы в «Зал Послов» [16], где планировалось сохранить весь декор и мраморную скульптуру.

В связи с тем, что лестница использовалась только для приема послов, иностранных делегаций и некоторых праздничных торжеств, произведение Шарля Лебрена было доступно лишь малому количеству посетителей. В 1752 г. Людовик XV (Louis XV Le Bien Aimé, 1710–1774) решает разобрать лестницу для устройства комнат одной из своих дочерей — Аделаиды (Marie Adélaïde de France, 1732–1800) [4, с. 264].

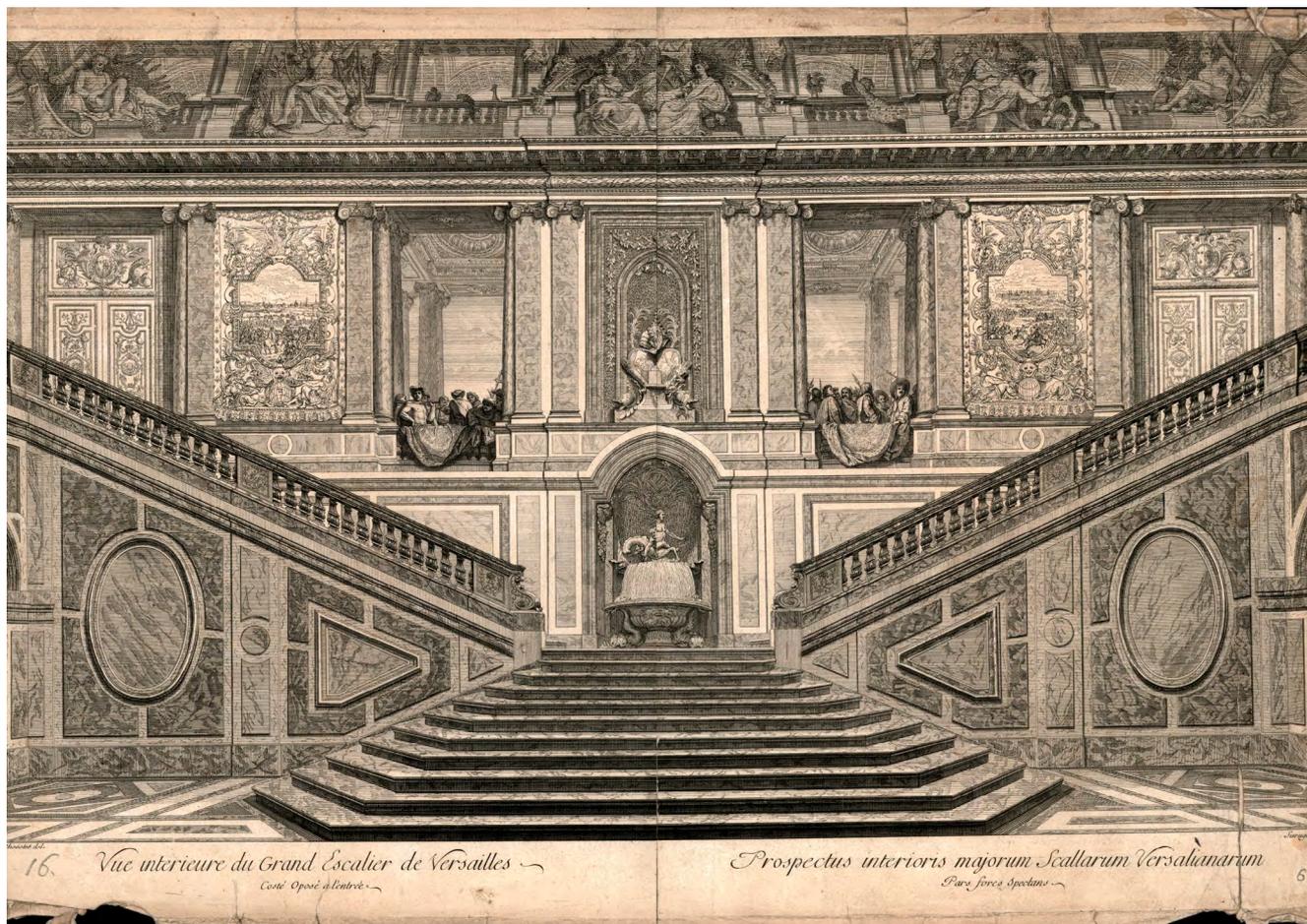
Сегодня об утраченном интерьере Версальского дворца можно судить только по различным документальным свидетельствам с описанием и изображениями Лестницы Послов (Илл. 6) и по сохранившейся лестнице Королевы, которая представляет собой половину объема Лестницы Послов.

Несмотря на то, что Лестница Послов просуществовала меньше века, ее пробовали повторить в других европейских дворцах. Людвиг II (Ludwig II, 1845–1886) при строительстве замка Херренкимзее пожелал дважды воспроизвести версальский интерьер, однако до смерти короля успели оформить только Южную лестницу [3, с. 200]. В 1892 г. герцог Ангальберт-Мари д'Аренберги создал копию лестницы в комплексе Пети-Саблон в Брюсселе. Эта лестница до сих пор используется для дипломатических приемов. В 1895 г. в Розовом дворце (снесён в 1969 г.) на авеню Фош в Париже для знаменитого щёголя и политика Бонифация де Кастелана выполнена ещё одна копия Лестницы послов.

Таким образом, Лестница Послов занимает важное место в карьере Шарля Лебрена наравне с Зеркальной галереей, и именно поэтому она нашла свое отражение во множестве эстампов и документах, которые позволяют представить утраченный интерьер дворцового комплекса Версаля. Лестница Послов является важным этапом не только в творчестве Шарля Лебрена, но и

в истории европейской архитектуры XVII в. Спроектировав и построив в исключительных условиях Парадную лестницу, Шарль Лебрен, используя технические средства и возможности своего

времени, не только воплотил идею абсолютной монархии, но и показал эффективность тех средств, которые он использовал в своем стремлении синтезировать различные виды искусств.



Илл. 6. Луи Сурруге, грав. Ж.-М. Шевоте. Вид на интерьер Лестницы Послов в Версале. [1721–1728]. Гравюра на меди. Научная библиотека Российской академии художеств, Санкт-Петербург

Список литературы:

1. Версаль / авт.-сост. Е. А. Конькова. М.: Вече, 2003. 224 с.
2. Жак Н. Золотой век Версаль. СПб: Азбука; Азбука-Аттикус, 2018. 224 с.
3. Мак-Коркейл Ч. Убранство жилого интерьера. М.: Искусство, 1990. 248 с.
4. Монкло Ж.-М. П. Версаль. М.: Слово/SLOVO, 2001. 424 с.
5. Павлычева Е. А. Серия фолиантов «Картины Кабинета Короля» // Музей Московского Кремля. URL: <https://www.kreml.ru/?cmd=00500100000000001100000000000000&cmdex=41900032EA9E500000000&conferences-and-seminars=000B6227D9&name=372> (дата обращения: 29.05.2019)
6. Юсупов Э. С. Словарь архитектурных терминов. СПб: Фонд «Ленинградская галерея», 1994. 432 с.
7. Ancienne collection Paul-Louis Weiller: livres, autographes et manuscrits: catalogue. Paris: Gros et Deletréz, 2011. 136 p.
8. Christ Y. Le Louvre et les Tuileries: histoire architecturale d'un double palais. Paris: Edition Tel, 1949. 156 p.
9. Gady B. Dibuixar Versailles: esbossos i cartons de Charles Le Brun 1619–1690, per a l'Escala dels Ambaixadors i la Galeria dels Miralls. Barcelona: Obra Social "la Caixa"; Planeta D.L., 2015. 229 p.
10. Gerbino A. François Blondel: architecture, erudition, and the scientific revolution. Andover: Routledge, 2010. 321 p.
11. Le Brun Ch. Grand Escalier du Chateaux de Versailles dit Escalier des Ambassadeur: album. Paris: Chex Louis Surugue, [1728]. [2], 10 p., 24 est.: gravure en taille-douce.
12. Le Grand Escalier de Versailles: Page de titre / gravé par Étienne Baudet; lettre gravée par Claude-Auguste Berey. [1679–1683]. 1 est.: gravure en taille-douce.
13. Le Grand Escalier de Versailles: Quatrième angle du plafond du Grand Escalier / gravé par Étienne Baudet; lettre gravée par Claude-Auguste Berey. [1679–1683]. 1 est.: gravure en taille-douce
14. Le Grand Escalier de Versailles: Un globe chargé de trois fleurs de Lis avec la couronne roiale de France / gravé par Étienne Baudet; lettre gravée par Claude-Auguste Berey. [1679–1683]. 1 est.: gravure en taille-douce.
15. Le Grand Escalier de Versailles: Le Trépié d'Apollon, sur lequel est posée la Couronne roiale de France / gravé par Étienne Baudet; lettre gravée par Claude-Auguste Berey. [1679–1683]. 1 est.: gravure en taille-douce.
16. Lett M. "L'auteur de ce magnifique ouvrage": Charles Le Brun et la réception de l'Escalier des Ambassadeur // Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles. URL: <https://journals.openedition.org/crcv/14452> (дата обращения: 29.05.2019)
17. Plans et vues du Château de Versailles. Paris: l'Imprimerie Royale, [1680–1727]. 29 est.: gravure en taille-douce. (Cabinet du Roy, T.V.)

References:

- Ancienne collection Paul-Louis Weiller: livres, autographes et Manuscrits: catalogue.* Paris, Gros et Delettrez Publ., 2011. 136 p. (in French)
- Christ Y. *Le Louvre et les Tuileries: histoire architecturale d'un double palais.* Paris, Edition Tel Publ., 1949. 156 p. (in French)
- Gady B. *Dibuixar Versailles: esbossos i cartons de Charles Le Brun 1619–1690, per a l'Escala dels Ambaixadors i la Galeria dels Miralls.* Barcelona, Obra Social "la Caixa"; Planeta D. L. Publ., 2015. 229 p. (in Spanish)
- Gerbino A. *François Blondel: Architecture, Erudition, and the Scientific Revolution.* Andover, Routledge Publ., 2010. 321 p.
- Iusupov E. S. *Slovar' arkhitekturnykh terminov (Dictionary of Architectural Terms).* Saint Petersburg, Fond "Leningradskaja galereia" Publ., 1994. 432 p. (in Russian)
- Kon'kova E. A. (comp.). *Versal' (Versailles).* Moscow, Veche Publ., 2003. 224 p. (in Russian)
- Le Brun Ch. *Grand Escalier du Chateaux de Versailles dit escalier des Ambassadeur: album.* Paris, Chex Louis Surugue Publ., [1728]. [2], 10 p., 24 est.: gravure en taille-douce. (in French)
- Le Grand Escalier de Versailles: Le Trépié d'Apollon, sur lequel est posée la Couronne royale de France gravé par Étienne Baudet; lettre gravée par Claude-Auguste Brey.* [1679–1683]. 1 est.: gravure en taille-douce. (in French)
- Le Grand Escalier de Versailles: Page de titre gravé par Étienne Baudet; lettre gravée par Claude-Auguste Brey.* [1679–1683]. 1 est.: gravure en taille-douce. (in French)
- Le Grand Escalier de Versailles: Quatrième angle du plafond du Grand Escalier gravé par Étienne Baudet; lettre gravée par Claude-Auguste Brey.* [1679–1683]. 1 est.: gravure en taille-douce (in French)
- Le Grand Escalier de Versailles: Un globe chargé de trois fleurs de Lis avec la couronne royale de France gravé par Étienne Baudet; lettre gravée par Claude-Auguste Brey.* [1679–1683]. 1 est.: gravure en taille-douce. (in French)
- Lett M. "L'auteur de ce magnifique ouvrage": Charles Le Brun et la réception de l'escalier des Ambassadeur. *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles.* Available at: <https://journals.openedition.org/crcv/14452> (accessed: 29.05.2019) (in French)
- Mak-Korkodeil Ch. *Ubranstvo zhilogo inter'era (Interior Decoration).* Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 248 p. (in Russian)
- Monklo Zh.-M. P. *Versal' (Versailles).* M.: Slovo / SLOVO Publ., 2001. 424 p. (in Russian)
- Pavlycheva Ie. A. Seriya foliantov "Kartiny Kabineta Korolia" (A Series of Folios Paintings of the King's Cabinet). *Muzei Moskovskogo Kremlija (Moscow Kremlin Museums).* Available at: <https://www.kreml.ru/?cmd=00500100000000001100000000000000&cmdex=41900032EA9E50000000&conferences-and-seminars=000B6227D9&name=372> (accessed: 29.05.2019). (in Russian)
- Plans et vues du Château de Versailles.* Paris, l'Imprimerie Royale Publ., [1680–1727]. 29 est.: gravure en taille-douce (Cabinet du Roy, T.V). (in French)
- Zhake N. *Zolotoi vek Versal' (Gold Century Versailles).* Saint Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., 2018. 224 p. (in Russian)

Королёв Александр Валерьевич, кандидат философских наук, старший научный сотрудник. Российский институт истории искусств, Россия, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. 190000. ak7419@mail.ru

Korolev, Aleksandr Valer'evich, PhD in Philosophy, senior researcher. Russian Institute of Art History, Issakievskaja pl., 5 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. ak7419@mail.ru

ВЕЛАСКЕС. О ЗЕМНЫХ И БОЖЕСТВЕННЫХ ПРЯХАХ

VELÁZQUEZ. ON THE MUNDANE AND DIVINE SPINNERS

Аннотация. В статье предложен пример интерпретации картины Диего Веласкеса «Пряхи» («Миф об Арахне»), позволяющий не только объяснить историю ее восприятия, описания и бытования, но и увидеть в ней высказывание художника в рамках барочной дискуссии о высоком и низком. Обычно эту картину рассматривают либо как реалистическую («Пряхи»), либо как мифологическую («Миф об Арахне»), тогда как на самом деле она принадлежит аллегорическому жанру и представляет собой иносказательное изображение искусства живописи. Как дает понять эта сцена с земными и божественными пряхами, искусство живописи соединяет в себе противоположности: это и монотонный труд, и праздное наслаждение, и грубое ремесло, и слава шедевров, и следование природе, и власть фантазии. Высокое и низкое одинаково питают собой искусство живописи, чтобы в руках настоящего художника не противоречить друг другу, но волшебным образом соединяться. Так, как это удалось продемонстрировать Веласкесу в своей картине.

Ключевые слова: Веласкес; Миф об Арахне; аллегория; иконология; художник и общество; высокое и низкое в искусстве; барочная живопись.

Abstract. In the article, the author offered an example of the interpretation of Diego Velázquez's painting "The Spinners" ("The Fable of Arachne"), which allowed not only to explain the history of its perception, description and existence, but also to see the artist's statement in the Baroque discussion on high and low. Usually the researchers consider this picture either as realistic ("The Spinners") or as mythological ("The Fable of Arachne"). The author accented that the picture belongs to the allegorical genre and is an allegorical depiction of the art of painting. As this scene with earthly and divine spinning makes it clear, the art of painting combines such opposites as monotonous work, idle pleasure, and a rough craft, and the glory of masterpieces, and the pursuit of nature, and the power of fantasy. High and low equally nourish the art of painting. They don't contradict each other, but are magically unite in the hands of a true artist. Just as Velázquez managed to demonstrate in his painting.

Keywords: Diego Velazquez; Fable of Arachne; iconology; artist and society; sublime and mundane in art; baroque painting.

1.

Картины Диего Веласкеса всегда привлекали внимание своей загадочной двусмысленностью. Красноречивее всего это их особое свойство передано Мишелем Фуко в «Словах и вещах» (пассаж о «Мениах») [4, с. 41–53] и Ортегой-и-Гассетом в тех нескольких эссе, что он посвятил художнику [3]. Действительно, в каждом полотне Веласкеса при желании можно заметить какую-то таинственную недосказанность, обнаружить скрытый смысл. Иногда кажется, что все его персонажи, включая собак и детей, смотрят на нас не просто так, а с каким-то ускользающим значением. Ярким образцом такой двойственности-двусмысленности может служить поздняя картина Веласкеса «Пряхи» («Миф об Арахне») (Илл. 1-2).

Если посмотреть на нее глазами тех, кто, как автор лучшего текста о художнике Карл Юсти, писал о ней в XIX в., то перед нами будет бытовая сцена, происходящая в королевских гобеленовых мастерских монастыря Санта-Исабель [7, р. 430–435]. На переднем плане идет процесс работы. Молодые и старые пряхи естественно, но вместе с тем с величавой простотой и даже грацией производят грубые, самые начальные действия в искусстве ковроткачества: собирают шерсть, прядут нить, наматывают клубки. На заднем плане те же мастерские, но только не зона «труда», а место освобождения от него. Там, в выставочном пространстве, красивые дамы празднично любят результаты труда упорных прях.

В придворные обязанности Веласкеса как гофмейстера входило посещение гобеленовых мастерских [2, с. 211], так что сцены, подобные той, что изображена на картине, ему, вероятно, приходилось регулярно наблюдать самому. Действительно, все схвачено настолько живо, что, кажется, ты своими собственными глазами видишь весь этот давно и навсегда исчезнувший мир. Однако достаточно узнать, что все в картине буквально соответствует одному из мифов, рассказанных в «Метаморфозах»

Овидия, чтобы реалистический иллюзионизм немедленно обнаружил свою двойственность. С тех пор как в 1947 г. испанский историк искусства Диего Ангуло [6] указал на связь «Прях» с упомянутой в перечне картин 1664 г. картиной с названием "Fabula de Arachne", фигуру в шлеме и стоящую напротив нее женскую фигуру на втором плане принято воспринимать как Афину и Арахну, героинь так называемого «Мифа об Арахне».

Афина изобрела ковроткачество, но однажды славившаяся своим мастерством Арахна бросила ей вызов. После того как обе соткали свои ковры, Афина, разозленная наглостью соперницы, обернула состязание казнью, сначала ударив Арахну, а потом обратив ее в паука. Судя по тому, что у Веласкеса за спинами фигур второго плана висят ковры, там происходит кульминационный момент мифа — сравнение работ. Это не исключает, что главные фигуры переднего плана — старуха слева и юная девушка справа — те же Афина и Арахна. По ходу мифа Афина действительно обращалась в старуху, что же касается девушки, сидящей спиной, то она так выделяется своей таинственной красотой, что не увидеть в ней *протагониста* просто невозможно.

Превращение реалистической картины в мифологическую уже есть признак двойственности, но эффект этот становится еще сильнее, если заметить, что мифологию с тем же успехом можно вернуть в реалистическое русло. За спиной у Арахны изображено «Похищение Европы» — сюжет, *первым* упоминаемый у Овидия среди тех, что были вытканы на коврах Арахны («а меонийки узор — Европа с быком, обманувшим нимфу: сочтешь настоящим быка, настоящим и море!» Овид. Гл.6). Единственное *no* — это «Похищение» воспроизводит картину Тициана, написанную специально для Филиппа Второго, деда покровителя Веласкеса (Илл. 3). Разве не могли в эпоху Веласкеса заказать в Санта-Исабель ковер с обожаемого испанскими королями Тициана? В конце концов, это также вероятно, как то, что фигура в шлеме, которую в мифологической версии принимают за Афину,



Илл. 1-2. Диего Веласкес. Пряжи (Миф об Арахне). Ок. 1657. Холст, масло. Прадо, Мадрид

— не женщина, а мужчина, телохранитель-гуардадамос, приставленный к дамам, отправившимся посмотреть гобеленовые мастерские. Таким образом получается, что реалистический план продолжает существовать одновременно с мифологическим, сохраняя полную релевантность. Связь двух планов остается неуловимой, но у зрителя появляется возможность чарующего путешествия из реального в мифологическое и обратно. Иллюзия текущего самодвижения настоящего мира оборачивается жесткой структурой мифологического нарратива, чтобы потом вновь вернуться в состояние иллюзии.

2.

Выше была представлена попытка сконструировать «правильное» восприятие двойственности знаменитой картины Веласкеса, но если говорить об истории ее рецепции, то она получилась куда более противоречивой, если не сказать трагичной. До середины XX в., когда была обнаружена Арахна, никто не видел мифологического слоя. Считалось, что его просто нет. Таким образом, важнейший круг смыслов картины был скрыт. Позже, когда открыли мифологию, так увлеклись ею, что совершенно забыли основные доводы реалистической версии. Таким образом, произошел переход от доминирования одной формулы восприятия к другой, а то, что оба варианта релевантны, так до сих пор остается толком не замечено или во всяком случае не признано. Последнее особенно хорошо видно на примере советского искусствознания 1960-х–1980-х гг. После открытий Ангуло отечественные авторы признали мифологический слой, однако отдали ему только второй план, сохранив доминирующее значение за передним, реальным [2, с. 213; 5, с. 256]. Однако, по нашему убеждению, картина имеет *абсолютно* двойственную природу; иначе говоря, это не просто смесь мифологии и реализма (такого много в искусстве барокко), а именно две разные проекции. Реальное прочтение и мифология одинаково подходят, и нет никаких сомнений, что это сделано нарочно. Слишком тонко все срежессировано (Тициан!).

Разумеется, в том, что картина рождает разные варианты интерпретации, нет никакой беды, но история рецепции «Прях» тем и характерна, что включает в себя трагический момент. Дело в том, что в свое время картина была радикальным образом переделана, как раз для того, чтобы повлиять на ее двойственную природу. В XVIII в. к ней был добавлен огромный (размером в половину оригинала) кусок (Илл. 2). Так появились дверной проем справа, красивая арка со слуховым окном сверху и часть портьера слева. После реставрации 1980-х гг. картина экспонируется в оригинальных размерах, но если взять старые снимки, сразу понимаешь, как работали добавленные части. Если в оригиналь-



Илл. 3. Тициан. Похищение Европы. 1560–1562. Холст, масло. Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон

ном виде пространство картины ощущается как двойственное, дискретное, то в переделанном оно решительным образом объединяется. В результате меняется связь планов. В надставленном варианте фигуры второго плана буквально сливаются с пестрым фоном ковров, а фигуры на переднем, наоборот, обнаруживают еще большую монументальность, подчиняя себе второй план. Мифология теряется на периферии реального мира.

Стоит особо заметить, что те владельцы картины, которые заказывали переделку картины, и те художники, которые ее осуществляли, были одинаково осведомлены о том, что у картины есть мифологический субстрат. Раз они сумели его так искусно скрыть, значит, они же его прекрасно видели. Зачем им это понадобилось? Вероятно, для них, людей эпохи Просвещения, читавшаяся благодаря мифу двойственность картины воспринималась как проявление ненавистной странности (*bizarre*) барокко. Поскольку картина устроена так, что реальные и мифологические смыслы в некотором роде отменяют друг друга, была найдена возможность усилить одно и ослабить другое. Таким образом, двойственность сыграла с «Пряхами» роковую роль.

Конечно, в эпоху Просвещения вряд ли кто стал бы видеть трагедию в изменении авторского замысла, но с современной точки зрения на проблему подлинности ничего хорошего в этом нет; да и трудно поверить, чтобы подобные «метаморфозы» собственных картин могли вызвать одобрение у Веласкеса, узнай он о них. «Реставраторы» XVIII в. хорошо знали свое дело, да и потемнение лака сыграло свою роль. Так что, когда в XIX в. Веласкесом всерьез заинтересовались искусствоведы, «Пряхи» были уже настолько темными, что мало кто мог распознать на втором плане картину Тициана¹. В таких условиях невнимание исследователей испанского искусства XIX – первой половины XX вв. к мифологичности «Прях» перестает казаться странным. Другое дело — сегодняшнее пренебрежение к тотальному реализму картины. Оно отправляет на периферию одну из важнейших составляющих авторского замысла.

3.

В старом искусстве мы нередко можем встретить мифологические картины, написанные с предельным реализмом (например, «Сатир в гостях у крестьянина» Йорданса) или картины на земные/бытовые темы, превращенные в чистую мифологию (галантные сцены Ватто), но во всех подобных случаях *граница* между реальным содержанием и мифологической формой, реальной формой и мифологическим содержанием всегда остается на виду. Даже в тех случаях, когда художник достигает настоящего синтеза реального и мифологического (как Рубенс в эрмитажном «Вакхе»), и они становятся неразличимы друг в друге, их одновременное присутствие в структуре образа легко обнаруживается. Картина Веласкеса тем и отличается от подобных, что в ней не только не заметны границы между мифологическим и реальным, но в зависимости от угла зрения одно полностью перекрывает другое. Как показывает история рецепции, либо мы видим реальное, либо мы видим миф.

Признание объективно существующей «двойственности» позволяет не только наслаждаться удивительными свойствами картины, но и ответить на по-прежнему открытый в ее отношении вопрос о жанре. Действительно, до сих пор у нас было все необходимое, чтобы назвать эту картину как жанровой (бытовая сцена), так и мифологической (Овидий). Но это два разных жанра, и «Пряхи» занимают между ними неопределенное положение. Понятие двойственности позволяет снять это противоречие, правильно назвав ее жанр. Это аллегория. Именно аллегория допускает двойственность, т.к. всегда *полагает* смысл через иносказание. Не нужно прямо читать изображение, нужно во всем видеть двойную кодировку. Так работают все аллегии, так устроены «Пряхи». Все основные мотивы этой картины отсылают к двум разным «знаковым системам».

Еще в 1955 г., в книге «Искусство и истина», в пассаже об «Аллегории Живописи» Вермеера, Ганс Зедльмайр приводит пример «Прях» как образец аллегорического жанра². Таким образом, принципиально важное замечание относительно «Прях» было сделано уже довольно давно, однако оно было сделано мимоходом (в центре внимания автора находилась другая картина) и достойного внимания это открытие не заслужило. С точки зрения

Зедльмайра «Пряхи» — барочное *glorificatio* искусства ткачества, основанное на противопоставлении высокого и низкого. Однако наличие противопоставления никак не ощущается в картине. Наоборот, высокое и низкое растворены, спрятаны друг в друге. С другой стороны, возникает вопрос, что могло заставить Веласкеса писать аллегорию искусства ткачества. Да, он имел отношение к мастерским, бывал там, но трудно поверить, что, создавая аллегорию ткачества (тем более *glorificatio* [1, с. 198]), он стал бы так проточно заострять внимание на механических, низовых операциях. С другой стороны, учитывая, что Веласкес был придворным художником, что мог значить написанный художником короля подобный образ ткачества? Что пока одни работают, не разгибая спины, другие вкушают удовольствия. Да и при чем тут Арахна со своей спесью? На все эти вопросы нечего ответить, опираясь на концепцию «аллегии ткачества», но если на место ткачества мы поставим *живопись*, все немедленно встанет на свои места.

Вот мы видим, как божественные пряхи состязаются друг с другом. Искусство живописи — это тоже состязание, та область, где художники соревнуются с природой, соревнуются с античностью, соревнуются друг с другом. Здесь есть великие мастера, но есть и те, чей суд жесток и несправедлив. Только состязание в совершенстве и суд авторитета не самое главное в живописи. Самое главное — это монотонное, почти механическое на вид действие, требующее сосредоточенности и усердия. Это труд, в котором усидчивость необходима, а грязные пятна от краски и жирные от масла неизбежны. Но изобретателем ткачества является великая Афина, и у живописи тоже есть свои боги, и в какие-то моменты, она, облаченная в золотые рамы, сияет в залитых светом галереях, там, где встречаются вместе прекрасные дамы, музыка, великодушные жесты и дорогие наряды. Но вся эта слава — где-то далеко, пока на переднем плане простой труд, и это не только труд написания очередного шедевра, но и труд многих лет обучения, необходимых, чтобы овладеть мастерством. Искусство живописи — это неуловимая ни для мысли, ни для глаза связь высокого и низкого, божественного и земного, реального и идеального.

4.

В юности благодаря счастливой случайности Веласкес из автора плебейских бодегонов превратился в личного художника короля. Так вместо грубых водоносов и завсегдатаев кабачков он был призван создавать изысканные портреты титулованных особ. Трудно сомневаться, что, хоть он и с честью справился со всеми трудностями, этот переход был настоящим испытанием для его мастерства. Затем, когда Веласкес, фаворит короля, стал одним первых лиц придворной иерархии (гофмейстером), ему постоянно приходилось сталкиваться с выяснением того, почему он, живописец, имеет право на подобную честь. Самым ярким таким эпизодом стало выяснение того, может ли стать Веласкес членом высшего рыцарского ордена Испании — Сант-Яго [5, с. 238]. Тогда, в частности, ему пришлось доказывать, что он не пишет картин за деньги, следовательно, не является художником в обычном смысле. Настоящий рыцарь не должен работать, а так как художник работает, он не может быть рыцарем. Поскольку Веласкес был протеже самого короля, занятие живописью не помешало ему вступить в орден, но ситуация оказалась настолько острой, что он высказался на эту тему в искусстве. В это время были написаны сразу две картины, «Менины» и «Пряхи».

Мотивы, указывающие в картине на историю с Арахной — это не только манифестация мифологического начала, но и прямые знаки спора об искусстве. В Овидиевой истории о божественных пряхах есть все, чтобы задать вопросы, чье искусство прекраснее, что значит искусство высокое и низкое, как нужно поступать с плохим искусством. То же самое с законченными на год раньше «Менинами» (Илл. 4), где не только дважды изображен спор об искусстве (на дальней стене там представлены картины Рубенса и Йорданса, одна со сценой наказания Афиной Арахны, другая с Аполлоном, Марсием и Мидасом), но также присутствует портрет художника (за работой, но в рыцарском облике — со шпагой). «Менины» обладают самым непосредственным отношением к проблеме статуса художника и его искусства. Что же касается «Прях», то в свете упомянутых обстоятельств в них тоже можно видеть своеобразный ответ на те вызовы, которые Веласкесу, как представителю испанской школы,



Илл. 4. Диего Веласкес. Менины. 1656. Холст, масло. Прадо, Мадрид

как барочному живописцу, как придворному портретисту, как фавориту Филиппа IV, делала судьба. Если противоречия высокого и низкого всюду осложняли его существование, то в самом искусстве не они были властны над ним, а он над ними. Когда он в своих картинах соединяет высокое и низкое (мифологию и жанр), противоречие между ними попросту исчезает. Он пишет так, что, с одной стороны, его картина ничем не отличается от тех грубых бодегонов, которые пишут простолюдины-голландцы, а с другой, оказывается реализацией самой возвышенной мифологической программы (Овидий). Мифология и реализика — это только средства искусства. Само же искусство состоит в том, чтобы свободно пользоваться этими средствами. Насколько свободным в обращении с мифологией и реальным миром может быть художник, он и дает нам понять в своих «Пряхах». Да, бывают картины с высокими сюжетами и красивыми формами, есть картины на грубые темы, без всякого изящества форм, но главное не в том, чтобы творить красоту или фиксировать безобразное. Искусство — это когда художник овладел этими материями.

Возможно, сформулированная в таком виде, идея картины могла вполне удовлетворить и короля Филиппа. Ведь именно ему приходилось, продвигая своего художника, преодолевать сопротивление двора [5, с. 224–242]. Превосходство высокого над низким было их главным аргументом, и как раз в этой картине художник доступными ему средствами показал всю тщетность подобной риторики. Что могло больше понравиться Филиппу, пользовавшемуся в конце концов правами абсолютного монарха?

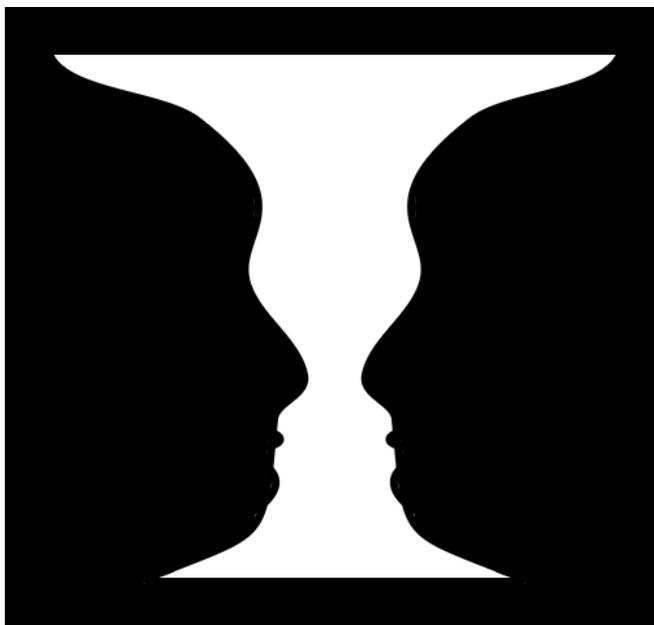
Остается заметить, что не только личные обстоятельства способствовали тому, чтобы тема высокого и низкого в искусстве привлекла внимание Веласкеса. Как известно, для барочной эстетики «высокое и низкое» вообще довольно популярная тема, а если учесть то, что испанская школа живописи одинаково тесно связана и с итальянским ренессансным идеализмом и с голландским реализмом, то картина станет еще более полной.

5.

Как историческое лицо Филипп IV чаще всего упоминается как король-неудачник, человек, чье безволие и недальновидная политика развалили некогда великую империю Испанских Габсбургов. С последним трудно поспорить, но,

если сменить оптику и оценить его заслуги перед искусством, мы увидим, что Филипп принадлежит к числу тех немногих наделенных властью любителей искусства, кто способствовал его процветанию в исторических масштабах. Невозможно представить себе музей Прадо без тех приобретений, которые пополнили королевскую коллекцию при Филиппе. Судьбоносным следует признать врожденную эстетическую восприимчивость короля, благодаря которой он, еще юношей, безошибочно остановил свой выбор на провинциальном рисовальщике бодегонов Веласкесе. И недаром золотой век испанской живописи совпал с эпохой Филиппа, временем, когда лучшим другом государя был художник. Все пишут о том, что Веласкеса с королем с самого начала и до конца (в течение сорока лет) связывала теснейшая дружба, что король высочайшим образом ценил искусство своего друга, и что Веласкес всю жизнь ограничен кругом заказов, связанным с интересами двора (того же короля) [3, с. 34]. Нагляднее всего «адресность» искусства Веласкеса продемонстрирована в «Менинах», написанных так, как будто перед нами сцена, увиденная глазами Филиппа. В «Пряжах» нет такого прямого указания, но если кого-то могли касаться все тонкости различности/неразличимости высокого и низкого, то только короля.

Как воспринял картину король? На первый взгляд, получить ответ на такой вопрос — чистая утопия, но поскольку нас прежде всего интересует его зрительская реакция, восстановить опыт восприятия в общих чертах (собственно, первого знакомства) все-таки можно. Сегодня непосредственному контакту с произведением искусства чаще всего предшествует заочное знакомство, благодаря чему можно узнать, например, про Арахну и Овидия и тому подобные вещи. Для короля такой вариант бы исключен, так что его первый контакт был, очевидно, визуальным. Если это так, трудно поверить, что для него все началось с мифа Овидия. Первым делом король должен был увидеть то, что ему было хорошо знакомо по жанру



Илл. 5. Эдгар Рубин. Ваза-лицо. 1915

бодегонов, т.е. бытовую сцену. Не так важно, видел ли король своими глазами «внутренности» собственных гобеленовых мастерских, но то, что картина должна была ему показаться вполне достоверной, не вызывает сомнений. Это для нас персонаж мифа Овидия, как и дамы в барочных платьях, представляются героями одной бесконечно далекой истории, а для короля все, что изобразил Веласкес, ничем не отличалось от тех реалий, которые встречали его в сегодняшнем дне.

Мог ли Филипп, созерцая картину, не заметить мифологические мотивы на заднем плане? Учитывая, что кар-

тина была под свежим лаком и не искажена реставрацией, а такие вещи как «Похищение Европы», «Овидий» имели для него гораздо большее значение, чем для любого современного человека, вряд ли. Фигура в шлеме в паре с еще одним женским образом на фоне гобелена с «Похищением Европы» немедленно должны были сложиться в овидиевы строки. Таким образом, опыт знакомства с картиной для короля должен был состояться как последовательный, постепенный переход от реалистического понимания к мифологическому. Причем этот переход должен был включать в себя важный момент. Вещь казалась одним, чтобы потом превратиться в другое: настоящие метаморфозы. Наконец, нельзя забывать, что изображение на гобелене выполнено по одной из принадлежавших королю картин. Тициан на гобелене из собственной коллекции мог быть для него той приметой реальности, которая помогла бы обнаружить двойственность картины во всей ее полноте.

В связи с последним замечанием интересно будет выдвинуть гипотезу относительно черной кошки, сидящей на коленях старой пряжи. Ее практически не видно, так как платье пряжи тоже очень темное, но все-таки намек на чёрный силуэт есть. Кто-то мог бы сказать, что это лишь пример пенитименти (художник сам исправил свою работу, избавившись от лишнего мотива), однако то, как голова этой кошки нарушает тугую белую линию ремня прялки, выглядит слишком преднамеренно, чтобы внимательный зритель ничего не заметил. Учитывая, что у ног старухи сидит еще одна кошка, которую прекрасно видно, трудно преодолеть желание увидеть в этой паре «пасхальное яйцо», необходимое для правильного истолкования целого. Если ты видишь двух кошек, одна из которых видна, а другая нет, не значит ли это, что то же самое происходит со смыслами картины? Пока один виден, другой «прячется». Как уже было сказано выше, Веласкес писал на довольно темных холстах, и его живопись со временем заметно потемнела. Поэтому напрашивается предположение, что когда-то кошка на коленях читалась лучше. Что бы сказали современные интерпретаторы этой картины, если бы им пришлось объяснить, зачем понадобилось художнику создавать эту пару? Что до короля, то ему, ближе всех знавшему Веласкеса и как художника, и как человека, все эти вещи должны были доставить большое удовольствие.

Остается только заметить, что принцип, положенный в основу художественной структуры картины, напоминает одну из основных идей гештальтпсихологии, ту, которая была описана датским ученым Эдгаром Рубиным на примере его знаменитой Вазы-лица [9, S. 32] (Илл. 5). На известном рисунке Рубина мы видим два одинаковых черных профиля, обращенных друг к другу так, что белое пространство между ними превращается в некое подобие вазы. Если мы видим вазу, мы не замечаем лиц, если мы видим лица — перестаем видеть вазу. Простейший рисунок наглядно демонстрирует логику устройства нашего восприятия. Он же может служить примером, объясняющим особенности истории рецепции картины. Пока зрители видели земных пряж, божественные пряжи были не видны. Как только обнаружили божественные, земные немедленно выпали из поля зрения. Но на самом деле в картине есть и то, и другое, только вместо примитивной вазы-лица мы имеем два бесконечных мира, слитых вместе волшебной кистью Веласкеса.

«Вероятно, самый одухотворённый комментарий к искусству живописи, который когда-либо создавал живописец, исполненный высокой гордости и глубокой скромности» [1, с. 200] — такой итог своим рассуждениям о «Schildekonst» Вермеера подвел Ганс Зедльмайр. Если попытаться похожим образом подбирать слова к тому комментарию, которым сопроводил живопись Веласкес, вероятно, говорить о гордости и скромности нам не придется. С одной стороны, мы увидим самый трезвый, почти грубый взгляд, а с другой будут неуловимая тонкость игры, артистизм, холодный расчет и величайшая убежденность в собственном превосходстве. Достаточно открыть хорошую книгу о Веласкесе, того же Ортегу-и-Гассета, чтобы убедиться, как это похоже на правду.

Примечание:

¹ Тициана заметили в начале XX в. См: [8, p. 86].

² «... под видом жанровой картины дана аллегория artes majores et artes minores» [1, с. 189].

Список литературы:

1. Зедльмайр Г. Искусство и истина. СПб.: Аxiōma, 2000. 271 с.
2. Левина И. М. Искусство Испании XVI–XVII веков. М.: Искусство, 1965. 266 с.
3. Ортега-и-Гассет Х. Веласкес. Гойя. М.: Республика, 1997. 350 с.
4. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-cad, 1994. 406 с.
5. Якимович А. К. Художник и дворец. Диего Веласкес. М.: Советский художник, 1989. 270 с.
6. Angulo Íñiguez D. Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros. Sevilla: Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1947. 102 p.
7. Justi C. Diego Velazquez and His Times. London: H. Grevel&Co, 1889. 537 p.
8. Riquetts C. The Art of the Prado. Boston: L.C. Page&Co, 1907. 398 p.
9. Ruben E. Visuell wahrgenommene Figuren. Kobenhaven : Gyldendal, 1921. 286 p.

References:

- Angulo Íñiguez D. *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*. Sevilla, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla Publ., 1947. 102 p. (in Spanish)
- Foucault M. *Slova i veshchi. Arheologiia gumanitarnykh nauk (Words and Things. Archeology of the Humanities)*. Saint Petersburg, A-cad Publ., 1994. 406 p. (in Russian)
- Iakimovich A. K. *Khudozhnik i dvorets. Diego Velaskes (The Artist and the Palace. Diego Velazquez)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1989. 270 p. (in Russian)
- Justi C. *Diego Velazquez and His Times*. London, H. Grevel&Co Publ., 1889. 537 p.
- Levina I. M. *Iskusstvo Ispanii 16–17 vekov (Art of Spain of the 16th – 17th Centuries)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 266 p.
- Ortega y Gasset J. *Velazquez. Goya*. Moscow, Respublika Publ., 1997. 350 p. (in Russian)
- Riquetts C. *The Art of the Prado*. Boston, L.C. Page&Co Publ., 1907. 398 p.
- Ruben E. *Visuell wahrgenommene Figuren*. Kobenhaven, Gyldendal Publ., 1921. 286 p. (in German)
- Sedlmayr H. *Iskusstvo i istina (Art and Verity)*. Saint Petersburg, Axiōma Publ., 2000. 271 p. (in Russian)

Морозова Анна Валентиновна, кандидат искусствоведения, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. amorozova64@mail.ru, a.v.morozova@spbu.ru

Morozova, Anna Valentinovna, PhD in Art History, associate professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. amorozova64@mail.ru, a.v.morozova@spbu.ru.

ЕВРОПЕЙСКИЙ РОМАНТИЗМ И ИСПАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ: ОТ РАФАЭЛЯ САНТИ К «ИСПАНСКОМУ РАФАЭЛЮ»

EUROPEAN ROMANTICISM AND SPANISH PAINTING: FROM RAFAEL SANTI TO "SPANISH RAFAEL"

Аннотация. В статье А. В. Морозовой рассматривается недостаточно исследованная проблематика раннего этапа освоения испанской живописи в Европе и России, связанного с эпохой романтизма. Для романтиков, особенно немецких и русских, идеалом красоты и поэзии было искусство Рафаэля и прежде всего его «Мадонны». В.-Г. Вакенродер, В. А. Жуковский, В. П. Кюхельбекер, С. П. Шевырев и другие авторы эпохи романтизма оставили восхищенные описания «Мадонн» Рафаэля и больше всего — его «Сикстинской Мадонны». В этих описаниях они подчеркивали «нерукотворность» образа, навеянного художнику, по их мнению, божественным провидением, его «непостижимость» и высокую духовность. Но по мере знакомства с испанской живописью, вектор интереса смещался от Рафаэля к Мурильо, в котором романтики увидели «испанского Рафаэля». Сам термин «испанский Рафаэль» свидетельствует о том, что система ценностей уже начала меняться, а ценностная шкала еще оставалась прежней. Именно с интереса к Мурильо началось восхищение испанской живописью. В «испанском Рафаэле» романтики находили еще большую нежность, загадочность, поэтичность и неразгадываемость. А. В. Морозова пользуется методом анализа литературных произведений первой половины XIX в., что помогает исследователю проследить изменение приоритетов в сознании европейского и русского зрителя.

Ключевые слова: европейский романтизм; Рафаэль; искусство Испании; Мурильо; Веласкес; «испанский Рафаэль».

Abstract. In the article, A. V. Morozova studied the underexamined problem of the early stage of the understanding of Spanish painting in Europe and Russia, associated with the era of Romanticism. For Romantics, especially German and Russian, the art of Rafael and, above all, his "Madonnas" were the ideals of beauty and poetry. V.-G. Wackenroder, V. A. Zhukovsky, V. P. Kukulbekker, S. P. Shevryev and other authors of the Romantic era left admiring descriptions of Rafael's "Madonnas" and most of all — his "Sixtine Madonna". In these descriptions, they emphasized the "miraculous", "incomprehensible", "highly spiritual" image inspired in the artist, in their opinion, by the divine Providence. However, as the society was being acquainted with Spanish painting, the vector of the interest shifted from Raphael to Murillo, in whom Romantics saw "Spanish Rafael". The term "Spanish Rafael" indicated that the system of values had already begun changing, but the value scale had remained the same. It was the interest in Murillo, which fostered admiration for Spanish painting. In "Spanish Rafael" Romantics found even greater tenderness, mystery, and poetry. A. V. Morozova used the method of analysis of literary works of the first half of the 19th century, which helped the researcher to trace the change in preferences in the minds of the European and Russian audience.

Keywords: European Romanticism; Rafael; art of Spain; Murillo; Velasquez; "Spanish Raphael".

Идеалом художественного совершенства для романтиков долго служила «Сикстинская мадонна» Рафаэля (Илл. 1), «культ» которой укрепился еще во времена классицизма и на поклонение которой в Дрезденскую галерею ходил молодой И. И. Винкельман [2, с. 468; 7]. После Винкельмана с не меньшей горячностью, хотя и в другом аспекте, мадоннами Рафаэля восхищались романтики всей Европы [4]. В.-Г. Вакенродер считал, что образ Мадонны явился Рафаэлю во сне как божественное откровение и ни воспроизвести, ни повторить этот образ невозможно [5, с. 37–40]. Наш отечественный литератор Г. Струйский, побывавший в Дрездене, писал о «Сикстинской Мадонне» Рафаэля: «Она так величественна и свята, что смотришь на нее, как на отверзтое небо. Предвечный Младенец, покоющийся на руках ея, строг, мрачен как судьба мира... Чем долее на него смотришь, тем он становится непостижимее. Эта Мадонна есть лучшая из всех дивных Мадонн Рафаэля. ...Эта Мадонна есть образ нерукотворный...» (1837) [24, с. 73]. Профессор Московского университета С. П. Шевырев в своих лекциях о Рафаэле восклицал: «Перехожу к Рафаэлю, и слово мое немеет. Как изобразить сей дивный феномен, еще донныне ослепляющий нас светом своих произведений?» [25, с. 104]. О «Сикстинской Мадонне» С. П. Шевырев писал: «...Справедливо современники Рафаэля назвали сей осуществление небесной Мадонны под его кистью видением, посланным ему свыше. ...эта любовь и девственность, эта небесная чистота, одним выражением своим ограждая нашу душу от всего нечистого, отколе она, если не из духа Христианской религии? Сей-то высший идеал Христианский в сочетании с формами

Италии — вот Мадонна!» [25, с. 106]. Великолепный пассаж посвящает Сикстинской Мадонне В. А. Жуковский: «Час, который провел я перед этою Мадонною, принадлежит к счастливым часам жизни, если счастьем должно почитать наслаждение самим собою. Я был один; вокруг меня все было тихо; ...вошел в самого себя; потом ясно начал чувствовать, что душа распространяется; какое-то трогательное чувство величия в нее входило; неизобразимое было для нее изображено, и она была там, где только в лучшие минуты жизни быть может. *Гений чистой красоты* был с нею...» [8, с. 189]. Все романтики в один голос подчеркивали «непостижимость» образа Мадонны Рафаэля, его «нерукотворность», его «божественность».

Испанское искусство долгое время оставалось мало известным в Европе. Внимание к нему было инспирировано на рубеже XVIII–XIX вв. вторжением в Испанию французов, освободительной борьбой испанцев и сопутствующим этим событиям вывозом художественных сокровищ за пределы страны.

Одними из первых интерес к испанскому искусству проявили французские художники эпохи романтизма. Наибольшее внимание они обратили на стилистику испанской живописи. Они восхищались техникой старых испанских мастеров, много копировали их. Т. Жерико скопировал в Риме портрет Иннокентия X Веласкеса [16, с. 24]. Копии Т. Жерико с картин Веласкеса на распродаже мастерской покойного приобрел Э. Делакруа [18, с. 174]. Сам Делакруа совершил поездку в Испанию в 1824 г. Он писал: «...Видел Веласкеса и получил разрешение его копировать. Он совсем овладел мною. Вот то, чего я так долго искал,



Илл. 1. Рафаэль Санти. Сикстинская мадонна.
1513–1514. Холст, масло. Дрезденская картинная галерея



Илл. 2. Бартоломе Эстебан Мурильо. Мадонна с младенцем. Ок. 1650 г. Холст, масло. Палаццо Питти, Флоренция

— этот мазок, и твердый и текучий в одно и то же время» [18, с. 174]. Делакруа любил Веласкеса, ласково называл его «мой». «Я возвращаюсь рано, радуясь возможности копировать моего Веласкеса и увлеченный этим» [17, с. 308], — пишет он. Делакруа с энтузиазмом копировал портрет Карла II, который он считал произведением Веласкеса и который впоследствии атрибутировали Карреньо [16, с. 24]. Делакруа же с восхищением отзывался об «экспрессии фигур» [18, с. 84] и совершенстве подражания живой природе [18, с. 167] у Мурильо. Польский романтик Петр Михайловский преклонялся перед Веласкесом [16, с. 24]. Представитель позднего романтизма А. Ж. Анри Реньо, поездка которого в 1868 г. в Испанию имела решающее значение для его творчества, также много копировал Веласкеса в музее Прадо. Он восклицал: «Я хотел бы поглотить Веласкеса всего целиком. Он первый художник в мире!» [18, с. 216–217]. Он же писал: «...испанские художники, кажется мне, могут научить нас большему, чем неприступные гиганты, как Микеланджело или Рафаэль» [18, с. 218]. Таким образом, в эпоху романтизма первенство стало постепенно переходить от итальянских мастеров высокого Ренессанса к испанским живописцам.

Политические события первой половины XIX в. и знакомство с испанской живописью инспирировали у французских романтиков интерес к испанской культуре в целом. П. Мериме, В. Гюго, А. Мюссе, Ж. Санд, Т. Готье восхищались Испанией. Теофиль Готье перед «Менинами» Веласкеса вопрошал: «Где же картина?» [23, с. 37], подчеркивая, что все воссозданное Веласкесом настолько реально, что трудно понять, где кончается реальный мир и начинается изображение. По сравнению с картинами Веласкеса, — восклицал И. Тэн, — «все другие, самые искренние

и самые роскошные, кажутся мертвыми и академическими» [23, с. 43]. Теофиль Торе, в 1835 г. познакомившийся с «Возвращением Блудного сына» Мурильо, тогда входившим в состав галереи маршала Сульта, восклицал: «Нельзя себе представить более совершенного изображения человеческого лица и более поэтично-воспроизведения действительности» [13, с. 40].

Вслед за французами об Испании заговорили немецкие романтики. «Французская революционно-романтическая литература... увлеклась героической борьбой испанского народа в прошлом и настоящем, извлекая из забвения исторические и легендарные эпизоды, характеризующие свободолюбие испанцев и их преданность национальной и личной чести. Немецкий ... романтизм, напротив, оживлял испанские предания феодальных времен, увлекаясь мистикой католической легенды и живостью нравов глухого испанского средневековья» [1, с. 139].

Европейский романтизм с его увлечением Испанией оказал большое влияние на русскую культуру. Испанская тема прозвучала и в творчестве А. С. Пушкина (например, «Каменный гость»), и в музыке М. И. Глинки (например, «Арагонская хота»). Отечественная литература по искусству в первой половине XIX в. была представлена сочинениями, по большей части, профессиональных писателей, которых в первую очередь интересовали тема, сюжет, выразительность образов, а не чисто художественные достоинства произведения. Существование самостоятельной испанской школы живописи в России не подвергается сомнению. В «Прогулке в Академию художеств» (1814) К. Н. Батюшкова любитель изящного восклицает, что, если обстоятельства будут благоприятствовать художнику, то он «...со временем не уступит лучшим живописцам итальянской, французской и испанской школ» [3, с. 26]. Испанская школа здесь выводится как образцовая, достойная подражания. Из испанцев в России был известен и почитаем Мурильо. Герой опубликованной в 1833 г. в журнале «Московский телеграф» повести «Живописец» Н. А. Полевого, критикуя академическую систему художественного образования, «с гневом говорил ...о тех, кто окончил "главную школу живописи... они списывают Корреджо и Рафаэля, Мурильо и Доменикино!"» [6, с. 520], призывая не копировать, а осознанно учиться у перечисленных гениев, в число которых вошел и Мурильо. Другие испанские художники недооценивались. Причем в восприятии русским зрителем их творчества превалировала религиозная сторона. В. К. Кюхельбекер по впечатлениям от художественной галереи Лиона в 1820 г. писал о «Св. Франциске» Сурбарана: «Ужасный Эспаньолетто меня заставил содрогнуться: он представил тело св. Франциска Ассизского...стоящим в углублении стены с отверстиями, обращенными к небу глазами. ...я давно не видел ничего, возмутившего меня до такой степени» [12, с. 43].

К середине XIX в. все те восторженные эпитеты, которые начиная с конца XVIII в. — начала XIX столетия применялись в отношении «Сикстинской Мадонны» Рафаэля, теперь звучат в адрес «испанского Рафаэля», по характеристике тех лет, — Мурильо. Н. В. Кукольник отмечал: «Если ...в Дрездене вы можете изучать сколько-нибудь Корреджо, а в Берлине Франчио, то в Петербурге, решительно в Петербурге, вы можете изучать Мурильо, истинно Испанского Рафаэля» (1836) [24, с. 106]. Аполлон Григорьев (1822–1864) в письме Е. С. Протопоповой 1857 г. писал о картине Мурильо с изображением Богоматери с младенцем, хранящейся во Флоренции (Илл. 2): «...когда я впервые раза смотрел на нее, мне хотелось плакать... ..Этакого высочайшего идеала женственности... я и во сне даже до сих пор не выдывал... .. есть тайна... в ее создании. Мрак, окружающий этот прозрачный, бесконечно нежный, девственно строгий и задумчивый лик, играет в картине... важную роль ...мрак этот есть мрак души самого живописца, из которого вылетел, отделился, улетучился божественный сон. Образ, весь созданный...из розово-палевого сияния зари... ..тут есть аналогия с бетховенским творчеством, которое тоже вылетает из бездн и мрака» [22, с. 114]. Автор явно восхищается неразгадываемой для романтиков тайной религиозного вдохновения Мурильо. В России первой половины XIX в. гений Мурильо явно лидировал среди всех других мастеров испанской, да и не только испанской, живописи. В восприятии своих русских зрителей Мурильо по существу заместил Рафаэля. Сам термин «испанский Рафаэль» свидетельствует о том, что система ценно-

стей уже начала меняться, а ценностная шкала еще оставалась прежней.

Русское научное «испановедение», по замечанию исследователя русской литературы М. П. Алексеева [1, с. 170], может вести свое начало от во многом романтических «Писем об Испании» В. П. Боткина (1847–1849), ставшего первым русским, описавшим и издавшим свои впечатления о поездке в Испанию [20, с. 22–23]. Как и другие писатели, В. П. Боткин сосредоточивается на сюжетно-тематической стороне испанской живописи.

Писатель А. Л. Михайлов в середине XIX столетия восклицал: «Зурбаран мог явиться только в монашеской Испании...» [22, с. 85], опять же подчеркивая религиозный характер испанской живописи.

Испанская тема не обошла и творчества М. Ю. Лермонтова. В первых вариантах «Демона» героиней поэмы была не грузинская княжна Тамара, а испанская монахиня [19, с. VII]. В своих произведениях 1830-х гг. он изображал Испанию страной, угнетаемой всепильем страшной инквизиции, а ее народ страстным и свободолюбивым [11, с. 264]. Частью интерес Лермонтова к Испании был личным. Поэт ошибочно считал, что его род ведет свое начало от испанского графа Лермы и что в его жилах течет испанская кровь. Лермонтов неплохо рисовал. Свои художественные навыки он приобрел в Московском университетском пансионе. Позднее в Петербурге Лермонтов брал уроки живописи у известного художника П. Е. Заболотского [15, с. 5]. Сохранились и его графические работы на испанскую тему: «Испанец с фонарем и католический монах» (1831), «Испанец с кинжалом» (1830–1831), два «Испанца» (1831, 1832), «Эмилия» (героиня «Испанцев») (1830–1831) (Илл. 3). В ее образе Лермонтов написал Варвару Лопухину, которую нежно любил [15, с. 7]. В технике масла на холсте был написан «Герцог Лерма» (1833) (Илл. 4). В нем Лермонтов представил своего воображаемого предка. В этих произведениях создаются суровые, мрачные и одновременно страстные образы испанцев. В то же время эти рисунки свидетельствуют о знакомстве Лермонтова с испанской живописью, поскольку достаточно верно воспроизводят костюмы и прически Испании эпохи XVII столетия (но не художественную манеру и не стиль испанских мастеров). Видимо, и образы испанского искусства Лермонтов воспринимал через призму своего *литературного* романтического представления об Испании. Образ испанцев, встающий с полотен испанских мастеров XVII в., проникнут величавостью, сдержанностью, его отличает самообладание. Испанцы же Лермонтова импульсивны, их внутреннее горение находит выход во внешней страстности и порывистости.

Общеввропейский интерес к испанской культуре и испанской живописи способствовал пополнению испанской части эрмитажного собрания [14, с. 150–151]. Ядро этой первой галереи испанской живописи за пределами Испании [10, с. 22], считает Л. Л. Каганэ, сформировалось именно в первой половине XIX столетия [10, с. 21; 14, с. 150; 9]. При формировании эрмитажной коллекции приоритет оставался за Мурильо, количество произведений которого явно преобладает над числом картин любого другого мастера испанского искусства в Эрмитаже.

Гравюры с испанских оригиналов Эрмитажа, как свидетельствуют данные Д. А. Ровинского, приведенные им в «Подробном словаре русских гравюров XVI–XIX вв.» (1895) [21], были в ходу в России XIX в. Особым спросом пользовались гравюры с картин Мурильо, во второй половине XIX в. был гравирован портрет Иннокентия X Веласкеса. Моралеса, Эль Греко, Кано, Рибера, Сурбарана в XIX в. не гравировали.

В первой половине XIX в. чрезвычайно окрепла установившаяся еще в XVIII столетии связь русских живописцев с российскими художественными собраниями [14, с. 167]. И испанские картины этих собраний не остались ими не замечены. Живописцы, в отличие от литераторов, обратились прежде всего к стилистике испанского искусства, тщательно ее изучая и постигая ее волшебство. Здесь можно назвать К. П. Брюллова, Ф. А. Бруни и целый ряд других мастеров [20, с. 24–27].

По мере знакомства Европы и России с испанским искусством идеал постепенно изменялся и на смену Рафаэлю Санти приходил «испанский Рафаэль» — Мурильо, с восхищения которым постепенно началось и планомерное изучение испанской живописи. Сформировавшееся в первой половине XIX столетия



Илл. 3. Михаил Лермонтов. Эмилия. 1830–1831. Бумага, акварель. Государственный музей истории российской литературы им. В. И. Даля, Москва



Илл. 4. Михаил Лермонтов. Герцог Лерма. 1833. Холст, масло. Институт русской литературы РАН «Пушкинский дом», Санкт-Петербург

и продиктованное эстетикой романтизма литературно-стилистическое исследование испанской живописи оказало влияние на всю последующую историю российской испанистики в области истории искусства. В эпоху романтизма литературный и стили-

стический подходы оставались дискретными, их конвергенция стала задачей испанистики последующего времени. Преимущественный интерес к живописи Мурильо сменился интересом к Веласкесу уже значительно позже, на рубеже XIX–XX вв.

Список литературы:

1. Алексеев М. П. Русская культура и романский мир. Л.: Наука, 1985. 542 с.
2. Бабанов И. Очерк жизни и творчества Винкельмана // *Винкельман И. И. История искусства древности*. СПб.: Алетейя, 2000. С. 461–489.
3. Батюшков К. Н. Прогулка в Академию художеств // *Русские писатели об изобразительном искусстве*. Л.: Художник РСФСР, 1976. С. 22–27.
4. Булкин В. А. Достоевский и живопись // *Проблемы изобразительного искусства XIX столетия. Вопросы отечественного и зарубежного искусства*. Вып. 4. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1990. С. 147–149.
5. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977. 263 с.
6. Верещагина А. Г. Критики и искусство: Очерки русской художественной критики середины XVIII – первой трети XIX века. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 739 с.
7. Винкельман И. И. История искусства древности. СПб.: Алетейя, 2000. 800 с.
8. Жуковский В. А. Рафаэлева Мадонна // *Собр. соч. в 20 т. Т. 13*. М.: Языки славянской культуры, 1999. С. 188–191.
9. Кaganэ Л. Л. Испанская живопись в Эрмитаже. XV – начало XIX века. История собрания. Севилья: Фонд Эль Монте, 2005. 602 с.
10. Кaganэ Л. Л. Испанская живопись XVII – начала XIX века. История собрания и его состав // *Spanish Art of the XVI–XIX Centuries from State Hermitage Museum*. St. Petersburg: Committee for the Exhibition of The State Hermitage Museum, 1996. P. 8–33.
11. Калугина Е. О. «Черная легенда» об Испании в русской культуре // *Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания*. СПб.: Общественное объединение Союз писателей Санкт-Петербурга, 2001. С. 264.
12. Кюхельбекер В. П. Путешествие. Дневник. Статьи. Л.: Наука, 1979. 789 с.
13. Лафон П. Бартоломе Мурильо. Его жизнь и художественная деятельность. Петроград: Огни, 1913. 60 с.
14. Левинсон-Лессинг В. Ф. История Картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1985. 407 с.
15. Лермонтов М. Ю. Картины. Акварели. Рисунки. М.: Изобразительное искусство, 1980. 317 с.
16. Лопес Крус Х. Мурильо и Веласкес в русской художественной культуре XIX – начала XX вв. : дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.04. Москва, 2001. 312 с.
17. Мастера искусства об искусстве в 4 т. / Под общ. ред. Д. Аркина и др. Т. 2. М.-Л.: ОГИЗ, 1936. 453 с.
18. Мастера искусства об искусстве в 7 т. / Под общ. ред. А. А. Губера и др. Т. 4 / Под. ред. И. Л. Маца и Н. В. Яворской. М.-Л.: Искусство, 1967. 622 с.
19. Михаил Юрьевич Лермонтов. Картины и рисунки поэта. Иллюстрации к его произведениям / Сост. Е. А. Ковалевская. М.-Л.: Сов. художник, 1964. 126 с.
20. Морозова А. В. Отечественная искусствоведческая испанистика. СПб.: Дмитрий Буланин, 2017. 352 с.
21. Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. С.-Петербург: Типогр. Императорской академии наук, 1895. В 2-х т. 344, 806 с.
22. Русские писатели об изобразительном искусстве / Сост. Л. А. Гессен, А. Г. Островский. Л.: Художник РСФСР, 1976. 329 с.
23. Фор Э. Диего Веласкес. Биография-характеристика. Петербург: Тип. АО типогр. дела в СПб., 1913. 60 с.
24. Художественная газета. Петербург, 1836–1837 гг.
25. Шевырев С. П. Изящные искусства в XVI в. // *Ученые записки Московского императорского университета*. 1833. Ч. 2. С. 77–111.

References:

- Alekseev M. P. *Russkaia kultura i romanskii mir (Russian Culture and the Roman World)*. Leningrad, Nauka Publ., 1985. 542 p. (in Russian)
- Arkin D. and others (eds.). *Mastera iskusstva ob iskusstve v 4 tomakh (Masters of Art about Art in 4 Volumes)*. Vol. 2. Moscow-Leningrad, OGIZ Publ., 1936. 453 p. (in Russian)
- Babanov I. Ocherk zhizni i tvorchestva Winkelmana (About Life and Creativity of Winkelmann). *Istoriia iskusstva drevnosti (History of Art of Antiquity)*. Saint Petersburg, Aleteia Publ., 2000, pp. 461–489. (in Russian)
- Batushkov K. N. Progulka v Akademiiu khudozhestv (Visit to the Academy of Arts). *Russkie pisateli ob izobrazitelnom iskusstve (Russian Writers about Visual Arts)*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1976, pp. 22–27. (in Russian)
- Bulkin V. A. Dostoevskii i zhivopos (Dostoevsky and Painting). *Problemy izobrazitel'nogo iskusstva 19 stoletia. Voprosy otechestvennogo i zarubezhnogo iskusstva. (Issues of Visual Arts of the 19th Century. Questions on Russian and Foreign Art)*. Issue 4. Leningrad, Leningrad University Publ., 1990, pp. 147–149. (in Russian)
- Faure E. *Diego Velazquez. Biografiia-kharakteristika (Diego Velazquez. Biography-characteristic)*. Petersburg, Tipografiia AO tipografskogo dela v Sankt-Peterburge, 1913. 60 p. (in Russian)
- Gessen L. A.; Ostrovskii A. G. (comp.). *Russkie pisateli ob izobrazitelnom iskusstve (Russian Writers about Visual Art)*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1976. 329 p. (in Russian)
- Guber A. A. and others (eds.). *Mastera iskusstva ob iskusstve v 7 tomakh (Masters of Art about Art in 7 Volumes)*. Vol. 4. Moscow-Leningrad, Iskustvo Publ., 1967. 622 p. (in Russian)
- Kagané L. L. *Ispanskaia zhivopis' 17 – nachala 19 veka. Istoriia sobraniia i ego sostav (Spanish Painting of the 17th – the Early 19th Centuries. History of the Collection and Its Composition)*. *Spanish Art of the 16th – 19th Centuries from the State Hermitage Museum*. Saint Petersburg, Committee for the Exhibition of The State Hermitage Museum Publ., 1996, pp. 8–33. (in Russian)
- Kagané L. *La pintura española del Museo del Ermitage. Siglos 15 á comienzos del 19. Historia de una colección*. Sevilla, Fundación El Monte Publ., 2005. 602 p. (in Spanish and Russian)
- Kalugina E. O. “Chernaia legenda” ob Ispanii v russkoi culture (“Black legend” about Spain in Russian Culture). *Pogranichnye kultury mezhdru Vostokom i Zapadom: Rossiia i Ispaniia (Border Cultures Between East and West: Russia and Spain)*. Saint Petersburg, Soius Pisatelei Sankt-Peterburga Publ., 2001, p. 264. (in Russian)
- Khudozhestvennaia gazeta (Art Journal)*. Petersburg, 1836–1837. (in Russian)
- Kovalevskaia E. A. *Mikhail Iur'evich Lermontov. Kartiny i risunki poeta. Illustratsii k ego proizvedeniam (Mikhail Iur'evich Lermontov. Paintings and Sketches by the Poet. Illustrations to His Works)*. Moscow-Leningrad, Sovetskii khudozhnik Publ., 1964. 126 p. (in Russian)
- Kukhelbecker W. P. *Puteshestvie. Dnevnik. Stat'i. (Voyage. Diary. Articles)*. Leningrad, Nauka Publ., 1979. 789 p. (in Russian)

- Lafond P. *Bartolome Murillo. Ego zhizn i khudozhestvennaia deiatel'nost' (Bartolome Murillo. His Life and Creative Work)*. Petrograd, Ogni Publ., 1913. 60 p. (in Russian)
- Lermontov M. Iu. *Kartiny. Akvareli. Risunki. (Painting. Watercolours. Sketches)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1980. 317 p. (in Russian)
- Levinson-Lessing V. F. *Istoriia Kartinnoi galerei Ermitazha (1764–1917) (History of Painting Gallery of the Hermitage (1764–1917))*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1985. 407 p. (in Russian)
- Lopez Cruz H. *Murillo i Velazquez v russkoi khudozhestvennoi culture 19 – nachala 20 vv. (Murillo and Velazquez in Russian Artistic Culture of the 19th – the Early 20th Centuries)*: PhD Thesis. Moscow, 2001. 312 p. (in Russian)
- Morozova A. V. La imagen del monarca en el arte español de la mitad del Siglo XVI (The Image of the King in Spanish Art in the Middle of the 16th Century). *Memoria y Civilización*, 2017, no. 20, pp. 27–44. DOI: <https://doi.org/10.15581/001.20.27-44> (in Spanish)
- Morozova A. V. *Otechestvennaia iskusstvovedcheskaia ispanistika (Russian Spanish Studies in History of Art)*. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2017. 352 p. (in Russian)
- Rovinskii D. A. *Podrobnyi slovar' russkikh graverov 16–19 vv. (Detailed Dictionary of Russian Engravers of the 16th – the 19th Centuries)*. Saint Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi akademii nauk Publ., 1895. 2 vol. 344, 806 pp. (in Russian)
- Shevyrev S. P. Iziashchnye iskusstva v 16 v. (Fine Arts in the 16th Century). *Uchenye zapiski Moskovskogo imperatorskogo universiteta (Memoirs of Moscow Imperial University)*, 1833, part 2, pp. 77–111. (in Russian)
- Wakenroder W.-G. *Fantazii ob iskusstve (The Fantasies about Art)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 263 p. (in Russian)
- Wereschagina A. G. *Kritiki i iskusstvo: Ocherki russkoi khudezhestvennoi kritiki serediny 18 – pervoi treti 19 veka (Critics and Art: Essays on Russian Art Criticism in the Middle of the 18th – the First Third of the 19th Centuries)*. Moscow, Progress-Traditsia Publ., 2004. 739 p. (in Russian)
- Winkelmann I. I. *Istoriia iskusstva drevnosti (The History of the Art of Antiquity)*. Saint Petersburg, Aleteiia Publ., 2000. 800 p. (in Russian)
- Zhukovskii V. A. *Rafaehleva Madonna (Madonna by Rafael). Sobranie sochinenii v 20 tomakh (Collected works in 20 volumes). Vol. 13*. Moscow, Iazyki slavianskoi kultury Publ., 1999, pp. 188–191. (in Russian)

Эсоно Александр Флорентинович, кандидат искусствоведения, заместитель заведующего Отделом эстампов. Российская национальная библиотека, Россия, Санкт-Петербург, ул. Садовая, 18. 191023. aesono@yandex.ru

Esono, Aleksander Florentinovich, PhD in Art History, Deputy head of the Print department. National Library of Russia, Sadovaia ul., 18, 191023 Saint Petersburg, Russian Federation. aesono@yandex.ru

«ПОПУЛЯРНАЯ КРАСОТА» ПОЛИХРОМНОЙ СКУЛЬПТУРЫ В ПОПУЛЯРНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

“BELLEZA POPULAR” OF POLYCHROME SCULPTURE IN POPULAR LITERATURE

Аннотация. Статья посвящена феномену «популярной красоты» как яркому проявлению массового характера деревянной пластики. Деревянная полихромная скульптура барокко занимала важное место в культуре католических стран, таких как Испания, Португалия, Чехия и др. Это явление, связанное и с понятием Контрреформации, и с проблемами народного почитания и популяризации тех или иных иконографических схем, может быть рассмотрено как часть массовой культуры барокко, а само барокко — как эпоха зарождения многих механизмов массового искусства. В рамках данной гипотезы в статье деревянная скульптура описывается и анализируется с помощью цитат из произведений в жанре научной фантастики и фэнтези середины XX в. Так, благодаря размышлениям авторов XX столетия о религиозном искусстве, иконоборчестве и популярных образах, можно достаточно доступными терминами описать феномен полихромной пластики как явления массовой культуры XVII в. Кроме того, опираясь на цитаты писателей прошлого века, возможно охарактеризовать взаимодействие человека с деревянной раскрашенной скульптурой через исследование принятого в рамках данной статьи обозначения «популярной красоты» с её слабыми и сильными сторонами. В статье высказывается гипотеза о том, что само восприятие деревянной скульптуры базируется в большей степени на психологии, чем на религиозно-мистическом мышлении, во многом характерном для XVII в. Это в определенном смысле приближает полихромную пластику к современному зрителю и позволяет воспринять её как часть массовой культуры.

Ключевые слова: полихромная скульптура; барокко; Контрреформация; массовое искусство; популярная культура; научная фантастика.

Abstract. The focus of the study was on the phenomenon of “popular beauty” as a vivid manifestation of the mass character of wooden sculpture. Polychrome sculpture of Baroque occupied an important place in the culture of Catholic countries such as Spain, Portugal, Czech Republic, and others. Connected with the concept of Counter-Reformation and problems of popular worship and popularization of certain iconographic schemes, this phenomenon appears to be a part of the mass Baroque culture. Moreover, the author examined the Baroque as the era of the birth of many mechanisms of mass art. Supporting this hypothesis, the researcher described and analyzed wooden sculpture using quotations from the science fiction and fantasy literature of the mid-twentieth century. By means of the reflections of the authors of the 20th century about religious art, iconoclasm and popular images, it is possible to describe the phenomenon of polychrome sculpture as an element of mass culture of the 17th century in quite accessible terms. In addition, from the perspective of the writers of the last century, it is viable to characterize the interaction of a person with a painted wooden sculpture through the study of the adopted in this text term “popular beauty” with its weak and strong points. The hypothesis in the article is that the very perception of the wooden sculpture relies more on psychology than on the religious-mystical thinking, which was typical to the 17th century. In some sense, this brings polychrome sculpture closer to the modern spectator and allows them to perceive it as a part of popular culture.

Keywords: polychrome sculpture; Baroque; Counter-Reformation; mass art; popular culture; science fiction.

Целью данной статьи является попытка проведения мысленного эксперимента — описание специфических свойств деревянной полихромной скульптуры барокко XVII в. как части зарождающейся массовой культуры с помощью языка популярной литературы XX столетия. Задача эксперимента — показать, что взаимодействие с самой скульптурой возможно даже в рамках культуры и языка XX в., в связи с чем можно предположить, что производство такой пластики и способ её восприятия не ограничен религиозно-мистическим мышлением раннего Нового времени, а стоит, скорее, на фундаменте массового искусства, функционирующего и по сей день. Для заимствования языка описания, в целом находящегося в контексте истории прошлого века, были избраны два произведения — «Космическая трилогия» [1] Клайва С. Льюиса (написана в 1939–1945) и «Гимн Лейбовицу» [2] Уолтера Миллера младшего (1959).

Несмотря на рабочую гипотезу и на тему статьи, лейтмотивом, который связывает столь отдаленные эпохи, может служить тема разрушения произведений искусства, в анализе явлений массовой культуры далеко не второстепенная. Стоит напомнить, что в конце XVI в. разрушение произведений религиозного искусства стало своеобразным маркером протестантов в католической пропаганде (например, иллюстрации в книге католического публициста Ричарда Роуландса «Театр жестокости еретиков нашего времени», изданной в Антверпене в 1587 г. и многократно переиздававшейся [9] (Илл. 1)). В XX в. эта тема

стала ещё более актуальной — уничтожение искусства до сих пор выступает как своеобразный маркер «зла», «противника», «варвара» и т.д. Безусловно, можно найти и другие общие аспекты между XVII в. и XX в. — ощущение хрупкости, бренности бытия и противоположная этому страсть к жизни, проявляющаяся в научном познании мира и одновременно — в жадном потреблении... Однако ясно, что между двумя этими периодами протянулась и некая эволюционная линия — это история массового искусства и популярной культуры. Так, например, культуру барокко испанский историк Хосе Антонио Мараваль анализировал как «массивную», склонную к кичу, коммерциализации и направленную на то, чтобы заинтересовать потребителя [5, p. 147–148].

Непосредственно феномен разрушения памятников прошлого привел Уолтера Миллера к написанию «Гимна Лейбовицу». Американский писатель, служивший во время Второй мировой войны в авиации, участвовал в налете на древний бенедиктинский монастырь Монтекасино в Латинской долине. Увиденные им разрушения, в которых он сам принимал участие, произвели на будущего автора романа такое впечатление, что он принял католичество и занял резко антивоенную позицию во время новой тогда Холодной войны. Через весь роман, описывающий три эпохи в мире, который уже пережил ядерную войну или «огненный потоп», проходит образ святого Лейбовица — это деревянная скульптура, вырезанная одним монахом. Данный сюжет, по сути, напоминает о том, что и сегодня деревянная пла-

стика так же хрупка, как и человеческое тело: реставраторы трудятся над её сохранением, но выдержать гипотетический ядерный пожар эти памятники едва ли способны.

Нужно сказать, что Уолтер Миллер из-за собственной социальной и религиозной позиции, а также посттравматического стрессового расстройства проводит в своем романе мысленный эксперимент. В постапокалиптическом мире осталось место религии — католической церкви, одним из очагов которой выступает старинный монастырь, затерянный на просторах юга бывших США. Пока вокруг бушуют покаленные радиацией поколения людей и требуют разрушения знаний (совсем как иконоборцы требовали уничтожить «идолов»), церковь постепенно становится единственным хранилищем знаний старого человечества.

Инженер Исаак Лейбовиц основывает что-то вроде ордена, который собирает довоенные технологии и знания. К тому моменту, когда разворачивается повествование, Лейбовиц — практически святой, и монах Фрэнсис случайно находит вход в ядерный бункер, где обнаруживает невиданную святыню — чертеж, подписанный самим Лейбовицем... Шаг за шагом человечество восстанавливает свои знания, давно привыкнув к мутациям и войнам, пока, наконец, не приходит к новому ядерному конфликту, а монахи на космическом корабле покидают безнадёжную Землю, говоря в духе риторики барокко: «Таков конец мира» [2, с. 350]. Сюжет этого романа сильно повлиял на игровую и киноиндустрию, например, в виде аллюзии на монахов, сохраняющих знания, в виде «Братства стали» или «Последователей Апокалипсиса» в мире игры Fallout, а к самой атмосфере книги близки зарисовки Адама Адамовича, основного дизайнера этой компьютерной игры.

Другой источник — цикл новелл «Космическая трилогия» — появился в 1940-е гг. и может быть назван вполне характерным произведением мистической фантастики или фэнтези первой половины XX в., тем более что Клайв Стейплз Льюис станет ещё более известен как автор «Хроник Нарнии» в 1950-е гг. «Трилогия» также является размышлениями автора о религии, помещёнными в сюжет о космических путешествиях и жизни на других планетах, однако, в целом можно сказать, что к жанру фэнтези эти новеллы относятся, прежде всего, потому, что их лейтмотив — это борьба добра со злом. И одна из ярких сцен в третьей части трилогии («Мерзейшая мощь») — это сцена с деревянным распятием:

«Тем временем, войдя в длинную комнату, Марк увидел, что стол отодвинут к стене. На полу лежало огромное распятие, почти в натуральную величину, выполненное в испанском духе — с предельным, жутким реализмом.

— У нас есть полчаса, — сказал Фрост, глядя на секундомер, и велел Марку топтать и как угодно оскорблять распятие...

...Марк сам удивлялся тому, что чувствует. Без всякого сомнения, перед ним лежало не то, что так поддерживало его в эти дни. Невыносимое по реализму изображение было, на свой лад, так же далеко от «нормального», как и все остальное в комнате. Но Марк не мог выполнить приказ — ему казалось, что гнушно оскорблять такое страдание, даже если страдалец вырезан из дерева...

...Он шагнул было вперед, чтобы скорее отделаться от этой ерунды, когда беззащитность распятого остановила его. Никакой логики не было. Эти руки и ноги казались особенно беззащитными потому, что они сделаны из дерева, и уж никак, ничем не могут ответить...

...Марк понимал, как велика опасность. Если он не послушается, отсюда ему не уйти. Страх снова подступил к нему. Он сам был беззащитным, как этот Христос. Когда он это подумал, распятие предстало перед ним в новом свете — не куском дерева и не произведением искусства, но историческим свидетельством...

Марк молчал. Он думал, и думал напряженно, ибо знал, что останись он хоть на миг, страх сломит его. Да, христианство — выдумка. Смешно умирать за то, во что не веришь. Даже этот человек на этом самом кресте обнаружил, что все было ложью, и умер, крича о том, что Бог, которому он так верил, покинул его. Этот человек обнаружил, что все мироздание — обман. Но тут Марку явилась мысль, которая никогда ему не являлась: хорошо, мироздание — обман, но почему же надо вставать на его

сторону? Предположим, правда совершенно беспомощна, над ней глумятся, терзают, убивают, наконец. Ну и что? Почему не погибнуть вместе с ней? Ему стало страшно от того, что самый страх исчез. Все эти страхи прикрывали его, они защищали его всю жизнь, чтоб он не совершил того безумия, которое совершает сейчас, когда говорит, обернувшись к Фросту:

— Да будь я проклят, если это сделаю!» [1, с. 561–563].

Льюис также касается темы деструктивного отношения к «идолом» — темы «иконоборчества». То есть попрание искусства или его уничтожение — это попрание самой правды, самого человека, пусть даже и через его подобие. Такое восприятие, кажется характерным и для католиков XVII в. в Испании, однако оно вполне характерно и для массового искусства сегодня. И сама точка зрения — «руки и ноги казались особенно беззащитными



*Non celare potest odium, quod pectore versat
Impius, ingeniumque suo se prodit ubique
Indicio, Christum petit insidiator, & eius
Indao de more gregem, praesentia quem non
Numinis, aut sancta reuerentia terruit ara,
Victima quum suffixa Cruci fuit ipse Sacerdos.*

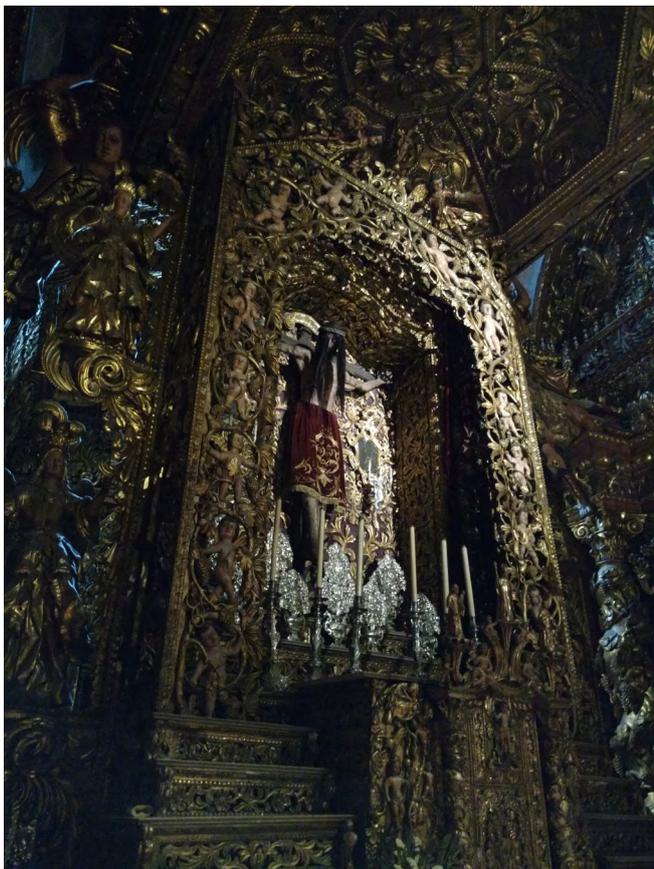
Илл. 1. Р. Роулэндс. Иллюстрация из книги «Театр жестокости еретиков нашего времени». С. 45.

1604. Гравюра на меди. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

потому, что они сделаны из дерева, и уж никак, ничем не могут ответить» — звучит современно и не религиозно, вызывая предположения о том, что эта скульптура взаимодействует с человеком неким специфическим образом.

Но почему возникает столь глубокая связь между человеком и массовым искусством, почему оно так человечно по сути? Здесь самое время найти место концепту «популярной красоты», который и лежит в основе такого глубокого взаимодействия. Сразу оговоримся, что «популярная красота» — это не общепринятый термин, а обычное испанское словосочетание («belleza popular»), которое следует переводить на русский как «народная красота». Это абсолютно правильно, однако «популярная красота» не потому народная, что изображает народ, а потому что выражает стремление понравиться, быть популярным, что проявляется и в повторении типажей, и в иллюзионистической росписи скульптуры.

Однако и тема разрушения искусства, и тема эволюции «популярной красоты» деревянной скульптуры связаны между собой, прежде всего, исторической ситуацией Реформации и Контрреформации. Вероятно, тема разрушения отчетливее всего проявляет свою противоположность — то есть производство, созидание. Религиозное искусство всегда самый очевидный признак богатства церкви, и оно стало одной из жертв социального прогресса во время событий, которые принято называть Рефор-



Илл. 2. Неизвестный скульптор. Христос из Оренсе. XIII–XIV вв. Дерево, роспись. Собор Св. Мартина в Оренсе

мацией. Богатства и пороки католической церкви быстро стали частью протестантской пропаганды. Однако почти параллельно началась и католическая реформация, которую иногда называют Контрреформацией, что неточно [3, с. 20], так как причины и механизмы, которые использовались протестантами и католиками были одного рода, разной была лишь степень радикальности, это видно при сравнении, скажем, протестантских листовок и деревянной скульптуры, двухмерного и трехмерного искусства соответственно, слова и образа...

Чтобы понять, что именно лежало в основе изменений религиозного искусства и отношения к нему кроме исторического контекста в целом, необходимо сделать ещё одно замечание. Религиозное искусство, кроме всего прочего, всегда продукт: его сделал мастер, которому заплатили. Далее продукт может стать товаром — то есть попасть на рынок, а может остаться просто продуктом. Так и происходило с католической скульптурой — она производилась для храмов, где и демонстрировалась или хранилась для участия в религиозных процессиях, оплачивался лишь труд скульптора. Поэтому скульптура в известной степени не становилась товаром. Протестантская же сторона пошла дальше, была чуть прогрессивнее — в среде протестантов большей популярностью пользовалось такое искусство, которое было товаром — книги, гравюры, листовки [7, р. 11]. И хотя в плане производства принципиально важен был только печатный станок, который печатал без привязки к религии бумажные иконы для католиков и портреты деятелей Реформации для протестантов, распространённость листовок у последних сравнима, пожалуй, только с обилием скульптуры и живописи у первых.

Сохранение традиций религиозного искусства, которым нельзя владеть лично, но с которым можно взаимодействовать индивидуально, и распространение продаваемых листовок у протестантов, в значительной мере и определяют феномен культуры барокко. Заметно, как с распространением печатного станка и техники офорта в XVI–XVII вв. демократизируется рынок изображений, заметно также, как католическая церковь не без влияния печатной продукции усиливает визуальную составля-

ющую своего искусства. Известно, что виднейшие испанские скульпторы барокко часто пользовались гравюрой как иконографическим источником, создавая свои пластические произведения. Характерен пример Алонсо Кано (1601–1667), который был и скульптором и живописцем, и в обеих ипостасях пользовался графическими прототипами [4, р. 65–66].

По сути, католики и протестанты через символическое «владение» искусством решали вопрос «богатства церкви», создавая иллюзию демократизации и общности. Католическому населению условно предлагалось владеть «общинно» — так активизируются религиозные объединения мирян («cofradías» или «confrarias» в Испании и Португалии, соответственно), которые заботятся о храме или, реже, заказывают произведения для него, все вместе участвуют в религиозных процессиях. Протестанты же могли приобретать религиозное искусство — книги и нравоучительные гравюры. Можно охарактеризовать католическую Реформацию как альтернативу Реформации протестантской, что принципиально важно для понимания феномена деревянной пластики XVII столетия — одного из самых мощных инструментов католической Реформации, одного из самых мощных проявлений массового искусства. Даже в том случае, если скульптура не создана барочной, её помещали в барочное пространство, включая в итоге в популярную культуру (например, распятие в соборе города Оренсе в Галисии, более известное как «Христос из Оренсе» или «Santo Cristo de Ourense», которое датируется XIII–XIV вв. (Илл. 2))

Так, усилиями обеих сторон складывается уже привычная для Нового и Новейшего времени массовая культура, в центре которой — популярное искусство, по-разному обыгранное, но создаваемое для населения с ним взаимодействующего. В этом подходе, социально и экономически обусловленном, можно также сделать наблюдение: если разрушение искусства — «плохо», то созидание искусства — видимо, «хорошо», даже если такое заключение не является сознательным и официальным. Однако такая простая мысль для XVII в. и для уже складывающегося массового искусства — пожалуй, настоящая бомба с замедленным действием. Ведь при новых способах производства (печатный станок), при усиливающемся разделении труда (та же скульптура почти всегда произведена скульптором, живописцем, позолотчиком, ювелиром и др., не говоря уже о производстве гравюр, в котором участвовало несколько профессионалов) идея воспроизведения становится почти синонимом добра, самой жизни. В мире, культура которого пронизана мыслями о бренности бытия и меланхолией [6, р. 135], воспроизведение успокаивает — оно морально и психологически стоит выше разрушения. Сначала религиозные войны и далее барочные vanitas как будто способствует такому восприятию.

Поэтому количество воспроизводимых образов, с одной стороны, демократизирует визуальную культуру, упрощает доступ к ней, а с другой — слегка или даже полностью обесценивает. Образы зачастую кажутся «сладкими». Вероятно, языком XX в. этот аспект удачно выразил Уолтер Миллер, в романе которого есть такой фрагмент: когда на Земле идет последняя война, действует организация «Зеленая звезда», вроде современного «Красного креста». Случается атомная бомбардировка, и эта организация предлагает людям не мучиться от радиации, а сделать смертельную инъекцию. Католические монахи выступают против такого решения, но ничего не могут сделать, когда специальные машины останавливаются неподалеку от монастыря, рабочие разворачивают лагерь для «помощи» пострадавшим, а для привлечения людей представители «Зеленой звезды» устанавливают образ Иисуса:

«Он мельком взглянул на статую, которую рабочие установили у ворот лагеря, и невольно поморщился. Это было одно из составных изображений человека, которые используются в психологических тестах. В таких тестах испытуемым показывают рисунки и фотографии незнакомых людей и задают вопросы, как “С кем из них вы хотели бы познакомиться?”, “Кто из них, скорее всего, станет хорошим родителем?”, “С кем бы вы не хотели встретиться?”, “Кто из них, по-вашему, является преступником?”. Из фотографий, выбранных по признаку “более всего” или “менее всего”, с помощью компьютера была создана серия “среднестатистических лиц”, каждое из которых позволяло с первого взгляда судить о характере человека.

С ужасом Зерки отметил, что статуя похожа на самые женственные образы Иисуса Христа, каким его изображали посредственные художники: слащавое лицо, пустой взгляд, манерная улыбка, руки раскрыты в объятиях, широкие пышные бедра и что-то похожее на молочные железы — если только это не складки на одежде. «Господи, взошедший на Голгофу! — ахнул Зерки. — Вот таким представляешь тебя чернь?». С некоторым трудом аббат мог бы представить, как эта статуя говорит: «Не препятствуйте детям приходить ко Мне», но не мог вообразить, что она сказала бы: «Идите от Меня, проклятые, в огонь вечный» или изгоняла бы торговцев из храма. «Какой вопрос они задали испытуемым, чтобы толпа увидела именно это лицо?» — подумал он. На постаменте была надпись «УТЕШЕНИЕ». В «Зеленой звезде» наверняка видели сходство статуи с традиционными *сладенькими иисусами* убогих художников...» [2, с. 327–328].

Очевидно, что эта цитата как никакая другая описывает слабую сторону массового искусства и деревянной скульптуры в том числе. Учитывая характерную для него проблематику произведения, можно сказать, что «популярная красота» — это красота воспроизводимая, повторяющаяся. Она выступает самым, наверно, очевидным проявлением массового характера в деревянной скульптуре XVII в., кроме, пожалуй, феномена полихромии.

Но если эта слабая сторона является проявлением глубоко современной природы массового искусства, то должен быть и положительный результат, который, справедливости ради, нужно заметить, поддерживается и способом производства. «Популярная красота» — это не совсем то, что «сладенький иисус», даже если речь идет о таких мягких по форме и очень популярных произведениях, как, например, «Несение креста», создаваемых гранадской школой скульптуры в XVII–XVIII вв. (Илл. 3). На практике она балансирует между подобной уничижительной оценкой и совсем другим ощущением. В «Гимне Лейбовицу» Миллер характеризует скульптуру нового святого несколько раз, раскрывая самые сильные стороны этого образа, которые можно отнести и к деревянной пластике барокко. Сначала, говоря об истории создания этого образа:

«Брата Финго вернули в столярную мастерскую и разрешили время от времени работать над образом великого мученика. Как и Фрэнсис, Финго лишь изредка мог выкраивать по часу на свой проект; резьба по дереву шла так медленно, что прогресс можно было заметить только в том случае, если смотреть на статую раз в несколько месяцев. Фрэнсис видел ее слишком часто, и поэтому для него изменения были практически неразличимы. Добродушие и радостный энтузиазм Финго очаровали его; даже понимая, что Финго тем самым компенсирует свою уродливость, Фрэнсис, тем не менее, любил в свободные минуты наблюдать за тем, как он работает...

...Сидя на скамье в углу мастерской, Фрэнсис иногда делал наброски, пытаясь вообразить детали, которые пока что были вырезаны лишь очень приблизительно. Очертания лица уже проступали, однако, их по-прежнему маскировали щепки и куски долота. Финго посматривал на его рисунки и смеялся. Но пока шла работа, Фрэнсис не мог отделаться от мысли, что статуя улыбается — и это улыбка ему смутно знакома. Он набросал ее и ощущение усилилось. Вот только вспомнить, где он видел это лицо и эту усмешку, не получалось.

— Неплохо, совсем неплохо, — заметил Финго, увидев наброски. Переписчик пожал плечами.

— Все думаю о том, где я мог его видеть...

— Только не здесь, брат. И не в наше время.

В рождественский пост Фрэнсис заболел и зайти в мастерскую смог только через несколько месяцев.

— Лицо почти закончено, Франциско, — сказал резчик.

— Как оно тебе?

— Я его знаю! — ахнул монах, глядя на веселые и одновременно печальные глаза на морщинистом лице, на еле заметную кривую усмешку.

— Знаешь? И кто это? — удивился Финго.

— Это... Ну, я не уверен. Мне *кажется*, что я его знаю...

Финго рассмеялся:

— Ты просто узнаешь свои собственные наброски.

Фрэнсис не был в этом уверен. И все-таки вспомнить

лицо не мог. «Хмм-хмм!» — казалось, говорила эта усмешка» [2, с. 89–90].

Другой фрагмент — это прощальный мысленный диалог между последним, глубоко больным, аббатом монастыря, и деревянной скульптурой:

«И что теперь?» — подумал он, позволив себе беспшумно рыгнуть, и беззвучно попросил прощения у статуи святого Лейбовица, стоящей в покоей на усыпальницу нише в углу кабинета.

По носу святого Лейбовица ползла муха. Его глаза смотрели на нее искоса — казалось, святой требует, чтобы аббат прогнал наглое насекомое. Аббату понравилась эта деревянная статуя двадцать шестого века. На ее лице играла необычная улыбка, и поэтому статуя не могла служить объектом поклонения. Один угол рта загибался вниз, а брови были насуслены, благодаря чему лицо приобретало довольно двусмысленное выражение...

...Дом Пауло часто дивился тому, что деревянный Лейбовиц пережил несколько веков и несколько аббатов, его предшественников, несмотря на свою необычную улыбку. «Когда-нибудь эта усмешка тебя погубит», — предупреждал он статую...

...Деревянный святой не ответил. Порой, когда начинались судороги, а мир ложился на плечи тяжелым бременем, мозг аббата работал урывками. Сколько весит мир? Он взвешивает, а сам взвешиванию не подлежит. Иногда его весы врут. На одной чаше весов — жизнь и труд, на другой — серебро и золото. Никогда не уравнишься. Но, безжалостный и неумолимый, он все продолжает взвешивать, причем часто теряет жизни и изредка — крупницы золота. И идет по пустыне царь, и на глазах его повязка, а в руках нечестные весы, пара шулерских костей. И на знаменах вышито «Vexilla regis» [Знамена Князя]...

— Нет! — зарычал аббат, отгоняя от себя видение.

«Ну конечно же!» — настаивала улыбка деревянного святого.

Пожившись, дом Пауло отвел глаза от статуи. Иногда ему казалось, что святой над ним смеется» [2, с. 159–162].



Илл. 3. Неизвестный скульптор. Гранадская школа скульптуры. Иисус («Nazareno»). XVIII в. Дерево, роспись, ткань. Музей Св. Хуана Божьего, Гранада

Деревянная скульптура наводит аббата на мысль о разрушении — он не только обеспокоен её сохранностью, но и судьбой всего мира. Вероятно, деревянная скульптура в контексте культуры, пронизанной размышлениями о бренности бытия, могла напоминать и человеку эпохи барокко своей хрупкостью человеческое тело. Не стоит забывать при этом, что деревянная пластика буквально имитировала человеческую плоть с помощью росписи (исп. *ensamblacion*) [8, p. 19].

Итак, благодаря литературным цитатам, в мысленном эксперименте появляются два популярно воспринятых элемента — «хороший» и «плохой». С одной стороны, ощущение уже виденного лица выступает как яркая особенность «популярной красоты». Такая красота должна быть понятна многим, иначе она не удовлетворяла бы своим корням и причинам появления — ведь она должна «разделяться» прихожанами. Кроме того, она рассчитана на то, чтобы взаимодействовать с каждым в отдельности, и в этом, в свою очередь, проявляется гуманизм барочной скульптуры. С другой стороны, то что в «плохом» случае высчитал компьютер — это повторяемость образов, воспроизведение наиболее популярной иконографии того или иного святого, и, главное, соблюдение иконографических рекомендаций и правил построения человеческой фигуры.

Синтез программируемого и интуитивно-знакового — основа реализации идеи «популярной красоты», чем обусловлено само восприятие скульптурного образа как подобия, как метафоры, обретшей плоть. У Клайва Стейплза Льюиса в «Космической трилогии» есть момент, который, правда, относится не к скульптуре как копии с человека, а к «копии» с бога — Адаму (Королю — в повествовании Льюиса). В какой-то мере это описание применимо и в данном случае, уже как описание продукта, результата синтеза «плохого» и «хорошего»

начал популярного искусства, что также заметно и в восприятии деревянной пластики:

«...И впрямь, нелегко было думать о ком-то, кроме Короля. Как опишу его я, когда я его не видел? Даже Рэнсом с трудом объяснял, каким было это лицо. Но я не посмею скрыть правду. Это лицо знакомо каждому человеку. Вы вправе спросить, можно ли взглянуть на это лицо и не впасть в грех идолопоклонства, не принять образ и подобие за Самого Господа?...

...Статуям нередко поклоняются так, как следует поклоняться Подлиннику. Но этот живой образ Создателя, подобный Ему изнутри и снаружи; созданный Его руками, Его великим мастерством, автопортрет из Его мастерской, призванный порадовать и порадовать все миры, двигался и говорил здесь и сейчас; и Рэнсом знал, что это — не Подлинник. Что там, сама красота его была в том, что он только похож, что он — копия, эхо, дивный отзвук нетварной музыки в тварном создании» [1, с. 316–317].

Такие эмоции, которые описывает Льюис, вполне могли бы быть идеалом для восприятия полихромной скульптуры. Подводя итоги, можно сказать, что массовая культура, действительно, благодаря разделению труда и научному фундаменту будто скрывает способ производства, выставляя вперед будоражащий результат, который вторгается в жизнь человека, переступая границу искусства и «не-искусства».

Подчеркнем, что массовое искусство в соответствии с логикой своего развития, следует неизменным путем — от новаторства к привычке, от прототипа к тиражу. От отдельных почитаемых образов, зачастую чрезвычайно индивидуальных, вроде Девы Марии Монтсеррат, — к огромному количеству деревянной скульптуры, также неизменно наделенной «популярной красотой», которая обеспечивает прямое взаимодействие между человеком и этими, пусть даже растиражированными, образами.

Список литературы:

1. Льюис К. С. Космическая трилогия. СПб: Северо-Запад, 1993. 638 с.
2. Миллер У. М. младший. Гимн Лейбовицу. Москва: АСТ, 2017. 350 с.
3. Прокопьев А. Ю. Германия в эпоху религиозного раскола. 1555–1648. СПб: Изд-во С.-Петербург. Ун-та, 2008. 483 с.
4. Arte y cultura en la Granada Renacentista y Barroca: relaciones e influencias / J. P. Cruz Cabrera (coord.). Granada: Universidad de Granada, 2014. 446 p.
5. Maraval J. A. La cultura del Barrocco. Analisis de una estructura historica. Barcelona: Ariel, 2012. 422 p.
6. Rico Callado Fr. L. Las misiones interiores en la Espana de los siglos XVII–XVIII: tesis de doctorado. Universidad de Alicante, 2002. 579 p.
7. Schilling M. Bildpublizistik der fruhen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700. Tubingen: Max Niemeyer Verlag, 1990. 503 S.
8. The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600–1700 / X. Bray (coord.). London: National Gallery Company, 2009. 224 p.
9. Verstegan R. Theatrum crudelitatum haereticorum Nostri Temporis. Antverpiae: Apud Hadrianum Huberti, 1604. 95 p.

References:

- Bray X. (coord.). *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600–1700*. London, National Gallery Company Publ., 2009. 224 p.
- Cruz Cabrera J. P. (coord.). *Arte y cultura en la Granada Renacentista y Barroca: relaciones e influencias*. Granada, Universidad de Granada Publ., 2014. 446 p. (in Spanish)
- Lewis C. S. *Kosmicheskaia trilogiia (The Space Trilogy)*. Saint Petersburg, Severo-Zapad Publ., 1993. 638 p. (in Russian)
- Maraval J. A. *La cultura del Barrocco. Analisis de una estructura historica*. Barcelona, Ariel Publ., 2012. 422 p. (in Spanish)
- Miller U. M. Jr. *Gimn Leibovitsu (A Canticle for Leibowitz)*. Moscow, AST Publ., 2017. 350 p. (in Russian)
- Prokop'ev A. Iu. *Germaniia v epokhu religioznogo raskola. 1555–1648 (Germany during the Epoch of Religious Schism)*. Saint Petersburg, Saint Petersburg State University Publ., 2008. 483 (in Russian)
- Rico Callado Fr. L. *Las misiones interiores en la Espana de los siglos 17–18: tesis de doctorado*. Universidad de Alicante, 2002. 579 p. (in Spanish)
- Schilling M. *Bildpublizistik der fruhen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*. Tubingen, Max Niemeyer Verlag Publ., 1990. 503 p. (in German)
- Verstegan R. *Theatrum crudelitatum haereticorum Nostri Temporis (Theatre of the Cruelties of the Heretics of Our Time)*. Antverpiae, Apud Hadrianum Huberti Publ., 1604. 95 p. (in Latin)

УДК 7.034; 7.044

DOI:10.24411/2658-3437-2019-12007

Томирдиаро Галина Владимировна, старший научный сотрудник. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. tomirgal@mail.ru

Tomirdiario, Galina Vladimirovna, senior researcher. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. tomirgal@mail.ru

АРХИТЕКТУРА МОДЕРНА В БАРСЕЛОНЕ

THE ART NOUVEAU ARCHITECTURE IN BARCELONA

Аннотация. В статье Г. В. Томирдиаро прослеживается история формирования архитектурного стиля модерн в Барселоне, где этот стиль в Испании проявился ярче и своеобразнее всего. Обычно при рассмотрении модерна в Испании упоминаются только постройки А. Гауди. Однако наряду с Гауди (1852–1926), в чем-то предвосхищая его находки, работали такие видные архитекторы модерна, как Льюис Доменек-и-Монтанер (1850–1923) и Жозеп Пуч-и-Кадафалк (1867–1956), которые в данной статье занимают важное место. Рассматриваются социально-экономические и культурные факторы, способствовавшие расцвету модерна в Барселоне. Изучаются наиболее крупные постройки модерна перечисленных архитекторов. Автор пользуется иконографическим, формально-художественным и культурно-историческим методами анализа. Исследователь приходит к выводу о национальной специфике испанского модерна, органично включившего в себя, наряду с характерными для европейского модерна декоративностью, стилизацией и обилием природных форм, элементы эклектики, представляющие собой имитацию испанских национальных стилей мудехар, готики, платереско и даже барокко.

Ключевые слова: стиль модерн; каталонский модерн; архитектура Барселоны; Гауди; Доменек-и-Монтанер; Пуч-и-Кадафалк.

Abstract. In the article, G. V. Tomirdiario traced the history of the formation of the architectural style of Art Nouveau in Barcelona. In the discussions about Art Nouveau in Spain, only the constructions by Gaudí are usually in the focus. However, along with Gaudí (1852–1926), somewhat anticipating his findings, such prominent architects of Art Nouveau as Lluís Domènech i Montaner (1850–1923) and Josep Puig i Cadafalch worked (1867–1956). This fact takes an important place in the article. The researcher focused on the Art Nouveau of Barcelona. In Spain, the style appeared brighter and more distinctive. The author analyzed socioeconomic and cultural factors that contributed to the flourishing of Art Nouveau in Barcelona. The researcher examined the largest Art Nouveau buildings of mentioned architects. The author used iconographic, formal-artistic and cultural-historical methods of analysis. The conclusion of the article is that Spanish Art Nouveau architecture has its national identity. Along with the specific for European Art Nouveau decorative styling and abundance of natural forms, it composed organically elements of eclecticism, which was an imitation of Spanish national styles like Mudejar, Gothic, plateresque and Baroque.

Keywords: the style of Art Nouveau; Catalan Art Nouveau; the architecture of Barcelona; Gaudí, Domènech i Montaner; Puig i Cadafalch.

Модерн пришел в Испанию из Западной Европы. Стиль модерн в разных странах именуется по-разному. В Италии используют слово «либерти», в Австрии и Германии — «югендстиль», во Франции — «ар-нуво», в России — «модерн», в Испании — «модерниано», а в самой Каталонии — «модернизм». Мы будем пользоваться традиционным наименованием «модерн». Модерн — европейское явление. Но Барселона — особое место. Нигде так не представлен модерн, как там. Ныне в городе разработано пятьдесят маршрутов с экскурсией и без нее, выпущен специальный абонемент для пеших обходов города, посвященных памятникам стиля модерн.

Модерн в Барселоне не очень долгов, он продолжается около сорока лет (1880–1920-е гг.). Но он существенно видоизменил город. Барселона как место поселения существует уже больше двух тысяч лет. Еще в первой половине XIX в. город был ограничен морем, горами и двумя реками. Долгое время он был зажат еще и средневековыми стенами. В XIX в. в Каталонии, и прежде всего в Барселоне, начался расцвет коммерции, производства, пошел промышленный приток рабочей силы. Потребовались и градостроительные перемены. Королева Изабелла разрушила средневековые стены (1860), стоявшие еще с эпохи Хаиме I. Город получил невиданные возможности устремиться к горам, занять маленькие селения вокруг себя. Он буквально выплеснулся на эти окрестные поля, огороды и предместья. Раньше город кончался там, где теперь начинается Рамбла.

Уникальный проект так называемого расширения города автора Альфонсо Серда-и-Суньера победил в результате конкурса 1864 г. Спланированная на его основе огромная зона в виде сетки пересекающихся улиц, перпендикулярных друг другу, простиралась на север и запад в виде буквы Г и известна под название Эшампле. Сетку Эшампле пересекают с юга на север Пасео де Гранде, и с востока на запад восьмикилометровая

диагональ. Сложению системы Эшампле сопутствовал расцвет искусства модерна.

Город отстраивается в конце XIX в. В этом процессе приняла участие элита Барселоны. Меньше пятисот человек построили около ста зданий. И город не просто увеличился — совершенно изменился его облик.

Как отмечает Т. П. Каптерева, «принято считать, что он [модерн] явился средством преодоления эклектики, овладевшей европейским искусством» [2, с. 177]. Но, как резонно возражает Т. П. Каптерева, «каталонский модерн вырос на тесном пересечении с эклектикой и в конечном счете ее не преодолел» [2, с. 177]. Причины подобного явления исследователь видит в особенностях формирования национальной культуры Испании в прошлом; позже стилизация исторических стилей готики и мудехара сказалась в каталонском варианте модерна XIX–XX вв.

Каталонский модерн, в том числе и модерн в Барселоне, воплотил художественное направление, которое объединило творчество большой группы ярко одаренных людей. По традиции выделяют три главные фигуры: Льюис Доменек-и-Монтанер (1850–1923), Антонио Гауди-и-Корнет (1852–1926) и младший их современник Жозеп Пуч-и-Кадафалк (1867–1956). Надо отметить, что первый и третий рано, в силу разных причин, отошли от архитектуры. Но вклады их в искусство значительны. Хотя роль главной фигуры Гауди — неизмеримо огромна, необходимо отдать должное каждому из перечисленных архитекторов. В существующей литературе традиционно практически все внимание авторов сосредоточено на Гауди, два других архитектора остаются несправедливо забытыми [1; 2; 3; 4; 5].

Доменек-и-Монтанер — архитектор, историк, государственный деятель. Современники именовали его человеком Возрождения. Начало его творческой деятельности связано со Всемирной выставкой 1888 г. в Барселоне. Парадный вид выставке придавала построенная им триумфальная Арка Виласеко. Рядом с



Илл. 1. Льюис Доменек-и-Монтанер. Замок трех драконов, Барселона. 1887

ней в 1887 г. для посетителей выставки Монтанер воздвиг ресторан «У трех драконов» (Илл. 1). Здание из красного кирпича со скульптурными изображениями, белыми зубцами и угловыми башнями напоминает нам одновременно о традициях и средневековой готики и мавританского искусства. В этом здании почти не угадывается, как справедливо указывает Т. П. Каптерева [2, с. 177], будущего архитектора модерна. Позже здесь долго была мастерская архитектора, откуда вышло целое поколение зодчих и мастеров мозаики. Благодаря этим ученикам Доменеку удалось осуществить свои самые сложные постройки. В настоящее время (с 1920-х гг.) в здании находится Зоологический музей.

В своих творениях Доменек сочетал знания и опыт строительной техники и декоративную стилизацию художественного наследия. Его Дом Лео Морера (1902–1903) (Илл. 2) на Пасео Грасия похож на сказочный дворец. Удивительно легкая изящная башенка возвышается над крышей. Верхняя часть здания украшена рельефной кружевной орнаментикой, окна, различные по размерам, формам и обрамлениям, как и светлый цвет фасада дома, придают ему особую нарядность.

Проект знаменитого комплекса Больницы св. Павла (1903–1930) превратил традиционные больничные палаты в несколько десятков изолированных павильонов, украшенных лепкой, изразцами, росписью. Под землей располагаются большие служебные помещения. Замысел Монтанера завершил уже его сын Пере в 1930 г., после смерти отца.

Более знаменитая работа Доменека — Дворец Каталонской музыки (Илл. 3). Когда-то здесь была старая трущоба, отделенная от центра запущенным городским кварталом Рибере. В узкую улицу, подобную щели, архитектор с трудом втиснул свое уникальное здание. Строительство с самого начала задумали как храм музыки. Его почитают в Барселоне и именуют также Дворцом Орфеона — от «Орфея», Народного хора, его основавшего. В

конце XIX — начале XX вв. происходит переоценка каталонского музыкального наследия, в связи с чем возрождается интерес к народной музыке. Здание строили на народные пожертвования. В нижней части фасада высится изображение св. Георгия, персонально олицетворяющего народную музыку. Сейчас массивное здание кажется перегруженным деталями. Но оно производит сильное впечатление на зрителя. В интерьере сосредоточена вся роскошь богатого оформления, призванная поразить воображение зрителя. Главная удача архитектора — решение знаменитого зрительного зала на втором этаже. Уютный, впечатляющий и привлекательный по оформлению, со своим уникальным решением дневного освещения, он имеет единственный в Европе купол необычной вогнутой формы, исполненный из стеклянной мозаики.

В 1912 г. Доменек отошел от архитектуры и обратился к политике.

Второй знаменитый архитектор модерна в Барселоне — Пуч-и-Кадафалк. Он был депутатом парламента Барселоны в 1907 г., вице-мэром Барселоны с 1917 г., несколько раз выбирался председателем первого самостоятельного каталонского правительства, был в 1917 г. президентом Каталонии. До ухода в политику Пуч активно работал над застройкой Барселоны, особенно ее главной магистрали — Диагонали.

Начало творческого пути Пуча связано с ближайшим пригородом Барселоны Матаро, где насчитывается около двенадцати его работ. В Матаро он преодолел свои первые ступени получения образования и там же закончил бакалавриат в колледже св. Анны. В 1891 г. он получил титул архитектора, с 1892 до 1896 гг. был городским архитектором. Позже переехал в Барселону, где стал известнейшим каталонским модернистом.

Пуч тяготел к архитектурному наследию северной Европы. Известность ему принесли многочисленные особняки и

дворцы. Самый большой из них из-за своих острых башен прозвали как «Дом с иголками» или «Дом со шпильями» (1905) (Илл. 4). Этот дворец, стоящий фасадом на Диагонали на месте трех бывших здесь ранее зданий и имеющий шесть башен, своими стенами из красного кирпича с резными вставками из белого камня напоминает средневековое здание и выделяется среди других работ дворцового типа, расположенных по соседству. Особо известен Дом барона Куадрос Пуча, отличающийся мастерством изысканного рисунка в неоготическом «фламандском» стиле.

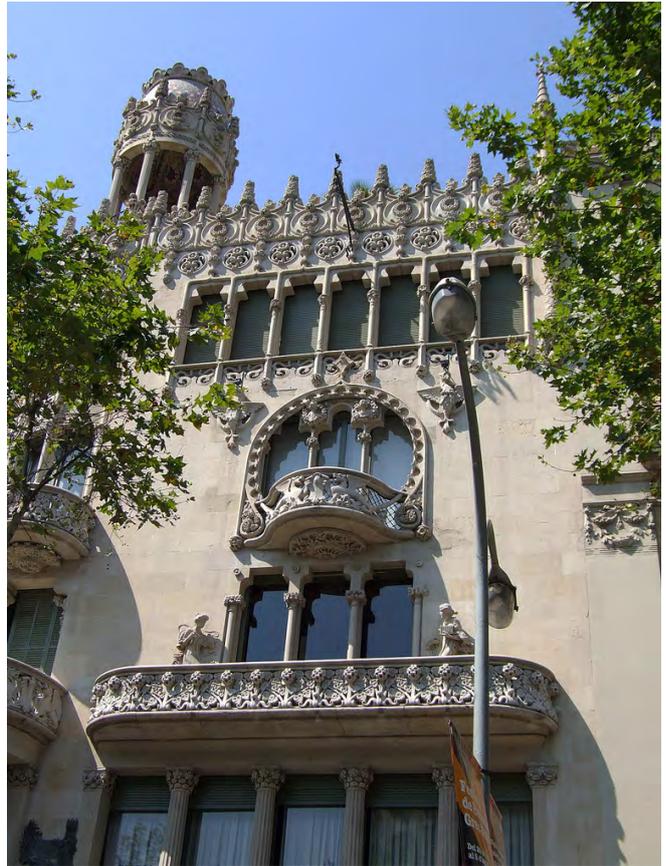
Интересен Амадильер (1898–1900) Пуча. Арки его окон напоминают о восточном прошлом Испании. Крыша иногда называется «флеш» и по существу является вариантом готических фасадов Европы. В оформлении особняка использованы изразцы и граффити, украшением здания служит щипцовый фронтон и плоский фасад.

При франкизме Пуч вынужден был эмигрировать из Испании, а вернувшись на родину, в поздние годы своей жизни занимался историей искусства.

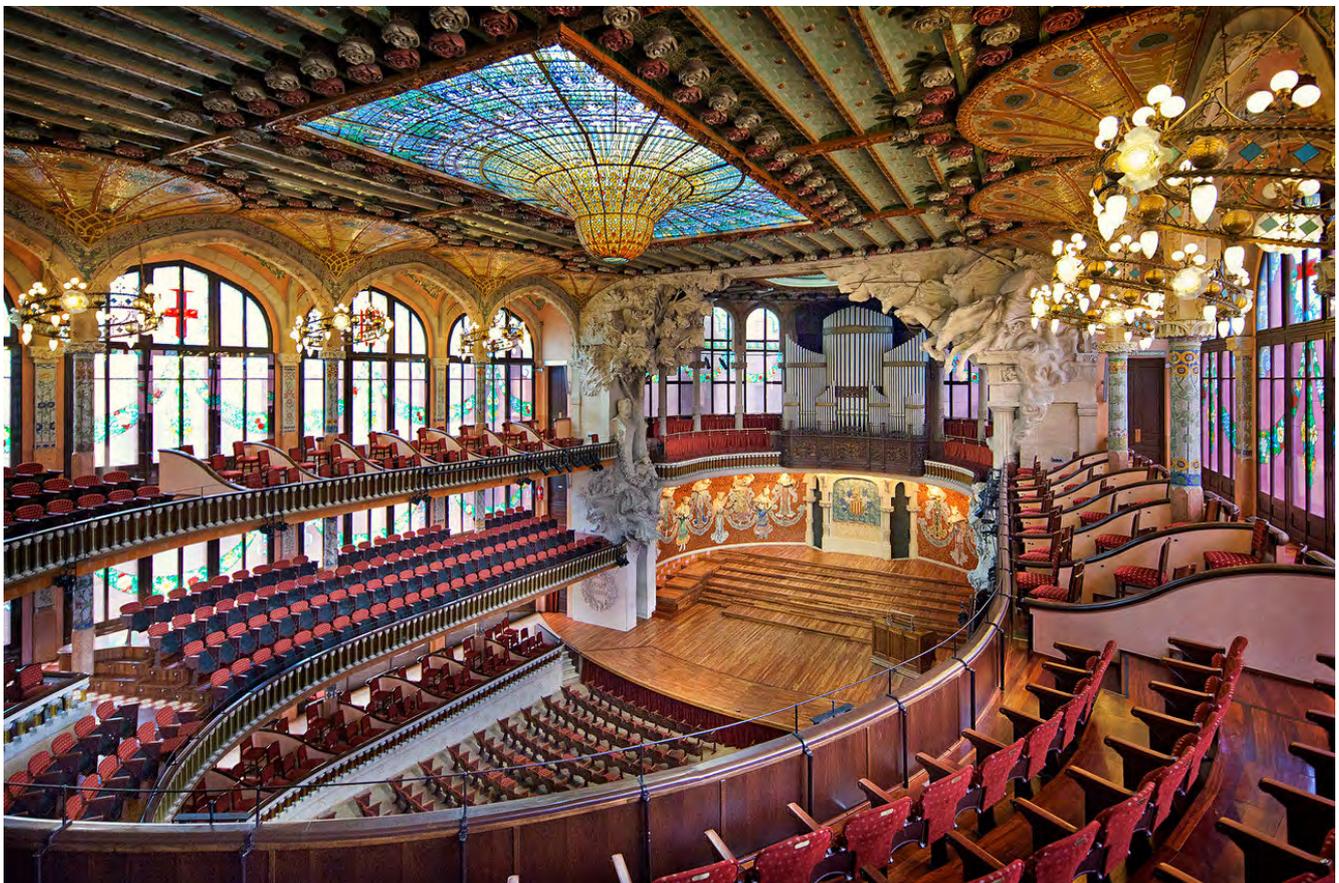
Возможно, каталонский модерн сохранил бы значение яркого, но местного явления, если бы его главной фигурой не стал Гауди. Его творческая деятельность уникальна не только для каталонского или испанского искусства, но и для всего европейского искусства XIX–XX вв.

Молодой Гауди, будучи студентом, еще не окончившим Архитектурную школу, получил предложение разработать проект фонарей, которые до сих пор украшают Королевскую площадь Барселоны (Илл. 5). Он создал два варианта проекта, в одном шесть светильников, в другом четыре, они украшены шапкой Меркурия. Проект был осуществлен, и фонарями можно любоваться, посещая Королевскую площадь.

При возведении богатых особняков Гауди приходилось ограничиваться небольшими садовыми участками. Его ранняя работа — жилая постройка Каса Висенс (1883–1888) (Илл. 6), возведенная по желанию фабриканта по производству керамической плитки и кирпича. Она предшествовала созданию Двор-



Илл. 2. Льюис Доменек-и-Монтанер. Дом Лео Морер, Барселона. 1902–1903



Илл. 3. Льюис Доменек-и-Монтанер. Дворец Каталонской музыки, Барселона. 1904–1908



Илл. 4. Жозеп Пуч-и-Кадафалк. Дом со шпилями, Барселона. 1905

ца Гуэль (1889) и Каса Бельестурд (1900), которые принесли Гауди широкую известность. При строительстве Каса Висенс Гауди обратился к приемам стиля мудехар. Небольшой ассиметричный дом на узкой улице Каролинас привлекает внимание зрителя ярким и затейливым обликом. Композиция построена на контрасте горизонталей трехэтажного объема и вертикалей балконов с арками восточного типа, декоративными вставками из кирпича и керамической плитки белых и зеленых изразцов. Позже Гауди будет использовать этот материал очень широко. В Каса Висенс архитектор уделил особое внимание художественному оформлению интерьера, следуя традиции модерна.

После осуществления плана Эшампле широкая улица Гранде, застроенная новыми домами, превратилась в главную нарядную улицу каталонской столицы. Ее здания в стиле модерн в значительной степени уникальны. Здесь, недалеко от границ старого города, от площади Каталонии, располагается та часть Эшампле, которая называется «золотой квадрат». В ближнем углу к площади Каталонии находится «квартал разногласий» или «яблоко раздора», названный так потому, что в ближайшем соседстве располагаются несколько выдающихся произведений разных архитекторов модерна, среди которых выделяются работы трех самых знаменитых зодчих этого стиля — Монтанера, Пуча-и-Кадафалка и Гауди.

Совсем рядом со стоящими здесь Домом Мореры и Домом Амагльер, о которых шла речь выше, располагается творение Гауди — так называемый дом Батло. Именно этот дом и оказался настоящим «яблоком раздора» в этом квартале. Особенности модерна получили в этом творении оригинальное решение. Многие знатоки считают, что модерн в этом здании обогатился неожиданными комбинациями и решениями. Здесь присутствуют характерные для модерна приемы уподобления, и если посмотреть сбоку на фасад дома, то кажется, что балконные ограждения имеют форму глаз, боковые балконы похожи на открытые кричащие рты, а крыша напоминает сгорбленную спину дракона. Можно увидеть в таких ассоциациях даже черты экстравагантности, смешанные с наивным примитивизмом.

В западной части Барселоны Гауди создает в 1888–1890 гг. школу монахинь ордена св. Терезы. Это четырехэтажное внушительное прямоугольное здание с плоской крышей и легкими башенками по углам. Вдоль карниза крыши стоят ряды стилизованных фронтонов. Три этажа фасада прорезаны рядами окон, заключенных в параболические арки. Зданию присущи черты целостности художественного образа, некоторой сухости и наибольшей в творчестве архитектора внешней строгости. Внутренние коридоры, проходящие через весь первый этаж, отличаются благородной простотой. Они образованы высокими параболическими арками, покрытыми белым алебастром, и создают светлые, как бы бесконечные, пространственные структуры, предназначенные для длительных прогулок. Они кажутся олицетворением чистоты и строгости. Решетка сада, где располагается школа, — одна из самых изысканных в творчестве Гауди.

Каса Мила (1906–1910) Гауди находится в той части Барселоны, где улица Грасиа соединяется с Диагональю. Это образец зрелого искусства Гауди. Здание имеет шесть этажей. Оно должно было быть завершено в 1910 г. для богатой семьи коммерсанта Мила-и-Кампе. Сейчас там Банк Испании. В здании также находится Музей Гауди и проходят временные выставки искусства. В свое время после завершения строительства дом подвергался критике, даже появились пасквили и карикатуры на него. В своем законченном виде он несколько отличается от первоначального замысла, так как, например, балконные решетки фасада предполагалось украсить реальными цветами, позже замененными выкованными. Дом отличается необычным решением фасадов. Они лишены плоскостности, прямолинейности и привычных традиционных геометрических форм. Архитектурные формы сменились природными. Внутренние овальный и круглый дворы выглядят как глубокие колодцы. Некоторые из них украшены вьющимися растениями. Здание напоминает порождение природы, а не геометрическую конструкцию. На плоской крыше — терраса, где располагаются дымоходы и вентиляционные трубы. Гауди использует приемы стиля модерн и придает этим трубам формы скульптуры, окруженной вымышленным пространством.

Так называемые «рыцари»-трубы — прозаические создания, как бы надевшие на себя фантастические одежды. Их можно рассматривать с разных точек зрения, они соединены переходами, лестницами; все это захватывает зрителя, который как бы пребывает в ином «пространстве Гауди», редкий целостной формой. Ансамбль сохранился нетронутым до наших дней.

Один из ранних проектов Гауди связан с Парком Сьюдадела (открыт в середине XIX в.). После разрушения бывшей там крепости, созданной еще при Филиппе V для того, чтобы держать в повиновении Каталонию, и всегда вызывавшую отрицательную реакцию у жителей Барселоны, решено было превратить эту территорию в парк и Гауди по приглашению главного архитектора участвовал в создании каскада (1888), который всегда привлекает посетителей парка.

Еще одно создание Гауди — Парк Гуэль (1900–1914). В садово-парковом искусстве Испании можно отметить тенденцию к простым планировкам и равновесию форм. Прекрасная природа определяет живописную прелесть испанского парка, где нередко наблюдается небольшой оттенок некоторой хаотичности.

Главный заказчик Гауди фабрикант Эусебио Гуэль в 1899 г. купил около двадцати гектаров земли на склонах Лысой горы. Проект предполагал продажу земли, деление ее на частные участки с десятками домов, предназначенные для спокойного отдыха на природе, для сдачи в аренду собственникам. Запрещалось создание магазинов, и проект не имел большого успеха в то время. Было продано только два участка. Один предназначался для самого Гуэля, другой для Гауди, где он прожил почти до самой своей кончины с 1906 по 1926 гг. В парке, начиная с 1906 г., устраивались разные приемы, отмечались праздники католического образования. В 1926 г. городские власти Барселоны выкупили землю у наследников Гуэля и открыли городской

парк. Если в других своих произведениях Гауди зависел от вкусов заказчиков, то в этом проекте он получил полную творческую свободу. Главный вход в парк с улицы Олот обозначен кованой ажурной решеткой, которую обрамляют два павильона с башенками разной высоты и конфигурации, покрытые яркими пестрыми изразцами. Правый был предназначен для привратника, левый использовался администрацией парка. Широкая четырехмаршевая лестница идет вверх по склону холма. У ее подножия небольшой бассейн, где вода плещет из головы змеи, выше посетитель видит выползающего ящера, облицованного изразцами. Лестница приводит к зданию «ста колонн», которых на самом деле восемьдесят шесть. Оживляют монотонное пространство сложные перегородчатые купола. Массивная волнистая линия террас возвышается над высоким карнизом с львиными головами. Колонны внутри имели вертикальные каналы — внутренний водосток, по которому вода с террасы спускалась в цистерну. Терраса на фасадной, обращенной к городу стороне, опоясана скамьей-парапетом. Скамья облицована кусочками черепков, осколками стеклянных бутылок, разбитых образцов керамики. Узор включает изображения раковин, цветов, начертания букв. Гауди преобразовал древнюю традицию мозаичного искусства в стиле современного коллажа. Техника дешевой «колотой керамики» давала восхитительный эффект красочной облицовки изогнутых округлых поверхностей. Возникал цельный и привлекательный образ, своеобразный рай, изолированный от окружающей действительности. Гауди создал на площади террасную систему, которая выполняла важные функции резервуара, фильтра и дренажа. Сюда был проведен водопровод и канализация. Отсюда от парка Гуэль в восточном направлении видны башни Собора св. Семейства. Сад Гуэль — один из самых знаменитых Бельведеров Барселоны. В 1984 г. он объявлен Юнеско достоянием человечества.



Илл. 5. Антонио Гауди-и-Корнет. Фонарь на Королевской площади в Барселоне. 1878



Илл. 6. Антонио Гауди-и-Корнет. Каса Висенс в Барселоне. 1883–1888

Собор Саграда Фамилия выделяется фантастическим обликом и необычностью деталей, это первая по известности и самая необычная из построек европейской архитектуры конца XIX – начала XX вв. Как и во многих других своих работах, Гауди должен был принять и продолжать первоначальный проект 1882 г. другого архитектора. Строительство храма перешло в руки Гауди в 1883 г., и он решительно изменил первоначальный замысел в неоготическом стиле. Гауди решил создать грандиозный храм, подчиненный новым художественным и конструктивным закономерностям. Строительство при его жизни оказалось не закончено. Его творческие замыслы менялись на протяжении многих лет. Строился собор на частные пожертвования. Сам Гауди предполагал, что сооружение храма потребует около двухсот лет. Из трех задуманных фасадов при его жизни осуществлен только один – восточный, так называемый фасад Рождества. «Восточный фасад производит впечатление взлетевшей к небу грандиозной каменной массы, словно застывшей на лету», – так описывает впечатление от собора один из самых известных испанистов нашей страны академик Т. П. Каптерева [2, с. 233]. Она же дополняет свои слова следующей фразой: «Ирреальный образ грандиозного фасада включает словно бесчисленные порождения живой природы» [2, с. 233]. Действительно, пластическая среда заполнена изображениями растений, облаков, камней, сталактитов, птиц, раковин, кораллов, знаков зодиака. Многочисленные рассказы современников и свидетелей этой работы описывают, сколько времени Гауди и его помощники тратили на поиски подходящих моделей для создания их гипсовых отливок и фотографий. Все детали имели символическое религиозное значение. Зритель оказывается потрясен открывающимся зрелищем. Организующее начало в ансамбль вносит огромная каменная конструкция энергично вознесенных к небу башен необычной эллипсоидной формы. Башня – важный мотив Гауди, господствующий в архитектуре модерна. Охотно он пользовался им для обогащения силуэта объема, украшения здания. По проекту Га-

уди должно было быть возведено восемнадцать башен, каждая имела символическое значение, олицетворяя святых, двенадцать апостолов, четырех евангелистов и самого Бога [2, с. 233].

Сейчас существует восемь почти стометровых башен. Огромные, они наверху имеют причудливые яркие мозаичные навершия. Кроме мотивов абстрактного и декоративного искусства на их поверхности помещены изображения литературного характера. Башни служили колокольнями. В узкие тела башен инкорпорированы лестницы, после идут лифты, восхождения на самый верх достаточно трудоемкие.

Хотя многие историки архитектуры предпочитают утверждать, что в зрелый период творчества Гауди отходит от стиля модерн, с этим однозначно согласиться невозможно. Даже при создании последнего незавершенного сооружения Саграда Фамилия мы видим, что он обращался к природным материалам и формам, которые были характерны для его ранних памятников. Можно заметить, что общее решение фасада Рождества, законченного при жизни архитектора, безусловно, навеяно далекими мотивами стиля платереско, созданные в котором фасады соборов раннего испанского Ренессанса напоминают нам ретабло, сплошь как кружевом украшенные рельефами, статуями и скульптурными композициями. Огромная эрудиция, невероятная трудоспособность, преданность искусству и талант сделали этого человека гениальным архитектором.

В 1926 г. Гауди попал под трамвай, через несколько дней в бедно одетом старике опознали архитектора с мировой славой. С 1936 г. во времена Гражданской войныatelier Гауди было закрыто, его чертежи изъяты, строительство было приостановлено. В 1950-е гг. оно возобновлено. В 1980-е гг. его возглавил скульптор Сербираке. В 1986 г. был закончен другой фасад – фасад Страстей. В настоящее время строительство продолжается. Его окончание планировать трудно. Оно ожидается к 2026 г. – к 100-летию со дня смерти Гауди или, по другой версии, в 30-х гг. XXI в.

Помимо трех самых известных архитекторов благодаря огромным масштабам строительства в 80-х гг. XIX и в начале XX вв. смогли проявить себя многие другие архитекторы, возможно, менее известные широкой публике, туристам, знатокам архитектуры. Так, на одной из центральных улиц города Пасео де Грасиа находятся работы многих замечательных зодчих (Пере Фалькеса-и-Урпи, Жозепа Пуча-и-Кадафалка, Льюиса Доменека-и-Монтанера, Энрика Санье и Жосепа Вилазека-и-Казановас). В том числе помимо зданий прелесть им придают фонари. А в старой части города на Рамблас вблизи Бакерии находится Антигуа Каса Фигуэрас. Сейчас там располагается кафе со старым названием на арке. Спроектировал это здание еще один представитель барселонского модерна — Антонио Рос Игуэль — в 1902 г. В разных уголках Барселоны можно видеть магазины, аптеки, кафе в стиле модерн.

Более широко можно говорить о Гауди в Барселоне или о Гауди в Каталонии и тем более о Гауди в Испании (в Асторге, Комиксе, Майорке и др.) и даже за ее пределами. И сам стиль модерн захватывает не только застройку самой Барселоны и ее пригородов, но и многие другие места Каталонии, но эта тема уже более широкая, поэтому мы ее не затрагиваем.

Рассмотрение основных фигур испанского модерна, наиболее ярко проявивших себя именно в Барселоне, приводит нас к выводу о национальной специфике испанского модерна, органично включившего в себя, наряду с характерными для европейского модерна декоративностью, стилизацией и обилием природных форм, элементы эклектики, представляющие собой имитацию испанских национальных стилей мудехар, готики, платереско и даже барокко.

Список литературы:

1. Ван Хенс Берген Г. Антонио Гауди. М.: Эксмо, 2003. 318 с.
2. Каптерева Т. П. Прогулки по Барселоне. М.: Прогресс-Традиция, 2012. 376 с.
3. Каталония, Барселона. М.: Аякс-пресс, 2008. 96 с.
4. Милиан Местре М. Вся Барселона. Barcelona: Ed. Escudo de Oro, 1998. 120 с.
5. Томпсон Дж., Уильямс Р. Барселона. Путеводитель. М.: Фаир, 2012. 192 с.
6. Cirici A., Prats J., Gomis J. 1900 en Barcelona: modernismo, modern style, art nouveau, Jugendstil. Barcelona: Poligrafa, 1972. 55 p.
7. García i Aranzueque R. Gaudi y el Modernismo en Barcelona. Madrid: H. Kliczkowski, 2002. 80 p.
8. Infesta Monterde M. J., Bassegoda J. et al. Modernismo en Cataluna. Barcelona: Nuevo Arte Thor, 1976. 282 p.

References:

- Catalonia, Barcelona. Moscow, Aiaks-press Publ., 2008. 96 p. (in Russian)
- Cirici A.; Prats J.; Gomis J. 1900 en Barcelona: modernismo, modern style, art nouveau, Jugendstil. Barcelona, Poligrafa Publ., 1972. 55 p. (in Spanish)
- García i Aranzueque R. Gaudi y el Modernismo en Barcelona. Madrid, H. Kliczkowski Publ., 2002. 80 p. (in Spanish)
- Infesta Monterde J. M.; Bassegoda J. et al. Modernismo en Cataluna. Barcelona, Nuevo Arte Thor Publ., 1976. 282 p. (in Spanish)
- Kaptereva T. P. Progulki po Barcelone (Walking around Barcelona). Moscow, Progress-Traditsia Publ., 2012. 376 p. (in Russian)
- Milian Mestre M. Vsia Barcelona (All Barcelona). Barcelona, Escudo de Oro Publ., 1998. 120 p. (in Russian)
- Tompson J.; Williams R. Barcelona. Putevoditel' (Barcelona. Travel-Guide). Moscow, Fair Publ., 2012. 192 p. (in Russian)
- Van Khens Bergen G. Antonio Gaudi. Moscow, Ehksmo Publ., 2003. 318 p. (in Russian)

Сулова Наталья Алексеевна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник, хранитель. Государственный музей истории религии, Россия, Санкт-Петербург, Почтамтская ул., 14/5. 190000. avgustin231@yandex.ru

Suslova, Natalia Alekseevna, PhD in History, senior researcher, curator. The State Museum of the History of Religion, Pochtamtkaia ul., 14/5, 190000 Saint-Petersburg, Russian Federation. avgustin231@yandex.ru

«ЗЛЕЙШИЙ ВРАГ НАРОДА»: В ПОИСКАХ ОБРАЗА (ПО МАТЕРИАЛАМ ВЫСТАВКИ «РЕВОЛЮЦИОННАЯ ИСПАНИЯ В БОРЬБЕ С ФАШИЗМОМ», МИР АН СССР, 1936–1939 ГГ.)

“THE WORST ENEMY OF THE PEOPLE”: IN SEARCH OF THE IMAGE (BASED ON THE MATERIALS OF THE EXHIBITION “REVOLUTIONARY SPAIN FIGHTING AGAINST FASCISM”, MUSEUM OF THE HISTORY OF RELIGION OF THE ACADEMY OF SCIENCES OF THE USSR, 1936–1939)

Аннотация. Как известно, в процесс политического мифотворчества 1930-х гг. были вовлечены научное и музейное сообщества — посредством государственных учреждений, испытывавших сильное идеологическое давление, а в годы массовых репрессий терявших сотрудников. Исследователи, работавшие в Музее истории религии АН СССР, основанном в 1932 г., воспроизводили на постоянной экспозиции и на временных выставках архетипы и образы, актуализированные в других областях советской культуры: в первую очередь — героя и врага. Приемы и методы, использовавшиеся для конструирования и поддержания образа врага — чрезвычайно важного для мифологии сталинской эпохи — показываются в данной статье на примере выставки «Революционная Испания в борьбе с фашизмом», которая проходила в МИР в 1936–1939 гг. Церковь и фашизм, против которых «испанский народ» вел войну, были представлены на выставке в качестве главных врагов испанского, а заодно и советского народов. В своем исследовании автор опирается, прежде всего, на хранящиеся в фондах ГМИР уникальные фотографии и негативы, которые дают довольно полное представление о выставке, а также на этикетаж, частично сохранившийся в научном архиве музея.

Ключевые слова: музей истории религии; Гражданская война в Испании; выставка; пропаганда в 1930-е гг.; образ врага; церковь; фашизм.

Abstract. In the 1930s, the academic and museum communities took part in the political myth-making process. Being under strong ideological pressure, the state institutions lost employees during the Great Purge years. At the permanent and temporary exhibitions, researchers from the Museum of the History of Religion (MIR) of the Academy of Sciences founded in 1932 were representing archetypes and images actualized in other spheres of culture. Mainly, those archetypes were the ones of the hero and the enemy. The article concerns approaches and methods used in museum practice for constructing and maintaining the image of the enemy, which was extremely important for the mythology of Stalin's era. The author focused on the exhibition “Revolutionary Spain Fighting against Fascism” (MIR, 1936–1939) revealing the role of MIR in the propaganda campaign that followed the outbreak of the Civil War in Spain. The church and fascism, against which the «Spanish people» fought, appeared at the exhibition as the main enemies of both the Spanish and the Soviet peoples. The author relied primarily on the unique photographs and plate negatives stored in the collections of the MIR, which give a complete view of the exhibition, as well as on labels, partly preserved in the museum's archive.

Keywords: museum of the history of religion; Civil War in Spain; exhibition; propaganda in Stalin's era; visual image of the enemy; church; fascism.

Как известно, в процесс политического мифотворчества 1930-х гг. были вовлечены научное и музейное сообщества — посредством государственных учреждений, испытывавших сильное идеологическое давление, а в годы массовых репрессий терявших сотрудников. Исследователи, работавшие в Музее истории религии АН СССР, основанном в 1932 г., воспроизводили на постоянной экспозиции и на временных выставках архетипы и образы, актуализированные в других областях советской культуры: в первую очередь — героя и врага. Приемы и методы, использовавшиеся для конструирования и поддержания образа врага — чрезвычайно важного для мифологии сталинской эпохи [см.: 1, с. 750–755] — я рассмотрю на примере выставки «Революционная Испания в борьбе с фашизмом», которая проходила в МИР в 1936–1939 гг.

Структура выставки соответствовала господствовавшим идеологическим установкам. Следуя терминологии Шейлы Фицпатрик, обществу транслировались мифы, условно называемые: «долгой отсталостью», «если завтра война», «о светлом будущем» [8, с. 15–18]. «Отсталость», которую Испания следовало преодолеть, пройдя испытание гражданской войной, показывалась на примере «мрачного феодального прошлого» страны. Миф «если завтра война» формировался на материалах, посвященных современным событиям, т. е. войне на другом конце Европы. Если

для испанца война велась «здесь и сейчас», то для советского гражданина она была войной, которая перекинулась бы в его страну в случае победы врага «испанцев». «Светлое будущее» — это послевоенный мир, который был представлен посредством этикеток, пояснительных текстов, а также декоративного оформления разделов, посвященных образу «героической Испании». История Испании, подобно мировой истории, в духе того времени показывалась как движение от тьмы к свету — характерный для христианских текстов, такой подход казался уместным для экспозиций, проходивших в стенах бывшего православного собора [2, с. 570].

В целом сценарий выставки соответствовал той картине «действительности», которую советская политическая элита конструировала с помощью агитационно-пропагандистской кампании с момента начала мятежа [6, с. 75–86]. На протяжении двадцати семи месяцев выставка работала в режиме «реального времени»: призванная повествовать об актуальных событиях — о том, как «испанский народ ведет самоотверженную героическую борьбу против банд презренных наемников, против кровавых палачей свободы и мира, против глашатаев черной реакции» (Научный архив ГМИР. Ф. 1. Оп. 1. Д 445. Л. 44), она постоянно менялась: сотрудники заказывали и получали новые экспонаты,



Илл. 1. Щит «Испания XVI–XVII вв.».
1936–1937. Негатив, стекло. Государственный музей истории
религии, Санкт-Петербург. © ГМИР

убирали старые, добавляли новые щиты, витрины, диаграммы и пр. Музей экспонировал множество современных предметов (фотографии, плакаты, листовки, брошюры, открытки); наряду с подлинниками использовались копии, которые изготавливали по заказу музея фотографии и художники. Всего было задействовано около 500 экспонатов. Расширявшаяся в декабре 1936 г. (предположительно, выставка была открыта 30 ноября) и в первой половине 1937 г., в первом квартале 1938 г. она на шестьдесят процентов была «свернута», хотя продолжала функционировать вплоть до весны 1939 г.

Основная идея проекта была сформулирована в статье одного из его авторов — молодого научного сотрудника М. И. Шахновича (1911–1992), опубликованной в журнале «Советская

этнография» за 1937 г.: «Выставка показывает, с одной стороны, удушающий гнет королевской Испании, мракобесие озверелого фашизма, союз католических князей церкви с фашистами, благословляющими германскую и итальянскую интервенцию, с другой — отображает героическую революционную борьбу испанского народа против фашизма — за свободу и культуру» [10, с. 115–116]. Заканчивалась статья утверждением: «Вся выставка построена как иллюстрация к ответу тов. Сталина на телеграмму генерального секретаря Испанской компартии Хозе Диаса: «Освобождение Испании от гнета фашистских реакционеров не есть частное дело испанцев, а общее дело всего передового и прогрессивного человечества»» [10, с. 119]. Октябрем 1938 г. датирована «Объяснительная записка о принципах экспозиции музея, представленная в Научно-исследовательский институт краеведческой и музейной работы», в которой содержание «специальной» выставки преподносилось как «яркий пример союза фашизма с церковью в захватнической войне» [9, с. 238].

Тема сотрудничества церкви с фашистскими организациями или партиями была традиционной для антирелигиозной и антиклерикальной пропаганды. В 1920-е гг. «фашистские союзы» трактовались как «боевые союзы буржуазии», которые используют церковь (религию) «как подспорье» в борьбе «с рабочими организациями и в защиту буржуазного порядка» [11, с. 73]. Папа Римский (в 1922–1939 гг. — Пий XI) считался одним из главных внешнеполитических врагов СССР, он часто появлялся на страницах печати в виде лицемерного и злобного персонажа. Богатый карикатурный материал предлагали издания, выпускавшиеся Союзом воинствующих безбожников. Тиражировались плакаты, обличавшие «подрывную деятельность» главы РКЦ, раскрывавшие его «коварные» планы по организации «крестового похода» против Страны Советов, его поддержку фашизма, который понимался в широком смысле слова. На Антирелигиозной выставке АН СССР, подготовленной под эгидой Музея антропологии и этнографии и открытой в 1930 г. в Зимнем дворце, манекен «Папа Римский» был представлен в сопровождении крестоносца и итальянского фашиста; рядом «с папой [были] выставлены орудия церковного производства — орудия пыток, святой инквизиции в ценнейших подлинниках» [9, с. 108]. В экспозиции Антирелигиозного музея, развернувшейся в бывшем Исаакиевском соборе в 1931 г., посетителю показывали раздел «Крестовый поход против СССР»: гигантского размера свастика венчала композицию из двух манекенов, один из которых был облачен в костюм католического епископа (папы римского?); между манекенами возвышалась огромная пушка [7, с. 70].

«Церковь и фашизм в Испании» — таково было одно из рабочих названий выставки. Именно это название фигурировало в черновике написанного, скорее всего, в октябре 1936 г. текста Шахновича: этот текст служил основой для этикетажки, а также для заказа художникам декораций, диаграмм, макетов (НА ГМИР. Ф. 1. Оп. 1. Д 445. Л. 44–59). На афишах посетители, однако, увидели другое название: «Революционная Испания в борьбе с фашизмом (К событиям в Испании)». Тема союза Церкви и



Илл. 2. Диаграмма «Фашистские мятежники – инквизиторы».
1936–1937. Негатив, стекло. Государственный музей
истории религии, Санкт-Петербург. © ГМИР



Илл. 3. Витрина «Испанская литература XVI–XVII вв.».
1936–1937. Негатив, стекло. Государственный музей
истории религии, Санкт-Петербург. © ГМИР



Илл. 4. Неизвестный советский художник. «Изгнание морисков (крещеных мавров) из Испании». 1936–1937. Бумага, тушь, белила. Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург. © ГМИР

фашизма в названии не прозвучала; причиной тому, вероятно, служило двойственное отношение советского руководства к религиозной ситуации на Пиренейском полуострове: учитывалось, что «испанский народ» полностью не изжил «религиозные предрассудки», что среди противников Франко было немало представителей низшего духовенства. Советские газеты цитировали речи испанских коммунистов, заявлявших, что, несмотря на планируемую «ликвидацию политического и экономического могущества церкви», «свобода культа и уважение к тем или иным религиозным убеждениям» ни в коей мере не должны быть затронуты [3, с. 2].

Как уже было отмечено выше, миф «дойлой отсталость» поддерживался материалами щитов и витрин, повествовавших о прошлом Испании. История страны с XVI в. и до начала мятежа 1936 г. показывалась на экспонатах в разделах: «Испания XVI–XVII вв.», «Испанская литература XVI–XVII вв.», «Испания XVIII–XIX в.» (позже в названии этого раздела ссылка на XVIII в. была снята: как указывалось в документе, посвященном «недочетам», обнаруженным на выставке — из-за отсутствия материалов, относившихся к этому периоду), «Испания 1931–1934 гг.». Центральный раздел, посвященный образу врага, сохранил название, данное прежде всей выставке — «Церковь и фашизм». Мифам «если завтра война» и «о светлом будущем» отвечали щиты и витрины, посвященные образам героя-революционера и героя-воина: «Революционная Испания», «Да здравствует Испанская республика», «Литература революционной Испании», «Плакаты, листовки и газеты революционной Испании».

В разделе «Дореволюционная Испания в изображении русских художников» вниманию посетителя была предложена графика, полученная из Русского музея и от самих художников. Подобно тому, как фильм Э. Шуб «Испания» (1939) начинался с кадров, изображавших идиллически прекрасную спокойную довоенную Испанию, графические произведения А. П. Остроумовой-Лебедевой, Л. Н. Верховской, А. Бенуа, К. И. Кольмана, Е. С. Кругликовой и др. показывали красочных костюмированных испанцев, городские и сельские пейзажи, а также достопримечательности той Испании, которую уничтожили мятежники и на защиту которой поднялись республиканцы.

Я рассмотрю в статье несколько приемов, использованных сотрудниками музея для конструирования и репрезентации визуального образа врага «героического испанского народа». Я опираюсь, прежде всего, на сохранившиеся в фондах ГМИР фотографии и негативы, которые дают довольно полное представление об «испанской выставке» (фонды «Фототека», «Негатек»). В Научном архиве ГМИР частично сохранился этикетаж (НА ГМИР.Ф. 1. Оп. 2. Д. 128, 130, 131).

Тема инквизиции доминировала в оформлении щита «Испания XVI–XVII вв.», несмотря на то, что уже была представлена на постоянной экспозиции в разделе, посвященном истории религии и атеизма на Западе в эпоху феодализма; создателем этого раздела был второй автор «испанской выставки» — историк-медиевист, научный сотрудник Г. Э. Петри (1888–1942). Камера испанской инквизиции XVI в., воспроизведенная «в натуральную величину», и другие экспонаты «вскрывали» де-

тельность этого института «как органа феодальной реакции», показывали его «беспощадную расправу с наукой и народными движениями на службе фашизма» [9, с. 228].

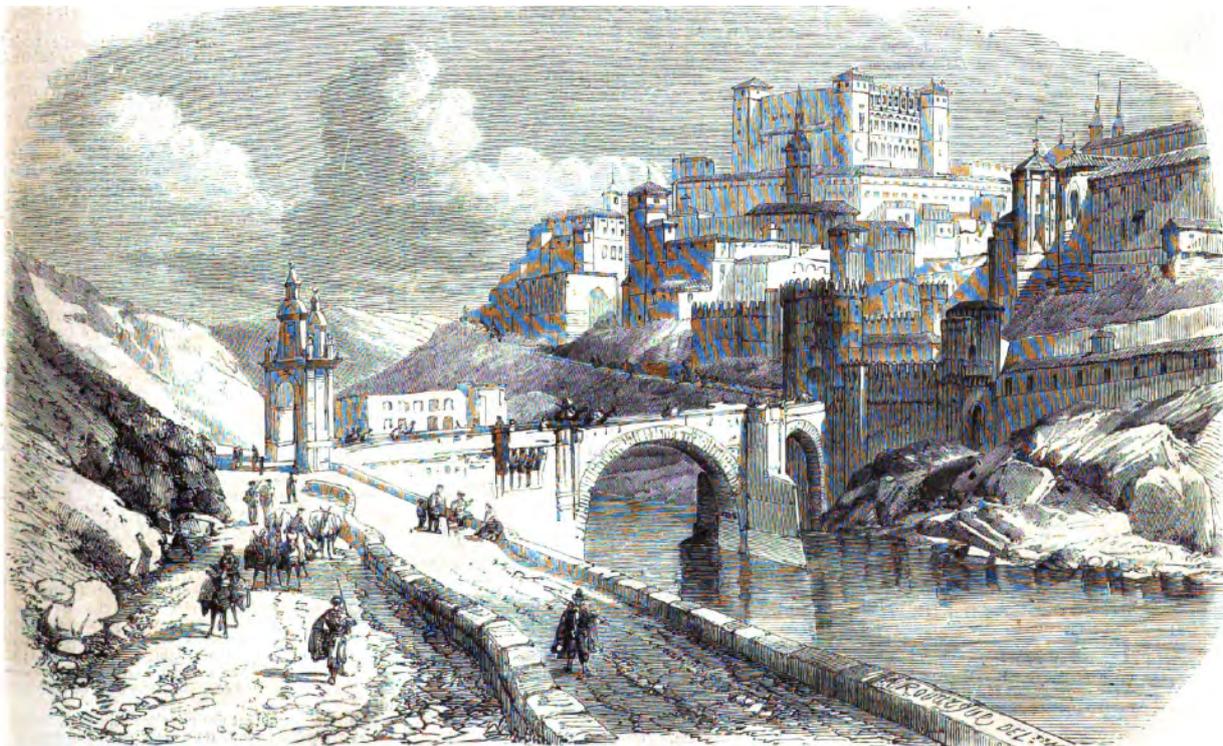
Знаменитый горельеф М. М. Антокольского «Нападение инквизиции на евреев в Испании во время тайного празднования ими Пасхи» (1902 (?)) был помещен в центр щита, над ним — орудия пыток (Илл. 1). Текст под экспонатом гласил: «Мараны. Скульптура Антокольского. Маранами назывались насильно крещеные евреи, жившие в XVII в. в Испании. Сцена изображает настигнутую инквизиторами группу маранов, совершающих иудейский пасхальный обряд». На этой же этикетке цитата Маркса связывала между собой церковь и абсолютизм («Благодаря инквизиции церковь превратилась в самое страшное орудие абсолютизма»). Подчеркнуть антисемитский характер политики церкви и испанских монархов музеем было необходимо: так проводилась параллель с антисемитизмом, присущим современному фашизму. Шахнович, отвечавший в музее, помимо прочего, за формирование и экспонирование коллекции по иудаизму, в статье, посвященной «испанской выставке», считал важным напомнить: «На Нюрнбергском съезде германской фашистской партии пресловутый “идеолог” германского фашизма Розенберг договорился до того, что заявил, будто бы, что революция в Испании организована и предпринята евреями в отместку за то, что королева Изабелла несколько веков назад изгнала их из Испании» (НА ГМИР. Ф. 1. Оп. 1. Д 445. Л. 44–45). Таким образом, подчеркивалась значимость присутствия еврейской темы на выставке, посвященной Испании и ее борьбе с фашизмом.

Экспликация на щите отсутствовала — предпочтение было отдано броским и ярким цитатам К. Маркса из знаменитой серии статей «Революционная Испания» (1854), создававшим образ Испании политического упадка и социальной напряженности, страны, «потерявшей свободу» на фоне «потоков золота», «звона мечей» и «костров инквизиции». В фоторепродукциях парадных портретов были представлены Карл I (V) и Филипп II. Для усиления эмоционального фона использовались театральные приемы. Так, портрет Филиппа II с обеих сторон окружали цитаты, представлявшие посетителю воображаемый диалог между духовным лицом и королем: «Так как Ваше Величество держите в руках меч, который Бог дал вам с правом на нашу

жизнь, то обнажите и погрузите его в кровь еретиков» (в скобках указывался источник: «Записка августинского монаха Лоренцо да Виллакантио, поданная в 1566 г. Филиппу II»), «Я скорее желаю потерять сто жизней и лишиться власти, нежели повелевать еретиками» (в скобках: «Филипп II папе Пию V»). Образ «кровавого властелина» дополнялся копийными экспонатами с изображениями ауто-да-фе, Эскориала, угнетенных индейцев Америки, карикатурами на аристократию и пр.

Выставка показывала посетителю, что прочно связанная с понятием «отсталости» инквизиция в то же время не относилась полностью к понятию «прошлого», поскольку повторялась в настоящем. Щит, посвященный истории Испании XIX в. информировал о том, что в 1830-е гг. инквизицию упразднили, однако уже следующий щит — «Церковь и фашизм», посвященный деятельности Франко и его союзников — возвращал инквизицию в современную эпоху. Под скульптурой Девы Марии был помещен текст М. Эрколи (П. Тольятти) с его определением испанского фашизма: «это не только носитель капиталистической реакции, но и носитель средневекового феодализма, монархии, церковного фанатизма и изуверства иезуитской инквизиции». В правой части щита под испанским республиканским плакатом «Убийцы!» была размещена диаграмма «Фашистские мятежники — инквизиторы», сообщавшая посетителю статистические данные жертв инквизиции за триста лет и жертв фашистов в Испании за два месяца мятежа: 37658 чел. и 30000 чел. Генералы Франко и Мола назывались «потомками инквизиторов», «премьерами Торквемады» (Илл. 2).

Левой и центральной частям щита «Испания XVI–XVII вв.» была противопоставлена узкая правая, посвященная «Испании Сервантеса и Лопе де Веги, Испании Веласкеса и Мурильо» — той самой, которую защищала «героическая народная Испания». Крупно воспроизводилась репродукция с гравюры Г. Доре, изображавшая Дон Кихота и Санчо. «Ткачихи» — гласила этикетка под расположенной ниже репродукцией знаменитой картины Веласкеса (которую в наши дни переводят как «Пряхи» — «Las hilanderas»), напоминая посетителю о знаменитом сентябрьском обращении ткачих московской «Трехгорной мануфактуры» к советским женщинам с призывом собирать средства на продовольствие для испанских женщин и детей; этот призыв,



L'ALCAZAR ET LE PONT D'AL-CANTARA, A TOLÈDE. — Dessins de M. A. Rouargue.

Илл. 5. L'Alcazar et le pont d'Al-Cantara, à Tolède. Dessins de M. A. Rouargue. Иллюстрация из журнала "L'illustration : journal universel", tome XXXII, 3 juillet 1858, p. 5. Rights: Public domain. Google-digitized



Илл. 6. Щит «Церковь и фашизм». 1936–1937. Негатив, стекло. Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург. © ГМИР

опубликованный во всех газетах, знаменовал начало второй волны «движения солидарности» с республиканцами. В нишу была помещена картина (раскрашенная фотография?) — фрагмент спектакля «Фуэнте Овехуна» по пьесе Лопе де Вега. «Сцена из драмы Лопе де Веги “Овечий источник” показывает восстание крестьян против феодалов» — информировала читателя статья из журнала «Советская этнография», посвященная выставке [10, с. 116]. Этикетка к экспонату неизвестна, однако в фонде «Негатива» хранятся негативы с изображением картины, а также репродукции (газетной?) фотографии знаменитого спектакля «Фуэнте Овехуна» в постановке Н. Н. Евреинова. Сложно ответить на вопрос, была ли на выставке рядом с экспонатом указана фамилия известного режиссера, в тот момент проживавшего и работавшего в Париже, а в 1937 г. написавшего антисталинскую пьесу «Шаги Немезиды».

Образы «двух Испаний», противостоявших друг другу — характерные не только для советской пропаганды, но имевшие длительную традицию дискуссий в Испании — определяли схему расположения экспонатов и в витрине «Испанская литература XVI–XVII вв.». Посетителю предлагались примеры книг: с одной стороны (слева и по центру) — произведения «свободолюбивейшей освободительной литературы» (Сервантес, Кальдерон, Лопе де Вега, Тирсо де Молина), а также «Песнь о моем Сиде», с другой — литература, созданная «мракобесами» и о «мракобесах» (два жизнеописания св. Игнатия Лойолы, «Духовные упражнения» Лойолы, переписка, произведения и жизнеописание св. Тересы Авила, биография ее секретаря бл. Анны св. Варфоломея) (Илл. 3).

Копии, заказанные художникам для выставки, подчас не были точными и несли совсем не те смыслы, которые несли оригиналы, с которых они были сделаны. Так, например, оригиналом для рисунка «Изгнание морисков (крещеных мавров) из Ис-

пани» (Илл. 4), затрагивавшего тему изгнания инакомыслящих из родной страны, — послужила видовая гравюра «Алькасар и мост Алькантара в Толедо» (по рисунку А. Руарга) из французского журнала «L'Illustration» [12, pp. 5–6], сопровождавшая статью об открытии железной дороги между Мадридом и Толедо в 1858 г. (Илл. 5). На гравюре изображены залитые солнцем замок и мост; на небе видны огромные кучевые облака; многие строения вокруг замка увенчаны башенками; пейзаж оживлен костюмированными испанцами (кто-то играет на гитаре, кто-то бредет с поклажей на ослике и пр.); по мосту мчится карета. Гравюра показывает привлекательную для читателя журнала, которого приглашают посетить Толедо, воспользовавшись услугами новой железной дороги, картину с известными достопримечательностями; романтический городской пейзаж пронизан лиризмом и умиротворенностью. Напротив, для копии, созданной художником по заказу музея, характерно мрачное, депрессивное настроение: суровое безоблачное небо нависает над безлюдным городом, справа висит угрюмый средневековый замок, башенки на соседних зданиях отсутствуют, на переднем плане изображена повозка с уходящими людьми. Из этикетки посетитель узнавал, что эти люди — изгоняемые из Испании мориски. Художник поменял эпоху (у Руарга — XIX в., на выставке — начало XVII в.), персонажей (в первом случае — «испанцы», во втором — «мориски»), настроение, атмосферу.

Щиты, посвященные «прошлому», а также «Церковь и фашизм», располагались между колоннами, перед которыми стояли в полный рост на постаментах четыре персонажа, составлявшие «галерею мрачных фигур». По мнению авторов, фигуры рыцаря, монаха, кающегося грешника и королевского солдата должны были «напоминать посетителю о средневековой Испании» [10, с. 116]. Тематически к этим фигурам примыкала пятая — скульптурный образ Богоматери, венчавший щит «Церковь и фашизм». Предметы, не имевшие отношения к Испании, для нужд выставки были маркированы как испанские. В роли «средневекового рыцаря» выступал «максимилиановский» доспех, произведенный в Нюрнберге в XVI в.; в роли монаха — гипсовая скульптура (XIX в.) св. Бруно Кельнского (ум. 1101 г.), основателя картузианского ордена; манекен «кающийся католик» — со свечой в «руке», в балахоне и закрывавшем лицо головном уборе с острым верхом (un caripote) — был смоделирован специально для выставки художником Б. Ф. Татариновым; королевский солдат — представлен манекеном в мундире солдата испанской линейной пехоты, переданным на время выставки МИР Историко-Бытовым музеем Красной Армии (единственный предмет из «галереи», произведенный в Испании). В роли «испанской Богоматери» выступал скульптурный образ Богоматери Лурдской (XIX в.) из церкви св. Екатерины на Невском проспекте — в короне и накидке, сшитой по заказу музея тем же художником Татариновым (Илл. 6).

В музейных экспозициях 1930-х гг. широко использовали диаграммы, подчеркивая усилившуюся роль статистики в репрезентации истории. С помощью цифр посетитель постигал, на-



Илл. 7. Диаграмма «Богатства и влияние церкви в Испании». 1936–1937. Негатив, стекло. Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург. © ГМИР



Илл. 8. Таблица-планшет «Троцкистские бандиты — подстрекатели волнений в Барселоне». 1937. Негатив, стекло. Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург. © ГМИР

сколько «отсталой» была Испания, в которой религия и церковь играли «такую большую роль». Часть диаграмм была посвящена показу богатств церкви: они раскрывали суммы доходов архиепископов и монастырей, размеры движимого и недвижимого имущества церкви, рассказывали о том, насколько огромными были получаемые «церковниками» дотации от государства, как церковь господствовала в различных общественных сферах. Тему экономического могущества церкви раскрывали такие диаграммы, как «1/3 земли в Испании принадлежит церкви», «Капиталы князей католической церкви, предназначавшиеся для фашистских мятежников и конфискованные правительством республиканской Испании в миллионах песет», «Средства, найденные во дворцах архиепископов и других церковных учреждениях, предназначенных для мятежников», «Иезуитский банк в Мадриде», «Испанский бюджет в 1853 г. (в реалах)» и др. Статистические данные были взяты из партийных изданий, в частности, из книги «Испания в цифрах» (Партиздат ЦК ВКП(б), 1936 г.), на что указывалось в диаграмме «Богатства и влияние церкви в Испании» (Илл. 7).

Выставка чутко реагировала на политическую конъюнктуру: с новостями, появившимися в газетах, посетитель вскоре ознакомился в музее. В 1937 г. демонстрировалась таблица-планшет «Троцкистские бандиты — подстрекатели волнений в Барселоне», разъяснявший суть майского «барселонского кризиса», вызванного напряжением в отношениях между левыми силами и приведшего к репрессиям против ПОУМ (Рабочая партия марксистского единства). На таблице троцкисты назывались «убийцами», приводилось число жертв, текст заканчивался призывом: «Размозжим по всей Испании голову этой отвратительной гадюке, которая хочет своим ядом отравить весь трудовой народ». Текст на таблице-планшете сопровождался антитроцкистскими карикатурами, одна из которых называлась «Очковая змея из фашистского питомника»: Троцкий был изображен в виде змеи, выпускаемой из камеры рукой со свастикой на рукаве — на землю, обозначенную как Каталония (Илл. 8).

Как известно, именно с «барселонским кризисом» в самой Испании было связано разочарование многих республиканцев в советской помощи. Среди разочарованных был художник Элиос Гомес Родригес (1905–1956), шесть копий работ которого в исполнении Бориса Ефимова украсили выставку. Живописные панно были сделаны с гравюром, опубликованным Гомесом в начале 1935 г. в альбоме «Viva Octubre!» и посвященных Астурийскому восстанию 1934 г.: «Голодный поход крестьян», «Выступление революционных масс против монастырей», «Отправка арестованных революционных рабочих в Африку» (названия даны согласно этикеткам на выставке), а также «Во имя Отца и Сына и Святого Духа», «Лицом к гражданской гвардии. Они защищают свою землю, свою боль и свою свободу» (названия гравюров — из сборника «Viva Octubre!») (Илл. 9). В разделе «Испания 1931–1934 г.» была представлена копия работы Гомеса «Карикатура на короля Альфонса XIII». В СССР Гомес прожил два года (с 1932 по 1934 гг.) и был хорошо известен как страстный революцио-

нер, пролетарский художник, член КПИ. В 1933 г. его работы выставлялись в Государственном музее изобразительных искусств (с 1937 г. — имени А. С. Пушкина). С 1935 г. Гомес находился в Барселоне, а с начала гражданской войны воевал против франкистов, не только как художник, но и как солдат. В июле 1937 г. он был исключен из рядов КПИ как «предатель народного дела» за симпатии к партии ПОУМ, лидер которой А. Нин после «барселонского кризиса» был убит людьми, действующими по указке НКВД. После этих событий художник примкнул к анархистам. Биография Гомеса, где он мог бы быть представлен в качестве героя-коммуниста или врага-троцкиста, не была воспроизведена на выставке; идеологическим требованиям отвечали только его довоенные работы, создававшие героический образ стойкого «испанского народа», бесстрашно противостоявшего врагу.

Другая таблица-планшет под названием «Фашистская интервенция Италии, Германии и Португалии» знакомила посетителя с отрывками из речи полномочного представителя СССР в Великобритании И. М. Майского на заседании Комитета по невмешательству. Цитаты доказывали наличие вооруженной помощи мятежникам со стороны правительства Муссолини. Сообщая об этом факте, организаторы выставки умалчивали о том, что было известно лишь узкому кругу руководителей в СССР: еще в сентябре 1936 г. сталинское руководство приняло решение о продаже советской техники, оружия и боеприпасов республиканцам. К открытию выставки в МИР в Испании уже было отправлено 17 транспортов со спецгрузами, а испанский золотой запас, которым республиканцы рассчитывались за помощь, уже находился в Москве [4, с. 42, 94].

На том же щите «Церковь и фашизм» была помещена копия карикатуры Б. Е. Ефимова «Трофеи фашистских убийц» (1936) с изображениями союзников Франко — Гитлера и Муссолини — на фоне убитых детей (Илл. 10). Фотографии жертв фашизма, особенно детей, должны были вызвать эмоциональный протест и негодование посетителя. Гражданская война в Испании была первой европейской войной, освещавшейся печатью по-новому: «на фронтах и в городах, подвергавшихся бомбежкам, работал большой отряд фотографов; их снимки немедленно появлялись в газетах и журналах, испанских и зарубежных» [5, с. 19]. Республиканское правительство, заинтересованное в поддержке международной общественности, распространяло фотографии жертв и разрушений для публикации в иностранной прессе. В то же время, одни и те же фотографии, подписанные по-разному, вызывали разные впечатления. Как отмечала С. Сонга, в Великобритании у Вирджинии Вулф изображения жертв испанской войны вызывали пацифистские настроения, она задавалась вопросом: «как мы можем предотвратить войну?» [5, с. 7]. В СССР пацифистские настроения не поддерживались, и те же самые фотографии, представленные в разделе «Церковь и фашизм», доказывали справедливость войны, которая ведется республиканцами против фашистов.

Отсутствие в тоталитарном государстве разносторонней информации о гражданской войне проявлялось и в том, что



Илл. 9. Фрагмент щита «Дореволюционная Испания в изображении русских художников», верхняя часть которого была украшена тремя копиями гравюра Элиоса Гомеса Родригеса, выполненными Б. Е. Ефимовым. 1936–1937. Негатив, стекло. Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург. © ГМИР

лица, которые могли бы фигурировать на выставке в качестве врагов, неожиданно оказывались в стане героев. Так, например, щит «Испания в XVIII–XIX вв.» венчался репродукцией картины «Старая Кастилия» Игнасио Сулоаги (1870–1945). Музей напоминал посетителю о творчестве известного в России, особенно до революции, художника, изображавшего в своих работах «народную Испанию». Как авторы, так и посетители выставки не знали о том, что Сулоага поддерживал Франко, что он горячо призывал осудить антиклерикальный вандализм республиканцев, называл мятежников единственным гарантом и защитником традиционных испанских ценностей. В 1938 г., когда выставка в Ленинграде еще продолжала работу, Сулоага написал знаменитое полотно «El Alcázar en llamas» («Алькасар в огне»), в котором воспел героизм франкистских солдат, осажденных республиканцами в толедском Алькасаре в 1936 г.

Основная идея щита, посвященного событиям XVIII–XIX вв. была выражена цитатой из упомянутого выше сборника статей «Революционная Испания» Маркса: «Наполеон..., считавший Испанию безжизненным трупом, должен был с изумлением убедиться, что если испанское государство было мертво, то испанское общество было полно жизни и в каждой его части били через край силы сопротивления». Сравнение революции 30-х гг. XX в. и первой испанской революции, начавшейся одновременно с освободительной войной против Наполеона (1808–1814 гг.) было характерно для пропагандистского дискурса обеих компартий (советской и испанской) того времени. Одной из главных фигур прошлого, тесно связанных с антинаполеоновской кампанией, и взятых на вооружение республиканской патриотической пропагандой, был Гойя. На выставке использовались репродукции трех его работ: портрета Карла IV (фрагмент картины «Семья Карла IV» (1800)), а также полотна «Восстание 2 мая 1808 года в Мадриде» (1814) и «Третье мая 1808 года в Мадриде» (1814), которые в 1937 г., правда, были сняты. Именно врагу пропагандистской машины приписывалась деятельность по уничтожению культуры. Шахнович писал об этом в статье «Церковь и фашизм в Испании»: «Как чудовищный спрут давила церковь всякое проявление культуры и свободомыслия в Испании. Недаром испанское изобразительное искусство сильно насыщено мистицизмом и религией. Великий Гойя в своих картинах и офортах изобразил Испанию мракобесной с ее верой в колдовство, с ее кошмарами инквизиции, расстрелов, голода, пыток и нищеты с героической борьбой испанского народа против жестокости и ханжества» [НА ГМИР. Ф.1. Оп.1. Д 445. Л.51].

Характерной чертой щита «Церковь и фашизм» было уже известное посетителю благодаря средствам массовой информации сравнение гражданской войны в Испании с гражданской войной в России: франкистов называли «белыми», республиканцев «красными», осажденный Мадрид сравнивали с Петроградом, говорили об иностранной интервенции и пр. Центральным экспонатом щита был макет художника С. Т. Алексеева «Обстрел города Толедо фашистами в 1936 г.» («Штурм собора»), изображавший сцену стрельбы с колокольни собора. В статье, опубликованной в «Советской этнографии», давалось объяснение: экспонат выполнял иллюстративную функцию, поясняя «слова» из Манифеста Компартии Испании: «мы беспощадно боремся с торговцами религии, с теми, кто превращает церкви и монастыри в центры заговора и шпионажа и в крепости, направляющие дула своих пушек против народа» [10, с. 117]. Справа от макета Алексеева располагался комплекс экспонатов, свидетельствовавших о поддержке франкистов белой эмиграцией: фотография с изображенным на ней православным богослужением (этикетка гласила: «Молебен о даровании победы „христианскому воинству“ фашистских убийц генерала Франко отслуженный русскими белогвардейцами в Вене; епископ Серафим произносит проповедь после молебна; такими молебнами белогвардейцы демонстрируют свою солидарность с фашистскими убийцами генерала Франко»); небольшая скульптура-шарж на одного из деятелей белого движения С. Н. Булака-Балаховича («Белобандит Булак-Булахович выехал из Польши на помощь испанским фашистским палачам»). Напоминали посетителю о союзе белогвардейцев и Православной церкви во время гражданской войны в России также фотографии, увеличенные и ретушированные, повествовавшие о таком же союзе на другом конце Европы — фашизма и Католи-

ческой Церкви: портрет генералов Франко и Г. Кейпо де Льяно вместе с архиепископом Толедским; архиепископ Севильский, благословлявший знамя, подаренное генералом Франко новому полку; католический священник, благословлявший войска «фашистских мятежников», которые отправлялись на Мадридский фронт; марокканцы, «обманом вовлеченные фашистскими генералами в армию мятежников» и снабжавшиеся «церковниками фашистско-католическим нагрудным значком с изображением „сердца Иисуса“» и др. Не только князья Церкви, но и монахи выступали против республики: об этом свидетельствовала фотография, изображавшая вооруженных монахов.

Известно, что не все представители русской эмиграции или испанского духовенства поддерживали Франко и воевали против республиканцев, мы знаем много фактов, доказывавших обратное. Однако они не укладывались в «прокрустово ложе» пропагандистского мифа о революции в Испании и поэтому не были отражены на выставке. Церковь представлялась посетителю единой, неделимой, враждебной, отсталой, феодальной, реакционной.

Выставочная деятельность — важная часть масштабной пропагандистской кампании, использовавшей визуальные образы для консолидации общества и укрепления позиций существовавшей власти. Исторические и современные события в музее получали соответствующие ее идеологии интерпретации, расставлялись нужные акценты, обозначались параллели между прошлым и настоящим. Конструировавшиеся разными способами образы врага «испанского народа» настраивали посетителя на «борьбу с внутренним врагом». Неслучайно время работы выставки совпало с периодом массовых политических репрессий в стране.



Илл. 10. Газетная карикатура «Трофеи фашистских убийц» Б. Ефимова, с которой была выполнена копия, вывешенная на щите «Церковь и фашизм». 1936–1937. Негатив, стекло. Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург. © ГМИР

Список литературы:

1. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 743–784.
2. Кларк К. Положительный герой как вербальная икона // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 569–584.
3. Ленинградская правда. № 212. 14 сентября 1936.
4. Рыбалкин Ю. Е. Операция “X”. Советская военная помощь республиканской Испании (1936–1939). М.: «АИРО-XX», 2000. 152 с.
5. Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: «Ад Маргинем Пресс», 2014. 96 с.
6. Сулова Н. А. Музейный проект как часть компании солидарности (выставка «Революционная Испания в борьбе с фашизмом», 1936–1939) // Труды ГМИР. 2018. Вып. 18. С. 75–86.
7. Финн Л., Лебедевский Л., Трошин Н., Ростовцев А., Каменьщиков Н. Из очага мракобесия в очаг культуры. Л.: Огиз – Прибой, 1931 [на обл.: 1932]. 87 с.
8. Фицпатрик Ш. Повседневный сталинизм: социальная история Советской России в 30-е годы: город. М.: РОССПЭН Фонд Первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2008. 336 с.
9. Шахнович М. М., Чумакова Т. В. Музей истории религии Академии наук СССР и российское религиоведение (1932–1961). СПб.: Наука, 2014. 458 с.
10. Шахнович М. О. Выставка «Революционная Испания в борьбе с фашизмом» (Музей истории религии АН СССР) // Советская этнография. 1937. № 2–3. С. 115–119.
11. Шейнман М. М. Огнем и кровью во имя бога. М.: Красная новь, 1924. 76 с.
12. Clément de Ris L. Chemins de fer espagnols // L'Illustration, journal universel. 3 juillet 1858. Tome XXXII. P. 5–6.

References:

- Clark K. Polozhitel'nyi geroi kak verbal'naia ikona (The Socialist Realist Hero as “Verbal Icon”). *Sotsrealisticheskii kanon (Socialist Canon)*. Saint Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2000, pp. 569–584. (in Russian)
- Clément de Ris L. Chemins de fer espagnols. *L'illustration, journal universel*, 3 juillet 1858, vol. 32, pp. 5–6. (in French)
- Finn L.; Lebedevskii L.; Troshin N.; Rostovtsev A.; Kamen'shchikov N. *Iz ochaga mrakobesiia v ochag kul'tury (From the Hearth of Obscurantism to the Hearth of Culture)*. Leningrad, Ogiz – Priboi Publ., 1931 [on the cover: 1932]. 87 p. (in Russian)
- Fitspatrik Sh. *Povsednevnyi stalinizm: social'naia istoriia Sovetskoi Rossii v 30-e gody: gorod (Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times. Soviet Russia in the 1930s: a City)*. Moscow, ROSSPEN Publ., 2008. 336 p. (in Russian)
- Günther H. Arhetipy sovetskoi kul'tury (The Archetypes of Soviet Culture). *Sotsrealisticheskii kanon (Socialist Canon)*. Saint Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2000, pp. 743–784. (in Russian)
- Leningradskaia Pravda (The Leningrad Pravda)*, no. 212, 14 of September 1936. (in Russian)
- Rybalkin Iu. E. *Operatsiia “X”. Sovetskaia voennaia pomoshch' respublikanskoi Ispanii (1936–1939). (Operation X. The Soviet Military Aid to Republican Spain (1936–1939))*. Moscow, “AIRO-XX” Publ., 2000. 152 p. (in Russian)
- Shakhnovich M. M.; Chumakova T. V. *Muzei istorii religii Akademii nauk SSSR i rossiiskoe religiovedenie (1932–1961) (The Museum of the History of Religion of the Academy of Sciences and Study of Religion in Russia (1932–1961))*. Saint Petersburg, Nauka Publ., 2014. 458 p. (in Russian)
- Shakhnovich M. O. *Vystavka “Revoliutsionnaia Ispaniia v bor'be s fashizmom” (Muzei istorii religii AN SSSR) (Exhibition “Revolutionary Spain Fighting against Fascism” (The Museum of the History of Religion of the Academy of Sciences))*. *Sovetskaia etnografiia (Soviet Ethnography)*, 1937, no. 2–3, pp. 115–119. (in Russian)
- Sheinman M. M. *Ognem i krov'iu vo imia boga (Fire and Blood in the Name of God)*. Moscow, Krasnaia nov' Publ., 1924. 76 p. (in Russian)
- Sontag S. *Smotrim na chuzhie stradaniia (Regarding the Pain of Others)*. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2014. 96 p. (in Russian)
- Suslova N. A. *Muzeinyi proekt kak chast' kompanii solidarnosti (vystavka Revoliutsionnaia Ispaniia v bor'be s fashizmom», 1936–1939) (Museum Project as part of a Solidarity Company (Exhibition “Revolutionary Spain Fighting against Fascism”, 1936–1939))*. *Trudy GMIR (Proceedings of the State Museum of the History of Religion)*, 2018, issue 18, pp. 75–86. (in Russian)

Иванова Екатерина Вячеславовна, специалист по учету музейных предметов I категории. Государственный Музей-заповедник «Царское Село», Россия, Санкт-Петербург, г. Пушкин, ул. Садовая, 7. 196601. eivanova.gmz@yandex.ru

Ivanova, Ekaterina Vyacheslavovna, specialist in accounting for museum items of the first category. The State Museum-Reserve "Tsarskoe Selo", Sadovaia ul., 7, 196601 Saint Petersburg, Russian Federation. eivanova.gmz@yandex.ru

СКАЗОЧНЫЕ ОБРАЗЫ В ИНТЕРЬЕРНОЙ ПЛАСТИКЕ ХУДОЖНИКОВ-ФАРФОРИСТОВ ЛЕНИНГРАДСКОГО ЗАВОДА ФАРФОРОВЫХ ИЗДЕЛИЙ В 1950-Е – 1960-Е ГОДЫ

FAIRY-TALE IMAGES IN THE INTERIOR SCULPTURE OF MASTERS OF LENINGRAD PORCELAIN FACTORY IN THE 1950S – 1960S

Аннотация. Статья посвящена исследованию «интерьерной» пластики мастеров Ленинградского завода фарфоровых изделий в контексте массового характера декоративно-прикладного искусства во второй половине XX в. В 1950–1960-е гг., поддерживая популярные в фарфоровой промышленности мотивы и сюжеты, мастера завода осваивали новые образцы сувенирной продукции, настольных композиций, а также жанровой и портретной скульптуры общим тиражом сотни тысяч произведений в год. При этом, несмотря на ориентацию завода в первую очередь на потребительский спрос советского населения, сопоставительный и стилистический анализ «сказочного» ассортимента с работами ведущих советских предприятий свидетельствует об осознании ЛЗФИ важности сохранения не только утилитарного, но и художественного назначения «интерьерной» пластики. Находясь в поиске собственного стиля, молодое предприятие, с одной стороны, ориентировалось на популярные среди советских граждан цветовые и композиционные решения, разработанные мастерами заводов-конкурентов, а с другой, в условиях развивающегося «современного» стиля стремилось создавать авторскую интерпретацию сказочных героев. В условиях активизации в последние десятилетия интереса со стороны искусствоведов, коллекционеров и музейных сотрудников к массовому «интерьерному» фарфору, видится необходимым осветить деятельность предприятия, активно наполнявшего в хрущевскую оттепель советский жилой интерьер фарфоровыми скульптурами малых форм. Благодаря работе с не введенными ранее в научный оборот архивными материалами и каталожными данными, а также искусствоведческому обзору фарфоровой пластики, автор статьи приходит к выводу, что исследуемый завод наряду со старейшими предприятиями страны стремился быть включенным как в процесс формирования предметно-пространственной среды советского человека, так и в процесс поиска нового визуального языка в фарфоровой пластике Советского Союза.

Ключевые слова: интерьерный фарфор; Ленинградский завод фарфоровых изделий; Л. Н. Сморгон; А. А. Киселев; Т. А. Федорова.

Abstract. The focus of the study was on the interior sculpture of masters of Leningrad porcelain factory in the context of the mass-production of decorative and applied art in the second half of the XX century. In the 1950s–1960s, supporting popular motifs and subjects in the porcelain industry, the masters of the factory made new samples of souvenirs, table compositions, genre and portrait sculpture with a total circulation of hundreds of thousands of works per year. The primary orientation of the plant was on the consumer demand of the Soviet population. Nevertheless, comparative and stylistic analysis of the “fairy-tale” assortment and the works of leading Soviet enterprises indicated that the Leningrad Porcelain Factory was aware of the importance of preserving not only utilitarian but also the artistic purpose of “interior” plastics. Being in search of its own style, the young company, on the one hand, focused on the popular among Soviet citizens color and composition solutions developed by masters of factories-competitors. On the other hand, while the “modern” style was developing, it sought to create an author’s interpretation of fairy-tale characters. In recent decades, the interest of art historians, collectors and museum staff to the mass-produced “interior” porcelain has activated. Hence, it seems necessary to highlight the activities of the enterprise that actively filled Soviet residential interior with porcelain sculptures of small forms during the Khrushchev Thaw. The author introduced into scientific circulation archival materials, examined the catalogues as well as the art history review of porcelain plastics. This helped to conclude that the plant in question (along with the oldest enterprises in the country) sought to be the part of the process of formation of the object environment of the Soviet man, and in the process of searching of a new visual language in porcelain plastics of the Soviet Union.

Keywords: interior porcelain; Leningrad Porcelain Factory; L. N. Smorgon; A. A. Kiselev; T. A. Fedorova.

Установки Н. С. Хрущева в сфере культуры и искусства, ориентированные на наполнение нового типа жилого интерьера образцами художественной промышленности, поставили процесс выпуска фарфоровой пластики на рельсы массового производства. Задачи, которые ставились перед декоративно-прикладным искусством, а также наметившаяся потребность в стилистическом обновлении фарфорового ассортимента, значительно повысили роль художников на заводах и предприятиях. Теперь, в отличие от послевоенного периода, когда массово выпускаемой продукции не уделялось должного художественного внимания, при создании фарфоровых изделий подчеркивается важность поиска новых стилистических приемов для реализации актуальных тематик в декоративной пластике. Именно в этот период времени в цеха крупных заводов и предприятий начинают поступать молодые специалисты, с одной стороны, реализующие в фарфоровой пластике авторское творчество, а с другой, выпускающие изделия, ориентированные на массовое тиражирование [3].

Массовую направленность художественной промышленности в 1950-е – 1960-е гг. поддержали все отечественные фарфоровые мануфактуры и предприятия. Безусловным лидером, новатором и законодателем моды на территории всего Советского Союза оставался Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. При этом если обратиться к анализу художественной жизни Ленинграда, можно сделать вывод, что в процессе формирования предметно-пространственной среды советского человека успешно принимало участие как минимум еще одно предприятие — Ленинградский завод фарфоровых изделий.

Изначально завод был создан в 1947 г. на базе двух артелей «Минерал» и «Кооптруд» и специализировался на производстве технического фарфора [6, с. 174]. Чуть позже по постановлению Совета Министров СССР от 29 августа 1952 г. при Государственном Научно-исследовательском керамическом институте ГЛАВФАРФОР был образован Ленинградский Опытный завод по производству радиокерамических изделий (ЦГА СПб.



Илл. 1–2. А. А. Киселев. Сестрица Аленушка и братец Иванушка. Ленинградский завод фарфоровых изделий. Фарфор, роспись надглазурная полихромная. XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг., Санкт-Петербург

Ф. 4965. Оп. 2. Д. 677. Л. 9). Свою первостепенную ориентацию на изготовление технического фарфора завод сохранял на протяжении всей истории существования. Например, в 1965 г. по указанию начальника управления керамической и фарфорово-фаянсовой промышленности именно Ленинградскому заводу фарфоровых изделий при поддержке керамического института было поручено освоение крупносерийного выпуска оснований для резисторов УЛИМ особой надежности. В связи с поставленной задачей на заводе велась активная работа по разработке и внедрению рационального режима обжига массы № 8 (ЦГАНТД СПб. Ф. 194. Оп. 2-2. Л. 9–10).

Подобного рода заказы со стороны государства реализовывались параллельно с изготовлением в цехах предприятия образцов сувенирной продукции. Несмотря на многотысячный тираж некоторых изделий, долгие годы за продукцией завода не признавалось собственного художественного стиля¹. Неоднократно на страницах официальной искусствоведческой периодики при обсуждении новых веяний в фарфоровой промышленности отмечалось подражание мастеров Ленинградского завода фарфоровых изделий композиционным и орнаментальным решениям производств-конкурентов [3]. Вероятней всего это было связано в первую очередь с тем, что ЛЗФИ, образованный во второй половине XX в. с изначальной направленностью на массовый выпуск продукции, не имел многолетней истории формирования собственного индивидуального стиля. Ориентация на потребительский спрос и на необходимость наполнения интерьера изделиями, с одной стороны, доступными по цене, с другой — понятными по своему смысловому и художественному значению, сформировала круг сюжетов, в рамках которых работали все советские предприятия в 1950-е – 1960-е гг. Именно поэтому зачастую фарфоровые образы деятелей культуры и искусства, советских детей и взрослых граждан, героев сказок и былин неоднократно повторяются в пластике разных заводов в схожем цветовом и композиционном решении, в том числе и в ассортименте ЛЗФИ [6, с. 120–121].

В то же время, несмотря на сомнения научного сообщества в художественной ценности изделий молодого предприятия, на протяжении 1950-х – 1960-х гг. мастера завода неоднократно были задействованы как на советских, так и на международных выставках декоративно-прикладного искусства. Например, Любовь Родионовна Афанасьева, поступившая художником на завод в 1954 г., принимает участие на выставке в Лейпциге с росписью скульптуры И. В. Сычева «Балерина с цветком» (1956). Годом позже мастер выставляется с вариантом росписи скульптурной композиции «Новый наряд короля» (модель 1959 г.) в исполнении Л. Н. Сморгона на международной и фестивальной выставках в Москве и с росписью фигуры Т. А. Федоровой «Туркменка» (модель 1958 г.) на Всесоюзной выставке к 40-летию советской власти (ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 3. Д. 173. Л. 4, 16). С 1956 г. Тамара Андриановна Федорова начинает представлять завод на выставках Ленинградских художников с многофигурной группой «Золушка» (модель 1958 г.), скульптурами «Осень», «Чаепитие» (модель 1958 г.), «Туркмен» (модель 1959 г.), «Кошка», «Фигуристка» (модель 1959 г.), «Садко» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 10-2. Д. 747. Л. 14). В 1964 г. на Республиканской выставке в разделе посуды были представлены декоративное блюдо «Рябинушка» (1962) А. И. Лапинова, прибор для салата Р. Н. Чашиной (1962) [7, с. 23, 38], а на Зональной выставке в Ленинграде выставлялся один из образцов, отражающих поиск «современного стиля», — композиция Анатолия Александровича Киселева «Музыка» (1964) [2, с. 75].

Вместе с тем в 1960-е гг. специалисты декоративно-прикладного искусства выражали надежды на то, что «...художественная культура и уважение к материалу должны послужить основой для освобождения от заимствований и определения своего собственного профиля» [1, с. 43]. И действительно, анализ продукции ЛЗФИ показал, что в 1960-е гг. открытость мастеров завода к художественным экспериментам постепенно привела к накоплению собственного художественного опыта. Фарфоровые работы мастеров начинают наполняться форменным и цветовым



Илл. 3–4. А. А. Киселев. Иван-царевич и Жар-птица. По модели 1958 г. Ленинградский завод фарфоровых изделий. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг., Санкт-Петербург

лаконизмом, приобретают схематический характер образов, избавляются от чрезмерной декоративности и орнаментальности, характерной для послевоенной фарфоровой традиции.

Как уже упоминалось ранее, ориентация художественной промышленности во второй половине XX в. на потребительский спрос подталкивала мастеров декоративно-прикладного искусства к реализации в интерьерной пластике понятных и узнаваемых образов. В скульптуре малых форм источником вдохновения становится сказка, предоставляющая мастеру возможность реализовать авторское творчество, не обремененное идеологическими установками и понятное по своему смысловому значению советскому покупателю.

Создавая сказочных героев, художественные лаборатории фарфоровых заводов стремились поддерживать все актуальные веяния и тенденции в интерьерной пластике того времени. В 1950-е – 1960-е гг. становится популярным создание многофигурных композиций, состоящих из отдельных миниатюрных героев. Например, Дмитровский фарфоровый завод в Вербилках выпускает скульптурную серию по мотивам сказки «Репка» [8, с. 115], скульптор Сысертского завода керамических изделий С. И. Синявская создает многофигурные композиции «Курочка Ряба», «Коза с козлятами» и «Терем-теремок» [9, с. 43, 48–49]. Художественная лаборатория Ленинградского завода фарфоровых изделий не остается в стороне, и в 1950-е гг. Л. Н. Сморгон совместно с художницей Л. Р. Афанасьевой работает над серией фигурок «Новый наряд короля» по сказке Г. Х. Андерсена (ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 3. Д. 173. Л. 16). Наполненные движением сказочные герои лишены анатомической проработки, выполнены схематично и, благодаря динамичным позам, создают ощущение карнавального шествия [8, с. 87].

В 1950-е гг. Т. А. Федорова совместно с главным художником завода Л. Н. Павловой (Кожман) создают фарфоровую композицию, состоящую из четырех отдельных скульптур по мотивам сказки «Золушка». Парные фигуры «Принца» и «Золушки» мастер помещает на монолитный пьедестал в виде фрагмента маршевой лестницы. Цветовое решение сказочных фигур построено на характерном для завода контрасте белизны фарфора и ярко-оранжевых, красных и черных узоров, дополненных золоченой отделкой элементов одежды. Благодаря проработке в фарфоре складок платья и мантии главных героев, а также композиционному расположению фигур по диагональной оси, сказочные образы Т. А. Федоровой наполняются динамикой и ощущением движения. Такой же композиционный прием автор использует при создании фарфоровой скульптуры «Принц, надевающий туфельку Золушке».

Скульптурная композиция «Мачеха и сестры», решенная в виде обобщенного блока, в отличие от остальных героев, не помещена на дополнительный пьедестал. Статическое равновесие фарфорового объема, имеющего в основании форму трилистника, достигается мастером благодаря построению женских фигур по вертикальной оси. При этом созданный как часть фарфоровой группы лаконичный и устойчивый образ мачехи с дочерьми гармонично дополняет Принца и Золушку и разделяет комплект на отдельные сказочные сценки [8, с. 88].

В 1962 г. в рамках реализации заводом плана освоения новых скульптурных изделий была выпущена многофигурная композиция Т. А. Федоровой «Курочка ряба» тиражом почти 5000 экземпляров (ЦГА СПб. Ф. 9683. Оп. 28а. Д. 20. Л. 15–16). Схематичный и условный характер изображения, характерный для творчества мастера, наиболее полно раскрылся в фарфоровом сказочном триптихе (ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 10-2. Д. 747. Л. 14). Скульптурные бабка, дед и курочка с золотым яичком решены единым фарфоровым блоком и охвачены плавным непрерывным контуром. Единство линии намеренно нарушено мастером единожды – в области правой руки мужской фигуры. В остальном плане объемы главных героев сказки монолитны и плотны, но при этом не лишены напряженности и динамики за счет росписи и небольшого угла наклона фигур бабки и деда вперед навстречу друг другу.

Если миниатюрные скульптуры Т. А. Федоровой и Л. Н. Сморгона в настоящее время в полном комплекте являются коллекционной редкостью, то отдельные сказочные фигуры

А. А. Киселева в 1950-е – 1960-е гг. украшали жилой интерьер практически каждого советского человека. В настоящее время зачастую фарфоровые образы А. А. Киселева можно встретить в собраниях государственных и частных музеев, а также на временных выставках как символы повседневного быта и культуры хрущевской эпохи.

А. А. Киселев в качестве источника вдохновения выбирает русские народные сказки. «Сестрица Аленушка и братец Иванушка», «Иван-царевич и Жар-птица», «Князь Гвидон и Царевна-Лебедь», «Конек-Горбунок», «Елисей» и другие сказочные герои А. А. Киселева отличаются детальной проработкой элементов одежды, лаконичной трактовкой форм сказочных животных, а также излюбленным приемом мастера помещения героев на дополнительный фарфоровый пьедестал.

Стилистический анализ росписи фигурок позволяет условно разделить фарфоровые образы на две группы. В 1950-е гг. А. А. Киселев совместно с художниками Ленинградского завода фарфоровых изделий разрабатывают лаконичные варианты росписей, с одной стороны, подчеркивающие ценность белизны фарфора, а с другой — дающие отсылку к русской народной традиции. Так, в наиболее популярном варианте росписи скульптуры «Князь Гвидон и Царевна-Лебедь», выпущенной заводом в 1959 году, лишенная анатомической точности белоснежная фигура царевны оформлена абстрактным геометрическим орнаментом, дающим намек на оперение птицы (ЦГА СПб. Ф. 4965. Оп. 5. Д. 2656. Объяснительная записка к годовому отчету за 1959 год. Л. 27–28). Наклоненная к лебедю фигура Гвидона в подпоясанном кушаке кафтане выполнена в сдержанной серо-голубой гамме, украшена золоченой каймой одежды, орнаментом в виде черных веточек и стилизованными цветами с оранжевыми сердцевинами. В авторском варианте росписи А. А. Киселев при оформлении фигуры князя растительным узором отдает предпочтение насыщенным красным и зеленым оттенкам, детально прорабатывает манжеты рукавов, стойку воротника и кайму кафтана черной краской, тем самым еще больше подчеркивая обращение к русским народным мотивам [10, с. 80].

В схожем цветом решении выполнена скульптурная композиция А. А. Киселева «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» по мотивам одноименной сказки [8, с. 85]. При создании фарфоровых героев автор придерживается анатомической точности передаваемых образов (Илл. 1). Трогательную и несколько застывшую Аленушку мастер традиционно помещает на фарфоровое основание, имитирующее в тиражируемом варианте росписи водную гладь и камень. Фигурка козленка, обращенная в пол оборота к сестрице, благодаря переносу массы тела на задние копыта, наполняет композицию динамикой и целостностью (Илл. 2). В процессе росписи Аленушки и пьедестала отдается предпочтение холодным оттенкам и светотеневой моделировке выступающих элементов. Сказочность образов подчеркивается золоченым орнаментом одежды и рожками козлика.

В 1950-е гг. А. А. Киселев обращается к популярному в искусстве на протяжении всего XX столетия сюжету сказки «Об Иване Царевиче, Жар-птице и сером волке». Если «Иванушка с Жар-птицей» (1960) в исполнении мастера Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова Г. П. Якимова повторяет композиционное решение иллюстрации И. Я. Билибина, то фарфоровая скульптура «Жар-птица» (модель 1958 г.) А. А. Киселева отличается авторской трактовкой сюжета [8, с. 6, 86]. Хвост Жар-птицы, являющийся продолжением композиционной диагонали фигуры Ивана, плавно перетекает в заднюю конечность лошади и привлекает внимание зрителя своей красочностью (Илл. 3–4). Ажурный объем лошади укреплен мастером на основании в виде абстрактной композиции, напоминающей по форме языки пламени. Благодаря анатомической проработке тела лошади в момент прыжка, а также устремленной вперед фигуре Царевича, подчеркивается напряженность момента и живость сказочной сценки.

Излюбленный прием наполнения пластики ощущением движения благодаря диагональной компоновке героев А. А. Киселев использует в скульптурной группе «Иванушка с Царевной-лягушкой» (Илл. 5). Как и в описанных ранее сказочных образах цветовой акцент при разработке росписи делается на одном персонаже — в данном случае на лягушке. Почти не расписанная

наклонившаяся вперед мужская фигура дополнена золоченым орнаментом и оранжево-черной проработкой элементов одежды [8, с. 86].

В 1960-е гг. А. А. Киселев создает несколько сказочных работ в авторском варианте росписи, диаметрально отличающихся по цветовому решению от скульптурных композиций более раннего творческого периода. Несмотря на существовавшую в художественной промышленности тенденцию отказа от красочного фарфора в пользу естественной белизны, мастер при разработке росписи отдает предпочтение ярким орнаментам, избегая полутонов и мягких переходов [4, с. 71]. Например, в 1960-е гг. А. А. Киселев создает авторскую интерпретацию сказки Ершова «Конек-Горбунок». Вместо белоснежной как «зимний снег» кобылицы, пойманной в сказке Иваном за хвост, А. А. Киселев изображает длинноухого сиво-бурого конька в золотых яблоках. Роспись главного героя выполнена линейным и геометрическим орнаментом яркими красками — синей, зеленой, красной и желтой. Отдельное внимание автор уделяет оформлению фарфорового основания с изображением деревенского пейзажа и архитектурных построек.

Создавая фарфоровую пластику, предназначенную в первую очередь для оформления предметно-пространственной среды советского человека, А. А. Киселев ориентировался на «ажурный» принцип композиционного построения. Практически в каждом сказочном образе, благодаря созданию прерывной линии контура скульптурного объема, воздушное пространство проникает сквозь просветы и проемы и становится неотъемлемым участником фарфоровой композиции. Эффект парения в воздухе достигается мастером путем фиксации сказочных животных на дополнительный пьедестал в нескольких точках крепления. Передняя часть животных оказывается в подвешенном состоянии, за счет чего создается визуальное ощущение движения вперед застывшего объема. В фарфоровой фигурке «Конек-Горбунок» в варианте росписи, хранящемся в



Илл. 5. А. А. Киселев. Иванушка с Царевной-лягушкой. Ленинградский завод фарфоровых изделий. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг., Санкт-Петербург

собрании Музея фарфора и шахмат в Санкт-Петербурге, эффект сказочного полета дополнительно подчеркивается намеренным уменьшением размеров построек в росписи пьедестала и увеличением размера фигуры Ивана. В фарфоровой композиции «Елисей», несмотря на схожий прием расположения коня по отношению к основанию, ощущение полета теряется. Отсутствие моделировки полутонами светотеней, плоскостное решение росписи пьедестала темными красками, а также нарушение пропорций объемов по отношению друг к другу мужской и конной фигур наполняет скульптурный объем статичностью и неподвижностью.

Таким образом, в результате рассмотрения «сказочного» ассортимента Ленинградского завода фарфоровых изделий была выявлена активная включенность предприятия в процесс формирования повседневной культуры советского человека. Несмотря на сложившееся во второй половине XX в. мнение

научного сообщества об отсутствии у завода собственного художественного профиля, стилистический анализ пластики показал отражение всех характерных для 1950-х – 1960-х гг. тенденций в изображении сказочных образов. В условиях массового характера декоративно-прикладного искусства, спровоцировавшего схожее стилистическое и сюжетное решение фарфоровой интерьерной пластики, в творчестве мастеров ЛЗФИ прослеживается реализация таких основных композиционных и колористических приемов построения пластики малых форм, как форменный и цветовой лаконизм, ажурное построение фарфорового объема, отказ от чрезмерной декоративности и украшательства, схематичный характер передаваемых образов. При этом, мастера завода, существуя в условиях постепенно развивающегося «современного стиля», стремились быть активно включенными в процесс поиска новых выразительных средств в декоративной интерьерной пластике.

Примечание:

¹ Анализ ежегодных отчетов Ленинградского завода фарфоровых изделий показал, что среди всего сувенирного ассортимента наибольшей тиражностью обладали анималистические фарфоровые образы. Например, за 1962 – 1963 гг. в цехах завода было выпущено 27322 экземпляра фарфоровой скульптуры Л. Н. Сморгона «Лиса», 9331 экземпляр скульптуры «Воробы», 10876 экземпляров фигуры «Стерлядь» и т.д.

Список литературы:

1. Декоративное Искусство СССР. 1963. № 3 (64). С. 41.
2. Зональная выставка. Ленинград. Каталог выставки. Л.: Художник РСФСР, 1964. 75 с.
3. Иванова Е. В. Развитие фарфоровой пластики в 1950–1960-е годы в творчестве ленинградского художника-фарфориста А. А. Киселева // Культура и искусство. 2018. № 5. С. 34–40.
4. Крамаренко Л. Г. Художник. Материал. Форма. Отечественное декоративное искусство XX – начала XXI века. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2009. 71 с.
5. Крюкова И. А. Малая декоративная пластика // Советское декоративное искусство 1945–1975: Очерки истории. М.: Искусство, 1989. С. 120–121.
6. Марки советского фарфора, фаянса и майолики / И. С. Насонова, С. М. Насонов, И. А. Гольский, Г. Л. Дворкин. В 2-х т. Т. 2. М.: Среди коллекционеров, 2009. 174 с.
7. Республиканская выставка Декоративно-прикладного искусства. Каталог выставки / Сост. В. Я. Рафаенко, Е. М. Шапошникова, Т. Д. Марценюк, В. В. Лыжина. М., Л.: Союз художников РСФСР, 1964. 210 с.
8. Советский коллекционный фарфор. Гид-каталог / Сост. С. Н. Белоглазов. СПб.: ООО «Арт-СПб», 2015. 335 с.
9. Уральский фарфор. Каталог-определитель / Сост. О. Б. Федосеева, Ю. Ю. Шеломова. Екб.: Уральский рабочий, 2013. 255 с.
10. Электронный каталог аукциона № 8 «Советский и постсоветский авторский и малотиражный фарфор и фаянс 1917 г. – нач. XXI в.». URL: http://auction.collectors.ru/catalog/sk_8_au.pdf (дата обращения: 14.03.2019).

References:

- Dekorativnoe Iskusstvo SSSR (Decorative Art of the USSR)*, 1963, no. 3 (64), p. 43. (in Russian)
- Zorina L. A.; Martseniuk T. D.; Zhukova E. P. (comp.). *Zonal'naiia vystavka. Leningrad. Katalog vystavki (Zonal Exhibition. Leningrad. Exhibition Catalogue)*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1964. 75 p. (in Russian)
- Ivanova E. V. *Razvitie farforovoi plastiki v 1950 – 1960-e gody v tvorchestve leningradskogo khudozhnika-farforista A. A. Kiseleva (Development of Porcelain Plastics in the 1950s – 1960s in the Works of the Leningrad Porcelain Artist A. A. Kiselev)*. *Kul'tura i iskusstvo (Art and Culture)*, 2018, no 5, pp. 34–40. (in Russian)
- Kramarenko L. G. *Khudozhnik. Material. Forma. Otechestvennoe dekorativnoe iskusstvo 20 – nachala 21 veka (Artist. Material. Form. Russian Decorative Art of the 20th – the Early 21st Centuries)*. Moscow, Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts Publ., 2009. 71 p. (in Russian)
- Kriukova I. A. *Malaia dekorativnaia plastika (Decorative Plastic)*. *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo 1945–1975: Ocherki istorii (Soviet Decorative Art 1945–1975: Essays on History)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989, pp. 120–121. (in Russian)
- Nasonova I. S.; Nasonov S. M.; Gol'skii I. A.; Dvorkin G. L. (comp.). *Marki sovetskogo farfora, faiansa i majoliki (Stamps of the Soviet Porcelain, Faience and Majolica)*. In 2 vol. Vol. 2. Moscow, Sredi kolektsionerov Publ., 2009. 174 p. (in Russian)
- V. Ia. Rrafaenko; Shaposhnikova E. M. and others (comp.). *Respublikanskaia vystavka Dekorativno-prikladnogo iskusstva. Katalog vystavki (National Exhibition of Arts and Crafts. Exhibition Catalogue)*. Moscow, Leningrad, Soiuz khudozhnikov RSFSR Publ., 1964. (in Russian)
- Beloglazov S. N. (comp.). *Sovetskii kolleksiionnyj farfor. Gid-katalog (Soviet Collectible Porcelain. Guide Catalogue)*. Saint Petersburg, ООО «Art-Spb» Publ., 2015. 335 p. (in Russian)
- O. B. Fedoseeva; Iu. Iu. Shelomova (comp.). *Ural'skii farfor. Katalog-opredelitel' (Ural Porcelain. Catalogue-determinant)*. Ekaterinburg, Uralskii rabochii Publ., 2013. 255 p. (in Russian)
- Elektronnyi katalog auktsiona no. 8 "Sovetskii i postsovetskii avtorskii i malotirazhnyi farfor i faians 1917 g. – nach. 21 v." (Electronic Catalogue of the Auction no. 8 "Soviet and Post-Soviet Author and Short-Run Porcelain and Faience 1917 – the Early 21st Century")*. Available at: http://auction.collectors.ru/catalog/sk_8_au.pdf (accessed: 14.03.2019) (in Russian)

УДК 7.036.7

DOI:10.24411/2658-3437-2019-12010

Соколов Георгий Алексеевич, историк культуры, лаборант. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 34. 190000. georg.sokolovv@gmail.com

Sokolov, Georgii Alekseevich, historian of culture, adjunct. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint-Petersburg, Russian Federation. georg.sokolovv@gmail.com

АДРЕСАТ И АУДИТОРИЯ В РАННИЙ ПЕРИОД НЕОФИЦИАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ADDRESSEE AND AUDIENCE DURING THE EARLY PERIOD OF UNOFFICIAL ART

Аннотация. Автор описывает аудиторию советского неофициального искусства в первые десятилетия его существования. Московская и ленинградская версии этого искусства рассматриваются отдельно. Для московских неофициальных художников адресатом оказываются, помимо «публики своих», иностранные дипломаты — и это оказывает важное конституирующее влияние на формирование сообщества. Ленинградское искусство в большей мере укоренено в модернистской традиции, опирается на представителей довоенного авангарда и разделено на множество небольших групп, которые слабо связаны друг с другом — поэтому здесь вместо сообщества долгое время была лишь *среда*. Важным фактором оказывается также история искусства — именно к ней ленинградцы зачастую обращаются, во многом ввиду отсутствия полноценного доступа к живому современному искусству.

Ключевые слова: неофициальное искусство; Москва; Ленинград; аудитория; адресат; публики своих; авторитетный дискурс; дип-арт; рынок искусства; сообщество.

Abstract. The author described the audience of the Soviet unofficial art in the first decades of its existence. The researcher examined Moscow and Leningrad versions of this art separately. For Moscow unofficial artists, the addressees were, in addition to *svoi* (insiders), foreign diplomats — and this had an important constitutive influence on the formation of the community. Leningrad art was more deeply rooted in the modernist tradition, it relied on the representatives of the pre-war avant-garde and split into many small groups that had little connection with each other — therefore instead of the community, there was just environment for a long time. An important factor was also the history of art — artists of Leningrad often turned to it, largely because of the lack of full access to current contemporary art.

Keywords: unofficial art; Moscow; Leningrad; audience; *svoi*; authoritative discourse; diplomat-art; art market; community.

Один из самых запутанных проблемных узлов, связанных с исследованием советского неофициального искусства, скрывается за, широко говоря, вопросами об аудитории и адресате — то есть, о заказчике, о зрителе, о рынке, о репрезентации. Встроенные в официальную систему художники всегда точно — на уровне догмы — знали, для кого и зачем нужно их искусство. Их основным и единственным заказчиком оставалось государство. Иногда локализованное в различных учреждениях вроде заводов и предприятий, заказывавших произведения декоративного искусства или монументальной живописи для своих помещений — а иногда непосредственно явленное в виде комиссий, допускавших работы до выставок различных уровней — от местного до всесоюзного.

Говоря в общем, искусство членов СХ было обращено, в той или иной степени, к авторитетному дискурсу, соответствуя базовым требованиям этого дискурса в области изобразительности. Неофициальность художников в таком контексте выражалась как раз в том, что они не принимали авторитетный дискурс советского искусства в качестве адресата своих работ, оставаясь для него невидимыми — по крайней мере, до определённого момента.

В настоящей статье мы постараемся, опираясь на культурную антропологию позднесоветского периода, разработанную Алексеем Юрчаком [6], описать адресата и аудиторию раннего (1940-е–1960-е гг.) неофициального искусства. Это должно дать возможность уточнить некоторые вопросы, связанные с генезисом этого искусства, с разделением его на московское и ленинградское¹, а также со структурой и функционированием его сообществ.

В советском искусстве адресата определяло исключительно государство, то есть можно сказать, что адресат назначался «сверху». В его роли выступали конструкты «народа», «трудящихся», «рабочих», которые были далеки от реального положения дел. Тем не менее, зачастую даже в антиформалистских кампаниях (вспомним хотя бы послевоенные, связанные с Ахматовой, Зощенко, Шостаковичем и другими) звучали обвине-

ния поэтов, писателей, композиторов в том, что их произведения не будут понятны «простому народу».

Неофициальные советские художники — те, кто заявил о себе в середине — второй половине 1950-х гг. — безусловно, во многом использовали в качестве своего образца зарубежное искусство. Незря почти все, пишущие об этом периоде, упоминают о международных выставках конца 1950-х гг. как о важнейшем формирующем факторе для появления нового искусства в СССР. Но западные методы и подходы заимствовались без их внутренней дифференциации и противоречий. Важно было не то, какое именно абстрактное направление заимствовать — гораздо более значим был сам факт *абстракции*. То есть важно было заимствовать зарубежное, *западное* искусство, неважно, какое именно. И можно предположить, что первые московские² неофициальные художники видели в качестве адресата своего искусства именно *западную* публику — родом из «воображаемого Запада» [6, с. 311–404].

Подобная, по большей части неосознанная, ориентация сочеталась с тем, что зрителями нового искусства могли становиться только узкие *публики своих*, состоявшие в первую очередь из самих художников и их друзей и близких. Так было и в Москве, и в Ленинграде. Однако здесь мы подходим к существенному различию.

Сложившаяся в исследованиях неофициального искусства традиция отдельного рассмотрения его московской и ленинградской версий [наиболее содержательный пример: 1] в некоторых случаях является не слишком конструктивной бинарной оппозицией³ — но в настоящем исследовании имеет большое значение. Именно вопросы об аудитории и адресате искусства, а также связанный с ними вопрос о рынке позволяет чётче разобраться в том, чем отличается генезис неофициального искусства в двух городах.

Известно, что рядом с московским художественным андеграундом практически с самого начала существовал круг ценителей, состоявший не только из самих художников и их друзей, но и из знатоков и потенциальных покупателей их произведе-

ний: в основном это были иностранцы — главным образом, дипломатические работники, жившие в Москве. Дипломатам было интересно в первую очередь то, что в СССР существовал подобный «подпольный модернизм»⁴, то есть для них неофициальное искусство было значимым именно в контексте советской культуры, как явственное исключение из «нормы» — в контексте же культуры зарубежной они его, вероятно, не рассматривали. Во всяком случае, неофициальное искусство из СССР не просто было найти на больших международных выставках современного искусства среди работ американских, французских, английских и других художников.

Влияние этого, пусть небольшого, но всё-таки рынка искусства на художников было разным. Нас не слишком интересует вопрос о том, что кто-то из них «подстраивался» под интересы покупателей — гораздо важнее, что наличие зрителей, принадлежащих «другой» культурной парадигме, одновременно включённых в советскую повседневность и смотрящих на неё со стороны, дало московским художникам пример метапозиции, из которой можно было оценивать и анализировать их искусство. На мой взгляд, именно эта метапозиция становится важнейшим конституирующим фактором при образовании московской неофициальной художественной среды. Эта точка зрения находит подтверждение и в канонической истории «другого искусства». Достаточно вспомнить, что на фестивале молодёжи и студентов 1957 г., который считается исходным импульсом появления будущих неофициальных художественных практик, произошло не только знакомство молодых советских художников с современными западными коллегами. Имел место и обратный процесс: зарубежные художники познакомились с начинающими советскими, представившими свои работы на конкурсную программу, первый приз которого жюри, состоявшее из иностранных художников, присудило Анатолию Звереву (две премии получил Эрнст Неизвестный, почётный диплом — Оскар Рабин). Таким образом, московские художники обрели зрителя, находившегося в метапозиции по отношению к окружающей их действительности и сформировавшему их жизненному и художественному контексту, и именно взгляд этого Другого стал одним из факторов генезиса их собственного искусства.

Разумеется, для неофициальных художников, как и для всех советских людей, живших в эпоху «позднего социализма», существовало вневременное пространство «воображаемого Запада» — тем более что они так или иначе имели возможность общаться с иностранцами, смотреть на произведения западных художников в книгах и журналах и так далее. Но важно было, что процесс был двухсторонним: советские художники оценивали и обсуждали зарубежных, а западные дипломаты и любители искусства оценивали и обсуждали их самих. Оценка эта давалась в первую очередь в местном контексте, о чём можно судить по публикациям: таковы и поверхностные газетные заметки вроде статьи Хилтона Крамера о «малом авангарде» [7], и серьёзные исследования наподобие книги Джона Бёрджера об Эрнсте Неизвестном [3]. Все или почти все авторы, особенно в 1960-е гг., начинали повествование с авангарда или ещё раньше, а потом характеризовали современную советскую действительность, указывая на оппозиционность художников по отношению к ней — но и на то, что сформированы они были национальной традицией. Схема «иконы — (передвижники) — авангард — неконформизм» утвердилась, превратившись в общее место и одновременно во влиятельную концепцию. Но для нас сейчас важно то, что она исходила из *метапозиции*, снаружи, не из советской реальности — и именно такая метапозиция была использована уже концептуалистами и соц-артистами в 1970-х гг.

Рынок «дип-арта» стал также важной точкой сборки для московского неофициального художественного сообщества. Практически с самого своего возникновения оно концентрировалось вокруг единого центра, которым являлся вначале Лианозовский круг, а затем круг московских концептуалистов. Безусловно, дифференциация внутри среды была, но на всех этапах было также и взаимодействие — в той или иной форме.

Можно заключить, что сам факт наличия рынка, а также его особенности — то, что он во многом состоял из иностранцев — выступили в качестве фактора, оказавшего влияние и на конституирование художественной среды, и на развитие искусства.

Итак, адресатом московского неофициального искусства на раннем этапе был «воображаемый Запад», а аудиторией — помимо узкого круга «своих» — иностранные коллекционеры, дипломаты и исследователи. Причём эта аудитория оказывала непосредственное конституирующее воздействие на московское неофициальное арт-сообщество.

В Ленинграде ситуация отличалась. Истоки неофициального искусства здесь восходят не к оттепели — оно появилось уже в первые послевоенные годы в качестве продолжения довоенной модернистской традиции, представленной «Кругом художников», учениками Филонова, Малевича, Матюшина⁵. Вокруг этих силовых линий концентрировались отдельные, лишь эпизодически связанные друг с другом, микросообщества: «Арефьевский круг», студия Осипа Сидлина, «невидимый институт» Владимира Стерлигова, круг Павла Кондратьева, ученики Николая Акимов в Театральном институте.

Судя по воспоминаниям художников⁶, искусством они занимались на основе экзистенциалистского импульса: ради самовыражения. Это логика, которая в послевоенные годы была понятна художникам во всём мире⁷ — достаточно вспомнить хотя бы высказывания Джексона Поллока. При этом ленинградские послевоенные модернисты унаследовали от своих учителей не только формальную традицию, но и «приватность» искусства — это означало, что оно не может иметь выхода в публичную сферу, делается «для себя». Для старшего поколения такое положение дел было во многом вынужденным, а для молодых художников оно было просто естественным порядком вещей. Такая скрытность тем более парадоксальна, что с чисто пластической точки зрения произведения, о которых идёт речь, далеко не всегда были по-настоящему радикальны. Так или иначе, а адресата, привычного для тогдашней советской культуры, — того самого «простого народа» — у ленинградских неофициальных художников не было с самого начала — и быть не могло.

Не было у них и рынка — дип-арт по очевидным причинам не мог быть здесь так же сильно развит, как в Москве⁸. Это во многом стало причиной того, что неофициальная художественная среда долгое время (примерно до второй половины 1960-х гг.) оставалась разрозненной, состоящей из отдельных групп.

Крайняя ситуация, иллюстрирующая замкнутость и отдельность некоторых ленинградских художников, — случай Евгения Михнова-Войтенко, который очень неохотно продавал свои работы, даже если такая возможность представлялась, а зачастую, по свидетельствам знавших его людей, выкупал ранее проданные вещи. Он много лет жил в окружении практически всех своих произведений, и это, безусловно, оказывало заметное влияние на его искусство.

Некоторые ленинградцы продавали — или дарили — свои произведения несколько чаще, но это всё равно не могло оказывать на их творчество серьёзного влияния: они жили в отрыве от рынка, их аудиторией долгое время были их собственные небольшие группы, публики своих.

Можно заметить, что в практике указанных групп была сильна ориентация на историю искусства. Ученики Сидлина, художники группы «Эрмитаж» (под руководством Григория Длутача) изучали, переосмыслили и даже преобразовывали пластические коды, скрытые в произведениях классического искусства. Александр Арефьев обращался к античным и религиозным сюжетам, а Владимир Стерлигов был последователем теории прибавочного элемента Казимира Малевича, которую великий абстракционист сформулировал для концептуального осмысления *истории* современного искусства.

Получается, что ленинградские художники, как и московские, не имели осознанного и проартикулированного адресата — но они в большой степени обращаются к истории искусства и, шире, культуры как к своему адресату. В таком варианте метапозиция отсутствует, поэтому без взгляда извне конституирования сообщества не происходит, неофициальное искусство здесь остаётся в виде разрозненных фрагментов — собрать их вместе окажется возможно только благодаря официально разрешённым выставкам и тому успеху у зрителей, который эти выставки сопровождал. Но этот период остаётся за рамками нашего исследования.

Можно констатировать, что аудитория неофициального искусства в двух городах была схожей: это были сами художники, их друзья и знакомые — но в Москве ещё были иностранцы, сформировавшие рынок и повлиявшие на самоопределение и развитие московского искусства, дав его участникам возможность взглянуть на самих себя извне. Ленинград, вследствие большей замкнутости, был обращён внутрь собственной традиции и к истории культуры. Обращённость к прошлым эпохам — общая черта для всей советской культуры, поэтому ленинградское

неофициальное искусство выступает в каком-то смысле как та самая капля воды, в которой отражается устройство куда более масштабного сообщества. Впрочем, то же самое можно сказать и о московской ситуации: метапозиция, взгляд на себя глазами Другого (иностранца) — то, что зачастую сопутствовало и другим явлениям советской культуры, да и просто повседневности. Таким образом, можно надеяться, что культурная антропология неофициального искусства станет плодотворной для исследований позднесоветского периода в целом.

Примечания:

- ¹ К сожалению, несмотря на ряд обнадёживающих исключений, неофициальное искусство других городов и регионов пока изучено слабо.
- ² В Ленинграде ситуация была иная, о подробнее об этом см. ниже.
- ³ О неконструктивности бинарных оппозиций в контексте исследований позднего социализма см. [6, с. 38–44].
- ⁴ Термин Е. Дёготь.
- ⁵ В Москве представителей довоенного авангарда тоже было много, некоторые из них оказывали весьма существенное влияние на новое поколение, но настолько отчётливо заметной непрерывной многолетней традиции там не было [см. 5].
- ⁶ Примеров немало, но здесь достаточно будет сослаться на воспоминания Александра Арефьева, записанные Анатолием Басиным [2].
- ⁷ Московским художникам такие резоны тоже были близки.
- ⁸ Даже впоследствии, в 1970-е гг., когда зарубежные коллекционеры появились в Ленинграде, приезжали они в основном из столицы.

Список литературы:

1. Андреева Е. Ю. Угол несоответствия: школы нонконформизма, Москва — Ленинград, 1946–1991. Москва: Искусство-XXI век, 2012. 464 с.
2. Басин А. «Нас пачкает не что входит, но что исходит» (памяти Александра Арефьева) // Часы. 1979. № 13. С. 188–201.
3. Бёрджер Д. Искусство и революция. Эрнст Неизвестный и роль художника в СССР. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 112 с.
4. Дёготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2002. 220 с.
5. Чудецкая А. Механизм восстановления памяти: актуализация опыта «формалистов» в живописи молодых художников в годы оттепели // Память как объект и инструмент искусствознания. Сборник статей. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 368–377.
6. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 664 с.
7. Kramer H. 1917 — The Russian Revolution — 1967; Small Avant-Garde in Soviet Art Departs from Official Socialist Realist Style // The New York Times. 1967. October 13. P. 24.

References:

- Andreeva E. Yu. *Ugol nesootvetstviia: shkoly nonkonformizma, Moskva — Leningrad, 1946–1991. (The Corner of Mismatch: Schools of Nonconformism, Moscow — Leningrad, 1946–1991)*. Moscow, Iskusstvo-XXI vek Publ., 2012. 464 p. (in Russian)
- Basin A. “Nas pachkaet ne chto vkhodit, no chto iskhodit” (pamiati Aleksandra Aref'eva) (“It Is Not What Gets Inside that Get Us Dirty, but What Comes out of Us” (In Memory of Alexandr Arefyev)). *Chasy (Clock)*, 1979, no. 13, pp. 188–201. (in Russian)
- Berger J. *Iskusstvo i revoliutsiia. Ernst Neizvestnyi i rol' khudozhnika v SSSR (Art and Revolution. Ernst Neizvestny and the Role of the Artist in the USSR)*. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2018. 112 p. (in Russian)
- Chudetskaia A. Mekhanizm vosstanovleniia pamiati: aktualizatsiia opyta “formalistov” v zhivopisi molodykh khudozhnikov v gody ottepeli (The Mechanism of Restoring Memory: Updating The Experience of “Formalists” in Young Artists Painting during the Thaw Years). *Pamiat' kak ob'ekt i instrument iskusstvoznaniia. Sbornik statei (Memory as an Object and a Tool of Art Studies. Collection of articles)*. Moscow, State Institute for Art Studies Publ., 2016, pp. 368–377. (in Russian)
- Degot' E. *Russkoe iskusstvo 20 veka (Russian Art of the 20th Century)*. Moscow, Trilistnik Publ., 2002. 220 p. (in Russian)
- Kramer H. 1917 — The Russian Revolution — 1967; Small Avant-Garde in Soviet Art Departs From Official Socialist Realist Style. *The New York Times*, 1967, October 13, p. 24.
- Iurchak A. *Ehto bylo navsegda, poka ne konchilos'. Poslednee sovetskoe pokolenie. (Everything Was Forever, until It Was No More : the Last Soviet Generation)*. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2014. 664 p. (in Russian)

Чжан Хунтао, аспирант. СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина при Российской академии художеств, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. jackytao89125@qq.com

Zhang, Hongtao, PhD student. Saint Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaya nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. jackytao89125@qq.com

ГРАНИЦЫ СТИЛЯ «СЕ И» В СОВРЕМЕННОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ (К ВОПРОСУ О КУЛЬТУРНЫХ ВЗАИМОВЛИЯНИЯХ КИТАЯ И РОССИИ)

BOUNDARIES OF THE STYLE OF "XIE YI" IN CONTEMPORARY OIL PAINTING OF CHINA (TO THE QUESTION OF CULTURAL MUTUAL INTERACTIONS OF CHINA AND RUSSIA)

Аннотация. Традиционный стиль «Се И» демонстрирует слияние традиций, культуры и искусства в единое целое. Однако современный стиль в масляной живописи и традиционный стиль «Се И» (тушью или акварелью на бумаге) имеют ряд различий. В настоящее время «Се И» уже впитал в себя язык живописи русского и европейского изобразительного искусства, а также традиционную китайскую каллиграфию и традиционную живопись тушью, образующие современный стиль «Се И», которому еще предстоит найти себя в изобразительном искусстве Китая. Иероглиф «Се» означает — «с помощью кисти писать картину», «срисовывать» и «пересказывать». После того как европейское искусство проникло в Китай, здесь началось развитие масляной живописи. Ло Гунлю, учившийся в России, считал, что китайские художники лишь слепо копируют образцы западного искусства. Он призвал объединять традиции китайской живописи и достижения европейских мастеров. Ло Гунлю оказал большое влияние на Дай Шихэ. Ло Гунлю отмечал, что «по существу, масляная живопись стиля «Се И» — это новое творение мысли». С точки зрения Ло Гунлю, масляная живопись стиля «Се И» — это усвоение основных особенностей европейской масляной живописи и следование традициям древнего китайского искусства, а именно «души стиля «Се И»». Китайские художники в процессе поиска пути развития масляной живописи стиля «Се И» обнаружили, что в работах современных европейских и российских художников есть элементы китайского стиля «Се И». К примеру, одним из таких советских мастеров считается Е. Е. Моисеенко. Петербургский художник Ю. В. Калюта также близок своей манерой живописи «Се И». Изучение параллелей развития китайской и российской современной живописи позволит глубже постичь специфику развития наших национальных художественных школ.

Ключевые слова: стиль «Се И»; современное китайское искусство; масляная живопись Китая; развитие национальных школ; взаимовлияние культур.

Abstract. The traditional style "Xie Yi" demonstrates the fusion of traditions, culture and art into a single whole. However, the contemporary style "Xie Yi" in oil painting and the traditional style in painting (with ink or watercolor on paper) have a number of differences. At present, the contemporary style in oil painting "Xie Yi" has already absorbed the language of painting of Russian and European fine arts as well as traditional Chinese calligraphy and ink painting. Character "Xie" means "to paint a picture using a brush", "copy" and "retell". After the European art got to China, oil painting began to develop here. Luo Gongliu, who studied in Russia and knew European art, thought that the Chinese artists only copied the models of this art in the process of European painting investigation. He urged to unite the traditions of Chinese painting and the achievements of European masters. Luo Gongliu had a great influence on Dai Shihe. Mr. Luo Gongliu said that "essentially the oil painting in the "Xie Yi" style was a new creation of thought". From the point of view of Mr. Luo Gongliu, the oil painting in the "Xie Yi" style is the mastering of the main features of European oil painting, on one hand, and, on the other hand, the following the traditions of the ancient Chinese style of fine art, namely "the "Xie Yi" style soul". The Chinese artists in the process of searching for a way of oil painting development in the "Xie Yi" style found out that there are elements of the Chinese "Xie Yi" style in the works of the contemporary European and Russian artists. The art of the soviet painter Evsei Moiseenko is one of the such examples. In the works of Moiseenko there are many similarities with the Chinese style "Xie Yi". St. Petersburg artist Yury Kalyuta is also close to the Chinese "Xie Yi" in his style of painting. Studying of the parallels of the development of Chinese and Russian contemporary painting will allow us to understand the specificity of the development of our national art schools more profoundly.

Keywords: "Xie Yi" style; contemporary Chinese art; oil painting of China; development of national art schools; cultural interaction.

Стиль «Се И» в китайском искусстве имеет свои древние истоки в китайской живописи тушью на бумаге, но сравнительно недавно он получил развитие в живописи маслом. Он связан с использованием экспрессивных живописных приемов. Обратимся к изучению самого слова «Се И» 写意. Иероглиф «Се» 写 означает — «с помощью кисти писать картину», «срисовывать» и «пересказывать».

На уровне психики человека иероглиф «Се» можно описать следующим образом:

«Се синь» 写心 — выражение внутренних чувств, «Се чжи» 写志 — высказывать до конца устремления души, «Се цин» 写情 — изливать чувства, «Се Хуай» 写怀 — передавать переживания, «Се Нянь» 写念 — выражать чувство тоски, «Се Сы» 写思 — раскрывать сердечное отношение, «Се Шень» 写神 — изображать саму сущность» [1].

Манера письма китайского художественного стиля была заимствована из каллиграфии. Благодаря чему уделялось

большое значение выразительности и переменчивости виртуозных взмахов кисти, их неуловимости. За счет этого живопись стиля «Се И» получала особое эстетическое воплощение. Линиями можно было не только изобразить объект на холсте, но и размеренность красоты и ощущение её ритма. Иероглиф «И» 意 в контексте искусства, мы считаем, обладает двойной связью [11]. Первая — это предложенные Конфуцием границы нравственного воспитания. Это интерпретируется как прямота сердца, что подразумевает воспитание души и ума. Художник на своем жизненном пути накапливает опыт, чувства, переживания, которые и переносит на свои работы.

Вторая связь — это сознание, которое взаимосвязано с границами нравственного воспитания. В данном контексте сознание включает профессиональный опыт художника, а также житейский опыт. Это накапливается в течение жизни художника и каждый раз передается в его работах. Это некоторого рода «чистое» выражение души. Стиль «Се И» впервые появился в Китае



Илл. 1. Лян Кай. Брызги Бессмертных. Династия Южная Сун (1127–1279). Бумага, тушь. Китайский Императорский дворец, Тайбэй

во время правления династии Сун. Этот период является «самым великим» в истории изобразительного искусства Китая. В произведениях живописи императора династии Сун Сун Хуэйцзун — выдающегося представителя этого стиля — написаны на холстах горы, реки, цветы и птицы. Его стиль изображения стал называться «Да Се И». Его продолжил развивать Лян Кай [9] (Илл. 1).

С конца XX в., когда Китай начал проводить политику реформ и открытости и вплоть до начала XXI в., когда мир стал массово использовать интернет, восточная и западная культуры начали «смешиваться» и постепенно интегрироваться [20]. 1980 г. является знаковым — в этом году в китайском изобразительном искусстве появилось новое направление под названием «идейное течение «Ба У»». Молодым художникам перестал нравиться стиль изобразительного искусства, который использовался в годы Культурной революции в Китае. Им также наскучила система ценностей традиционного академизма в изобразительном искусстве [14; 15; 16; 17]. Они хотели создать новый стиль. Для этого они углубились в изучение европейских современных художественных стилей, тем самым вызвав во всей стране интерес к новому идейному течению «Ба У» [6; 18; 19].

Современный стиль «Се И» и традиционный стиль «Се И» имеют ряд различий. Стиль «Се И» — это новая форма и стиль изобразительного искусства в Китае. Но одновременно можно сказать, что этот стиль также является древней формой искусства.



毛泽东在井冈山 罗工柳 1961年 油画

Илл. 2. Ло Гунлю. Мао Цзэдун в горах Цзингань. 1961. Холст, масло. Музей китайской революции, Пекин

После правления династии Цин масляная живопись начала появляться в новообразованной Китайской Народной Республике, развитие масляной живописи продолжилось после проведения реформ и открытости, а также после образования нового идейного течения «Ба У» [13].

В настоящее время современный стиль масляной живописи «Се И» уже впитал в себя язык живописи русского и европейского изобразительного искусства, черты академизма, импрессионизма и абстракционизма, а также черты стиля передвижников. В процессе осмысления мы объединяем воедино русское и европейское образное мышление и традиционную китайскую каллиграфию и живопись, образуя современный стиль «Се И», которому еще предстоит найти себя в изобразительном искусстве Китая.

«Се И» применительно к масляной живописи — это новый термин. Во-первых, в этот термин входит размышление художника по поводу сущности искусства, которое накапливается в течение жизни. Во-вторых, это точки, линии, штрихи, которые не такие искусные и тщательные, как в национальном китайском стиле «Гохуа». Но более всего необходимо обратить внимание на выражения состояния души и чувств художника, которые посредством стиля «Се И» он и передает в картине.

Представителями портретной живописи стиля «Се И» являются Лян Кай и Ши Кэ [8]. Они создали переходный каллиграфический стиль от синшу к цаошу, перенесли на холст, то что прежде делалось только на бумаге, и дали таким образом толчок развитию «Се И» за счет сокращения количества штрихов

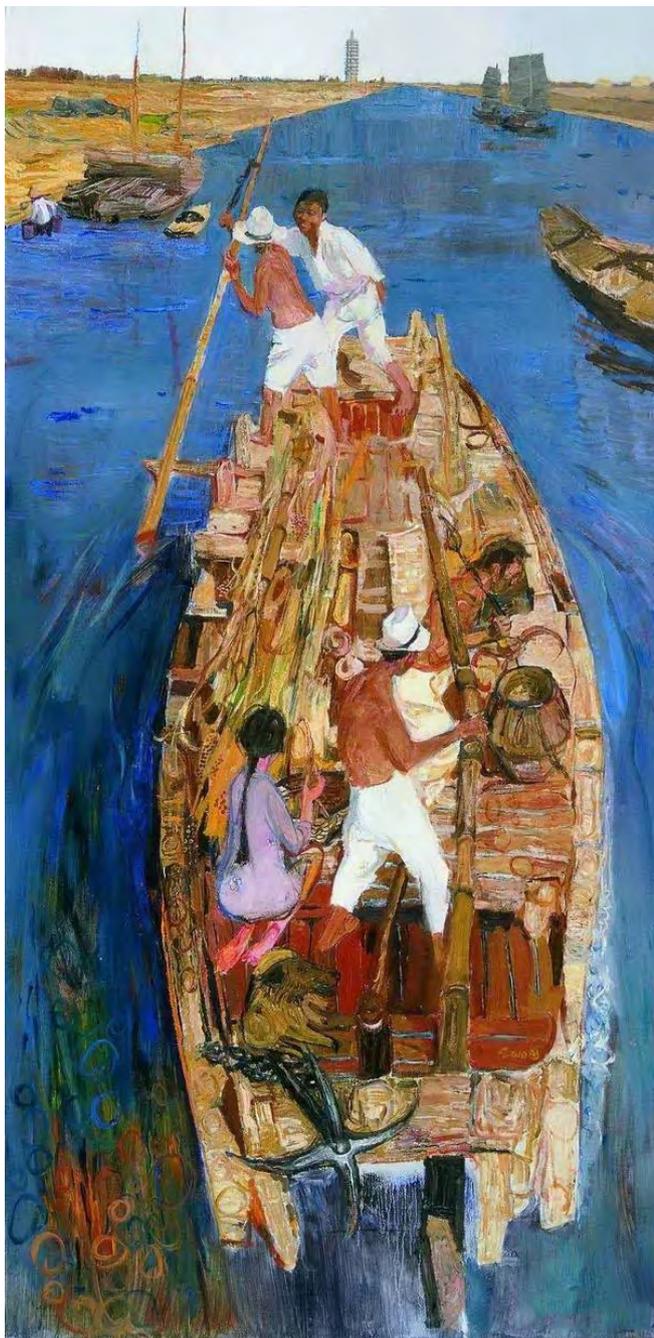


Илл. 3. Дай Шихэ. Воздушный змей. 1995. Холст, масло. Музей изобразительных искусств Китая, Пекин

и мазков на поверхности холста. К примеру, изображение «Бессмертные» Лян Кая, которое сохранилось до наших дней, позволяет нам увидеть первые работы этого стиля. Техника кисти и туши в то время, благодаря стилям «Се И» и «Гун Би» в портретной живописи, получила свое бурное развитие.

В XX в. его последователями стали известные китайские художники: Ци Байши, Сюй Бэйхун, Жэнь Бонянь и Пань Юйлян. Конечно, в их работах присутствует их собственный индивидуальный стиль, но все же художники продолжали развивать данный стиль и оказали влияние на развитие искусства XX в. в целом. Это старейшая сторона стиля «Се И».

После того как европейское искусство проникло в Китай, здесь началось развитие масляной живописи. Китайский художник Ло Гунлю (Илл. 2), который учился в России в Институте имени И. Е. Репина в 1988–1989 гг. и знал европейское искусство, считал, что китайские художники в процессе изучения европейской живописи лишь слепо копируют образцы этого искусства [12]. Он призывал китайских художников объединять в творчестве традиции китайской живописи и достижения



Илл. 4. Дай Шихэ. Лодка на реке. 2002. Холст, масло



Илл. 5. Е. Е. Моисеенко. В мастерской Эль Греко. 1975. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

европейских мастеров. Ло Гунлю оказал большое влияние на творчество господина Дай Шихэ.

Дай Шихэ — один из ярких современных представителей «Се И», давший толчок развитию этого стиля на новом этапе. Ло Гунлю описал противоречия китайского и европейского искусства следующими словами: «Фань» 繁 — избыливающий деталями, сложный, «Мань» 满 — без просветов, а если они и чуть-чуть есть, то все равно взглядом хочется их заполнить, «Ши» 实 — очень ограниченная фактура, «Кю» 极 — в фактуре должны быть изображены каждая деталь и самые крошечные вещи, и вследствие этого теряется целостность фактуры, «Сы» 死 — в фактуре нет души, «Бань» 板 — в фактуре не хватает живой мысли, кажется, что все заостенело (Из цикла интервью с Дай Шихэ. 22.11–08.12. 2017). Это все относится к европейскому искусству. Поэтому Ло Гунлю хотел, чтобы китайские художники не «слепо копировали» картины, а проявляли свою индивидуальность в работах [4] (Илл. 3).

Нынешнее развитие любого стиля зависит только от современных художников. Господин Дай Шихэ говорит, что контакт художника с натурой — это его «душа изображения» (Из цикла интервью с Дай Шихэ. 22.11–08.12. 2017). Он находится в поиске пути гармонизации техники масляной живописи и способов рисования с натуры с учетом китайской специфики восприятия. Для него последнее намного важнее, чем сама масляная живопись. Также он говорил, что, изучая современное искусство, он очень ценит работы старых мастеров, которые не могут ему «надоест» (Из цикла интервью с Дай Шихэ. 22.11–08.12. 2017). В настоящее время в Китае Дай Шихэ является родоначальником современного стиля «Се И». Дай Шихэ считает, что то, «как задумывать написать картину» и то, «как писать картину» — это две разные вещи [3]. Таким образом стиль «Се И» описывает то, что художник хочет изобразить. Это отдельная тема.

Дай Шихэ сказал: «Мне нравится масляная живопись старых европейских мастеров, а также живопись импрессионизма. Но здесь нет противоречий, мы можем спросить — что нам самим — китайцам — нравится? К примеру, нам нравятся работы Клода Моне. Европейцам его работы тоже нравятся, но нравятся по-своему. А причины следующие: в Китае у нас своя особая эстетика, которая и влияет на восприятие. Мы выражаем особую любовь к некоторым работам Моне, Пикассо и Ван Гога, но у нас с европейцами разные точки зрения на прекрасное. Это вызвано



Илл. 6. Е. Е. Моисеенко. Победа. 1970–1972. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

влиянием нашей национальной культуры» (Из цикла интервью с Дай Шихэ. 22.11–08.12. 2017) (Илл. 4).

Дай Шихэ утверждает, что «иногда художник может «выражаться» стилем «Се И», даже не подозревая об этом» (Из цикла интервью с Дай Шихэ. 22.11–08.12. 2017). Автор считает, что в различных культурах присутствует различная эстетическая сущность искусства. Разумеется, что в Китае и в Европе способы восприятия различны, и, к примеру, в Китае на способ восприятия оказывает влияние история и традиции китайского народа.

Дай Шихэ рассказывает, что в 1988 г. он приехал на стажировку в Институт им. И. Е. Репина: «В том году умер Евсей Евсеевич Моисеенко. Его мастерская закрылась, а его студенты были перераспределены в другие мастерские. Я помню, что его мастерская была за Академией художеств в саду» (Из цикла интервью с Дай Шихэ. 22.11–08.10. 2017). По записям, найденным мной в иностранном деканате Академии Художеств им. И. Е. Репина, Дай Шихэ был единственным китайским студентом в институте. Он сказал: «я очень уважал Моисеенко и восхищался его работами. Пока я там учился, я услышал много историй о Моисеенко, о том, что он был хорошим преподавателем и любил студентов, считал их коллегами. Я был распределен в мастерскую к Андрею Андреевичу Мылникову. Учась у него, я освоил и узнал много новых навыков и приемов. Я полагаю, что приобретенные мной знания в Академии художеств не идут вразрез с китайским художественным стилем» (Из цикла интервью с Дай Шихэ. 22.11–08.10. 2017).

Китайские художники в процессе поиска пути развития масляной живописи стиля «Се И» обнаружили, что в работах современных европейских и российских художников есть элементы китайского стиля «Се И». К примеру, автор статьи «Моисеенко виртуозно играет со стилями «Се Ши» и «Се И»» Дэн Синьань считает, что в работах крупного советского художника Евсея Евсеевича Моисеенко присутствуют элементы стиля «Се И» [21]. В работах Е. Е. Моисеенко присутствуют много схожих с китайским стилем «Се И» принципов в написании картин. Это имеет ряд сходств с китайским стилем «Се И». Главное сходство



Илл. 7. Ши Кэ. Второй патриарх чань-буддизма. У Дай (907–979). Бумага, тушь. Токийский национальный музей, Япония

— это свобода в написании картины. В работах Е. Е. Моисеенко присутствуют как компоненты искусства советского периода, так и его индивидуальный язык живописи.

В картине Е. Е. Моисеенко «Эль Греко в мастерской» (Илл. 5) присутствуют принципы «расплывчатой перспективы» схожие с элементами китайского стиля «Се И» [21]. Эль Греко и человек рядом с ним находятся в разных плоскостях, но они связаны между собой.

В работе Е. Е. Моисеенко создается новая пространственная связь, а не меняется по форме сам объект, таким образом, в этой картине присутствует изобразительный образ. Это и является одним из элементов «расплывчатой перспективы», схожим с элементом национального изобразительного стиля «Се И». Эта свобода и является целью в стиле масляной живописи «Се И». К примеру, композиция, манера письма, нанесение краски и использование кисти имеют ряд сходств (Илл. 6).



Илл. 8. Ю. В. Калюта. Дон Кихот и Санчо Панса. Красное и черное. 2016. Холст, масло

Профессор Института им. И. Е. Репина, руководитель персональной мастерской, также известный своим художественным стилем, схожим со стилем «Се И», в китайских художественных кругах, Ю. В. Калюта говорит, что можно обнаружить сходство живописи Моисеенко и Ци Байши (Из интервью с Ю. В. Калютой. 11.04.2018 – 26.05.2018) (Илл. 7). Язык живописи стиля Моисеенко и китайского стиля «Се И», по его мнению, также имеет ряд сходств. Вряд ли Моисеенко изучал «Се И», поэтому здесь можно говорить не столько о влиянии, сколько о параллелях в развитии китайской и советской живописи [8].

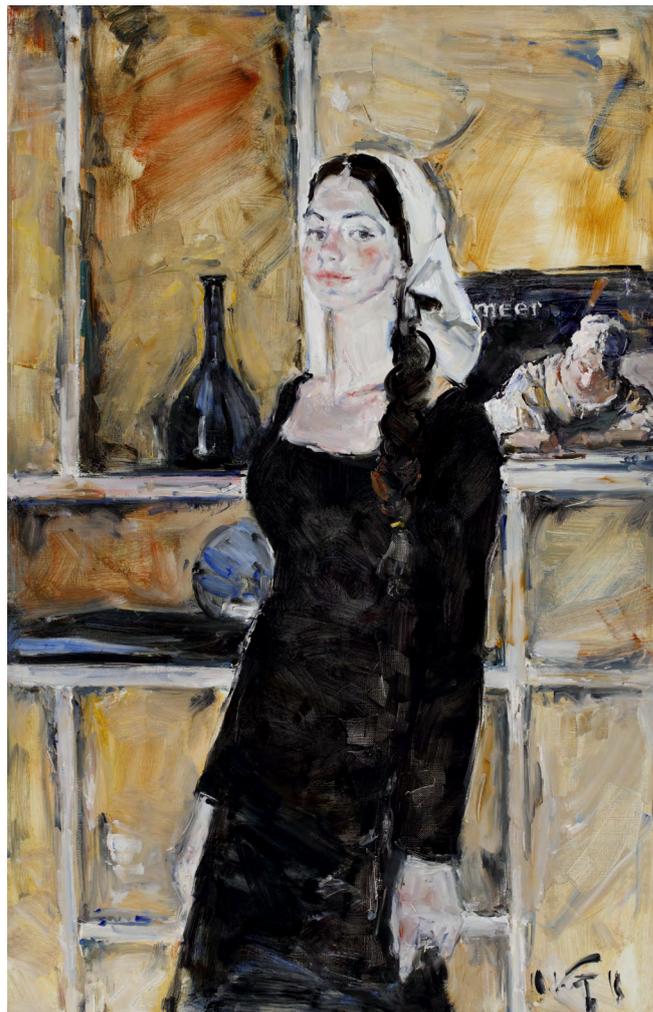
Юрий Калюта, начиная с 1997 г. более десяти раз участвовал в выставках в Китае, а также были организованы его персональные выставки. В Китае на пекинском международном биеннале он был удостоен почетной награды. Его произведения хранятся во многих частных и государственных коллекциях. Калюта говорит: «Се И» — это очень важное понятие в изобразительном искусстве Китая. Но оно не только принадлежит Китаю. Фактически, оно принадлежит всему миру», и также можно сказать, что «Се И» является важной эстетической сущностью. В работах Юрия Калюты есть много схожего с китайским художественным стилем «Се И». Можно сказать, его язык живописи — его ощущения и опыт — и есть открытие в масляной живописи (Илл.8, 9).

Масляная живопись России и Европы таит в себе принципы, схожие с принципами стиля «Се И», которые еще предстоит осознать. Возможно, сейчас масляная живопись в данном контексте еще не была достаточно изучена [20].

27 ноября 2016 г. «Академия современной китайской масляной живописи стиля “Се И”» провела торжественное собрание в Пекинском художественном музее. Учреждение этой «Академии» есть требование эпохи и историческая неизбежность. Список первой сессии Совета: Фан Диан, Сюй Ли, Дай Шихе и другие. Основание «Академии современной китайской масляной живописи стиля “Се И”» означает, что в аспекте соединения мировых культур живопись стиля “Се И” соответствует объединению культуры Китая и западных стран. Когда-то масляная живопись в Китае называлась «западной живописью», а сейчас многие искусствоведы признают, что благодаря поискам новых идей в масляной живописи возникла «новая» китайская масляная живопись [2].

С моей точки зрения, стиль «Се И» — это новый стиль в современной масляной живописи. В его него входит размышление художника по поводу сущности искусства, которое накапливается в течение жизни. Кроме того, это точки, линии, штрихи, которые не такие искусные и тщательно проработанные,

как в национальном китайском стиле «Гохуа». Но больше всего необходимо обращать внимания на выражение состояния души и чувств художника, которые посредством стиля «Се И» он передает в картине.



Илл. 9. Ю. В. Калюта. Наталия. Памяти Вермеера. 2018. Холст, масло

Список литературы:

1. *Baidu Encyclopedia*. Xie. URL: <https://baike.baidu.com/item/写/4944503?fr=aladdin> (дата обращения 28.01.2019)
2. *Chen Yaojie*. Inaugural Meeting of Beijing Contemporary Chinese Freehand Oil Painting Research Institute // Yachang Art Network, 2016. URL: <http://news.artron.net/20161128/n887919.html> (дата обращения 20.12.2018)、陈耀杰《北京当代中国写意油画研究院成立大会》，《雅昌艺术网》2016年
3. *Fan Di'an*. Drawing What I Want — Dai Shihе Art Talk // Art Grand View. 2012. № 11. P. 17–21.、范迪安《画我所要——戴士和艺术谈片》，《美术大观》2012年第11期，第17-21页
4. *Guo Wenning's*. Explore of Freehand Oil Painting — The Art Practice and Exploration of Mr. Luo Gongliu in His Later Years // Art. 2016. № 7. P. 55–59.、郭文宁《写意油画的开拓——罗工柳先生晚年的艺术实践与探索》，《美术》2016年第7期，第55-59页
5. *Jing Shangyi*. The Road to Oil Painting by Yi Shangyi // Everyone's TV Interview. Youku. URL: http://v.youku.com/v_show/id_XNTY1MzI3MzA4.html?spm=a2hok.8191407.0.0&from=s1.8-1-1.2 (дата обращения 25.12.2018)、靳尚谊《靳尚谊的油画之路》，《大家电视采访》，《优酷网》
6. *Li Hua*. The Leap of Chinese Contemporary Art — From “Star Art Exhibition”, “Eight Five Thoughts” to “89 Modern Art Exhibition” // Grand View. 2015. № 2. P. 28–29.、李华《中国当代艺术的跨越--从“星星美展”“八五思潮”到“89现代艺术大展”》，《大观》2015第二期，第28-29页
7. *Li Xiaowen*. The Painting Style of Yuri Goruatta // Friends of Fine Arts. 2005. № 1. P. 62–63.、李晓雯《尤里戈留塔的绘画风格》，《美术之友》，2005年第1期，第62-63页
8. *Liao Xiaojun*. The Contemporary Exploration of Freehand Characters in Chinese Paintings // Art Grand View. 2013. № 3. P. 20–21.、缪肖俊《国画写意人物的当代性探究》，《美术大观》2013，第三期 第20-21页
9. *Liu Cunling*. Analysis of the Formation and Development of the “Freehand” Tradition of Chinese Painting // Art Theory. 2007. № 5. P. 34.、刘存岭《浅析中国画“写意”传统的形成和发展》，《艺术理论》2007年第五期，第34页
10. *Quan Shanshi*. Works by A. A. Mylnikov on paper. Shandong: Shandong Publishing of Fine Arts, 2008. P. 12–14.、全山石：《梅尔尼科夫纸上作品选》，山东美术出版社，2008。
11. *Wang Hong*. Study on Chinese Freehand Brushwork and Impressionist Painting // Art Exploration. 2014. № 9. P. 130–131.、王虹《中国写意画与印象派绘画的研究》，《艺术探索》，2014年第九期，第130-131页

12. Wu Jun. The Art of Oil Painting by Luo Gongliu // Research on Literature and Art. 2006. № 10. P. 156.、巫俊《罗工柳的油画艺术》，《文艺研究》2006年第10期，第156页
13. Xi Jingzhi. Maximov. Jiangxi: Jiangxi Fine Arts Publishing, 2010. P. 16–19.、奚静之：《马克西莫夫》，江西美术出版社，2010。
14. Xi Jingzhi. Russian “Art World” in the Late 19th and Early 20th Centuries. Shandong: Shandong Fine Arts Publishing, 2004. P. 77–78.、奚静之：《19世纪末20世纪初俄罗斯“艺术世界”》，山东美术出版社，2004。
15. Xi Jingzhi. Russian Art History of the Soviet Union. Tianjin: Tianjin People’s Fine Arts Publishing, 2000. P. 186–190.、奚静之：《俄罗斯苏联美术史》，天津人民美术出版社，2000。
16. Xi Jingzhi. Russian Art History. Beijing: Beijing People’s Fine Arts Publishing House, 1999. P. 133–136.、奚静之：《俄罗斯美术史话》，北京人民美术出版社，1999。
17. Xi Jingzhi. Russian Tour Exhibition School. Shanghai: Shanghai Commercial Press, 1986. P. 26–27.、奚静之：《俄国巡回展览画派》，上海商务印书馆，1986。
18. Xi Jingzhi. The Birch Forest in the Distance: The Theory of Russian Fine Art. Guangxi: Guangxi Fine Arts Publishing, 2002. P. 266–268.、奚静之：《远方的白桦林：俄罗斯美术散论》，广西美术出版社，2002。
19. Xi Jingzhi. The Sixteen Lectures on Russian Fine Arts. Beijing: Beijing Qinghua University Press, 2005. P. 226–228.、奚静之：《俄罗斯美术十六讲》，北京清华大学出版社，2005。
20. Xu Peijun. The Spirit of Freehand Brushwork and Freehand Art // China Art Museum Network. 2015. № 2. URL: http://www.namoc.org/cbjy/cbw/qks/2015/guankan201502/201506/t20150601_288488.htm?randid=0.22887447796255755&sign=ABZocnNfd2NtX3ByZXZpZXdfYWNjZXNzAAAHzwAAAAUAAAABAAAADgAAADkAAAA1 (дата обращения 28.01.2019)、徐沛君《写意精神与写意艺术撷谈》，《中国美术馆网》，2015年第二期。
21. Zheng Xin’an. The Master of Realism and Freehand Control, Moi Senko // Sina.com 2017. URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_456440420102ydeh.html、郑新安《写实与写意控制大师莫伊先科》，《新浪网》，2017 (дата обращения 28.01.2019)

References:

- Baidu Encyclopedia. Available at: <https://baike.baidu.com/item/写/4944503?fr=aladdin> (accessed: 28.01.2019). (in Chinese)
- Chen Yaojie. Inaugural Meeting of Beijing Contemporary Chinese Freehand Oil Painting Research Institute. *Yachang Art Network*, 2016. Available at: <http://news.artron.net/20161128/n887919.html> (дата обращения 20.12.2018). (in Chinese)
- Fan Di’an. Drawing What I Want — Dai Shihe Art Talk. *Art Grand View*, 2012, no. 11, pp. 17–21. (in Chinese)
- Guo Wenning’s. Explore of Freehand Oil Painting — The Art Practice and Exploration of Mr. Luo Gongliu in His Later Years. *Art*, 2016, no. 7, pp. 55–59. (in Chinese)
- Jing Shangyi. The Road to Oil Painting by Yi Shangyi. *Everyone’s TV Interview. Youku*. Available at: http://v.youku.com/v_show/id_XNTY1MzI3MzA4.html?spm=a2hok.8191407.0.0&from=s1.8-1-1.2 (accessed: 25.12.2018) (in Chinese)
- Li Hua. The Leap of Chinese Contemporary Art — From “Star Art Exhibition”, “Eight Five Thoughts” to “89 Modern Art Exhibition”. *Grand View*, 2015, no. 2, pp. 28–29. (in Chinese)
- Li Xiaowen. The Painting Style of Yuri Goruatta. *Friends of Fine Arts*, 2005, no. 1, pp. 62–63. (in Chinese)
- Liao Xiaojun. The Contemporary Exploration of Freehand Characters in Chinese Paintings. *Art Grand View*, 2013, no. 3, pp. 20–21. (in Chinese)
- Liu Cunling. Analysis of the Formation and Development of the “Freehand” Tradition of Chinese Painting. *Art Theory*, 2007, no. 5, p. 34. (in Chinese)
- Quan Shanshi. *Works by A. A. Mylnikov on paper*. Shandong, Shandong Publishing of Fine Arts, 2008, pp. 12–14. (in Chinese)
- Wang Hong. Study on Chinese Freehand Brushwork and Impressionist Painting. *Art Exploration*, 2014, no. 9, pp. 130–131. (in Chinese)
- Wu Jun. The Art of Oil Painting by Luo Gongliu. *Research on Literature and Art.*, 2006, no. 10, p. 156. (in Chinese)
- Xi Jingzhi. Maximov. Jiangxi, Jiangxi Fine Arts Publishing, 2010, pp. 16–19. (in Chinese)
- Xi Jingzhi. *Russian “Art World” in the Late 19th and Early 20th Centuries*. Shandong, Shandong Fine Arts Publishing, 2004, pp. 77–78. (in Chinese)
- Xi Jingzhi. *Russian Art History of the Soviet Union*. Tianjin, Tianjin People’s Fine Arts Publishing, 2000, pp. 186–190. (in Chinese)
- Xi Jingzhi. *Russian Art History*. Beijing, Beijing People’s Fine Arts Publishing House, 1999, pp. 133–136. (in Chinese)
- Xi Jingzhi. *Russian Tour Exhibition School*. Shanghai, Shanghai Commercial Press Publ., 1986, pp. 26–27. (in Chinese)
- Xi Jingzhi. *The Birch Forest in the Distance: The Theory of Russian Fine Art*. Guangxi, Guangxi Fine Arts Publishing, 2002, pp. 266–268. (in Chinese)
- Xi Jingzhi. *The Sixteen Lectures on Russian Fine Arts*. Beijing, Beijing Qinghua University Press Publ., 2005, pp. 226–228. (in Chinese)
- Xu Peijun. The Spirit of Freehand Brushwork and Freehand Art. *China Art Museum Network*, 2015, No. 2. Available at: http://www.namoc.org/cbjy/cbw/qks/2015/guankan201502/201506/t20150601_288488.htm?randid=0.22887447796255755&sign=ABZocnNfd2NtX3ByZXZpZXdfYWNjZXNzAAAHzwAAAAUAAAABAAAADgAAADkAAAA1 (accessed: 28.01.2019) (in Chinese)
- Zheng Xin’an. The Master of Realism and Freehand Control, Moi Senko. *Sina.com 2017*. Available at: http://blog.sina.com.cn/s/blog_456440420102ydeh.html (accessed: 28.01.2019). (in Chinese)

Шик Ида Александровна, искусствовед, младший научный сотрудник, хранитель. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. ida.shik@bk.ru

Shik, Ida Aleksandrovna, art historian, junior researcher, curator. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. ida.shik@bk.ru

СЕРИЯ СНИМКОВ МИЛАНА НАПРАВНИКА «ИНВЕРСАЖ» И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПРИРОДНЫХ ОБРАЗОВ В СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ФОТОГРАФИИ

MILAN NAPRAVNIK'S "INVERSAGE" PHOTOGRAPHIC SERIES AND REPRESENTATION OF THE IMAGES OF NATURE IN SURREALIST PHOTOGRAPHY

Аннотация. В серии снимков «Инверсаж» М. Направник, опираясь на принцип симметрии, свойственный живой и неживой природе, дублирует свои объекты (деревья, корни, камни, скалы), превращая их в подобие таинственных языческих божеств или демонов. Фотограф применяет традиционный для сюрреалистической фотографии принцип «двойного образа» и одухотворения неживого при интерпретации природных форм. При этом предложенный фотографом метод «инверсии» обогащает визуальный язык сюрреалистической фотографии. Зеркальность, мотив взгляда Другого и мрачная мистическая атмосфера порождают ощущение *жуткого*, имманентного сюрреалистической *конвульсивной красоте*. В серии «Инверсаж» фотограф стремится разрушить конвенциональные, рационалистические представления о реальности, демонстрируя, как привычный мир трансформируется в магическую реальность или в *сюрреальность*. Стихотворения Направника, сопровождающие фотографии в книге «Ночное дыхание, ночь призраков — дух ночи, ночь дыхания» (1995), отличаются непредсказуемой поэтической образностью, мистицизмом, присутствием черного юмора, а также элементами эротизма и абсурда, что сообщает снимкам дополнительные смысловые коннотации. «Инверсаж» М. Направника представляет собой концентрированный синтез традиционных для сюрреализма концепций и приемов и одновременно предлагает новые выразительные средства. Серия снимков «Инверсаж» может рассматриваться как органичная часть творческих поисков постмодернистской фотографии с характерным для нее стремлением к реформированию художественного языка фотоискусства.

Ключевые слова: искусство XX в.; чешское искусство; сюрреализм; фотография; конвульсивная красота; сюрреальность; принцип визуальной аналогии; М. Направник.

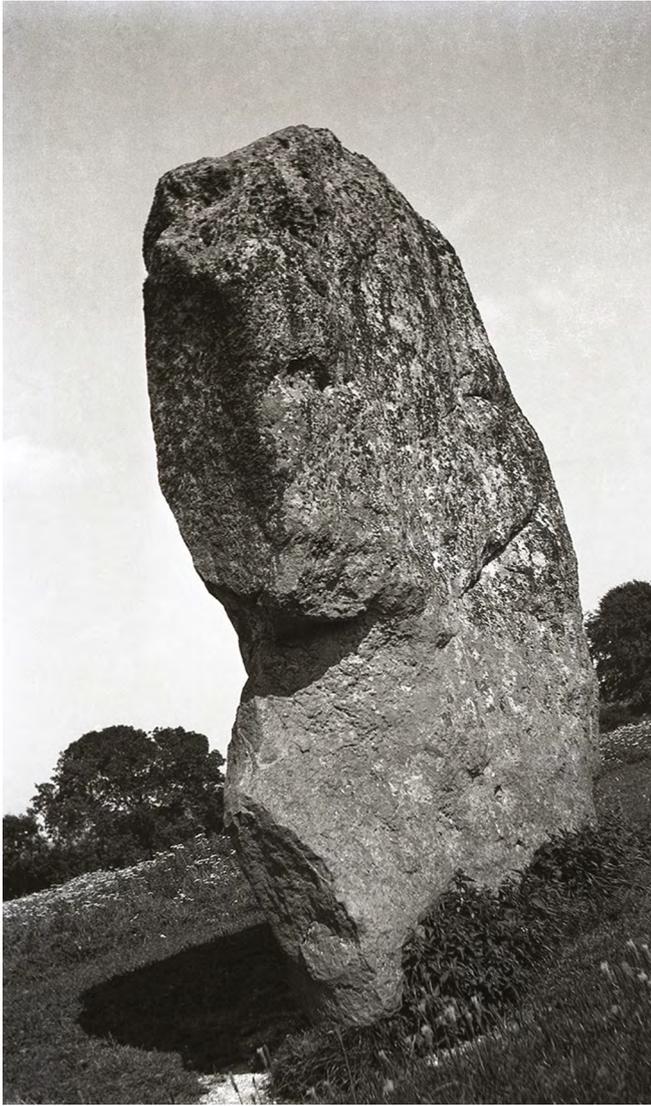
Abstract. In the article, the focus of the study was on the “Inversage” series of photographs by M. Napravnik. In the series, the photographer duplicates his objects (trees, roots, stones, rocks) and turns them into a kind of mysterious pagan deities or demons. While doing this, he relies on the principle of symmetry inherent in animate and inanimate nature. He applies the principle of “double image” that is traditional for Surrealist photography. In addition, he uses the animation of the inanimate things in the interpretation of natural forms. At the same time, his “inversion” method enriches the visual language of Surrealist photography. The author underlined that the specularly, the motive of the Other’s gaze and the gloomy mystical atmosphere give rise to the feeling of *the uncanny*, which is immanent to Surrealist *convulsive beauty*. In the “Inversage” series, the photographer seeks to undermine conventional, rationalistic ideas about reality, demonstrating how the familiar world transforms into magical reality or into *the surreality*. Napravnik’s poems accompanying the photographs in the book “Nightly Breath, Night of Ghosts — Night Spirit, Night of Breath” (1995) have unpredictable poetic imagery, mysticism, the presence of black humor, and elements of eroticism and absurdity, providing the images with additional semantic connotations. The author concluded that, on the one hand, M. Napravnik’s “Inversage” is a concentrated synthesis of traditional for Surrealism concepts and techniques. On the other hand, it offers some new expressive means. The researcher summarized that it is possible to view the “Inversage” series of photographs as an organic part of creative searches in postmodern photography with its characteristic desire to reform the artistic language of photographic art.

Keywords: art of the 20th century; Czech art; Surrealism; photography; convulsive beauty; surreality; the principle of visual analogy; M. Napravnik.

В послевоенный период чешская сюрреалистическая фотография, представленная именами Э. Медковой, В. Райхманна, А. Ножички, И. Севера, Й. Истлера, М. Коречека, М. Направника и др., переживает свой расцвет. Как отметил А. Дуфек, «ни в одной другой стране не существует такого значительного и обширного собрания сюрреалистической фотографии. Некоторые из возможностей, которые сюрреализм открыл перед фотографией, были адекватно использованы только в Чехословакии. В фотографии сюрреализм пробил себе дорогу ранее всего, и именно в фотографии чешский сюрреализм дал миру многим больше, чем в других художественных областях» [2, с. 230–231]. В документальной фотографии чешские сюрреалисты стремятся раскрыть «бессознательное города», обнажив его подлинную сущность, и уделяют особое внимание интерпретации найденных образов в соответствии с принципом «визуальной аналогии», в экспериментальной — работают с авторскими вариантами брелюжа (структажи М. Гака, фокалки М. Коречека и Й. Истлера), графограммами (В. Райхманн), фотомонтажом, обогащая художественный язык фотоискусства.

В серии снимков «Инверсаж» (1976–1982) чешского фотографа Милана Направника рождается удивительный мир сюрреалистических образов, балансирующих на грани реальности и сна. Опираясь на принцип симметрии, свойственный живой и неживой природе, фотограф дублирует свои объекты (деревья, корни, камни, скалы), превращая их в подобие таинственных языческих божеств или демонов. В книге «Ночное дыхание, ночь призраков — дух ночи, ночь дыхания: фотографические стихотворения» (1995) снимки сопровождаются стихами автора, сообщая им дополнительные оттенки смысла.

Целью данной статьи является анализ концептуальной специфики серии снимков «Инверсаж» М. Направника в контексте традиции репрезентации природных образов в сюрреалистической фотографии. Определенное внимание планируется уделить стихотворениям Направника, которые сопровождают снимки. Данная тема представляется актуальной, поскольку творчество М. Направника — как художественное, так и поэтическое — практически не исследовано в отечественной гуманитарной науке.



Илл. 1. П. Нэш. Страж Авербери. 1933.
<https://www.tate.org.uk/art/archive>

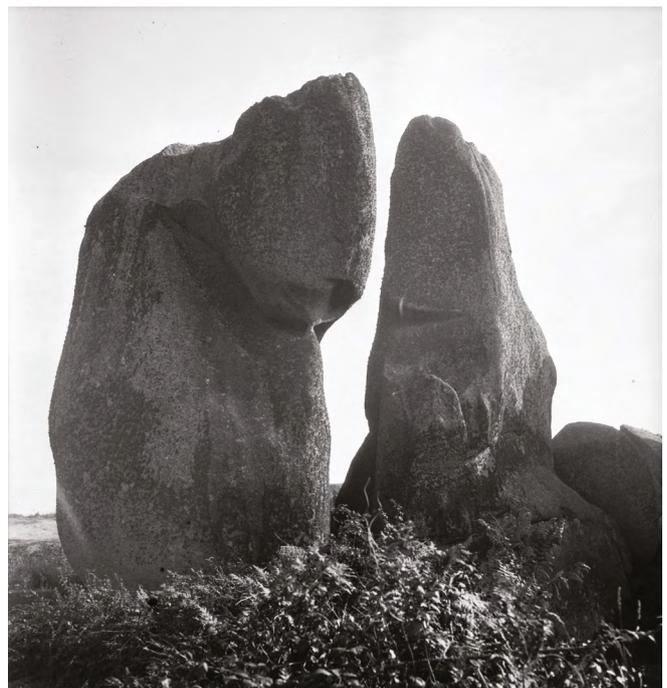
Репрезентация природных образов в сюрреалистической фотографии

Будучи одними из представителей «органической линии авангарда», сюрреалисты активно используют природные образы для создания таинственной, «сновидческой» атмосферы произведения и обращаются к ним как к отправной точке для творческой фантазии. Природные образы нередко становятся элементом сюрреалистических «парадоксальных сопоставлений» и репрезентантами *конвульсивной красоты*. Характеризуя эротически-завуалированную *конвульсивную красоту*, рожденную от «слияния одушевленного с неодушевленным», Андре Бретон приводит в пример не что иное, как образы природной мимикрии, очаровавшей сюрреалистов: «известковый наплыв, по форме ну точно яйцо в подставке», «гигантское покрытие из минералов под названием «императорский плащ»; складки навечно застыли скульптурной мантией, а луч прожектора покрывает «ткань» розовым флером, ты всецело поглощен величием этого роскошного конвульсивного плаща», кристаллы соли и кораллы Большого барьерного рифа [1, с. 12–13]. Говоря о «букетах звездчатых кораллов» как о репрезентантах конвульсивной красоты, Бретон подчеркивает, что «одушевленное здесь до такой степени сливается с неодушевленным, что фантазия, отталкиваясь от этих линий минералов, предается бесконечным играм, видя здесь то гнездо, то гроздь винограда над каменным подобием фонтана» [1, с. 13]. В творчестве крупнейших художников-сюрреалистов — М. Эрнста, Р. Магритта, С. Дали, И. Танги, А. Массона и др. — пейзажные мотивы занимают значительное

место. К примеру, у Макса Эрнста природные образы рождаются в работах с применением экспериментальных техник, таких как фроттаж («Естественная история», 1926), граттаж («Лес и солнце», 1927), декалькомания («Одинокое дерево», 1942), вызывая притяжение и страх. Из чешских сюрреалистов особое внимание природным образам уделял Йиндржих Штырский, обыгрывая мотив корней в живописных и фотографических работах («Корни», 1934).

Фотографов-сюрреалистов привлекают как энигматические пейзажи, позволяющие увидеть сюрреальное в реальном, так и интерпретация живописных природных форм, обнаруживающая в них новые значения. Характерным примером документальной сюрреалистической фотографии, выявляющей сюрреальное в реальном, являются знаменитый «Каирский цикл» (1936–1939) Ли Миллер и пейзажные снимки Билла Брандта. Фотографов-сюрреалистов привлекают живописные природные формы, которые становятся у них полем для игры в ассоциации. Интерпретация природных образов осуществляется у сюрреалистов в соответствии с принципом «двойного образа» (параноидально-критический метод, принцип «визуальной аналогии») и сопровождается их «оживлением», приданием им «человеческих» черт. На снимках Рауля Юбака под названием «Камни Далмации» (1932) белые камни сняты фотографом с близкого расстояния на темном фоне в различных сочетаниях, напоминая антропоморфные формы. На фотографиях Юбака они словно начинают жить собственной жизнью, полной страстей и драм. Особый интерес камни, скалы и мегалиты вызывают у английских фотографов-сюрреалистов Пола Нэша («Страж Авербери» (1933)) (Илл. 1) и Эйлин Агар (серия фотографий скал в Плуманак, 1936) (Илл. 2) [см. 11, р. 10–31, 52–72].

Живописные природные формы не оставляют равнодушным и американского фотографа-сюрреалиста Кларенса Джона Лафлина. Лафлин мастерски «прочитывает» антропоморфные формы в скалах, камнях, стволах старых деревьев, нередко ассоциируя их с мифологическими персонажами. Например, на снимке «Конклав монстров: дерево как демонология» (1954) (Илл. 3) старое дерево интерпретируется как скопление монструозных существ. Комментируя группу снимков деревьев, Лафлин писал: «она не столько подчеркивает красоту природных форм как таковых, сколько мистическую реальность, в которой они многозначительно и странно соединяются с проекциями человеческого сознания. Эта реальность принадлежит великому и



Илл. 2. Э. Агар. Без названия. Плуманак. 1936.
<https://www.tate.org.uk/art/archive>



Илл. 3. К. Д. Лафлин. Конклав монстров. Дерево как демонология. 1954. <https://www.hnoc.org/>

древнему королевству фантазии, которое формирует внутреннюю суть всех искусств» [8, р. 116]. В близком Лафлину ключе с интерпретацией природных форм работал чешский фотограф-сюрреалист Вилем Райхманн [см. 4]. Его снимки из цикла «Метаморфозы» запечатлели «оживление» природных форм, которые приобретают человеческие черты: в работе «Театр осени» (1972) (Илл. 4) свернувшиеся сухие листья на ветке дерева напоминают пляшущих марионеток, а на фотографии «Встреча» (1968) (Илл. 5) два сухих дерева — большое, с раскидистыми ветвями, и маленькое — похожи на старых друзей, которые приветливо здороваются друг с другом.

Наиболее близкими по специфике трактовки природных образов к творчеству Милана Направника являются работы французского фотографа Эдит Герин. На снимке «Фантастический персонаж» (1954) странное существо словно возникает из плоти камня и движется навстречу зрителю, а на фотографии «Воображаемый храм» (1955) огромная скала, идентичная с обеих сторон, трансформируется в мрачное древнее божество, возвышающееся над лесом [см. 7, р. 158–159].

В серии «Инверсаж» М. Направник (Илл. 6–10) применяет принцип «визуальной аналогии», уделяя особое внимание «психологизации» созданных образов. Камни, скалы, деревья, корни обретают у фотографа таинственные лица и собственные характеры. При этом Направник, в отличие от многих других фотографов-сюрреалистов, использовавших принцип «двойного образа», не просто «играет в ассоциации», но придает своим работам мистическое звучание. Фотограф не дает своим снимкам названий, которые могли бы послужить «ключом» к их прочтению, но предлагает зрителю самостоятельно ориентироваться в «королевстве фантазии». «Инверсаж» в определенном смысле может рассматриваться как трехмерная вариация на тему теста Роршарха, предлагающего дать интерпретацию «сдвоенным» формам.

Серию снимков «Инверсаж» предваряет одноименное эссе, напоминающее сюрреалистическую прозу А. Бретона, в котором автор рассказывает о ее создании. В эссе М. Направник описывает бесцельную ноябрьскую прогулку по Арденским болотам, во время которой он, находясь в подавленном состоянии и испытывая острое чувство одиночества, столкнулся с двумя



Илл. 4. В. Райхманн. Театр осени. 1972. <https://www.invaluable.com>

необычными явлениями: куском полусгнившего дерева, напоминающего ржавый ключ «с огромным глазом на одном конце, причудливыми барочными зубами на другом», который внезапно рассыпался в пыль при легком прикосновении и таинственным отражением «демона» в воде. «Сплетение глины, травы и их перевернутое отражение в темной стоячей воде бассейна объединились в симметричное целое, в лицо демона, пронзительно смотрящего и откровенно смеющегося надо мной, его сторбленное тело терялось под темной поверхностью. Меня охватило чувство, что я нечаянно стал объектом чужой воли. Дополнительно это ощущение сопровождалось чувством мистического восторга, характерным для тех редких моментов столкновения с явлениями вне конвенциональной реальности, когда мы прорываемся из мира реальных объектов в область поразительных тайн» [9, с. 13–14]. Рассказ фотографа заставляет вспомнить о концепции сюрреалистического *объективного случая*, ведущего «игру с правдоподобием» и дающего ответы на внутренние запросы [1, с. 67–68]. Сам Направник приводит подробный «психоаналитический» разбор ситуации, соотнося ее со своим эмоциональным состоянием и придавая ей символический смысл.

Природные образы приобретают у Направника собственную «душу», одновременно являясь «проекциями сознания» автора. Подобное одухотворение неживого является характерным примером фрейдистского *жуткого*, имманентного сюрреалистической *конвульсивной красоте* [6, р. 21–23]. Ощущение *жуткого* усиливается посредством удвоения и трансформации изначального образа и мотива наблюдения.

Мотив зеркальности в серии «Инверсаж»

Мотив зеркальности может рассматриваться как отсылка к специфике фотографического медиума, «зеркала с памятью», дублирующего свои объекты. В сюрреалистической фотографии мотив повторения объекта посредством фотомонтажа (М. Табар «Сидящая обнаженная», 1929), двойной экспозиции (Ман Рэй «Сюрреалистический портрет Луизы Казатти», 1922), отражения в зеркальной поверхности (Брассай «Буксиры и баржа за Новым мостом», 1930–1932) является одним из ключевых средств для стирания грани между видимым и воображаемым, реальным и фантомным. Удвоение в сюрреалистической фотографии нередко приобретает эротические коннотации (дублирование или многократное повторение ног на снимках Г. Беллмера и П. Молинье). Кроме того, дублирование человеческого образа, создание двойников является ключевым для сюрреалистической фотографии при обращении к проблемам самопознания и вопросу о единстве человеческого «Я» (К. Каон «Автопортрет», 1929). Двойники являются характерным примером фрейдистского *жуткого*; подобный эффект возникает и при дублировании образов на снимках Направника.

В серии «Инверсаж» Направник апеллирует к принципу симметрии, зеркальности, характерному как для живой, так и для неживой природы. По мысли фотографа, «зеркальность двусторонне симметричных частей единой структуры является одним из базовых морфологических принципов природы, организационным архетипом макро- и микрокосмоса» [9, s. 17]. Для визуализации своей идеи Направник избирает именно фотографию, поскольку она способна создать наиболее «достоверное» изображение, придав ему статус реальности. Концепция «зеркальности как архетипа», представленная на снимках Направника, интерпретируется им как творческий метод, название которого выбрано по аналогии с фроттажем М. Эрнста. Своему методу фотограф дает следующее определение: «инверсаж — сюрреалистический способ создания магической реальности путем соединения двух или нескольких зеркальных изображений реальных объектов, их частей либо нематериальных внешних структур. Принцип инверсии не основывается на эстетических установках разума, но предваряет их как доминирующий морфологический архетип в бессознательной, то есть иррациональной реальности. Архетипический характер инверсии вызывает инверсаж, который появляется из фотографических изображений, чтобы стать реальностью, формируемой эффектами воды, огня, мороза, тепла, эрозии, коррозии, гравитации, деления клеток, роста и т.д., наделенных нуминозной силой. Экстра-эстетический смысл инверсии может заключаться только в обращении нашего внимания на альтернативное, магическое восприятие и, следовательно, на разрушение монополии так называемой “объективной” репрессивной оптики одностороннего рационалистического мирового устройства» [9, s. 18]. Предложенный Направником метод (технически — разновидность фотомонтажа) обогащает визуальный язык экспериментальной сюрреалистической фотографии, склонной к различным манипуляциям (фотомонтаж, дисторсия, брелаж, бескамерная фотография, негативная печать, сольеризация и т.д.).

Проблематизация видения в серии «Инверсаж»

Классической для искусства сюрреализма темой является проблематизация видения. Фотографы-сюрреалисты напоминают зрителю о том, что смотрящий всегда оказывается рассматриваемым (Ж. Лакан), хотя и не видит Другого во плоти. Характерным примером этого является снимок мексиканского фотографа М. Альвареса Браво «Оптическая парабола» (1929). Широко открытый глаз, изображенный на вывеске оптики “La optica moderna”, семь раз повторяется в пространстве снимка, становясь воплощением «взгляда Другого», «всевидящего ока». У зрителя возникает ощущение, что за ним наблюдают, следят, причем отовсюду. Альварес Браво, таким образом, играет в опасную игру с сознанием зрителя, создавая визуальное воплощение параноического бреда. В чешской сюрреалистической фотографии к этой теме обращается Й. Штырский в фотомонтаже, иллюстрирующем книгу «Эмили приходит ко мне в снах» (1933): обнаженные любовники оказываются рассматриваемыми множеством любопытных глаз. На снимке Э. Медковой «Глаза» (1962) два огромных глаза, обнаруженные в соответствии с принципом «визуальной аналогии» в старой потрескавшейся стене, внимательно следят за зрителем.

Для серии снимков «Инверсаж» характерна фронтальность композиции и съемка с близкого расстояния: природные образы настойчиво вторгаются в зрительское пространство. В работах М. Направника его создания смотрят на зрителя неподвижными, пустыми глазами, вызывая тревожные чувства: он ощущает себя загипнотизированным и придирчиво оцениваемым этими существами. В образах Направника природа берет своеобразный реванш над человеком, подчиняя его своей первозданной силе. «В той мере, в какой природа была психологизирована, человек стал ее частью» [9, s. 18]. Эффект усиливается посредством создания мрачной, мистической атмосферы, характерной как для живописных, так и для фотографических сюрреалистических пейзажей, сближающей их со сновидениями или ночными кошмарами. Реальность в работах Направника трансформируется в *сюрреальность*, подрывая привычное видение и приглашая зрителя в царство фантазий.

«Фотографические стихотворения»: серия снимков «Инверсаж» и поэзия М. Направника

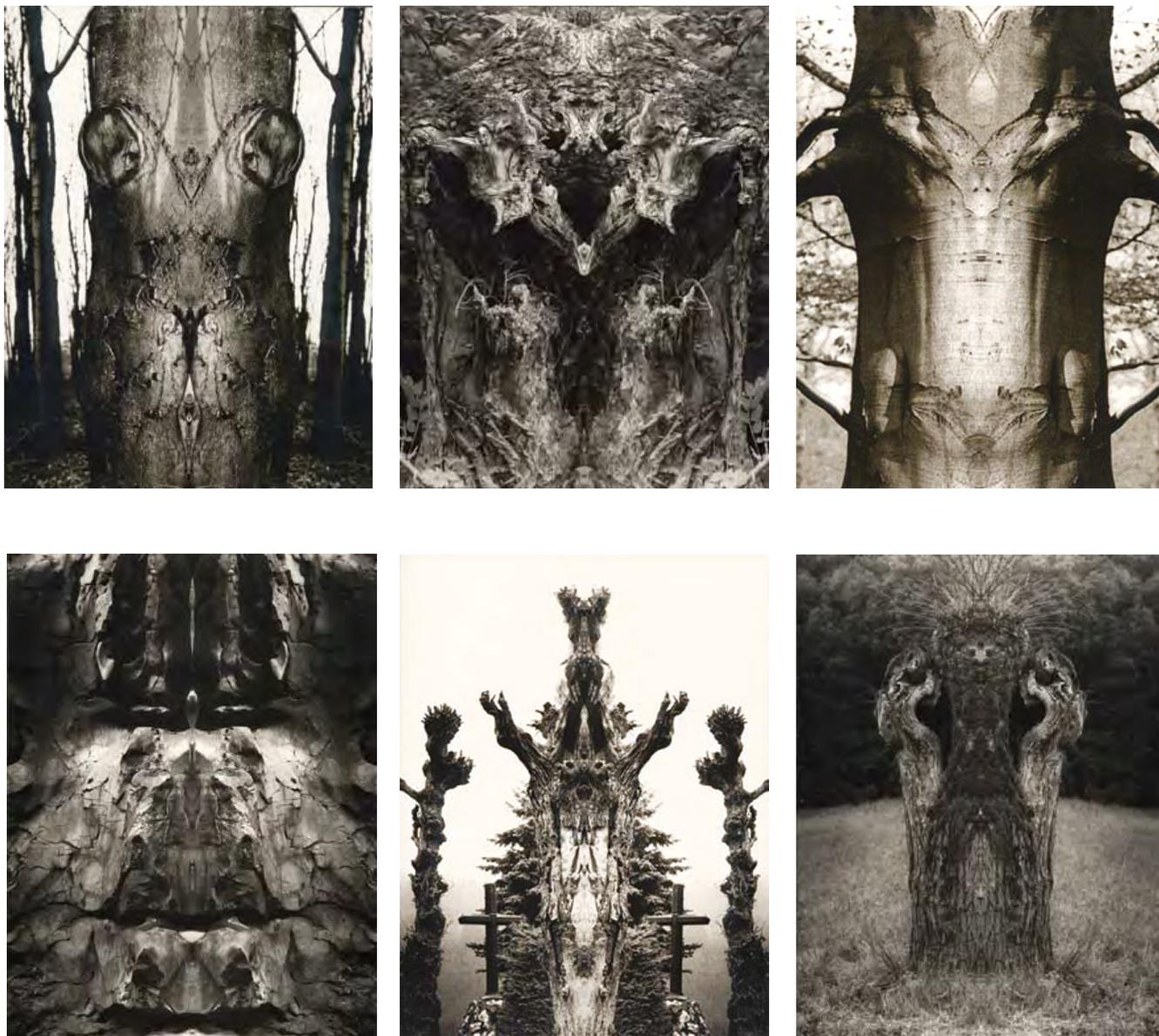
В книге «Ночное дыхание, ночь призраков — дух ночи, ночь дыхания: фотографические стихотворения» (1995) снимки Направника сопровождаются поэтическими комментариями, сообщающими им дополнительные смысловые коннотации. Фотографии и стихотворения корреспондируют друг с другом, однако между ними нельзя провести прямых параллелей, что довольно типично для сюрреалистических книг с фотографиями (например, работа Й. Хейслера и Й. Штырского «На иглах этих дней» (1941)) [10]. Поэзия Направника представляет собой пример классического для сюрреализма *автоматического письма*, рождающего непредсказуемые образы, подрывающие обыденную логику; стихотворения отличает мрачная мистическая атмосфера, присутствие черного юмора, элементы абсурда и эротизма.

На одной из фотографий тонкий древесный ствол уподобляется лицу с морщинистой кожей, огромными, широко расставленными глазами и запавшим носом. В книге «Ночное дыхание, ночь призраков — дух ночи, ночь дыхания» снимок сопровождается следующим поэтическим комментарием¹:

*Деревья не могут иначе
с незапамятных времен быть воплощенными
в судьбу вереска и плесени
тихонько поднимать свои покрытые мхом члены
и помещать их в облака.
Тростники плывут между склонами мокрого касания
на животе плоской полусонной совы
Согласитесь! дрожь теней в ущелье оврага
Согласитесь во имя порочных валунов,
которые пасутся на старом лугу
и зловецкая тайна
Будьте ячменем! [9, s. 38].*



Илл. 5. В. Райхманн. Встреча. 1968.
<http://sbirky.moravska-galerie.cz>



Илл. 6-10. М. Направник. Из серии «Инверсаж». 1976–1982. <https://forum.psrabel.com/beitraege/milan/inversagen.html>

На другой фотографии Направник обыгрывает любимый сюрреализмом мотив маски: ствол дерева подобен архаической маске с узкими прорезями глаз, которая вызывает «ритуальный» трепет.

*Это еще белый день
но за спиной — ночь
женщина прячет голову между полными лбами
пробуждается
ее сестра — тень и тень ее теневых сестер
поднимаются к проклятиям
стервятников лиц, присутствующих на церемониях
черные как дыры в сновидениях
они роятся в лабиринтах дерева
обернутых в горшки
над которыми
маг необычайных цветов
расцветает волшебником, полным обильного огня
с хриплым басом, кричащим сквозь каменную улыбку
над кривым туберкулезом тишины [9, s. 64].*

На одном из самых поэтичных снимков серии трехчастное сухое дерево с широкой кроной напоминает величественное древнее божество, отсылая к архетипу Мирового Древа (Илл. 11).

*Только последние вещи магии
уже не представляют себе
Услышьте меня у корней
и, наконец, поразите свою тревогу в своей тошноте
В ее черном свете твоя красота
и уродство
трясутся от вида ивы-исповедника
а рваный вопль осоки
в освещенной солнцем постели,
перед колыбелью которой верна охраннику
Собака Мальдорора
отслаивается от щепки
в карманы растянутых стежков
и оглушается потоком белой глины
в то время как кора отчаяния возвращается со смехом
выше определенного удара
темно-жирного колокола [9, s. 60].*

На другом снимке огромная скала трансформируется в каменного идола с головой с пустыми впадинами глаз, крепким телом, на котором «начертаны» знаки, и мускулистыми руками (Илл. 12).

*Настоящее лицо Люцифера сложное и темное
его красота напоминает красоту каминной полки
Рука на коленях между трещинами
ломает волосы света
меняет проходящие мимо фигуры
и устанавливает зеркала к божественным призракам власти
существ с огромными зубами
с глазами избитых синяков
ничего, кроме ужасных голов
на коротких кривых ногах страха
и с хорошо избитым постоянством
просящим о грехе [9, с. 46].*

Необычен снимок, на котором контуры крупных листьев порождают маленькое существо с повисшими ушками, грустными глазами и длинным носом, похожее на муравьяда.

*Опасаящаяся грусть бесполезна
потому что благородная мать все еще присутствует
как гной в женской крови
и в поте желания
Сама Ватен — не что иное, как носитель
голодный как крещение
и старый, как логово туманностей, которые вытирают
и ноги мечты
и заполненные лавой железные мешки
Всемогущая возлюбленная
дыхание жизни и запах удовольствия
долгожданный глубокий и темный след
на колючей тьме [9, с. 56].*

Таким образом, в серии снимков «Инверсаж» М. Направник применяет традиционный для сюрреалистической фотографии принцип «двойного образа» и одухотворения неживого при интерпретации природных форм. Предложенный фотографом метод «инверсии» обогащает визуальный язык сюрреалистической фотографии. Характерные для серии принцип зеркальности, мотив взгляда Другого и мрачная мистическая атмосфера порождают ощущение *жуткого*, имманентного сюрреалистической *конвульсивной красоте*, заставляя испытывать одновременно притяжение и страх. В серии «Инверсаж» фотограф стремится разрушить конвенциональные, рационалистические представления о реальности, демонстрируя как привычный мир трансформируется в магическую реальность или в *сюрреальность*. Стихотворения Направника, сопровождающие фотографии в книге «Ночное дыхание, ночь призраков — дух ночи, ночь дыхания» (1995), отличаются непредсказуемой поэтической образностью, мистицизмом, присутствием черного юмора, а также элементами эротизма и абсурда, что сообщает снимкам дополнительные смысловые коннотации.



Илл. 11. М. Направник. Из серии «Инверсаж». 1976–1982. <https://forum.psrabel.com/beitraege/milan/inversagen.html>

«Инверсаж» М. Направника представляет собой концентрированный синтез традиционных для сюрреализма концепций и приемов и одновременно предлагает новые выразительные средства. Серия снимков «Инверсаж» может рассматриваться как органичная часть творческих поисков постмодернистской фотографии с характерным для нее реформированием художественного языка фотоискусства и стремлением к утверждению фотографии как полноправного эстетического медиума.



Илл. 12. М. Направник. Из серии «Инверсаж». 1976–1982. <https://forum.psrabel.com/beitraege/milan/inversagen.html>

Примечания:

¹ Подстрочный перевод ряда стихотворений М. Направника (без сохранения рифмы) выполнен при участии специалистов компании «Перевод-Питер». Разумеется, поэтическое наследие Направника еще ждет своих переводчиков и исследователей.

Список литературы:

1. Бретон А. Безумная любовь. М.: Текст, 2006. 188 с.
2. Дубек А. Сюрреалистическая фотография // Чешское искусство и литература. XX в. СПб.: Алетейя. 2003. С. 221–231.
3. Шик И. А. «Старинная параноидная стена» Леонардо да Винчи в сюрреалистической фотографии // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 6. СПб.: НП-Принт, 2016. С. 614–623. DOI: <http://dx.doi.org/10.18688/aa166-8-66>
4. Dufek A. Vilém Reichmann. České Budějovice: FOTO MIDA, 1994. [300] s.
5. Fijalkovský K., Richardson M., Walker I. Surrealism and Photography in Czechoslovakia. Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2013. 198 p.
6. Foster H. Compulsive Beauty. Cambridge: The MIT Press, 1993. 313 p.
7. Jaguer E. Les mystères de la chambre noire: le surréalisme et la photographie. Paris: Flammarion, 1982. 223 p.
8. Laughlin C. J. The Personal Eye. Millerton (New York): «Aperture», 1973. 132 p.
9. Naправnik M., Klünner L. Dech noci, noc duchů — duch noci, noc dechů: fotografické básně. Praha: Artfoto, 1995. 100 s.

10. Walker I. Between photograph and poem: a study of Štyrsky and Heisler's On the Needles of These Days // *The Papers of Surrealism*. 2005. Issue 3 // The Center of Surrealism and Its Legacies. URL: <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/index.htm> (дата обращения: 10. 10. 2015).
11. Walker I. *So Exotic, So Homemade: Surrealism, Englishness and Documentary Photography*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2007. 205 p.

References:

- Breton A. *L'amour fou*. Paris, Gallimard Publ., 1996. 176 p. (in French)
- Dufek A. Surrealisticheskaia fotografia (Surrealist Photography). *Cheshkoe iskusstvo i literatura. 20 vek (Czech Art and Literature. The 20th Century)*. Saint Petersburg, Aleteia Publ., 2003, pp. 221–231. (in Russian)
- Shik I. A. "Starinnaia paranoidnaia stena" Leonardo da Vinci v surrealisticheskoi fotografii. (Leonardo da Vinci's "Old Paranoid Wall" in Surrealist Photography). *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva (Actual Problems of Theory and History of Art)*. Vol. 6. Saint Petersburg, NP-Print Publ., 2016, pp. 582–591. DOI: <http://dx.doi.org/10.18688/aa166-8-66> (in Russian)
- Dufek A. *Vilém Reichmann*. České Budějovice, FOTO MIDA Publ., 1994. [300] p. (in Czech and English)
- Fijalkovsky K.; Richardson M.; Walker, I. *Surrealism and Photography in Chechoslovakia*. Farnham, Ashgate Publishing Ltd., 2013. 198 p.
- Foster H. *Compulsive Beauty*. Cambridge, The MIT Press Publ., 1993. 313 p.
- Jaguer E. *Les mystères de la chambre noire: le surréalisme et la photographie*. Paris, Flammarion Publ., 1982. 223 p. (in French)
- Laughlin C. J. *The Personal Eye*. Millerton (New York), "Aperture" Publ., 1973. 132 p.
- Nápravník M.; Klünner L. *Dech noci, noc duchů — duch noci, noc dechů: fotografické básně*. Praha: Artfoto, 1995. 100 p. (in Czech, English and German)
- Walker I. Between photograph and poem: a study of Štyrsky and Heisler's On the Needles of These Days. *The Papers of Surrealism*, 2005, Issue 3. The Center of Surrealism and Its Legacies. Available at: <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/index.htm> (accessed: 10. 10. 2015).
- Walker I. *So Exotic, So Homemade: Surrealism, Englishness and Documentary Photography*. Manchester and New York, Manchester University Press Publ., 2007. 205 p.

Милан Направник

ИНВЕРСАЖ¹

Одним поздним ноябрьским днем 1976 г., ощущая конфликт между определенным состоянием души, освещением, холодом и местом, во время бесцельной прогулки по Арденским болотам я наклонился к небольшому подгнившему дереву, лежавшему на краю темного маленького бассейна и напоминавшему большой ржавый ключ. Я был в то время в довольно подавленном состоянии, вызванном определенной личной трагедией, которая напомнила мне крайне остро о моем особом и часто проклинаемом духовном одиночестве, только здесь и сейчас способным быть прерванным женской любовью, что всю мою жизнь выводила меня из тушиков монологов и отчаяния. В то время этот мост к жизни был разрушен. Я искал одиночества в заброшенном ландшафте, чтобы не столкнуться с моим собственным одиночеством среди людей.

Этот «ключ», который сейчас лежал передо мной в высокой, погнувшейся, полусгнившей траве, этот странный и, казалось, намеренно созданный объект, был как минимум тридцать сантиметров длиной, с огромным глазом на одном конце, причудливыми барочными зубами на другом, и весь его облик возводил его в ранг тех неожиданных и символических объектов, которые мы встречаем по большей части только во сне. Вдруг я остро ощутил, что ко мне обращаются. Как если бы я получил неясное, но очень важное сообщение. Неспособный двигаться, я осознал, что мягкая болотная земля проваливается под моими ногами. Наконец я смог достаточно сконцентрироваться, чтобы заставить себя двигаться. Я добрался до «ключа», желая освободить его от травяных пут. Но в тот момент, когда я дотронулся до очевидно очень старого материала этого объекта, он рассыпался в коричневатую пыль.

На мгновение я уставился с удивлением на небольшую горстку древесной пыли, прежняя целостность и очевидная прочность которой не давали ни малейшего основания полагать, что достаточно легкое прикосновение руки, даже единственного пальца в одном месте могут разрушить этот реальный объект так, что от него ничего не останется. Это внезапное разрушение или, скорее, внезапный взрыв этой сгнившей древесины удивили меня, поскольку это противоречило моим ожиданиям, основанным на визуальном восприятии. У меня создалось сильное ощущение внешнего вмешательства, психокинетического явления, чьи необъяснимые причины были за пределами моего понимания.

Еще до того, как я оправился от моего потрясения, интенсивность которого была несоизмерима с практической важностью события, мой смущенный и разочарованный взгляд переместился немного дальше, на границу ржаво-коричневой поверхности небольшого бассейна и низкого берега, заросшего корнями карликовой ивы. Но в этот момент мой шок стал еще сильнее; сплетение глины, травы и их перевернутое отражение в темной стоячей воде объединились в симметричное целое, в лицо демона, пронзительно смотрящего и откровенно смеющегося надо мной, его сгорбленное тело терялось под темной поверхностью. Меня охватило чувство, что я нечаянно стал объектом чужой воли. Дополнительно это ощущение сопровождалось чувством мистического восторга, характерного для тех редких моментов столкновения с явлениями вне конвенциональной реальности, когда мы прорываемся из мира реальных объектов в область поразительных тайн. В то же время синхронная встреча с «ключом» и «демоном» подтвердила мое убеждение в том, что я был тем, кому адресованы некие загадочные сообщения, смысл которых я не мог уловить.

Мгновение спустя нуминозность события, связанная с временной каталепсией, наконец утратила свое гипнотическое влияние. Я понял, где я стоял. Я смотрел на бесконечный пейзаж простирающегося болота с там и тут разбросанными кустами в низком тумане. Холодный ветер обдувал мое лицо, вдалеке я слышал протяжный собачий лай. Солнце между тем опустилось за горизонт. Тени удлинились. Меня пронзило ощущение сверхъестественного и неумолимого холода. На меня напал страх, что я, должно быть, умру, если не заставлю себя двигаться...Магия этой странной «встречи» была столь сильной, что я решил вер-

нуться на это место на следующий день с фотоаппаратом, чтобы сделать фотографию этого «демона» и зафиксировать странную осеннюю атмосферу пейзажа. Но несмотря на то, что на следующий день я блуждал по болоту много часов и мне казалось, что я узнаю каждый куст, буерак и узкую тропку, по которой я проходил вчера, я не нашел темного бассейна с демоном. Издалека группа довольных громогласных школьников шла на экскурсию. Это был совсем иной день.

Когда, несколько месяцев спустя, я теперь анализирую мой опыт, я не сомневаюсь ни на мгновение, что мое воображение создало «ключ» перед моими глазами из небольшого гнилого дерева, который осенний день дал мне, по подсознательному запросу, как ключ к эмоционально-сложной ситуации, в которой я находился в тот момент, но в то же чтобы привлечь внимание к экстраординарности взаимосвязи времени, настроения и пространства, в точке пересечения которых я, благодаря ему, невольно обрел себя. Этот «ключ», казалось, существовал, чтобы показать мне близость двух дверей: одна дверь — выход из моего личного кризиса, депрессивное влияние которого я до тех пор пытался преодолеть с минимальным успехом, но в то же время, на другом плане и с более сложными взаимосвязями, дверь на границе измерений, ведущая из пейзажа с обыденными объектами и отношениями в область магического узнавания. В тот момент, когда я коснулся ключа, он рассыпался, чтобы заставить меня пережить непосредственный шок от разочарования, который, однако, символизировал более серьезное разочарование эмоционального характера, которое я тогда испытывал, но в то же время не уводил меня от реального смысла его существования, которое было промежуточным, символическим, направляющим в другую сторону. Разрушение «ключа», моделирующее в символическом плане смерть моих собственных надежд, вызвало во мне чувство подавленности, которое, тем не менее, освободило меня от гораздо более сильного депрессивного состояния, доминировавшего во всем моем сознании. Анимистическое видение «демона» в то же время переместило меня в область беспощадной критики компенсирующего бессознательного, не как ничтожного, но как абсурдного субъекта. Но не только это: в то же время я был зачарован. Параллельно ко мне пришло экстраординарное ощущение восторга. Я неожиданно проник внутрь действительно скрытого за «дверью» рационалистического восприятия привычной реальности: я взглянул в лицо магической энтелехии. В пространстве воды, травы, корней и глины я увидел реальность с другого берега и таким образом сконцентрировался на сильном и блаженном чувстве, вызванном иррациональным узнаванием. Качество этого опыта, сильное волнение и удовольствие от открытия чудесного, которое пришло ко мне благодаря магической инверсии восприятия, было среди тех, что, однажды пробужденные, остаются закрепленными в нашем сознании, благодаря чему в подходящей ситуации они могут неожиданно выступить в качестве стимуляторов революционных актов. Это вопрос качества, которое может одинаково правильно быть названо магическим и поэтическим, для поэзии являясь ничем иным как магией предмета. Таким образом, я получил в итоге дополнительное, но не первое и не последнее, наглядное подтверждение того, что поэзия, как она понимается современным сюрреализмом, не имеет ничего общего с интеллектом, образованием, стилем, литературным или художественным навыком или нарочитой фантазией, но является исключительно вопросом магического видения и опыта реальности.

Мир в котором, к моему сожалению, я был рожден, и в котором я жил в соответствии со своими возможностями, не был миром естественного баланса между свободой и осознанной необходимостью, миром, в котором в любой момент было бы возможно отдаться творческим порывам, часто освобожденным прикосновением иррациональности, как в случае, который я упоминал. Напротив, он является миром репрессивной, стерильной и целенаправленной работы, смысл которой отчужден от любого рода имманентной функции, но в первую очередь отчужден от самой жизни, которая стремится раскрыть себя в творческом удовольствии. Это болезненное состояние, которое более чем за тысячи лет превратилось в выстроенную на табу цивилизацию, заставляет меня и миллионы других жить в изнуряющей среде рабочего общества, первым и последним законом которо-

го является чудовищное производство ограничивающих душу «полезностей». И таким образом, как миллионы других, вместо того, чтобы быть ведомым творческими импульсами к действиям, компенсирующим постоянное притупление и редукцию эмоциональных способностей человека, и связанную с этим деформацию его психики в целом, я большую часть своего времени занят предписанными действиями, формирующими очевидные ценности для удовлетворения мнимых потребностей. Поэтому прошло несколько месяцев, перед тем как опыт, который я описал, смог вырваться и позволить мне осознать мои возможности, и пробудил во мне потребность к реализации магических методов, основанных на нем.

В один безрадостный осенний день, при отсутствии способности сконцентрироваться, бегло просматривая, без особого интереса, какую-то публикацию по истории медицинской иллюстрации, я заметил анатомические гравюры, которыми просвещенные энциклопедисты XVIII века украшали их естественнонаучные описания, стремясь понять жизнь на основе ее механического разделения и анализа редукции. Конечно, эти гравюры были мне знакомы, но они никогда не вызывали во мне ничего кроме поверхностного интереса к техническим навыкам гравера и атмосфере минувших дней. Но вдруг, между страницами книги, мой внутренний взор разглядел за гравированным изображением наполовину лишенного кожи черепа лицо «демона» на границе темного бассейна в Арденских болотах, составленного из двух противоположных частей так, что эффект отражения в поверхности воды глины, травы и сплетения корней сформировал зловещую непроницаемую гримасу. И только в этот момент два независимых пути соединились в моем сознании в единое понимание, что это было так же просто, как и волнующе, что зеркальность двусторонне симметричных частей единой структуры, является одним из базовых морфологических принципов природы, организационным архетипом макро- и микрокосмоса.

В тот момент магическое содержание послания, которое пришло мне в тот туманный осенний день, стало ясным. Только сейчас стало мне очевидно, что нуминозная сила моего видения была не только результатом личного кризиса, но и потрясением. Ее сокрушительный эффект возник от магического соприкосновения подсознания с архетипом вселенной, от иррационального уличения реальности в одном из ее глубинных секретов. Анимистическая демонизация того момента была затем результатом магического восприятия, которое всегда рассматривает внешний мир как неотъемлемую часть психической реальности. Толь-

ко теперь я словно прозрел. Как в сновидческом сокращении я осознал симметричный принцип космических форм, магнитных полей, кристаллических и биологических структур. В течение следующих нескольких дней и ночей я ходил в легком трансе, в котором я вдруг узнал богов и демонов древних религий, задумчивые, любознательные, смеющиеся и зловещие лица реальности, сбросившие их цивилизованные маски полезности и удобства использования. От этого был один лишь шаг к решению использовать этот магический потенциал, чтобы создавать изображения в соответствии с методом инверсивного видения

Чтобы полностью оценить магическую силу этих образов, невозможно было прибегнуть к какой-либо технике, кроме фотографии, которая могла бы воспроизводить с предельной точностью впечатления от реальности. Техники, которая занимает все пространство между камерой и фотографической лабораторией, которую я превратил в алхимическую кухню, где создавал новую реальность из найденных ингредиентов. Одухотворение деревьев, камней, макро- и микроструктур, которые в реальном мире остаются незамеченными, возвысило здесь творчество до реального наполнения мира живыми существами. Произошла рекомендованная магией, но подавленная цивилизацией идентификация с животными, растениями и минералами: в той мере, в какой природа была психологизирована, человек стал ее частью.

Чтобы как можно точнее определить правильный характер моего метода, я назвал его инверсажем, корреспондируя с названиями более старых сюрреалистических творческих процессов, открытых Максом Эрнстом. Я определил свое открытие следующим образом:

«Инверсаж — сюрреалистический способ создания магической реальности путем соединения двух или нескольких зеркальных изображений реальных объектов, их частей либо нематериальных внешних структур. Принцип инверсии не основывается на эстетических установках разума, но предшествует им как доминирующий морфологический архетип в бессознательной, то есть иррациональной реальности. Архетипический характер инверсии вызывает инверсаж, который появляется из фотографических изображений, чтобы стать реальностью, формируемой эффектами воды, огня, мороза, тепла, эрозии, коррозии, гравитации, деления клеток, роста и т. д., наделенных нуминозной силой. Экстра-эстетический смысл инверсии может заключаться только в обращении нашего внимания на альтернативное, магическое восприятие и, следовательно, на разрушение монополии так называемой «объективной» репрессивной оптики одностороннего рационалистического мирового устройства».

Милан Направник, май 1977 г.

Примечание:

¹ Перевод с английского И. А. Шик. *Nápravník M. Inversage // Dech noci, noc duchů — duch noci, noc dechů: fotografické básně.* Praha: Artfoto, 1995. P. 13–18.

УДК 7.037.5

Шик Ида Александровна, искусствовед, младший научный сотрудник, хранитель. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. ida.shik@bk.ru

Shik, Ida Aleksandrovna, art historian, junior researcher, curator. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. ida.shik@bk.ru

«УДАРЫ ХЛЫСТА ИЛИ НИТИ ЛАВЫ». МАКС ЭРНСТ В ЭРМИТАЖЕ

“WHIP LASHES OR LAVA THREADS”. MAX ERNST IN THE HERMITAGE

В последние годы в России состоялся ряд выставок, посвященных искусству сюрреализма и творчеству его крупнейших представителей. В их числе — выставки «Дада и сюрреализм из собрания Музея Израэля» (2014–2015), «Сюрреализм в Каталонии. Художники Ампурдана и Сальвадор Дали» (2016–2017), «Роберто Матта и четвертое измерение» (2019), «“Не разделяя живопись и поэзию...”». Книги с иллюстрациями Андре Массона из собрания Марка Башмакова» (2019), проходившие в Государственном Эрмитаже. В июне 2019 г. открылись сразу две выставки работ «серого кардинала сюрреализма» Макса Эрнста: «Макс Эрнст. Парижские годы» (Двенадцатиколонный зал Эрмитажа) и «Алхимия образа. Книги Макса Эрнста из собрания Марка Башмакова» (Главный штаб). Во вступлении к каталогу выставки «Макс Эрнст. Парижские годы» М. Б. Пиотровский назвал 2019 год в Эрмитаже «годом сюрреализма» [2, с. 7], что очень своевременно, поскольку в этом году исполняется 100 лет с момента публикации «Магнитных полей» (1919) А. Бретона и Ф. Супо — первого произведения, созданного с применением техники автоматического письма.

Макс Эрнст — крупнейший представитель сюрреализма, совершенно незаслуженно оказавшийся в тени более известных широкой публике Сальвадора Дали и Рене Магритта. Именно Эрнсту принадлежит изобретение коллажа, ставшего отправной точкой для фигуративной сюрреалистической живописи, а также ряда экспериментальных техник (фроттаж, граттаж, дриппинг), сделавших возможной реализацию принципа автоматизма в визуальном искусстве. Произведения Эрнста отличаются таинственностью и непредсказуемой образностью, расшифровка которой подчас превращается в кропотливую и увлекательную интеллектуальную работу.

Выставка «Макс Эрнст. Парижские годы» включает в себя около 20 живописных и графических работ художника из собрания Арама Мурадяна, первого парижского галериста Эрнста и других частных коллекций, а также фотолитографии по фроттажам из серии «Естественная история» (1926, переиздание 1972) из собрания Марка Башмакова. Небольшая по объему, выставка раскрывает многие ключевые для творчества художника темы и образы. Картины «Рыбистый лес» (1927), «Лес и голубое солнце» (1927), «Стена перед солнцем» (ок. 1931) представляют любимую Эрнстом тему леса. М. Б. Пиотровский назвал их «первыми образцами его страшных германских лесов, напоминающих об ужасе “Лесного царя” Гете» [2, с. 7]. Не менее знаковый для Эрнста мотив птицы, являющийся частью его персональной мифологии (альтер-эго художника — верховная птица Лоплоп), предстает перед зрителем в работах «Клетка и птицы» (1924), «Похвала глупости» (1924), «Руки на птицах» (1925), «Лабиринт» (1924), «Маленький памятник птицам» (1927). Наконец, темы сексуальности и ниспровержения моральных устоев, ставшие визитной карточкой сюрреализма, обнаруживают себя в работах «Осмотр лошади» (ок. 1923–1924), «Без названия (Тень)» (1923), «Прекрасная садовница» (ок. 1921–1922), «Две девушки в изящных позах» (1924), «Две молодые обнаженные химеры» (1927), «Молодые люди, топчущие свою мать» (1927). Особый интерес представляют оригинальные авторские рамы, обрамляющие работы Эрнста.

Значительное место на экспозиции отведено фотолитографиям по фроттажам¹ из серии «Естественная история» (1926). Официальной «датой рождения» техники

фроттажа художник назвал 10 августа 1925 г., когда он стал экспериментировать с ней, добившись состояния пассивности, «сведя к минимуму активную часть того, кого мы до сих пор называем автором» [7, р. 15]. Анализируя процесс изобретения фроттажа в эссе «По ту сторону живописи» (1936), Эрнст ссылается на трактат «О живописи» Леонардо, предлагающий художнику интерпретацию случайных изображений [7, р. 12]: «...не презирай этого моего мнения, в котором я тебе напоминаю, что пусть тебе не покажется обременительным остановиться иной раз, чтобы посмотреть на пятна на стене или на пепел огня, или на облака, или на грязь, или на другие такие же места, в которых, если ты хорошенько рассмотришь их, найдешь удивительнейшие изобретения, чем ум живописца побуждается к новым изобретениям» [5, с. 80]. Эрнст писал: «внимательно глядясь в полученные таким образом рисунки, где темные участки перемежались с фрагментами нежной полутени, я был

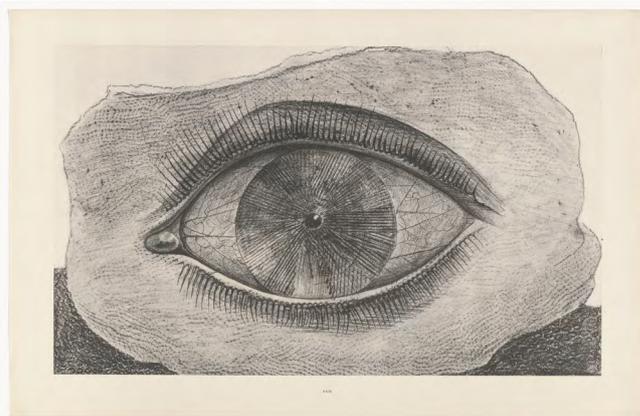


Илл. 1. Макс Эрнст. Привычки листьев. Из серии «Естественная история». 1926

поражен неожиданным обострением собственных визионерских способностей и тем, как, будто в кошмарной галлюцинации, разноречивые образы сменяли друг друга перед моим взором с яркостью и стремительностью, присущей обыкновенно лишь обрывкам любовного бреда <...> Для меня совершенно очевидно, что рисунки, полученные с применением этой техники, проходя через целую серию самопроизвольных толкований и преобразований — так, видимо, зарождаются видения, предшествующие сну, — все больше отдаляются от природы того материала, который я использовал — испытывал! — в своей работе (например, дерева), и являют нам в итоге образы абсолютно неожиданной точности, способные, возможно, выявить саму причину наваждения или хотя бы создать ее подобие» [цит. по: 6, с. 154]. 34 фроттажа Эрнста составили серию «Естественная история» — абсурдный и завораживающий рассказ о сотворении мира. Эрнст дал своим работам следующие названия: «Случайный взгляд», «Маленькие столики вокруг земли», «Шаль с цветами из инея», «Удары хлыста или нити лавы», «Бритье стен», «Молнии младше четырнадцати лет», «Привычки листьев», «Происхождение часов», «Колесо света» (Илл. 1– 3) и т. д. Предисловие к «Естественной истории», метко и поэтично характеризующее созданные Эрнстом образы, было написано Хансом Арпом: «...листья никогда не растут на деревьях, как и у горы, увиденной с высоты птичьего полета, у вас нет ни перспективы, ни мыла, ни гибридной манишки, ни шотландских щек, ни крипты, наблюдатель всегда находится в неправильном положении перед листом, у него впечатление, что свою голову он носит в пупке, свои ноги в своем рту, свои немые глаза в своих руках, что касается ветвей и корней, то я объявляю их фантазмагорическими выдумками лысых людей. ветвей стволов и корней не существует. <...> идол



Илл. 2. Макс Эрнст. Происхождение часов.
Из серии «Естественная история». 1926



Илл. 3. Макс Эрнст. Колесо света.
Из серии «Естественная история». 1926

мечтает в море и дожде, подобно кладбищам чревоушителей, подобно полям чести, насекомые возникают как квадрига перед квадригой./и сейчас нам не остается никого кроме Евы. она белая помощница газетных воров. здесь кукушка, прародительница настенных часов, шорох ее челюсти подобен шороху сильного выпадения волос. таким образом, мы причисляем к насекомым вакцинированный хлеб, хор клеток, молнию младше четырнадцати лет и вашего покорного слугу»².

Выставка «Алхимия образа. Книги Макса Эрнста из собрания Марка Башмакова» объединила «Естественную историю» (1926), его знаменитые романы-коллажи, а также книги с иллюстрациями к произведениям Поля Элюара («Повторения», 1922), Жака Превера («Собаки жаждут», 1964), Антонена Арто («Галапагос. Острова на краю света», 1955), Рене Шара («Зуб наготове», 1969), Жоржа Рибемона-Дессена («Баллада о солдате», 1972), Фридриха Гёльдерина («Стихотворения», 1961), Льюиса Керролла («Охота на нарка», 1968) и др. Всего на экспозиции представлено более 20 книг с иллюстрациями художника.

Коллажи Макса Эрнста являются одними из самых ярких примеров принципа «парадоксальных сопоставлений» и сюрреалистического черного юмора, с помощью которых сюрреалисты стремились вызвать «самый всеобъемлющий и серьезный кризис сознания интеллектуального и морального характера» [4, с. 290]. Описывая процесс изобретения коллажа в эссе «По ту сторону живописи» (1936), Эрнст писал: «Я был потрясен тем, с каким неотрывным напряжением притягивали мой воспаленный ювзгляд страницы некоего рода иллюстрированного каталога, включавшего открытия в самых разных областях: антропологии, биологии (разного рода проекции под микроскопом), психологии, минералогии, палеонтологии. В итоге под одной обложкой были собраны элементы столь различной изобразительной природы, что сама абсурдность их объединения вдруг до предела обострила во мне визионерские способности и породила, словно бы в кошмарной галлюцинации, фантастическую цепочку противоречивых образов» [цит. по: 6, с. 121]. Для создания коллажей Эрнст использовал иллюстрации из старых альбомов, каталогов, журналов, комбинируя их в самых невероятных сочетаниях.

Первая книга, иллюстрированная художником — сборник стихотворений «Повторения» Поля Элюара (1922) — включила в себя 11 коллажей Эрнста [1, с. 21] (Илл. 4). Обложку книги украшает коллаж, в центре которого — открытый глаз, пронзенный спицей, предвосхищающий знаменитую сцену разрезания глаза из «Андалузского пса» (1929). 21 коллаж иллюстрирует сборник стихотворений в прозе Поля Элюара и Макса Эрнста «Несчастья бессмертных» (1922), название которой намекает «на академиков, называемых во Франции «бессмертными»» [1, с. 24]. Три романа-коллажа Эрнста «Сто(без)головая женщина» (1929), «Сон маленькой девочки, которая хотела стать кармелиткой» (1930), «Неделя доброты или Семь основных элементов» (1934), которые Бретон называл «высшим и одновременно уникальным воплощением юмора в живописи» [3], пронизаны эротизмом,

жестокостью, абсурдом и полным презрением к ценностям буржуазного общества. Роман-коллаж «Сон маленькой девочки, которая хотела стать кармелиткой» (1930) представляет собой сюрреалистическую пародию на историю св. Терезы из Лизьё, которая атакует религиозные и семейные ценности [см. 8, р. 70] (Илл. 5). Среди художников-сюрреалистов Макс Эрнст, выросший в семье школьного учителя, придерживавшегося «строгих правил церковной морали» [2, с. 12], был одним из самых ярких антиклерикалов: достаточно вспомнить его работы «Пьета или ночная революция» (1923), «Святое собеседование» (1921), «Дева Мария, шлепающая Иисуса перед тремя свидетелями: Андре Бретоном, Полем Элюаром и художником» (1928). Роман-коллаж Эрнста «Неделя доброты или Семь основных элементов» (1934) состоит из 5 тетрадей и включает 182 коллажа, повествуя о семи днях творения. Как отмечают кураторы выставки, «каждому дню недели соответствуют “элемент” и “пример” — основная тема тетради, намек на сюжетное начало, от которого зритель может отгалкиваться, рассматривая композиции. Элементы — “грязь”, “вода”, “огонь”, “кровь”, “видение” и “неизвестное”; примеры — “Бельфорский лев”, “Вода”, “Двор дракона”, “Эдип”, “Смех петуха”, “Внутреннее видение”, “Музыкальный ключ». «Неделя доброты» превращается у Эрнста в свою полную противоположность: в коллажах безраздельно царствуют черный юмор, разврат и насилие.

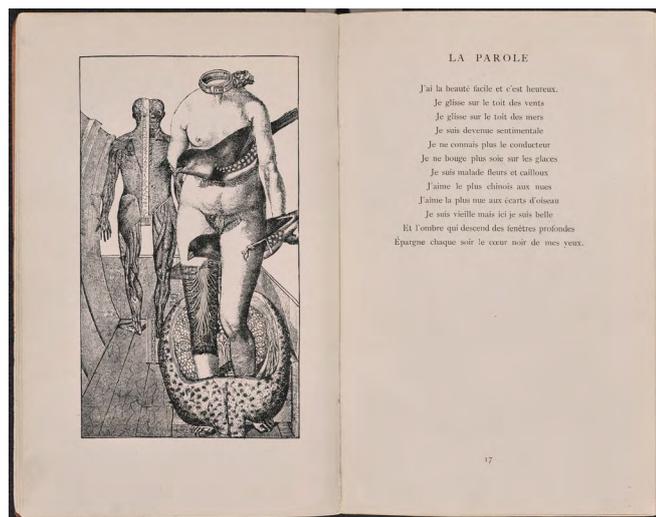
Большая часть *livres d'artiste*, проиллюстрированных Максом Эрнстом, была создана в послевоенный период. В основном это произведения его коллег-сюрреалистов или близких ему по духу авторов. Как отметил В. Шпис, «Макс Эрнст



Илл. 5. Макс Эрнст. Иллюстрации из романа-коллажа «История маленькой девочки, которая хотела стать кармелиткой». 1930

всегда иллюстрирует лишь тесты с ярко выраженной бунтарской позицией по отношению к всякому общественному и моральному принуждению. При этом среди этих текстов однозначно превалирует поэзия» [цит. по: 1, с. 6]. Активно экспериментируя с различными графическими техниками, Эрнст создает разнообразные по своему стилистическому решению «иллюстрации», нередко классическим для сюрреализма образом соотносящиеся с текстом по принципу «случайной встречи швейной машинки и зонтика на анатомическом столе».

К выставкам Макса Эрнста в Эрмитаже подготовлены научные каталоги «Макс Эрнст. Парижские годы» [2] и «Макс Эрнст. Собрание Марка Башмакова» [1], рассказывающие о жизни художника и представленных на экспозициях произведениях. Хочется верить, что выставки работ Макса Эрнста в крупнейшем российском музее будут способствовать росту зрительского и исследовательского интереса к его творчеству и наследию сюрреализма в целом, а впереди нас будет ждать более масштабная ретроспектива произведений художника.



Илл. 4. Макс Эрнст. Иллюстрация к книге Поля Элюара «Повторения». 1922

Примечания:

¹ Фроттаж — графическая техника получения изображения посредством натирания рельефной поверхности карандашом, благодаря которому на лист переносится текстура исходного материала, формируя случайное изображение, служащее отправной точкой для творческой фантазии художника. Живописный эквивалент фроттажа, широко применявшийся Эрнстом, носит название граттаж.

² Русский перевод вступления приведен в одной из экспликаций к выставке. См. 7, р. 52–53.

Список литературы:

1. Башмаков М. И. Макс Эрнст. Собрание Марка Башмакова. СПб.: НП-Принт, 2019. 95 с.
2. Макс Эрнст. Парижские годы: каталог выставки. СПб.: Издательство Гос. Эрмитажа, 2019. 180 с.
3. Бретон А. Антология черного юмора // Электронная библиотека PROFILIB. URL: <https://profilib.net/chtenie/72103/andre-breton-antologiya-chernogo-yumora.php> (дата обращения: 10.02.2016)
4. Бретон А. Второй манифест сюрреализма // Антология французского сюрреализма. 1920-е годы. М.: ГИТИС, 1994. С. 290–342.
5. Леонардо да Винчи. О науке и искусстве. М.: Амфора, 2006. 414 с.
6. Шень-Жандрон Ж. Сюрреализм. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 411 с.
7. Ernst M., Breton A., Eluard P. and others. Beyond Painting. Chicago: Solar Books, 2009. 174 p.
8. Surrealism: Desire Unbound / ed. J. Mundy, D. Ades, V. Gille. London: Princeton University Press, 2001. 352 p.

Воробьева Евгения Кристина Даниловна, магистр исторических наук, стажер-исследователь Лаборатории медиевистических исследований. НИУ «Высшая школа экономики», Россия, Москва, ул. Старая Басманная 21/4, 105066. eugenie.vey@gmail.com

Vorobeva, Evgeniia Kristina Danilovna, MSt in History, intern researcher in the Center for Medieval Studies, National Research University “Higher School of Economics”, Staraja Basmannaia ul., 21/4, 105066 Moscow, Russian Federation. eugenie.vey@gmail.com

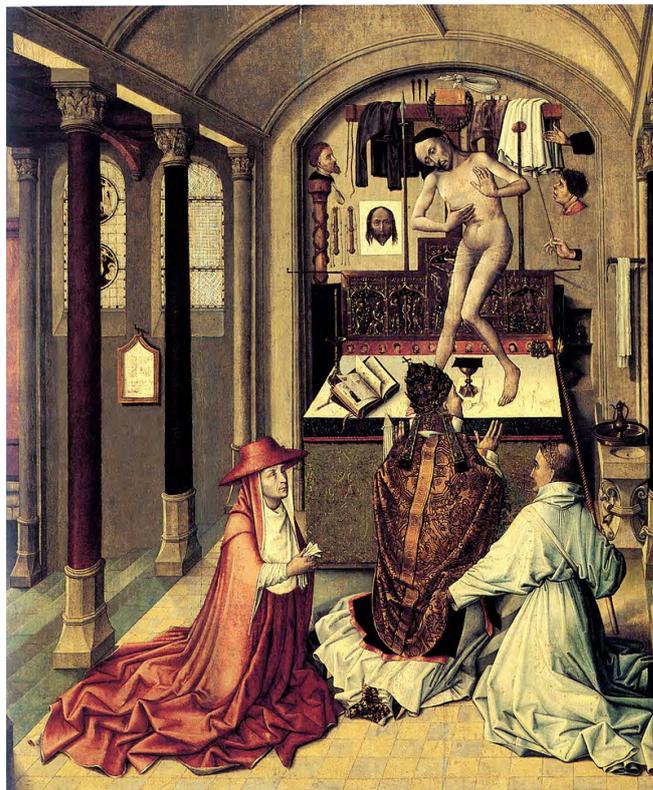
ЛИЦО В СРЕДНЕВЕКОВОЙ КУЛЬТУРЕ ЗАПАДА И ВОСТОКА. МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ MICROLOGUS. 4–5 ИЮЛЯ 2019 Г., САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

THE FACE IN MEDIEVAL CULTURE. EAST AND WEST. MICROLOGUS INTERNATIONAL CONFERENCE. 4–5 JULY 2019, SAINT PETERSBURG

В Петербурге в здании галереи на площади Искусств в течение двух дней привычное собрание полотен пополнилось целой коллекцией портретов — лиц прямиком из Средневековья, Ренессанса и из современной академии, лиц ныне живущих людей и лиц людей дней давно минувших. Нынешняя конференция *Micrologus* и была посвящена лицу и различным связанным с ним аспектам в Средневековой культуре Запада и Востока. Ее по праву можно назвать многоликой — представленные доклады отличались многообразием тем и подходов, сами докладчики прибыли в город Петра из самых разных стран, а возможной эту встречу сделали совместные усилия организаторов конференции: Фонда «Новое искусствознание», Международного общества изучения латинского Средневековья (SISMEL, Флоренция), Международного объединения академий наук (UAI, Брюссель) и Лаборатории медиевистических исследований Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

«Лицо» как тема конференции вовсе не является маргинальной — наоборот, она продолжает предыдущий цикл встреч, которые в некотором роде пытались собрать тело средневекового человека, в самом широком смысле, начиная с его понятия о телесности и завершая телом в наименее его телесном воплощении. Так, на ежегодных конференциях *Micrologus* это тело уже получило многие свои части, например, такие как «Рука», «Сердце», «Кровь», «Кожа» и «Конечности». В этом году, можно смело сказать, оно, наконец, обрело свое «Лицо» благодаря стараниям неформальной группы единомышленников, тесно связанных с давним названием форуму журналом *Micrologus*. Возникший в 1993 г. по инициативе Агостино Паравичини Бальяни, журнал обратил внимание научного сообщества на проблематику тела, а ежегодные одноименные конференции стали отличной площадкой как для введения этой темы в научный оборот, так и для синтеза оптик различных направлений поиска. Множественность точек зрения сделала это начинание поистине междисциплинарным: среди объединивших свои усилия в этом русле исследователей можно встретить антропологов (Жан-Клод Шмитт и Мишель Пастуро), историков схоластики (Тициана Суарес-Нани и Ален Буро), филологов (Чарльз Бернетт и Франческо Санти), историков медицины (Кьяра Кришани, Эмилио Монтеро-Картелье, Майкл МакВо и Даниэль Жакар), историков географии (Патрик Готье-Дальше), историков астрологии (Никола Вейль-Паро, Жан-Патрис Буде) и алхимии (Микела Перейра), а также историков искусства (Мишель Спизер и Жан Вирт). Поэтому не должно удивлять, что конференции, следующие духу журнала, сделали возможной многоплановую реконструкцию «тела» и дискурсов о нем. При этом диапазон тем не ограничивается одной проблематикой тела: так, в различные годы конференции были посвящены и проблематике тишины, гармонии, солнца и луны, различным аспектам бытования наук в средневековом обществе.

Такой же тщательной реконструкции подверглось в этом году и лицо. Безусловно, нельзя сказать, что результатом двухдневного заседания стал «фоторобот» средневекового лица, но это, как кажется, задача из невозможных. Скорее уместен вопрос — сколько лиц было у средневекового Человека? Какими они были? И вот, в стремлении ответить на эти вопросы, исследователям довелось посмотреть на лицо в диахроническом и в синхрониче-



Илл. 1. Робер Кампен. Месса св. Григория. 1440. Королевские музеи изящных искусств, Брюссель

ском срезе, хронологически охватив почти весь период “долгого Средневековья” и расширив его географию от Запада до Ближнего Востока, Индии и Японии. Если обратиться к географии самой конференции, то в России собрание *Micrologus* проводится не впервые — форум, посвященный идеям гармонии в средневековых культуре и обществе, также состоялся в России. Как кажется, для этого есть и хорошие основания, и плодородная почва — на протяжении многих лет в российском академическом сообществе действуют близкие по идеям и подходам к конференциям *Micrologus* проекты и группы. Это и группа «Власть и общество» под руководством Н. А. Хачатурян (МГУ), и ежегодные посвященные Ренессансу конференции, организуемые Л. М. Брагиной (МГУ), и проекты Сектора истории Средних веков и Группы исторической антропологии и истории повседневности Института всеобщей истории РАН, и международный форум «Актуальные проблемы теории и истории искусства». Более того, если и впрямь «...Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут...», то откуда еще смотреть в оба направления как не из России, которая вот уже на протяжении нескольких сотен лет пытается решить вопрос о своей принадлежности к одной из этих частей света¹.

* * *

Жан Вирт открыл конференцию своим докладом, в котором он поделился своими размышлениями об изображениях лица в фас, в три четверти и в профиль в средневековом искусстве. К этой теме исследователи обращались уже не раз: так, например, в своем труде 1973 г. М. Шапиро [3] наделял профиль и фас фиксированными значениями и даже связывал их с определенными местоимения «я» и «он». По замечанию Ж. Вирта, в отличие от живописи, скульптура способствовала более разнообразному взгляду на человеческое лицо, позволяя одновременно взглянуть на него и вполоборота, и фронтально. Так или иначе, в обоих случаях положение головы и лица могло служить выразительным средством. Более того, положение лица в пространстве позволяло поддерживать зрительный контакт со зрителем. Несмотря на это, фронтальное изображение лица встречается достаточно редко и в основном в предметах культа или различных украшениях-масках, таких как рожицы на капителях романских колонн или шила-на-гиг. Порой фас и прямой взгляд, устремленный на зрителя, были призваны впечатлить и поразить. Профиль же, как правило, вплоть до появления светских портретов, использовался для изображения грешников, подлецов и людей низкого происхождения, не играющих никакой роли в рассказываемом сюжете. Отвернутое лицо почти не встречалось и, например, на некоторых полотнах, где сюжет вынуждал поместить персонажа спиной, допустим, при отправлении мессы и колено-преклоненном положении перед алтарем, голова изображалась по меньшей мере в профиль — так, чтобы лицо было видно и не терялась связь со зрителем (Илл. 1). Самым же частотным положением лица неспроста становится оборот в три четверти, который позволял наибольшую свободу при изображении сюжетных композиций. Таким образом, три четверти оказывается базовым принципом передачи сюжета на изображении, он представлял наиболее полный взгляд на лица персонажей и при этом позволял добавить динамики композиции, обусловить координацию персонажей на полотнах, создать иллюзию трехмерности изображаемого пространства. Потом, когда в течение XIII в. начинают появляться и другие способы его передачи, появляется перспектива, художники начинают все чаще вводить и профиль, и фас на своих полотнах и все меньше держаться за три четверти.

О том, как было принято изображать лицо в Индии вплоть до XV в., рассказал **Александр Бабин**. Индийское изобразительное искусство было тесно связано с двумя религиозными традициями — буддизмом и джайнизмом. При этом оба философских подхода объединяет их отход от поклонения богу и пристальное внимание к процессу совершенствования человеческих разума и природы. Возможно, это обусловило и то, что на протяжении довольно длительного времени ни Будда, ни Джайна — оба из которых достигли просветления — не получали антропоморфных изображений и обозначались символами. При этом человеческие тела в это время могли изображаться и в профиль, и в фас, и в три четверти, и даже со спины. Когда же Будда начинает изображаться как человек, то это либо фронтальное положение в пространстве, либо три четверти, но не в профиль — профиль соотносился с неполнотой и несовершенством. Так в скульптуре вырабатывается определенная модель, которая

впоследствии переходит и в живопись, которая, однако, рассматривалась как стоящая ниже скульптуры, как отображение отображения. Тем не менее в живописи XII в. главенствует общий принцип равнения на скульптуру, а изображение фигур и лиц в три четверти крайне популярно, так как отвечает требованиям нарратива. При этом Будда и бодхисаттвы все так же не изображаются в профиль и лишь в крайнем случае — со спины. В отношении остальных человеческих лиц тоже предпочтение отдавалось либо трем четвертям, либо фасу. Профиль оставался уделом зверей, люди же сохраняли некоторую полноту человеческой формы и определенную степень контакта со зрителем — которая терялась при изображении в профиль. Что касается джайнизма, то самый ранний дошедший до нас и содержащий миниатюры манускрипт относится к XI в. и следует буддийским традициям изображения. Однако с XIII в. начинает выделяться тенденция изображения человеческих лиц в три четверти при фронтальном расположении глаз (Илл. 2). Так как оба глаза оказывались видны, то это даже породило в определенный момент спекуляции о том, не может ли это быть изображением очков. При этом фас становится отличительной чертой уже достигших просветления. Так, Джайна до просветления изображался в три четверти, а по его достижении — в фас. Звери же почти повсеместно изображаются в профиль, исключение составляют лишь встречающиеся львиные морды в три четверти. Переломный момент в отношении к профилю наступает с приходом XVI в. и установлением империи Великих Моголов — теперь профиль становится доминирующим модусом изображения человеческих лиц. Но тут речь уже и о другой религиозной традиции.

В Японии отношение к фасу и профилю в портрете тоже различалось, более того, сама идея портрета представляла нечто совершенно отличное от западной традиции. Эту разницу **Евгений Штейнер** показал на примере легенды о богине Аматэрасу — из пещеры ее выманивали зеркалом, в котором богиня будто бы усмотрела кого-то другого. Так, докладчик ввел присущую японской культуре идею видеть в себе кого-то другого, постоянную возможность, взглянув в зеркало, узреть кого бы то ни было, но не самого себя. Если пойти дальше, то можно обратиться и к символу энсо — идее пустого зеркала, круга как символа совершенства. То есть, можно говорить об идеале отрицания себя и обезличенности. И созвучный со строками А. Блока «сотри случайные черты» принцип так и довел над изображением лиц в японском изобразительном искусстве с XII вплоть до XIX в.: лицо оказывалось почти пустым, так были малы изображаемые черты лица. При этом эти черты были предельно обобщенными и, например, могли быть описаны как «глазки — щелки, нос — крючком». Так, на полотнах Утамаро (Илл. 3) девушки, почитаемые за красавиц, ничем не отличаются друг от друга — это вполне могло бы быть одним лицом, изображенным с разных ракурсов. Однако такой подход применялся, как правило, при изображении высокопоставленных и знатных особ. Когда дело доходило до простого люда, лица получали совершенно иное воплощение — тут находилось место и гротеску, и эмоциям, частыми становились изображения в профиль с открытым ртом и обнаженными зубами. В случаях с иностранцами действовал схожий принцип, с той лишь разницей, что они изображались красными с красными во-



Илл. 2. Поклонение Паршванатхе. Фолио из джайнского текста Грамматики санскрита Хемачандры. XII в.



Илл. 3. Утамаро. Три знаменитые красавицы. Конец XVIII в. Музей искусств, Токио

лосами и с преувеличенными чертами. Тем не менее даже в этих случаях об индивидуальности отдельных лиц говорить не приходится. Тот же подход распространялся и на театр-кабуки, где лица прятались либо за маской, либо за плотным гримом — не оставляющими места индивидуальности, а эмоции и положение передающими посредством определенным образом нанесенных цветных линий. В итоге, как уже можно догадаться, жанр светского портрета не получил своего развития в Японии и уж тем более был чужд индивидуализации. Так, портреты выдающихся мужей были лишь изображением «подобия», — жанр, появившийся в период Камакура — а при их написании художников мало заботили индивидуальные черты изображаемого на нем человека. Несколько иначе обстояло дело с пришедшим в XIV в. из Китая портретом религиозным, который был призван передать сущность и реальность (но не эмоции). Однако у этого была своя прагматика, связанная с верой в реинкарнацию, — портрет служил в некотором смысле удостоверяющим личность документом. Нельзя сказать, что жанр автопортрета всецело отсутствовал в японском изобразительном искусстве — пример тому Сэсю Тоё, автопортрет которого дошел до наших дней, однако скорее автопортретом художника было принято считать написанный им пейзаж. Именно пейзаж, как кажется, как нельзя лучше отражает истинное лицо человека — отражает его отсутствие.

Вопрос зубов был принципиальным не только для японской традиции живописи, но и для западноевропейской. О том, как и когда лицо могло изображаться «зубастым», и как эти принципы претерпевали трансформацию в течении веков, рассказал **Валентино Паче**. Начиная с Античности и в ранние Средние века обнаженные зубы никак нельзя было увидеть на лицах уважаемых и почитаемых людей — зубы являлись маркером людей низких по происхождению и моральным качествам, нечестивых или же вообще самой нечистой силы. Поэтому изображения пап, святых и императоров ничего не могут рассказать

об их зубах, кроме того, что их не подобало показывать. Так, даже если рот изображался приоткрытым или улыбающимся — зубы никак не обозначались. Однако со временем ситуация постепенно начала изменяться. Так, например, среди скульптур собора в Наумбурге можно найти скульптурное изображение одного из донаторов с явно видимыми зубами — спонсор был городским судьей, славившимся своей жесткой приверженностью отправлению правосудия. Возможно, некоторую роль тут могло играть изображение античных героев, которые были жестоки в сражениях, с зубами. Как, например, одна из недавно найденных бронзовых статуй «Воинов из Риаче» (Илл. 4), которая, возможно, изображает Тидея. Однако в течение XIII в. «зубастые» лица начинают появляться и среди прочих скульптур в храмах — зубами наделяются не только маски, но и ангелы (кафедральный собор в Реймсе, кафедральный собор в Бамберге), и пророки (например, пророк Даниил в кафедральном соборе Сантьяго-де-Компостела (Илл. 5)): они улыбаются или смеются. Таким образом, в некотором роде это уже можно назвать исследованием мимики, почти натуралистичным. Однако эти скульптуры, как правило, находились в таком положении, что при обычном взгляде зубы не были заметны — в этом могли играть роль как высота расположения, так и ракурс, с которого статуи были видны зрителям. Так же случилось и с так называемым «рыцарем из Магдебурга» — небольшая полоска зубов видна только при чрезвычайно пристальном рассмотрении. Интересным случаем, однако, является бюст из Равелло, который предположительно изображает жену богатого купца и призван показать ее во всей красе — сквозь слегка приоткрытые губы у женщины видны зубы. Более того, римские парадные бюсты, на которые со всей очевидностью равнялся художник, изображали спокойные, лишённые эмоции и зубов лица. Тем не менее уже к XIV в. интерес к человеческому телу достигает больших масштабов и даже на полотнах Джотто Мадонна начинает «показывать зубы», так же как и Христос на полотнах того же Беллини. Все это сопровождается и проработанной мимикой, богатым выражением лиц. А, например, пор-



Илл. 4. Воины из Риаче. Середина V в. Национальный музей Великой Греции, Реджо-ди-Калабрия



Илл. 5. Скульптурное изображение пророка Даниила. Конец XII в. Сантьяго-де-Компостела

трет Сигизмунда I Люксембурга (Илл. 6) так и вовсе поражает двумя рядами белоснежных ровных зубов, которые сохранились даже при чеканке медалей по его образцу — возможно, все дело в том, что у него были прекрасные для своего времени зубы, которые обращали на себя внимание современников. Так или иначе, история изображения зубов на лицах почитаемых людей пробила себе дорогу, и отныне можно было не скрывать белоснежные, или не очень, улыбки и оскалы.

Многое сказать о лице и его обладателе могли не только зубы, но и борода — ее наличие или отсутствие. Как отметил **Микеле Баччи**, говорить о бородах в столице Петра I — самого рьяного противника бород в истории — требует немало мужества. Однако это напрямую отсылает к тому, что бороды выступали как своего рода маркер принадлежности к определенной социальной или религиозной группе (Илл. 7). То есть борода была призвана не только подчеркнуть маскулинность своего обладателя, но и



Илл. 6. Антонио Пизанелло (предположительно). Портрет Сигизмунда I Люксембурга. 1433. Музей истории искусств, Вена



Илл. 7. Общая фотография всех участников конференции с бородой. Фоторепортаж Тимофея Кормилицына



Илл. 8. Монета с изображением императора Ираклия и его сына Ираклия-Константина. 629–631

позволяла распознать социальную, профессиональную и религиозную идентичность лица, ее носящего. Лишение бороды могло восприниматься подобно кастрации, будто бы борода — часть тела, и как разрушение идентичности. Поэтому не удивительно, что вопрос о бороде имел большое значение в средневековом христианском мире. Христианский дискурс во многом диктовал то, как должен выглядеть мужчина. Длинная борода воспринималась как неотъемлемая часть образа и подобия божьего, могла предполагать духовное превосходство и соответствовала аскетическому образу жизни. Именно поэтому св. Иероним порицал тех, кто посредством отращивания бороды стремился создать видимость аскетичной и духовной жизни. В итоге в христианской иконографии сложились относительно устойчивые модели: монахи изображались с аккуратно подстриженными бородами, миряне же более или менее гладко выбритыми. При этом отсутствие бороды ассоциировалось в первую очередь с римской традицией, в которой оно подчеркивало отличие римлян от варваров-язычников, а также являлось отличительной чертой политиков и выдающихся мужей (например, Цезарь или Александр Македонский). В дальнейшем, при всем расхождении восточной и западной ветвей христианства, в латинском мире борода начинает, отчасти в русле римской традиции, восприниматься уже не только как связь с язычеством, но и как символ порока, в результате чего борода у священников оказывается неприемлемой. В восточнохристианском мире византийские императоры, с оглядкой на римское наследие, продолжают традицию бритья бороды. Впервые изображение бородастого лица императора относится к VII в. — император Фока предстает с небольшой бородой, однако объяснением этому может стать попытка скрыть шрам, который, как известно, был у него на лице. Более однозначный сдвиг произошел при императоре Ираклии (610–641), который с определенного момента изображается на чеканной монете вместе со своим сыном Ираклием-Константином: при этом если на ранних монетах император носит небольшую бороду с не слишком заметными усами, а его сын в силу юности и вовсе не имеет растительности на лице, то в более поздний период (629–631) у сына появляются аккуратно борода и усы, а отец-император получает длинную бороду и выдающиеся усы (Илл. 8) — паттерн, который впоследствии укрепился на долгое время. При этом такая обращаящая на себя внимание борода могла быть и в некотором роде религиозно-политическим манифестом, так как появляется сразу после ирано-византийской войны. Это дает основания предположить, что это одновременно могло быть отсылкой к покаянным практикам аскетов и выступало как знак благоволения небес к защитнику христианской Церкви. Тем самым борода

вновь оказывалась не просто бородой, но частью лица, наделенной символическим значением.

Лицо могло становиться, однако, не только объектом изображения, но и местом нанесения удара — о пощечине и ее роли в средневековом мире речь шла в докладе Франческо Санги. Он выделяет два полюса, вокруг которых можно сгруппировать случаи пощечин: драматическое унижение (*dramatic denigration*) и средства социального контроля в повседневной жизни. В первом случае жест оказывается тесно связан со страстям Христа и возможностью подставить вторую щеку как средство непротивления насилию. В житиях, таким образом, святые часто получают пощечину и со смирением сносят ее. Второй полюс относится к каждодневным практикам и мог представлять собой способ наказания за мелкие прегрешения. Помимо прочего пощечина выступает как важный элемент в целом ряде ритуалов. Так, например, пощечина была средством изгнать дьявола из человека, во время литургии при конфирмации она же была призвана напомнить прихожанам о смирении. О смирении она напоминала и рыцарю, принявшему вассалитет и подчинявшемуся огню своему господину. В повседневной жизни пощечину могли использовать и как средство для лучшего запоминания важных событий — например, при совершении сделки. Однако не стоит забывать и об устойчивых комических коннотациях пощечины, укорененных еще во времена Античности. Там в театре публику развлекал специальный человек, который либо сам наносил себе пощечины, либо неотрывно им подвергался со стороны. С приходом христианства, тем не менее, такая практика стала рассматриваться сначала отцами церкви, а потом и просто духовными лицами как неприемлемая, так как в насмешливой форме отсылала к пощечинам, полученным самим Христом, к его страстям и добровольному унижению. Все это привело к тому, что даже в текстах, как хорошо видно в средневековых рукописях текста Арнобия «Против язычников» (*Adversus nationes*), написание должности этого шута (*slapitta*) заменялось на письмо так, чтобы обозначать трубача (*slapicta*). Тем не менее пощечина ни в коем разе не теряла своей популярности и игровой формы. В определенный момент появляется игра, которая довольно открыто отсылает к страстям Христовым и в которой человеку носится пощечины до тех пор, пока он не угадает, кто ему их наносит. Как следствие, щека в этом случае заменялась положенной на затылок рукой, по которой и наносились удары. При этом подобная замена щеки рукой заставляет задуматься и о природе современных аплодисментов. Звук, сопровождающий пощечину и ее аналог — хлопок руками, был важным элементом средневековой культуры и зачастую упоминается в совокупности с этим жестом. Тут важно понимать, что аплодисменты не воспринимались как нечто одобрительное и в Писании они были атрибутом грешников, к которым, кстати, было принято относить и шутов, и актеров. При этом, так как пощечина воспринималась как нечто трансгрессивное, не поддающееся смеху, аплодисменты могли стать ее заменой во время театральных выступлений, когда зрители одновременно и потешались над актерами и как бы принимали участие в комическом действе символическими пощечинами-хлопками.

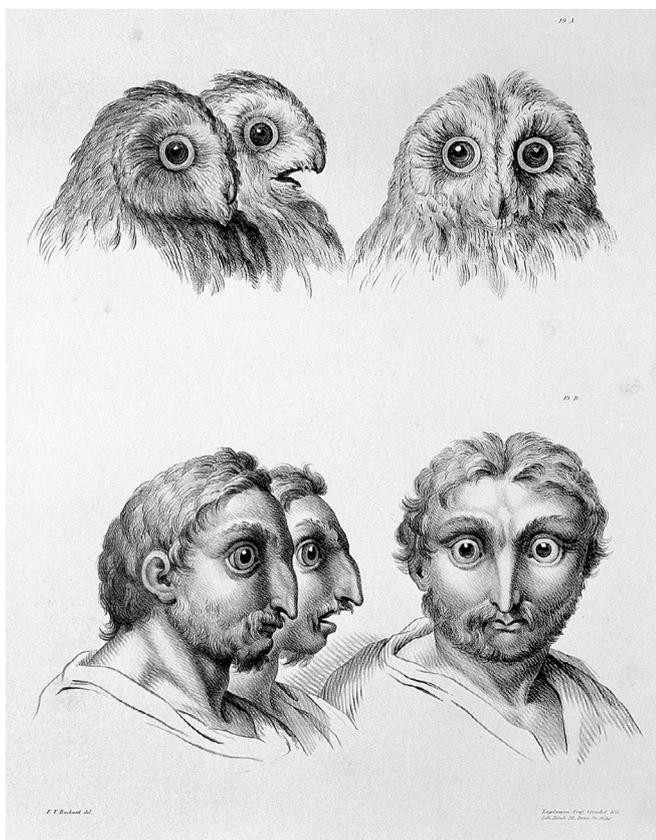
О лицах небесных и лицах земных рассказал слушателям конференции Николя Вайль-Паро. В своем докладе он обратился к тому, как и те и другие могли влиять на ход событий, и как это влияние описывалось различными авторами, в особенности Марсилио Фичино. Так, изначально у Псевдо-Птолемея фигуры (лат. *vultus* как синоним к лат. *forma*) на небе наделялись способностью влиять на фигуры на земле, при этом речь и вовсе не шла о лицах, но скорее о влиянии созвездий на обитателей земли. Большинство средневековых авторов использовали впоследствии слово *vultus* в значении фигуры, однако французские переводы XIV в. начинают подбирать к *vultus* перевод *visaige*, что значит лицо. В итоге когда Марсилио Фичино пишет в XV в. свое сочинение *De vita coelitus comparanda* (О получении жизни от небес), то его восприятие встречающегося у Псевдо-Птолемея *vultus* уже не столь однозначное и не чуждо идеям лица. Возможно, именно подобное понимание отчасти повлияло на то, что Фичино сравнивает влияние небесных фигур (созвездий) с влиянием на подданных лица правителя. Более того, он предлагает более специфичное значение выражения *vultus celestes* — в этой интерпретации это не неизменные фигуры-созвездия,

но изменчивое расположение звезд на небе. Такой подход при этом соответствует и тому, что *vultus*, как правило, обозначал скорее подвижное выражение лица, нежели его постоянные черты, которые обозначались словом *faces*. Этот комплекс идей Фичино относительно значения *vultus*, как кажется, необходимо рассматривать как синтез чтения *Ста изречений (Centiloquium)* Псевдо-Птолемея и *Энеад (Ennead)* Плотина, которого он комментировал. Именно там можно найти зерна того, что при его переосмыслении вылились в концепцию лиц небесных и земных.

Как показала в своем докладе **Ольга Тогоева**, оказаться лицом к лицу со средневековым человеком не всегда так-то просто — так, например, истинный облик средневековой ведьмы так и остается загадкой, несмотря на то, что считалось возможным распознать колдунью по ее лицу. Это не значит, что не было стереотипного представления о ведьме — с XVII в. его вполне можно обнаружить в сказках Шарля Перро или братьев Гримм: там колдунья может наделяться всякими непригожими чертами лица, среди которых разноцветные глаза, пронзительный взгляд или толстые губы, большой безобразный нос. Но откуда появилось подобное представление? Схожее описание обыкновенно можно было найти в средневековых текстах, в том числе и таких авторов, как Жак де Витри или Винсент из Бове, в которых повествование шло о грешниках или даже дьяволе. Их лицо претерпевало изменения из-за греха — например, уши непомерно увеличивались в размерах из-за присущего им любопытства, а глаза становились полны гордыни. В конце XIV в. эти изменения считались инициированными дьяволом, отражали его присутствие в жизни человека. Однако описания лица не просто грешника, но ведьмы, почти не встречается — особенно во французских юридических документах, фиксировавших судебные процессы за колдовство. Есть, конечно, сведения, что у женщин-ведьм могло быть по несколько зрачков в каждом глазу, но такие женщины, как считалось, обитали в Африке. Другая отличительная черта относилась к способности женщины плакать — с одной стороны, считалось, что ведьмы никогда не плачут, а с другой, что, наоборот, плачут слишком много. Еще позже верным способом распознать колдунью начинает считаться отметина дьявола — знак, который

вряд ли будет на видном месте: в демонологии и юридической практике XVI–XVII вв. начинается активный поиск подобных отметин. В Англии, где ведовские процессы начались довольно поздно, французская демонология имела большое влияние, а лицу ведьмы уделялось значительное внимание — по лицу можно сразу узнать колдунью, ее физиономия указывает на ее ведовство. Так тоже ищут знак дьявола — он, как считалось, мог быть и на носу, и на шее, и на груди, мог быть круглым и красным, из него могла сочиться кровь. Возможно, именно это привело к тому, что впоследствии появилась идея о том, что у ведьмы три соска. Таким образом, при осуждении ведьмы роль играли не только ее деяния и поступки, но и внешний вид. И вот к XVII в. в Англии появляются памфлеты с изображением ведьм — тот самый устоявшийся стереотипный образ: это пожилая покрытая морщинами женщина, она бледна, у нее большой нос и огромные уши, у нее плохое зрение, но сверкающие глаза — глубоко посаженные или, наоборот, сильно навывкате; она грустна, страдает от меланхолии, у нее все валится из рук, и она либо вообще не плачет, либо же плачет неприлично много. При этом это описание начинает соотноситься и с одержимыми нечистой силой. Так, сомневавшийся в существовании ведьм английский скептик Реджинальд Скотт сближал два понятия: одержимой женщины и ведьмы. Так или иначе, но в любом случае выходит, как писал Шекспир в сонете 93, что «есть лица, на которых преступленья чертят неизгладимые черты», и лицо ведьмы, пусть и не совсем нам известное, — одно из таких.

Однако по измененным чертам лица и его выражению опознавали не только колдуний и одержимых, но и больных. В целом, как продемонстрировал **Роберто Пома**, наблюдение за лицом находилось в сфере медицины и науки и использовалось как для диагностики заболеваний, так и, в дальнейшем, для «чтения» характера человека и его предрасположенности к тому или иному типу поведению — то, из чего и вышла физиогномика. Так, уже Аристотель писал о человеческом лице и возможности определения его характера, а Гиппократ размышлял о необходимости наблюдения за лицом больных, чтобы лучше оценить тяжесть заболевания — чем менее оно походит на самое себя в



Илл. 9. Шарль Лебрен. Иллюстрации к «Трактату о выражении лица». Конец XVII в.



Илл. 10. Георгий III, Тамара, Георгий IV. Роспись на северной стене в церкви Рождества Пресвятой Богородицы в Бетании. Около 1207

обычном состоянии, тем серьезнее состояние пациента. О нем могут свидетельствовать, например, вопреки обыкновению впалые глаза и виски, заостренный нос, холодные уши, желтоватый или черноватый оттенок кожи. Поздняя средневековая традиция придерживалась этой идеи и считала, что тяжелые заболевания, например, сифилис, отражаются на лице, меняют его черты, его выражение и даже само поведение человека. По лицу, в силу подвижности его черт, можно было обнаружить, как считалось, и душевные переживания человека, даже его влюбленность — недаром лицо часто называют зеркалом души. Так, в сочинении Галена описывается случай, когда он по изменившемуся лицу женщины смог объяснить ее бессонницу душевным волнением. С XVI в. начинается новая волна медицинских трактатов, в которых речь ведется о важности лица. Так, Лоран Жубер подчеркивал, что лицо — совершенно особенная часть тела: оно смотрит во все стороны, не покрыто волосами и выражает отношение к происходящему в силу своей подвижности. Оно в некотором смысле подобно циферблату часов, глядя на который можно, однако, прочесть не время, но состояния души и тела. Появляется и идея, что лицо, подобно зеркалу, отражает душу, мысли, может даже рассказать о прошлом, настоящем, а то и о будущем. Жан Боден считал, что метопоскопия — наблюдение за лицом — надежное средство узнать о внутренних страстях человека. О метопоскопии писал и Кардан, и Джамбаттиста делла Порта. При этом последний сравнивал различные типы лиц с разными зверями, из чего должны были следовать определенные черты характера человека. В том же направлении действовал и Шарль Лебрен (Илл. 9). А в XVIII в. Иоганн Каспар Лафатер писал об искусстве распознавать людей по их физиономиям, и уже вполне по праву считался физиогномистом, способным постичь сущность человека при наблюдении за его лицом.

Доклад Даниэль Жакар был на схожую тему — о наблюдениях за лицом и диагностике в конце Средних веков. Свой рассказ она начала с того, что процитировала фрагмент аутентичного медицинского заключения 1488 г., в котором описывалась внешность больного проказой человека — черты, которые позволили бы точно диагностировать его заболевание. При этом основное внимание было приковано к лицу — например, важными признаками заболевания были отсутствие бровей и впалые округлившиеся глаза. В целом устойчивая модель характеристик при диагностике проказы существовала еще со второй половины XVII в. — это все то же отсутствие бровей и ресниц, деформированный нос и уши, темноватый цвет кожи и в общем и целом безобразный вид. При этом сама проказа считалась особо вредоносной болезнью, которая приводила к перемене комплекции и внешнего вида больного. Однако по лицу безусловно распоз-

навали и другие заболевания. Например, слегка впалые глаза и бледный оттенок кожи могли указывать знающему человеку на бессоницу. Жан Фалькон, врач из Монпелье, например, считал, что лицо — венец тела и по нему можно угадать приближающуюся смерть. Взгляд на лицо способствовал и общественному мнению о человеке, и, как следствие, стали появляться различные теории о распознавании характера по лицам. Так, например, типы лиц могли соотноситься с животными — схожесть с одним из зверей указывала на качества человека. В вопросах болезни важнее, однако, было подобие лица самому себе: слишком большая разница между обычным обликом больного и его обликом во время болезни говорила о серьезном характере недуга и могла предвещать скорую смерть. Таким образом, традиция диагностики и понимание ее важности идет от трудов Галена, и лицо в этом процессе играло важнейшую роль как ее инструмент.

Йозеф Циглер отметил многоликость данной темы и подходов к ней и предложил подойти к посвященным физиогномике текстам с другой стороны. Так, он рассказал о многочисленных попытках локализовать душу в голове. Из этого проистекало пристальное внимание к тому, что находится от подбородка до линии роста волос — иными словами, к лицу и различным размещенным на нем органам. Сравнение учебных пособий Средневековья и раннего Нового времени, в том числе лексикографический анализ и обращение к этимологии, по мнению Й. Циглера, могут помочь посмотреть на проблематику лица в становлении физиогномики с нового ракурса. Например, как оказалось, о чем можно найти сведения уже у энциклопедистов XIV в., у средневекового человека была два «лица»: *facies* как часть тела и *vultus* как выражение на нем. При этом если *facies* обусловлено видимыми физическими особенностями, то *vultus* формируется под влиянием внутренних сил и желаний души и приводит к изменению выражения лица. И именно этой связью с желанием слово *vultus*, в соответствии с Исидором Севильским, и обязано своим происхождением. Таким образом, лицо относится к данной природой внешностью, выражение лица же отражает то, что у человека на уме — в некотором роде *vultus* воспринималось как молчаливое слово разума. Этимология Исидора Севильского на долгое время



Илл. 11. Император Алексей I Комнин перед Христом. «Паноплия догматика» Евфимия Зигабена. 1110–1118. Ватиканская апостольская библиотека



Илл. 12. Персонифицированные изображения знаков зодиака. Астрономический трактат. 1188. Грузинский национальный центр рукописей, Тбилиси

закрепилась в ученой традиции и влияла на восприятие лица и его выражений. Например, лексикограф Угучо считал, что лицо дает знание о человеческой природе, его же выражение искусственно и подвержено изменениям. То есть, *facies* неизменно и относится к физическому телу, в то время как *vultus* непостоянно и соответствует душе. В итоге в латинский обиход даже входит прилагательное *vultuosus*, которое значило «гримасничающий, кривляющийся, нахмуренный». Считалось, что так как именно лицо (в широком смысле) несет на себе отпечаток как души, так и тела, то в Судный день все грехи проявятся на лицах. Однако на лицах могли проявляться не только грехи. В XVI–XVII вв. получает свое воплощение стремление перевести это в более научные термины и быть в состоянии диагностировать недуги по видимым их проявлениям — так, утверждается мнение, что различные органы тела влияют на вид лица, особенно влияние, считалось, имели сердце и мозг. А обследование лица, наблюдение за ним становится общим правилом для диагностики — при этом выявить можно было не только физическую немочь, но и порочность нрава. Таким образом, изначальное внимание латинских текстов к лицу как к органу, который может использоваться для познания природы человека, постепенно приводит к тому, что в XV в., и особенно позже, лицо получает первостепенное значение как объект физиогномики.

Отдельные черты лица могут, как оказалось, представлять интерес не только как неотделимая черта физиогномики, но и как элементы ландшафта, или же, о чем шла речь в докладе **Федора Успенского**, как метафоры в топонимике Древней Руси. Отчасти композиция доклада заставила слушателей поначалу задуматься о том, как скандинавские названия Новгорода, Царьграда, Киева могут быть связаны с лицом. Однако при погружении в тонкости этимологии стали проступать отдельные его черты: щеки, лоб... Так, скандинавские названия городов *Miklagarðr*, *Hólmgarðr* и *Könugarðr* (Царьград, Новгород и Киев) строились по определенной схеме: часть *-garðr*, которая в северном, древнеисландском, языке означала двор и была созвучна с русским *город*, *град*, присоединялась к первой части, которая, как кажется, определяла место. Так, в случае с Константинополем первая часть подчеркивала важный характер города, его размер и роль метрополии. В случае же с Новгородом этимология не так однозначна: либо в ее основе лежит северное обозначения острова, что не совсем вяжется с расположением города, либо это название одной из частей города — Холм. При этом свою роль могла играть и фонетическая схожесть двух обозначений. Схожая модель построения видна в случае с Киевом, однако значение первой части остается неясным: в качестве претендентов выступают как северное обозначение лодки, так и славянское — «город киян». Однако предложенная Э. Мелинс этимология, в основе которой лежит северное обозначение щеки или же холма, открывает новую перспективу. Во-первых, использование ча-

стей тела для обозначения отдельных топонимов — чрезвычайно распространенная практика. А во-вторых, то, что осталось не замеченным исследовательницей, вписывается в общую картину киевской топонимики — так, например, гору Щековицу вполне можно возвести к «щеке», а реку Лыбедь ко «лбу». В итоге, эти части города могли иметь и такое дополнительное значение, а не только отсылать к именам легендарных основателей города — Кия, Щека, Хорива и Лыбедь. При этом если в славянской традиции имя Кия стало основным для обозначения всего города, то варяги, например, как и в случае с Новгородом, могли в большей степени ассоциировать с городом отдельную его часть, а именно — Щековицу, где и располагались пристани. По-видимому, название *Könugarðr* могло ассоциироваться и со всем Киевом — восприниматься не только как перевод, но и как фонетическая калька. Таким образом, подобная паронимическая аттракция заслуживает собой этимологию топонима и лицо, которое за ней стоит.

Доклад **Анны-Марии Макаровой** был посвящен слиянию византийской, локальной грузинской и восточной традиций в изобразительном искусстве средневековой Грузии. Так, если византийское влияние на грузинскую фресковую живопись является признанным и довольно подробно изученным явлением, то влияние исламской традиции остается на периферии в научных изысканиях. Принято считать, что оно становится очевидным к концу Средних веков, однако, как свидетельствуют грузинские фрески XII – начала XIII в., можно говорить и о более раннем его присутствии. В качестве наглядного примера А. Макарова обратилась к портретам царствующих особ в монастыре в Бетании, расположенном в 20 км от Тбилиси. Изображения мирян, как правило, выполнялись в общем стиле с изображением святых и могли находиться в церквях. Так, на северной стене церкви в честь Рождества Пресвятой Богородицы можно встретить изображения царя Георгия III, царицы Тамары и царя Георгия IV (Илл. 10). При этом они, как кажется, представляют отличный пример синтеза всех трех изобразительных традиций. В изображении Георгия IV встречаются локальные мотивы — его одеяния и шпага вторят изображению коронации Деметре I в церкви монастыря Мацквариши. Георгий III одет скорее на византийский манер, чему можно найти подтверждение, взглянув на изображения византийских императоров (Илл. 11). В случае же с царицей Тамарой можно разглядеть влияние ближневосточной традиции — причем как на ее изображениях в Бетании, так и на ее портретах из Вардзии и Кинцвиси. Поначалу кажется, что изображение лица царицы имеет непосредственное сходство только с изображением персонифицированных знаков зодиака (Илл. 12) в иллюстрированном Астрономическом трактате той эпохи, и тогда стоило бы говорить скорее о местной грузинской изобразительной традиции. Однако если затем соотнести это с рядом памятников из



Илл. 13. Сцена прощания героев поэмы под кипарисом. Миниатюра из манускрипта поэмы «Варка и Гюльша» Абд аль-Мумина ибн Мухаммада ал-Хойи. Начало XIII в. Музей Топкапи, Стамбул

мусульманского мира (Илл. 13, 14), то отрицать их влияние на развитие этой изобразительной традиции не приходится.

Андрей Виноградов, наоборот, обратился к традиции изображения лиц святых на Кавказе, а также к средневековым и нынешним легендам и мифам, их окружающим. При этом остается важным и сам вопрос понимания того, кто считался в Средние века святым. Так, например, на украшавшей в X в. церкви резьбе святые изображались в одном стиле вместе с обычными людьми — и для того, чтобы понять, кто есть кто, порой было необходимо знать стоящий за изображением сюжет. Так, напри-



Илл. 14. Бахрам Гур и Азад на охоте. Эмалированная керамическая посуда. Иран. Конец XII – начало XIII в. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

мер, на стене церкви Святого Христа на Ахтамаре рядом с множеством ликов святых и историей Ионы оказывается помещен царь Васпуракана, который и велел построить эту церковь (Илл. 15). А на фрагменте рельефа X в. из музея в Сухуми можно лишь догадываться, что это, как предположила Екатерина Ендольцева, ангел, тянущий Иосифа за бороду в Египет. Другая особенность средневекового изображения ликов святых на Кавказе относится к изображению Христа. На большинстве грузинских орнаментов — как в VII в., так и в XII в. — Христос изображается безликим, в виде креста, даже на фреске из Вардзии в сцене Вознесения изображен крест в окружении четырех поддерживающих его ангелов (Илл. 16). В этом отношении интересен случай обратного переноса. Так, на украшенной резьбой плите примерно VII в. из Цебелды, изображающей сцену из жизни св. Евстафия, крест промеж рогов оленя оказался замененным на Христа. Однако тут свое влияние могла оказать близость региона к Византии, а сама резьба в целом заставляет подумать о подражании резьбе по слоновой кости. Другая особенность грузинской традиции изображения Христа относится к Образу Спаса Нерукотворного. Помимо того, что он встречается и в нестандартном относительно византийской традиции положении — над входом и (по всей видимости отсылка к размещению его после обретения над вратами Эдессы), некоторое его подобие можно встретить и непосредственно перед алтарем. Судя по всему, это было напоминание и реакция на ведущиеся в XIII в. в Византии споры о том, кому преподносятся дары при Евхаристии — Троице, Богу Отцу или же Богу Сыну. А. Виноградов также обратился и к тому, как вокруг изображений ликов святых формируются легенды в течение веков. Так, например, Анчийский Спас, выполненный предположительно в VII в., с течением времени обрастал не только окладами, но и легендами. Так, в XII в. стало считаться, что его принес в Грузию апостол Андрей, но уже в XVI в. его переносят в базилику, зовущуюся с тех пор Анчисхати, и за ним закрепляется репутация истинного образа из Эдессы. В XX в. он была перенесен в музей и так, вопреки петициям, и не возвращен обратно, что привело к созданию народными усилиями небольшой часовни на входе в музей, которую минует каждый посетитель. Другим примером народной инициативы при почитании святых ликов на Кавказе может служить обнаруженный в начале XXI в. в Архызе наскальный образ Спасителя. Судя по всему, это современное созданное человеческими руками изображение, однако многие верующие считают, что оно возникло на скале чудесным образом.

О лицах праведников и лицах грешников, о лицезрении божественного лика в учениях сирийских мистиков рассказал в своем докладе **Алексей Муравьев**. Сирийское христианство обладало своей особой спецификой и оставалось изолированным от остального христианского мира вплоть до XV в. Присущими ему чертами были приверженность к диофизитскому христологическому учению в сочетании со склонностью к своего рода иконоборчеству и мистицизму. Так, изображения Бога в сирийской традиции сводились к изображению креста, так как на божественный лик не подобает смотреть напрямую. Некоторая «обезличенность» присуща и медицинским сочинениям сирийских авторов — лицо появляется лишь единожды в контексте его возможного полного или частичного паралича. Однако иначе дело в обстоит в учении группы мистиков VII–VIII вв., к которой принято относить Исаака Ниневийского, Симеона д-Тайбуте, Дадишо Катрая, Авраама бар Дашандадада, Иоанна Сабу и Иосифа Хаззая. В качестве их основных идей можно выделить отречение от воспринимаемой чувствами реальности в пользу иррациональной встречи с предельной божественной реальностью, стремление к единению и следование по пути Христа, стремление к обожению посредством аскетических практик. В их сочинениях лицо приобретает значительную роль в процессе постижения божественной природы и достижения праведного состояния. Так, каждый должен почитать себя грешником на своем пути к Богу. И, таким образом, разница между праведником и грешником оказывается лишь их местоположение на этом пути. Лицо становится при этом важным образом и важным средством на этом пути: лицо должно обращать к распятию и не должно отворачивать от нуждающихся, лицо должно опускаться к земле в молитве, подчеркивая свою ничтожность при поисках Бога, лица красивой женщины следует избегать, ибо то попытка дьявола

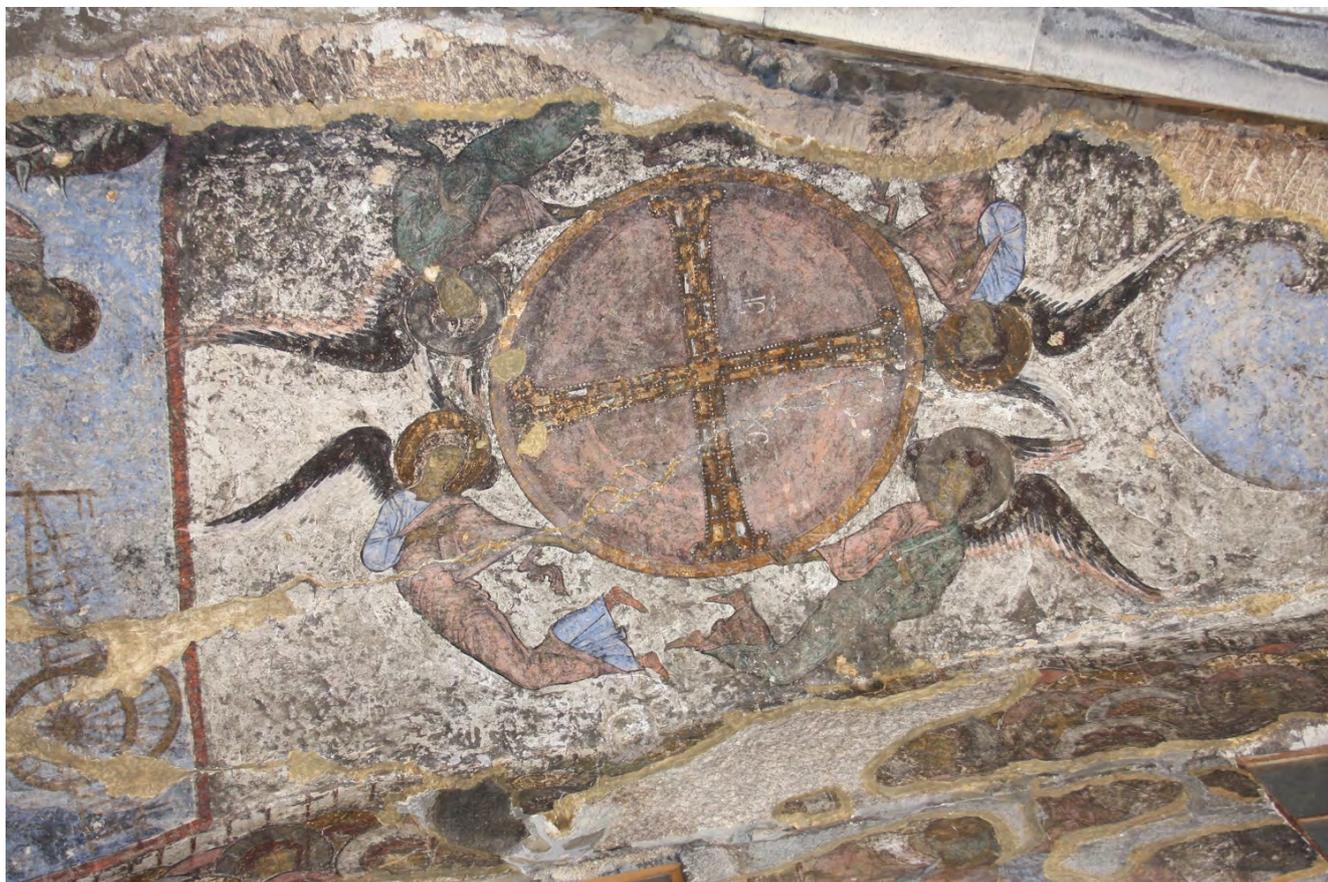
сбить ищущего с пути. Лицо аскета не должно быть подвижным, его должно прикрывать — лишь на Бога хорошо смотреть с неприкрытым лицом. И именно покрывшие лицо аскета радость и румянец являются признаком божьей любви, а вовсе не отражением физического состояния. И лицо отшельника не только является маркером его духовного превосходства, но и способом единения с Богом — лицо Бога представляло в их понимании не нечто абстрактное, но внутренний мир: душа — вот лицо Бога, и только незапятнанная она может в полной мере стать отражением божественного света и лика Бога. Таким образом, разница между лицом праведника и лицом грешника — в том, что первый постиг божественное и, следовательно, свое истинное лицо, а второй — нет.

О том, что свое значение могут иметь не только святые, но и мертвые лица — лица мертвецов, особенно если речь идет о политических ритуалах в Средние века, напомнил всем присутствующим **Михаил Бойцов**. Отношение к мертвому телу — тема сама по себе чрезвычайно важная и трепетная, если же тело принадлежит царственной особе, то значение его мертвого тела и обращение с ним приобретают еще более серьезное значение. В своей книге «Человек перед лицом смерти» Филипп Арьес [1] писал о том, что в раннесредневековую эпоху тело усопшего выставлялось на всеобщее обозрение, ни его тело ни его лицо не были скрыты от глаз. И если в Средиземноморье мертвецу не приходилось прятать лицо вплоть до XV–XVI вв., то в других странах Западной Европы, как писал Ф. Арьес, тело и лицо перестают выставляться напоказ, умершего прячут как можно скорее в гроб, так как вид мертвого тела становится невыносимым для людей той эпохи. Однако, по замечанию М. Бойцова, ситуация с королями и епископами не слишком вписывается в модель Арьеса. На основе сохранившихся текстов и изображений можно прийти к совершенно иному выводу. Так, например, в раннее Средневековье тело могло быть и скрыто — так, Эдуард Исповедник на Ковре из Байё (Илл. 17) изображен таким образом, что не видно ни его тела, ни его лица. Описание похорон Карла Великого тоже сообщает о том, что он был похоронен сидя на троне,



Илл. 15. Резьба на церкви Святого Креста на острове Ахтамар, Армения. X в.

а лицо его было скрыто от глаз. А вот, допустим, в XV в. можно, наоборот, обнаружить случаи, когда лицо оставалось доступным взгляду. Если верить Арьесу и люди действительно боялись обратиться свой взор на мертвое тело, то этого нельзя сказать о художниках той эпохи. Как минимум, в их представлениях о том, как должно выглядеть тело правителя во время погребальной процессии, лицо оставалось открытым. В пользу этого свидетельствует и то, что в это время, как правило, бальзамировали и тело, и лицо — так делали в Римской империи, и там лицо правителя оставалось видимым. Подобная же практика существовала в отношении епископов: тело епископа бальзамировалось, помещалось на трон и проносилось по всему городу от церкви к церкви. При этом специальный человек стоял за тронем и поддерживал



Илл. 16. Вознесение Христа. Фреска из церкви Успения в Вардзиси. XII в.



Илл. 17. Погребение Эдуарда Исповедника. Фрагмент гобелена из Байе. Ок. 1070–1080. Музей гобелена из Байе

тело в сидячем положении (Илл. 18). Так, в идее того, что лицо умершего правителя не должно быть скрыто от глаз, определенно есть зерно смысла. Во-первых, это позволяло узнать монарха, что служило доказательством того, что он действительно отошел в мир иной. Кроме того, порой лицо правителя могло свидетельствовать и о его насильственной смерти. Например, есть сведения, что во время похорон Генриха II Плантагенета покров исчез с его лица, так как и его сын Ричард II и люди хотели видеть своего господина — это желание имело не просто характер прихоти, но и правовой подтекст: нелицеприятный вид лица был аргументом в пользу достоверности слухов о том, что король был отравлен. А во-вторых, выставление на показ публике лица умершего правителя служило дидактическим целям, напоминанием о недолговечности земной славы.

Доминик Оларю в его докладе, посвященном бронзовой эфигии епископа Вульфхарда из Рота в Аугсбургском соборе, продолжил тему лиц мертвых людей. Эфигия Вольфхарда уже попадала в поле зрения Эрвина Панофски в его труде 1964 г. [2], посвященном надгробной скульптуре, однако ни там, ни в последующих работах не становилась объектом пристального внимания. Надгробная скульптура епископа (Илл. 19) выполнена двумя мастерами (Otto et Cuonrat), один из которых отвечал за восковую фигуру, а второй за ее воплощение в бронзе — об этом зрителю сообщает надпись, идущая по периметру надгробия. Оно было расположено посреди восточного хора собора, что позволяло обойти его со всех сторон. Епископ на нем изображен уже, по всей видимости, мертвым, более того, вероятно, его тело уже несет на себе печать разложения — традиция не слишком популярная в немецких землях того времени. Однако не остается сомнений, что фигура епископа выглядит не совсем привычно — удлиненные черты лица и тела, немного неестественный угол в положении головы, рук, ступней и изгиб туловища. Черты лица епископа Вульфхарда, хотя и демонстрируют знакомство мастера с его анатомическими особенностями, являются тем не менее чрезмерно заостренными, а само лицо слишком худое с впалыми щеками и глазами. Эффект усиливается, если двигаться от изножья к изголовью эфигии, рассматривая лицо с разных ракурсов. Так как это напоминает процесс разложения (после доклада Даниэль Жакар отметил, что лицо епископа в точности соответствует описаниям близкого к смерти человека Гиппократом), то выходит, что зритель по мере движения мог видеть его, как он протекал бы во времени — как живое тело приобретало постепенно признаки трупца. Тем не менее несколько усиленные

черты лица также могли служить и для более интенсивной передачи характера усопшего. В отличие от резких черт лица и тела одеяния епископа выглядят, наоборот, мягкими, сглаженными, будто бы тающими, что, однако, тоже напоминает процесс разложения. Резкость и плавность черт, встречающиеся в надписи разделение труда мастеров на работу с воском и металлом — все это одновременно наводит на мысли о бренности жизни земной и вечной жизни на небесах, о красоте и величии и их связи с разложением и гниением.

Финальный доклад конференции был посвящен лицу и его отражению в литературе. **Олег Воскобойников** начал свой рассказ о видимом лице XIII в. с отсылки к Данте, отметив при этом, что при медленном чтении «Божественной комедии» бросается в глаза внимание Данте к лицам — настолько, что можно сказать, что эта поэма не только политическая, религиозная, но и в некотором роде «физиогномическая». Например, когда Данте спрашивает Бернара Клервоского о Марии, тот отвечает, что это та, что походит лицом на Христа. В середине XII в., можно встретить и рассуждения о том, каково Марии было видеть портрет, и портрет достоверный, своего сына. Сам Бернар Клервос-



Илл. 18. Вынос из храма тела епископа Вюрцбургского. Миниатюра из рукописи «Летопись епископов Вюрцбурга» Лоренца Фриса. 1574. Библиотека Вюрцбургского университета

кий в одном из своих ранних сочинений, расписывая иерархию грехов, приводил примеры того, как они отражаются на лице. А уже позднее он писал об искусстве при взгляде на лицо, на внешнее, проникать во внутренний мир своих братьев. Все это, как кажется, является чертой времени — XII–XIII вв. — люди начинают обращать взгляд на внешнюю форму, на окружающий их физический мир и через постижение оболочки они познают и внутреннюю сущность, души самих себя и окружающих их предметов. Были и скептики — так, Гильом из Сен-Тьерри считал, что душа непостижима посредством наблюдения за наружностью, она, подобно Богу, бестелесна и не может быть обнаружена. Удел человека — смотреть на лицо, Бог же глядит прямо в сердце. Тем не менее в эту эпоху размышления о лице и природе души становятся довольно распространены. Например, Гильом Коншский, мыслитель-натуралист, обращался к человеческому лицу в попытках постичь человеческую природу, а Михаил Скотт пишет физиогномическое сочинение, в котором говорится о том, что душу можно прочесть по телу и, в частности, по лицу, где каждая отдельная черта — свидетельство определенных качеств. Начинает встречаться описание людей, основанное на их выражении лиц, к разнообразию которых просыпается немалый интерес — к примеру, подобные описания можно найти в *Космографии* Бернара Сильвестра. Постепенно идеи на латинском языке начинают распространяться и на народных языках, описания лиц и оценка характера персонажа по его наружности перекочевывают и в куртуазную литературу. При этом внимание к лицу приводит к размышлениям о хрупком равновесии между таким противоположностями, как красота и уродство, молодость и старость, благочестие и порочность. В общем и целом XII и XIII вв. сочетали в себе, как заметил О. Воскобойников, стремление видеть и читать, которые сошлись в отношении к лицу, одно созерцание которого могло стать чтением души. Это нашло свое отражение как в натуралистических сочинениях той эпохи, так и в

ее литературе, послужившими важным подспорьем как для идей гуманизма, так и для развивающейся физиогномики вплоть до Раннего нового времени.

Конференция завершилась общей дискуссией, начало которой положил **Герхард Вульф**. В своей речи он отметил обширность тем, к которым удалось обратиться за два дня, однако подчеркнул, что многие лица так и остались не увиденными, а многие проблемы не затронутыми. Все это оставляет простор для дальнейших исследований и дискуссий, а также надежду на новые встречи друзей и единомышленников.



Илл. 19. Бронзовое надгробие епископа Вульфхарда из Рота в Аугсбургском соборе. 1302

Примечание:

¹ При подготовке введения были использованы материалы из пресс-релиза конференции: *Воскобойников О. С.* Пресс-релиз Международной научной конференции «Лицо в средневековой культуре Запада и Востока» / Фонд «Новое искусствознание». URL: <https://www.newartstudies.ru/meropriyatiya/konferencii/mezhdunarodnaya-konferenciya-micrologus-lico-v-srednevekovoi-kulture-zapada-i-vostoka> (дата обращения: 05.07.2019)

Список литературы:

1. *Ariès P.* L'Homme devant la mort. Paris: ed du Seuil, 1977. 642 p.
2. *Panofsky E., Janson W.* Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini. New York: H. N. Abrams, 1992. 319 p.
3. *Schapiro M.* Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text. Berlin: Walter de Gruyter, 1983. 108 p.