

НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 3 (2019)

*Специальный конференц-выпуск
«Искусство скульптуры:
классика и современность»*

NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART
SCIENTIFIC JOURNAL

No. 3 (2019)

Special Conference Issue “The Art of Sculpture:
Classics and Modernity”



Санкт-Петербург, 2019

УДК 7.061
ББК 85.03
Н 72

Редакционная коллегия:

И. А. Шик (канд. искусств., 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 (д-р 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), А. Ф. Эсоно (канд. искусств.).

Editorial Board:

I. A. Shik (PhD in Art History, 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. Yu. Limanskaia (Full Doctor in Art History, Professor), A. A. Dmitrieva (Full Doctor in Art History, Associate Professor), A. K. Florkovskaia (Full Doctor 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), Yu. 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), A. F. Esono (PhD in Art History).

Специальный конференц-выпуск журнала «Новое искусствознание» посвящен актуальным проблемам изучения отечественной и зарубежной скульптуры – от древности до современности. В номер вошли статьи, подготовленные по материалам докладов на научной конференции «Искусство скульптуры: классика и современность» (Санкт-Петербург, Arts Square Gallery, 14 мая 2019).

A special conference issue of the journal “New Art Studies” is devoted to the actual problems of domestic and foreign sculpture investigation – from antiquity to modernity. The issue includes articles prepared on the basis of the reports at the scientific conference “The Art of Sculpture: Classics and Modernity” (St. Petersburg, Arts Square Gallery, May 14, 2019).

Новое искусствознание. 2019. № 3. СПб: Фонд «Новое искусствознание». 178 с.
New Art Studies. 2019. No. 3. St. Petersburg: “New Art Studies” Foundation. 178 p.

Издатель

Фонд «Новое искусствознание»
Кристина Олеговна Сасонко
директор Фонда «Новое искусствознание»
<https://www.newartstudies.ru/>
office@newartstudies.ru

Editor

New Art Studies Foundation
Kristina Olegovna Sasonko
Director of the New Art Studies Foundation
<https://www.newartstudies.ru/>
office@newartstudies.ru

Контакты редакции

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

Editorial contacts

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

Дизайн и верстка

Екатерина Швайкова
metallica21.11@yandex.ru

Journal Design

Ekaterina Shvaykova
metallica21.11@yandex.ru

© Авторы статей
© Фонд «Новое искусствознание»

В оформлении обложки использована работа: Сальвадор Дали. Плавающая женщина. 1980. Бронза, патинирование. Частное собрание

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

Проблемы исследования зарубежной скульптуры П. М. Веласкес Сабогал. Кунсткамера и el pueblo escultor: анализ собрания монолитов из археологического клада региона Сан-Агустин	8	The Issues Of Foreign Sculpture Investigation P. M. Velásquez Sabogal. Kunstkamera and el Pueblo Escultor: Analysis of Monoliths' Collection from the Archeological Park of San Agustín Region	8
А.-А. А. Крылова. Рисунки неизвестных южнонидерландских мастеров XV в. и их связь со скульптурным оформлением гробницы графа Людовика Мальского	16	A.-A. A. Krylova. Drawings by Unknown Southern Netherlandish Masters of the 15th Century and Their Relation to the Sculptural Decoration of the Tomb of Louis II of Flanders	16
М. М. Прохорцова. Хиль и Диего де Силоэ. Мастера скульптурного ретабло	24	M. M. Prokhortsova. Gil and Diego de Siloé. The Masters of Sculptural Reredos	24
А. Ф. Эсоно. Скульптура в гравюре: пропаганда, «Gnadenbild» и популярная культура XVII–XVIII вв.	32	A. F. Esono. Sculpture in Engraving: Propaganda, “Gnadenbild” and Popular Culture of the 17th – 18th Centuries	32
В. З. Бун. Скульптурный портрет Карлоса II: образные особенности	37	V. Z. Bun. Sculptural Portrait of Carlos II: Figurative Features	37
И. А. Решетник. Закон единения времен и традиций в искусстве Аристиды Майоло	42	I. A. Reshetnik. The Principle of the Unity of Time and Tradition in the Art by Aristide Maillol	42
А. Г. Сечин. Преступление и наказание «Адама» Микеланджело. Об одной пластической метафоре Караваджо и Родена	48	A. G. Sechin. Crime and Punishment of “Adam” by Michelangelo. On a Visual Metaphor of Caravaggio and Rodin	48
Ю. И. Страйста-Бурлак. Истоки керамической скульптуры Поля Гогена	55	Iu. I. Straysta-Burlak. The Origins of Paul Gauguin’s Ceramic Sculpture	55
Лун Цзянянь. Балет «Седая девушка» в фарфоровой пластике Китая	64	Long Ziyuan. Ballet “The White-Haired Girl” in China Porcelain Sculptures	64
В. А. Ушакова. Интерпритация Розалинд Краусс: произведений Роберта Смитсона: от концепции «тела» до идеи «утраты места».	69	V. A. Ushakova. Rosalind Krauss’s Interpretation of Works by Robert Smitson: from the Concept of the Body to the Idea of “Loss of Place”	69
К. С. Подольская. Коммуникация скульптуры со зрителем во второй половине XX – начале XXI века	74	K. S. Podolskaya. Communication of Sculpture with a Viewer in the Second Half of the 20th – the Beginning of the 21st Century	74
Н. Ю. Митрофанова. Текстильная скульптура. Новые возможности «старого» материала	80	N. Yu. Mitrofanova. Textile Sculpture. New Features of the “Old” Material	80
Проблемы исследования отечественной скульптуры Е. В. Яхненко. Некоторые аспекты восприятия парковой скульптуры XVIII в. (на примере усадьбы Кусково)	88	The Issues Of Russian And Soviet Sculpture Investigation E. V. Yakhnenko. The 18th Century Park Sculpture. Some Aspects of Its Perception	88
Е. В. Грибоносова-Гребнева. Метаморфозы жанра ню в отечественной скульптуре 1920–1930-х годов: диалог с классикой	96	E. V. Griboosova-Grebneva. Metamorphoses of Nude Art in the Russian Sculpture in the 1920s and 1930s: Dialogue with the Classics	96
И. Н. Седова. «Борьба с землей». Рельеф Ивана Шадра в собрании Третьяковской галереи	105	I. N. Sedova. “Struggle with the Soil”. Relief by Ivan Shadr in the Tretyakov Gallery Collection	105
И. А. Шик. Образы Востока в советской фарфоровой пластике 1930-х гг.: «Рустем» Р. Н. Николаевой и «Шота Руставели» Н. Я. Данько	110	I. A. Shik. Images of the Orient in Soviet Porcelain Sculpture of the 1930s: “Rustem” by Rimma Nikolaeva and “Shota Rustaveli” by Natalia Danko	110
О. С. Сапанжа, Н. А. Баландина. Поэма А. С. Пушкина и балет Б. В. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» в советской фарфоровой пластике	117	O. S. Sapanzha, N. A. Balandina. Poem “The Fountain of Bakhchisaray” by A. S. Pushkin and Ballet “The Fountain of Bakhchisaray” by B. V. Asafyev in Soviet Porcelain Sculpture	117
Ж. М. Аппаева. Этнические преломления в монументальной скульптуре Кабардино-Балкарии	126	Zh. M. Appaeva. Ethnic Refraction in Monumental Sculpture of Kabardino-Balkaria	126
Л. Г. Беркович. История создания памятника Н. А. Клюеву в г. Вытегре	132	L. G. Berkovich. History of Creation of the Monument to N. A. Kluev in Vytegra	132
И. А. Мирлас. Авторский метод в работе над историческими и литературными сюжетами в творчестве скульптора Ксении Ануфриевой-Мирлас	146	J. A. Mirlas. The Author’s Method in Working on Historical And Literary Subjects in the Work of the Sculptor Ksenia Anufrieva-Mirlas	146
О. Ю. Кошкина. Рисунок тушью как неотъемлемая часть пластического вчувствования Роберта Лотоша	152	O. Yu. Koshkina. Ink Drawing as an Integral Part of Robert Lotosh’s Plastic Feeling	152
Р. А. Бахтияров. Книга «Андрей Мишин. Вечные сюжеты в скульптуре и медальерной пластике». Структура издания и специфика его дизайна	159	R. A. Bakhtiyarov. The Book “Andrey Mishin. Perpetual Themes in Sculpture and Medal Art”. The Structure of the Book and Specific Features of Its Design	159
Презентации выставок П. М. Веласкес Сабогал, К. Л. Рубиновская. Выставка колумбийского искусства «На расстоянии. Думать о пейзаже»	166	Exhibition Presentation P. M. Velásquez Sabogal, K. L. Rubinovskaya. Exhibition of Colombian Art “At the Distance. Think of Landscape”	166

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.

ОТ РЕДАКЦИИ

Конференция «Искусство скульптуры: классика и современность», организованная Фондом содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание» при поддержке Arts Square Gallery (14 мая 2019 г., Санкт-Петербург, Arts Square Gallery), объединила ведущих отечественных специалистов и молодых исследователей скульптуры. Специальный конференц-выпуск научного рецензируемого журнала «Новое искусствознание», подготовленный по материалам конференции, раскрывает широкий спектр проблем изучения отечественной и зарубежной скульптуры — от древности до современности.

Несмотря на свою тысячелетнюю историю, искусство скульптуры является живой, развивающейся и актуальной частью культуры. Наделенная объемом, материальной формой, скульптура является одним из самых важных видов изобразительных искусств, оказывающих сильнейшее, иногда будоражащее впечатление на зрителя. Несмотря на то, что она тесно взаимодействует с окружающим пространством, будь то пейзаж, интерьер храма или музейное пространство, скульптуру можно назвать самым «человеческим» или гуманным искусством — ведь одним из главных «сюжетов» скульптуры является человек — его тело, лицо, одежда. Это уподобление, это видимое сходство между статуей и живым человеком — одна из самых серьезных теоретических проблем, придающих этому искусству

сразу множество уровней восприятия: религиозно-мистический, материальный, концептуальный, метафорический... Скульптура будто «вживается» в роль, изображая человека или просто живет вместе с ним и даже вместо него, она является его детищем и одновременно — зеркальным собеседником, его современником. «Ожившая скульптура» — один из древнейших мифологических сюжетов, не говоря уже о сюжете создания человека из глины, который появляется в мифах самых разных народов. Поэтому круг проблем, возникающих при изучении скульптуры, — это очень широкое поле и в плане хронологии и географии, и в плане теории искусства, что заметно при первом взгляде на оглавление данного выпуска. Однако, несмотря на огромную разницу между археологическими памятниками, скульптурой Возрождения или классицизма и произведениями из текстиля или пластика, на теоретическом уровне также ясно, что главное свойство скульптуры, которое делает её скульптурой и которое при помощи самых разных стратегий раскрывается в статьях авторов, — это её стремление войти в жизнь человека, нарушить некую условную грань между искусством и человеком, иногда стремление ввести зрителя в заблуждение, заставить его воспринимать себя как равного или буквально окутать его и слиться с ним.

Мегалитическое наследие региона Сан-Агустин и его мифологические коннотации становятся объектом исследования П. М. Веласкеса Сабогала. Проблемы

взаимодействия зарубежной и отечественной скульптуры и графики рассматриваются в статьях

А.-А. А. Крыловой, А. Ф. Эсоно, О. Ю. Кошкиной. Особое внимание в выпуске уделено вопросам изучения скульптуры Нового времени и ее восприятия зрителем (статьи В. З. Бун, М. М. Прохорцовой, А. Г. Сечина, И. А. Решетник, Ю. И. Страйста-Бурлак, Е. В. Яхненко). Отечественная скульптура 1920-х – 1930-х гг. и ее связь с классической и романтической традицией становится объектом внимания в исследованиях И. Н. Седовой и Е. В. Грибоносовой-Гребневой. Изучению проблем репрезентации образов литературы и балета и их идеологическим коннотациям в фарфоровой пластике СССР и Китая посвящены статьи О. С. Сапанжи, Лун Цзыянь, И. А. Шик. Проблематика этно-культурного своеобразия искусства народов бывшего СССР рассматривается в статье Ж. М. Аппаевой на примере монументальной скульптуры Кабардино-Балкарии. Теоретическое исследование современной скульптуры и предлагаемых ею актуальных художественных стратегий проводится в статьях В. А. Ушаковой, К. С. Подольской, Н. Ю. Митрофановой, И. А. Мирлас. Статья Л. Г. Берковича, архитектора памятника Н. А. Клюеву в Вытегре, рассказывает о концепции и истории создания этого монумента. Завершает выпуск статья Р. А. Бахтиярова, посвященная опыту изучения творчества современного скульптора в рамках научной монографии.

От лица Фонда содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание» и Оргкомитета конференции «Искусство скульптуры: классика и современность» мы хотели бы поблагодарить авторов статей, редакционную коллегию, рецензентов за продуктивное научное и творческое сотрудничество при подготовке специального конференц-выпуска журнала «Новое искусствознание».

*С уважением,
кандидат искусствоведения,
главный редактор журнала «Новое искусствознание»
Ида Александровна Шик*

*кандидат искусствоведения,
член редакционной коллегии журнала «Новое
искусствознание»
Александр Флорентинович Эсоно*

Веласкес Сабогаль Поля Марсело, магистрант. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. marcelo19vsab@gmail.com

Velásquez Sabogal, Paúl Marcelo, master student. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. marcelo19vsab@gmail.com

КУНСТКАМЕРА И EL PUEBLO ESCULTOR: АНАЛИЗ СОБРАНИЯ МОНОЛИТОВ ИЗ АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО ПАРКА РЕГИОНА САН-АГУСТИН

KUNSTKAMERA AND EL PUEBLO ESCULTOR: ANALYSIS OF THE COLLECTION OF MONOLITHS FROM THE ARCHEOLOGICAL PARK OF SAN AGUSTÍN DISTRICT

Аннотация. Статья посвящена изучению древнего мегалитического наследия региона Сан-Агустин (Колумбия) на примере анализа восьми реплик, принадлежащих коллекции Кунсткамеры и приобретенных через немецкого картографа К. Т. Стопели в первой половине XX в. Автор рассматривает процесс историко-археологического исследования монолитов, а также их гипотетический семантический смысл, позволяющий приблизиться к постижению мировоззрения народов, которые когда-то населяли эту территорию. Кроме того, это герметичное мегалитическое наследие исследуется не только как единственное сохранившееся свидетельство о жизни племен Сан-Агустина, но и как спорный иконографический источник, связанный с другими древними культурами Латинской Америки, ранее существовавшими в Перу и Боливии. В настоящем анализе одной из фундаментальных проблем является ландшафтное изменение, отражающее миграционные отношения на территории доиспанского человека. Автор выявляет различные мифологические слои, раскрывающие представления Народа-скульптора о мироустройстве, нашедшие отражение во внешнем облике монолитов и проведенной им трансформации окружающей среды. Автор статьи стремится расширить и дополнить существующие исследования монолитов региона Сан-Агустин в российской историографии.

Ключевые слова: монолит; пейзаж; космос; маска; ягуар; второе Я; фертильность; генезис; шаман.

Abstract. The purpose of this article is to analyze ancient megalithic heritage in the region of San Agustín (Colombia), by means of eight replicas belonging to Kunstkamera's collection. These became a part of the collection via German cartographer Karl Theodor Stöpel during the first half of the 20th century. The research discusses the historical and archaeological investigation process of the monoliths, as well as their hypothetical semantic sense. To a certain extent, this enables to understand the worldview of the peoples who once inhabited this territory. Moreover, the article considers this hermetic megalithic legacy not only as the sole evidence of the lives of San Agustín tribes but also as an arguable iconographical source that is related to other ancient cultures of Latin America, which previously existed in Peru and Bolivia. Landscape modification constitutes a fundamental problem in the present analysis since it reveals migration relations on the territory inhabited by pre-Hispanic people. The author identifies different mythological layers reflecting the worldview of El Pueblo Escultor, both in the external appearance of the monoliths and in the transformation of the surrounding landscape. This article expands and contributes to the studies on San Agustín monoliths in Russian historiography.

Keywords: monolith; landscape; cosmos; mask; jaguar; double I; fertility; genesis; shaman.

I.

Открытие

Колумбия

На юго-западе Колумбии, посреди возвышенного пейзажа, находится регион Сан-Агустин. Величавый пейзаж воспринимается как некий «собор», хранящий секреты сложной идеологической системы одного или разных городов, которые в какой-то момент XII в. таинственным образом исчезли из региона, оставив обширное мегалитическое наследие, чье количество¹ из-за грабежей и географических «приспешив»² сегодня кажется невозможным определить. Парк Сан-Агустин, объявленный Национальным памятником и Национальным археологическим достоянием в 1993 г., согласно указу 774³, вызывал противоречивые интерпретации с первого официального упоминания Фрая Хуана де Санта Гертрудис в 1758 г., «чьи наблюдения стали известны только два столетия спустя в связи с публикацией его знаменитой работы “Чудеса природы”» [14, р. 354].

Точно так же важно упомянуть о роли ученого Франсиско Хосе де Калдаса, который был в регионе Сан-Агустин в 1797 г., а в 1808 г. опубликовал текст в *Semanario del Nuevo Reino de Granada*, посвященный описанию и оценке этой группы скульп-

тур. В 1813 г. есть еще одно упоминание о Сан-Агустине, а именно в *Записках знаменосца* художником Хосе Мария Эспиноса [1]. Аналогичным образом в 1825 г. ботаник Хуан Мария Сеспедес и ботаник-художник Франсиско Хавьер Матис совершили экспедицию по заказу правительства генерала Франсиско де Паула Сантандера, чьи рисунки были отправлены во Францию без сохранения копий в Колумбии [14]. Тем не менее, некоторые из рисунков, вероятно, появились в книге *Antigüedades Peruanas* Мариано Эдуардо де Риверо, который, по-видимому, был в регионе Сан-Агустин в 1825 г., и Иоганна Якоба фон Чуди [14].

Однако настоящее открытие принадлежит миссии географа Агустина Кодацци, который в 1857 г. в рамках восьмой экспедиции посетил район Сан-Агустин. Результатом его наблюдений является описание и зарисовка рисовальщиком Мануэлем Марией Пасом значительного количества монолитов, опубликованных в 1863 г. в книге *Geografía Física y Política del Estado del Tolima*. Важно отметить, что все монолиты, которые будут упомянуты в этом эссе, были обнаружены и каталогизированы А. Кодацци, за исключением РА6⁴, в *Mecumax A, B и C* (археологических кладов). После А. Кодацци загадка монолитов Сан-Агустина вызывает интерес в Европе. В числе исследователей, посетивших Сан-Агустин, А. Штубель (1869), В. Рейсс (1876), Э. Андрэ, Ж. Шаффанжон и О. Морисо (1885), Х. М. Г. де Аль (1889), колумбийский натуралист генерал К. К. Маркес (1892),

К. Т. Стопель (1911), К. Т. ПроЙсса (1913), Ф. Ланарди, маркиз де Ваврин, Г. Вальде-Вальдегг (1930-е) [6], ученые экспедиции Британского музея (1902) и колумбийцы Хосе Перес де Баррада (1937), Луис Дуке Гомес (1943), Хулио Сесар Кубильос (1970), Льянос Варгас (1981) и другие.

*
Россия

Всего месяц назад я посетил Кунсткамеру и был приятно удивлен, обнаружив 15 реплик монолитов региона Сан-Агустин, девять из них на заднем дворе, а остальные шесть на первом этаже. История их приезда в Россию начинается в 1911 г., когда немецкий геолог и картограф К. Т. Стопель прибыл в Эквадор, где он проводил исследования по заказу Этнографического Музея в Берлине. В ноябре того же года он приехал в Сан-Агустин и зарегистрировал около 40 монолитов в книге, опубликованной под названием *Археологические находки в Эквадоре и Южной Колумбии в 1911 году и древние каменные памятники Сан-Агустин* в 1912 г. К. Т. Стопель не только сфотографировал монолиты, но и сделал 18 гипсовых слепков [1], которые, как писал Андрей Табарев, «хранились в одном из частных музеев в Мюнхене, по нескольким слепкам делались копии, несколько копий перед Первой мировой войной даже оказались в России, в коллекции Кунсткамеры (Санкт-Петербург). Они пролежали в запасниках музея более полувека, а потом были выставлены на территории заднего двора»⁵ [1, с. 577]. Реплики прибыли в 1913 г. в Кунсткамеру под руководством этнографа Льва Яковлевича Штернберга.

К сожалению, монолиты разбросаны и остаются без описания, что препятствует пониманию их значения у доиспанских народов американского континента. На заднем дворе Кунсткамеры монолиты установлены по кругу, возможно, чтобы подчеркнуть какой-то ритуальный смысл, позволяющий искусственно создать декоративную среду, где усталые посетители могут отдохнуть после долгой прогулки по музею. Однако даже в регионе Сан-Агустин в Колумбии из-за грабежей и археологических раскопок местоположение большинства монолитов является искусственным, придуманным для того, чтобы удовлетворять запросы туризма.

Безусловно, признание ЮНЕСКО в 1995 г. данного археологического парка культурным наследием человечества усиливает поток туристов, который имеет две стороны — хотя он (чисто материально) защищает монолиты, через их искусственную постановку исчезает их поэтическая и ритуальная семантика. Примером такой симуляции является коридор под названием *Лес статуй*, по которому туристы с благоговением идут, созерцая красоту монолитов среди ландшафта, не зная, что, по сути, в этом пространстве находятся фигуры-трансгуманты в том смысле, что они были удалены из своего первоначального места и перенесены в более живописное в том же археологическом парке. Как мы заметим, большинство монолитов, на которые я буду ссылаться, находятся в этой коридорной зоне.

II.
Думать о пейзаже

Согласно археологическим исследованиям, между 1000 г. до н.э. и 900 г. н.э. в регионе Сан-Агустин несколько малых государств образовались не в контексте действия единых для них экономических или военных факторов, а вокруг определенной религиозной идеологии, которая в погребальных ритуалах связывала их умерших лидеров со сверхъестественными существами [7]. В этом смысле мы сталкиваемся с обществами, чей первостепенный обмен происходил посредством погребальных практик, воплощенных в виде каменной скульптуры, которая представляет материальные и концептуальные вариации в зависимости от ее расположения на окружающей Сан-Агустин территории (около 3000 квадратных километров) [7]. Однако, как упоминает Х. Райхель-Долматофф, мы не можем гарантировать, что Сан-Агустин был, по сути, «некрополем или церемониальным центром» [12, р. 138], поскольку эта территория также представляет собой «большой культурный центр, где



Илл. 1. Карта Месеты А и Месеты В [6, р. 40].
Автор: Виктор Гонсалес Фернандес

присутствуют пережитки всех видов человеческой деятельности не только религиозного типа. Здесь и там есть не только остатки деревень, дорог, эспланад и набережных, пандусов и рвов, но и знаки, обозначающие границы старых культур» [12, р. 138].

Таким же образом, как по количеству загадочных монолитов, так и по отсутствию архитектурных, сельскохозяйственных и военных комплексов, в 1892 г. колумбийский генерал и натуралист Карлос Куэрво Маркес сгруппировал эти тайные общества под названием *el Pueblo Escultor* или *Народ-Скульптор*. Хотя архитектура не была доминирующим видом искусства, можно сказать, что масштабные скульптурные вмешательства в пейзаж заменили архитектуру, что было связано с космосом доиспанского человека. Итак, мы находим дугообразный регион *Альто де лос Идолос*, объединение двух холмов — *Месета А* и *Месета В* — посредством искусственной насыпи длиной около 300 метров и глубиной 30 метров [14] (Илл. 1). В случае *Месеты В* холм характеризуется более низкой плотностью монолитов и пролиферацией керамических остатков и предметов домашнего обихода, которые указывают на то, что *Месета В* предназначена для строительства домов. С другой стороны, *Месета А* характеризуется большим количеством погребальных курганов и монолитов, из чего следует, что место функционировало как некрополь [14].

Согласно Э. Санчесу, *Народ-Скульптор* понимал эту искусственную дорогу между двумя холмами (*Месета А* и *Месета В*) как своего рода «мост между двумя мирами» [14, р. 363], соединенными насыпью земли, перевозимой из одного



Илл. 2. Гравюра по фотографии Шафанжона (1885).
URL: <https://www.pinterest.es/pin/344806915215454399/>



Илл. 3. Реплика Человека-ягуара на заднем дворе Кунсткамеры. Архив автора

места в другое. Таким образом, потусторонний мир не был расположен на каком-то ином уровне, кроме земного. Наоборот, доиспанский человек Сан-Агустина символически сосуществовал с другим миром — миром мертвых, богов и предков, через горизонтальную миграцию. Итак, пейзаж как масштабная архитектура обладает глубоко ритуальным и поэтическим значением, которое не только отражает большую часть социальных и политических установок этих общин, но и неизбежно приводит к экспериментам художников *land art* во второй половине XX в., в которых пейзаж воспринимается как мифическая, первобытная и абсолютно трансцендентная материя. Необходимо подчеркнуть, что материал монолитов — камень — имеет прямое отношение к ландшафту, который трансформируется своей собственной материей⁶. В этом смысле, *Народ-Скульптор* был прежде всего *Народом-Пейзажистом*, поскольку у него пейзаж приобретает глубокий идеологический смысл, сопоставимый со смыслом мест паломничества в других широтах, таких как Сантьяго-де-Компостела [14].

Другим типом вмешательства в пейзаж является не только способ расположения монолитов, которые в основном были найдены под землей, но и строительство некоторых гробниц над землей, которая была искусственно утрамбована. Аналогично мы можем интерпретировать исключительный монолит (РМВ13), половина которого была найдена над землей, что может выражать идею перемещения между двумя мирами, но на этот раз по вертикали. Вертикальность усиливается, когда мы замечаем, что речь идет о двух зеркальных изображениях, как будто это некое двойное существо. Важно упомянуть одну из интерпретаций данного монолита, согласно которой нижняя часть монолита (где между согнутыми ногами нарисовано влагалище) представляет землю-мать [15], а верхняя часть олицетворяет солнце (монолит расположен на *Mesite B* на востоке,

где восходит солнце). Композиция отсылает нас к «солнцу, которое оплодотворяет землю, вводя его фаллос во влагалище <...>. Это образ плодородия, сущность трансформации и центральная тема мегалитического произведения Сан-Агустина» [15, р. 113]. Как будет обсуждаться далее, монолиты как посредники между космосом и пейзажем обладают высокой степенью символизма через такие мотивы, как маска или *Второе Я*.

III. Представлять космос

*

Возьмём случай двух реплик на втором этаже Кунсткамеры, соответствующих двум монолитам, называемым *Охранники-двойные* (*Guardianes-Dobles*) (РМВ9 и РМВ10), и впервые зарегистрированным А. Кодацци в 1857 г. на территории *Mesite B*. Именно этот монолит был записан первым во второй половине XIX в. французским исследователем Жаном Шафанжоном (Илл. 2) и опубликован в 1885 г. географом Элизе Реклю в *Nouvelle Géographie Universelle* (1895). Эта запись как бесценное историческое сокровище обращает наше внимание на их возможную оригинальную локализацию, которая не соответствует положению обоих реплик в Кунсткамере, где они расположены в противоположном направлении. Точно так же, как упоминает Д. Делленбэк, записи А. Кодацци показывают, что оба монолита были найдены лицом к лицу, они не смотрят наружу, за пределы их собственной тайны [4]. В Кунсткамере центральная фигура — между кариатидами — к которой мы вернемся позже, представляет большой интерес, потому что она не только не соответствует существующей композиции *Охранники-двойные* в *Mesite B*, но и отсылает нас к представлению о женской фертильности, связанной с водным миром.

Монолит *Охранники-двойные* выражает повторяющийся в каменной скульптуре этого региона мотив, а именно представление двойных фигур, которое «изначально присуще человеческим представлениям» [8, р. 126] и появляется исключительно над головой воинов мужского пола [8]. Эта особенность была названа немецким этнологом К. Т. Прейсом в 1917 г. *Вторым Я* [11], которое в случае нашей реплики было идентифицировано как обезьяна над головой священного защитника.



Илл. 4. Реплика Генезис на заднем дворе Кунсткамеры. Архив автора



Илл. 5. Генезис рядом с рекой Наранхос. URL: https://pueblosoriginarios.com/sur/andina/san_agustin/sitios.html

Как можно понять из этого символического отношения между человеком и животным, мотив *Второго Я* относится к тотемическому уровню и может рассматриваться как реминисценция *нагуализма*, а именно веры в животных, воплощающих *альтер эго* или покровителей определенных людей, связанных с ритуалами или войной, которые приобретают физическую и духовную защиту и даже способность к трансформации [8].

Точно так же реплики *Охранники-двойные*, как палимпсест между человеком и животным, отсылают к другому фундаментальному мотиву — маске. Маска как интерпретация суперпозиции существ представляет перемещение между материальным и духовным измерениями в рамках понимания пейзажа/космоса, состоящего из разных граней, чье «противоречие» создает космическое единство человека Сан-Агустина. Согласно Е. Гойкочей, маска как посредник имеет в проекции пейзажа/космоса две грани — отрицательную, соответствующую луне, и положительную, связанную с солнцем [5]; и в этом смысле маска успевает примирить полярности и загадки мировоззрения *Народа-Скульптора* через мегалитическую скульптуру, которая выражает реальное и символическое присутствие внутри «множественного и чувствительного тела (ландшафта), заряженного таинственными энергиями, которые дают нам ключ к нашей собственной судьбе» [10, р. 101]. Маска — не только посредник, а сила и энергия — возможность формирования мировоззрения, а именно «экзистенциальная истина человека Сан Агустина» [5, р. 100].

*

Прекрасным примером маски как символического посредника является монолит *Человек-ягуар* (РМВ2) (Илл. 3), реплика которого находится на заднем дворе Кунсткамеры. В этой реплике сочетаются ягуар и человек в одной драматичной фигуре, стоящей в позе победы, держащей змею в человеческих руках, в то время как ее лицо скрыто под кошачьей маской. Как мы можем заключить, ягуар играл фундаментальную роль в большинстве доиспанских культур, и *Народ-Скульптор* не исключение. Этот образ символизирует не только «жизнь», но и «силу солнца» и «Бога» [5, р. 100]. Таким образом, неслучайно обнаруживаются различные монолиты с кошачьими и человеческими формами, смешанными с помощью введения мотива маски, как своего рода призвание противостоять негативности космоса. Вероятно, мы сталкиваемся с победой «сына солнца над луной и смертью» [5, р. 100], а именно над подземным миром, представленным как змея.

Драматизм жестов доминирующей фигуры и извивающаяся змея заставляет нас думать, что они все еще находятся в кульминации действия, которое будет продолжаться вечно, сколько будет жить камень. Монолит представляет своего рода «победу над экзистенциальным страхом народа Сан-Агустин» [10, р. 104], то есть особый пафос, который должен существовать во веки веков. С другой стороны, исследователь С. Веландия

предполагает, что в этом монолите присутствовали не только человек, ягуар и змея, но и орел-гарпия, которого можно определить по форме глаз [18]. Таким образом, связь с пейзажем-космосом через маску и ее представление в камне приобретает дополнительный семантический слой. Космос раскрывается в своей множественности (небо, земля и подземный мир), а маска придает человеку черты ягуара и орла и примиряет его с космосом.

Итак, четыре грани соответствуют «двум перпендикулярным плоскостям в космической модели» [18, р. 108], где «ядовитая ЗМЕЯ — от ПОДЗЕМНОГО МИРА противостоит — ОРЛУ в НЕБЕ», диалектика, которая пересекается с «отношением между ЯГУАРОМ и ЧЕЛОВЕКОМ, которое происходит над МИРОМ» [18, р. 108]. И именно в этом смысле маска проецируется на пейзаж-космос в качестве единства, созданного противоречиями, позволяющими сформировать целостный подход к самому существованию потерянного сообщества, которое перенесло его жизненный опыт в будущее.

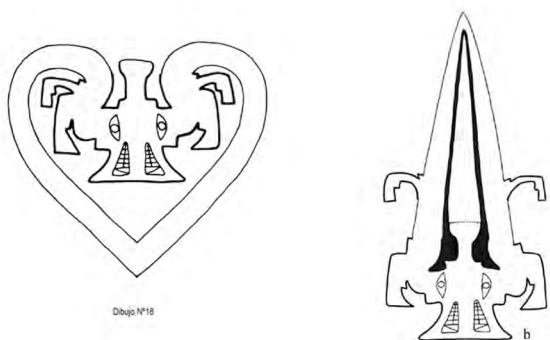
*

Народ-скульптор также представляет свое творение. Мотив генезиса повторяется только дважды, самое раннее представление (U4) существует как реплика на заднем дворе Кунсткамеры (Илл. 4) и было записано А. Кодацци в 1857 г. на территории под названием *Ульембе*, откуда монолит был перенесен на главную площадь Сан-Агустин в начале XX в. и, наконец, в *Лес статуй*. Точно так же есть более поздняя версия (РА6), обнаруженная Р. Обандо в 1969 г. в *Ла Парада*, откуда она была перемещена на территорию, находящуюся в нескольких метрах от реки *Наранхос* [4]. Этот последний вариант представляет собой более подробный мотив, который, вероятно, соответствует классическому периоду *Народа-скульптора*, когда появились «зубы ягуара (...); стилизованные волосы на ступеньках, глаза и уши трактованы по-разному (...); руки регулярно складываются под углом и прилегают к телу» [8, р. 144], и фигуры часто держали что-то в руках [15]. С другой стороны, первый мог быть отнесен к «архаичному периоду» [8, р. 144], характеризующемуся «несовершенными и неполными статуями (...), с руками слабо нарисованными, с глазами без век, а рот обычно представлен с помощью простого паза» [8, р. 143].

Хотя К. Т. Прейс интерпретировал доминирующую фигуру первого монолита (U4) как обезьяну из-за ее спирального хвоста [11, р. 234–235]⁶, такие авторы, как Х. Райхель-Долматофф предлагают новое прочтение этого мегалитического произведения, обращая внимание не только на его морфологические характеристики (например, «широкая голова и морда совсем не похожи на обезьяну, и поза обеих фигур не соответствует тому, как обезьяны несут своих детенышей» [13, р. 53]), но и на появление второй версии (Илл. 5) (РА6), «которая очень похожа по своему составу и которая показывает, вне всякого сомнения, ягуара, одолевающего человеческую фигуру, имеющую



Илл. 6. Реплика на заднем дворе Кунсткамеры. Архив автора



Илл. 7. Образ ящерицы и/или каймана [17, р. 49]. Автор: С. Веландия

женские характеристики» [13, р. 53]. Х. Райхель-Долматофф заканчивает: «наиболее значимой деталью является то, что конец хвоста ягуара свернут в спираль, показывая, что Прейс ошибочно интерпретировал первую скульптуру как обезьяну, поскольку этот тип хвоста соответствует ягуару ... » [13, р. 53].

Имея в виду мотив ягуара в реплике, важно упомянуть тип интерпретации этого образа, а именно *космическое совокупление*, в котором участвуют два мифопоэтические референта происхождения доиспанского человека, а именно ягуар как прародитель и женщина как воплощение Матери-Земли (Pachamama). Как отметил Д. Делленбэк, этот точный образ уже много веков существовал в Центральной Америке, например, в культуре ольмеков [4], что позволяет думать о группе архетипических мотивов среди доиспанских сообществ, географическая и временная миграция которых до сих пор является предметом обсуждения. Среди этих архетипических мотивов одним из самых важных является мотив ягуара — самого большого хищника на американском континенте, которого сравнивали с космосом из-за его пятнистой кожи и способности обитать в разных слоях мира: на реке, на земле и на верхушках деревьев. Более того, ягуар как мифопоэтический референт связан с происхождением мужчины, чья мать — первобытная женщина. Это встреча — между мужским и женским — происходящая в этих монолитах (U4 и PA6), где небо и земля соединяют свои тела, чтобы породить человека-ягуара, который является «Мужчиной из-за того, что он сын Женщины, и Охотником из-за того, что он сын Ягуара» [18, р. 107–109].

Опять же, мы помним, что отношения между луной и солнцем, небом, землей и подземным миром репрезентируются через маску *Человека-ягуара*, будучи взаимодействием космических полярностей, которые проявляются через мегалитическую скульптуру. В конкретном случае монолита ягуара и матери-земли в акте совокупления мы сталкиваемся с представлением основополагающего мифа, к которому обращались в разные времена, как продемонстрировала бы стилистическая разница между вариациями одного и того же мотива.

*

Ещё один фундаментальный мотив в мировоззрении *Народа-Скульптора* представляет собой образ бога-творца и/или шамана. На втором этаже и на заднем дворе Кунткамеры находятся три реплики, которые позволяют нам выстроить предположение о существовании культа солнца и фертильности. Вероятно, *Фигура с двумя палками в руках* (PMS2) (Илл. 6) — это монолит, который неоднократно перемещался. После своего обнаружения А. Кодацци в 1857 г. в *Месите С*, он находился в городе Сан-Агутин до 1970 г., потом был выставлен в 1970 г. в Японии, а в 1998 г. в Бельгии. В настоящее время его можно увидеть в *Лесу Статуй* [4]. Кульминационный момент в описании состава монолитов возникает при обнаружении присутствия двух спорных объектов — маски, закрывающей половину лица, и своего рода сердца на спине, так как эти элементы позволяют

предположить слияние различных природных существ, которое колеблется между человеком, рептилией и птицами, а именно разными слоями пейзажа/космоса.

Хотя исторически артефакт спины ассоциировался с крыльями, принадлежавшими кондору или орлу, автор С. Веландия посредством сравнительного морфологического исследования обнаружил существование другого мотива, игнорируемого в иконографии *Народа-скульптора*, а именно ящерицы и/или каймана (Илл. 7), которые в этом случае были вырезаны в виде двух профилей, соединяющих фронтальный вид и висящих как кожа рептилий, которая является неотъемлемой частью маски [18]. Но оказывается, что все это не так просто, поскольку, как предполагает С. Веландия на основе исследований Мэри У. Хелмс в статье *Iguanas and Crocodilians in Tropical American Mythology and Iconography With Special Reference to Panama*, мотив ящерицы или каймана представляет собой синтез доиспанских ритуальных практик, связанных с женской фертильностью и, в частности, с маткой в лагунах и водных водворотах, где кайман представляет собой своего рода мост между двумя мирами. В этом случае наш монолит был бы изображением шамана, «исполняющего дело трудных родов» [18, р. 59] с помощью трости, предназначенной для этой «литургико-терапевтической практики» [18, р. 59].



Илл. 8. Реплика на втором этаже Кунткамеры. Архив автора

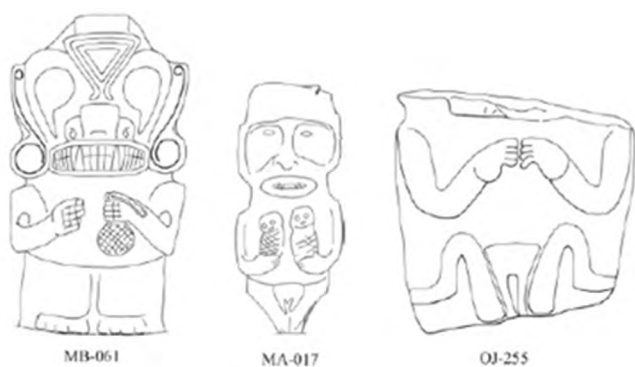


Figura 2.86 - Representaciones de genitales

Илл. 9. Изображения женских половых органов [17, р. 168].
Автор: С. Веландия

В том же смысле ещё одна реплика на втором этаже Кунстамеры между двумя уже упомянутыми кариатидами *Охранники-двойные* относится к женскому роду (Илл. 8). Репрезентация женщины не ограничивается появлением каймана в форме рта, а развивается в других элементах, таких как форма глаз, ассоциирующаяся с прорастанием семян, и через семя в левой руке и маленькую сумку, которая может содержать много семян [17]. Наконец, мотив троицы *Кайман-лагуна-фертильность* еще более акцентируется, когда после сравнительного морфологического исследования треугольник на вершине маски стал идентифицироваться как вульва (Илл. 9), и мы подчеркиваем, что «эти элементы появляются по-разному в скульптуре, но, хотя видимая форма варьируется, они всегда сохраняют свою основную структуру» [17, р. 168].

Возвращаясь к монолиту с двумя тростями, важно отметить интерпретацию [4; 8; 11], которая подчеркивает связь с чавинской культурой (1200 до н.э. – 200 до н.э.) в Перу. Она основана на теории о том, что этот и другие монолиты в регионе Сан-Агустин являются результатом миграции в какой-то момент таких мотивов, как *Бог трости* из Перу в юго-западную Колумбию. Эта географическая и временная миграция видится нам более сложной, когда мы рассматриваем *Врата солнца* в Тиуанако, недалеко от озера Титикака в Боливии, построенные между 800–1000 н.э. Эти соответствия обращают наше внимание на возможность того, что монолит *Народа-скульптора* представляет собой промежуточный момент между перуанскими и боливийскими древними изображениями.

Точно так же С. Шер упоминает, что хотя вариации *Бога трости* в Перу и *Врат солнца* в Боливии представляют общие характеристики, колеблющиеся между кошачьими, человеческими, птичьими и рептильными чертами, «значение образа *Бога трости*, вероятно, было различным в каждом из мест, где он был найден; образ святого, который пришел издалека был принят и адаптирован к потребностям местного населения» [16]. Характеристики, которые уже выше упоминались, совпадают с антропоморфным обликом монолитов *Народа-скульптора*, и в этом смысле мотив, по-видимому, соответствует архетипическим представлениям о космосе доиспанских общин⁹ в Андском регионе. Этот архетип можно связать с Виракочей, Андским *Богом-Творцом*, отцом *Инти* — бога солнца, *Мамой Куилла* — богиней Луны, и *Пачамайой*.

На данный момент важно отметить фундаментальные ассоциации некоторых монолитов — из которых три копии можно увидеть на заднем дворе Кунстамеры — с *Туми* — церемониальным ножом, используемом в доиспанских культурах. Сравнение основано на конкретной и уникальной округлой форме этих монолитов, которые не имеют повторений за пределами группы. Таким образом, мотив фигуры с церемониальными предметами (*Фигура с двумя палками в руках*) повторяется в Тиуанако между V и IX веками [4; 8], проявляясь в таких монолитах, как Монолит Беннетт,

Монолит Понсе и Монолит Эль Фрайле, которые, возможно, «были частью публичных ритуалов в честь предков» и «представляли расу каменных великанов, впервые населивших мир в панандинской мифологии» [3]. Тем не менее, наличие церемониальных артефактов и других символических принадлежностей подтверждает предположение С. Веландии об образах шаманов в мегалитическом производстве *Народа-скульптора*.

Большая фигура с Туми и жезлом в руках (РМА3) (Илл. 10), реплика которой находится на втором этаже Кунстамеры, является самым четким соответствием мотиву Тиуанако и образу шамана. В этом монолите можно отметить не только два церемониальных объекта — один из которых напоминает именно *туми* — в обеих руках, но и особый головной убор, который простирается по всей спине и напоминает нам о каком-то костюме для совершения ритуалов. Более того, важно упомянуть, что его фронтальная, лицевая сторона представляет собой результат сочетания человеческих и кошачьих черт, то есть воплощение маски и ее космической поэтики. По поводу его местоположения можно сказать, что этот монолит был обнаружен в *Месите А* и после долгого путешествия по городам Сан-Агустин и Богота с 1970 г. и до сих пор находится в Музее Золота в Боготе (Колумбия).

Тем не менее мотив шамана становится более сложным, когда появляется один из самых загадочных монолитов в этом регионе, а именно *Великолепная фигура с "радугой" на голове* (РМС3) (Илл. 11). Она обнаружена в *Месите С А*. Кодацци в 1857 г. и перемещена в *Лес статуй*. Этот монолит имеет форму *туми*, но в его руках нет предметов, вместо этого у него интересный головной убор в виде радуги над головой, которая заканчивается с обеих сторон фигурами, похожими на обезьян. Его лицо также сокрыто маской, глаза похожи на глаза орла, а зубы — на зубы ягуара. С другой стороны, фигура также облачена в набедренную повязку, длинный хвост тянется по всей спине. В целом образ акцентирует человеческое присутствие, наделенное характеристиками животных.



Илл. 10. Реплика на втором этаже Кунстамеры. Архив автора

Можно упомянуть, что этот монолит является репрезентацией космоса в камне, поскольку элементы его поверхности позволяют объединять разные слои космоса, а именно небо, землю и подземный мир. Можно сказать, что подземный мир представлен как радуга из-за его напоминания о цветных ядовитых змеях в доиспанских культурах, из чего следует, что «почти во всех американских обществах радуга — зловеща» [17, р. 104] — ассоциация усиливается, когда упоминается длинный хвост рептилии, который начинается в середине радуги. Гарпийный орел и ядовитая змея будут представлять двойственность, опосредованную Землей, то есть «МУЖЧИНУ, ЖЕНЩИНУ, ЯГУАРА и ОБЕЗЬЯНУ» [17, р. 104]. Радуга представляет союз между подземным миром и небом, и посредником среди этих космических слоев, без сомнения, является шаман.

Регион Сан-Агустин является самым большим мегалитическим собранием в Америке, включающим общие мотивы Центральной Америки и Андского региона [4; 11], такие как двойник, ягуар, маска, шаман, кайман, обезьяна, человек, орел, змея и другие образы, которые позволяют — благодаря их богатству и утонченности — выдвигать такие спорные предположения, как мысль К. Т. Прейса о том, что «цивилизация Агустин была скорее той, что оказала влияние на другие цивилизации, чем той, которая находилась под их влиянием» [11, р. 215]. Дискуссия о *Народе-Скульпторе* всегда будет открытой как относительно периодизации, так и в плане интерпретации идеологического смысла его обширного мегалитического наследия, которое в глазах западного человека останется тайной в трогательной тишине ландшафта, окружающего его. Моя статья является призывом обратить внимание на эту интересную коллекцию Кунстамеры и продолжить исследование археологического наследия региона Сан-Агустин в России.



Илл. 11. Реплика на заднем дворе Кунстамеры. Архив автора

Примечания:

¹ В. Гонсалес упоминает 300 монолитов [7] и Д. Делленбэк 600 [4].

² Землетрясение 1834 г., которому А. Кодацци приписывает разрушение нескольких храмов в этом регионе [9].

³ В 1931 г. в соответствии с Законом 103 в Министерстве образования было принято решение о создании Археологического парка и Национальной археологической службы [6].

⁴ В этой статье я ссылаюсь на каталог, сделанный Д. Делленбэком: <https://puebloescultor.org/>

⁵ Как отмечает А. В. Табарев, «сделано это было по инициативе Р. В. Кинжалова (устное сообщение Ю. Е. Березкина)» [1, с. 577].

⁶ Типы камней — “dacitas micáceas, andestas hornedélicas, basaltos feldespáticos, andesita augítica” [11, с. 148–149] вулканического происхождения.

⁷ Я рекомендую прочитать теорию стилистической эволюции, предложенную Грегорио Эрнандесом де Альбой, который делит монолиты Народа-скульптора на четыре группы: архаическую, примитивную, классическую и декадентскую [15, р. 145–146].

⁸ Картина 8: 3-4.

⁹ Исследователь А. В. Табарев также отмечает, что «эта композиция с парными атрибутами находит свои аналогии во многих культурах Южной Америки в первые века нашей эры. В Колумбии это, в первую очередь, каменная скульптура уникального комплекса Сан-Агустин, находящегося в верховьях р. Магдалена. Там, среди десятков изваяний очень часто встречаются изображения антропо- и зооморфных существ в необычных головных уборах и со сложными прическами, расширенными зрачками (действие галлюциногенов?) и парными жезлами в руках. На территории Перу несомненные аналогии этому персонажу известны на позднем этапе (1–3 вв. н. э.) культуры Чавин. Например, на известной гранитной “стеле Раймонди”, а в Боливии — в изображениях бога Виракочи на каменных барельефах мегалитического комплекса Тиуанако на оз. Титикака» [2, с. 52].

Список литературы:

1. Табарев А. В. Сан-Агустин: колумбийская загадка (к 100-летию археологического изучения) // Российский археологический ежегодник. 2013. Вып. 3. С. 568–582.
2. Табарев А. В. Каука: Таинственная река. Древние культуры юго-запада Колумбии. Новосибирск: Федеральное Агентство Научных Организаций Институт Археологии и Этнографии Сибирского Отделения Российской Академии Наук, 2015. 145 с.
3. Cartwright M. Tiwanaku // Ancient History Encyclopedia. URL: <https://www.ancient.eu/Tiwanaku/> (дата обращения: 14.06.2019)
4. Dellenback D. The Statues of the Pueblo Escultor: San Agustín and the Macizo Colombiano. Neiva: Grafplast del Huila, 2012. 397 p.
5. Goicoechea E. A. From Pre-Columbian Masks to the Basque Cromlech: The Art of Unconcealment through Jorge Oteiza // Behind the Masks of Modernism: Global and Transnational Perspectives. Gainesville: University Press of Florida, 2016. P. 93–114.
6. González Fernández V. Parque Arqueológico Nacional de San Agustín, guía para visitantes. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2011. 49 p.
7. González Fernández V. Relationships among Households in the Prehispanic Community of Mesitas in San Agustín, Colombia // Ancient Households of the Americas: Conceptualizing What Households Do. Colorado: University Press of Colorado, 2012. P. 354–448.

8. Hernández de Alba G. La cultura arqueológica de San Agustín. Bogotá: Valencia Editores, 1978. 207 p.
9. López Domínguez L. H. Parque Arqueológico Nacional de San Agustín en las emisiones filatélicas colombianas y en la lista del Patrimonio Mundial de Unesco // Boletín de historia y antigüedades. 2013. Vol. C, No. 857. P. 449–480.
10. Oteiza J. Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana: Carta a los artistas de América sobre el arte nuevo en la postguerra. Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007. 501 p.
11. Preuss K. Th. Arte monumental prehistórico. Excavaciones hechas en el Alto Magdalena y San Agustín (Colombia). Comparación arqueológica con las manifestaciones artísticas de las demás civilizaciones americanas. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2013. 436 p.
12. Reichel-Dolmatoff G. Arqueología de Colombia, un texto introductorio. Bogotá: Fundación Segunda Expedición Botánica, 1986. 193 p.
13. Reichel-Dolmatoff G. The Feline Motif in Prehistoric San Agustín Sculpture // The Cult of the Feline, A Conference in Pre-Columbian Iconography. Washington: Dumbarton Oaks Research Library, 1972. P. 51–68.
14. Sánchez Cabra E. Agustín Codazzi y el descubrimiento de San Agustín // Boletín de historia y antigüedades. 2013. Vol. C, No. 857. P. 354–376.
15. Sánchez Cabra E. El mundo del arte en San Agustín. Bogotá: Villegas Editores, 2011. 240 p.
16. Scher S. Complexity and Vision: the Staff God at Chavín de Huántar and beyond // Smarthistory. URL: <https://smarthistory.org/staff-god-chavin/> (дата обращения: 03.05.2019)
17. Velandia Jagua C. A. Iconografía funeraria en la cultura arqueológica de San Agustín-Colombia. Ibagué: Universidad del Tolima, 2011. 392 p.
18. Velandia Jagua C. A. San Agustín: arte, estructura y arqueología, modelo para una semiótica de la iconografía precolombina. Bogotá: Editorial Presencia, 1994. 125 p.

References:

- Cartwright M. Tiwanaku. *Ancient History Encyclopedia*. Available at: <https://www.ancient.eu/Tiwanaku/> (accessed: 14.06.2019)
- Dellenback D. *The Statues of the Pueblo Escultor: San Agustín and the Macizo Colombiano*. Neiva, Grafiplast del Huila Publ., 2013. 397 p. (in Spanish)
- Goicoechea E. A. From Pre-Columbian Masks to the Basque Cromlech: The Art of Unconcealment through Jorge Oteiza. *Behind the Masks of Modernism: Global and Transnational Perspectives*. Gainesville, University Press of Florida Publ., 2016, pp. 93–114.
- González Fernández V. *Parque Arqueológico Nacional de San Agustín, guía para visitantes*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia Publ., 2011. 49 p. (in Spanish)
- González Fernández V. Relationships among Households in the Prehispanic Community of Mesitas in San Agustín, Colombia. *Ancient Households of the Americas: Conceptualizing What Households Do*. Colorado, University Press of Colorado Publ., 2012, pp. 354–448.
- Hernández de Alba G. *La cultura arqueológica de San Agustín*. Bogotá, Valencia Editores Publ., 1978. 207 p. (in Spanish)
- López Domínguez L. H. Parque Arqueológico Nacional de San Agustín en las emisiones filatélicas colombianas y en la lista del Patrimonio Mundial de Unesco. *Boletín de historia y antigüedades*, vol. C, 2013, no. 857, pp. 449–480. (in Spanish)
- Oteiza J. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana: Carta a los artistas de América sobre el arte nuevo en la postguerra*. Navarra, Fundación Museo Jorge Oteiza Publ., 2007. 501 p. (in Spanish)
- Preuss K. Th. *Arte monumental prehistórico. Excavaciones hechas en el Alto Magdalena y San Agustín (Colombia). Comparación arqueológica con las manifestaciones artísticas de las demás civilizaciones americanas*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia Publ., 2013. 436 p. (in Spanish)
- Reichel-Dolmatoff G. *Arqueología de Colombia, un texto introductorio*. Bogotá, Fundación Segunda Expedición Botánica Publ., 1986. 193 p. (in Spanish)
- Reichel-Dolmatoff G. The Feline Motif in Prehistoric San Agustín Sculpture. *The Cult of the Feline, A Conference in Pre-Columbian Iconography*. Washington, Dumbarton Oaks Research Library Publ., 1972, pp. 51–68.
- Sánchez Cabra E. Agustín Codazzi y el descubrimiento de San Agustín. *Boletín de historia y antigüedades*, 2013, vol. C, no. 857, pp. 354–376. (in Spanish)
- Sánchez Cabra E. *El mundo del arte en San Agustín*. Bogotá, Villegas Editores Publ., 2011. 240 p. (in Spanish)
- Scher S. Complexity and Vision: the Staff God at Chavín de Huántar and beyond. *Smarthistory*. Available at: <https://smarthistory.org/staff-god-chavin/> (accessed: 03.05.2019)
- Tabarev A. V. San-Agustín: kolumbiiskaia zagadka, k 100-letiiu arheologicheskogo izucheniia (San Agustín: Colombian Riddle, towards 100 Years of Archaeological Investigations). *Rossiiskii arheologicheskii ezhegodnik (Russian Archaeological Annuals), Serie 3*, 2013, pp. 568–582. (in Russian)
- Tabarev A. V. *Kauka: Tainstvennaia reka. Drevnie kul'tury iugo-zapada Kolumbii (Cauca: Mysterious River. Ancient Cultures of Southwestern Colombia)*. Novosibirsk, Federal Agency of Scientific Organizations of the Institute of Archeology and Ethnography of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences Publ., 2015. 145 p. (in Russian)
- Velandia Jagua C. A. *Iconografía funeraria en la cultura arqueológica de San Agustín-Colombia*. Ibagué, Universidad del Tolima Publ., 2011. 392 p. (in Spanish)
- Velandia Jagua C. A. *San Agustín: arte, estructura y arqueología, modelo para una semiótica de la iconografía precolombina*. Bogotá, Editorial Presencia Publ., 1994. 125 p. (in Spanish)

Крылова Анна-Анастасия Александровна, ассистент. Санкт-Петербургский государственный лесотехнический университет им. С. М. Кирова. Россия, Санкт-Петербург, Институтский переулок, 5. 194021. krylova2802@gmail.com

Krylova, Anna-Anastasiia Alexandrovna, art historian, assistant professor. Saint Petersburg State Forest Technical University under name of S. M. Kirov, Institutskiy per., 5, 194021 Saint Petersburg, Russian Federation. krylova2802@gmail.com

РИСУНКИ НЕИЗВЕСТНЫХ ЮЖНОНИДЕРЛАНДСКИХ МАСТЕРОВ XV ВЕКА И ИХ СВЯЗЬ СО СКУЛЬПТУРНЫМ ОФОРМЛЕНИЕМ ГРОБНИЦЫ ГРАФА ЛЮДОВИКА МАЛЬСКОГО

DRAWINGS BY UNKNOWN SOUTHERN NETHERLANDISH MASTERS OF THE 15TH CENTURY AND THEIR RELATION TO THE SCULPTURAL DECORATION OF THE TOMB OF LOUIS II OF FLANDERS

Аннотация. Статья посвящена рисункам неизвестных южнонидерландских мастеров XV в. с изображениями герцогов Людовика Савойского и Иоанна IV Брабантского из коллекции музея Бойманс-ван Бёнинген, Роттердам. История их атрибуции сначала известным нидерландским художникам Яну ван Эйку, Рогиру ван дер Вейдену, а затем двум неизвестным южнонидерландским мастерам показывает, насколько сложной может быть связь между рисунками и скульптурой в этот период. Изменения атрибуции произошли в связи с изучением скульптуры несохранившейся гробницы графа Фландрии Людовика Мальского, прадеда герцога Бургундского Филиппа Доброго. Автор проекта гробницы неизвестен. В статье также рассматривается вопрос о наиболее вероятном авторе скульптур гробницы. Рисунок «Герцог Иоанн IV Брабантский», возможно, связан с «Аррасским алтарём» Жака Даре, который был помощником в мастерской Робера Кампена в Турне, где работал и Рогир ван дер Вейден в 1427–1432 гг. Автором проекта гробницы мог быть Рогир ван дер Вейден. Однако рисунки не были проектами к скульптурам гробницы, но рисунками-копиями. Практика копирования была очень широко распространена среди нидерландских художников в этот период и давала им возможность свободно использовать и комбинировать копированные элементы при создании новых композиций. Мотивы, увиденные в произведении скульптуры другого мастера, могли послужить иконографическими образцами для создания художником своего собственного произведения в другом виде искусств — в живописи маслом, росписи стёкол, книжной миниатюре, и это делает взаимосвязи между разными видами искусств в рассматриваемый период ещё более сложными.

Ключевые слова: гробница; скульптура; рисунок; Нидерланды; искусство Северного Возрождения.

Abstract. In the article, the author examined the drawings by unknown 15th-century Southern Netherlandish masters. They are the images of dukes — “Duke Louis of Savoy”, “Duke John IV of Brabant” from the collection of the Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. The history of their attribution at first listed such famous artists as Jan van Eyck or Rogier van der Weyden and then two unknown Southern Netherlandish masters. This shows how complex the relationship between drawings and sculpture during this period can be. The changes in attribution have happened due to the study of the sculpture of the tomb (does not exist now) of Louis II of Flanders, the great-grandfather of the Duke of Burgundy Philip the Good. The author of the tomb project is unknown. In the article, the researcher considered the question of the most probable author of the sculptures of the tomb. The drawing “Duke John IV of Brabant” is possibly connected with “Arras Altarpiece” by Jacques Daret who worked as an assistant in the workshop of Robert Campin in Tournai (Doornik) where Rogier van der Weyden worked in 1427–1432. The author of the tomb project could be Rogier van der Weyden. However, the drawings were not sketches for the sculptures of the tombs but they were drawings-copies. During this period, the practice of copying was widespread among Netherlandish artists and gave them the opportunity to use freely and combine the copied elements in new compositions. A Netherlandish painter used the motifs from the sculptures by some another master as an iconographic sample for creating his work in another type of art including oil painting, glass painting, book miniature. This made the relationship between different types of art in this period more complex.

Keywords: tomb; sculpture; drawing; Netherlands; Northern Renaissance Art.

Ещё не так давно исследователям нидерландского искусства XV в. были мало понятны процессы взаимодействий между скульптурами и художниками-рисовальщиками в работе над созданием скульптурного монумента. Авторы научных работ двух последних десятилетий всё чаще ставят себе задачи пролить свет на характер таких взаимосвязей, составить комплексное представление о методах создания произведений нидерландского искусства поздней готики.

Также рассмотрение отдельных памятников даёт понять, насколько сложными и неоднозначными могут быть пересечения скульптуры и рисунков этого периода. Показательным примером может служить связь скульптур гробницы графа Людовика Мальского и серии рисунков неизвестных южнонидерландских мастеров XV в.

На фоне нидерландской живописи её «золотого века», хорошо известной русскоязычному читателю, тема рисунка и скульптуры представлена в отечественном искусствознании довольно обрывочно. Тем не менее, в книге К. С. Егоровой «Ян ван Эйк» упоминаются рисунки, о которых пойдёт речь в данной статье, и они представлены как возможные работы раннего периода творчества Яна ван Эйка [2, с. 31, 143, илл. 98, 99]. Эта точка зрения отличается от принятой на сегодняшний день атрибуции.

Почти детективную историю представляет собой работа историков искусства по выявлению авторства и назначения серии рисунков из коллекции музея Бойманс-ван Бёнинген в Роттердаме. В 1936 г. коллекционер Даниэль Георг ван Бёнинген приобрёл серию из четырёх анонимных рисунков.



Илл. 1. Неизвестный южнонидерландский мастер. Герцог Людовик Савойский. Около 1460–1470. Бумага (грунтованная светло-серым тоном), серебряный карандаш. Музей Бойманс-ван Бёнинген, Роттердам

На каждом листе бумаги, покрытом грунтом серого оттенка, была серебряным карандашом изображена мужская фигура в рост. Внизу каждого листа рядом с изображениями можно было увидеть подписи с именами изображённых: «Людовик Савойский» (Илл. 1), «Иоанн IV Брабантский» (Илл. 2), «Филипп Брабантский», «Филипп Неверский», из чего выходило, что они представляют собой портреты родственников дома герцогов Бургундских династии Валуа (правили Нидерландами до 1477 г.). Первые атрибуции относили рисунки к творчеству знаменитого нидерландского художника Яна ван Эйка. Так, Фридендер в первом томе своего монументального труда под названием «*Altniederländische Malerei*» публикует все четыре рисунка под именем Яна ван Эйка, в отличие от достаточно большого количества рисунков, в атрибуции которых исследователь сомневается, относя их в общую группу — «Стиль ван Эйка» или, может быть, правильнее сказать: «Стиль ван Эйков» [9, p. 72, pl. 100a,b, 101 a,b].

Ян ван Эйк, чьё творчество лежит в основе художественных школ Брюгге и Гента, придворный художник герцога Бургундского Филиппа Доброго (до переезда на юг Нидерландов он поработал и в Голландии — в Гааге, но работы этого периода в наследии мастера выявить сложно и о каком-либо влиянии на северонидерландских художников неизвестно), сыграл особую роль в истории рисунка. Его графический «Портрет пожилого мужчины», возможно, кардинала Никколо Альбергати (Гравюрный кабинет, Дрезден), сделанный, как полагают, с натуры перед созданием живописного портрета того же человека (Музей истории искусств, Вена) — едва ли не единственный нидерландский рисунок XV в., который можно атрибутировать с определённой точностью.

Фигуры родственников герцогского дома на роттердамских рисунках, так же как и упомянутый портрет работы Яна,

сделаны в технике серебряного карандаша на бумаге. Бумагу в Западной Европе стали широко использовать с начала XV в., а в 1405 г. в Южных Нидерландах на реке Маас стала работать первая мельница для бумажного производства [12, p. 11]. Техника рисования серебряным карандашом по грунтованной светлым тоном бумаге распространилась в Нидерландах в эту эпоху, особенно в первой половине века, до тех пор, пока художники не стали прибегать к менее трудоёмким инструментам.

Атрибуция рисунков Яну ван Эйку, таким образом, оставалась удобным, но не окончательным выходом из положения. Сходство техники, стилистическая близость, костюмы изображённых времён расцвета Бургундского герцогства, а также их родственные связи с покровителем Яна говорили за эту атрибуцию, но совсем скоро появилась и иная версия происхождения рисунков. В 1938 г. Вешер приписал авторство другому значительному мастеру XV в. — Рогиру ван дер Вейдену. Однако ещё позднее, в 1951 г., Лёвенберг заявляет, что рисунки, скорее всего, — копии. [12, p. 97]. К этому времени уцелела только половина серии. При пожаре во время Второй мировой войны сгорели два рисунка — «Филипп Брабантский» и «Филипп Неверский».

Пока речь шла только об авторстве рисунков, но ничего не было сказано об их назначении. Фигуры родственников дома Валуа, изображённые на них, изначально соотнесли с оформлением гробницы графа Фландрии Людовика Мальского. Сама гробница не сохранилась. Она была разрушена в 1795 г. во время Французской революции, но о её оформлении было известно по сохранившимся рисункам XVII и XVIII вв. Также известно, что заказчиком гробницы был правнук графа — герцог Филипп Добрый. Очевидно, для Филиппа было важно воздать славу своему предку, ведь Людовик Мальский был значительной фигурой для объединения государства: он унаследовал большие владения, включая Фландрию и Бургундию, захватил Брабант и Брюссель. Людовик был последним потомком графов Фландрии по мужской линии, и после его смерти в Лилле в 1384 г. все владения



Илл. 9. Иоанн IV Брабантский. Около 1460–1470. Бумага (грунтованная светло-серым тоном), серебряный карандаш. Музей Бойманс- ван Бёнинген, Роттердам.



Илл. 3. Реконструкция гробницы Людовика Мальского и Маргариты Мальской по рисунку 1790 г. Публикуется по изданию: *Beckorf – 1973. Jaargang 74, P. 35. URL: https://www.dbnl.org/tekst/bie001197301_01/bie001197301_01_0001.php*

унаследовала его дочь Маргарита, выданная замуж за герцога Бургундского Филиппа II Смелого. Таким образом, путём объединения земель Бургундское герцогство расширилось и укреплялось, росло его политическое влияние в Европе.

Заказ на гробницу Людовика Мальского был сделан во время расцвета и возвышения Бургундского герцогства. Филипп Добрый не имел постоянной столицы, и двор переезжал то в Брюссель, то в Брюгге, то в Лилль. В одной из этих временных столиц, в Лилле, в церкви Святого Петра в 1455 г. была установлена новая гробница Людовика Мальского. Именно здесь за год до этого Филипп давал свой знаменитый «Пир Фазана» — роскошное торжество, на котором герцог и его приближённые дали клятву отвоевать Константинополь у турок (новый Крестовый поход впоследствии так и не состоялся). Клятва по древнеримскому обычаю произносилась над живым фазаном, которого затем делили между принёсшими обет [5, с. 157–158]. Как показывают свидетельства, Филипп Добрый любил куртуазные церемонии и пышные торжества, не жалея денег на их устройство. Он охотно покровительствовал искусствам, делая заказы лучшим художникам. Однако до сих пор остаётся загадкой, кто был автором проектов к скульптурам для украшения заказанной им гробницы Людовика Мальского.

Композиция памятника представляла собой прямоугольный постамент, на котором находилась лежащая статуя Людовика с молитвенно сложенными руками в рыцарских доспехах, шлем был снят и находился у головы, в ногах у него сидел лев. Лев, возможно, был символом рода, так как изображение геральдического льва было на гербе графов Фландрии. Справа и слева от гробницы Людовика были похоронены его супруга Маргарита Брабантская и дочь Маргарита Мальская [15, р. 37]. Рядом с ними — фигурки ангелов и собак. По периметру постамента были проделаны неглубокие ниши, в которых помещены 24 фигуры «плакальщиц», а точнее небольшие статуи, представлявшие в рост родственников обладателя гробницы и Филиппа Доброго (Илл. 3). Среди них были фигуры, представленные на рассмотренных выше рисунках. Очевидно, для придания им более торжественного эффекта, которого можно достичь применением материала, создающего блеск, статуи были отлиты из бронзы, и нам даже известно имя литейщика — Жак де Жерин [12, р. 96]. Он, скорее всего, не был автором замысла монумента, так как проекты для создания скульптур выходили из мастерских живописцев.

В художественных мастерских XV в. — и об этом давно известно — помимо созданий живописных произведений, самыми значительными из которых для нас остаются алтарные картины и портреты, занимались изготовлением самого разного рода художественной продукции, начиная от географических карт и заканчивая бутафорией к рыцарским турнирам и различным праздничным торжествам [5, с. 430]. Также стоит отметить, что роль произведений художников была тесно связана и с по-

гребальными обрядами. Например, перед «Гентским алтарём» Яна ван Эйка (Собор Святого Бавона, Гент), по завещанию донаторов, должны были совершаться молитвы за их упокой, а некоторые небольшие складные диптихи, которые заказывали для частной молитвы, иногда после смерти обладателя помещали на его надгробии [7, с. 24].

Ещё более тесные взаимоотношения связывают живопись и скульптуру. Ян ван Эйк, которого ещё во времена Возрождения окрестили изобретателем масляной живописи, всё же не был первооткрывателем этой техники, ведь льняное масло присутствовало в составе красок, которыми традиционно раскрашивали скульптуру. В мастерской Яна тоже занимались такими работами, а стало быть, могла быть и обратная зависимость — статуи могли делать по проектам из этой же мастерской, что делало бы процесс более завершённым и слаженным. Художник брал заказ, разрабатывал проект, продумывая и роспись, а затем проект передавал резчику по дереву, впоследствии получая и раскрашивая.

Придворный художник герцога Бургундского Ян ван Эйк ушёл из жизни в 1441 г., в то время как установка гробницы Людовика Мальского состоялась почти на 14 лет позже. Ввиду такого большого временного промежутка крайне маловероятно, что заказ был дан ему. Есть, однако, предположение, что мастерская Яна ван Эйка в Брюгге продолжала работать и принимать заказы и после смерти художника, а именно до конца 1440-х гг. [1, с. 69]. Вдова художника, Маргарита, вместе с помощниками Яна, ближайшим из которых был его брат Ламберт ван Эйк, вероятно, продолжала вести дела мастерской. Один из помощников Яна, художник под условным именем Мастер Гримасничающего Иоанна (назван так благодаря очень эмоциональному виду апостола Иоанна в сцене Распятия), по одной из атрибуций



Илл. 4. Неизвестный южнонидерландский мастер (возможно Мастер Гримасничающего Иоанна). Апостол Филипп. Ок. 1430–1440. Бумага, перо коричневым тоном по подготовке тёмным карандашом. Альбертина, Вена



Илл. 5. Жак Даре. Поклонение волхвов. 1434–1435. Дерево, масло. Государственные музеи Берлина, Картинная галерея, Берлин

является автором рисунков с изображением апостолов из музея Альбертина в Вене [1, с. 69; 12, р. 33–38]. Эти изображения решены в манере, очень близкой к изображению скульптуры, а значит, художник, сделавший их, мог работать и над проектами скульптур (Илл. 4).

В 1444 г. в Брюгге начал работать ещё один, впоследствии прославившийся художник — Петрус Крестус. Его первые подписанные работы датируются 1446 г. Однако, при всей своей претенциозности, стал бы Филипп Добрый делать заказ на столь значительный памятник помощникам Яна ван Эйка или недавно приехавшему в Брюгге из провинции Петрусу Крестусу, в то время как в Брюсселе работал талантливый и успешный художник Рогир ван дер Вейден? Возможно, именно Рогир, в то время уже известный мастер, стал автором проекта к оформлению гробницы Людовика Мальского.

Рогир ван дер Вейден был главным городским живописцем Брюсселя. Вокруг его творчества скопилось ничуть не меньше вопросов, чем вокруг работ Яна ван Эйка. В первую очередь исследователей ставит в тупик анонимность его произведений. Лишь небольшая часть из всех картин, с большей или меньшей степенью вероятности приписанных Рогире, подтверждена документами, и в их числе — «Снятие с креста» (Прадо, Мадрид). Тем не менее влияние этого художника на искусство как Нидерландов, так и Германии было очень большим.

Говоря о связи Рогире ван дер Вейдена со скульптурой, стоит вспомнить ранний период творчества художника. До того, как Рогир переехал в Брюссель в 1435 г., он работал в городе Турне. Школа Турне известна традициями погребальной скульптуры, сохранились примеры рельефных каменных надгробий. В таких произведениях сцена, заключённая в прямоугольную



Илл. 6. Круг или мастерская Рогир ван дер Вейдена. Мастерская резчиков по дереву. Середина 1440-х. Бумага, перо, чёрный мел. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

форму с закруглёнными углами, находилась на стене над захоронением, фигуры были выполнены в технике барельефа или были даже более выпуклыми, чем барельеф [16, р. 74]. Один примечательный пример гробницы с изображением сцены положения во гроб, созданной неизвестным бургундским мастером конца XIV в., стилистически связанный с работами Рогир ван дер Вейдена, можно найти в Венеции в церкви Сан-Панталон.

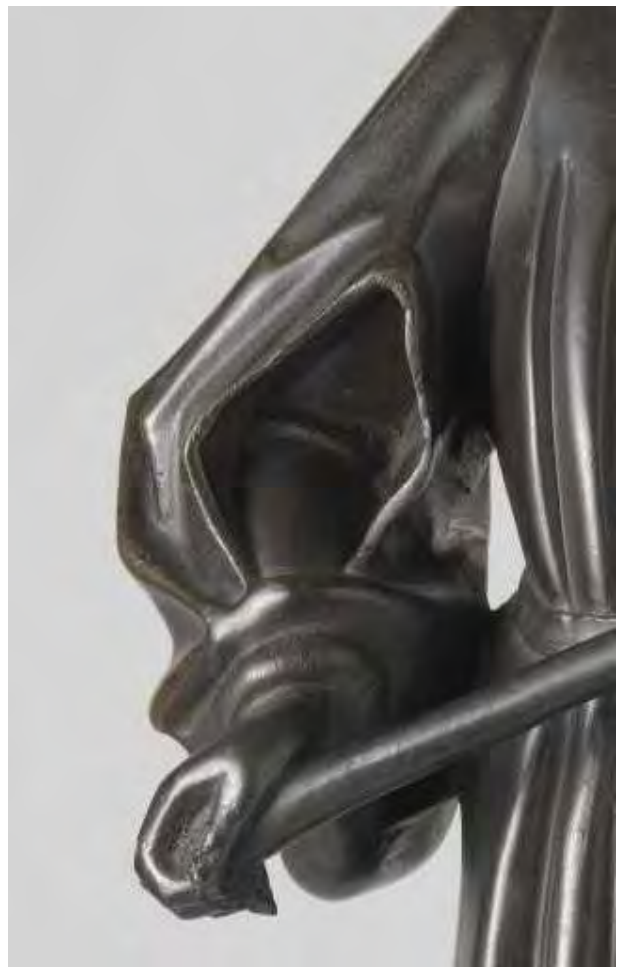
В первой половине XV в. в Турне жил и работал художник, имя которого — Робер Кампен. У него была своя мастерская, где он, как известно, занимался живописью и скульптурой. Вместе с Кампеном работали несколько помощников, среди которых были Жак Даре и Рогир ван дер Вейден. Считается, что Рогир работал у Кампена с 1427 по 1432 г. После этого он получил статус независимого художника и работал в Турне самостоятельно до переезда в Брюссель. Именно этот период и считается ранним периодом творчества Рогир ван дер Вейдена, и он до сих пор остаётся предметом дискуссий. Атрибуция работ школы Турне Кампену или Рогир ван дер Вейдену основана только на стилистическом сравнении и на протяжении не одного поколения побуждает к полемике историков искусства, изучающих их творчество [16, р. 81].

Из всего корпуса работ, связанных с художественной школой Турне, есть единственное произведение, которое точно подтверждено документально — это произведение другого помощника Кампена — «Аррасский алтарь» Жака Даре. Живописный алтарь был создан в 1434–1435 гг. для аббатства в Аррасе и является единственным сохранившимся произведением искусства, связанным с именем этого мастера. Алтарь состоит из четырёх деревянных панелей с масляной живописью, сейчас разделён на отдельные картины, две из них — «Встреча Марии и Елизаветы» и «Поклонение волхвов» хранятся в Картинной галерее Берлина, ещё одна сцена — «Рождество» — в коллекции музея Тиссен-Борнемиса в Мадриде, а четвёртая — «Принесение во храм» в Пти-Пале в Париже.

В связи с рисунками из музея Бойманс-ван Бёнинген с изображением графов-родственников дома Валуа особенно интересно обратиться к картине Жака Даре «Поклонение волхвов» (Илл. 5). Положение фигуры Людовика Савойского иконографически близко к положению фигуры волхва, который находится справа от центра в картине Даре. Несмотря на то, что позы не совпадают полностью, костюмы отличаются, есть неко-



Илл. 7. Мастер Аренбергского Оплакивания. Оплакивание Христа. Между 1470–1480. Дерево (дуб), следы раскраски. Институт искусств, Детройт



Илл. 8. Ренир ван Тинен. Серия статуэток гробницы Изобеллы де Бурбон. Ок. 1475–1476. Бронза. Рейксмузеум, Амстердам

Илл. 9. Ренир ван Тинен. Статуэтка гробницы Изобеллы де Бурбон. Ок. 1475–1476. Бронза. Рейксмузеум, Амстердам

Илл. 10. Ренир ван Тинен. Статуэтка гробницы Изобеллы де Бурбон. Ок. 1475–1476. Бронза. Рейксмузеум, Амстердам. Фрагмент

торое сходство и в положении и рисунке складок на рукавах. За неимением более весомых доказательств можно только предполагать, что автор скульптурного оформления гробницы Людовика Мальского был знаком с произведением Жака Даре. Таким образом, более вероятным становится то, что заказ был сделан Рогир ван дер Вейдену, а не мастеру школы Брюгге.

В работе над проектом гробницы Людовика Мальского Рогир мог пригодиться опыт работы в мастерской Робера Кампена, ведь он занимался и скульптурными заказами. По проекту Рогира резчики по дереву могли изготовить деревянные модели скульптур, как иногда было принято перед изготовлением бронзовых фигур [13, 176]. Кстати, в Государственном Эрмитаже хранится уникальный рисунок, вероятно, сделанный в мастерской Рогира с изображением резчиков по дереву (Илл. 6), а также известна композиция из дерева «Оплакивание» работы Мастера Аренбергского Оплакивания (Институт искусств, Детройт), довольно близкая стилю Рогира ван дер Вейдена (Илл. 7).

Рисунки «Людовик Савойский», «Иоанн IV Брабантский», «Филипп Брабантский», «Филипп Неверский» в связи с их взаимосвязью с оформлением гробницы Людовика Мальского долгое время считались рисунками-проектами. Однако Лёвенберг в 1951 г. обратил внимание на то, что положение фигур и распределение света и теней совпадает с рисунками с изображением монумента XVII и XVIII вв. Это позволило ему предположить, что рисунки являются зарисовками, сделанными уже после завершения создания памятника, а не рисунками-проектами [12, p. 96].

«Герцог Людовик Савойский» и «Герцог Иоанн IV Брабантский» поступили в коллекцию музея Бойманс-ван Бёнинген после смерти коллекционера в 1958 г. Вопрос об авторстве и рисунков-копий и первоначального проекта к скульптурному оформлению гробницы Людовика Мальского остаётся открытым.

Стилистический анализ роттердамских рисунков позволил сделать вывод о том, что вероятнее, автор рисунков — не сам

Рогир ван дер Вейден, а два разных художника мастерской Рогира или последователей, испытавших его влияние. В рисунках использованы штифты разного качества, штриховка тоже различна [12, p. 100].

Особый интерес в рисунках представляет трактовка одежды. Оба графа наряжены в костюм первой половины XV в. шаперон и огромные ленты-буралле, как и меховая оторочка одежды были признаком высокого происхождения. Примечательно, что изображённые меховые детали выглядят так, как они не могут выглядеть на бронзовой статуе, словно это рисунки-проекты к живописному произведению.

Практика копирования была очень широко распространена среди нидерландских художников в этот период и давала им возможность свободно использовать и комбинировать копированные элементы при создании новых композиций [4, с. 25]. Мотивы, увиденные в произведении скульптуры другого мастера, могли послужить иконографическими образцами для создания своего собственного произведения в иных видах искусств — в живописи маслом, росписи стёкол, книжной миниатюре, и это делает взаимосвязи между ними в рассматриваемый период ещё более сложными.

Что касается пластического решения гробницы Людовика Мальского, то оно в значительной степени повлияло на стиль нидерландской погребальной скульптуры XV–XVI вв. Заметное сходство представляют бронзовые фигуры родственников, украшавшие гробницу Изабеллы де Бурбон, хранящиеся ныне в амстердамском Рейксмузеуме (Илл. 8–10). Они были сделаны около 1475–1476 гг. мастером Рениром ван Тиненом. Эти миниатюрные фигурки грациозны и изящны, яркие блики создают изысканную игру света и теней, в ритмичных складках есть что-то музыкальное и завораживающее, как чередование аккордов и пауз, заставляющее остановиться и подумать о вечности. От них веет ощущением великолетия, не доходящего до кичливости, превосходного вкуса и гармонии, к которым стремились создатели гробниц бургундской знати XV в.

Список литературы:

1. Борхерт Т.-Х. Ян ван Эйк. М., Кёльн: Taschen / Арт-Родник, 2009. 96 с.
2. Егорова К. С. Ян ван Эйк. М.: Искусство, 1965. 252 с.
3. Мандер К. ван. Книга о художниках. СПб: Азбука-классика, 2007. 544 с.
4. От готики к маньеризму. Нидерландские рисунки XV–XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа. Каталог / Автор-составитель А. О. Ларионов. СПб.: Издательство Гос. Эрмитажа, 2010. 364 с.
5. Хёйзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. 768 с.
6. Ainthworth M. W. Diverse Patterns Pertaining to the Crafts of Painters or illuminators: Gerard David and The Bening Workshop // *Master Drawings*. 2003. Vol. 41. № 3. P. 240–265.
7. Anmut und Andacht. Das Diptychon im Zeitalter von Jan van Eyck, Hans Memling und Rogier van der Weyden. Katalog / ed. N. van Hout. Stuttgart: Belsler Verlag, 2007. 112 S.
8. Borchert T.-H. Jan van Eyck. // Online museum of the Flemish Art Collection. URL: <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/biography/jan-van-eyck.html> (дата обращения: 25.07.2019).
9. Friedlander M. J. Early Netherlandish Paintings. Vol. 1. The van Eycks, Petrus Christus. Leyden – Brussels: W. Sijthoff – La Connaissance, 1973. 228 p.
10. Friedlander M. J. Early Netherlandish Paintings. Vol. 2. Rogier van der Weyden and the Master of Flemalle. Leyden – Brussels: W. Sijthoff – La Connaissance, 1973. 259 p.
11. Hunter J. Who is Jan van Eyck's Cardinal Niccolo Albergati? // *The Art Bulletin*. 1993. Vol.75. № 2. P. 203–218.
12. Meestertekeningen van Jan van Eyck tot Hiëronymus Bosch. Catalogus / met bijdragen van F. Koreny F., E. Pokorny, G. Zeman. Antwerpen: Rubenshuis, 2002. 208 p.
13. Nash S. Northern Renaissance Art. Oxford–New York: Oxford University Press, 2008. 356 p.
14. Paumen V. Rogier van der Weyden. // Online museum of the Flemish Art Collection. URL: <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/biography/rogier-van-der-weyden.html> (дата обращения: 25.07.2019).
15. Viaene A. Lodewijk II van Male – 1384. // *Biekorf*. 1973. Jaargang 74. P. 32–37
16. Vos D. de. Rogier van der Weyden. The Complete works. Antwerp: Mercatorfonds, 1999. 400 p.

References:

- Ainthworth M. W. Diverse Patterns Pertaining to the Crafts of Painters or illuminators: Gerard David and The Bening Workshop. *Master Drawings*, 2003, vol. 41, no. 3, pp. 240–265.
- Borchert T.-H. *Jan van Eyck*. Moscow, Cologne, Taschen / Art Rodnik Publ., 2009. 96 p. (in Russian)
- Borchert T.-H. *Jan van Eyck*. // *Online museum of the Flemish Art Collection*. Available at: <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/biography/jan-van-eyck.html> (accessed: 25.07.2019).
- Egorova K. S. *Jan van Eyck*. Moscow, Iskustvo Publ., 1965. 252 p. (in Russian)

- Friedlander M. J. *Early Netherlandish Paintings. Vol. 1. The van Eycks, Petrus Christus*. Leyden / Brussels, W. Sijthoff / La Connaissance Publ., 1973. 228 p.
- Friedlander M. J. *Early Netherlandish Paintings. Vol. 2. Rogier van der Weyden and the Master of Flemalle*. Leyden / Brussels, W. Sijthoff / La Connaissance Publ., 1973. 259 p.
- Hout N. van. (ed.) *Anmut und Andacht. Das Diptychon im Zeitalter von Jan van Eyck, Hans Memling und Rogier van der Weyden (Katalog)*. Stuttgart, Belsler Verlag Publ., 2007. 112 p. (in German)
- Huizinga J. *Osen' Srednevekov'ia. Issledovanie form zhiznennogo uklada i form myshleniia v 14 i 15 vekakh vo Frantsii i Niderlandakh (The Autumn of the Middle Ages. A Study of the Forms of Life, Ideas and Art in France and the Netherlands in the 14th and 15th Centuries)*. Saint Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbaha, Publ., 2011. 768 p. (in Russian)
- Hunter J. Who is Jan van Eyck's Cardinal Niccolo Albergati? *The Art Bulletin*, 1993, vol.75, no. 2, pp. 203–218.
- Mander K. van. *Kniga o khudozhnikah (The Schilderboek)*. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2007. 544 p. (in Russian)
- Korenly F.; Pokorny E.; Zeman G. (ed.) *Meestertekeningen van Jan van Eyck tot Hiëronymus Bosch (Catalogus)*. Antwerp, Rubenshuis Publ., 2002. 208 p. (in Dutch)
- Larionov A. O. (ed.) *Ot gotiki k man'erizmu. Niderlandskie risunki 14–16 vekov v sobranii Gosudarstvennogo Ehrmitazha (From Gothic to Mannerism. Netherlands Drawings of 15th – 16th Centuries in the Collection of the State Hermitage Museum)*. Catalogue. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2010. 364 p. (in Russian)
- Nash S. *Northern Renaissance Art*. Oxford/New York, Oxford University Press Publ., 2008. 356 p.
- Paumen V. Rogier van der Weyden // *Online museum of the Flemish Art Collection*. Available at: <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/biography/rogier-van-der-weyden.html> (accessed: 25.07.2019).
- Viaene A. Lodewijk II van Male — 1384. // *Biekorf*, 1973, no. 74, pp. 32–37. (in Dutch)
- Vos D. de. *Rogier van der Weyden. The Complete works*. Antwerp, Mercatorfonds Publ., 1999. 400 p.

Прохорцова Мария Максимовна, аспирант. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9, 199034. moon_witch@mail.ru

Prokhortsova, Mariia Maximovna, PhD student. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. moon_witch@mail.ru

ХИЛЬ И ДИЕГО ДЕ СИЛОЭ. МАСТЕРА СКУЛЬПТУРНОГО РЕТАБЛО

GIL AND DIEGO DE SILOÉ. THE MASTERS OF SCULPTURAL REREDOS

Аннотация. В наследии мастеров Хиля (ок.1440–1501/05) и Диего (1490/95–1563) де Силоэ особое место занимает религиозная скульптура, в том числе ансамбли деревянных и каменных ретабло. В статье проанализированы композиция, иконография, стилистика и семантика алтарных комплексов, созданных обоими мастерами в Бургосе. Отец и сын, работая по заказам королевской семьи, светской и церковной испанской знати, привнесли приёмы нидерландского *ars nova* и итальянского Ренессанса на испанскую почву, что повлияло на развитие искусства страны. В ретабло, созданных Хилем де Силоэ, в качестве источников иконографии и композиции использованы шпалеры и живописные произведения, книжные миниатюры и предметы прикладного искусства. Включение в ретабло старшего мастера фигур заказчиков, ранее встречавшихся только в живописи, стало новаторским решением, получившим распространение в испанских скульптурных ретабло, вплоть до отделения фигур заказчиков в виде отдельно стоящих статуй в творчестве Фелипе Бигарни и Диего де Силоэ. Младший скульптор работал преимущественно в творческом дуэте с Бартоломе Ордоньесом (в Неаполе) и Фелипе Бигарни (в Бургосе), привнося в ансамбли мягкий итальянизирующий стиль. Кроме того, Диего де Силоэ завершил некоторые работы своего отца в соборе Бургоса. Сотрудничество не только с другими скульпторами, но и с художниками, создававшими полихромную скульптуру (Диего де ла Крусом и Леоном Пикардо), способствовало формированию целостного художественного образа. Наряду с композиционными нововведениями, мастера развивали традиционный семантический строй испанских ретабло, тесно связанный с евхаристическими и локальными значениями.

Ключевые слова: ретабло; испанская скульптура; полихромная деревянная скульптура; религиозное искусство; евхаристический смысл.

Abstract. Religious sculpture, including wooden and stone reredos, has a special place in the oeuvre of Gil (c.1440–1501/05) and Diego (1490/95–1563) de Siloé. The author analysed composition, iconography, style, and semantics of the altarpieces made by both masters in Burgos. Working on commission from the royal family, Spanish noblemen, and clergymen, father and son brought the methods of Flemish *ars nova* and Italian Renaissance on Spanish ground, influencing the evolution of local art. In the reredos Gil de Siloé used tapestry, paintings, book miniatures and applied arts as the sources of iconography and composition. Incorporation of donors' figures that had appeared only into painted reredos became a novelty that was prevailing in carved Spanish reredos. In the art of Felipe Bigarny and Diego de Siloé, they transformed into free-standing statues. The younger sculptor worked mostly in an artistic duet with Bartolomé Ordóñez (in Naples) and Felipe Bigarny (in Burgos), introducing a gentle Italianesque style in the ensembles. Furthermore, Diego de Siloé completed some of his father's altarpieces in Burgos cathedral. In collaboration with not only the other sculptors but also with the painters who coloured the statues (Diego de la Cruz and León Picardo), he created a coherent artistic image. In addition to the novelties in the composition, the masters developed traditional semantics of Spanish reredos, closely connected with Eucharistic and local meanings.

Keywords: reredos; Spanish sculpture; polychrome wooden sculpture; religious art; Eucharistic meaning.

В 1486 г. под именем мастера Хиля (*maestro Gil*) скульптор Хиль де Силоэ появляется на страницах хроник города Бургос на севере Кастилии в качестве исполнителя важнейшего произведения — алебастрового надгробия родителей королевы Изабеллы Кастильской, Хуана II Кастильского и Изабеллы Португальской. Уроженец Нидерландов, вероятно, Антверпена, он становится одной из центральных фигур в истории скульптуры Испании конца XV в., работая по заказам церковной и светской знати, но в первую очередь, королевы. Сын мастера Хиля, Диего, унаследовал его талант скульптора, а также стал архитектором и прославился как один из «орлов испанского Ренессанса», привнеся в искусство итальянские черты. Одной из страниц творчества, объединившей художников, стало создание ретабло — заалтарных композиций, включавших полихромную скульптуру и зачастую имевших монументальные размеры, дающие возможность определять их как малые архитектурные формы. В создании ретабло принимала участие группа мастеров: творческие союзы скульпторов между собой не были редкостью, а художники по скульптуре были полноправными сотворцами, помогавшими завершить замысел резчика.

Целью настоящей статьи является анализ ретабло Хиля и Диего де Силоэ, в процессе которого предполагается решить следующие задачи: во-первых, рассмотреть произведения обоих мастеров в хронологическом порядке с точки зрения их композиции, иконографии и семантики; во-вторых, отметить взаимодействие скульпторов друг с другом и с другими художниками; в-третьих, показать особенности творчества отца и сына де Силоэ как новаторство, повлиявшее на развитие испанской скульптуры. Творческие биографии обоих мастеров получили отражение в монографиях [3; 4], тема ретабло в их наследии освещена в статьях о конкретных памятниках [7; 10; 11] или в больших трудах по испанскому искусству [1; 6; 8], однако сопоставительный анализ ансамблей обоих мастеров ранее не проводился, в связи с чем тема представляется актуальной.

Одновременно с исполнением заказа в монастыре Мирафлорес, ставшем усыпальницей для родителей королевы и её брата, инфанта Альфонсо, Хиль де Силоэ работал в капеллах нескольких бургосских храмов. Первый ретабло, созданный скульптором для собора Санта Мария, посвящен Непорочному Зачатию и находится в капелле св. Анны (1486–1492, дерево,



Илл. 1. Хиль де Силоэ, Диего де ла Крус. Ретабло Непорочного Зачатия. 1486–1492. Дерево, роспись, позолота. Капелла св. Анны, собор Санта Мария, Бургос

резьба, роспись, позолота). Заказчиком ансамбля выступил приближенный королевы Изабеллы, владелец капеллы епископ Луис де Акунья (? –1496), впоследствии похороненный в ней. Композиция ретабло занимает всю алтарную стену капеллы, включая арочное завершение, где стена переходит в свод: в полукруглом поле находится Распятие с предстоящими Богородицей и апостолом Иоанном. Основное изобразительное поле разделено по вертикали на три части, центральная из которых шире боковых, кроме того, ансамбль имеет пределлу с рельефами наименьшего размера. В главном компартименте ретабло выделяется сцена «Встречи Иоакима и Анны у Золотых ворот», выполненная в круглой скульптуре и помещенная в нишу. Своеобразной дополнительной рамой служат ветви «Древа Иессеева» с фигурами предков Христа (фигура спящего Иессея помещена на золотом фоне между центральным сюжетом и пределлой). Выше располагается изображение восседающей на троне Девы Марии с Младенцем в окружении женских фигур, олицетворяющих Церковь и Синагогу. В боковых компартиментах представлены сюжеты из жития св. Анны: «Видение ангела Иоакиму», «Рождество Марии», «Введение во храм» и «Обручение Марии и Иосифа». Кроме того, в нижних секциях обоих компартиментов изображены «Видение св. Евстафия» и заказчик в окружении родственников и слуг. В центре пределлы помещен рельеф «Воскресение Христа», а по сторонам фигуры апостолов Петра и Павла и четырех Евангелистов.

Согласно догмату о Непорочном зачатии Пресвятой Девы, находившемуся в центре богословских споров и особо поддержанному испанскими теологами, Мария пришла в мир безгрешно, подобно Христу, в момент объятия её родителей у Золотых ворот. Вследствие популяризации догмата, фигура св. Анны всё чаще становилась объектом изображения в религиозном искусстве. Кроме того, отражение и объединение догматов о Воплощении и Искуплении в контексте осмысления Евхаристии подразумевало включение богородичных и иных сюжетов, связанных с земным родословием Христа, в

комплексы ретабло, наряду со сценами Страстей Христовых, особенно Распятия. Центральная часть ретабло, таким образом, подчинена логическому единству и своеобразной хронологии: от Иессея до Марии, снизу вверх, прослежена история Воплощения, а фланкирующие центральную ось ретабло Распятие и Воскресение отражают идею Искупления. Следует отметить, что изображения Древа Иессеева, завершеного фигурой Пресвятой Девы, до конца XV столетия встречаются преимущественно в живописи и книжной миниатюре (например, в иллюстрации «Золотой легенды» Я. Вогаринского, 1480–1500, Национальная библиотека Франции, Париж), таким образом, можно предположить оригинальный замысел скульптора на основе источников из других видов искусства. Подобным образом и помещенные фигуры заказчика в ретабло имело свою традицию в Испании [2], однако до Х. де Силоэ ни один скульптор, по-видимому, не выделял для изображения донатора отдельную секцию ансамбля. Такое решение ранее применялось лишь в живописи: в нижней части полиптиха Радостей Марии (Хорхе Инглес, 1455, Прадо (собственность графа дель Инфантадо)) две панели занимают изображения коленопреклоненного донатора и его супруги.

Тем не менее, ряд композиционных особенностей является традиционным для испанской ретаблистики: трехчастное деление, завершение ансамбля Распятием и помещение в центр пределлы одного из Страстных сюжетов. Включение изображения Богородицы с Младенцем между центральной панелью ретабло и венчающим Распятием появляется в середине века у Хуана Рейсаха (ретабло св. Мартина (ок. 1447) и ретабло Евхаристии и Богородицы ангелов (ок. 1454), Музей Собора, Сегорбе).

Мастером, расписавшим и позолотившим ретабло Непорочного Зачатия, выступил Диего де ла Крус. В общем цветовом решении ансамбля преобладают ультрамарин (фон ретабло преимущественно голубой) и золото (в архитектурных деталях, одеждах персонажей и т.д.), в то время как лица, руки, волосы, детали одежды и окружающей среды (архитектуры или пейзажа) покрыты полихромной росписью, сближающей деревянные изображения с фигурами живых людей. Диего де ла Крус сотрудничал с Хилем де Силоэ при создании нескольких ретабло: по-видимому, скульптор и художник объединились в гармоничный творческий дуэт.



Илл. 2. Хиль де Силоэ, Диего де ла Крус. Ретабло главной капеллы. 1496–1499. Дерево, роспись, позолота. Собор монастыря Мирафлорес, Бургос



Илл. 3. Фрагмент ретабло собора монастыря Мирафлорес

Продолжая работу в монастыре Мирафлорес, мастер Хиль в 1496 г. приступает к созданию деревянного ретабло, роспись которого была вновь поручена Диего де ла Крузу. Основная часть ретабло имеет прямоугольную форму, в центре ансамбля помещено гигантское Распятие, окруженное кругом ангельских сил. Четыре сцены Страстного цикла («Моление о чаше», «Бичевание Христа», «Несение Креста» и «Оплакивание») заключены в круглые рамы и помещены в сектора круга, образованные Крестом; по углам основного изобразительного поля ретабло — Евангелисты, также в окружностях между ними — разномасштабные фигуры святых, свободно размещённые на голубом фоне. Ряд статуй святых завершает композицию сверху, также фигуры святых помещены на пилястрах, фланкирующих основную часть; предела ретабло состоит из повествовательных сцен («Благовещение», «Поклонение волхвов», «Тайная Вечера» и «Поцелуй Иуды») и двух рельефов с изображениями Хуана II и Изабеллы Португальской, отделенных друг от друга крупными статуями святых.

Хотя «Распятие» в качестве центральной сцены ретабло не является новшеством для испанского искусства (в Музее изящных искусств Валенсии хранятся ретабло Таинств работы Герардо Старнины (1386–1398) и ретабло Св. Креста кисти Микеля Алканьиса (первая половина XV в.)), композиция ретабло Мирафлорес, состоящая из окружностей, не соответствует традиционному разделению испанских ретабло по вертикали и горизонтали на секции и ряды. К тому

же для Кастилии евхаристические программы ретабло являются скорее исключением [6, р. 303]. Такое решение напоминает ковёр, например, шпалеру «Падение и Спасение человека» (1480–1490, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), композиция которой состоит из пяти окружностей с Распятием в центре. Распятие в круге ангелов встречается в скульптуре Северной Европы: к примеру, Крест (конец XIII в., церковь Уха, Готланд, Швеция), являющийся частью алтарной преграды, вписан в окружность, а в образованных секторах расположены сюжетные сцены. Необходимо отметить, что в алтарных композициях Нидерландов подобное решение также не встречается.

Необычные иконографические приемы, например, изображение Св. Духа в виде молодого священника в короне или включение в сцену «Тайной вечери» фигуры Марии Магдалины, показывают заимствования из живописи Нидерландов и Испании: на миниатюре «Часослова Екатерины Клевской» (ок. 1450, Библиотека Моргана, Нью-Йорк) Св. Дух изображен в виде молодого священника, а фигура Магдалины в сцене «Тайной вечери» присутствует в росписи церкви Сан Хуан в Дароке (конец XIV – первая половина XV вв.) и на картине Жауме Феррера (ок. 1450, дерево, масло, Епископский и региональный музей, Сольсона).

Программа ретабло сосредоточена вокруг двух основных тем — евхаристической и локальной. В разных частях ретабло изображены почитаемые в Испании святые: в предelle находится большая фигура св. Иакова Старшего, «апостола Испании»; на раме помещены свв. Лаврентий и Винсент Феррер, раннехристианские мученики, уроженцы Арагона, а в пинаклях в венчающей части — св. Доминик де Гусман, кастильский богослов и основатель ордена проповедников (доминиканцев). В предelle — Хуан II и Изабелла Португальская (как и в предыдущем случае, молящиеся изображены в отдельных компартаментах и расположены по сторонам от центра пределлы) со святыми покровителями, и если за спиной королевы Изабеллы появляется фигура тезоименной св. Елизаветы, то рядом с королём изображён св. Иаков Старший. Важной деталью, подчеркивавшей значимость ретабло монастыря Мирафлорес в истории испанского королевства, было использование для позолоты скульптур первых образцов драгоценного металла, привезенного Х. Колумбом из Нового Света. Избранные сюжеты многофигурных сцен имеют прямое отношение к доктринам Воплощения, большинство изображенных святых — так называемые «защитники Евхаристии», а ангелы изображены в одеждах священнослужителей. Над головой распятого Христа находится пеликан — символ жертвенности. Круг ангелов вокруг сцены Распятия дополняет образ Троицы и тему Страшного Суда, но также относится к Причастию: центральная часть ретабло Мирафлорес напоминает гостию [11, р. 17, 59], которая действительно часто могла иметь изображение Голгофы [9, р. 88–89]. В XV в. распространилось помещение освященной гостии за алтарь, а затем и в ансамбль ретабло: так, в капелле Корпоралес коллегиаты Санта Мария в Дароке (1458–1489) дарохранительница помещена в предelle, а в ретабло собора Спасителя в Сарагосе (1434–1480) впервые появляется форма застекленной круглой ниши, в которой гостия демонстрировалась для поклонения Телу Христову. Надо отметить, что данная конструкция появилась в 1473 г. на месте рельефа с изображением Бога-Отца и имеет обрамление в виде круга ангелов.

Помимо скульптурного изображения, в ретабло Мирафлорес включена дарохранительница, находящаяся в центре пределлы (оригинальная конструкция не сохранилась). Над дарохранительницей находится ниша, в которую помещен шестигранник с рельефами («Рождество», «Крещение», «Воскресение», «Вознесение», «Сошествие Св. Духа» и «Вознесение Марии»), которые меняются в зависимости от времени литургического года. Обычно испанские ретабло имеют стационарную программу (у большинства из них отсутствуют, например, боковые створки, как в нидерландских алтарях), и такое дополнение к иконографической программе является уникальным.

Иконографические новшества, например, введение круга ангелов вокруг скульптурного изображения, были вскоре

заимствованы бургосскими скульпторами: Симон и Франсиско де Колониа, с которыми Хиль и Диего де Силоэ неоднократно сотрудничали как с архитекторами, создали в церкви Сан Николас огромный каменный ретабло (окончен в 1505), рельеф «Коронавание Марии» в котором окружен широким кольцом ангельских сил. Фигуры молящихся донаторов с небесными покровителями также включены в пределу данного ретабло, что роднит его с ретабло работы Фелипе Бигарни (ок. 1500, капелла св. Анны, церковь Санта Мария дель Кастильо, Сервераде-Писуэрга) и ретабло капеллы Волхвов церкви Сан Хиль Абад (1490-е, круг Х. де Силоэ и Ф. Бигарни).

Одновременно с работой в королевском монастыре Мирафлорес и в капелле епископа Акуньи, Хиль де Силоэ исполнил небольшой ретабло для капеллы Пресвятой Девы Доброго Утра церкви Сан Хиль. Рама в форме полуциркулярной арки (напоминающей оформление ретабло Непорочного Зачатия в капелле св. Анны) включает в себя три яруса изображений: невысокую пределлу с фигурами Евангелистов; центральное изображение сидящей Марии с Младенцем в окружении апостолов Петра и Павла и Вознесение Богоматери с архангелами Михаилом и Гавриилом по сторонам. Центральные сюжеты отделены от фигур ангелов и святых тонкими готическими колоннами, что придает композиции традиционную трехчастность. Так же, как и в предыдущих случаях, мастер сочетает в ансамбле рельеф и круглую скульптуру в нишах, а размеры фигур в разных частях ансамбля варьируются (интересно решение рамы, на которой фигурки святых повторяют изгиб арки, как в рельефах порталов готических соборов).

Сравнивая образы женских святых из рассмотренных ранее ретабло Х. де Силоэ с Пресвятой Девой Доброго Утра, можно говорить о типаже или, вернее, идеале женской красоты, присущем творчеству скульптора и имеющем черты, схожие с картинами и скульптурами нидерландского *arg nova*. Несколько вытянутый овал лица с высокими скулами, чуть удлиненный миндалевидный разрез глаз (зачастую почти закрытых), прямой нос и небольшой рот характерны для внешности св. Анны в ретабло Непорочного Зачатия, св. Марии Магдалины, Екатерины и Елизаветы, для условного портрета королевы Изабеллы Португальской в ретабло Мирафлорес, а также Богоматери в обоих памятниках.

Последней, по-видимому, работой мастера Хиль в Бургосе был ретабло св. Анны в капелле Кондестабло в бургосском соборе. Скульптор создал общий проект ретабло в форме готической башни-балдахина и несколько статуй женских святых. Вертикализм композиции объясняется вписанностью ретабло в узкий отрезок боковой стены капеллы, трехчастное деление по вертикали и горизонтали сохраняется, однако боковые компартименты расположены под углом к центральному, что придает произведению пространственную глубину. Главная скульптурная группа — св. Анна с Марией и Младенцем, слева и справа от центральной ниши расположены скульптуры свв. Елизаветы и Елены, в верхнем ярусе — свв. Екатерины (в центре), Варвары и Марины. Последняя статуя значительно отличается по стилю от работ мастера Хилья: в наклоне головы святой, мягком типаже лица, легком контрапосте в позе и легко читаемым формам фигуры под одеждой прослеживается влияние итальянского Ренессанса, которого не испытывал нидерландский мастер. Согласно документам, ретабло оставалось незаконченным, и статуи св. Марины в основной части ретабло, св. Марии Магдалины и святой с книгой (вероятно, св. Марты) в торцевой части ансамбля, а также центральный рельеф пределлы исполнил по возвращении из Италии сын мастера Хилья, Диего. В центре пределлы находится изображение мертвого Христа, поддерживаемого плачущими ангелами. Таким образом, несмотря на отсутствие венчающего «Распятия», в ретабло св. Анны сохраняется традиционный иконографический элемент, связывающий изображения ансамбля с таинством Евхаристии.

Диего де Силоэ обучался вначале в мастерской Фелипе Бигарни (ок. 1475–1542), бургундского скульптора [5], сотрудника Хилья де Силоэ, а приблизительно в 1515–1517 гг. находился в Неаполе (на тот момент уже бывшем под

властью испанских монархов), где познакомился с работами мастеров итальянского Ренессанса. В капелле Карачиоли де Вико церкви Сан Джованни а Карбонара молодой скульптор сотрудничал с Бартоломе Ордоньесом (ок. 1490–1520) при создании мраморного ретабло. Произведение состоит из большого рельефа со сценой Поклонения волхвов, двух ниш по сторонам (в одной из них сохранилась статуя св. Себастьяна), венчающей части и пределлы с рельефами «Воскресший Христос» (в треугольном фронте) и «Битва св. Георгия» в центре и Евангелистами по сторонам (в полукруглых завершениях и прямоугольных секциях пределлы), а также фронтона с «Мертвым Христом». Работами Силоэ считаются все рельефы, в них отмечается мягкость в трактовке поз, жестов, черт лиц, а также сильное влияние итальянских образов, например, рельефов Донателло: «Битва св. Георгия» испанского скульптора повторяет композицию постамента статуи святого, созданной итальянским мастером (1415–1417, мрамор, Музей Барджелло, Флоренция).

Возвращение Диего де Силоэ в капеллы бургосского собора, где ранее работал его отец, не ограничилось завершением бокового ретабло в капелле Кондестабло. В 1519 г. мастер создает алебастровое надгробие епископа Луиса де Акуньи, а в 1522 г. — небольшой каменный ретабло в капелле св. Анны. Основная часть ретабло состоит из трех ниш,



Илл. 4. Хиль де Силоэ. Ретабло Пресвятой Девы Доброго Утра. 1490-е. Дерево, роспись, позолота. Капелла св. Хилья, церковь Сан Хиль, Бургос



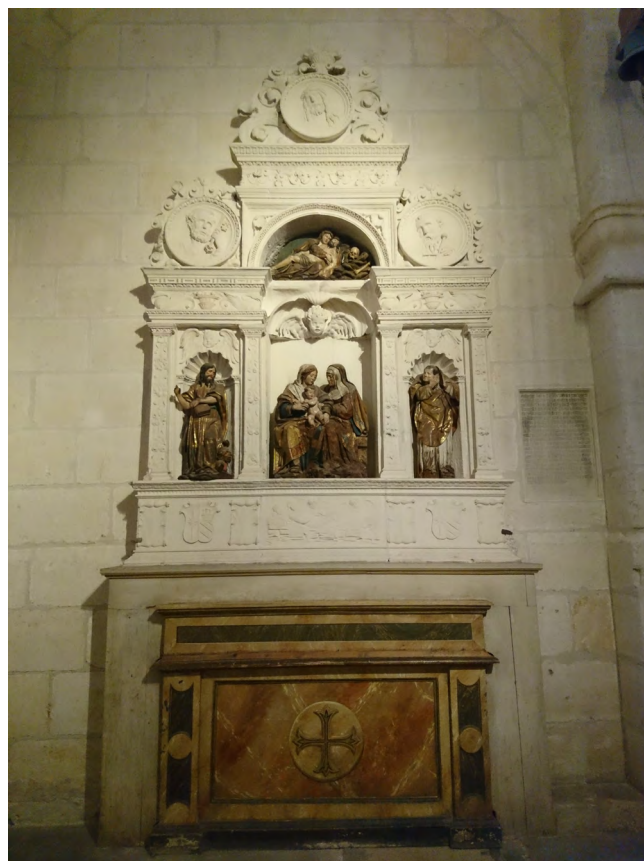
Илл. 5. Хиль и Диего де Силоэ. Ретабло св. Анны. Ок. 1500–1519. Дерево, роспись, позолота. Капелла Кондестабло, собор Санта-Мария, Бургос

включающих деревянные полихромные статуи: в центре св. Анна с Девой Марией и Младенцем Христом, по сторонам помещены апостол Варфоломей и св. Виктор де Сересо. Над центральной скульптурной группой расположена полукруглая ниша меньшего размера со сценой «Оплакивания Христа», окруженная каменными не раскрашенными рельефами с ликами Христа и апостолов Петра и Павла — сверху, слева и справа соответственно. Пределла также выполнена в камне и содержит рельеф с изображением мертвого Христа, почти повторяющий фронталь неаполитанской капеллы. Композиция с тремя нишами и округлыми формами венчающей части также роднит ретабло св. Анны с ансамблем капеллы Карачиоли де Вико.

При сравнении центральных скульптурных групп двух ретабло бургосского собора, посвященных св. Анне — работы Хилья де Силоэ в капелле Кондестабло и работы Диего де Силоэ в капелле св. Анны — отчетливо заметны различия не только в стилистике, но и в иконографии, применяемой скульпторами. Старший мастер придерживается средневековой размерности: св. Анна держит на руках Пресвятую Деву, поддерживающую, в свою очередь, Младенца Христа, при этом старшая святая показана с идеализированным молодым лицом, с традиционно покрытой головой, а Богородица изображена почти девочкой с короной на голове. Диего де Силоэ создает группу согласно итальянским образцам: св. Анна и Дева Мария

показаны одного роста, сидящими рядом, их фигуры почти симметричны; на коленях Богоматери — Младенец Иисус в динамичной, живой позе. Разница в возрасте женских святых подчеркивается изображением морщин на лице св. Анны.

Период с 1523 по 1528 гг. проходит для Диего де Силоэ под знаком сотрудничества с Фелипе Бигарни, результатом которого стали два ретабло в капелле Кондестабло бургосского собора. Боковой ретабло, посвященный апостолу Петру, расположен симметрично ретабло св. Анны, рассмотренному выше; композиция ансамблей, разделенных на три яруса и три вертикальных компартамента, совпадает, однако оформление отражает смену художественного стиля. Если в ретабло св. Анны статуи заключены в трехлопастные ниши, разделительными элементами служат изящные колонны-пинаки, а завершение напоминает готическую башню, то в ретабло св. Петра ниши имеют полукруглое завершение, они разделены колоннами дорического и ионического ордера, а венчающая часть имеет форму многоярусного шатра, украшенного волютами и медальонами и завершено, подобно куполу, фонариком со статуей архангела Михаила. Использование ордерных колонн, ниш с завершением в форме морских раковин, медальонов, головок херувимов и позолоченного растительного орнамента по белому фону напоминает декоративное оформление ретабло Королевской капеллы в Гранаде, созданного Ф. Бигарни в 1520–1522 гг. [7, р. 63]. Центральная статуя апостола Петра обрамлена фигурами апостолов Павла и Иакова Старшего (Сантьяго), в верхнем ярусе изображены апостол Андрей и свв. Иоанны (Креститель и Евангелист) по сторонам, в пределле помещены свв. Христофор, Иероним и Себастьян, а на торцевой части ретабло сверху вниз находятся статуи свв. Доминика де Гусмана и Франциска Ассизского. Особо почитаемые в Испании святые — апостол Сантьяго и св. Доминик — сочетаются в ретабло с изображениями свв. Иоаннов, которые считались покровителями Католических королей, и святых воинов — архангела Михаила в завершении и св. Георгия на карнизе венчающей части, что отражает локальные значения



Илл. 6. Диего де Силоэ. Ретабло св. Анны. 1522. Дерево, камень, роспись, позолота. Капелла св. Анны, собор Санта-Мария, Бургос

в программе ансамбля. Скульптуры центрального яруса и торцевой части ретабло, а также фигура апостола Андрея приписываются Ф. Бигарни, в то время как остальные, по-видимому, исполнены Д. де Силоэ: статуям работы старшего мастера свойственна монументальная устойчивость, складки одежды подчеркивают объемы фигур; у младшего художника — удлиненность фигур и большая неустойчивость в позах, одежды не закрывают фигуры целиком, оставляя открытые участки, проработанные с блестящим знанием анатомии.

На контрастном сочетании архаизирующего стиля Ф. Бигарни и новаторской манеры Д. де Силоэ строится своеобразие главного ретабло капеллы Кондестабло. Проект ретабло был создан старшим скульптором, он включает те же архитектурные и декоративные элементы, что и ретабло Королевской капеллы, и ретабло св. Петра: ордерные колонны, орнаменты и головы херувимов. Основным новшеством данного комплекса является помещение главной скульптурной группы «Принесение во храм» в нишу с овальным балдахином — данный композиционный прием ранее не применялся в скульптурных ретабло Испании в таком масштабе, хотя глубокие ниши под балдахинами использовались мастерами предшествующего периода для размещения многофигурных скульптурных групп (в ретабло соборов Толедо (1497–1504) и Севильи (1482–1564)) или выделения главного изображения (например, в ретабло Пресвятой Девы Доброго Утра работы Хилья де Силоэ). Применяя огромный архитектурный балдахин, Бигарни в то же время изменил традиционную трехчастную композицию, сохраняя ее в пределле и втором ярусе. Верхний ярус ретабло посвящен теме Страстей Христовых: слева направо изображены «Моление о чаше», «Христос у колонны» и «Несение креста», выше расположено готическое «Распятие» с предстоящими Богоматерью и апостолом Иоанном. В пределле располагаются сюжеты «Благовещения», «Поклонения Младенцу» и «Встречи Марии и Елизаветы». Сочетание в одном ансамбле сцен детства и Страстей Христа как отражения евхаристического таинства

Илл. 7. Фелипе Бигарни, Диего де Силоэ. Ретабло св. Петра. Ок. 1522–1524. Дерево, роспись, позолота. Капелла Кондестабло, собор Санта Мария, Бургос

Илл. 8. Фелипе Бигарни, Диего де Силоэ, Леон Пикардо. Ретабло Принесения во храм. 1523–1527. Дерево, роспись, позолота. Капелла Кондестабло, собор Санта Мария, Бургос





Илл. 9. Фрагмент ретабло Принесения во храм

было рассмотрено на примере ретабло монастыря Мирафлорес. В данном случае, в центре пределлы вместо традиционно изображаемых вариантов иконографии с телом мертвого Христа («Мужа Скорбей» или «Оплакивания») помещено «Поклонение Младенцу», которое может служить иллюстрацией догмата о Воплощении, а в рамках евхаристического культа — изображением Тела Христова, составляющим традиционную композиционную и семантическую ось ретабло с венчающим «Распятием». Следует отметить, что композиция ретабло с багдахином стала широко применяться к эпохе барокко, но одним из первых мастеров, интерпретировавших данный прием, был Алонсо Берругете (ретабло церкви Сан Сальвадор, Убеда, ок. 1554 г. — разрушено в 1936–1939 гг.).

Диего де Силоэ исполнил в данном ансамбле группу Святого семейства со служанкой в главной сцене, «Христа у колонны», «Несение креста», «Поклонение Младенцу» и «Встречу Марии и Елизаветы» [10, р. 16]. Фигурам свойственна вытянутость, спокойный ритм жестов и складок одеяний, лица идеализированы (тип женской красоты, разработанный Д. де Силоэ, исследователи связывают с влиянием Рафаэля [5, р. 106; 10, р. 12]). По сравнению с более резкими, характерными лицами старца Симеона и пророчицы Анны, их порывистыми движениями и одеждами со множеством деталей, композиции Силоэ отличаются сдержанностью. Как и в предыдущих работах скульптора, работы по полихромии исполнял мастер Леон Пикардо, подчеркивавший нежность и живость черт лиц и придававший красочность одеждам при помощи техники «аль эстофадо».

Склонность к мягкой идеализации в творчестве мастера, вероятно, послужила причиной того, что одной из первых работ, заказанных ему после переезда в Гранаду в 1528 г., было исполнение новых статуй Католических королей перед ретабло Королевской капеллы [4, р. 50–51]. Изначально на постаментах перед алтарем находились скульптуры работы Фелипе Бигарни, отличающиеся явной портретной характеристикой (черты лица Фердинанда Арагонского практически совпадают с его живописным портретом работы Михеля Зиттова (рубеж XV–XVI вв., дерево, масло, Музей истории искусств, Вена)). Помещение в нижнюю часть ретабло изображений заказчиков распространилось в скульптуре на рубеже XV–XVI вв., в том числе под влиянием Х. де Силоэ. Переход условных портретов

донаторов от рельефов в ретабло к статуям перед ним связан, очевидно, с формами гробничной скульптуры и помещением ретабло в капеллы-усыпальницы. Колонопреклоненные фигуры королей, созданные Силоэ, обладают торжественной неподвижностью, более соответствующей идее портрета как «символа власти и величия изображенных» [12, р. 11]; Фердинанд Арагонский представлен в доспехах, а Изабелла Кастильская — в строгом платье и с покрывалом на голове; тип вытянутых лиц с крупными чертами во многом напоминает работы Хиля де Силоэ. Вероятно, при создании своих скульптур мастер Диего вдохновлялся одной из статуй ансамбля Мирафлорес — фигурой колонопреклоненного инфанта Альфонсо, помещенной на его надгробие и обращенной в молитвенном жесте к ретабло. Таким образом, можно говорить о своеобразной художественной преемственности в работах отца и сына де Силоэ. В Гранаде, где мастер Диего жил до конца дней, он работал преимущественно как архитектор.

В результате исследования ретабло в творчестве Хиля и Диего де Силоэ можно сделать несколько выводов. Во-первых, ансамбли Хиля де Силоэ являются самостоятельными проектами, композиция которых разрабатывалась художником на основе источников из других видов искусства, в то время как Диего де Силоэ работал в тандеме с другими скульпторами — Бартоломе Ордоньесом в Неаполе и Фелипе Бигарни в Бургосе (единственным исключением является ретабло св. Анны 1522 г.). Во-вторых, у обоих скульпторов были постоянные сотрудники — мастера по росписи статуй (Диего де ла Крус и Леон Пикардо), которые помогали полностью воплотить авторский замысел, завершая художественный образ. В-третьих, приемы и иконографические новшества, привнесенные мастерами де Силоэ в свои алтарные композиции, повлияли на развитие скульптурного ретабло в Испании: в их программы стали включаться изображения заказчиков (вскоре отделившиеся от ретабло в виде отдельно стоящих статуй); в Кастилии появились ретабло исключительно евхаристического содержания; включение круга ангелов вокруг центрального изображения перешло в оформление ниш-экспозиторов; глубокие овальные ниши, включающие главную сцену ретабло, получили развитие в творчестве современников мастеров (Алонсо Берругете) и широко распространились в эпоху барокко.

Список литературы:

1. *Каптерева Т. П.* Искусство Испании. Средние века. Эпоха Возрождения: Очерки. М.: Изобразительное искусство, 1989. 385 с.
2. *Прохорцова М. М.* Изображения донаторов в испанских ретабло XIV–XVI вв. // *Манускрипт*. 2019. № 7. С.180–185.
3. *Gómez-Moreno M.* Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete. 1517–1558. Madrid: Instituto Diego Velazquez, 1941. 245 p.
4. *Gómez-Moreno M.* Diego de Siloe. Homenaje en el IV centenario de su muerte. Granada: Universidad, 1963. 105 p.
5. *Hernández Redondo J. I.* Diego de Siloe, aprendiz destacado en el taller de Felipe Bigarny // *LOCVS AMOENVS*, 2000–2001. № 5. P. 101–116.
6. *Kroesen J. E. A.* Staging the Liturgy: The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula. Lueven, Paris, Walpole: Peeters, 2009. 467 p.
7. *Martínez Abelenda D.* La escultura de la Capilla del Condestable en la Catedral de Burgos // *Boletín de la Institución Fernán González*. 1956. № 134. P. 59–65.
8. *Torres Balbàs L.* *Ars Hispaniae: Arquitectura gótica*. Madrid: Plus-ultra, 1952. 402 p.
9. *Trens M.* La Eucaristía en el arte Español. Barcelona: Ayma S. L., 1952. 333 p.
10. *Vasallo Toranzo L.* Imágenes para la devoción de los poderosos. Diego de Siloe al servicio del obispo Juan Rodríguez de Fonseca y del contador Cristóbal Suárez // *De Arte*. 2018. № 17. P. 7–23.
11. *Yarza Luaces J.* La Cartuja de Miraflores. Madrid: Fundación Iberdrola, 2007. Vol. 2. 77 p.
12. *Zalama M. A.* Fernando el Católico y las artes: pinturas y tapices // *Revista de estudios Colombinos*. 2015. № 11. P.7–28.

References:

- Gómez-Moreno M. *Diego de Siloe. Homenaje en el IV centenario de su muerte*. Granada, Universidad Publ., 1963. 105 p. (in Spanish)
- Gómez-Moreno M. *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete. 1517–1558*. Madrid, Instituto Diego Velazquez Publ., 1941. 245 p. (in Spanish)
- Hernández Redondo J. I. Diego de Siloe, aprendiz destacado en el taller de Felipe Bigarny. *LOCVS AMOENVS*, 2000–2001, no. 5, pp.101–116. (in Spanish)
- Kaptereva T. P. *Iskusstvo Ispanii. Srednie veka. Epokha Vozrozhdeniia: Ocherki (Spanish Art. Middle Ages. Renaissance: Essays)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1989. 385 p. (in Russian)
- Kroesen J. E. A. *Staging the Liturgy: The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*. Lueven, Paris, Walpole, Peeters Publ., 2009. 467 p.
- Martínez Abelenda D. La escultura de la Capilla del Condestable en la Catedral de Burgos. *Boletín de la Institución Fernán González*, 1956, no. 134, pp. 59–65. (in Spanish)
- Prokhortsova M. M. *Izobrazheniia donatorov v ispanskih retablo 14–16 vv. (Donors' Images in Spanish Retables of 14–16 cc.)*. *Manuskript (Manuscript)*, 2019, no. 7, pp. 180–185.
- Torres Balbàs L. *Ars Hispaniae: Arquitectura gótica*. Madrid, Plus-ultra Publ., 1952. 402 p. (in Spanish)
- Trens M. *La Eucaristía en el arte Español*. Barcelona, Ayma S. L. Publ., 1952. 333 p. (in Spanish)
- Vasallo Toranzo L. Imágenes para la devoción de los poderosos. Diego de Siloe al servicio del obispo Juan Rodríguez de Fonseca y del contador Cristóbal Suárez. *De Arte*, 2018, no. 17, pp. 7–23. (in Spanish)
- Yarza Luaces J. *La Cartuja de Miraflores. Vol. 2*. Madrid, Fundación Iberdrola Publ., 2007. 77 p. (in Spanish)
- Zalama M. A. Fernando el Católico y las artes: pinturas y tapices. *Revista de estudios Colombinos*, 2015, no. 11, pp. 7–28. (in Spanish)

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 director of the Print department. National Library of Russia, Sadovaia ul., 18 191023 Saint Petersburg, Russian Federation. aesono@yandex.ru

СКУЛЬПТУРА В ГРАВЮРЕ: ПРОПАГАНДА, "GNADENBILD" И ПОПУЛЯРНАЯ КУЛЬТУРА XVII–XVIII ВВ.

SCULPTURE IN ENGRAVING: PROPAGANDA, "GNADENBILD" AND POPULAR CULTURE OF THE 17TH – 18TH CENTURIES.

Аннотация. В статье рассматривается проблема отображения скульптуры в гравированных источниках эпохи барокко XVII–XVIII вв. Автор выделяет несколько поводов для изображения скульптуры в гравюре — религиозная пропаганда в контексте противостояния католических и протестантских стран в Европе; народное почитание тех или иных образов, которое также может быть вписано в концепцию Контрреформации или «рекатолизации». Наконец, скульптура в гравюре выступает как неотъемлемая часть убранства храма или городского ансамбля. Кроме того, изображение скульптуры, активно использовавшейся и в религиозной пропаганде, и в виде аллегорических образов, свидетельствует о важном месте, которое она занимала в культуре барокко. Именно поэтому при анализе гравюр, в которых присутствует изображение скульптуры, может быть отчетливо выявлена основная проблема барочной же пластики — правдоподобие. Гравюра, запечатлевая скульптуру, воспроизводит и её реальные проявления в рамках барочного восприятия XVII–XVIII вв. — то есть демонстрирует иллюзорность барочной пластики, выявляет стремление скульптора создать произведение максимально правдоподобное, близкое психологии реального человека. Таким образом, анализируя изображение скульптуры в гравюре, можно прийти к концепциям барочного иллюзионизма и популяризации скульптурных образов, как с помощью этого иллюзорного правдоподобия, так и с помощью самих гравированных изображений.

Ключевые слова: барокко; Контрреформация; скульптура XVII–XVIII вв.; гравюра XVII–XVIII вв.; массовое искусство.

Abstract. The focus of the article is on the problem of representation of sculpture in engraved sources of the Baroque era of the 17th – 18th centuries. The author identified several reasons for depicting sculpture in engravings: religious propaganda in the context of the confrontation between Catholic and Protestant parties in Europe; popular worship of certain images, which can also be a part of the concept of the Counter-Reformation or "recatholization". Finally, the engraved sculpture appeared as an integral part of the decoration of the churches or a city ensemble of the 17th – 18th centuries. In addition, the image of the sculpture, which both religious propaganda and allegorical images actively used, marked the important place that sculpture occupied in the Baroque culture. Analyzing engravings in which the image of the sculpture is present, the author identified the main problem of Baroque plastics — the verisimilitude. Capturing the sculpture, engravings reproduced its real manifestations in the framework of the Baroque perception of the 17th – 18th centuries. This demonstrates the illusory nature of Baroque sculpture, reveals the sculptor's desire to create a work as believable as possible, close to the psyche of a real person. Thus, by analyzing the image of the sculpture in engravings, one can comprehend the concepts of Baroque illusionism and the popularization of sculptural images, both through this illusory verisimilitude and engraved images themselves.

Keywords: Baroque; Counter-Reformation; sculpture of the 17th – 18th centuries; engraving of the 17th – 18th centuries; popular art.

Гипотетически, отношение к скульптуре в европейской культуре варьируется от условно негативного «иконоборчества» к условно положительному «идолопоклонству». Новое время даёт возможность найти проявления обоих экстремумов в европейской культуре, учитывая особенно актуальное в XVI–XVII вв. противоборство католических и протестантских стран, а также невиданный подъем скульптуры в католических регионах и большое количество печатных источников. Приходится признать, что противостояния происходили не только на полях сражений или во время дипломатических переговоров, но и в искусстве, в котором не могли не пересечься линии развития скульптуры и гравюры.

Хорошо известно о влиянии гравюры на пластику. Например, иконографические схемы, созданные Альбрехтом Дюрером, Маркантонио Раймонди, Яном Коллартом, Питером Паулем Рубенсом и многими другими, были широко распространены в католической Испании XVII в., где использовались при производстве полихромной скульптуры как важный иконографический источник [5, р. 119–153]. Точно так же известен факт практически повсеместного распространения светской скульптуры, прежде всего, включенной в городские дворцово-парковые ансамбли.

Можно предположить, что в бурно развивавшемся потоке печатного искусства, приобретающего массовый характер, сама скульптура может быть обнаружена и как второстепенный элемент декора, и как целенаправленно зафиксированный объект. Однако даже в случае простой констатации факта присутствия скульптуры в том или ином сюжете можно сделать наблюдения о её широком распространении и своеобразии.

Кроме того, следует предположить, что в XVII–XVIII вв. сама скульптура выходит за рамки классических представлений о ней как части архитектурного целого, будь то храм или городской ансамбль, и вступает в область массового искусства и народной культуры. Это заметно, прежде всего, на примере религиозной пластики в католических странах. Религиозная скульптура становится правдоподобной, а её взаимодействие со зрителем зиждется теперь на психологическом фундаменте сопереживания, сочувствия, внешнего схождения проявления эмоций. Полихромная скульптура становится одним из важнейших искусств в Испании, Португалии, Италии, на юге Германии, в Чехии, Польше и пр., почти везде будучи преимущественно частью массовой культуры (религиозные шествия, народное почитание, паломничество, и, неизбежно, репродуцирование скульптуры в гравюре).



*Nec terris solum grassatur, at inuisa reddit
Aequora, conscensaque furit sanissima classe
Impietas, fluctusque sacro scelerata cruore
Infcit, externis Christum ut procul arceat oris.
Scilicet, ut genio qua negligit ipsa nefando,
Per caedes animat populis ea dona remotis.*

Илл. 1. Ричард Роулэндс. Иллюстрация из книги «Театр жестокости еретиков нашего времени» ("Theatrum crudelitatum haereticorum Nostri Temporis", p. 55). 1604. Гравюра на меди. 1604. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

Именно с особым отношением к скульптуре, с её популярным характером связано то, что она становится своеобразным маркером католической церкви в Новое время, а разрушение религиозной пластики, безусловно, отсылает к протестантской стороне. Можно вспомнить иллюстрации к книге католического публициста Ричарда Роулэндса «Театр жестокости еретиков нашего времени» 1583 г. издания (или, например, латинский вариант 1604 г. [8]), созданной как ответ на «Книгу мучеников» Джона Фокса. Оба автора хотели показать преступления противоборствующих сторон — у Роулэндса есть несколько гравюр, в которых наглядно продемонстрировано разрушение религиозной пластики. Особенной трогательностью и в то же время характерностью отличается образ захваченного французским пиратом-гуленотом Жаком де Сором португальского корабля [1, p. 41]. Монахи, которые отправлялись в Бразилию, были казнены, и на первом плане можно разглядеть фигуру монаха, держащего в руках деревянную статую Девы Марии с младенцем Иисусом.

Данное изображение (Илл.1) — именно иллюстрация из книги, хотя и близкая по формальным признакам к более популярным листовкам или брошюрам, а латинский текст, возможно, свидетельствует о желании автора и издателя сделать своё произведение доступным для как можно большего числа образованных читателей. Этот пример, однако, является скорее отзвуком ренессансной публицистики, нежели частью массовой культуры XVII в.

Неотъемлемой и выразительной частью этой культуры, напротив, были помещенные в позитивный контекст народного почитания образы, распространенные в XVII–XIX вв. в католических регионах. Можно обратиться к двум довольно схожим примерам. Оба листа изданы в Германии в 1650-е гг. и могут быть отнесены к немецкой традиции "Gnadenbilder" или «образов для молитвы», широко распространенных в XVI и XVII вв., отчасти благодаря тому, что их издавали такие плодотворные печатники, как, например, Пауль Фюрст (1608–1666) и др. [6, p. 20–21].

Например, лист со статуей Богоматери ("Maria Mater Iesu Consolatrix Afflictorum Sacellisociet. Iesu Luxemburgi Miraculis Clara") является изображением чудотворного образа Девы Марии Люксембургской, скульптуры (73 см), сделанной из липы и известной с 1626 г. У истоков местной традиции почитания данного образа стоит, вероятно, иезуитский священник, а также

учитель местного колледжа Жак Броквар (Jacques Brosquart), который инициировал первую религиозную процессию с участием этой скульптуры, после чего образ стал считаться защитником города от чумы. Лист, судя по подписи (Coloniae. Ouerrad. Excudit), издан в Кельне в издательстве известного картографа Петера Оверадта (1590–1652), который начиная с 1600 г. занимался печатью листов религиозного содержания. Поэтому, а также учитывая, что история почитания самой статуи начинается только в 1626 г., данный лист можно датировать 1630–1650 гг.

Изображение особо почитаемой скульптуры Девы Марии из Пршибрама ("Prawy Obras Blagoslaweny Panny Marie...", Илл. 2) — гравюра с аналогичной композицией, созданная в традициях немецкого печатного дела эпохи барокко и напечатанная, вероятно, на юге Германии. Лист снабжен текстом на польском, латыни и немецком языке, из которого можно узнать, что перед зрителем — чудотворный образ Девы Марии из монастыря на Святой Горе в городе Пршибрам (60 км от Праги). Деревянная фигурка из грушевого дерева была, по легенде, вырезана архиепископом Арноштом из Пардубиц (1297–1364) в XIV столетии (на гравюре указан 1360 г.).

Стоит обратить внимание на то, что и условно, но довольно отчетливо переданный барочный алтарь со скульптурой. Если это не чистая фантазия гравера, то данный лист можно приблизительно датировать также серединой — второй половиной XVII в. Барочная перестройка этого древнего монастыря и создание его внутреннего убранства датируется XVII в. С 1659 по 1674 гг. строительством занимался итальянский архитектор Карло Лурато (1615–1684), оставивший заметный след в истории чешского барокко, а затем в начале XVIII столетия по проекту Кириана Игнаца Динценхофера (1689–1751) была построена лестница, ведущая к монастырю.

Чуть ближе к строго архитектурной графике, однако всё же в традициях массового искусства Нового времени, находятся изображения алтарей из разных католических храмов Европы. Такие гравюры выступали как своеобразные «туристические»



Илл. 2. Неизвестный гравер. Правильное изображение Пресвятой Богородицы... (Prawy Obras Blagoslaweny Panny Marie...). 1650-е. Гравюра на меди. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург



Илл. 3. Неизвестный гравер с гравюры Яна ван Санде. Алтарь Святого причастия в знаменитой церкви Свв. Михаила и Гудулы в Брюсселе (Altare sanctissimi sacramenti miraculosi in insigni ecclesia S. S. Michaelis et Gudilae in urbe bruxellensi). 1720-е. Гравюра на меди. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

проспекты с изображением того или иного известного места с кратким разъяснением истории этого памятника.

Например, двадцатыми годами XVIII в. можно датировать переиздание гравюры с изображением «Алтаря чуда Святого причастия» (“Altare sanctissimi sacramenti miraculosi in insigni ecclesia S. S. Michaelis et Gudilae in urbe bruxellensi”, илл. 3), изначально созданной в XVII в. Информация на листе немного противоречива — с одной стороны, есть указание на гравера Яна ван Санде (Jan van Sande, 1568–1638), с другой — можно узнать о том, что юбилейные торжества, посвященные алтарю, прошли сначала в 1670 г., а затем — в 1720 г. Гравюра является изображением алтаря, довольно известного в XVII–XVIII вв. и почитаемого католиками Брюсселя, города Южных Нидерландов, долгое время управлявшихся испанцами.

Стоит отметить, что алтарь находился в готическом соборе Святых Михаила и Гудулы, возведенном в XIII–XV вв., и был создан, вероятно, в начале XVII в. в духе раннего барокко. Алтарь посвятили событиям XIV в., когда, несмотря на «осквернение» гостии иудеями, она чудесным образом очистилась. Однако этот средневековый эпизод был актуализирован в конце XVI в. в рамках уже теологического противостояния католиков и протестантов, прежде всего, в вопросе преосуществления святых даров. В этом смысле образ иудеев из легенды становился, по сути, образом протестантов. Действительно, в 1570-е – 1580-е гг. реликвия была спрятана, так как власть в Брюсселе принадлежала кальвинистам, и лишь с возвращением испанского владычества в 1595 г. в лице Альберта VII, штатгальтера Испанских Нидерландов, и его супруги Изабеллы Клары Евгении, испанской инфанты, объекты почитания вернулись в храм, приобретя сугубо актуальное на тот момент значение.

Анализируя гравюру с изображением алтаря, так или иначе, приходится поместить её между собственно “Gnadenbild” и пропагандисткой католической листовкой времен Реформации, а коснувшись Испании, невозможно не вспомнить о том, что популярные и народно почитаемые образы в независимости от своего местоположения были хорошо известны во всем като-

лическом мире. С одной стороны, существовала традиция воспроизведения скульптуры — феномен повторения образов, который ближе к буквальному тиражированию в искусстве Нового времени с его масштабами производства, популярной красотой и правдоподобием, нежели к следованию условным иконографическим канонам. Именно поэтому в главном соборе Сантьяго-де-Компостела, практически «второго Рима» для паломников XVII–XVIII вв., можно встретить изображение народно почитаемого Пражского Младенца Иисуса, а в Праге, в бенедиктинском Эммаусском монастыре — образ Девы Марии Монтсеррат, созданный на юге Испании и привезенный в Чехию в 1630-е гг. [7, р. 8–10].

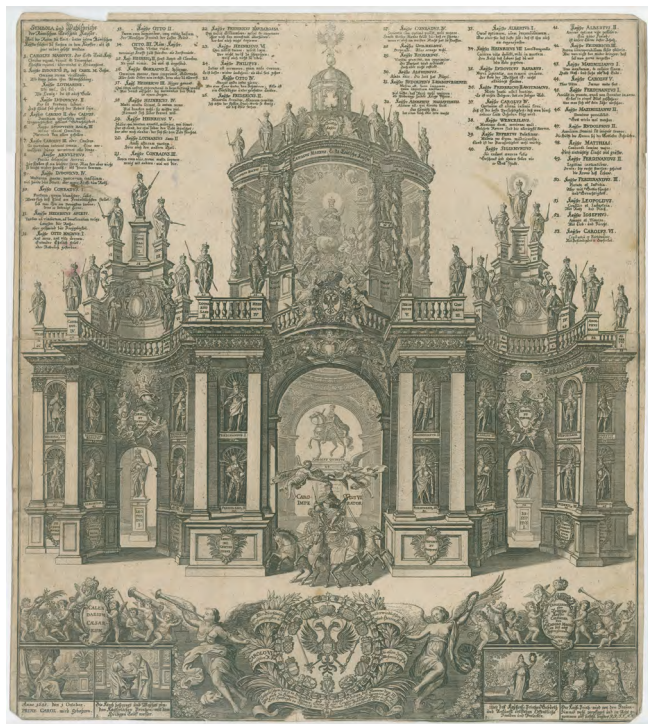
С другой стороны, скульптурные образы регулярно воспроизводились в гравюре. Кроме того, нельзя забывать, что само паломничество, наряду с местными городскими религиозными процессиями, играло огромную роль в католической массовой культуре эпохи барокко. Целью такого паломничества для католика из Восточной Европы вполне мог быть и сам испанский монастырь на горе Монтсеррат. Его изображение можно найти, скажем, в гравюре из книги, изданной Питером ван ден Берге в Антверпене в 1700 г. [2]. Стоит заметить, однако, что его “Theatrum Hispaniae” — это переиздание гравюр французского мастера Луи Менье, который посетил Испанию в XVII столетии. На гравюре в книге есть и пейзаж с монастырем, и клеймо с отдельным воспроизведением образа Девы Марии Монтсеррат.

Можно предположить, что если барокко было унифицирующей системой для всего католического искусства, то оно, по сути, было массовым искусством, а почитаемые образы и в скульптуре, и в гравюре постепенно становились частью именно массовой культуры. Об этом также может свидетельствовать и сопутствующий почитанию образов процесс — их «замыливание», «обесценивание», связанное с возрастающим количеством воспроизведений, что демонстрирует именно массовый характер искусства Нового времени, в том числе и барокко. Такая ситуация хорошо заметна при сравнении образцов двух столетий при одновременном выявлении особенностей эволюции барочного искусства — от новаторства до культурной привычки.

На рубеже XVII и XVIII вв. скульптура продолжает появляться и в пропагандистских листовках, и в образах для молитвы, и в изображениях городских ансамблей, однако все они носят сугубо популярный характер и предназначены для широких слоев населения. Например, в 1693 г. появился летучий листок «Грабитель церквей» (“Le Pilleur d’Eglises”), в котором Людовик XIV представлен как «расхититель церквей», который перешагивает в золото церковное имущество для ведения военных действий. На листовке, которую издал Жан де Монтеспан (Jean de Montespan), можно различить и барочный интерьер, и обилие скульптуры, которой буквально набиты корзины.

К сугубо политическим листовкам, на которых изображена скульптура, стоит отнести также и те, где появляется эфемерная архитектура, столь характерная для эпохи барокко. Особенно отчетливо наличие скульптуры в барочном мире в гравюрах, посвященных коронации монархов и другим подобным случаям. Например, листовка, появившаяся в издательстве Иоганна Хофмана в Нюрнберге в 1666 г., посвящена женитьбе императора Священной Римской империи Леопольда I на испанской инфанте Маргарите Терезе (“Hochst erfreuliche gluckwuschende zuruff andem alle durchleuchtigsten unuberwindlichsten sieghaftig triumphierenden Rom. Kayser Leopoldum I...”). Пышная процессия направляется напрямик к триумфальной арке, украшенной аллегорическими фигурами, статуями правителей, при этом из пролета арки выходит уже как будто ожившая аллегория Славы.

Другой лист, посвященный императору Священной Римской империи Карлу VI Габсбургу (1685–1740) как претенденту на испанский трон, можно датировать 1700-ми гг. Лист, созданный аугсбургским гравером Иоганном Ульрихом Краусом (1655–1719), назван «календарем» (“Calendarium Caesareum”, илл. 4), так как является иллюстрированным рассказом о жизни Карла, начиная с его рождения. Здесь можно обнаружить сходство с изображениями алтарей, с той лишь разницей, что в данном случае представлен не объект религиозного поклонения или паломничества, а как бы доказательство достоинства Карла как претендента на испанский престол, за спиной у которого стоят столь уважаемые предки — императоры Леопольд I, Ио-



Илл. 4. Иоганн Ульрих Краус. Королевский календарь Карла VI (Calendarium Caesareum). 1700-е. Гравюра на меди. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

сиф I и, прежде всего, создатель испанской империи — Карл V Габсбург, конная статуя которого находится прямо за фигурой самого Карла VI.

Анализируя этот лист и предыдущий, особенно стоит обратить внимание на странное сходство между изображением скульптуры, аллегорических и человеческих фигур. Далеко не всегда можно с уверенностью сказать, что именно изображено — человек или статуя человека. Это можно было бы считать просто каламбуром, если бы не контекст — культура барокко с её стремлением обмануть восприятие зрителя, создать очень правдоподобную иллюзию. Ведь в настоящих храмах человек XVII–XVIII столетий зачастую сталкивался с той же проблемой — настолько натуралистичны поза, мимика и одежда статуи, что далеко не сразу зритель мог понять, человек перед ним или скульптурный образ, во всяком случае, перед ним открывался простор для фантазии.

Однако и здесь можно обнаружить определенные градации иллюзионизма — скорее аллегорические фигуры в случае с изображением Леопольда I и, наоборот, очевидные аллюзии на настоящий скульптурный проект, столь похожий на католический алтарь, барочное ретабло, в случае с Карлом VI. Заканчивая размышления об оживших статуях, следует вспомнить также известный портрет Людовика XV (“Ludovicus Victor et Pasator”), выполненный в 1748 г. французским гравером немецкого происхождения Иоганном Георгом Вилле (Johann Georg Wille или Jean Georges Wille, 1715–1808) со скульптурного оригинала Жан-Батиста Лемуана. Портрет Людовика — это именно воспроизведение скульптуры в гравюре, однако нельзя не отметить, что изображение короля выглядит скорее как портрет, а не репродукция с обликом скульптурного бюста.

Это можно понять, сравнивая данный лист с гравюрами, где изображены настоящие статуи, находящиеся в городских ансамблях. Там они не играют роль портретируемого, но неизменно выступают как одна из основных частей сюжета, оживляя собой изображение города. Прекрасной иллюстрацией этой мысли могут служить несколько листов, относящихся к одному и тому же виду печатной продукции — так называемым «оптическим видам». Такие гравюры, напечатанные в Лондоне, Париже или Аугсбурге, всегда раскрашенные, можно было увидеть на городских площадях, приобрести для рассматривания дома или для украшения интерьера. Отличительной особенностью

или даже неотъемлемой частью их бытования были всевозможные оптические приборы, состоявшие из линзы, зеркала и ящика («зограскоп», «оптическая диагональная машина» и др. [3]). Этот механический способ создания иллюзии глубины пространства вновь напоминает о культуре барокко, но уже позднего, ведь пик популярности «оптических видов» пришелся на 1750-е — 1790-е гг.

Так, на листе с видом двух мостов в Париже со стороны дворца Тюильри (“Vue des Ponts, Neuf et Libre avec une partie du Chateau des Thuilleries”) можно на самом дальнем плане прямо на мосту различить фигуру человека верхом на лошади. Это не что иное, как конная статуя, изображающая Генриха IV. Над статуей, созданной по заказу вдовы короля, Марии Медичи и законченной в 1614 г., работали последовательно Джамболонья (Giovanni da Bologna, 1529–1608) и Пьетро Такка (Pietro Tacca, 1577–1640). Памятник Генриху IV был создан в рамках хорошо прослеживаемой традиции, к которой можно отнести несколько монументов в Европе — конную статую Филиппа IV в Мадриде, герцогу Тосканскому Фердинанду I во Флоренции. Сам же лист появился в издательстве наследников знаменитого парижского печатника Жака Шеро на улице Сен-Жак в самом конце XVIII в.

Другой пример — вид площади Людовика XV в Париже (“Vista en perspectiva de la Piazza Maior de Lodoico XV en Paris”), который можно датировать 1780-ми гг. В 1763 г. на площади, которая тогда носила имя Людовика XV (сейчас это площадь Согласия), была установлена его конная статуя, созданная французским скульптором Эдме Бушардоном (Edmé Bouchardon, 1698–1762) в классицистическом духе и завершенная Жан-Батистом Пигалем (Jean-Baptiste Pigalle, 1714–1785), учеником упомянутого выше Лемуана.

Король был изображен в виде римского императора, однако судить об этом можно лишь по сохранившимся проектам и гравюрам, так как сам памятник до наших дней не сохранился. Для современников установка статуи имела, по-видимому, большое значение, будучи политическим действием и таковым же делая изображение статуи. Об этом косвенно свидетельствует то, что «оптический вид» имеет посвящение — «казначеево военного флота Его католического величества» в Картахене Хосе Бека (“...Dedicada a D. Joseph Bezacontador de Navio de la Real Armada de Su Majestad Catholica en el de partamento de Carthagená”).

«Оптических видов», на которых можно найти скульптуру как часть городского пейзажа, существует огромное количество. Однако нужно иметь в виду, что далеко не всегда в основе такого изображения лежало некое точное документальное свидетельство вроде архитектурного чертежа или проекта. В большинстве же случаев — это касается и изображения скульптуры — «оптический вид» был сочиненным произведением, в котором создавалась иллюзия правдивости, то есть по своей сути «оптические» листы в полной мере соответствовали таким характеристикам барочного искусства как правдоподобие и стремление аффектировать зрителя. Заглядывая в ящик с линзой, наблюдатель оказывался перед миниатюрным миром, театральной сценой — местом, которое он, вероятно, никогда не видел в настоящей жизни. Особенной театральностью и барочной пышностью отличались немецкие листы, произведенные в Аугсбурге [4].

Необходимо подчеркнуть именно эти особенности «оптических видов» как продукта эпохи барокко, ведь они напрямую влияли на восприятие скульптуры в данном разделе массового искусства Нового времени. Например, можно обратиться к листу, напечатанному в Аугсбурге в 1780-е гг. и гравированному Францем Ксавье Хаберманом (1721–1796), на котором изображено разрушение скульптуры английского короля (“Die Zerstorung der koniglichen Bild Saule zu Neu Yorck”, илл. 5). Свержение статуи английского монарха Георга III в Нью-Йорке в 1776 г. было ярким выражением протеста против колониальных властей, однако изображено это событие скорее как фантазия, нежели как точная фиксация.

Известно, например, что статуя Георгу III была установлена в 1770 г. и являлась конным монументом, напоминая указанную выше конную скульптуру Людовика XVI в Париже. Поэтому очевидно, что изображение скульптуры подано здесь в рамках представлений о правдоподобии.

Подводя итоги, следует заключить, что почитание скульптурного образа или его разрушение — четко выявляемый сюжет в гравюре Нового времени в католических и протестантских странах, подчеркивающий особое место скульптуры в культуре барокко.

В независимости от содержания, скульптурный образ, запечатленный в гравюре, выявляет и эволюцию самой культуры барокко: от новаторских, будоражащих зрителя произведений — к чему-то ещё более привлекательному и аффектирующему, что в итоге становится чем-то настолько привычным, что без него немислим облик храма или города.

Можно также выделить несколько специфических теоретических акцентов, связанных с появлением скульптуры в гравюре барокко. Во-первых, это проблема религиозной пропаганды как части политической повестки дня, что столь часто актуализировало тот или иной пластический образ; во-вторых, особенности восприятия самой скульптуры как некоего иллюзорного предмета и в гравюре, и в реальной жизни; и, наконец, в-третьих, тиражирование образов. Последний пункт касается скульптуры особенно сильно, ведь она воспроизводилась на протяжении двух с лишним веков в огромных количествах — в действительности (в дереве, камне или металле) и в гравированном виде.



Илл. 5. Франц Ксавье Хаберманн. Разрушение статуи короля Георга III в Нью-Йорке (Die Zerstörung der königlichen Bild Säule zu Neu York). 1780-е. Гравюра на меди, акварель. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

Список литературы:

1. Apestegui C. Los ladrones del mar, piratas en el Caribe: corsarios, filibusteros y bucaneros 1493–1700. Barcelona: Lunwerg, 2000. P. 41.
2. Berge P. van den. *Theatrum hispaniae exhibens regni urbes, villas ac viridaria magis illustrata...* Amsterdam, 1700. 74 p.
3. Kaldenbach C. J. *Perspective Views // Print Quarterly*. 1985. Vol. 2, № 2. P. 87–104.
4. Kapff S. von. *Guckkastenbilder aus dem Augsburger Verlag von Georg Balthasar Probst: 1732–1801. Perspective Vues / Vues d'Optique, Gesamtkatalog*. Weissenhorn: Anton H. Konrad, 2010. 560 p.
5. Medina L. G. *Iuxta Crucem. Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna. (Siglos XVI–XVIII)*. Granada: Diput. prov. de Granada, 2015. 432 p.
6. Schilling M. *Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1990. 503 S.
7. Simandlova K. *Emauzy Abbey. History and Guide to the Monastery*. Praha: Nakladatelství Oswald, 2008. 24 p.
8. Verstegan R. *Theatrum crudelitatum haereticorum Nostri Temporis*. Antverpiae: Apud Hadrianum Huberti, 1604. 95 p.

References:

- Apestegui C. *Los ladrones del mar, piratas en el Caribe: corsarios, filibusteros y bucaneros 1493–1700*. Barcelona, Lunwerg Publ., 2000, p. 41. (in Spanish)
- Berge P. van den. *Theatrum hispaniae exhibens regni urbes, villas ac viridaria magis illustrata...* Amsterdam, 1700. 74 p. (in Latin)
- Kaldenbach C. J. *Perspective Views. Print Quarterly*, 1985, vol. 2, no. 2, pp. 87–104.
- Kapff S. von. *Guckkastenbilder aus dem Augsburger Verlag von Georg Balthasar Probst: 1732 – 1801. Perspective Vues, Vues d'Optique, Gesamtkatalog*. Weissenhorn, Anton H. Konrad Publ., 2010. 560 p. (in German)
- Medina L. G. *Iuxta Crucem. Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (Siglos XVI–XVIII)*. Granada, Diput. prov. de Granada Publ., 2015. 432 p. (in Spanish)
- Schilling M. *Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag Publ., 1990. 503 p. (in German)
- Simandlova K. *Emauzy Abbey. History and Guide to the Monastery*. Praha, Nakladatelství Oswald Publ., 2008. 24 p.
- Verstegan R. *Theatrum crudelitatum haereticorum Nostri Temporis*. Antverpiae, Apud Hadrianum Huberti Publ., 1604. 95 p. (in Latin)

Бун Валентина Захаровна, искусствовед, заместитель директора по научной работе Научной библиотеки Российской академии художеств. Центр научных учреждений РАН, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. bun@tiera.ru

Bun, Valentina Zaharovna, art historian, deputy director of 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. bun@tiera.ru

СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ КАРЛОСА II: ОБРАЗНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

SCULPTURAL PORTRAIT OF CARLOS II: FIGURATIVE FEATURES

Аннотация. В статье рассматривается малоизученный круг портретных памятников испанского короля Карлоса II: конные и отдельно стоящие в полный рост скульптуры, созданные преимущественно в XVII столетии на территориях Неаполитанского и Сицилийского королевств. Ввиду частичной сохранности и удаленности эти произведения редко становились объектом изучения испанских исследователей. В то время как их комплексный анализ позволит дополнить картину развития репрезентации образа не только конкретно Карлоса II, но и испанской монархии в целом. Данная статья является попыткой совместить историко-культурный и искусствоведческие методы, в частности сравнительный, для выявления характерных стилевых и образных особенностей анализируемых скульптурных памятников. Имея перед собой живописные и печатные образцы портретных изображений как Карлоса II, так и других испанских правителей, скульпторы в каждом отдельном случае избирали для себя разные пути решения художественного образа. Кто-то старался сохранить сходство с общепринятой на тот момент манерой репрезентации портретного изображения монарха, однако в большинстве случаев речь идет об отдельных узнаваемых деталях иконографии испанского правителя при общей идеализации портретного образа. В основном источником для создания скульптурного портрета являлись гравюры с произведений придворных живописцев Мартинеса дель Масо, Эрреры Барнуэво и Карреньо де Миранды, из которых заимствовались манера передачи портретных черт, детали костюма, трактовка позы и элементы иконографии. Итак, за пределами испанских Пиренеев иностранными скульпторами формировался не образ Карлоса II как конкретной исторической личности, а создавался образ испанского правителя как такового, что усиливалось за счет яркого итальянского барочного стиля данных произведений.

Ключевые слова: скульптура; Карлос II; портрет; скульптурный портрет; конный памятник; памятник.

Abstract. The article focuses upon the little-investigated group of monuments of Carlos II, the King of Spain. These are equestrian statues and standing full-length sculptures made mostly in the 17th century in the Kingdom of Naples and the Kingdom of Sicily. Spanish researchers seldom explored the monuments because of their partial preservation and remoteness. Their complex analysis adds to the concept of the development of an image representation, which applies not only to the images of Carlos II but Spanish monarchy as a whole. The author attempts to combine historical-cultural and art historical approaches — comparative method is particularly chosen — in order to figure out typical stylistic and figurative features of these monuments. Having pictorial and graphic samples of portraits of Carlos II and other Spanish rulers, different sculptors chose different ways of constructing the image. Some tried to keep the resemblance with the conventional manner of portrait representation, but in most cases, we can speak about different recognizable iconographic details of the Spanish ruler while the portrait generally was idealized. Main sources for sculptors were engraved portraits made from pictures by court painters Martínez del Mazo, Herrera Barnuevo and Carreño de Miranda. Sculptors adopted their manner of the depiction of portrait features, costume details, postures, and iconographic elements. Thus, out of the borders of Spanish Pyrenees foreign sculptures didn't form the image of Carlos II as a specific historical figure but invented the image of a Spanish ruler as such, which was intensified by vivid baroque style of these works.

Keywords: sculpture; Carlos II; portrait; sculptural portrait; equestrian monument; monument.

Когда речь заходит о портретах короля Карлоса II, правившего начиная с 1665 г. в течение 35 лет в Испании, в первую очередь в памяти возникают произведения придворного живописца Хуана Карреньо де Миранды, писавшего свои работы в 70-х — первой половине 80-х гг. XVII столетия. Во многих европейских музейных собраниях можно обнаружить портретные произведения художника, где представлен испанский монарх, облаченный в черный костюм с белым воротником, среди интерьера Зеркального зала мадридского Алькасара. Специалистам и интересующимся европейской портретной живописью Нового времени также вспоминаются изображения других придворных мастеров, таких как Себастьян де Эррера Барнуэво или Клаудио Козльо, или отдельные гравированные портреты правителя. Однако до настоящего времени как в научно-исследовательских кругах, так и среди широкой публики мало что известно о скульптурных портретах Карлоса II. Возможно, отсутствие особого интереса к этой теме связано с тем, что значительная часть памятников создана иностранными скульпторами и находится за пределами

современной территории Испании. Среди исследователей, касающихся в своих работах этой проблемы, можно выделить Диану Бодар [1] и Альваро Паскаля Ченеля [4–7]. Последний анализирует эти малочисленные произведения через историко-культурологическую и политическую призму, устанавливая причинно-следственные связи возникновения заказов на такого рода скульптуры. Данный подход позволяет лучше понять исторический контекст создания произведения, однако оставляет в стороне его художественные особенности. Вследствие чего автор статьи хотел бы сконцентрироваться в большей степени на рассмотрении самих скульптурных работ, уделяя внимание их образной, стилистической составляющей и возможным изобразительным образцам, которые могли лечь в основу разработки портретного образа.

Как уже было упомянуто выше, при изучении наследия скульптурных портретов Карлоса II исследователи сталкиваются с тем, что преобладающая часть работ была создана итальянскими скульпторами для городов итальянских вице-королевств. Необходимо помнить, что во второй

половине XVII столетия Испанская монархия, помимо колоний Нового Света, продолжала контролировать территории, пролежавшие по другую сторону Пиренейских гор. Миланское герцогство, Неаполитанское и Сицилийское королевства являлись испанскими владениями, а экономический и рекрутский потенциал этих земель использовался короной для восполнения своих потерь в ходе нескончаемых войн, которые вела в то время Испания [8, р. 343–373]. В свете чего сам факт создания и нахождения памятников членам династии Габсбургов в таких городах, как Неаполь, Месина или Палермо, являлся обоснованным жестом со стороны правящей элиты, выражавшим стремление продемонстрировать свое почтение испанскому монарху. Однако отличительной чертой скульптурных изображений Карлоса II было то, что часть из них появилась в связи с общими антииспанскими настроениями, ярким выражением которых была череда восстаний в Неаполе и на Сицилии 1646–1647 и 1674–1678 гг. Так, после подавления восстания на Сицилии 1674–1678 гг. по приказу нового вице-короля Франсиско де Бенавидеса, графа Сантистебана, на соборной площади в Мессине в 1680 г. был возведен конный памятник Карлосу II [5, р. 183; 1, р. 107–108]. К сожалению, в ходе революции 1848 г. он был разрушен, и о данной скульптурной композиции возможно судить только по сохранившейся бронзовой модели палермского скульптора Джакомо Серпотта (Илл. 1), хранящейся в музее Агостино Пеполи в Трапани, и по изобразительным источникам того времени. Исходя из рисунка мадридского издания «Географический театр старого и современного королевства Сицилия» 1686 г. и гравюры Пьеро Габриэля Берго из французского альбома «Живописное путешествие в Неаполь и на Сицилию» 1783 г., пространство вокруг памятника в центре площади было выделено невысокой сплошной каменной оградой. Постамент также был дополнительно поставлен на восьмиугольное возвышение, окруженное балюстрадой и оформленное в виде ступеней. Среди аллегорических композиций, украшавших постамент, были в том числе и геральдические символы династии Габсбургов — фигуры орлов, размещенные в непосредственной близости со скульптурным изображением испанского монарха. В области трактовки портретного образа самого Карлоса II верхом на вздыбленном коне при анализе сохранившейся модели Серпотты можно отметить, что скульптор должен был быть знаком с новой манерой репрезентации, разработанной Х. Карреньо де Мирандой в связи с женитьбой короля на французской принцессе Марии Луизе Орлеанской в 1679 г. В рассматриваемой скульптуре испанский правитель, вслед за живописными портретами придворного художника, был запечатлен в военных доспехах с цепью и подвеской ордена Золотого Руна, династического ордена испанской и австрийской ветвей Габсбургов, и во французском галстуке вместо традиционного воротника голильи. Манера передачи портретных черт также напоминает произведения Х. Карреньо де Миранды конца 70-х гг. XVII столетия.

В отличие от монумента из сицилийской Мессины, о конной скульптуре Карлоса II из города Лечче, также разрушенной в течении XIX в., можно судить только по письменным и графическим источникам [1, р. 103]. Провинция Апулия, чьей столицей являлся Лечче, входила в состав Неаполитанского королевства. По заказу губернатора провинции Камилло де Дура в 1678 г. на площади Святого Оронция был возведен памятник испанскому монарху, составивший пару ранее установленной конной скульптуре Карла V работы Цезаре Боффели. Архитектором и скульптором Джузеппе Зимбалло на площади был создан фонтан, который и украсила фигура Карлоса II. Насколько возможно судить по изображению из книги аббата Джована Баттиста Бачикелли «Неаполитанское королевство в перспективе» и рисунку с гравюры XVII столетия, в данном случае речь шла о ярко выраженном барочном стиле в общей трактовке художественного образа. Лежащая в основе фонтана форма пятилистника вместе с аллегорическими фигурами была поддержана таким же динамичным трапецевидным постаментом, в то время как в Мессине мы встречаемся с более сдержанным, лаконичным формальным решением базы памятника. К несчастью, по сохранившимся источникам нет



Илл. 1. Джакомо Серпотта. Карлос II. 1680-е. Бронза. Музей Агостино Пеполи, Трапани

достаточных оснований, чтобы анализировать манеру передачи облика Карлоса II, но появление военного шлема с перьями косвенно говорит о достаточно свободном от чужих образцов подходе скульптора при формировании портретного образа монарха.

Продолжая разговор о конных памятниках, представляющих испанского правителя, необходимо упомянуть об изначальном проекте для фонтана Монтеоливето в Неаполе, который до приостановления работ в конце 1669 г. также должен был завершаться конной скульптурой [6, р. 151–152]. Однако не только в вице-королевствах рождались идеи создания памятников Карлоса II в образе триумфатора верхом на коне. Так, в самой Испании у Фернандо де Валенсуэло, фаворита королевы-регента Марианны Австрийской, возникает амбициозная программа нового декора фасада мадридского Алькасара, подчеркивавшая и утверждавшая преемственность и легитимность существующей на тот момент власти [5, р. 168–170]. В 1675 г. по приказу Валенсуэло на фасаде Алькасара размещают конную скульптуру Филиппа IV итальянского мастера Пьетро Такка, работавшего при дворе Медичи во Флоренции. В следующем 1676 г. во Флоренцию было отправлено письмо герцогу Тосканы Козимо III Медичи с просьбой о помощи в поисках скульптора для создания конного памятника Карлоса II, который стал бы парным для существующей работы Такка. По совету герцога с этим заказом обращаются к унаследовавшему мастерскую отца Фердинандо Такка, который вместе с еще несколькими скульпторами, среди которых был Джованни Баттиста Фоджини, берется за его исполнение. Этому замыслу так и не было суждено воплотиться, в 1677 г. к власти при мадридском дворе приходит Хуан Хосе Австрийский, внебрачный сын Филиппа IV, и вдовствующую королеву Марианну Австрийскую отправляют в ссылку в Толеду, а ее фаворита заключают под стражу. В скором времени скульптура Филиппа IV была снята с фасада и перемещена в Буэн Ретиро [4, р. 78]. С этим неосуществленным заказом связывают небольшую конную скульптуру Карлоса II (Илл. 2), подаренную испанскому правителю кардиналом Джузеппе Арчинто в 1698 г. в ходе его пребывания в Мадриде [5, р. 170]. Исследователи



Илл. 2. Джованни Баттиста Фоджини. Карлос II верхом. 1698. Позолоченная бронза. Прадо, Мадрид

сходятся во мнении, что ввиду того, что скульптура была заказана у упомянутого Д. Б. Фоджини [4], получившего заказы Такка после смерти Фердинандо в 1686 г., и учитывая сохранившиеся в его мастерской зарисовки конного памятника, этот дипломатический подарок должен был быть сделан по модели так и нереализованной скульптурной композиции. Анализируя рисунок Фоджини, ныне хранящийся в Дрезденской художественной галерее, можно заметить, что оформление пьедестала фигурами рабов было вдохновлено памятником П. Такка «Четыре мавра» в городе Ливорно [4, р. 77], что также говорит о получении изначального заказа именно мастерской Такка. Карлос II предстает перед зрителем в образе античного героя, одной рукой придерживающего вожжи поднявшегося на дыбы коня, другой сжимающего жезл полководца. При практически абсолютной идентичности в области трактовки портретного образа рисунка и мелкой скульптуры, все же существуют небольшие отличия между подготовительными работами и конечной моделью. Так, необходимо отметить, что в скульптурном варианте отсутствует лавровый венок, венчающий голову Карлоса II, и появляется подвеска ордена Золотого Руна, подчеркивающая связь представляемой персоны с династическим домом Габсбургов. В том числе, в сравнении с рисунком в трактовке скульптурной модели, явно видна связь с живописными портретами Х. Карреньо де Миранды в области передачи портретных черт Карлоса. В целом идея репрезентации испанского правителя как античного героя, римского императора или полководца была распространена, начиная с периода правления Карла V, в качестве же примеров из второй половины XVII столетия можно назвать гравюры Ромейна де Хоге «Аллегория Карлоса II» или Симоне Томассена, где монарх также представлен в образе античного героя.

Переходя к скульптурам Карлоса II в полный рост, необходимо снова вернуться на территории итальянских вице-королевств. В отличие от конных образов, которые в композиционном плане и в манере передачи портретных черт испанского правителя были схожи между собой, при рассмотрении отдельно стоящих скульптурных портретов монарха наблюдается большая вариативность и условность образа.

Первая скульптура Карлоса II в Неаполе появляется уже в 1667 г. по заказу вице-короля Педро Антонио де Арагона. На центральном фасаде госпиталя Святого Януария в нишах друг под другом размещаются фигура юного испанского монарха и бюст вице-короля, выполненные резчиком Бартоломео Мори [5, р. 173]. Если искать живописные или графические произведения, от которых мог бы отталкиваться в области трактовки портретных черт и деталей мастер, то, скорее всего, это должны были быть гравюры, в основе которых лежали первые портреты Карлоса II, где он изображался ребенком пяти-шести лет, и гравюры с его предшественниками на испанском престоле. Практически к этому же времени — 1668 г., и с похожей целью — увековечить своей портрет рядом с монархом, относится создание Козимо Фанзагой скульптуры Карлоса II на площади делла Догана в Авеллино [1, р. 99], где на высоком постаменте под фигурой правителя в медальоне был помещен профиль заказчика — принца Авеллино Франческо Марино Караччиоло. Сравнивая между собой два данных скульптурных произведения, нужно подчеркнуть общность трактовки портретного образа. Юный правитель изображен с отложным воротником, подвеской ордена Золотого Руна и со шляпой — как на портретах мастерской Хуана Баутиста Мартинеса дель Масо, первого личного живописца Карлоса II. В деталях — постановка позы с левой рукой на бедре, шлем в ногах — рассматриваемые работы также схожи, с тем отличием, что скульптура из Авеллино не должна была быть зажата пространством ниши, за счет чего передача движений Карлоса была решена более свободно и динамично.

Спустя несколько лет, во второй половине 70-х гг. XVII столетия, в Неаполитанском королевстве создаются сразу три скульптуры, репрезентирующие испанского правителя, в таких городах, как Неаполь, Л'Акуила, провинция Арбуццо, и Капуя. После упоминавшейся выше неудачной попытки возведения конного памятника монарху в качестве завершения неаполитанского фонтана Монтеоливето на площади Тринити-Маджоре в 1673 г. работы были вновь возобновлены. По проекту, принадлежавшему К. Фанзаго, мастер Франческо Д'Анжело в 1676 г. украшает фонтан скульптурой стоящего Карлоса II [1, р. 100]. В основе формы фонтана, так же как и постамент с волютами, лежит повторяющийся изломанный барочный треугольник с вогнутыми сторонами. У основания постамент общую композицию поддерживают фигуры львов и орлов, отсылая зрителя к династическим символам габсбургского правящего дома. Король изображен в военных доспехах, сжимающим в руке жезл полководца. За счет динамичных, активных складок плаща скульптор добивается эффекта развевающейся на ветру ткани, которая контрастирует с тяжелыми монолитными доспехами. При этом портретные черты правителя решены достаточно условно, не имея никакого сходства с портретами Карлоса II того времени, что еще больше усиливает эффект барочной театральности, постановочности образа. В свою очередь скульптор Маркантонио Канини, создавший памятник для площади Палаццо Публико в Л'Акуила, провинции Арбуццо в 1675 г. [1, р. 102], формирует хоть и идеализированное, но более приближенное к официальной манере репрезентации портретное изображение испанского короля. Можно предположить, что в данном случае за счет расположения фигуры льва в ногах, наличия подвески ордена Золотого Руна и общей манеры передачи волос явнее прослеживается связь с портретными произведениями художников С. де Эрреры Барнуэво и Х. Карреньо де Миранды и с гравюрами, воспроизводящими их и основанными на них. При этом в отличие от испанских живописных образцов с их прямой жесткой постановкой фигуры, итальянский скульптор использует характерную барочную S-образную



Илл. 3. Пауль Штрудэль. Карлос II. Ок. 1700. Мрамор. Национальная библиотека, Вена

линию трактовки позы монарха. На контрасте со скульптурой из Л'Акуила памятник Карлоса II работы Джованни Баттиста Каппелли 1677 г. [1, р. 103] на фасаде Палаццо дела Гран Гвардия на площади Джудичи в Капуя только отдельными деталями — подвеской ордена Золотого Руна и традиционным воротником — отсылает нас к существовавшим на тот момент распространенным изображениям молодого Габсбурга. Начиная с того, что скульптор передает короля в более юном возрасте, и заканчивая появлением венчающей короны, что встречалось только на иностранных гравированных портретах испанского правителя, все это вместе создавало абстрактный идеализированный образ Карлоса II не как конкретной персоны, а испанского монарха как такового, используя для этого общеевропейскую традицию репрезентации королевской власти. В этом контексте необходимо упомянуть и о монументе «Эпитафия» в городе Фоджа Неаполитанского королевства, который с 1697 г. завершается фигурой испанского короля, соотносимой по времени ее возведения с Карлосом II [1, р. 105]. Речь снова идет о типизированном образе правителя, связанном с изображением испанской габсбургской династии лишь отличительными деталями в одежде и фигурами льва и небесной сферы в ногах монарха.

Однако не только итальянские мастера создавали скульптурные произведения, изображавшие испанского правителя. К концу XVII — началу XVIII столетия относится работа главного придворного скульптора Пауля Штрудэля по заказу императора Священной Римской империи Леопольда I. Скульптурный портрет Карлоса II (Илл. 3) в полный рост входил в серию из 31 мраморной статуи членов Габсбургской династии, выполненную братьями Паулем, Питером и Домиником Штрудэлями, где испанская ветвь также была полностью представлена. Последний испанский Габсбург был облачен в военные доспехи с воротником голилей и цепью с подвеской ордена Золотого Руна. На первый взгляд может показаться, что, несмотря на определенное портретное сходство, манера передачи черт испанского правителя уподоблена скульптурному портрету

австрийского императора того же П. Штрудэля 1695 г. (Музей истории искусств, Вена), но необходимо помнить, что в конце XVII в. схема репрезентации Карлоса II, заложенная Х. Карреньо де Мирандой, меняется. Сохранились живописные образцы таких художников, как Джон Клостерман, Ян ван Кессель Младший и др., на них испанский правитель изображается в белом французском парике, который он начинает носить после очередной болезни в середине 90-х гг. Если же попытаться определить источник передачи портретных черт для работы П. Штрудэля, то им мог быть несохранившийся масляный портрет Карлоса II из коллекции королевской резиденции Хофбург, известный нам по копии XIX в. кисти Вильгельма Губера.

Завершая разговор об отдельно стоящих фигурах монарха, необходимо сказать об испанском скульптурном портрете Карлоса II, относящимся уже к XVIII столетию. Скульптор Хуан Паскаль де Мена между 1749 и 1752 гг. по заказу короля Фердинандо VI для украшения дворца в Мадриде выполняет четыре фигуры испанских правителей [2, р. 506; 3, р. 181; 9, р. 105–106], среди которых была скульптура Карлоса II (Илл. 4). При анализе данной скульптурной работы можно говорить об общем возвращении к схеме репрезентации монарха, разработанной Х. Карреньо де Мирандой, но при определенном стирании характерных портретных черт и деталей (подвеска ордена Золотого Руна) и о проявлении, в сравнении с барочными итальянскими образцами, нового для Испании того времени сдержанного классицистического духа.

Скульптурный портрет Карлоса II, безусловно, требует дальнейшего изучения и собственных исследований, в то время как данная статья является попыткой посмотреть на проблему под другим углом, совмещая историко-культурные и искусствоведческие подходы. Осознанно оставив в стороне другие виды скульптурных портретов испанского правителя — бюсты, барельефы, изображения на монетах, мы сконцентрировали все внимание на конных и отдельно стоящих скульптурах Карлоса II, объединенных в первую очередь общим мемориально-историческим значением. Произведения, созданные преимущественно мастерами Неаполитанского и



Илл. 4. Хуан Паскаль де Мена. Карлос II . 1749–1752. Белый камень. Буэн Ретиро, Мадрид

Сицилийского королевств, были тесно связаны с политикой государства и со стремлением, с одной стороны, испанской монархии утвердиться на итальянских землях, с другой стороны, местной власти выказать свое уважение Мадриду. Формулирование художественного образа, в том числе и портретного, и стилевые особенности скульптурных работ были напрямую связаны с местной художественной традицией, к которой принадлежал мастер. В государственных учреждениях итальянских королевств, не говоря уже о венском дворе, должны были находиться если не оригиналы, то копии с портретных произведений Х. Б. Мартинеса дель Масо, С. де Эрреры Барнуэво, Х. Карреньо де Миранды и др. Одновременно с этим гравированные портреты Карлоса II имели хождение по всей Европе. Наиболее распространенными за пределами Пиренеев являлись работы Х. Карреньо де Миранды, к чьей модели

портретного изображения монарха отсылки встречались чаще всего. Несмотря на то, что таким образом скульпторам была знакома официальная манера репрезентации испанского монарха, они добивались узнаваемости в большей степени за счет знаковых деталей: подвески ордена Золотого Руна, доспехов, фигур львов, орлов и т.д., чем за счет передачи портретных черт, которые со временем все больше идеализировались. Эта тенденция к идеализации была характерна как для общеевропейского барочного стиля конца XVII столетия, так и для начала классицизма в самой Испании в середине XVIII в. Тем самым создавалось мифологизированное изображение правителя, полководца Карлоса II, представителя династии Габсбургов, все больше отдаляющееся от реальной фигуры испанского правителя и поисков самобытной трактовки его портретного образа.

Список литературы:

1. Bodart D. H. Statues royales et géographie du pouvoir sous les règnes de Charles II et de Louis XIV // *¿Louis XIV espagnol? Madrid et Versailles, images et modèles* / G. Sabatier, M. Torrione (coord.). [Paris] : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009. P. 95–116.
2. Díaz Fernández A. J. Notas para la biografía del escultor Juan Pascual de Mena // *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 1986. № 52. P. 501–508.
3. *Los siglos del Barroco*. Madrid: Ediciones AKAL, 1997. 384 p.
4. Pascual Chenel Á. Algunas precisiones en torno al retrato ecuestre de Carlos II de Giovanni Battista Foggini. *Relaciones e influencias* // *Boletín del Museo del Prado*. 2009. Vol. 27, № 45. P. 72–84.
5. Pascual Chenel Á. Algunas consideraciones acerca de los bronceos ecuestres italianos de Carlos II: vicisitudes, relaciones, usos y funciones // *Archivo español de arte*. 2012. T. 85, № 338. P. 165–180.
6. Pascual Chenel Á. El arte al servicio del poder y la diplomacia: Los retratos escultóricos de Carlos II en Italia // *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH / L. Guarnieri Calò Carducci* (ed.). Roma: Bagatto Libri, 2012. P. 140–153.
7. Pascual Chenel Á. Carlos II en imágenes: los retratos escultóricos del último Habsburgo español // *Carlos II y el arte de su tiempo* / A. Rodríguez G. de Ceballos, A. Rodríguez Rebollo (coord.). Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013. P. 157–218.
8. Storrs Ch. *La resistencia de la monarquía hispánica. 1665–1700*. Madrid: ACTAS, 2013. 432 p.
9. Weber M. Das Standbild Kaiser Karls VI im Prunksaal der Nationalbibliothek in Wien ein neuentdecktes Werk des Venezianers Antonio Corradini // *Zbornik za umetnostno zgodovino*. 2005. № 41. P. 98–134.

References:

- Bodart D. H. *Statues royales et géographie du pouvoir sous les règnes de Charles II et de Louis XIV. ¿Louis XIV espagnol? Madrid et Versailles, images et modèles*. [Paris], Éditions de la Maison des sciences de l'homme Publ., 2009, pp. 95–116. (in French)
- Díaz Fernández A. J. *Notas para la biografía del escultor Juan Pascual de Mena*. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1986, no. 52, pp. 501–508. (in Spanish)
- Los siglos del Barroco*. Madrid, Ediciones AKAL Publ., 1997. 384 p. (in Spanish)
- Pascual Chenel Á. *Algunas precisiones en torno al retrato ecuestre de Carlos II de Giovanni Battista Foggini. Relaciones e influencias*. *Boletín del Museo del Prado*, 2009, vol. 27, no. 45, pp. 72–84. (in Spanish)
- Pascual Chenel Á. *Algunas consideraciones acerca de los bronceos ecuestres italianos de Carlos II: vicisitudes, relaciones, usos y funciones*. *Archivo español de arte*, 2012, vol. 85, no. 338, pp. 165–180. (in Spanish)
- Pascual Chenel Á. *El arte al servicio del poder y la diplomacia: Los retratos escultóricos de Carlos II en Italia*. *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Roma, Bagatto Libri Publ., 2012, pp. 140–153. (in Spanish)
- Pascual Chenel Á. *Carlos II en imágenes: los retratos escultóricos del último Habsburgo español Carlos II y el arte de su tiempo*. Madrid, Fundación Universitaria Española Publ., 2013, pp. 157–218. (in Spanish)
- Storrs Ch. *La resistencia de la monarquía hispánica. 1665–1700*. Madrid, ACTAS Publ., 2013. 432 p. (in Spanish)
- Weber M. *Das Standbild Kaiser Karls VI. im Prunksaal der Nationalbibliothek in Wien ein neuentdecktes Werk des Venezianers Antonio Corradini*. *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 2005, no. 41, pp. 98–134. (in German)

Решетник Ирина Александровна, кандидат юридических наук, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения. СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина при Российской Академии Художеств, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. ireshetnik@live.com

Reshetnik, Irina Aleksandrovna, PhD in Law, PhD student. Saint Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. ireshetnik@live.com

ЗАКОН ЕДИНЕНИЯ ВРЕМЕН И ТРАДИЦИЙ В ИСКУССТВЕ АРИСТИДА МАЙОЛЯ

THE PRINCIPLE OF THE UNITY OF TIME AND TRADITION IN THE ART BY ARISTIDE MAILLOL

Аннотация. Статья посвящена творчеству Аристиды Майоля (1861–1944) — выдающегося мастера XX в., стоящего у истоков современной скульптуры. Обратившись к идеям античности в качестве эстетического ориентира, настоящему художнику удалось сказать при этом собственное, свойственное только ему как мастеру слово, ставшее символом вечного единения эпох и культур. Вместе с тем неоспорима и многогранна значимость творчества Майоля для искусства XX в. Однако огромная роль Аристиды Майоля как современного художника не получила достаточного освещения в отечественной литературе. Рассматривая органичную связь его пластического видения с эстетической основой античности, автор идет по пути выявления особенностей художественной системы и достижений скульптора, которые характеризуют самобытность, универсальность и современное звучание созданных им образов. При этом исследуются также приемы, с помощью которых ваятель решает поставленные им художественные задачи. Осуществляя анализ творческой концепции Майоля с позиций пластических ценностей XX в., автор акцентирует внимание на том, каким образом, синтезируя предшествующее художественное развитие, Майоль намечает тенденции дальнейших поисков, предвосхищает искания своих современников и скульпторов следующих поколений.

Ключевые слова: Аристид Майоль; Поликлет; скульптура; античность; традиция; синтез.

Abstract. The focus of the article is on the work of Aristide Maillol (1861–1944), an outstanding 20th-century master, who was one of the originators of modern sculpture. With the ideas of Antiquity taken as his aesthetic point of reference, the master was able to create his unique style, which later became a symbol of the eternal unity of eras and cultures. The importance of Maillol's work for the art of the 20th century is many-sided and unquestionable. However, the huge role of Aristide Maillol as a modern artist has not received sufficient coverage in Russian literature. While identifying the features of the master's artistic system and achievements that characterized the identity, diversity and modern edge of his images, the author considered the inherent connection between his plastic vision and the aesthetic basis of Antiquity. The study also examined the techniques that the sculptor used to solve his artistic tasks. Analyzing Maillol's creative concept from the standpoint of plastic values of the 20th century, the author focused on how Maillol through the synthesis of previous artistic tradition had managed to outline the trends of further artistic search and to anticipate the search of his contemporaries and sculptors of the next generations.

Keywords: Aristide Maillol; Polykleitos; sculpture; Antiquity; tradition; synthesis.

Аристид Майоль не только «самый последовательный носитель духа греческой гармонии в современности» [3, с. 110], он тот мастер, которого, наряду с Роденом, исследователи назовут отцом современной скульптуры. Анализ научной литературы, а также произведений Майоля, хранящихся в музейных коллекциях и включенных в городскую среду, и, прежде всего, на его родине во Франции, позволяет сделать вывод о том, что творчество скульптора еще недостаточно изучено российским искусствоведением. В частности, более пристального и многопланового исследования требует вопрос о роли Майоля как современного художника, значимости его пластических новаций для искусства XX в.

Руссильон — место, где Майоль родился и прожил значительную часть своей жизни, — это не просто факт биографии скульптора. Этот край с его необычайной природой, историей, взаимопроникновением великих культур предопределил мировоззренческие и эстетические установки мастера. Глубоко укоренившийся в национальной французской традиции классицизм оказал несомненное влияние на формирование классической основы мировоззрения художника. Восприняв от своих предшественников рожденную под солнцем Средиземноморья неподвластную времени красоту, Майоль создал мир художественных образов, наполненный ощущением вечного смысла, единения жизни природы и человека. И поэтому данный мастер занял особое место в «линии наследования», идущей от эпохи античности.

Главным средством выражения пластической идеи в творчестве Майоля выступает обнаженное человеческое тело. И, прежде всего, это тело женщины. Обнаженность, с одной стороны, предстает здесь как знак причастности к античной традиции, воспевающей духовное и физическое совершенство. Но смысловой контекст преклонения перед женским телом в творчестве Майоля, отмечаемый иногда исследователями [18, р. 36], нуждается в некоторой конкретизации. Обращаясь к области художественного творчества, предметом которой является образ женщины, скульптор его поэтизирует, воплощая в искусстве эстетический и этический идеал. Однако речь здесь не идет об отвлеченной идеализации. Поэтизация духовной и физической красоты женщины — вечная, остающаяся одной из главных на протяжении всей истории изобразительного искусства тема, наполнена у Майоля особым содержанием. Женщина предстает в его творчестве как носительница высшего природного начала, а женская фигура как олицетворение самой природы. Тело женщины поэтому становится выражением дарованных ей природой вечных ценностей: здоровья, грации, доброты. А создаваемые работы исполнены естественной красоты, гармонии, душевного и физического здоровья. Выработанный ваятелем особый пластический тип — тип цветущей каталонки, полнокровной, с характерными округлыми очертаниями тела — называют «майолевским типом» женщины. Вместе с тем художник обращался также к созданию статуй, отличающихся легкими

формами и особым изяществом. Среди них, пожалуй, наиболее известны «Весна» (1910), «Иль-де-Франс» (1910–1925) (Илл. 1), «Воздух» (1938). Следует отметить, что даже эти кажущиеся парящими в воздухе фигуры отличает свойственная произведениям Майоля монументальность.

Вне зависимости от того, создается ли работа посредством лепки или высекается из камня, Майоль всегда стремится к пластической наполненности, утверждению крепкой пластической формы. То, чего ищет скульптор, указывая на важность света, — это «объемы в воздухе» [цит. по: 6, с. 373]. Целостность и основательность становятся ключевыми свойствами этих прямых, поднимающихся к свету статуй (Илл. 2). И это в некоторой степени сближает их с древними каменными изваяниями. В данном смысле Майоль как мастер XX столетия рождает новую форму целостности, возвращает скульптуре ее устойчивость, былое монументальное величие, то есть то, что составляет чисто скульптурные ценности.

Творчество Майоля основано на поисках архитектуры объемов. Примечательно то, что сам художник в отношении скульптуры часто использует термин «архитектура». Исключительно ценными являются следующие его высказывания: «Я ищу архитектуры и объемов. Скульптура — это архитектура, равновесие масс... Данный архитектурный аспект сложно достигим. Я пытаюсь его достичь, как это делал Поликлет. Моим отправным пунктом всегда является геометрическая фигура — прямоугольник, ромб, треугольник, поскольку это формы, которые наиболее устойчивы в пространстве» [23, р. 24]. Упомянутая связь пластической формы с геометрическим телом наиболее отчетливо ощущается в статуях «Средиземноморье» (1900–1905), «Ночь» (1902–1909), «Три нимфы» (1930–1937), «Гора» (1933–1937).

Обращение Майоля к анализу достижений Поликлета (V в. до н.э.) в этой части не случайно. Именно данный античный мастер утвердил блестящий композиционный прием, придающий движущейся фигуре внутреннюю стабильность. Плиний Старший по этому поводу писал, что Поликлет «начал создавать статуи, опирающимися на одну ногу...» [8, с. 65]. Д. С. Недович несколько уточняет это замечание Плиния, говоря о том, что характерная для статуй Поликлета постановка встречалась и в предшествовавшей ему скульптуре 60-х гг. V в. до н.э., но Поликлет закрепил баланс подвижного тела в классической формуле [7, с. 24–25]. В целом же искания Поликлета в области скульптуры были связаны с решением двух типов задач. Во-первых, это выработка идеальных пропорций человеческого тела и, во-вторых, создание продуманной системы равновесия его частей. Решая первую из этих задач, скульптор создал правила пропорционального построения идеальной человеческой фигуры. Известный нам лишь по более поздним источникам теоретический трактат Поликлета «Канон» излагал эту систему правил, построенную на пропорциональном соотношении размеров частей тела между собой¹. И, в частности, Плиний Старший упоминает, что данный мастер создал произведение, «... которое художники называют Каноном, усваивая из него основы искусства, словно из какого-то правила, и считают, что лишь он один в произведении искусства воплотил само искусство» [8, с. 65].

Интересно отметить близость мировоззренческих установок, на которые опирались античный и современный мастера в своей творческой деятельности. В создаваемых ими художественных образах запечатлено понимание мира как космоса — разумно устроенного и упорядоченного всеединства. Творческий язык, равно как и метод обоих скульпторов, характеризуется синтезизмом. При этом Поликлет в своем искусстве создал монументальный типизированный образ атлета-гражданина, наиболее завершенное выражение которого представляет статуя «Дорифора», исполненная около середины V в. до н.э. Контрапостное решение фигуры «Дорифора», в котором правая нога сделана опорной, а левая согнута, отведена назад и лишь пальцами касается земли, создает ощущение уравновешенного движения, момента, живущего между движением и покоем. Данный композиционный прием воспроизводился Поликлетом и в других наиболее знаменитых его статуях, включая «Раненую амазонку» (начало 30-х гг. V в. до н.э.) и «Диадумена» (ок. 420 г. до н.э.).



Илл. 1. Аристид Майоль. Иль-де-Франс. 1925. Бронза. Сад Тюильри, Париж

Используемый античным скульптором для создания данной системы хиазм успешно применяется и Майолом, в результате его фигуры так же тектоничны и уравновешенны, и это их качество никоим образом не умаляется сменой точек обзора. Вместе с тем, если Поликлет достигает ощущения движения преимущественно за счет контрапоста, то Майоль, решающий проблему овладения скульптурной массой часто в отношении внешне более статичных фигур, прибегает не только к использованию хиазма. Он создает ощущение движения с помощью самого характера пластической формы, приемов фактуры, контрастов света и тени, линейного ритма статуй. Замечательные примеры внешне не акцентированного движения мы видим, в частности, в «Помоне» (1910), «Флоре» (1910), «Весне», «Лете» (1910), «Венере» (1918–1928). Тела майолевских статуй как будто находятся в состоянии покоя, но в том, как они живут в пространстве, мы чувствуем предстоящее движение. И далее, наметив композиционно движение в скульптуре, мастер развивает его с помощью ритма. Определяя динамичность в скульптуре как «стремление передать человеческое тело способным к движению», А. Т. Матвеев подчеркивал глубокую динамичность работ Майоля [1, с. 38].

Произведения Майоля полны внутреннего движения, но при этом собственно поликлетов прием отодвинутой «к фону» свободной ноги применяется им довольно редко. В тех же случаях, когда Майоль использует такое композиционное решение, его статуи имеют совершенно особую тектонику, поскольку настоящий прием позволяет мастеру достигать решительного и безусловного движения вперед, которое нехарактерно для фигур Поликлета. Такими предстают перед нами «Скованное действие»² (1905–1907) (Илл. 3), заключающее в себе мощный рывок вперед, а также устремившаяся легкой, но уверенной поступью в будущее «Иль-де-Франс».

«Иль-де-Франс» — показательный пример того, как современный художник работает с движением. Здесь мы видим, как ему удается, избегая чрезмерного акцентирования, наполнить произведение динамикой. В этой композиции нет харак-

терных выпадов и резких движений, ноги статуи касаются земли, но при этом фигура словно парит над ее поверхностью. И это рождает впечатление, близкое к эффекту, производимому Никой Самофракийской (ок. 190 г. до н. э.). В отношении указанной античной статуи наглядность композиционного приема отнесенных назад крыльев как «подразумеваемого» движения в скульптуре упоминал Г. Джордж [17, р. 143]. Майолью удается достичь впечатления «полета фигуры» за счет сходного композиционного приема, при котором руки фигуры отнесены назад. Однако немаловажную роль играют здесь также расправленные грудная клетка и плечи, эффект которых усиливается компактностью пластической формы и чистой силуэтом, вырисовывающегося на фоне окружающего пространства. Неслучайно этот выразительный образ воспринимается сегодня как символ Франции — вечно молодой и всегда устремленной в будущее.

Возвращаясь к творческой позиции Поликлета, подчеркнем, что хотя Майоль, как и Поликлет, оперирует суммарными, большими плоскостями, его работы — образец иной пластической формы. Упругие, гибкие, женственные тела майольских статуй контрастируют с атлетически развитыми, могучими формами фигур Поликлета. Эти мужественные фигуры отличаются и довольно строгими очертаниями, в то время как в статуях Майоля мы встречаем широкую гамму округлых контуров, наполняющих произведения мелодией мягких линий и плавного ритма.



Илл. 2. Аристид Майоль. Помона. 1921. Бронза. Сад Тюильри, Париж



Илл. 3. Аристид Майоль. Скванное действие (без рук). 1905. Бронза. Баньюльс-сюр-Мер

Таким образом, ставя перед собой аналогичную задачу и используя сходный композиционный прием, скульптор XX в. наполняет его самостоятельным содержанием, рождает новое композиционное качество. Он следует собственной художественной системе, предполагающей особое понимание большой пластической формы и линейного начала в скульптуре, которое рождает новое качество создаваемого произведения.

Примечательно и то, что в последние годы жизни, и, в частности, в процессе создания статуи «Гармония» (1940–1944), Майоль реализует новые подходы в плоскости архитектурного аспекта скульптуры. «Гармония» становится воплощением абстрактной концепции прекрасного, к которому были устремлены все художественные искания ваятеля. Выражая свое понимание правдивости в изображении натуры, в этой работе он намеренно уходит от утвердившейся еще в античности системы равновесия, при которой торе статуи наклоняют в сторону опорного бедра [10, с. 163].

Что же является доминантой неустанной повседневной практики художника, стоящего у истоков современного пластического видения? В чем Майоль идет дальше своих предшественников и предвосхищает искания современников и скульпторов следующих поколений? Отвечая на эти вопросы, мы, прежде всего, должны подчеркнуть, что наиболее принципиальным моментом, определяющим пластические поиски скульптора, становится идея статуи, общая мысль, без которой, по словам Майоля, произведения нет [16, р. 75]. С этой позицией мастера напрямую связано основное его достижение, составляющее и сущностную черту его стиля — стремление к обобщению, поиск универсальной пластической формулы, выражающей разрабатываемую им идею. Майоль неоднократно упоминает о своем стремлении к упрощению формы [10, с. 161; 22, р. 21 и др.]. И сам этот сложный поиск кажущихся простыми форм укладывается им в емкую словесную формулу: «Я хочу, чтобы юная девушка, изображенная в статуе, представляла всех юных девушек, чтобы женщина и ее обещание материнства представляли всех матерей» [11, р. 22]. Данная особенность изобразительного языка

ка скульптора, задающая тон его художественному процессу и венчающая его творческие искания, характерным и решающим образом проявилась в одном из самых известных его монументальных произведений — «Средиземноморье» (Илл. 4).

В литературе неоднократно отмечалось, что рассматриваемый шедевр вдохновлен пластикой, созданной гением мастеров Эллады, — скульптурой храма Зевса в Олимпии [2, с. 386; 3, с. 63; 24, р. 954 и др.]. При этом исследователи упоминают различные статуи с восточного и западного фронтонов. Подчеркивая плодотворность влияния греческой пластической традиции на искусство Майоля, обратим внимание и на то, что его творческий язык отличается неповторимой оригинальностью. Кроме того, Майолю удается достичь большей степени обобщения формы, а в сравнении с пластикой фронтонов храма Зевса в Олимпии и более наглядно выразить архитектурный аспект произведения. Опираясь на мощную эстетическую основу, составляемую традициями античности, прежде всего, греческой архаикой и ранней классикой, современный мастер создает новый образ, который является событием в развитии мировой пластики.

В творчестве Аристиды Майоля мы встречаемся не просто с практикой использования пластических принципов древних мастеров в рамках современного метода художника — Майоль создает собственную традицию.

Неслучайно «Средиземноморье», первая крупная работа Майоля, выставленная в Осеннем салоне 1905 г., привлекла такое значительное внимание художественных кругов. «Средиземноморье» стало произведением, радикально отличающимся от того, что было создано до него, и заявило о самобытном, характеризующемся принципиально новым уровнем синтеза в пластике стиле.

Важно и то, что в данном произведении ярко прозвучала пластическая парадигма, которая получит широкое распространение в скульптуре XX в., — искусство скульптуры предстает здесь как искусство изображения идеи. Именно об этом принципиальном качестве революционных изменений в пластике XX столетия говорит Г. Рид, отмечая, что все скульпторы были движимы одной и той же целью: найти символы для выражения своих внутренних ощущений, которыми они могли бы поделиться со всем человечеством [22, р. 57].

Отметим, что это новое звучание сути и целей современной скульптуры Майоль утвердил в своем творчестве в самом начале XX в. Поэтому «Средиземноморье» будет связывать с рождением современной пластики, а его автора, наряду с Роденом, называть отцом современной скульптуры [21, р. 26]. Значимость «Средиземноморья» безусловна как для художественных исканий Майоля, так и для искусства XX в. Следует согласиться с Б. Лоркеном, утверждающим, что Майоль становится предвестником радикально упрощенных объемов Бранкузи и пространственных экспериментов Мура [19, р. 48]. Бесспорно и то, что в «Средиземноморье» заложена отважная свобода творческого поиска, в которой М. Ю. Герман увидел благотворный пример для молодых собратьев более радикального направления в скульптуре [4, с. 49]. Пластические достижения Майоля предвосхищают искания современных художников, стремящихся к упрощению изобразительного языка.

Искусство Аристиды Майоля дает начало обновлению женского образа в скульптуре XX в. Последовательно разрабатывая принципы, сформулированные в «Средиземноморье», художник создает новый эстетический идеал. Согласно замечанию А. Левинсона, удлинённые конечности и стройность стана, предписываемые академическим каноном красоты и общест-



Илл. 4. Аристид Майоль. Средиземноморье. 1923–1927. Мрамор. Музей Д’Орсе, Париж

венным вкусом целого столетия, у Майоля сменились мягкой полнотой и закругленностью [5, с. 9]. На смену салонной красоты приходит овеянный духом античности и вместе с тем необычайно современный образ, воспевающий полнокровное ощущение жизненной силы и юности. О. Мирбо в своей яркой характеристике этого расходящегося с привычным пластического видения особо выделяет заключенные в нем великие идеи радости и жизни, уникальность природной, естественной женственности майолевских образов [20, р. 36–41].

Стремясь к безупречной гармоничности форм, Майоль искусно оперирует приемами синтеза. Настоящую особенность творчества скульптора отмечали и его современники [12; 13; 15; 23 и др.]. М. Дени оценил это одним из первых. В данной связи весьма показательны его слова: «Майоль стремится создать формы, совершенные в своей красоте и простоте. Объект своей чувственности, все, что он любит в природе, он выражает в нескольких условиях. Бесхитро, может быть, безотчетно он конструирует классические модели синтеза» [15, р. 15]. Выделяя наиболее существенные пластические аспекты натуры, Майоль воссоздает природу в преобразованном качестве и достигает при этом высшей пластической концентрации рожденной им идеи.

Данному скульптору не свойственно в принципе оперирование раздробленными формами, стремление к детализации, живописным и иллюзорным эффектам. Напротив, его идеалом становятся цельность и собранность формы, он добивается художественного эффекта, используя исключительно лаконичный пластический язык. Присущая ваятелю лаконичность художественных средств лишь усиливает жизненную выразительность создаваемых им образов. Именно эта характерная выразительность статуй Майоля, позволяет, на наш взгляд, исследователям утверждать, что майолевские «... фигуры в их простоте и лаконичности отличаются... безусловной прямолинейной красотой древних курсов и кор», подмечая одновременно, что «они не рядом с нами, а лицом к лицу: встречают нас и останавливают» [14, р. 20] (Илл. 5). Это именно то, что можно видеть в саду Тюильри, наблюдая за людьми, стоящими на зеленых лужайках перед статуями мастера, то, что мы условно именуем «эффектом скульптур Майоля». Необыкновенная органичность, непосредственность и открытость зрителю сближает работы скульптора XX столетия и упомянутые древние памятники. И в то же время интимность восприятия зрителем статуй Майоля, особое ощущение связи зрителя с произведением искусства, рождаемое его



Илл. 5. Аристид Майоль. Флора. 1911. Бронза. Сад Тюильри, Париж

скульптурой, — характерная черта художника, представляющего современное искусство.

Подводя итог вышеизложенному, подчеркнем, что настоящие приемы наделяют произведения Майоля мощным звучанием символа, созидающего традицию и утверждающего современность.

Примечания:

¹ Представляется красноречивым использование А.Г. Роммом в характеристике творческих принципов Майоля словосочетания «майолевский канон» [9, с. 91].

² Используются и иные названия памятника О. Бланки, такие как «Скованная свобода», «Скованная сила».

Список литературы:

1. Александр Матвеев и его школа. Альманах. Вып. 84 / Под ред. А. Кононовой. СПб.: Palace Editions, 2005. 228 с.
2. Алпатов М. Майоль // Этюды по истории западноевропейского искусства. М.: Изд-во АХ СССР, 1963. С. 381–387.
3. Апчинская Н. В. Аристид Майоль и французская реалистическая скульптура конца XIX – первой половины XX века: дис...канд. искусств. Ленинград, 1974. 188 с.
4. Герман М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2008. 480 с.
5. Левинсон А. А. Т. Матвеев // Аполлонъ. 1913. № 8. С. 5–15.
6. Мастера искусства об искусстве. В 7 т. Т. 5, Кн. 1. / Под ред. И. Л. Маца, Н. В. Яворской. М.: Искусство, 1969. 448 с.
7. Недович Д. С. Поликлет. М.-Л.: Искусство, 1939. 108 с.
8. Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве / Предисл. Г. А. Тароняна. М.: Ладомир, 1994. 941 с.
9. Ромм А. Г. Современная скульптура Запада. М.: Изогиз, 1937. 199 с.
10. Фрер А. Беседы с Майолом / Вступ. ст. Н. В. Апчинской. Л.: Искусство, 1982. 192 с.
11. Aristide Maillol: 1861–1944. Exhibition Catalogue / C. Fuerstein (ed.). New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1975. 140 p.
12. Camo P. Aristide Maillol. Paris: Librairie Gallimard, 1926. 63 p.
13. Cladel J. Aristide Maillol. Sa vie, son œuvre, ses idées. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1937. 186 p.
14. Clair J., Susanna A., Catllar B., Teeuwisse J. Maillol. Tiel: Lannoo, 2012. 176 p.
15. Denis M. A. Maillol. Paris: G. Crès & Cie, 1925. 87 p.
16. Frère H. Conversations de Maillol. Paris-Céret: Somogy éditions d'art, Musée d'Art moderne de Céret, 2016. 355 p.
17. George H. The Elements of Sculpture. A Viewer's Guide. London: Phaidon Press Limited, 2014. 192 p.
18. Hobhouse J. Reverence and Eroticism // Art News. 1976. March. P. 36–38.

19. Lorquin B. *Aristide Maillol*. Paris: Skira, Fondation Dina Vierny – Musée Maillol, 2002. 202 p.
20. Mirbeau O. *Aristide Maillol*. Paris: Société des Dilettantes, 1921. 100 p.
21. Oublier Rodin? *La Sculpture à Paris, 1905–1914*. Paris: Hazan, 2009. 327 p.
22. Read H. *Modern Sculpture. A Concise History*. London: Thames & Hudson, 2007. 310 p.
23. Rewald J. *Maillol*. Paris: Hypérion, 1939. 168 p.
24. *Sculpture. From Antiquity to the Present Day / G. Duby, J.-L. Daval* (ed.). Cologne: Taschen, 2006. 1149 p.

References:

- Alpatov M. Maiol' (Maillol). *Ehtiudy po istorii zapadnoevropeiskogo iskusstva (Studies on the History of Western European Art)*. Moscow, Izdatelstvo Aademii khudozhestv SSSR Publ., 1963, pp. 381–387. (in Russian)
- Apchinskaia N.V. *Aristid Maiol' i frantsuzskaia realisticheskaia skul'ptura kontsa 19 – pervoi poloviny 20 veka (Aristide Maillol and French Realistic Sculpture of the Late 19th – the First Half of the 20th Century)*: Ph. D. Thesis. Leningrad, 1974. 188 p. (in Russian)
- Camo P. *Aristide Maillol*. Paris, Librairie Gallimard Publ., 1926. 63 p. (in French)
- Cladel J. *Aristide Maillol. Sa vie, son œuvre, ses idées*. Paris, Éditions Bernard Grasset Publ., 1937. 186 p. (in French)
- Clair J.; Susanna A.; Catllar B.; Teeuwisse J. *Maillol*. Tielt, Lannoo Publ., 2012. 176 p. (in French and Dutch)
- Denis M. A. *Maillol*. Paris, G. Crès & Cie Publ., 1925. 87 p. (in French)
- Duby G.; Daval J.-L. (ed.). *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*. Cologne, Taschen Publ., 2006. 1149 p.
- Frère H. *Besedy s Maiolem (Conversations with Maillol)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1982. 192 p. (in Russian)
- Frère H. *Conversations de Maillol*. Paris-Céret, Somogy éditions d'art, Musée d'Art moderne de Céret Publ., 2016. 355 p. (in French)
- Fuerstein C. (ed.). *Aristide Maillol: 1861–1944. Exhibition Catalogue*. New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation Publ., 1975. 140 p.
- George H. *The Elements of Sculpture. A Viewer's Guide*. London, Phaidon Press Limited Publ., 2014. 192 p.
- German M. *Modernizm. Iskusstvo pervoi poloviny 20 veka (Modernism. Art of the First Half of the 20th Century)*. Saint Petersburg, Azbukaklassika Publ., 2008. 480 p. (in Russian)
- Hobhouse J. Reverence and Eroticisim. *Art News*, 1976, March, pp. 36–38.
- Kononova A. (ed.). *Aleksandr Matveev i ego shkola (Aleksandr Matveev and His School). Almanac. Issue 84*. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2005. 228 p. (in Russian)
- Levinson A. A. T. Matveev. *Apollon (Apollo)*, 1913, no. 8, pp. 5–15. (in Russian)
- Lorquin B. *Aristide Maillol*. Paris, Skira, Fondation Dina Vierny – Musée Maillol Publ., 2002. 202 p.
- Mácza J. L.; Iavorskaia N.V. (ed.). *Mastera iskusstva ob iskusstve (Masters of Art about Art). In 7 volumes. Vol. 5, Book 1*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969. 448 p. (in Russian)
- Mirbeau O. *Aristide Maillol*. Paris, Société des Dilettantes Publ., 1921. 100 p. (in French)
- Nedovich D. S. *Poliklet (Polykleitos)*. Moscow-Leningrad, Iskusstvo Publ., 1939. 108 p. (in Russian)
- Oublier Rodin? *La Sculpture à Paris, 1905–1914*. Paris, Hazan Publ., 2009. 327 p. (in French)
- Pliny the Elder. *Estestvoznanie. Ob iskusstve (Natural Science. About Art)*. Moscow, Ladomir Publ., 1994. 941 p. (in Russian)
- Read H. *Modern Sculpture. A Concise History*. London, Thames & Hudson Publ., 2007. 310 p.
- Rewald J. *Maillol*. Paris, Hypérion Publ., 1939. 168 p. (in French)
- Romm A.G. *Sovremennaia skul'ptura Zapada (Modern Sculpture of the West)*. Moscow, Izogiz Publ., 1937. 199 p. (in Russian)

Сечин Александр Георгиевич, кандидат искусствоведения, доцент. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48/6. 191186. sechin_a@mail.ru.

Sechin, Alexander Georgievich, PhD in Art History, associate professor. Herzen State Pedagogical University of Russia, nab. Moiki, 48/6, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. sechin_a@mail.ru.

ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ «АДАМА» МИКЕЛАНДЖЕЛО. ОБ ОДНОЙ ПЛАСТИЧЕСКОЙ МЕТАФОРЕ КАРАВАДЖО И РОДЕНА

CRIME AND PUNISHMENT OF "ADAM" BY MICHELANGELO. ON A VISUAL METAPHOR OF CARAVAGGIO AND RODIN

Аннотация. Статья впервые обращает внимание на совпадение двух известных художественных образов: убийцы евангелиста в алтарной картине «Мученичество апостола Матфея» Караваджо (капелла Контарелли церкви Сан-Луиджи-деи-Франчези в Риме) и «Трех теней», увенчивающих грандиозный проект Огюста Родена — «Врата ада». Мотив изломанно склоненной фигуры родился у Родена в ходе работы над скульптурой «Адам», замысел которой тесно связан с его желанием открыть для себя «секрет Микеланджело»: в основу роденовского образа оказался положен Адам со знаменитой фрески «Сотворение Адама» (потолок Сикстинской капеллы, Ватикан). С другой стороны, итальянский художник и историк искусства Р. Папа недавно заметил иконографическую близость образа палача апостола Матфея с тем же Адамом Микеланджело Буонарроти. В обоих случаях новое изображение было получено путем поворота фигуры микеланджеловского Адама на девяносто градусов по часовой стрелке. Впоследствии Роден усложнил эту поворотную симметрию, дважды клонировав фигуру своего несчастного вокруг предполагаемого центра, который находится внутри пространства, создаваемого телами «Трех теней». Автор рассматривает оба изображения как визуальные метафоры, в основе которых лежит принцип поворотной симметрии. Используя один и тот же прием визуальной риторики (геометрии), итальянский живописец и французский скульптор благодаря индивидуальному стилю каждого и различию поставленных ими художественных задач смогли создать собственные изводы образа глубоко трагического звучания.

Ключевые слова: «Сотворение Адама» Микеланджело; «Мученичество апостола Матфея» Караваджо; «Три тени» Огюста Родена; поворотная симметрия; визуальная риторика; визуальная метафора.

Abstract. In this study for the first time, the author draws attention to the similarity of two famous artistic images: the murderer of the apostle in the altar painting *Martyrdom of Saint Matthew* by Caravaggio (the Contarelli Chapel in the French National Church of Rome, San Luigi dei Francesi) and the *Three Shadows*, which crowns the *Gates of Hell* by Auguste Rodin. Rodin developed the motif of the twisted pose in the course of work on his statue *Adam*, the idea of which related to his desire to discover the «secret of Michelangelo»: Adam from the famous fresco *The Creation of Adam* on the ceiling of the Sistine Chapel became the basis for Rodin's image. On the other hand, the Italian artist and art historian R. Papa recently noticed an iconographic similarity of the image of the executioner of St. Matthew with the Michelangelo Buonarroti's Adam. In both cases, the new image was the result of the rotation of the figure of Adam by ninety degrees clockwise. Later Rodin complicated this rotational symmetry by cloning the figure of his unfortunate one twice around the supposed center, which is inside the space created by the bodies of the *Three Shadows*. The author considers both images as visual metaphors based on the principle of rotational symmetry. Using the same technique of visual rhetoric (geometry), the Italian painter and French sculptor were able to create their own deeply tragic images. This was possible due to the individual style of each artist, and the difference in their artistic tasks.

Keywords: *Creation of Adam* by Michelangelo; *Martyrdom of Saint Matthew* by Caravaggio; *Three Shadows* by Auguste Rodin; rotational symmetry; visual rhetoric; visual metaphor.

«Адам»

Грандиозный проект «Врата ада» определенным образом венчает творческий путь французского скульптора Огюста Родена (1840–1917), а сами «Врата» увенчаны скорбными фигурами «Трех теней» (Илл. 1). Как известно, мотив изломанно склоненной фигуры родился в ходе работы Родена над скульптурой «Адам» (Илл. 2), которая, по замыслу автора, должна была вместе с парной ему «Евой» фланкировать грандиозное сооружение с двух сторон, предвосхищая встречу зрителя с самим монолитом «Врат» [10, р. 160–161; fig. 146], хотя в дальнейшем образы перволюдей приобрели самостоятельное бытие как вместе, так и порознь.

Замысел обеих скульптур и, по-видимому, их художественное решение в общих чертах возникли еще в середине 1870-х гг. под сильным влиянием мощного гения Микеланджело Буонарроти (1475–1564), преклонение Родена перед которым также хорошо известно [7, с. 62–65, 111–116; 13, р. 67]. Согласно Ю. Кладель, «Адам» или, возможно, первая версия той скульптуры, которую мы знаем, появился вскоре после возвращения французского мастера из Италии в 1875 г., где Роден стремился открыть для

себя «секрет Микеланджело». Недовольный первыми результатами своего труда, скульптор забросил работу, но через несколько лет вернулся к ней под впечатлением от терракотового «Фавна» Пьера Пюже (1620–1694), которого он увидел в Музее изящных искусств Марселя во время своего путешествия по югу Франции [9, р. 135–136]. Восхищение лихо закрученной позой римского божка словно придало Родену уверенности в собственных силах. Однако для воплощения своих художественных идей в плоть камня или бронзы ему всегда было недостаточно импульсов, полученных от творческих завоеваний предшественников, — требовалась соответствующая натура. Скульптор нашел ее у выступавшего в ярмарочных балаганах силача по имени Галу, тело которого оказалось не только огромным и рельефным, но и удивительно податливым для скручивания в самых невероятных положениях [9, р. 143]. Но ни волнующая сложность телодвижения «Фавна» Пюже, ни поразительная мягкость мускульной массы атлета Галу не затмили для Родена микеланджеловской сердцевины образа, о чем свидетельствуют авторские названия произведения, которые нам известны тоже со слов Юдифи Кладель: «Сотворение человека» и «Адам» [9, р. 136, 143].



Илл. 1. Огюст Роден. Врата ада. Фрагмент. 1926–1928 по модели 1880–1897. Бронза. Художественный музей, Филадельфия

Американский искусствовед Альберт Эдвард Элсен, много занимавшийся историей создания «Врат ада» и отпочковавшихся или, напротив, вошедших в них художественных образов, которые имели или обрели в контексте творчества французского скульптора самостоятельное значение, называет в качестве еще одного возможного прототипа «Адама» незаконченную мраморную статую апостола Матфея (около 1505–1506, Академия изящных искусств, Флоренция) [10, р. 74]. Сильный контрапост, в котором выполнена фигура святого, и резкий поворот головы действительно имеют сходство со сложным движением персонажа роденовской статуи, да и сам объемный характер произведения, его скульптурность, исполненная в знаменитой микеланджеловской манере “non finito”, говорят в пользу изучения Роденом этой работы одного из своих кумиров. Однако именно изображение первочеловека знаменитой фрески «Сотворение Адама» потолка Сикстинской капеллы (1508–1512) (Илл. 3), по мнению Элсена, послужило отправной точкой и основой для скульптуры французского мастера. Роден передал знаменитый жест левой руки Адама Микеланджело, которой тот принимает дар жизни от указующего перста Творца, правой руке своего героя; с ней выразительно рифмуется бессильно повисшая левая рука, почти без изменения заимствованная французом у итальянского гения в его изображении Христа в статуе «Пьета» — работе середины XVI в. (1548–1555, Музей Опера-дель-Дуомо, Флоренция). Благодаря такому своеобразному «пластическому оксюмороны» рук роденовского «Адама» «одиночная фигура принимает жесты жизни и смерти, в то время как агонизирующее тело драматизирует мученическое пребывание земного существа между своим началом и концом» [10, р. 74].

Резкий, болезненный и скорбный наклон головы «Адама» Родена заслуживает особого внимания. Самим скульптором искусство Микеланджело воспринималось исполненным драматизма, даже — трагического надрыва. Показывая Полю Гзеллю на выразительных набросках из глины разницу между Фидием, который в глазах Родена был наиболее ярким представителем античной пластики, и титаном итальянского Ренессанса, скульптор пояснял: «Последняя очень важная черта, характеризу-

ющая мою модель [художественного языка Микеланджело], заключается в том, что она имеет форму консоли: колени образуют нижний выступ, грудная клетка — выпуклость, а наклоненная голова — верхнюю выпуклость консоли. Торс дугообразно выгнут вперед, в то время как в античном искусстве он отклонен назад. В данном случае это создает резко акцентированную тень во впадине на груди и под ногами. Словом, творчество самого мощного гения нового времени — это эпопея мрака, тогда как древние в своем искусстве прославляли свет...»¹ [7, с. 65].

Однако античная культура оставила нам примеры не только прославления блеска побед, но и скорбной печали... Словно подрезанная, голова «Адама» заставляет вспомнить древнюю поэтическую метафору-сравнение, образцы которой рассыпаны по «Илиаде» Гомера:

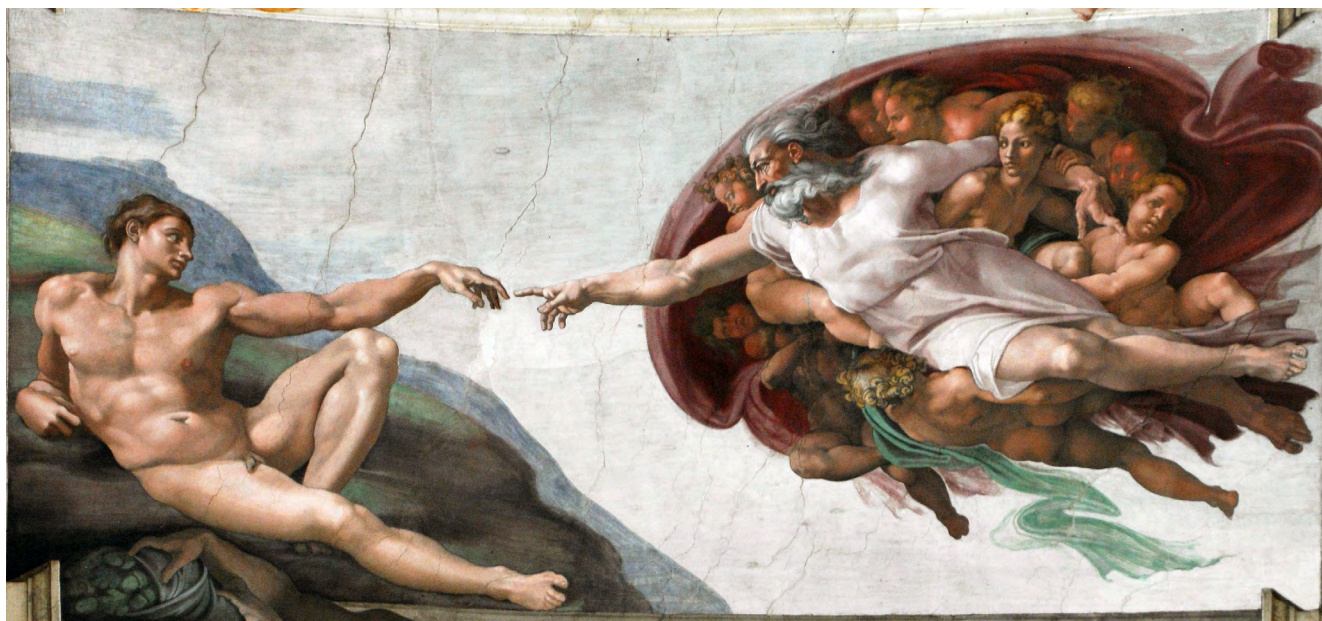
Так произнес², — и пернатой новой из лука он прыснул,
В Гектора метя; его поразить разгоралось в нем сердце,
И в него не попал; но невинного Горгифиона,
Храброго сына Приамова, в грудь поразил он стрелой,
Сына, который рожден от жены, из Эзими поятой,
Кастияныры прекрасной, видом богине подобной.
Словно как мак в цветнике наклоняет голову набок,
Пышный, плодом отягченный и крупную влагой весенней, —
Так он голову набок склонил, отягченную шлемом³ (курсив наш. — А. С.).

Через столетия, создавая по образцу гомеровских поэм свое эпическое полотно — «Энеиду», эту метафору подхватил и расцвeticил изящным латинским слогом Вергилий:

...но уже направленный с силой
Меч меж ребер впилился в белоснежную грудь Эвриала.
Тело прекрасное кровь залила, и, поверженный смертью,
Весь он поник, и к плечу голова бессильно склонилась.
Так пурпурный цветок, проходящим срезанный плугом,
Никнет, мертвый к земле, и на стеблях склоняют бессильных
Маки головки свои под напором ливней осенних⁴ (курсив наш. — А. С.).



Илл. 2. Огюст Роден. Адам. 1974 по модели 1877–1879. Бронза. Центр визуальных искусств имени Айрис и Джеральда Кантор Стэнфордского университета, Стэнфорд



Илл. 3. Микеланджело Буонарроти. Сотворение Адама. Около 1511. Фреска. Сикстинская капелла, Ватикан

В известной нам античной скульптуре подобный уже чисто пластически обыгранный мотив смерти встречается довольно часто, например, в «Гигантомахии» Большого фриза Пергамского алтаря, в образе смертельно раненного Аполлоном гиганта Эфиальта (Илл. 4).

Тут следует заметить, что перефразируя Микеланджело, не только Художника с большой буквы, но и истинного Гения, щедро порождающего пластические эквиваленты самой человеческой мысли и чувства, Роден отчасти может быть уподоблен «сентиментальному», в терминологии Ф. Шиллера [8], римскому поэту Вергилию, искусно подражающему «наивному» греческому рапсоду Гомеру. При этом изощренность нашего скульптора отнюдь не уступает признанному веками мастерству плетения красивейших виршей древнего римлянина, к слову, сопровождавшего Данте в его путешествии по кругам ада. Роден превращает пробуждающегося к жизни Адама Микеланджело в своего страдающего героя, повернув фигуру, изображенную на

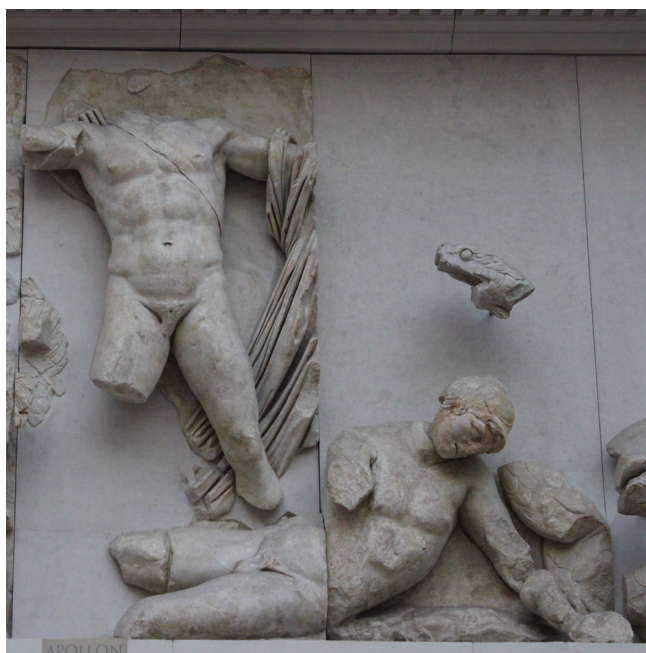


Илл. 5. Огюст Роден. Адам. Микеланджело. Сотворение Адама. Фрагмент

фреске, на девяносто градусов по часовой стрелке, то есть использует одно из хорошо известных геометрических правил так называемой *поворотной симметрии* (Илл. 5). Как отмечает Элсен, этот весьма очевидный поворот доказывает, что именно «Сотворение Адама» лежит в основе скульптурного образа Родена [10, р. 74]. Знал ли французский ваятель, что задолго до него к подобной визуальной метаморфозе уже прибегал другой Микеланджело — Микеланджело Меризи да Караваджо (1571–1610)?

Преступление

В нашу эпоху, когда в искусстве торжествует индивидуальное начало, и в творчестве Караваджо в первую очередь замечают и прославляют те уникальные черты его художественного почерка, которые оказали существенное влияние на практику современников и последователей итальянского живописца, художников-караваджистов юга и севера Европы. Однако и гении учатся у предшественников, даже если спорят с ними. Кроме того, Караваджо жил и творил в эпоху Контрреформации, на алтарь которой, можно говорить об этом без преувеличения, возложил значительную часть своих трудов, в том числе знаменитые образы, созданные им в 1599–1602 гг. для капеллы Контарелли в церкви Сан-Луиджи-деи-Франчези в Риме. Цикл посвящен апостолу Матфею, автору первого канонического Евангелия, и включает в себя три произведения: «Призвание апостола Матфея», «Святой Матфей и ангел» и «Мученичество апостола Матфея».



Илл. 4. Аполлон и гигант Эфиальт. Большой фриз Пергамского алтаря. Фрагмент. 1-я половина II в. до н. э. Мрамор. Пергамский музей, Берлин



Илл. 6. Караваджо. Призвание апостола Матфея. 1599. Холст, масло. Капелла Контарелли церкви Сан-Луджи-деи-Франчези, Рим. Микеланджело. Сотворение Адама

Исследователи творчества Караваджо давно обратили внимание на переключку выразительного жеста правой руки Христа в первой из картин цикла с уже упоминавшимся выше изображением протянутой навстречу Богу-отцу левой руки Адама на фреске Микеланджело в Сикстинской капелле (Илл. 6). Об этой «пластической рифме» писал в середине XX в. в «Исследованиях Караваджо» Вальтер Фридендер⁵ [11, р. 108], в дальнейшем о ней хотя бы упоминают в соответствующих трудах многие историки искусства [12, р. 100; 17, р. 96; 16, S. 251; 6, с. 82; 18, р. 154]. Комментарии ученых к этому заимствованию растягиваются от констатации личного соперничества художника со своим знаменитым тезкой до указания на богословское истолкование Иисуса Христа как нового, второго Адама. Теперь уже можно сказать, что такая трактовка «Призвания апостола Матфея» стала общим местом в характеристике одного из центральных образов произведения⁶.

Давно замечено, что нельзя принимать за чистую монету задокументированное Джованни Беллори презрение Караваджо

к почитаемым всеми его собратьями по искусству предшественникам и признание им одной лишь природы «объектом для своей кисти. Когда же ему напоминали о знаменитейших статуях Фидия и Гликона, как образцах для учения, он вместо ответа показывал пальцем на толпу людей, говоря, что достаточно учиться у природы» [5, с. 28]. Так, анализируя полную мощной экспрессии композицию висящего напротив «Призвания апостола Матфея» трагического апофеоза земной жизни евангелиста, его «Мученичества», историки искусства и тут нашли явный прототип — масштабное полотно Тициана Вечеллио (1488/90–1576) «Мученичество св. Петра Доминиканца» (1529–1530) [11, р. 113–114; 12, р. 106; 15, р. 157; 17, р. 97; 16, S. 263]. Картина погибла в Венеции при пожаре во второй половине XIX в., но хорошо известна нам по гравюрам и копиям, и зависимость работы Караваджо от тициановского холста в плане общего решения сцены не вызывает сомнений. Однако итальянский живописец, скульптор, историк и теоретик искусства Родольфо Папа первым заметил еще одну интересную иконографическую параллель, проведенную Кара-



Илл. 7. Караваджо. Мученичество апостола Матфея. 1599–1600. Холст, масло. Капелла Контарелли церкви Сан-Луджи-деи-Франчези, Рим. Микеланджело. Сотворение Адама

ваджо с фреской Микеланджело «Сотворение Адама», на сей раз — в этом алтарном образе капеллы Контарелли, где, безусловно, привлекает особое внимание зрителя к себе изображенный в геометрическом центре полотна в странной, неестественной позе орущий обнаженный убийца евангелиста. По мнению Папы, и здесь в сознании художника произошла трансформация фигуры полулежащего микеланджеловского первого человека путем ее поворота на девяносто градусов по часовой стрелке, в результате чего смысл великого жеста изменился на прямо противоположный (Илл. 7). Чтобы пояснить ход мысли исследователя, позволим себе привести достаточно длинную и очень красноречивую в своем пафосе цитату из его книги: «Караваджо переосмыслил “Адама” Микеланджело: его “Адам” — еще больший грешник, чем прародитель; он не только недостоин рая, он — воплощение слепой гордыни и зла, несовместимых с актом спасения. Таким образом, полотно Караваджо несет новое смысловое значение: гордыня противостоит здесь мученичеству во спасение. Используя язык Микеланджело, Караваджо обновляет художественные символы, значение которых вполне прозрачно: самоутверждение первородного греха выражено в трансформации внешней формы: новый “Адам” стоит на ногах, он есть воинствующее зло. Его фигура наглядно демонстрирует смысловое богатство замысла автора, который противопоставляет наемного убийцу, стоящего на ногах, вызывающе обнаженного, наглого, орущего, апостолу Матфею, простертому на земле, в скромном облачении, смиренному и безмолвствующему. Адам, как подчеркивает св. Августин, был изгнан из земного рая из-за своей гордыни. Он лишен Божьего присутствия, он кричит, его гордыня хочет растоптать смирение, окутанное Божьей благодатью, как апостол Матфей своим одеянием. Сплетение рук показывает в динамике сложные отношения между Богом и человеком» [6, с. 88–91].

Таким образом, Папа замыкает своей оригинальной трактовкой фигуры-консоли палача в «Мученичестве апостола Матфея» значение всего цикла капеллы Контарелли как существенное переосмысление Караваджо фрески Микеланджело Буонарроти «Сотворение Адама»⁷ [14]. В итоге создается впечатление, что Караваджо, в полной мере познав трагедийный надлом мироощущения и творчества своего гениального пред-

шественника-тезки, безмерно и бесповоротно его усилил: «Входящие, оставьте упования»⁸ [3, с. 18], и в данном случае эти слова Данте относятся не к аду, а к земной жизни.

Наказание

«Три тени», венчающие роденовские «Врата ада» (Илл. 8), по первоначальному замыслу мастера, должны были держать свиток со знаменитым изречением — концовкой надписи, размещенной над входом в ад Данте⁹ [4, с. 111]. Замысел со свитком не был осуществлен, но с самого момента водружения скульптором трех скорбных фигур над порталом, примерно с 1884 г., практически все, кто писал о работе Родена, считали «Три тени» инкарнацией знаменитого изречения великого итальянского поэта [10, р. 151]. Камил Моклер раскрывает их значение в следующих словах: «Эти “Тени” — символическое



Илл. 8. Огюст Роден. Три тени. 1928 по модели до 1886. Бронза. Музей Родена, Париж



Илл. 9. Караваджо. Мученичество апостола Матфея. Микеланджело. Сотворение Адама. Фрагмент. Огюст Роден. Три тени

изображение только что умерших людей, которые в страдании и ужасе склоняются со сложенными руками, глядя на адскую толпу, куда они вот-вот упадут» [13, р. 22].

Нетрудно заметить, что «Три тени», по сути, являются близнецами, а каждая из фигур-консоль по отдельности — результатом уже известного нам поворота Адама Микеланджело на девяносто градусов по часовой стрелке, или, если угодно, роденовским «Адамом». Таким образом, Роден усложнил поворотную симметрию Караваджо, дважды клонировав фигуру своего несчастного вокруг предполагаемого центра, который находится внутри пространства, создаваемого телами «Трех теней». Важно, что французский скульптор, по свидетельствам современников, постоянно почтительно высказывавшийся о Микеланджело Буонарроти как об одном из своих учителей, ни разу не обмолвился в том же духе о Микеланджело Меризи да Караваджо, что свидетельствует о его независимости в создании из «Сотворения Адама» собственного драматического образа, хотя использованный Роденом закон поворотной симметрии в своей основе тот же самый. Известная технологичность данного

процесса, на наш взгляд, и позволяет говорить о имеющейся в том и в другом случае *визуальной риторике*, результатом которой явилось создание мрачной (вспомним обобщающую роденовскую характеристику творчества Микеланджело) *пластической или визуальной метафоры* (Илл. 9).

В изобразительном искусстве инвариантная геометрическая основа такой метафоры, как правило, может быть обильно расцвечена обертонами индивидуального стиля, а ее значение сильно зависит от контекста, в который она помещена, поэтому смысловой диапазон визуальной риторической фигуры может колебаться в достаточно больших пределах: образы палача-убийцы Караваджо и «Адама» Родена отчасти даже противоположны друг другу. Французский мастер, замкнув композицию угроением одной и той же пластической формы, с одной стороны, сузил русло ее понимания зрителем, с другой, добился этим чрезвычайной силы выражения — ощущения безмерной скорби и безвозвратно трагической ситуации, благодаря чему «Три тени» могут существовать как самостоятельное произведение искусства вне «Врат ада».

Примечания:

¹ В пересказе П. Гзелля. Обращает на себя внимание удивительное сходство этой модели-наброска, сотворенной из глины буквально на глазах собеседника скульптора, с фигурой роденовского «Адама».

² Тевкр, сын Теламона и Гесионы, единокровный брат Аякса Великого, уроженец о. Саламин. Лучший стрелок из лука в греческом войске под Троей, где от его руки пало тридцать жертв (в «Илиаде» убивает пятнадцать троянцев, названных по имени).

³ Гомер. Илиада. Песнь VIII: Собрание богов. Прерванная битва, 300–308 [1, с. 110].

⁴ Вергилий. Энеида. Песнь IX, 431–437 [2, с. 291]. Эпизод гибели спутника Энея Эвриала от меча рутула Вольцента.

⁵ Первое издание книги Фридендера вышло в 1955 г. в издательстве Принстонского университета.

⁶ В русскоязычном издании книги Родольфо Папы, о которой ниже еще пойдет речь, вызывает удивление комментарий рецензента О. В. Коваля к этому месту монографии. Видимо, не будучи знаком ни с мнением Фридендера, ни с рассуждениями на данную тему последователей немецкого искусствоведа, он рубит с плеча: «Слишком смело и субъективно: обнаружить в Христе нового Адама не позволяет композиция картины, библейский контекст, канон в типе изображения и, наконец, здравый смысл» [6, с. 82, примеч. рец.].

⁷ Тут следует отметить, что, в отличие от нашедшей широкое признание в научном мире трактовки красноречиво протянутой вперед правой руки Христа в «Призывании апостола Матфея» как парафразы знаменитого жеста Адама на фреске Микеланджело, интерпретация Папы образа палача в «Мученичестве апостола Матфея» еще не стала хрестоматийной истиной.

⁸ Концовка надписи, размещенной над воротами ада в «Божественной комедии» Данте Алигьери: «Ад», III, 3.

⁹ Буквальный перевод оригинальной фразы Данте “Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate” звучит так: «Оставьте всякую надежду, вы, входящие».

Список литературы:

1. Гомер. Илиада. Л.: Наука, 1990. 572 с.
2. Вергилий П. М. Энеида // Вергилий П. М. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1971. С. 123–369.
3. Данте Алигьери. Божественная комедия. М.: Наука, 1968. 628 с.
4. Козлова С. И. Врата Ада: Роден, Данте, Гиберти и литературность замысла // Искусство Евразии. 2018. № 3 (10). С. 104–115.
5. Микеланджело да Караваджо: Документы. Воспоминания современников / Вступ. ст., сост. и примеч. Н. А. Белоусовой. М.: Искусство, 1975. 118 с.
6. Папа Р. Караваджо. Сокровищница мировых шедевров. Харьков; Белгород: Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2011. 160 с.
7. Роден: Сборник статей о творчестве / Общ. ред. и предисл. И. М. Шмидта. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. 124 с.
8. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6: Статьи по эстетике. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1957. С. 385–477.
9. Cladel J. Rodin: Sa vie glorieuse et inconnue. Paris: Bernard Grasset, 1936. 438 p.
10. Elsen A. E. The Gates of Hell by Auguste Rodin. Stanford: Stanford University Press, 1985. 257 p.
11. Friedlaender W. Caravaggio Studies. New York: Schocken Books, 1969. 321 p.
12. Hibbard H. Caravaggio: Life and Work. London: Thames and Hudson, 1983. 404 p.
13. Mauclair C. Auguste Rodin: The Man — His Ideas — His Works. London: Duckworth, 1905. 147 p.
14. Papa R. Caravaggio and the Christian System of Art. Abstract [of the conference presentation]: New Caravaggio International Conference. Uppsala — Roma, 11–17.04.2013 // Rodolfo Papa [blog]. URL: <http://rodolfopapa.blogspot.com/2013/04/new-caravaggio-international-conference.html> (дата обращения: 31.07.2019).
15. Puglisi C. Caravaggio. London; New York: Phaidon, 1998. 448 p.
16. Rosen V. von. Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren: Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600. 2., unveränd. Aufl. Berlin: Akademie Verlag, 2011. 326 S.
17. Spike J. T. Caravaggio: Life and Work. New York; London: Abbeville Press, 2001. 272 p.
18. Unglaub J. Caravaggio and the “Truth in Painting” // Caravaggio: Reflections and Refractions / L. Pericolo and D. M. Stone (eds.). Farnham, Sy; Burlington, VT: Ashgate Publishing, 2014. P. 149–175.

References:

- Belousova N. (ed.) *Mikelandzhelo da Karavadzho: Dokumenty. Vospominaniia sovremennikov (Michelangelo da Caravaggio. Documents. Memoirs of Contemporaries)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 118 p. (in Russian)
- Cladel J. Rodin: *Sa vie glorieuse et inconnue*. Paris, Bernard Grasset Publ., 1936. 438 p. (in French)
- Dante Alighieri. *Bozhestvennaia komediia (Divine Comedy)*. Moscow, Nauka Publ., 1968. 628 p. (in Russian)
- Elsen A. E. *The Gates of Hell by Auguste Rodin*. Stanford, Stanford University Press Publ., 1985. 257 p.
- Friedlaender W. *Caravaggio Studies*. New York, Schocken Books Publ., 1969. 321 p.
- Hibbard H. *Caravaggio: Life and Work*. London, Thames and Hudson Publ., 1983. 404 p.
- Homer. *Iliada (Iliad)*. Leningrad, Nauka Publ., 1990. 572 p. (in Russian)
- Kozlova S. I. Vrata Ada: Roden, Dante, Giberti i literaturnost' zamysla (Gates of Hell: Rodin, Dante, Ghiberti and the Literary Nature of the Plan). *Iskusstvo Evrazii (The Art of Eurasia)*, 2018, no. 3(10), pp. 104–115. (in Russian)
- Mauclair C. *Auguste Rodin: The Man — His Ideas — His Works*. London, Duckworth Publ., 1905. 147 p.
- Papa R. Caravaggio and the Christian System of Art. Abstract [of the conference presentation]: New Caravaggio International Conference. Uppsala — Roma, 11–17.04.2013. *Rodolfo Papa [blog]*. Available at: <http://rodolfopapa.blogspot.com/2013/04/new-caravaggio-international-conference.html> (accessed: 31.07.2019)
- Papa R. *Karavadzho. Sokrovishechnica mirovykh shedevrov (Caravaggio. Treasury of World Masterpieces)*. Kharkov; Belgorod, Knizhnyi klub “Klub semeinogo dosuga” Publ., 2011. 160 p. (in Russian)
- Puglisi C. *Caravaggio*. London; New York, Phaidon Publ., 1998. 448 p.
- Rosen V. von. *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren: Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*. Berlin, Akademie Publ., 2011. 326 p. (in German)
- Shiller F. *Sobranie sochinenii (Collected Works)*. In 7 volumes. Vol. 6. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1957, pp. 385–477. (in Russian)
- Shmidt I. (ed.) *Roden: Sbornik statei o tvorchestve (Rodin: Articles about Work)*. Moscow, Izdatel'stvo inostranoi literatury Publ., 1960. 124 p. (in Russian)
- Spike J. T. *Caravaggio: Life and Work*. New York; London, Abbeville Press Publ., 2001. 272 p.
- Unglaub J. Caravaggio and the “Truth in Painting”. *Caravaggio: Reflections and Refractions*. Farnham Sy; Burlington, VT, Ashgate Publ., 2014, pp. 149–175.
- Vergilii P. M. *Bukoliki. Georgiki. Eneida (Bucolics. Georgics. Aeneid)*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1971. 448 p. (in Russian)

Страйста-Бурлак Юлия Игоревна, студент. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. straystaburlak@gmail.com

Straysta-Burlak, Iuliia Igorevna, student. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. straystaburlak@gmail.com

ИСТОКИ КЕРАМИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ ПОЛЯ ГОГЕНА

THE ORIGINS OF PAUL GAUGUIN'S CERAMIC SCULPTURE

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению истоков керамической скульптуры Поля Гогена, которая играла довольно значимую роль в творчестве мастера и оказала непосредственное влияние на формирование его художественного видения. В исследовании были использованы материалы из музеев и научных библиотек Копенгагена и Парижа, на основе которых была предпринята попытка выявить закономерности формирования художественной манеры мастера, а также обозначить связи керамической скульптуры Гогена с его жизненными обстоятельствами и личным мировоззрением. Было установлено, что на произведения Гогена повлияло как современное ему керамическое искусство, часто обращавшееся к использованию натуралистических форм и ориентированное на произведения из Японии, так и воспоминания детства (коллекция перуанских ваз его матери), юности (собрание Г. Арозы), а также творчество Ж.-П. Обэ, Э. Шапле и собственный опыт работы с трехмерными объектами. В статье была продемонстрирована склонность Гогена к иконографическим заимствованиям (например, у Э. Дега, П. Сезанна и Э. Делакруа, а также у древних, в частности, перуанской и маорийской, культур) и автоцитации. На основе проведенного анализа впервые в отечественной историографии была предложена периодизация керамического творчества мастера.

Ключевые слова: Поль Гоген; керамическая скульптура; грес; каменная керамика; французское искусство; японизм; интермедальность.

Abstract. The focus of the study was on the problem of the origins of Paul Gauguin's ceramic sculpture which played a significant role in his art and had a direct impact on the development of his artistic vision. In our study, we used materials from museums and research libraries of Copenhagen and Paris. Using them, we attempted to find the consistent pattern of the development of Gauguin's artistic manner and indicate the connection between the ceramic sculpture of the master and his worldview. The study has shown that the works of Gauguin were influenced by both ceramic art of the second half of the 19th century, which often used naturalistic forms, and memories from the painter's childhood (his mother's collection of Peruvian vases) and his youth (collection of G. Arosa). Besides that, Gauguin gained inspiration from the art of J.-P. Aubé, E. Chaplet and his own experience in working with three-dimensional objects. In addition, in the article, we demonstrated the tendency of Gauguin to the iconographic borrowings (for example, from E. Degas, P. Cezanne, E. Delacroix and from ancient cultures such as Peruvian and Maori) and self-citation. On the basis of the analysis, we proposed the periodization of Gauguin's ceramic works for the first time in the Russian historiography.

Keywords: Paul Gauguin; ceramic sculpture; grès; stoneware; French art; japonisme; intermediality.

Работая над глиняными изделиями, Поль Гоген, уверенный, что «...лишь ценой самого полного овладения всеми объективными материальными элементами своего искусства художник может выразить самого себя...» [цит. по: 2, с. 35], стремился преодолеть условность видовых границ и указать на неразрывную связь, существующую между керамикой, скульптурой и живописью. Однако, несмотря на всю революционность форм керамических изделий Гогена и их важное место в его творчестве, данный аспект прикладного искусства художника мало обсуждался в отечественном научном сообществе. В настоящей статье мы стремимся пролить свет на истоки керамической скульптуры мастера.

Начало керамической деятельности Гогена пришлось на последнюю четверть XIX в. Данное время характеризовалось возрождением интереса к керамическому изделию как предмету искусства, которое произошло после периода некоторого упадка его художественной ценности, случившегося в результате индустриальной революции.

Для увеличения производства недорогих вещей, которые приобретались с большей охотой, был введен метод механической репродукции декоративных предметов и принцип разделения труда. Теперь керамические изделия всё чаще создавались не квалифицированными, обладающими художественным видением мастерами, а мало искушенными в данном вопросе ремесленниками. Вместе с тем, с конца XVIII в., находясь под воздействием историзма, французское искусство ока-

залось под влиянием целой череды различных направлений предыдущих эпох. Неоклассику сменило необарокко, а за ним последовало возрождение элементов рококо времени Луи-Филиппа. В связи с этим предметы декоративно-прикладного искусства того времени были весьма эклектичны и, представляя собой комбинацию из заимствованных старых форм, несли в себе новых художественных идей [30, р. 6]. Следует отметить, что даже такие крупные керамисты, как Теодор Дек и Жюль Зиглер, в это время, следуя моде, создавали модели для фабричного производства [12, р. 84].

Всемирная выставка в Лондоне 1851 г. наглядно показала потерю Францией лидерства в декоративных искусствах. Неудовлетворенные подобным положением дел, французские мастера встали на путь восстановления художественных начал в керамике [36, р. 139]. Они решили обратиться к натуралистичным формам, которые были продемонстрированы наиболее интересными керамическими произведениями (например, изделиями Грейнджера), представленными на выставке 1851 г., и избирали следование природе эстетическим принципом нового стиля [30, р. 7].

В этом же направлении (причём значительно быстрее, чем во Франции) развивалось и керамическое дело в Англии. Здесь появились экспериментальные мастерские, из числа которых особенно значительными можно назвать производства Элтона, Мартина, Барума и Далтона, где в 1870-х гг. для декора из-



Илл. 1. Поль Гоген. Туалет. 1882. Дерево. Музей современного искусства, Страсбург

делий начал применяться барботин, а также техника сграффито [39, р. 228–233]. На основе средневековой традиции фабрика братьев Мартин и компания Генри Далтона возродили грес [1, с. 104] — тип керамики, характеризующийся высокой механической прочностью [14, р. 104] и обжигом при внушительных температурах (1100–1400 градусов) [38, р. 13]. К слову, каменная керамика, помимо использования в средневековых мастерских англичан, являлась характерной и для северных регионов Франции (особенно это касается Нормандии), а также для произведений японского искусства, чья эстетика, по мнению исследователей, во многом и определила развитие французской керамики последней четверти XIX в.

Предметы японского искусства — творчества страны ещё далёкой от крупного промышленного производства — очень вовремя появились на европейской арене и дали импульс развитию французской керамики [12, р. 64]. Не углубляясь в рассмотрение явления японизма, отметим лишь, что проникновение предметов японского прикладного искусства в Европу началось ещё во второй половине XVI — начале XVII вв. Однако в силу многих причин оно не оказывало серьезного воздействия на деятельность французских прикладников вплоть до XIX в. В это время торговля между Японией и Западом стала свободной, и благодаря путешественникам, купцам, международным конференциям, Всемирным выставкам и статьям, посвященным искусству Японии, Европа начала узнавать культуру Страны восходящего солнца [6].

Нисколько не умоляя значения Всемирных выставок 1851 г., 1862 г. и 1867 г., а также деятельности мадам Дезуа и С. Бинга, остановимся на Всемирной выставке 1878 г., которая заслуживает отдельного внимания. Именно она во всей широте открыла миру глиняные изделия японского искусства. Люди, обманувшись простотой форм и отсутствием декора, посчитали, что перед ними предназначенная для крестьян деревенская продукция, которая не подходит для высокой публики, привыкшей к деликатному фарфору. Только опытные любители и керамисты распознали высокое художественное мастерство представленных грес [21, р. 1]. Особенное впечатление на них произвела каменная керамика Бидзэн, Сэто и Сацума [14, р. 92].

Сотворенные спонтанной щедростью движения рук гончара, изделия японской утвари этих типов имели неидеальную и часто даже неправильную форму и допускали горбатые профили [12, р. 81]. Впечатленные увиденным, французские керамисты приступили к разгадке технологии их изготовления.

Немаловажное значение для развития искусства Франции второй половины XIX в. имела и философия Страны восходящего солнца, отличительной чертой которой является мысль о единстве человека и природного мира. Причем ведущая роль в этом содружестве отдается не человеку, а природе, по отношению к которой он должен себя осознать. Данная мысль отражалась во всех видах японского искусства того времени и представлялась весьма необычной для постренессансной антропоцентричной философской мысли Европы [6, с. 10–13].

Еще одним важным аспектом эстетического мировоззрения Японии является «ваби-саби» («скромная



Илл. 2. Поль Гоген. Жардиньерка. 1886–1887. Частично глазуванная грес. Частная коллекция



Илл. 3. Поль Гоген. Кувшин с мотивами «Алжирского наездника» Э. Делакруа. 1886–1887. Неглазурованная грес. Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген

простота»). Согласно философии Дзен, «ваби-саби» включает в себя семь элементов, которым должно руководствоваться искусство, — это неправильность, простота, естественность, скудность, неочевидность, свобода, спокойствие. Всё это может быть найдено в природе, прекрасной и непостоянной [22, р. 62–72]. Таким образом, согласно японскому пониманию, отдельно взятый предмет искусства — это нечто непредсказуемое, это проявление художником себя через другую пластическую форму в момент вдохновения. Отглядываясь на произведения керамистов последней четверти XIX в. и, в частности, на работы Гогена, можно сделать вывод, что мастера, создавая свои произведения, в той или иной степени руководствовались положениями восточной философии.

Заметим, что элементы японской эстетики проникали в деятельность французских керамистов второй половины XIX в. постепенно. Первым к ним прибег Феликс Бракмон, который в 1867 г. на мануфактуре Эжена Руссо намеренно отказался от общепринятых принципов декорирования фарфоровых сервизов и в свободной манере использовал декоративные мотивы, навеянные гравюрами японцев («Японский сервиз» или «Сервиз Руссо») [12, р. 77]. В 1872 г. Ф. Бракмон начал сотрудничество с Чарльзом Хэвилендом — крупным промышленником второй половины XIX в., который в надежде привлечь новых покупателей решил изменить стиль производства и загорелся идеей использовать для украшения фарфора Хэвиленд сюжеты с полотен художников-импрессионистов [10, р. 3].

Так, Ф. Бракмон в 1873 г. стал художественным директором керамической мастерской Отой, а в 1875 г. [20, р. 139] пригласил в фирму Хэвиленд лучших специалистов производства Лорин — Альбера Даммуза и Эрнеста Шапле, получивших образование на севрской мануфактуре [21, р. 7]. Кроме того, именно Бракмон в дальнейшем рекомендовал Гогена Шапле, после чего и началась керамическая деятельность художника.

Обращаясь к личности Шапле, нельзя не сказать, насколько серьезным было его влияние на керамическое искусство Франции последней трети XIX в. Сохранив место в фирме

Хэвилендов после ухода от дел Бракмона в 1880 г., Шапле вскоре стал художественным руководителем новой мастерской на улице Бломе [11, р. 81]. Здесь в 1882 г. он разработал свой собственный вид красно-коричневой грес [14, р. 100], вдохновившись японскими глиняными изделиями на выставках 1867 и 1878 гг., а также лично познакомившись с техникой каменной керамики во время путешествия в Нормандию [18, р. 209]. В 1884 г. в его мастерской начались новые эксперименты: теперь с так называемой «пылающей грес» [14, р. 101]. Всегда ищущий новые пути развития своего творчества, в конце весны 1886 г. Шапле приступил к сотрудничеству с Гогеном, который перенил многие открытия своего ментора.

Обращаясь к исследованию керамической деятельности самого Гогена, заранее отметим, что помимо современных тенденций керамического искусства огромное воздействие на формирование его художественного языка оказали жизненные обстоятельства и личное мировоззрение.

Начать следует с того, что Гоген пришел к созданию керамических произведений не сразу. Приступив к занятиям живописью и скульптурой в 1870-е гг., он увлекся прикладными практиками в ранние 1880-е гг., а первое изделие из глины создал лишь в 1886 г. Однако столь позднее начало занятий керамической деятельностью не отрицает факт заинтересованности Гогена в глиняных предметах ещё с детских лет. В своей автобиографии «Прежде и потом» художник ностальгически повествовал о коллекции перуанских ваз своей матери [28, р. 174–175]. Их формы познакомили Гогена с искусством примитива, черты которого мы находим в творчестве уже зрелого мастера. После смерти матери Гоген оказался под опекой Г. Арозы и получил возможность познакомиться с его коллекцией керамических изделий: произведениями из французского Невера, Руана и Делфта, а также керамикой доколумбовой Америки (в том числе из Перу), Японии, Китая, Персии и Родоса, дополненной итальянскими, испанско-мавританскими и испанскими изделиями всевозможных техник [37].

Ещё один след в формировании художественного вкуса Гогена оставила деятельность скульптора и керамиста Жана-Поля Обэ, у которого с 1873 по 1877 гг. художник арендовал жилье. Обэ активно применял скульптурную лепку при создании своих изделий из керамики. Так, к примеру, его «Фляга мастера



Илл. 4. Эжен Делакруа. Алжирский наездник. 1849. Холст, масло. Частное собрание



Илл. 5. Поль Гоген. Портрет женщины с Мартиники в косынке. 1887–1888. Неглазурированная грес. Новая глипготекa Карлсберга, Копенгаген

в виде тыквы» напрямую отсылает к керамическим произведениям Гогена, украшенным объемно моделированными девушками [10, р. 59]. Как и Гоген впоследствии, Обэ работал на фирму Хэвиленд [30, р. 3; 46]. Существуют сведения, что именно он порекомендовал художника Бракмону.

Не проходит мимо Гогена и всеобщее увлечение Японией. Известно, что, будучи знакомым с С. Бингом, художник изучал его коллекции и покупал у него японские эстампы [6, с. 305]. Вместе с тем личное мировоззрение Гогена имело немало точек соприкосновения с японской философской традицией, которая, вероятнее всего, ему была хорошо известна. Во-первых, художественное мышление мастера также основывалось на том, что «постоянный путеводитель [в творчестве] — природа», она «учитель, она даёт ... формы и законы, она источник вдохновения» [цит. по: 6, с. 274]. Во-вторых, о любви к искусству Японии говорят и строки самого мастера, посвященные японским вазам клуазоне: в них Гоген искренне восхищался искусностью крестьян Страны восходящего солнца [2, с. 197]. Впоследствии мастер сам выполнил по крайней мере одну вазу в перегородчатой технике («Ваза, декорированная бретонской сценой», 1886–1887, Королевский музей изящных искусств, Брюссель).

Гоген в принципе имел особенное отношение к культуре Японии и воспринимал ее как «стадиально предшествующую новоевропейскому» или «примитивную». Он видел в ней черты, близкие персидскому, яванскому, древнеегипетскому и средневековому европейскому искусствам [6, с. 305], в которых пытался найти новые возможности для своего творчества. «Запад прогнул в настоящее время, но все, что есть в нем мощного, может, как Антей, обрести новые силы, прикоснувшись к земле Востока» [цит. по: 2, с. 56].

Сам Гоген приступил к занятиям керамической скульптурой (мастер акцентировал внимание на том, что его керамические предметы — это именно скульптура, а не ремесленные поделки) в 1886 г. Это произошло благодаря Бракмону. На восьмой выставке импрессионистов его так восхитил деревянный рельеф Гогена «Туалет» (1882), что он решил привлечь мастера к сотрудничеству с Шапле [24, р. 10]. Сильно нуждаясь в деньгах, художник оказался крайне заинтересованным идеей керамических занятий. Он питал надежду на то, что утилитарные предме-

ты будут покупаться людьми охотнее, нежели его живопись [26]. Шапле и Бракмон также ожидали, что оригинальное художественное видение Гогена принесет прибыль мастерской. Однако тот быстро избрал свой путь и, отдав предпочтение «примитивной» технике лепки руками, начал создавать произведения «слишком художественные», чтобы их продать [23, letter 46].

Авторы двух главных трудов, посвященных керамике Гогена, К. Грей («Скульптура и керамика Гогена», 1963) и М. Бодельсен («Керамика Гогена: исследование в контексте развития его искусства», 1964), несмотря на споры в датировке отдельных произведений, вполне сошлись на том, что керамическое творчество мастера можно разделить на четыре этапа. Однако они так и не представили четкой периодизации керамической деятельности мастера, и в настоящей статье приведена хронология, которую на основе трудов предшественников вывела А.-Б. Фонсмарк — датский искусствовед, автор посвященного керамике Гогена каталога Новой Глипготекa Карлсберга.

Согласно предложенной Фонсмарк хронологии, первая группа керамики Гогена относится к зиме 1886–1887 гг. (сюда так же входят и несколько более ранних работ — весны и октября-ноября 1886 г.), когда он создал 55 изделий под началом Шапле. Далее следует серия произведений 1887–1888 гг., выполненных мастером после поездки на Мартинику. Третий период совпадает со сложением синтетического метода¹ в творчестве Гогена и относится к 1889–1890 гг. Наконец, четвертый и последний этап представляет керамику 1893–1895 гг. [24, р. 13], созданную Гогеном после первого путешествия на Таити.

К сожалению, относя керамические изделия мастера к определенному временному периоду, мы не можем с уверенностью утверждать их принадлежность к нему, а лишь строим предположение, основываясь на стилистических, иконографических и технико-технологических особенностях предметов. Проблема с датировкой произведений во многом обуславливается тем, что система, которой придерживается Гоген, нумеруя их, не вполне ясна искусствоведам. До сих пор ещё не найдено обоснованного объяснения, почему порядковый номер имеет лишь около четверти работ мастера и почему числа на горшках часто следуют не друг за другом. К. Грей выдвигает несколько гипотез. Согласно первой, существует целая серия пронумерованных изделий в дополнение к нумерованным (гипотеза представляется маловероятной, так как означает создание мастером около 350 керамических работ, что значительно превышает число известных работ). Другая версия гласит, что Гоген пересчитывает все свои горшки, однако помещает соответствующее число в общей серии лишь на некоторые из них. Третья гипотеза основывается на предположении, что некоторые произведения мастер всё же не учитывает по причине их отличности от остальных по тому



Илл. 6. Поль Гоген. Портрет-ваза бретонки. 1886–1887. Неглазурированная грес. Частная коллекция



Илл. 7. Культура Моче. Перу. Портрет-сосуд вождя. 100 г. до н.э. – 500 г. н.э. Терракота. Институт искусств, Чикаго

или иному признаку. Возможно, П. Гоген не считает горшки, которые выполняются Э. Шапле и лишь украшаются им самим [30, р. 13].

Идея же М. Бодельсен совершенно иная и представляется более убедительной. Исследователь предполагает, что художник нумерует все горшки, но некоторые числа, будучи нанесенными до глазурования, попросту стираются в процессе обжига. К сожалению, лишь иногда мастер вновь пишет номера поверх глазури золотом или наклеивает соответствующие бумажные этикетки [18, р. 14].

В вопросе же установления временной точки отсчета керамической деятельности Гогена исследователи, как правило, единогласны: за неё они принимают письмо мастера Метте Гоген о знакомстве с Шапле, написанное в конце мая 1886 г. Здесь следует отметить, что нам на самом деле известно, как минимум, два горшка, которые могут быть выполнены мастером до середины июня 1886 г. Однако датировка их не является точной. Так, местонахождение одного из них не установлено, и предположение о его существовании строится по написанному весной 1886 г. «Натюрморту с профилем Лавалья», где художник рассматривает сосуд диковинной формы. Другой же предмет, ныне находящийся в Копенгагене, встречается на картине «Горшки и букеты» (также весна 1886 г.) и действительно может являться одним из первых в керамической практике Гогена [30, р. 13]. Тем не менее, многие специалисты, анализируя стилистику и характер глазурования «Двойного сосуда с маской женщины», склонны относить его ко второму керамическому периоду художника (1887–1888). Появление же его на картине 1886 г. они объясняют тем, что художник мог вписать сосуд — «один из самых очаровательных» — в самый угол уже законченной картины позднее [24, р. 50]. Интересно, что в Новой Глиптотеке Карлсберга ныне находится еще один предмет, приписываемый хранителями Гогену и считающийся ими более ранним. Это «Зелёная ваза», которую искусствоведы музея датируют 1870-ми гг. Если настоящий сосуд действительно принадлежит указанному

времени и является самым ранним из известных керамических изделий Гогена, то общепринятая датировка требует пересмотра. Таким образом, можно предположить, что практический опыт в области керамического искусства мастер получил еще до сотрудничества с Шапле.

Что касается создания целой серии керамических работ, задуманной Гогеном вместе с только что упомянутым Э. Шапле весной 1886 г., то, согласно письму жене [23, letter 115], мастер планирует приступить к ним не раньше середины ноября по возвращении с Бретани [12, р. 11]. Скорее всего, он действительно возвращается в Париж в последние недели осени и сразу же приступает к работе над скульптурами из глины. Наконец, 26 декабря 1886 г. художник пишет жене: «Я делаю керамическую скульптуру. Шуффенекер говорит, что это шедевры, однако, вероятно, слишком художественные, чтобы их продать. Тем не менее, он думает, что, если преподнести их на выставке промышленного искусства в правильном свете, эта идея может вспыхнуть, как лесной пожар» [цит. по: 23, letter 46]².

Впоследствии, в 1895 г. в статье, опубликованной в газете «Le soir», Гоген вспоминает о сотрудничестве с Э. Шапле, уточняя его цели. Во-первых, мастер стремится «трансформировать вечную греческую вазу (которая сейчас усложняется в связи с явлением японизма и стилем ювелиров Кристофль³)». Во-вторых, «заменить горшечника, создающего формы с помощью гончарного круга, умными руками, которые могут наделять вазу чувством, подчиняясь законам деформированной геометрии и оставаясь при этом верными характеру материала» [цит. по: 42].



Илл. 8. Поль Гоген. Овири. 1894. Частично глазурованная грес. Музей Орсе, Париж

Приступая к созданию керамических изделий, мастер, очевидно, замыслил использовать для их украшения мотивы с уже созданных живописных произведений и деревянных скульптур. Это неудивительно: Гоген оказался привлеченным к занятиям керамикой именно благодаря своему деревянному рельефу «Туалет» (1882, Музей современного искусства, Страсбург), который вызвал восхищение Бракмона. Вероятно, он и предложил художнику использовать композицию для декора предмета из глины [24, p.11]. Во всяком случае, она появилась на одной из продолговатых сторон «Жардиньерки» (1887, частная коллекция) (Илл. 1–2), относящейся к первому этапу керамического творчества Гогена. С другой стороны художник изобразил маленькую пастушку с коровой, взятую с полотна «Бретонская пастушка» (1886, Художественная галерея Лэйнг, Ньюкасл-пон-Тайн).

В целом для декора своей первой керамической серии (55 изделий) Гоген, как правило, использовал сюжеты, очерченные им в Бретани. Это идиллические пейзажи с бретонскими пастушками и мальчиками, присматривающими за стадами овец и гусей.

Также несколько произведений обнаруживают связь с полотнами П. Сезанна, Э. Дега и Э. Делакруа. Их представляют «Горшок с изображением Алжирского наездника с картины Делакруа» (1886–1887, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген) (Илл. 3–4), где на одной из сторон рельефно трактован всадник в динамичном движении, а также «Ваза с мотивом картины “Жатва” П. Сезанна» (1886–1887, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген) и «Горшок с бюстом женщины в манере Дега» (1886–1887, Музей декоративного искусства, Копенгаген). Начиная с 1887 г., мастер обращается к образам, увиденным на Мартинике. Так появилась «Портретная голова женщины с Мартиники в косынке» (1887–1888, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген) (Илл. 5). В отдельных предметах керамической скульптуры Гогена также очевидно влияние перуанских портретных ваз (Илл. 6–7), восточных, и, в частности, китайских форм — «Ваза с тремя тыквообразными чашами, одна из которых декорирована изображением бретонского мальчика» (1887–1888, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген), а также мексиканских изделий из глины — «Сосуд в виде гротескной головы» (1889, Музей Орсе, Париж). На иконографию поздних керамических скульптур Гогена сильное воздействие оказывает мифология маорийцев, очерпнутая им на Таити — «Квадрат-

ная ваза с таитянскими богами» (1893–1895, Музей дизайна, Копенгаген), «Овири», (1894 г., Музей Орсе, Париж) (Илл. 8).

Как мы успели заметить, для творчества Гогена действительно свойственна автоцитация. Порою он переносил фигуры, позы и даже целые эпизоды из одного произведения в другое. Однако «его бесконечные заимствования не есть показатель бедности его фантазии. Они есть сущность его метода, сосуществующая со свободно развивающимся символическим процессом изобретения параллельных связей несопоставимого» [9, с. 169].

Стоит заметить, что заимствование Гогеном сюжетов с картин не является «плагиатом» — это всегда или игра смыслов, или переосмысление. Для художника по-настоящему важна оригинальность создаваемых им образов, о чем свидетельствует одна из его статей. В ней он утверждает, что Ж. Карьес, А. Деллаерш, А. Дальпайра успешно производят оригинальные грес, а Севр «имитирует и опошляет», создавая несовершенные предметы и лишь добавляя всё больше и больше печей [42].

Что касается технико-технологического аспекта, то подавляющее большинство известных исследователям керамических работ Гогена было выделено в технике грес, что переводится на русский как каменная или высокотемпературная керамика. Мастер вообще выступает против «низкотемпературного» обжига, называя его «лёгким» и «кокетливым». Технология грес позволяет достичь необычайной прочности предметов — отсюда и название керамики: каменная, потому что твердая, как камень [14, p. 104]. Также изделия, выполненные в технике грес, характеризуются низким водопоглощением (не более 3 %) и малопористым, плотным черепком. После обжига они приобретают матовую, непроницаемую поверхность и идеально подходят для глазурирования [14, p. 395].

Состав теста для изделий типа грес может несколько отличаться. Обычно его изготавливают из плотных, тугоплавких глин с добавлением песчаника (чаще всего кварца) и оксидов железа или меди.

Известно, что, по крайней мере на начальном этапе своей гончарной деятельности, Гоген использовал красно-коричневую каменную массу, производство которой было налажено у Шапле [14, p. 101]. Подобный цвет достигался благодаря добавлению в тесто оксида железа. По этой же причине некоторые произведения Гогена — очевидно, обожженные в бескислородной среде и, следовательно, прошедшие процесс восстановления — имеют металлический блеск («Ваза с тремя тыквообразными чашами, одна из которых декорирована изображением бретонского мальчика» (1887–1888) из Новой Глипготеки Карлсберга в Копенгагене, «Кувшин» (1886–1887) из Музея декоративных искусств в Париже) (Илл. 9).

На первых порах Гоген пользовался формами, взятыми в мастерской Шапле, а также не пренебрегал использованием гончарного круга. Однако вскоре мастер отказался от всех штамповок. Определяя свои произведения как керамическую скульптуру, Гоген пытался создать предметы, которые были одновременно функциональными (и, следовательно, продаваемыми) и эстетически удовлетворяющими его как художника [42]. Следствием этой идеи явилось формирование у Гогена собственного подхода к керамике. Он начал лепить исключительно своими руками, добываясь диковинных и непривычных глазу декоративных форм.

Работая над декором своих глиняных скульптур, Гоген стремился преодолеть условность интермедийных границ и творил одновременно и как керамист, и как скульптор, и как живописец. Скульптурная лепка, глазури и эмали, барботин и граффито — вот далеко не полный перечень способов украшения керамических произведений Гогена. Интересно, что из-за технико-технологических особенностей, избранных мастером для работы с керамикой, Гогену приходилось упрощать свои рисунки: в его изделиях мы видим ясно выделенные контуры фигур и четкое разграничение на цветковые плоскости (Илл. 10). Такой метод присущ синтетизму — художественному направлению, которое начало формироваться Гогеном в Бретани в 1886 г. и окончательно сложилось во второй половине 1880-х гг. Таким образом, можно утверждать, что керамические произведения Гогена предвосхитили тенденции, которые позже утвердились в живописи художника.



Илл. 9. Поль Гоген. Кувшин. 1886–1887. Глазурированная грес. Музей декоративных искусств, Париж

Отдельно следует сказать об особенностях обжига, который использовал Гоген при изготовлении керамических предметов. Гоген придает большое значение этому этапу, считая, что вся суть керамического дела заключается в обжиге. Мастер считает что, глина, вышедшая из огня, имеет куда более сильный характер. Материал, «по мере того, как он проходит через ад», становится все серьезнее и значительнее. «Давайте возьмем кусочек глины. В его простом, сыром состоянии нет ничего интересного, но поместите его в печь, и, как приготовленный Омар, он меняет цвет. Небольшой огонь преобразует его, но не сильно. При достижении же очень высокой температуры металл, который он содержит, становится расплавленным... Качество керамики заключается в обжиге. Знаток сказал бы: это хорошо обожжено или плохо обожжено» [цит. по: 2, с. 30–31]. Вероятнее всего, данные размышления служат одной из причин выбора мастером техники грес, предполагающей плотность материала и обжиг при очень высокой температуре. Несомненно, влияют на него и современные тенденции развития керамического искусства.

Важно отметить и факт, что чаще всего мастер обжигал свои изделия только один раз, т.е. применял так называемый монообжиг. По его словам, «природа — сама художник: цвета, полученные в одном и том же огне, — всегда в гармонии», если же обжечь сначала лишь форму, а затем повторно поставить её в печь, но уже с нанесенными сверху эмалями, глазуриями и ангобом, гармония исчезает [12, р. 85]. Кроме того, Гоген считал, что «все керамические украшения должны быть сделаны в характере, аналогичном обжигу» [12, р. 88.]. Возможно, при использовании в процессе декора исключительно ангоба цвета иногда выходили слишком светлыми после обжига, и поэтому мастер подкрашивал сверху некоторые детали произведений красками и золотом. При необходимости использовать глазурь и эмали мастер сначала наносил бесцветную глазурь, а затем, смешивая и комбинируя различные оксиды, контролировал температуру обжига и добивался нужного цвета. Вместе с тем, глазурь иногда оказывалась несовершенной, что приводило к непредсказуемым эффектам на поверхности изделий, например, неровной текстуре или пузырькам. Однако художник сознательно подчеркивал неравномерное распределение глазури и ее недостатки, которые отрицало большинство современных Гогену керамистов и которые являлись для них поводом забраковать предмет [42].

Подводя итоги анализу истоков керамической деятельности мастера, отметим, что керамическое искусство Гогена с определенным рядом оговорок можно назвать творчеством заимствований. Однако керамика художника ни в коем случае не компиляция — это переосмысление форм древней, средневековой и современной истории, пропущенное через призму художественного видения мастера. Отрицая понятия «высшего» и «низшего» искусств, Гоген создавал глиняные предметы утилитарного характера, которые, однако, часто представляли даже более художественными, чем произведения скульпторов. Благодаря врожденному чувству особенностей материала мастер достиг понимания природы глины и её эстетических возможностей и вышел далеко за пределы обычного хода создания керамической скульптуры.

Позднее, в конце XIX — начале XX в., керамисты Ар Нуво использовали близкие творчеству Гогена декоративные приёмы: несмотря на то, что их интерес к технической стороне вопроса оказался куда более высоким, они так же, как и он, проявили интерес к экзотическим формам. Однако сам Гоген, занимаясь керамикой, был одинок в своих поисках. Его произведения долгое время получали безжалостные отзывы критиков и игнорировались коллекционерами [42]. Высказывание же о большом влиянии глиняных изделий Гогена на развитие прикладных практик последней четверти XIX в. и последующих столетий также является спорным. Возрождение декоративной скульптуры в эпоху модерна произошло из традиций Данте Россетти и Уильяма Морриса, а не Гогена. Примитивные формы Пабло Пикассо, будучи найденными в африканском искусстве, также, вероятно, появились обособленно от личности крупнейшего представителя постимпрессионизма (хотя тот был знаком с творчеством художника [35, р. 214]).

Влияния варварской силы Гогена отсутствует и в скульптурах Аристиды Майоля [30, р. 79]. Более того, до второй половины XX в. не существовало практически ни одной публикации, затрагивающей керамическое творчество художника. Тем не менее, выявленные особенности вовсе не являются указанием на несостоятельность керамической скульптуры Гогена. Они говорят о сложности понимания художественного видения мастера, проявляющегося в самобытных диковинных формах, и свидетельствуют об уникальности его произведений.



Илл. 10. Поль Гоген. Ваза, декорированная бретонской сценой. 1886–1887. Грес с цветными глазурями. Королевский музей изящных искусств, Брюссель

Примечание:

¹ Характерными чертами синтетизма — художественного метода, изобретенного П. Гогеном, — является чёткое наложение одного плана на другой, лаконичность композиции, унификация рисунка, упрощенность силуэтов, а также обобщение формы и цвета, которые, не преобладавая друг над другом, создают «органический сплав».

² Здесь П. Гоген имеет в виду Восьмую выставку Союза декоративных искусств, которая должна была проходить с 13 августа по 4 декабря 1887 г. во Дворце промышленности и, которую, по оценкам, должно было посетить около 350 тысяч человек. Однако, в конечном счете, ни одна из керамических работ П. Гогена не была на ней представлена.

³ Кристофль (кристофли) — производство серебряных столовых приборов, аксессуаров для дома, ваз, столового фарфора и серебряных ювелирных изделий, основанное во Франции в 1830 г. ювелиром Шарлем Кристофлем.

Список литературы:

1. Буббико Дж., Крус Х. Керамика: техники, материалы, изделия. М.: Никола-пресс, 2009. 127 с.
2. Гоген П. Письма. Ноа Ноа. Из книги «Прежде и потом». Л.: Искусство, 1972. 256 с.
3. Даниэльссон Б. Гоген в Полинезии. М.: Искусство, 1969. 280 с.
4. Кочик О. Я. Мир Гогена. М.: Искусство, 1991. 312 с.
5. Николаева Н. С. Япония-Европа: диалог в искусстве. Середина XVI – начало XX в.: автореферат дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.04. М., 1998. 50 с.
6. Николаева Н. С. Япония-Европа: диалог в искусстве. Середина XVI – начало XX в. М.: Изобразительное искусство, 1996. 400 с.
7. Перрюшо А. Жизнь Гогена. М.: Радуга, 1989. 336 с.
8. Ревалд Д. Постимпрессионизм. М.: Республика, 2002. 301 с.
9. Советское искусствознание '80. Кн. 1. М.: Сов. худ., 1981. 374 с.
10. *Albis J. d', Albis L. d', Bouillon J-P., Romanet C. Ceramique impressionniste. L'Atelier Haviland de Paris-Auteuil 1873–1882.* Paris: Les Presses Artistiques, 1974–1975. 77 p.
11. *Albis J. d', Albis L. d', Romanet C. Ernest Chaplet, 1835–1909.* Paris: Les Presses de la Connaissance, 1976. 124 p.
12. *Andréani C. Les céramiques de Gauguin.* Paris: Amateur, 2003. 160 p.
13. *Arène P. Rapport du 3e groupe: la céramique // Revue des arts décoratifs. 1884–1885. No. 5. P. 175.*
14. *Arthur P. French Art Nouveau ceramics. All illustrated dictionary.* Paris: Editions Norma, 2015. 400 p.
15. *Atsuko U. The History of Japonisme as a Global Study // Translation, History and Arts: New Horizons in Asian Interdisciplinary Humanities Research.* Cambridge: Cambridge Scholars Publ., 2013. P. 70–88.
16. *Blacker J. The ABC of English Salt-Glazed Stoneware from Dwight to Doulton.* London: Stanley Paul, 1922. 243 p.
17. *Bodelsen M. Gauguin's Ceramics in Danish Collections.* Copenhagen: Munksgaard, 1960. 36 p.
18. *Bodelsen M. Gauguin's Ceramics. A Study in the Development of His Art.* London: Faber & Faber Limited, 1964. 239 p.
19. *Breton A. Conversations: The Autobiography of Surrealism.* Boston: Museum of Fine Arts, 1995. 264 p.
20. *Campbell G. The Grove Encyclopedia of Decorative Arts.* Oxford: Oxford University Press, 2006. 1290 p.
21. *Clerbois S. Ceramistes de l'Art Nouveau.* Bruxelles: Pandora, 2000. 62 p.
22. *Coren L. Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers.* Berkeley: Imperfect Publishing, 1994. 96 p.
23. *Correspondance de Paul Gauguin: Documents. Témoignages / Merthes P. (ed.)* Paris: Fondation Singer-Polignac, 1984. 561 p.
24. *Fonsmark A.-B. Gauguin Ceramics in NY Carlsberg Glyptotek. Catalogue.* Copenhagen: NY Carlsberg Glyptotek, 1996. 54 p.
25. *Froissart-Rezone R. Reviewed Work: Félix Bracquemond et les arts décoratifs: Du japonisme à l'Art nouveau by Jean-Paul Bouillon // Studies in the Decorative Arts. 2006. Vol. 13, No. 2. P. 108–111.*
26. *Gauguin P. Lettres à sa femme et a ses amis.* Paris: Grasset, 1946. 348 p.
27. *Gauguin P. Avant et Après.* Copenhagen: Andersen, 1948. 210 p.
28. *Gauguin P. Avant et Après.* Paris: Les Editions G. Cres, 1923. 241 p.
29. *Gauguin P. Ovirî. Écrits d'un sauvage.* Paris: Gallimard, 1974. 350 p.
30. *Gray C. Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin.* Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1963. 330 p.
31. *Guitton C. Monet, Gauguin, van Gogh ... Japanese Inspirations.* Zurich: Steidl, 2014. 376 p.
32. *Hargrove J. Against the Grain: The Sculpture of Paul Gauguin in the Context of His Contemporaries // Current Issues in 19th-Century Art: Van Gogh Studies 1.* Zwolle: Waanders, 2007. P. 73–111.
33. *Hokenson J. Japan, France, and East-West Aesthetics.* Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 2004. 520 p.
34. *Lostalot A. Les Artistes contemporains: M. Felix Bracquemond // Gazette des Beaux-Arts. 1884. Vol. 26, Issue 29. P. 420–426.*
35. *Madeline L. Ultra-Sauvage: Gauguin sculpteur.* Paris: Adam Biro, 2002. 224 p.
36. *Madsen S. Sources of Art Nouveau.* New York: Da Capo Press, 1976. 488 p.
37. *Mannheim Ch. Catalogue des faiences anciennes des diverses fabriques, porcelaines de la Chine et du Japon... composant la collection de M. G. Arosa (ed. 1878).* Paris: Hachette Livre-BNF, 2014. 42 p.
38. *Medley M. The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics.* London: Phaidon Press, 1999. 288 p.
39. *Monkhouse C. Elton Ware // Magazine of Art. 1882. VI. P. 228–233.*
40. *Monkhouse C. Some Original Ceramists // Magazine of Art. 1882. V. P. 443–450.*
41. *Pissarro C. Lettres a son fils Lusien Michel.* Paris: Albin Michel, 1950. 522 p.
42. *Shim Chung Y. The Monstrous and the Grotesque: Gauguin's Ceramic Sculpture // Image [&] Narrative. E-journal. 2008. No. 23. URL: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/shimchung.html> (дата обращения: 20.03.2019).*
43. *Siebold P. von. Nippon. Archiv zur Beschreibung von Japan und son Neben und Schutzlandern Jezo mit den sudlichen Kurilen, Sachalin, Korea und Liukiu-Insel.* Würzburg, Leipzig: L. Woerl, 1832. 362 p.
44. *Silverman D. Art Nouveau in fin-de-siecle France: Politics, Psychology and Style.* Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1989. 415 p.
45. *Description of the vase by Chaplet // The official site of Jason Jaques's Gallery, New York. URL: <http://www.jasonjacques.com/artworks/vase16> (дата обращения: 20.03.2019).*
46. *The history of Haviland's manufacture // The official site of Haviland's Manufacture, Limoges. URL: <https://www.haviland.fr/en/histoire/> (дата обращения: 20.03.2019).*

References:

- Albis J. d'; Albis L. d'; Bouillon J.-P.; Romanet C. *Ceramique impressionniste. L'Atelier Haviland de Paris-Auteuil 1873–1882*. Paris, Les Presses Artistiques Publ., 1974–1975. 77 p. (in French)
- Albis J. d'; Albis L. d'; Romanet C. *Ernest Chaplet, 1835–1909*. Paris, Les Presses de la Connaissance Publ., 1976. 124 p. (in French)
- Andréani C. *Les céramiques de Gauguin*. Paris, Amateur Publ., 2003. 160 p. (in French)
- Arène P. Rapport du 3e groupe: la céramique. *Revue des arts décoratifs, 1884–1885*, no. 5, p. 175. (in French)
- Arthur P. *French Art Nouveau Ceramics. All Illustrated Dictionary*. Paris, Editions Norma Publ., 2015. 400 p.
- Atsuko U. The History of Japonisme as a Global Study. *Translation, History and Arts: New Horizons in Asian Interdisciplinary Humanities Research*. Cambridge, Cambridge Scholars Publ., 2013, pp. 70–88.
- Blacker J. *The ABC of English Salt-Glazed Stoneware from Dwight to Doulton*. London, Stanley Paul Publ., 1922. 243 p.
- Bodelsen M. *Gauguin's Ceramics. A Study in the Development of His Art*. London, Faber & Faber Limited Publ., 1964. 239 p.
- Bodelsen M. *Gauguin's Ceramics in Danish Collections*. Copenhagen, Munksgaard Publ., 1960. 36 p.
- Breton A. *Conversations: The Autobiography of Surrealism*. Boston, Museum of Fine Arts Publ., 1995. 264 p.
- Bubbiko J.; Crus J. *Keramika: tehniki, materialy, izdeliia (Ceramics: Techniques, Materials, Wares)*. Moscow, Nicola-Press Publ., 2006. 127 p. (in Russian)
- Campbell G. (ed.) *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2006. 1290 p.
- Clerbois S. *Ceramistes de l'Art Nouveau*. Bruxelles, Pandora Publ., 2000. 62 p. (in French)
- Coren L. *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Berkeley, Imperfect Publ., 1994. 96 p.
- Danielsson B. *Gauguin in the South Seas*. Garden City, New York, Doubleday Publ., 1966. 336 p.
- Fonsmark A.-B. *Gauguin Ceramics in NY Carlsberg Glyptotek. Exhibition catalogue*. Copenhagen, NY Carlsberg Glyptotek Publ., 1996. 54 p.
- Froissart-Rezone R. Reviewed Work: Félix Bracquemond et les arts décoratifs: Du japonisme à l'Art nouveau by Jean-Paul Bouillon. *Studies in the Decorative Arts*, 2006, vol. 13, no. 2, pp. 108 – 111.
- Gauguin P. *Avant et Après*. Copenhagen, Pour Carit Andersen Publ., 1948. 210 p. (in French)
- Gauguin P. *Avant et Après*. Paris, Les Editions G. Cres Publ., 1923. 241 p. (in French)
- Gauguin P. *Lettres à sa femme et à ses amis*. Paris, Grasset Publ., 1946. 348 p. (in French)
- Gauguin P. *Oviri. Écrits d'un sauvage*. Paris, Gallimard Publ., 1974. 350 p. (in French)
- Gauguin P. *Pis'ma. Noa Noa. Iz knigi "Prezhde i potom" (Letters. Noa Noa. From the Book "Before and after")*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1972. 256 p. (in Russian)
- Gray C. *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*. Baltimore, The Johns Hopkins Press Publ., 1963. 330 p.
- Guitton C. *Monet, Gauguin, van Gogh ... Japanese Inspirations*. Zurich, Steidl Publ., 2014. 376 p.
- Hargrove J. *Against the Grain: The Sculpture of Paul Gauguin in the Context of His Contemporaries. Current Issues in 19th-Century Art: Van Gogh Studies 1*. Zwolle, Waanders Publ., 2007, pp. 73–111.
- Hokenson J. *Japan, France, and East-West Aesthetics*. Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press Publ., 2004. 520 p.
- Kochik O. Ia. *Mir Gogena (The World of Gauguin)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 312 p. (in Russian)
- Lostalot A. Les Artistes contemporains: M. Felix Bracquemond. *Gazette des Beaux-Arts*, 1884, vol. 26, issue 29, pp. 420–426. (in French)
- Madeline L. *Ultra-Sauvage: Gauguin sculpteur*. Paris, Adam Biro Publ., 2002. 224 p. (in French)
- Madsen S. *Sources of Art Nouveau*. New York, Da Capo Press Publ., 1976. 488 p.
- Mannheim Ch. *Catalogue des faiences anciennes des diverses fabriques, porcelaines de la Chine et du Japon... composant la collection de M. G. Arosa* (ed. 1878). Paris, Hachette Livre-BNF Publ., 2014. 42 p. (in French)
- Medley M. *The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics*. London, Phaidon Press Publ., 1999. 288 p.
- Merlhes P. (ed.) *Correspondance de Paul Gauguin: Documents. Témoignages*. Paris, Fondation Singer-Polignac Publ., 1984. 561 p. (in French)
- Monkhouse C. Elton Ware. *Magazine of Art*, 1882, VI, pp. 228–233.
- Monkhouse C. Some Original Ceramists. *Magazine of Art*, 1882, V, pp. 443–450.
- Nikolaeva N. S. *Iaponiia-Evropa. Dialog v iskusstve, seredina 16 – nachalo 20 v. (Japan-Europe. Dialogue in Art, from the Middle of the 16th Century till the Beginning of the 20th Century)*. Moscow, Izobrazitelnoie iskusstvo Publ., 1996. 400 p. (in Russian)
- Nikolaeva N. S. *Iaponiia-Evropa. Dialog v iskusstve, seredina 16 – nachalo 20 v. (Japan-Europe. Dialogue in Art, from the Middle of the 16th Century Till the Beginning of the 20th Century): Full Doctor Thesis*. Moscow, 1998. 50 p. (in Russian)
- Perruchot H. *La Vie de Gauguin*. Paris, Hachette Publ., 426 p. (in French)
- Pissarro C. *Lettres a son fils Lucien*. Paris, Albin Michel Publ., 1950. 522 p. (in French)
- Rewald J. *The History of Post-Impressionism: From van Gogh to Gauguin*. New York, The Museum of Modern Art Publ., 1956. 612 p.
- Shim Chung Y. The Monstrous and the Grotesque: Gauguin's Ceramic Sculpture. *Image [&] Narrative (E-journal)*, 2008. No. 23. Available at <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/shimchung.html> (accessed: 20.03.19).
- Siebold P. von. *Nippon. Archiv zur Beschreibung von Japan und son Neben und Schutzlandern Jezo mit den sudlichen Kurilen, Sachalin, Korea und Liukiu-Insel. Würzburg, Leipzig, L. Woerl Publ., 1832. 362 p. (in German)*
- Silverman D. *Art Nouveau in fin-de-siecle France: Politics, Psychology and Style*. Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press Publ., 1989. 415 p.
- Sovetskoe iskusstvoznanie '80 (Soviet Union's Art Studies). Book 1*. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1981. 374 p. (in Russian)
- History of the Haviland's manufacture. *The official site of Haviland's Manufacture, Limoges*. Available at: <https://www.haviland.fr/en/histoire/> (accessed: 20.03.2019).
- Description of the vase by Chaplet. *The official site of Jason Jaques's Gallery, N.Y.* Available at: <http://www.jasonjacques.com/artworks/vase16> (accessed: 20.03.2019).

Лун Цзыянь, аспирант. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48/6. 191186. long_ira@mail.ru

Long, Ziyan, PhD student, The Herzen State Pedagogical University of Russia, Moiki nab., 48/6, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. long_ira@mail.ru

БАЛЕТ «СЕДАЯ ДЕВУШКА» В ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКЕ КИТАЯ

BALLET "THE WHITE-HAIRED GIRL" IN CHINA PORCELAIN SCULPTURES

Аннотация. В статье описывается пластическое воплощение образов балета «Седая девушка» времен «культурной революции». Исследование фарфоровой пластики этого периода дает представление об искусстве нового Китая, его основных чертах и особенностях, продиктованных в большей мере историко-политической обстановкой (также охарактеризованной в статье). Являясь сценическим воплощением борьбы угнетенных классов с эксплуататорами, балет «Седая девушка» одновременно вообрал в себя и древнюю китайскую мифологию, и черты агитационных плакатов своего времени. Образы балета, воссозданные в фарфоре, уступали в изяществе предметам искусства древней китайской традиции, но сохранили посыл движения и развития. В исследовании было выделено четыре пластических образа балета, где героиня (Сьер) изображается либо одна, либо в паре с женихом (Ван Дачунь) или отцом: 1) героическая поза, 2) поза Сьер, взмывающей ввысь, 3) героиня и ее жених устремленные в будущее (смотрящие в одну сторону), 4) героиня и отец (идиллические сцены). Выделенные образы типичны не только для фарфоровой пластики, но и для сценического воплощения балета.

Ключевые слова: балет «Седая девушка»; пластические искусства; балет в фарфоровой пластике; китайский балет; «культурная революция»; синтез искусств; образы балета.

Abstract. The article describes the plastic embodiment of the images of the ballet "The White Girl" during the "cultural revolution". The study of porcelain sculptures of this period gives an idea of the art in China, its main features and characteristics dictated to a great extent by the historical-political situation (also described in the article). Being the stage embodiment of the struggle of oppressed classes with the exploiters, the ballet "The White-Haired Girl" absorbed both the ancient Chinese mythology and the features of the propaganda posters of its time. Images of ballet, recreated in porcelain, were inferior in elegance to the objects of art of the ancient Chinese tradition but retained the promise of movement and development. The study identified four plastic images of ballet, where the heroine (Sier) is portrayed either alone, or paired with the bridegroom (Van Dachun) or her father: 1) the heroic posture, 2) the posture of Cier soaring up, 3) the heroine and her bridegroom headed towards the future (looking in one direction), 4) the heroine and her father (idyllic scenes). The selected images are typical not only for porcelain sculptures but also for the stage embodiment of the ballet.

Keywords: ballet "The White-Haired Girl"; plastic arts; ballet in porcelain sculptures; Chinese ballet; "cultural revolution"; synthesis of arts; images of ballet.

Балет «Седая девушка» был поставлен Шанхайской академией танца в 1964 г. и основывался на одноименной опере, созданной в 1945 г. творческим коллективом Академии им. Лу Синя, в которой либретто было написано Хэ Цзинчжи и Дин И, а музыка коллективом композиторов: Ма Кэ, Чжан Лу, Сюй Вэй, Хуань Чжи, Сян Оу, Чень Цзы, Лю Цзы, Лю Чи [5, с. 363]. Интересно, что балет «Седая девушка» был одним из двух официально разрешенных во время «культурной революции» балетов, наряду с «Красным женским революционным отрядом», а вот сама опера, на основе которой был поставлен балет, в список 5-ти разрешенных опер не вошла. По мотивам оперы в 1950 г. был снят и одноименный фильм.

Сюжет балета «Седая девушка» перекликается с древними китайскими легендами и преданиями провинций Шаньси, Чахар и Хэбэй о Белой, Беловолосой девушке (или святой деве), живущей в горах. В легендах говорится, что эта дева сплошь заросла волосами и питается едой, принесенной в жертву богам, которую она крадет из горных храмов. Мораль же оперы-балета, основанной на древнем мифе, формулируют следующим образом: «старый режим превращал людей в бесов, нынешний превращает бесов в людей» [7].

Таким образом, можно говорить о том, что образ Седой девушки, как мифического персонажа, близок и понятен китайскому народу, как, впрочем, близка и понятна историческая основа сюжета самой оперы-балета, описывающая угнетение китайцев как эксплуататорским классом буржуазии, так и японскими захватчиками времен японской оккупации.

Балет «Седая девушка» повествует о том, как накануне 1935 г. вдовый крестьянин-бедняк Ян Байлао был вынужден отдать свою дочь за долги злому помещику Хуан Шижэню, после чего он совершил самоубийство (есть другой вариант, согласно которому вернувшегося после побега Ян Байлао помещик собственноручно убивает из пистолета). Дочь бедняка, красавицу Сьер не смог спасти и ее жених — Ван Дачунь, который, избив помещичьего прислужника Му Жэньчжи, сбегает в ряды 8-й Народно-освободительной армии (НАОК). Обесчестив девушку, Хуан Шижэнь намеревается продать Сьер в рабство, и та сбегает в горы, где в тяжелых условиях живет три года до возвращения Ван Дачуна с армией в родные края. От тяжелой жизни в горах, печали и недоедания волосы девушки становятся седыми. После того как жених находит Сьер в горах, они все вместе убивают злого помещика и его жену (по другой версии мать). Влюбленные женятся и становятся активистами коммунистической партии [6].

Таким образом, основная идея оперы-балета — возрождение бедных, пример настойчивости и мстительной силы крестьян (особенно женщин), выстоявших под натиском злых сил (Японии и богатых помещиков). Как пишет Чжан Личжэнь: «Опера создавалась в сложное для Китая время, когда подходила к концу многолетняя освободительная война с Японией и центральной проблемой государственного строительства нового Китая стала проблема классового борьбы» [5, с. 363].

Балет же «Седая девушка» создавался накануне «культурной революции» и, став одним из двух знаменитых балетов того исторического периода, нашел свое отражение в фарфоро-



Илл. 1. Фото выставки «Мистерия Мао. Фарфор. Китай. Культурная революция». Источник: <http://art16.ru/reportage/2010/04/20/misteriya-mao-farfor-kitay-kulturnaya-revoluciya/>

вой пластике новой культуры Китая. «Китайский фарфор того времени, лишенный древней символики, веками сложившихся сюжетов и художественных приемов, показывает, как в особых исторических условиях традиционное искусство приспособляется к новой идеологии. Фарфор “Культурной революции” имеет тот дух и тон, который делает его абсолютно самостоятельным, экстраординарным явлением, выпадающим из многовекового развития этого направления китайской культуры. Однако без этого слоя образ китайского прикладного искусства нельзя назвать полным» [1].

Десятилетие «культурной революции» — это особое время для истории и искусства Китая, поэтому, чтобы понять специфику фарфоровых изделий больших и малых форм на сюжет балета «Седая девушка», кратко обратимся к характеристике искусства того времени.

Поставив цель создать «нового человека», Мао Цзэдун объявил войну четырем пережиткам: старым идеям, старой культуре, старым обычаям и старым привычкам. Под лозунгами обновления уничтожалось все, что хоть отчасти соответствовало понятию «старинная культура»: архитектурные памятники, старые книги и картины, а также драгоценный старинный фарфор и керамика. На место культуры древней приходила культура плакатная, агитационная (Илл. 1), примером чего являются ваза «Народы всего мира объединяйтесь! Разобьем американских агрессоров и приспешников» (1969), художник У. Кан, завод Цзиньдэчжень, или блюдо «Доставим указания Председателя Мао Цзэдуна в любую точку страны» (1969), художник Чень Ифан, завод Цзиньдэчжень [4].

В это же время в фарфоре оформляются революционные оперы и балеты. Константин Доценко, китаист и коллекционер, чье собрание фарфора периода «культурной революции» вы-

ставлялось в разных музеях России в 2007 г., замечает: «во время “культурной революции” существовало восемь опер, которые написаны в основном целиком женой Мао Цзэдуна Цзян Цик. Это она автор этих опер, она ставила, она же у него работала в балете. Поэтому, конечно, сцены из этих революционных опер нашли свое отражение. Наиболее известная — “Святая женщина”. Это история о девушке, которую богачи в деревне обижали, она вынуждена была уйти в горы, она голодала, не ела соли, от



Илл. 2. Неизвестный художник. Седая девушка. Уезд Дэхуа (пров. Цюаньчжоу). Фарфор. Частное собрание



Илл. 3. Чжу Синьбао. Седая девушка. Цзиндэчжэнь. Фарфор, роспись надглазурная полихромная. Частное собрание

этого у нее волосы стали белые, потом она спустилась с гор и отомстила своим обидчикам» [3]. В описанном сюжете узнается балет «Седая девушка», правда под именем старой легенды, на основе которой балет и ставился.

Фарфоровые изделия периода «культурной революции» создавались в ограниченном количестве, так как для простого народа они были недоступны. Чаще всего подобными произведениями искусства обменивались в качестве подарков сами члены партийных ячеек, а также представители всевозможных революционных организаций и высокие армейские чины. Качество фарфоровых изделий было разным — от простых и даже примитивных статуэток относительно массового производства до изысканных ваз и декоративной посуды, только отчасти носящих агитационный характер [4].

Общая агитационная направленность искусства «культурной революции» отразилась в определенных визуальных шаблонах, которым старались следовать как в сценических постановках, так и в пластических искусствах. Так, фотограф Чжан Ясинь (Zhang Yaxin), в чьих работах запечатлены коммунистические оперы и балеты того времени, отмечал специфическую стилизованность новых образов: «лица актеров под толстыми слоями грима, их пронзительные взгляды из-под идеально прорисованных бровей; четко поставленные движения и позы, отработанные до автоматизма взмахи рук и прыжки... Все это и многое другое было придумано лидером компартии Мао Цзэ-дуном...» [2].

На фотографиях Чжан Ясиня мы видим живые скульптуры, которые в таком же виде отражены в фарфоре в качестве образов или иллюстраций. Подобная синхронность фотографии



Илл. 4. Неизвестный художник. Декоративный чайник. Цзиндэчжэнь. Фарфор, роспись надглазурная полихромная. Частное собрание

и скульптуры не удивительна, если вспомнить, что в самой постановке балета «Седая девушка» (как и в постановках других спектаклей) танцоры периодически застывают в этих самых скульптурных позах, которые и запечатлевал Чжан Ясинь.

Сами же эти скульптурные позы, как отмечалось выше, чаще всего типичны и вариативно ограничены. Самой героической и потому распространенной является поза, когда корпус персонажей развернут вполоборота, задняя рука вытянута вверх и сжата в кулак либо держит оружие, передняя рука смотрит вниз и также сжата в кулак или повернута ребром ладони наружу.

В первом из четырех образов балета «Седая девушка», нашедших воплощение в фарфоровой скульптуре, поза главной героини Сизэр в некоторой степени сходна с той, что мы выше назвали героической (Илл. 2). Седая девушка в скульптуре представлена в лохмотьях, стоящей на пуантах в пятой позиции, при этом ее руки сложены в жесте, указывающем на ее силу — левая рука героини сжата в кулак и как бы демонстрирует мышечную силу ее бицепса. Скульптура была создана в уезде Дэхуа (провинция Цюаньчжоу). Имя мастера и точное время создание скульптуры, к сожалению, неизвестны.



Илл. 5. Неизвестный художник. Декоративная ваза. Цзиндэчжэнь. Фарфор, роспись надглазурная полихромная. Частное собрание

На том же заводе была создана также скульптура по более распространенному для балета «Седая девушка» образу героини, в котором она в прыжке устремлена вверх. Ее поза напоминает экарте, при этом правая рука тянется, как и весь корпус, вверх, а левая остается сзади. Сизэр в этой скульптуре также изображена в лохмотьях. Обе скульптуры, как можно предположить, созданы одним и тем же мастером. Они не расписаны, что редкость для того времени, но покрыты глазурью.

Тот же образ взлетающей вверх Сизэр мы встречаем и в скульптуре, созданной в Цзиндэчжэне таким мастером, как Чжу Синьбао (Илл. 3). Правда, здесь героиня изображена скорее в аттитуде или арабеске, при этом белизну ее волос оттеняет ярко-красный цвет одежды и стоящее на фоне немного зеленоватое дерево. Художник не придал одежде Сизэр вид изношенности,



Илл. 6. Чжу Синьбао. Седая девушка. Цзиндэчжэнь. Фарфор, роспись надглазурная полихромная. Частное собрание



Илл. 7. Чжу Синьбао. Седая девушка. Цзиндэчжэнь. Фарфор, роспись надглазурная полихромная. Частное собрание



Илл. 8. Неизвестный художник. Ян Бай Лао помогает делать косички. Фарфор, роспись надглазурная полихромная. Частное собрание



Илл. 9. Чжу Синьбао. Седая девушка. Цзиндэчжэнь. Фарфор, роспись надглазурная полихромная. Частное собрание

что, по всей видимости, было не нужно для идентификации персонажа скульптуры — эту роль выполняет подчеркнутый белый цвет волос.

В третий раз образ прыгающей вверх Сизэр мы встречаем уже в виде иллюстрации на фарфоровой тарелке (место и время создания неизвестны). Выполненный красным цветом рисунок схватывает момент движения и мастерски передает его. На этот раз героиню идентифицирует надпись, располагающаяся снизу.

Самым распространенным и узнаваемым для балета «Седая девушка» является образ героев, запечатленных в паре (Илл. 4). Сизэр изображена стоя в аттиITUDE или арабеске, а ее руки при этом или принимают указующий жест, или сжаты в кулаки, или держат оружие. Ван Дачунь (жених героини) изображается в военной форме и в позиции *effacé derrière*, правда, его руки находятся не в первой позиции, а расположены шаблонно: задняя рука вытянута вверх или в сторону, а передняя сжата в кулак. Особенностью этого образа является то, что герои смотрят в одну сторону (туда, куда указывает Сизэр) и как бы вглядываются вдаль.

В Цзиндэчжэнь произведены ваза и чайники (большого и малого объема), на которых мастерски воспроизведен вышеописанный образ героев (Илл. 5). Стоит заметить, что иллюстрации, повторяя один и тот же сюжет, все же различны. Изображение на чайниках рисует героев в профиль, при этом расцветное солнце и ветви дерева на фоне придают изображению глубину и символичность. На вазе мы видим героев анфас, но их взгляды, как и полагается, устремлены вдаль, а фоном служит скалистый склон горы, что делает рисунок монументальным. Сизэр на обоих изделиях изображена в лохмотьях, правда, цвет ее одежды на вазе и на чайниках разный.

В той же столице фарфора (т. е. в Цзиндэчжэне) созданы и скульптуры, также изображающие героев балета «Седая девушка» в паре. В первой из скульптур вышеописанный образ

героев повторяется полностью (Илл. 6), во второй — в руках героини появляется автомат (Илл. 7). Обе скульптуры выполнены в немного грубой манере и без учета физиологии танца, при этом хорошо расписаны.

Четвертый и пятый образы балета «Седая девушка», нашедшие свое воплощение в фарфоровой пластике, являются и самыми редкими. Оба иллюстрируют первые сцены балета, когда Сизэр еще не имеет седых волос и вполне счастлива в семье своего заботливого и любящего отца (Илл. 8).

В образе первой из этой серии скульптур мы видим сцену, в которой крестьянин-бедняк Ян Байлао помогает своей дочери заплести косички. Лица героев на данной скульптуре проработаны чуть тоньше, чем общая физиология тела, при этом о танце здесь напоминает только характерная поза отца Сизэр.

Образ второй скульптуры этой серии рисует нам «порхающую» в прыжке Сизэр, поза которой говорит о ее беззаботности и счастье (Илл. 9). На то, что это действительно главная героиня балета «Седая девушка», указывают подчеркнута длинная заплетенная коса черных волос и белый цвет одежды персонажа. Заметим, что коса — нетипичный для китайки способ собирать волосы, как и нетипичным является белый цвет одежды персонажа скульптурной композиции. То, что это действительно белая одежда, намекающая на последующее изменения цвета волос, говорят нам подчеркнута красные пуанты и заколка на голове.

Подводя итог, хочется заметить, что два самых распространенных из четырех образов балета «Седая девушка», воплощенных в фарфоровой пластике, являют собой символ устремленного в будущее китайского народа. Несмотря на то, что скульптуры времен «культурной революции» чаще всего уступали в изысканности образцам фарфоровых скульптур древнего Китая, их агитационный посыл действительно передавал идею движения и развития.

Список литературы:

1. Китай. Фарфор. «Культурная революция» в Музее современной истории России // Новости музеев. URL: <http://www.museum.ru/N32563> (дата обращения: 25.04.2019).
2. Культурная революция: эпические фотографии китайской коммунистической оперы // Электронный журнал «Культурология. РФ». URL: <https://kulturologia.ru/blogs/110415/24047/> (дата обращения: 25.04.2019).
3. Пальвелева Л. Художники «культурной революции». Китайский фарфор марширует // Электронное издание «Радио Свобода» от 16 ноября 2007. URL: <https://www.svoboda.org/a/421540.html> (дата обращения: 25.04.2019).
4. Сунгатова Е. Мистерия Мао. Фарфор. Китай. Культурная революция // Art16.ru — Культура и Искусство в Татарстане. Апрель, 2010 год. URL: <http://art16.ru/reportage/2010/04/20/misteriya-mao-farfor-kitay-kulturnaya-revoluciya> (дата обращения: 25.04.2019).
5. Чжан Личжэнь. «Седая девушка» — первая китайская национальная опера // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 80. С. 361–365.
6. Yang Jie. The History of the Ballet “White Hair Girl”. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2010. 《芭蕾舞剧《白毛女》创作史话》是2010年03月上海音乐出版社出版的图书，作者是杨洁。
7. Chun Yu. White Hair Girl. Chinese Film Business Card Appreciation Dictionary, 1995. 春雨. 白毛女[M].中国电影名片鉴赏辞典,1995.

References:

- Kitai. Farfor. “Kul’turnaia revoliutsiia” v Muzeje sovremennoi istorii Rossii (“Cultural Revolution” in the Museum of Contemporary History of Russia). *Novosti muzeev (Museum News)*. Available at: <http://www.museum.ru/N32563> (accessed: 25.04.2019). (in Russian)
- Kul’turnaia revoliutsiia: ehpichekieskie fotografii kitaiskoi kommunisticheskoi opery (Cultural Revolution: Epic Photos of Chinese Communist Opera). *Ehlektronnyi zhurnal “Kul’turologiia. RF” (Electronic journal “Cultural Studies. RF”)*. Available at: <https://kulturologia.ru/blogs/110415/24047/> (accessed: 25.04.2019). (in Russian)
- Pal’veleva L. Khudozhniki “kul’turnoi revoliutsii”. Kitaiskii farfor marshiruet (The Artists of the “Cultural Revolution”. Chinese Porcelain Marching). *Ehlektronnoe izdanie “Radio Svoboda” ot 16 Noiabria 2007 (Electronic publication “Radio Liberty” from November 16, 2007)*. Available at: <https://www.svoboda.org/a/421540.html> (accessed: 25.04.2019). (in Russian)
- Sungatova E. Misteriia Mao. Farfor. Kitai. Kul’turnaia revoliutsiia (Mystery Mao. Porcelain. China. Cultural Revolution). *Art16.ru — Kul’tura i Iskusstvo v Tatarstane. Aprel’, 2010 (Culture and Art in Tatarstan. April 2010)*. Available at: <http://art16.ru/reportage/2010/04/20/misteriya-mao-farfor-kitay-kulturnaya-revoluciya> (accessed: 25.04.2019). (in Russian)
- Zhang Lizhen. “Sedaia devushka” — pervaiia kitaiskaia natsional’naia opera (“The White-Haired Girl” — the First Chinese National Opera). *Izvestiia RGPU imeni A. I. Gertsena (The Herzen State Pedagogical University of Russia Bulletin)*, 2008, vol. 80, pp. 361–365. (in Russian)
- Yang Jie. *The History of the Ballet “White Hair Girl”*. Shanghai, Shanghai Music Publishing House, 2010. (in Chinese)
- Chun Yu. White Hair Girl. *Chinese Film Business Card Appreciation Dictionary*, 1995. (in Chinese)

УДК 7.038.6; 7.072.3
DOI:10.24411/2658-3437-2019-13010

Ушакова Варвара Андреевна, аспирант. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9, 199034. varvara.ura@mail.ru

Ushakova, Varvara Andreevna, PhD student. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. varvara.ura@mail.ru

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОЗАЛИНД КРАУСС: ПРОИЗВЕДЕНИЙ РОБЕРТА СМИТСОНА: ОТ КОНЦЕПЦИИ «ТЕЛА» ДО ИДЕИ «УТРАТЫ МЕСТА»

ROSALIND KRAUSS'S INTERPRETATION: OF WORKS BY ROBERT SMITSON: FROM THE CONCEPT OF THE "BODY" TO THE IDEA OF "LOSS OF PLACE"

Аннотация. Данное исследование посвящено анализу и сравнению концепций Розалинд Краусс, в которых критик упоминает работы художника, одного из создателей направления лэнд-арт, Роберта Смитсона. Актуальность данной работы обусловлена неспадаящим интересом к критическим работам Розалинд Краусс и тем, что внимание критиков и искусствоведов к работам и к идее *не-места* Роберта Смитсона было ограничено рядом публикаций. Новизна данного исследования состоит в том, чтобы верно представить критический дискурс вокруг работ Смитсона на примере интерпретаций его творчества Розалинд Краусс. В статье подробно рассмотрены два текста Краусс, в которых упоминаются работы художника — «Заметки о скульптуре модернизма» (“*Passages in Modern Sculpture*”, 1977) и «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» (“*The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*”, 1978). Основные итоги данной работы состоят в том, что, во-первых, критик верно почувствовала и описала заложенную художником в ряде работ, в том числе и в «Спиральной дамбе», идею. Во-вторых, Краусс довольно быстро изменила контекст вокруг работ Смитсона, что, скорее всего, было обусловлено новизной земляных произведений художника: критик одной из первых ввела в научный дискурс данные произведения (одни из первых работ в направлении лэнд-арт).

Ключевые слова: Роберт Смитсон; Розалинд Краусс; арт-критика; лэнд-арт; скульптура, американский минимализм; американское искусство; искусство 1960-х.

Abstract. In recent years, there has been an increasing interest in the critical texts by Rosalind Krauss. However, far too little attention has been paid to understand the analysis of the creative work of one of the creators of land art, Robert Smithson, in the books by Rosalind Krauss “*Passages in Modern Sculpture*” (1977) and “*The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*” (1978). The relevance of this work is due to the continuing interest in the critical work of Rosalind Krauss and the fact that the attention of critics and art critics to the Robert Smithson’s work and the idea of *Nonsite* was limited to a number of publications. The novelty of this study is in the correct presentation of the critical discourse around Smithson’s works on the example of the interpretations of his work by Rosalind Krauss. The main results of the study are that, firstly, the critic understood correctly and described the artist’s idea in several works, including the Spiral jetty. Secondly, Krauss rather quickly changed the context around Smithson’s works, which was most likely due to the novelty of the artist’s earthworks: the critic was one of the first to introduce these works into the scientific discourse (one of the first works regarding land art).

Keywords: Robert Smithson; Rosalind Krauss; art history; art critic; land art; American minimalism; American art; 1960s art.

Один из основателей лэнд-арта, художник и скульптор Роберт Смитсон (1938–1973) до сих пор является значимой и интересной фигурой в арт-мире. Однако внимание исследователей и критиков было в основном сосредоточено на одной из первых работ в серии “*Earth work*” (“Работа из земли”, “Земляное произведение”) — «Спиральная дамба» (1972) (Илл. 1). Среди публикаций последних лет, посвященных Смитсону, можно отметить устойчивый интерес исследователей к различным биографическим фактам из жизни художника как источнику его творчества и дискурса *места* и *не-места*. Однако практически никто из исследователей не упоминает о том, как современники художника, критики и искусствоведы оценивали работы и идеи художника. Помимо этого, в искусствоведческой литературе последних десятилетий наблюдается устойчивый интерес к текстам значимого критика Розалинд Краусс. Главная цель данного исследования состоит в том, чтобы комплексно представить критический искусствоведческий дискурс, созданный в текстах Розалинд Краусс вокруг работ Смитсона. Одной из главных задач исследования была попытка понять, как один из современных художников, оригинальный интерпретатор и значимый критик Розалинд Краусс оценивала работы Роберта Смитсона, в особенности его поздние произведения из серии “*Earth work*”.

В книге «Заметки о скульптуре модернизма» (“*Passages in modern sculpture*”) (1977) Краусс подробно представила про-

цесс изменений, произошедших в европейской и американской скульптуре модернизма, начиная с творчества Огюста Родена и заканчивая американскими минималистами и художниками, как и Смитсон, работавшими с землей. Критик подробно и аргументированно разобрала произошедший в искусстве скульптуры существенный сдвиг от подражания Телу и статичного его изображения к динамичному (скульптуры позднего О. Родена) и далее к скульптуре как объекту в американском искусстве 1960-х – 1970-х гг. По мнению критика, как Роденом, так и американскими минималистами двигало одно и то же чувство формы (формы тела), фрагмента или следа тела, указывающего на тело как целое или на телесный опыт [5, р. 278–279]. В последней главе, посвященной современным для критика экспериментам в американском искусстве 1950-х – 1960-х гг., Краусс на примере работ самых значимых художников — Дональда Джадда, Фрэнка Стеллы, Сола Ле Витта, Джаспера Джонса, Роберта Морриса и Ричарда Серра — выделила такие черты произведений американских минималистов (Илл. 2):

- Составная структура; интерес художников к структуре произведения и механизму произрастания, роста.
- Повторяемость деталей.
- Отсутствие центра (ризоматичность).
- Поверхность важнее внутреннего содержания.
- Вариативность размещения скульптуры в пространст-



Илл. 1. Роберт Смитсон. Спиральная дамба. 1970. Фотография Джан-Франко Горгони. DIA Центр Искусств, Нью-Йорк. Holt-Smithson foundation Available at: <http://holtsmithsonfoundation.org> (accessed: 09.09.2019)

ве (на полу, на стене галереи или вне её); взаимопроникновение (диффузия) пространства и скульптуры.

- «Отсутствие» следов работы скульптора (следов или отпечатков рук или техники изготовления, выразительности материала, например, сварки).

- Части скульптуры или материалы состоят из объектов машинного или фабричного производства (не созданы самим художником, но изъяты из повседневности) [5, p. 250–253].

Большая часть этих признаков свойственна и ранним скульптурам Смитсона 1960-х гг.: например, такова работа «Стеклянный слой» (1967) (Илл. 3), которую Краусс приводит в пример наравне с несколькими работами других художников. В конце главы критик остановилась на описании «Спиральной дамбы» Смитсона, увидев в этой работе, как и в произведении Майкла Хайзера «Двойное отрицание» (Илл. 4), один из вариантов завершения идей американского минимализма [5, p. 249, 281–287].

Помимо этого, Розалинд Краусс постепенно, на протяжении всей последней главы вводит читателя в проблематику, волновавшую нью-йоркских художников 1960-х гг., позже названных критиками минималистами¹. Проблематика состояла из полемики, во-первых, со всей европейской классической традицией искусства скульптуры (изображением Тела, иллюзией Тела), во-вторых, с авангардной традицией, в частности, со скульпторами предыдущего поколения, например, с Наумом Габо (кинетическая скульптура, конструктивизм), Александром Певзнером и Марком Ди Суvero, и в-третьих, со старшим поколением американских художников, абстрактным экспрессионизмом Джексона Поллока и поп-артом Энди Уорхолла. Отсюда вместо тела модели или следов тела (автора) в произведении американские художники стремились в своих работах выявить отсутствие взаимосвязи между поверхностью произведения (или материалом, специально не несущим на себе физический след художника) и личным опытом автора. Такие художники как Дональд Джадд, Джаспер Джонс и Фрэнк Стелла считали, что поверхность не может выразить личность художника, передать его опыт. И в доказательство своей позиции выбирали такие техники и материалы, которые не несли следы прикосновения автора к произведению. Таким образом, считали художники, «я» автора дистанцируется от его работы [5, p. 250–269]². Однако Краусс, как и ряд других критиков, писала о том, что такая позиция художников-минималистов иллюзорна и абсурдна. Автор все равно выражает себя, представляет свой личный опыт даже на уровне выбора предметов или материалов, через структуру произведения и размещение предметов в пространстве.

Частью американского минимализма и полемики художников с европейскими мастерами и старшим поколением художников являются для Краусс и «земляные работы» Майкла Хайзера и Роберта Смитсона. Критик подводит читателя к двум работам этих художников как к одному из вариантов завершения американского минимализма. В этих работах концепция

отрицания и воспоминания о Теле усилена, по мнению критика, через физическое расстояние: произведения находятся где-то далеко, и зритель может познакомиться только со следом или знаком произведения (рисунком, фотографией) [5, p. 280]. Для Розалинд Краусс важно даже воображаемое (по средствам изображения) присутствие Тела (зрителя, наблюдателя) в объемном произведении Хайзера или Смитсона. Однако при анализе «Дамбы» Смитсона заметно, что Краусс несколько сместила акцент. Критик в своем анализе работы художника использовала не только скульптурное понятие «Тела» (его воображаемого присутствия), но более концептуальные и современные понятия «памяти» и «воспоминания». Именно «Дамбу» Смитсона, Краусс, в противовес произведению Хайзера, наделила эмоциональным ощущением и мифологическими ассоциациями. Так, критик при анализе «Дамбы» представила появление на берегах озера первых поселенцев; или сравнила спираль с коридором к океану, частью которого было озеро когда-то [5, p. 281–282]. На примере нескольких работ других художников, «Сдвига» (1972) Ричарда Серра или «Лабиринта» (1974) Роберта Морриса, похожих на «Дамбу» Смитсона, критик выявила в данных произведениях идею «прохода» или «перехода» куда-то в иное пространство, истории или мифа. И сравнила «Дамбу» с печеньем мадлен из романа Марселя Пруста. Так, «Дамба», как печенье для героя романа, стала источником ассоциаций (воспоминаний) для Пруста и героя романа.

Эта идея перемещения в некое время будущего или прошлого волновала и Смитсона на протяжении его жизни,



Илл. 2. Дональд Джадд. Без названия. 1967. Лак на оцинкованном железе. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Moma Learning. Available at: https://www.moma.org/learn/moma_learning/donald-judd-untitled-stack-1967/ (accessed: 09.09.2019)



Илл. 3. Роберт Смитсон. «Стеклянный слой». 1966 (воссоздано в 2004). Стекло. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Moma.org. Available at: https://www.moma.org/collection/works/80900?artist_id=5497&locale=en&page=1&sov_referrer=artist (accessed: 09.09.2019)

особенно в произведениях 1960-х гг. На основании своих размышлений о памяти, о следах, которые цивилизация оставляет в прошлом или специально создает для будущего, художник создал дискурс *места* (*sites*) и *не-места* (*non-sites*). Так, по мысли художника, *не-место* — суть знак и отсылка (переход) к *месту* (существующему, существовавшему или воображаемому месту)³. В качестве *не-мест* или их части Смитсон использовал карты, фотографии, горстки земли или камней, расположенных в реальном природном ландшафте или галерее. Художник неоднократно писал о дискурсе *места* и *не-места* в ряде своих текстов и статей, в том числе и в заметках к тексту «Спиральная дамба». Этот текст, как и само произведение «Спиральная дамба», можно считать итоговым в развитии идеи дискурса о *месте* и *не-месте* в творчестве Смитсона, так как художник окончательно сформулировал и привел два столбца определений, по которым можно отличить *место* и *не-место* [7, р. 110–114, 152–153]. Розалинд Краусс в своем описании «Дамбы» интуитивно почувствовала заложенную в этой работе Смитсона идею перемещения и памяти как механизма перехода из этой реальности в другую. Поэтому Краусс и выделила «Дамбу» отдельно и придала ей значение одного из произведений, завершающих американский минимализм.

Однако в своем тексте Краусс не показала принципиальной разницы между подходами радикальных минималистов, например, Джадда, Стеллы, и Смитсона. Если первые два художника и еще ряд минималистов считали, что опыт автора произведения никак не воплощается в произведении, и специально выбирали такие материалы и формы, где максимально нивелированы следы работы художника, то Смитсон стоит несколько в стороне, ведь он в ряде текстов рассказал о своем опыте, предшествовавшем созданию произведений. В уже упомянутом выше тексте «Спиральная дамба» Смитсон довольно подробно рассказал о своих впечатлениях от восприятия места и описал тот процесс работы, который он предпринял для того чтобы воплотить этот опыт в виде спирали⁴.

В другом тексте, эссе «Скульптура в расширенном поле», вошедшем в книгу «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» (1978), Краусс также волновал вопрос о связях классической европейской скульптуры с современной. Но внимание критика сосредоточено не на форме или проявлениях Тела в современной скульптуре, но на попытке дать более точное определение объектам американских художников. В этом тексте критик обратила внимание уже не на концепт Тела, но на пограничное состояние объектов между ландшафтным искусством и скульптурой [2, с. 272–289]. Такие объекты, по определению Краусс, обладают следующим признаками:

- Созданы, в противовес конструктивистским скульптурам (например, произведениям Наума Габо), в спонтанно выбранной технике, без точных геометрических расчетов формы
- Являются не столько скульптурами, сколько объектами между не-архитектурой и ландшафтом или не-ландшафтом и архитектурой [2, с. 284–285].

В доказательство своей концепции Краусс упомянула большое количество работ и их авторов. О Смитсоне она также сказала несколько больше, приведя в пример не только его «Спиральную дамбу», но и другие, созданные раньше «Дамбы», произведения, например, «Перемещение зеркал в Юкатане» (1969) (Илл. 5) или «Частично спрятанный сарай» (1970). Сравнивая сделанные в схожей концепции работы других художников, Краусс придумала свои термины для объединения и обозначения такого рода объектов: так, «Сарай» Смитсона и ряд работ других художников критик отнесла к общей категории под названием «конструкция на месте», а места расположения таких объектов назвала «маркированным местом» [2, с. 272–289]. Таким образом, Краусс подчеркнула статус знака для таких произведений и важность взаимодействия между объектом и местом (именно такое взаимодействие создает произведение искусства вне галереи).

Именно в этом эссе Краусс сделала важный вывод о том, что главный феномен, свойственный произведениям модернизма, — это феномен утраты места. Он заключается в том, что произведение искусства утратило свое традиционное «место» в культуре, так как художники, зачастую играя и провоцируя общество и культурные традиции, расширили границы термина и называли произведениями самые разные объекты и действия. И этот феномен четко прослеживается от сюрреалистов до американских художников, в том числе и до работ Смитсона, играющего с утратой места, использующего знаки-отсылки от реальности физической к воображаемой (временной).

На первый взгляд, описанный Краусс феномен утраты произведением искусства *места* и идея *не-места* Смитсона очень близки. Однако разница заключается в том, что анализируют критик и художник. Краусс описала феномен утраты места как основную черту искусства модернизма, то есть как феномен восприятия и представления произведения искусства. Тут два шага до симулякра как понятия, маркирующего утрату объектом реальности как места существования. Тогда как Смитсон на протяжении своего творчества работал с памятью, знаками памяти и утраты в том смысле, что создавал свои произведения, ориентируясь на традицию бытования разнообразных природных и созданных человеком памятников. Таким образом, Смитсон не полемист, как другие художники американского



Илл. 4. Майкл Хейзер. Двойное отрицание. 1969. Пустыня Мохава, Невада. Фотография Джанфранко Горгони. Музей современного искусства, Лос-Анджелес. Atlasobscura.com Available at: <https://www.atlasobscura.com/places/double-negative-3> (accessed: 09.09.2019)



Илл. 5. Роберт Смитсон. Перемещение зеркал на Юкатане. 1969. Фотография. Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк. Guggenheim.org. Available at: <https://www.guggenheim.org/artwork/5322> (accessed: 09.09.2019)

минимализма, но скорее традиционалист в том смысле, что он использовал как метод для создания новых произведений схему создания памятников. И многие произведения Смитсона, хоть и являются знаками утраты (не-место лишь отсылает к месту), но существуют в реальности как объекты (в отличие от произведений того же Хайзера, противостоящих буржуазному отношению к искусству), то есть утрачено лишь восприятие подлинного (места), но сохранена отсылка (не-место). А по мнению Краусс, утрачен и сам объект как произведение искусства, ведь утрачен (изменен) как статус произведения искусства, так и его восприятие. Однако «Спиральная дамба» выделяется среди произведений художника как сложный объект, который сам Смитсон, описав в тексте о «Дамбе» признаки *места* и *не-места*, так до конца не отнёс ни к одному, ни к другому понятию⁵. По-моему мнению, это означает, что восприятие данного объекта, созданного совершенно иначе, чем предыдущие работы Смитсона, тоже утрачено или почти утрачено самим художником. «Дамба» обладает признаками места — расположена в физическом про-

странстве, обладает множеством точек, внешними координатами. Но как понять такой признак *места* как «неопределенная уверенность» (indeterminate certainty)? Или признак «рассеянной информации»? Разве наблюдатель произведения в момент его наблюдения и анализа не «собирает» информацию в ассоциации, как сделала Краусс, вспомнив о печенье *мадлен* или создав образ первых поселенцев на берегах озера?

Таким образом, Розалинд Краусс в своих текстах отметила важные понятия в искусстве модернизма и постмодерна такими терминами, как «утрата места», «миф», «память», «решетки». В книге «Пути современной скульптуры» критик писала о новых объектах, созданных американскими минималистами как о скульптурах, и исходной точкой рассуждений Краусс было понятие Тела или его следа (знака) в произведении. Но в более позднем тексте, в главе «Расширенное поле скульптуры» книги «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы», критик существенно изменила точку зрения на произведения от понятия Тела к понятию пограничного

состояния объектов между ландшафтом и архитектурой. И эта смена ракурса от структуры к расположению произведения проявилась и в отношении Краусс к работам Смитсона. Так, критик в первом тексте лишь в самом конце и вскользь, по сравнению с другими художниками, упомянула Смитсона. Краусс отнесла «Спиральную дамбу» к новой форме скульптуры, завершающей американский минимализм. А в следующем тексте Краусс отнесла «Дамбу» уже к работам между архитектурой и природой⁶. Такая смена ракурса относительно работ Смитсона говорит также о неопределенности и сложности восприятия его работ для современников.

Краусс в двух книгах писала о Смитсоне как о художнике, тесно связанном со своим поколением, использовавшем в создании скульптур те же приемы, что и большая часть американских художников поп-арта и минимализма. Критик верно заметила в нескольких работах художника принцип его работы с феноменом памяти, знаком памяти как утраты под-

линного объекта. Однако Краусс не описала работы Смитсона подробно, ничего не сказала о идее *места/не-места*. Причина этого, на мой взгляд, кроется, в первую очередь, в отношении Краусс к творчеству художника как к явлению, тесно связанному с поколением художников 1960-х, но уступающему в оригинальности или силе высказывания творчеству Сола ле Витта или Джексона Поллока, которым критик посвятила отдельные тексты в книге «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы». Помимо этого, критик до конца не определилась, к чему же всё-таки отнести работы Смитсона, какой концепт, Тела или утраты, преобладает в его поздних работах, особенно в «Дамбе». Колебания Краусс в интерпретации работ Смитсона, на мой взгляд, можно объяснить специфическим видом и структурой произведений художника. «Спиральная дамба» или «Перемещение зеркал на Юкатане» стали одними из первых работ, созданных в зарождающемся направлении лэнд-арта.

Примечания:

¹ Интерес художников к первоформам — линии, точке, квадрату, прямоугольным объемам, спиральям как к самому простому, что можно повторить (критик Барбара Роуз назвала это новое направление ABC-art (искусство алфавита). Об этом писали и Розалинд Краусс, и Брюс Альтшуллер. См. Теория на полу. Выставка «Основные структуры». Еврейский музей, Нью-Йорк, 27 апреля – 12 июня 1966 г. [1, с. 219, 225].

² Джадд высказывался радикальнее всех остальных: художник предлагал вообще отказаться от искусства как иллюзии [5, р. 259]. В это же время возникает концепция «смерти автора» у Ролана Барта: эссе с таким названием было опубликовано в 1967 г.

³ Интерес к знакам мест, к мерцанию прошлого, к которому отсылают карты или разнообразные памятники, был вызван, как описал в своей статье П. Тучман, рядом факторов, среди которых влияние распространенной тогда рекламы дорожных карт “Esso” и личных путешествий юного Смитсона по Америке, в том числе в парк аттракционов с фигурами динозавров [8].

⁴ В своём тексте «Спиральная дамба» (1972) Смитсон описал, что первым импульсом к созданию произведения стало впечатление от нескольких прочитанных книг, где упоминалась розовая или красная вода соленых озер. Художник захотел создать нечто подобное. И уже во время прогулки по Большому Соленому озеру в штате Юта, он испытал вдохновение и придумал спиральную форму произведения. См. [7, р. 143–145].

⁵ Художник в своем эссе, посвященном «Дамбе», описал различия между местом и не-местом. Но такие различия частично недостаточно ясны и мифологизированы. См. [7, р. 152].

⁶ «Кроме активного физического манипулирования местом, этот термин отсылает также и к формам маркирования. Эти формы могут существовать либо в виде непостоянных маркировок, например, “Депрессии” Хайзера, “Временные линии” Оппенгейма или “Рисунок длиной в милю” Де Мария, либо в виде фотографии. Пожалуй, первым примером подобного рода работы было “Перемещение зеркал на Юкатане” Смитсона, но позднее к теме фотографического маркирования места не раз обращались и Ричард Лонг, и Хамиш Фултон» [2, с. 285].

Список литературы:

1. Альтшуллер Б. Авангард на выставках: новое искусство в XX веке. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 302 с.
2. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Худож. журн., 2003. 317 с.
3. Carrier D. Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism. Westport, Connecticut: Greenwood Publishing Group, 2002. 124 p.
4. Hobbs R. Robert Smithson: a Retrospective View. Exhibition (1983, Otterlo): Rijkmuseum Kroller-Muller, Otterlo, 1983. Otterlo: Rijkmuseum Kroller-Muller, 1983. 111 p.
5. Krauss R. E. Passages in Modern Sculpture. London: Thames&Hudson, 1977. 308 p.
6. Robert Smithson. Spiral Jetty: True Fictions, False Realities / ed. L. Cooke and K. Kelly. New York; Berkeley [etc.]: Dia art found, University of California press, 2005. 208 p.
7. Robert Smithson: The Collected Writings. Berkeley: University of California Press, 1996. 390 p.
8. Tuchman P. Going Places: Robert Smithson's Maps // The Archives American Art Journal. 2015. Vol. 54, No. 2. P. 64–75.
9. Yusoff K., Gabrys J. Time Lapses: Robert Smithson's Mobile Landscapes // Cultural Geographies in Practice. 2006. No. 32. P. 444–450.

References:

- Altshuler J. B. *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the Twentieth Century*. Berkeley, University of California Press Publ., 1998. 288 p.
- Carrier D. *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism*. Westport, Connecticut, Greenwood Publishing Group Publ., 2002. 124 p.
- Cooke L.; Kelly K. (ed.). *Robert Smithson. Spiral Jetty: True Fictions, False Realities*. New York; Berkeley [etc.], Dia art found, University of California press Publ., 2005. 208 p.
- Hobbs R. *Robert Smithson: a Retrospective View. Exhibition (1983, Otterlo): Rijkmuseum Kroller-Muller, Otterlo, 1983*. Otterlo, Rijkmuseum Kroller-Muller Publ., 1983. 111 p.
- Krauss R. E. *Passages in Modern Sculpture*. London, Thames&Hudson Publ., 1977. 308 p.
- Krauss R. E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press Publ., 1985. 320 p.
- Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley, University of California Press Publ., 1996. 390 p.
- Tuchman P. Going Places: Robert Smithson's Maps. *The Archives American Art Journal*, 2015, vol. 54, no. 2, pp. 64–75.
- Yusoff K.; Gabrys J. Time Lapses: Robert Smithson's Mobile Landscapes. *Cultural Geographies in Practice*, 2006, no. 32, pp. 444–450.

Подольская Ксения Сергеевна, старший преподаватель. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48/6. 191186. fonpodol@gmail.com

Podolskaya, Ksenia Sergeevna, head lecturer. Herzen State Pedagogical University of Russia, Moiki nab., 48/6, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. fonpodol@gmail.com

КОММУНИКАЦИЯ СКУЛЬПТУРЫ СО ЗРИТЕЛЕМ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

COMMUNICATION OF SCULPTURE WITH A VIEWER IN THE SECOND HALF OF THE 20TH – THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

Аннотация. Статья посвящена особенностям коммуникации скульптуры со зрителем во второй половине XX – начале XXI в. Выявляются изменения, произошедшие в комплексе «объект – зритель» в искусстве постмодернизма. Современное искусство скульптуры, развиваясь в постмодернистской парадигме, изменяясь в своем действительном качестве, размывая границы собственного вида, преобразило саму форму коммуникации со зрителем. Развились ее интерактивные черты, особенность которых заключается в изменении скульптуры при взаимодействии со зрителем в своем действительном качестве, расширился спектр способов демонстрации скульптурного объекта, связи между произведением и окружающей средой. Эти изменения всегда направлены на раскрытие художественных свойств произведения, идей, заложенных в нем. В статье рассматриваются новые художественные практики, исследующие отношения зрителя и объекта. Автор приходит к выводу, что одной из ключевых художественных практик, оказавших влияние на комплекс отношений между объектом и зрителем, является энвайронмент – арт-практика, в основе которой лежит намеренное создание художественной коммуникации. Выявлено, что средства современной скульптуры в большинстве своем направлены на формирование специфических связей между пространством, зрителем и объектом, целью этой связи чаще всего является создание особой иммерсивной среды, стремящейся организовать специфическое художественное поле вокруг реципиента. Анализируя примеры создания художественной связи в системе «скульптура – зритель», автор выделяет некоторые типы коммуникации между объектом и зрителем: взаимодействие через публичную среду и пространство повседневности, взаимодействие через архитектурные приемы, взаимодействие через действие, взаимодействие через соавторство.

Ключевые слова: скульптура; энвайронмент; иммерсивная среда; постмодернизм; интерактивность; зритель.

Abstract. The focus of the study was on the peculiarities of communication between the sculpture and the audience in the second half of the 20th and early 21st centuries. The author examined the changes that have occurred in the “object – viewer” complex in postmodern art. The researcher considered new artistic practices that explore the relationship between the viewer and the object. The author concluded that one of the key artistic practices that influenced the complex of relations between the object and the viewer is the environment. This art practice features the creation of artistic communication. The study showed that the means of modern sculpture work on the establishing specific connections between space, the viewer and the object, while the purpose of this connection is often the creation of a special immersive environment that builds a specific artistic field around the recipient.

Keywords: sculpture; environment; immersive environment; postmodernism; interactivity; viewer.

Искусство всегда стремилось к некоторому погружению зрителя в художественное пространство теми или иными средствами, это один из основных принципов художественной деятельности. Скульптура как вид искусства, имеющий с человеком общую пространственную среду, с момента своего зарождения выстраивала определенное поле вокруг себя, оказывая воздействие на зрителя.

Творение скульптора, деля одно пространство со зрителем, вступает в сложные взаимоотношения со средой и человеком, но в нем всегда находят отражение черты господствующего мировоззрения, признаки той или иной эпохи.

К сегодняшнему дню скульптура как вид искусства претерпела множество значительных изменений, ее границы заметно расширились, появились новые художественные формы, находящиеся на пересечении нескольких видов искусства. Все изменения, происходящие в искусстве скульптуры, отражаются и на том, как зритель воспринимает ее, как он взаимодействует с ней, а также чего сегодня ждет сам художник от зрителя, на каком языке он с ним разговаривает. Целью данной статьи является выявление некоторых особенностей художественной коммуникации скульптуры и зрителя, которые получили особое распространение во второй половине XX – начале XXI в. Под художественной коммуникацией мы подразумеваем специфическую связь между объектом и зрителем, являющуюся частью

художественного акта, изначально задуманного автором-художником или куратором. Таким образом, актуальность данного исследования обусловлена следующими факторами: смещение границ видов искусства и развитие новых художественных форм, тяготеющих по своей природе к искусству скульптуры, что вызвало к жизни во второй половине XX – начале XXI в. новые типы художественной коммуникации между скульптурой и зрителем.

Из исследований, трактующих изменения, которые произошли в искусстве скульптуры во второй половине XX – начале XXI в., на наш взгляд, особенно важна книга Р. Краусс «Скульптура в расширенном поле». Автор делает вывод о том, что скульптура к завершению модернистского периода стала своеобразным сопряжением исключений, превратилась в категорию, являющуюся «следствием сочетания не-ландшафта с не-архитектурой» [8, с. 279]. Кроме Р. Краусс эти изменения замечают другие исследователи, художники: Д. Джадд отмечает развившуюся гибридизацию видов искусства, породившую новые художественные «специфические объекты» [7, с. 52]. Теоретик современного искусства Р. Дойче подробно исследует социальные аспекты, возникающие во взаимоотношениях аудитории и искусства, при этом уделяя особое внимание скульптуре, которая благодаря своей исторической связи с пространством человека приобрела особые релятивистские свойства, способст-



Илл 1. Ники де Сен-Фалль. Она — Собор. 1966. <http://www.nikidesaintphalle.org/>

вующие порождению различных связей не только между зрителем и объектом, но и внутри общественных отношений [17]. Е. Ю. Андреева пишет о выходе искусства за пределы традиционной видовой категории в новую область творчества, которую она называет «областью энвайронмента» [1, с. 124].

Выход скульптуры за пределы устоявшейся видовой категории не только обусловил сами принципы создания и демонстрации произведения, но изменил и расширил возможности диалога со зрителем [14]. Одной из практик, получивших особое распространение в искусстве во второй половине XX в., стал энвайронмент. Существует множество трактовок понятия «энвайронмент», в рамках данного исследования представляется наиболее объективным определение, предложенное в труде «Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века» под редакцией Бычкова В. В., где энвайронмент понимается как «один из видов наиболее “продвинутых” арт-практик последней трети XX в., представляющий собой полностью организованное художником (или коллективом кураторов, художников, инженеров, техников) целостное неутилитарное арт-пространство» [10, с. 519]. Кроме этого, энвайронмент, будучи арт-практикой, соединяет в себе комплекс художественных средств для создания различного рода коммуникаций между объектом и пространством, объектом и зрителем. Стоит обратить внимание, что в рамках исследования мы определяем энвайронмент как арт-практику, черты которой можно обнаружить в различных современных направлениях, будь то паблик или лэнд-арт, кинетическая скульптура и т.д.

Рассматривая энвайронментальную скульптуру, можно заметить, что собственно энвайронмент имеет множество путей своего образования: от скульптуры, взаимодействующей с городской средой с помощью специфичного построения композиции, способствующей созданию коммуникации произведения и пространства, до интерактивных скульптур, создающих контакт со зрителем с помощью сложных компьютерных программ и т.д.

Изучение особенностей новой коммуникации скульптуры и зрителя наводит на мысль о том, что энвайронмент является одной из центральных художественных практик, лежащих в основе современной скульптуры.

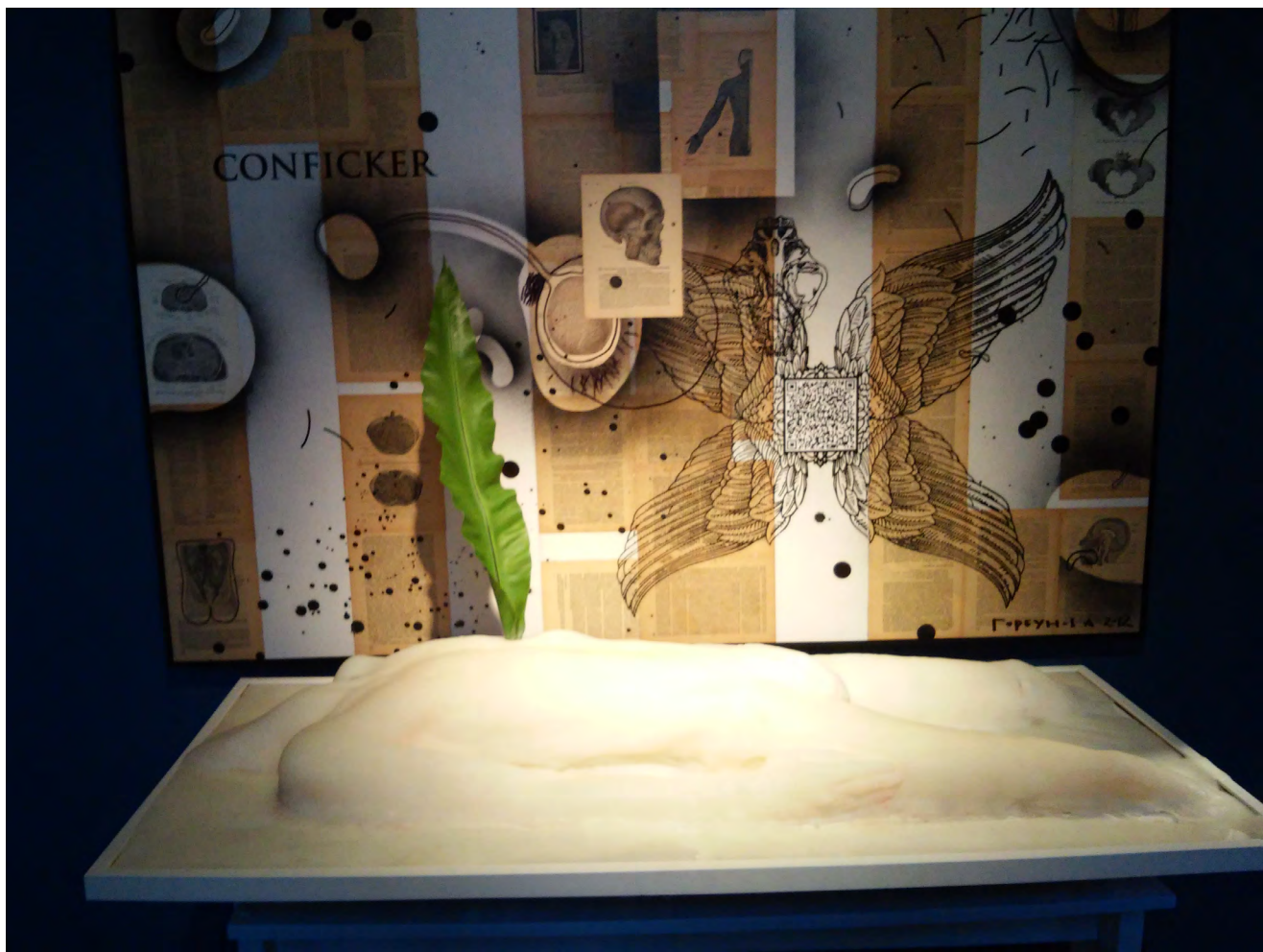
Одним из ключевых актов, повлиявших на отношения комплекса «скульптура — зритель», стало лишение скульптуры постамента, что перенесло произведение в общее пространственное поле с человеком. Черты развития этой тенденции можно обнаружить еще в конце XIX в. в одном из самых значимых произведений Огюста Родена «Граждане Кале» (1888). По замыслу автора, произведение, посвященное одному из эпизодов Столетней войны, изображает будто бы случайно организованную группу жителей Кале, которые готовы отдать жизнь за спасение своего города. Оно должно было стоять без постамента на главной городской площади, смешиваясь с толпой горожан. Так сам акт этого смешения повседневности и искусства становился определенным художественным высказыванием, реализацией авторской идеи. То есть прочтение произведения не заканчива-

лось классическим осмотром скульптуры с разных точек обзора (Роден создал скульптурную группу таким образом, что с каждого нового ракурса перед зрителем разворачивалось продолжение повествования) — авторская идея продолжала свое развитие через художественную связь с местом и публикой. Персонажи Родена смешивались с живыми людьми, жителями города Кале. Эту художественно организованную связь можно интерпретировать как напоминание о том, что в той войне были готовы отдать жизнь за свой город такие же горожане, как и те, что ходят сейчас по площади. Можно сказать, что появление этой скульптурной группы опередило свое время. Позже, уже в XX в., многие авторы начали включать свои скульптурные группы в пространство повседневности самого зрителя. Часто художники создавали произведения соразмерные зрителю, что усиливало специфическую связь повседневности и искусства. Иногда эти персонажи могли изображаться выполняющими какие-то обыденные действия, свойственные самому зрителю: стоять в очереди, разговаривать, сидя на скамейке и т. п. С особой убедительностью этот прием использует американский художник Джордж Сигал, размещая свои произведения в общественных пространствах. Обращаясь к этому типу коммуникации между зрителем и скульптурой, стоит заметить, что, хотя принцип осмотра скульптуры на первый взгляд не претерпел значительных изменений, трансформировалась концептуальная сторона коммуникации. В данном случае в основе коммуникации лежит не столько сам принцип демонстрации произведения, сколько создание некоего смыслового художественного поля вокруг реципиента. В случае с работами Сигала эта связь происходит через включение художественного объекта в повседневное пространство зрителя, человек может столкнуться с искусством случайно, невольно становясь частью произведения и одновременно впуская произведение в свою рутину. Стоит заметить, что в подобной ситуации человек как бы случайно становится зрителем, искусство стремится возникнуть перед ним внезапно, в том месте, где он этого не ожидает.

Но есть и обратный принцип включения зрителя в художественный контекст — искусственное создание повседневной обстановки вокруг него. Чаще всего для реализации этого приема необходимо использовать галерейное или музейное пространство. Как отмечает Даниэль Бюрен, исследуя функции музейной среды и ее влияние на художественные объекты, «культурное значение Музея/Галереи — такая же важная опора для картины, как и ее подрамник. (То же справедливо и для любой помещенной в Музей скульптуры, объекта или дискурса)» [3]. Художники могут создавать гротескных персонажей, также соразмерных зрителю, находящихся с ним в одном искусственно смоделированном пространственном поле, но пугающих своей материальной нереальностью. К подобным работам можно отнести творчество американского художника Эдварда Кинхольца. Кинхольц создает тотальные инсталляции, которые



Илл 2. Ричард Серра. Материя времени. 1994–2005. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/la-materia-del-tiempo>



Илл. 3. Стас Багс. Память № 4. 2014. Силикон, фанера, датчики температуры. Музей современного искусства «Эрарта», Санкт-Петербург

могут представлять собой целые комнаты; в эти пространства он помещает свои скульптуры, моделирует пространство вокруг них, находясь в галерее или музее. Зритель в этой ситуации уже знает, что сейчас встретится с искусством, эта встреча заранее запланирована. Но художник создает такое пространство, которое полностью погружает зрителя в свое поле, автор продумывает в создаваемой им инсталляции все: от запаха до музыкального сопровождения. Кинхольц проектирует пространство с помощью компиляции повседневных предметов и включения скульптурных персонажей, пугающих зрителя одновременно своей нереальностью и материальностью. Как и в работах Сигала, скульптуры Кинхольца соразмерны зрителю, часто антропоморфны, традиционный постамент, как правило, отсутствует. Зритель, попадая в тотальную инсталляцию, чаще всего испытывает страх и смешанные чувства, оказавшись рядом с персонажами автора. Эффект, запрограммированный автором, строится на целом комплексе различных факторов, способствующих полному погружению зрителя в художественное пространство, но одной из центральных причин является сочетание обыденного и нереального в одном художественном поле. В этой ситуации выстраивание отношений зрителя и скульптурного объекта создается не столько через прямую связь скульптуры и зрителя, сколько через окружающее пространство, тщательно разработанное вокруг скульптуры и реципиента. В своем эссе «Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства» Б. О' Догерти называет композицию Кинхольца и Сигала «живыми картинами», которые «реализуют иллюзорное пространство традиционной картины в замкнутом помещении галереи» [12, с. 62].

Возвращаясь к тенденциям, оказавшим значительное влияние на отношения между скульптурой и зрителем, можно выделить такую черту, как наделение скульптуры чертами архитектуры.

Курт Швиттерс стал одним из первых художников, кто в своем творчестве развил идею «тотального произведения искусства», появление которого предрекал еще Р. Вагнер. Произведения, создаваемые Швиттерсом, задумывались как скульптуры, части которых увеличивались и постепенно занимали всё пространство, трансформируясь в объекты, более напоминающие архитектурное сооружение (пример смещения границ видов искусства), не имеющее функционального значения (один из главных архитектурных принципов). Один из самых значимых проектов художника «Мерцбау» авторы фундаментального труда «Искусство с 1900 года. Модернизм. Анти-модернизм. Постмодернизм» охарактеризовали как «искривленную, мультиперспективную, пространственную структуру» [16, с. 222]. В этой ситуации зритель мог увидеть произведение, исключительно находясь внутри него, а не снаружи, что полностью противоречит классическому осмотру скульптурного произведения. В итоге пространство и зритель поглощались скульптурой, становились ее частью. Так как Швиттерс создавал свое произведение постепенно, скульптура видоизменялась в пространстве и времени, зритель наблюдал не законченное произведение, а сам акт создания, который становился частью художественного высказывания.

Еще одним примером наделения скульптуры чертами архитектуры может служить работа «Она — Собор» (Илл. 1) Ники де Сен-Фаль — объект, представляющий собой одновременно и выставочное пространство, и произведение искусства. Сен-Фаль создала скульптуру лежащей женщины из папье-маше (ее длина составила 25 метров, высота — 6 метров, а ширина — 11), внутри которой разместилась художественная выставка. Для того чтобы посмотреть выставку, зрителю было необходимо войти в скульптуру через специальный вход, который располагался у нее между ног, так что скульптура оставалась одновременно в рамках своего вида искусства, но вместе с тем

становилась выставочной площадкой. Зрители воспринимали объект не только снаружи, но и изнутри. Кроме того, сам акт входа зрителя внутрь произведения являлся продолжением художественного высказывания Сен-Фаль, активно развивающей в своем творчестве тему феминизма. На этом примере можно увидеть, как стали изменяться устоявшиеся принципы обзора скульптуры. Помимо этого, в рамках проекта был нарушен главный принцип, отличающий искусство скульптуры от архитектуры, — отсутствие функциональности.

Этот прием продолжает свое развитие. Здесь можно вспомнить грандиозную работу Аниша Капура «Левиафан», выставленную в 2011 г. в Гран-Пале. Как и работа Сен-Фаль, скульптура Капура имела как внешнее пространство, так и внутреннее, что роднило ее с архитектурой.

В искусстве минимализма формируются особые координаты восприятия не только между зрителем и произведением, но и между зрителем, произведением и местом. Автор труда «На руинах музея» Даглас Кримп описывает трансформацию отношений зрителя и минималистской скульптуры следующим образом: «Любые отношения теперь должны были восприниматься в зависимости от движения зрителя во времени и в пространстве, которое он разделяет с объектом» [9, с. 192]. Так подчеркивается особая специфика места, пространство становится принадлежностью произведения. Здесь стоит вспомнить грандиозную работу Ричарда Серра «Материя времени» (Илл. 2). Гигантская композиция представляет собой восемь монументальных скульптур (высота до 4,3 м, вес до 276 тонн), развернутых в пространстве музея Гуггенхайма в Бильбао. Объекты Серра имеют черты архитектуры, стальные листы внушительных размеров разворачиваются в пространстве, трансформируясь в замысловатые лабиринты-коридоры, через которые зритель должен пройти. Объект представляет собой метафору эволюции времени и пространства. В ходе контакта с произведением зритель сам становится специфической частью художественного высказывания. Находясь внутри скульптуры, перемещаясь по ней, посетитель испытывает новый художественный и одновременно телесный опыт: он чувствует на себе давление материала, внутреннего и внешнего архитектурного пространства скульптуры, времени перемещения внутри скульптуры, расстояния, которое он преодолевает, — этот контакт ощущается практически на физическом уровне.

В центре внимания многих художников XX в. оказался интерес к прямому вовлечению зрителя не только через смещение скульптурных и архитектурных приемов, но и через другие формы прямого взаимодействия. Долгое время отношения зрителя и искусства оставались практически неизменными, в начале XX столетия многие авторы почувствовали кризис презентации искусства, их волновала отстраненность зрителя, его физическая пассивность при встрече с произведением. Это породило целый комплекс художественных связей между объектом и человеком. Одним из примеров таких энвайронментальных связей является интерактивность в современной скульптуре. В рамках данного исследования понятие «интерактивность» подразумевает специфический тип взаимодействия реципиента с объектом. Как отмечают создатели труда «Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века», интерактивность «заменяет мысленную интерпретацию художественного объекта реальным воздействием, материально трансформирующим его» [10, с. 202].

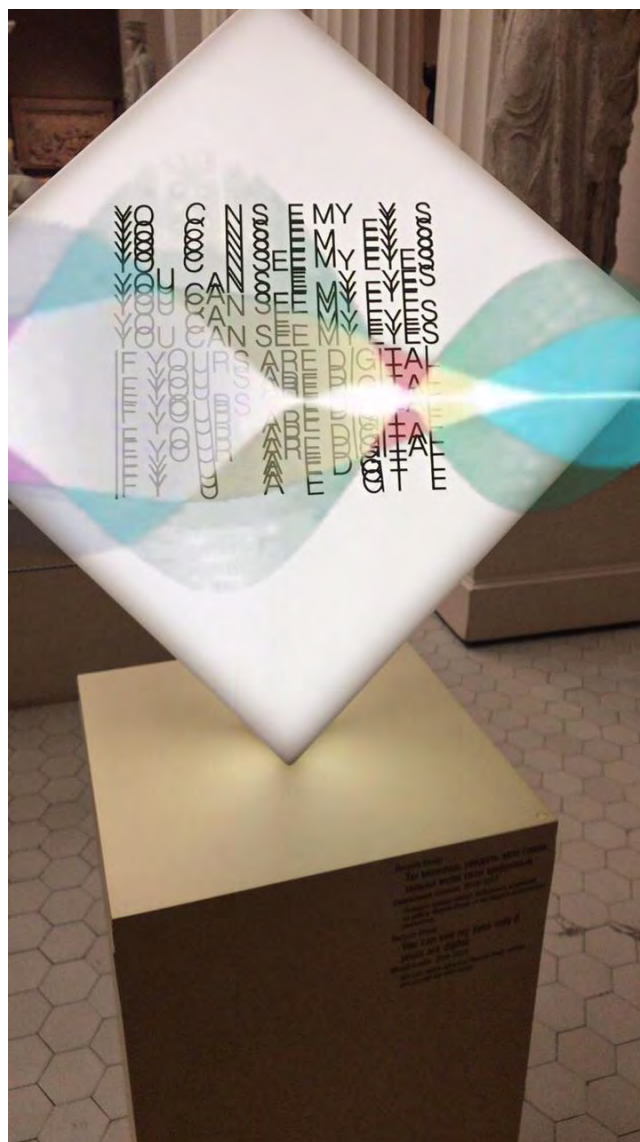
Главной отличительной чертой интерактивной скульптуры является непосредственный контакт со зрителем: именно через это взаимодействие выявляются художественные качества произведения, его язык, идея, заложенная в нем. Важно отметить, что для раскрытия художественных свойств любого произведения зритель всегда устанавливает некий контакт с объектом. Основное отличие интерактивной скульптуры заключается в том, что она изменяется при взаимодействии со зрителем в своем действительном качестве, т.е. под действием реципиента трансформируются физические качества объекта (форма, цвет, звук, поверхность и т.д.). В этой ситуации само понятие «зритель» становится частично неуместным, так как это понятие чаще всего предполагает некоторую физическую пассивность при контакте с художественным объектом. Инте-

рaktivность же требует от аудитории большего: человек просто обязан включиться в действие, взаимодействовать с объектом, влиять на него, без этого раскрытие концепта не представляется возможным [13].

Характерным примером интерактивной скульптуры является работа Стаса Барса «Память № 4» (Илл. 3), выставленная в Санкт-Петербургском музее современного искусства «Эрарта». Работа представляет собой силиконовое тело, из которого как бы вырастает листок. Для того, чтобы «прочитать» и интерпретировать это произведение, зрителю необходимо вступить с ним в контакт, потрогать скульптуру, которая, в свою очередь, имеет температурные датчики, причем температура так называемого «тела» в разных местах отличается.

Активное внедрение технологий в повседневность человека отразилось и на изменениях, произошедших в коммуникации зрителя и объекта, причем компьютерные технологии стали активными механизмами для создания художественного контакта.

Подобным примером является интерактивная скульптура «Ты можешь увидеть мои глаза, если твои будут цифровыми» (Илл. 4), созданная Recycle Group в рамках выставки «Номо virtualis», прошедшей летом 2017 г. в ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве. Выставочный проект группы Recycle был изначально посвящен отношениям человека и технологии, тому, как трансформируется взгляд на искусство современного зрителя, воспринимающего мир через призму таких социальных сетей,



Илл. 4. Recycle Group. Ты можешь увидеть мои глаза, если твои будут цифровыми. 2017. <http://recycleartgroup.com/>

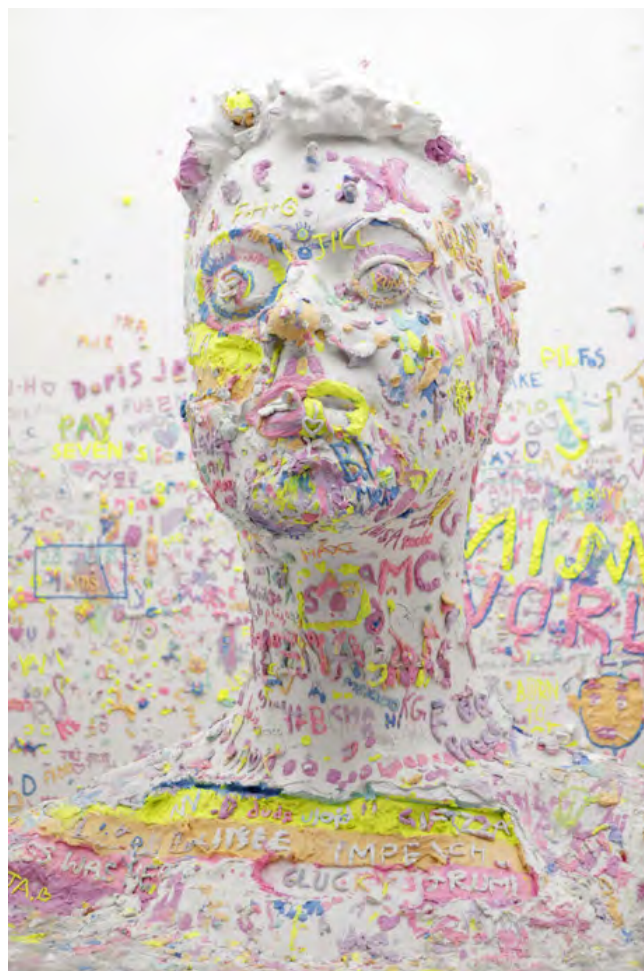
как Facebook и Instagram. В ходе создания выставки современные произведения авторов были интегрированы в существующую экспозицию музея изобразительного искусства, чтобы создать замысловатые параллели между классическими и современными художественными объектами. Произведение «Ты можешь увидеть мои глаза, если твои будут цифровыми» представляло собой стоящий на постаменте белый куб с надписью, повторяющей название произведения. Для «прочтения» и интерпретации объекта зритель должен был установить специально разработанное приложение на свой смартфон, после чего навести камеру телефона на произведение. Через экран телефона зритель мог увидеть дополненную реальность, построенную на световых и цветовых эффектах, возникающих вокруг белого куба.

Среди приемов интерактивности, применяемых в искусстве скульптуры сегодня, стоит выделить тип художественной коммуникации, в ходе которой произведение становится законченным только после действий, осуществленных непосредственно зрителями. Так, в работе «Блаженство» (Илл. 5), созданной совместно швейцарским художником Урсом Фишером и популярной американской певицей Кэти Перри, авторы дали зрителю полную свободу выражения. Произведение представляло собой скульптурный портрет Кэти Пэрри, имеющий достаточно внушительные размеры (высота скульптуры достигала практически 3 метров). Внутри белоснежной скульптуры находилась цветная модельная глина. Зрителю было предложено достать из скульптуры цветной материал и сделать с ним все, что он пожелает: например, размазать по самой скульптуре или же по стенам. Так в ходе действий посетителей вид скульптуры трансформировался, со временем все сильнее утрачивая белизну поверхности, меняя форму и цвет произведения. Это яркий пример интерактивности, где произведение становится полностью открытой структурой: художник оставляет последнее слово за зрителем и не может знать, каким станет объект в конечном счете. И, действительно, в ходе трансформации произведения «Блаженство» на лбу скульптуры певицы в какой-то момент появилась яркая нецензурная надпись на русском языке: маловероятно, что авторы могли это предположить заранее.

Произведения современной интерактивной скульптуры могут относиться к совершенно разным художественным направлениям: лэнд-арту, паблик-арту, медиа-скульптуре и т.д. Интерактивность в данном случае является комплексом различных инструментов для создания прямой художественной коммуникации между зрителем и объектом. Отличительной чертой этого контакта должно становиться непосредственное действие, оказываемое зрителем (участником) на объект, способствующее раскрытию художественного образа произведения. Итак, интерактивность является инструментом конструирования художественного образа, одним из способов выразительности.

Рассматривая примеры интерактивной скульптуры можно сказать, что данная форма является частью арт-практики энвайронмента, стремящейся к созданию художественных связей между пространством, произведением и зрителем.

В данной статье мы рассмотрели только некоторые особенности коммуникации современной скульптуры и зрителя. Анализируя рассмотренные выше примеры создания художественной связи в системе «скульптура — зритель», можно выделить некоторые типы коммуникации в рассматриваемом комплексе:



Илл.5. Урс Фишер, Кэти Перри. Блаженство. 2017.

<http://www.ursfischer.com>

- 1) взаимодействие через публичную среду и пространство повседневности;
- 2) взаимодействие через архитектурные приемы;
- 3) взаимодействие через действие;
- 4) взаимодействие через соавторство.

Средства современной скульптуры в большинстве своем направлены на создание специфических связей между пространством, зрителем и объектом, причем целью этой связи чаще всего становится создание особой иммерсивной (от англ. immersive — создающий эффект присутствия, погружение) среды вокруг реципиента. Энвайронмент как арт-практика, создающая художественные связи между пространством, зрителем и произведением, делает этот контакт частью творческого акта, стирает грань между пространством повседневности и искусством, меняет устоявшиеся позиции осмотра и взаимодействия с произведением, трансформирует как способы осмотра произведения, так и роль самого зрителя.

Список литературы:

1. Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 484 с.
2. Андреева Е. Ю. Все и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Иван Лимбах, 2004. 501 с.
3. Бюрен Д. Функция музея. Художественный журнал. 2009. № 73/74. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/20/article/292> (дата обращения: 07.08.2019)
4. Венкова А. В. Пространственные энвайронменты в современном искусстве // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 3. С. 209–219.
5. Головин В. П. От амулета до монумента: книга об умении видеть и понимать скульптуру. М.: Изд-во МГУ, 1999. 122 с.
6. Захарова Е. В. Хепенинг, перформанс, энвайронмент — становление новой концепции искусства второй половины XX века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. № 4 (12). 2013. С. 21–25.
7. Краусс Р. «Путешествие по Северному полюсу»: искусство в эпоху постмедиальности. М.: Ад Маргинем, 2017. 104 с.

8. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. 317 с.
9. Кримп Д. На руинах музея. М.: Фонд VAC, 2015. 431 с.
10. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX в. / Под общ. ред. В. В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003. 606 с.
11. О'Нил П. Культура кураторства и кураторство культур(ы). М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 320 с.
12. О'Догерти Б. Внутри белого куба: идеология галерейного пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей «Гараж», 2015. 143 с.
13. Подольская К. С. Развитие интерактивной скульптуры в последней трети XX – начале XXI века // Мастерская интерактивного искусства. 2017. URL: <https://i-a-w.org/library/razvitie-interaktivnoy-skulptury-vo-vtoroy-polovine-xx-nachale-xxi-veka>. (дата обращения: 23.05.2019)
14. Подольская К. С. Трансформация скульптуры как вида искусства в последней трети XX – начале XXI века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12-2 (86). С. 159–163.
15. Полякова Н. И. Скульптура и пространство: проблемы соотношения объема и пространственной среды. М.: Советский художник, 1982. 199 с.
16. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 816 с.
17. Deutsche R. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge. London: The MIT Press, 1996. 209 p.

References:

- Andreeva E. Iu. *Postmodernizm. Iskusstvo vtoroi poloviny 20 – nachala 21 veka (Postmodernism. The Art of the Second Half of the 20th – the Beginning of the 21st Century)*. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2007. 484 p. (in Russian)
- Andreeva E. Iu. *Vse i Nichto: simvolicheskie figury v iskusstve vtoroj poloviny 20 veka (Everything and Nothing: Symbolic Figures in the Art of the Second Half of the 20th Century)*. Saint Petersburg, Ivan Limbah Publ., 2004. 501 p. (in Russian)
- By'chkov V. V. *Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-ehsteticheskaia kul'tura 20 v. (The Lexicon of Nonclassics: Artistic and Aesthetic Culture of the 20th Century)*. Moscow, Rosspehn Publ., 2003. 606 p. (in Russian)
- Byuren D. Funktsiia muzeia (Museum Function). *Khudozhestvennyi zhurnal (Art Journal)*, 2009, no. 73/74. Available at: <http://moscowartmagazine.com/issue/20/article/292> (accessed: 07.08.2019). (in Russian)
- Deutsche R. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, London, The MIT Press Publ., 1996. 209 p.
- Foster H.; Krauss R.; Bois Y.-A.; Buchloh B.; Joselit D. *Art Since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*. London, Thames&Hudson, 2007. 704 p.
- Golovin V. P. *От амулета до монумента: книга об умении видеть и понимать скульптуру (From the Amulet to the Monument: a Book about the Ability to See and Understand the Sculpture)*. Moscow, Moscow State University Publ., 1999. 122 p. (in Russian)
- Krauss R. E. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London, Thames & Hudson Publ., 2000. 65 p.
- Krauss R. E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, The MIT Press, 1986. 320 p.
- O'Doherty B. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley, Los Angeles, London, The Lapis Press Publ., 1986. 91 p.
- O'Neill P. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. London, Cambridge, The MIT Press Publ., 2012. 194 p.
- Podol'skaya K. S. Razvitie interaktivnoi skul'ptury v poslednei treti 20 – nachale 21 veka (The Development of Interactive Sculpture in the Last Third of the 20th – the Early 21st Century). *Masterskaia interaktivnogo iskusstva (Workshop of Interactive Art)*, 2017. Available at: <https://i-a-w.org/library/razvitie-interaktivnoy-skulptury-vo-vtoroy-polovine-xx-nachale-xxi-veka> (accessed: 23.05.2019) (in Russian)
- Podol'skaya K. S. Transformatsiia skul'ptury kak vida iskusstva v poslednei treti 20 – nachale 21 veka (Transformation of Sculpture as an Art Form in the Last Third of the 20th – the early 21st Century). *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki (Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice)*, 2017, no. 12-2 (86), pp. 159–163. (in Russian)
- Poliakova N. I. *Skul'ptura i prostranstvo: problemy sootnosheniia ob'ema i prostranstvennoi sredy (Sculpture and Space: Problems of the Ratio of Volume to Spatial Environment)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1982. 199 p. (in Russian)
- Venkova A. V. Prostranstvennye ehnvaironmenty v sovremennom iskusstve (Environments in Modern and Contemporary Art). *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniia kul'tury (International Journal of Cultural Research)*, 2018, no. 3, pp. 209–219 (in Russian)
- Zaharova E. V. Happening, performans, ehnvaironment stanovdenie novoi kontseptsii iskusstva vtoroi poloviny 20 veka (Happening, Performance, Environment – Formation of a New Concept of Art in the Second Half of the 20th Century). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiia i iskusstvovedenie (Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History)*, 2013, no. 4(12), pp. 21–25. (in Russian)

Митрофанова Наталья Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. mitfam@mail.ru

Mitrofanova, Natalia Yurievna, PhD in Art History, assistant professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. mitfam@mail.ru

ТЕКСТИЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА. НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ «СТАРОГО» МАТЕРИАЛА

TEXTILE SCULPTURE. NEW FEATURES OF THE "OLD" MATERIAL

Аннотация. В 2017 г. на Венецианской Биеннале художник по текстилю Вальтер Эрхард получил Золотого Льва. Это не просто итог творчества одного художника, но закономерный результат художественного бытования текстиля в мире. Текстиль осваивает новые пространства для творчества: концептуальное искусство, стрит-арт, ресайклинг арт (recycling art), умный текстиль (smart textile). Но кроме этого, текстиль совершает творческую интервенцию на территорию классических видов искусства и дарит им иную степень свободы. Цель данного исследования: проанализировав разнообразие типов и форм современной текстильной скульптуры, выявить причины актуальности «нового» материала. Широко представлена сегодня текстильная скульптура во всех видах и в разных материалах. Текстиль расширяет возможности жанра благодаря разнообразию состава материала, неограниченности цветовой палитры, широкому спектру текстильных техник. Художники используют характерную для текстиля фактуру, мягкость, упругость и создают в скульптуре яркие портретные образы (Роза Верлуп (Голландия), Анна Ботуон, Ан-Валери Дюпон (Франция), Стефани Эренфрид (Германия)), абстрактные объекты (Рос Лавгроув (Англия), Эрнесто Нето (Бразилия)) или вдохновляются природой. Одни используют для этих целей традиционные техники ткачества (Ванесса Барраджо (Португалия), Каарина Хейкинхеймо (Финляндия)), другие — непривычные приемы (текстильные драпировки Симоны Фюльпен, Мелани Ниттинг (Франция)). Благодаря текстилю появляются новые разновидности скульптуры: «стринг арт» (string art) (Ленор Тоуни), Френд Сэндбек (США), Чихару Шиота (Япония), «файбер арт» (fiber art) (Клэр Цайслер, Шейла Хикс (США)). Текстильные объекты выходят на уровень скульптурно-архитектурных решений и пространственных инсталляций. Показательны в этом смысле масштабные работы Эрнесто Нето. Секрет популярности текстиля в скульптуре скрыт в особенностях самого материала, а также заключается в его связи с техническими и технологическими новшествами. Он быстро реагирует на социальный запрос, находясь на стыке художественного творчества и научных разработок, традиции и новации. Все эти качества обогащают образ и создают новый смысловой подтекст, расширяет специфику традиционных жанров искусства и неожиданно претворяются в скульптуре.

Ключевые слова: современная скульптура; текстильное искусство; файбер-арт; стринг-арт; текстильные техники; ткачество; войлок; вышивка; плетение; вязание.

Abstract. In 2017 a textile artist, Walter Erhard received the Golden Lion (Venice Biennale). This is not just the result of the work of one artist, but also the result of the creative incarnation of textile in the world. Textile develops new spaces for creativity: conceptual art, street art, recycling art... However, beyond that, it intervenes creatively in the territory of classical art forms and gives them a different degree of freedom. The purpose of this study is to analyze the diversity of types and forms of modern textile sculpture, as well as to identify the causes of the relevance of the “new” material. Today textile sculpture represents all forms and various materials. Textiles expand the possibilities of the genre due to the diversity of the material composition, unlimited color palette, and a wide range of textile techniques. Artists use the characteristic texture of textiles, softness, elasticity and create in sculpture, for example, bright portrait images (Rosa Verloop (Holland), Anna Bothuon, Anne-Valérie Dupond (France), Stephanie Ehrenfried (Germany), abstract objects (Ross Lovegrove (England), Ernesto Neto (Brazil)) or nature-inspired forms. For this purpose, some of them use traditional weaving techniques (Vanessa Barragão (Portugal), Kaarina Heikinheimo (Finland)), others use non-standard techniques (textile draperies by Simone Pheulpin, Mélanie Nitting (France)). Due to textiles, new varieties of sculpture have appeared: “string art” (Lenore Tawney (USA), Chiharu Shiota (Japan), Fred Sandback (USA)), “fiber art” (Claire Zeisler, Sheila Hicks (USA)). Textile objects operate in the realms of sculpture, architecture, and spatial installations. The large-scale works of Ernesto Neto are indicative here. The secret of the popularity of textiles in sculpture is in the features of the material itself. The popularity reflects the sensitivity of textiles to technical and technological innovations and social demands. All these qualities enrich the image, create new semantic overtones, expand the traditional art forms, and unexpectedly embody into sculpture.

Keywords: contemporary sculpture; textile art; fiber art; string art; textile technology; weaving; felt; embroidery; weaving; knitting.

В 2017 г. на 57-ой Венецианской Биеннале современного искусства художник по текстилю Вальтер Эрхард получил Золотого Льва. Во время вручения награды прозвучала следующая формулировка жюри: «За работу, которая объединяет формы, цвет, ткани, скульптуру, за перформанс и вовлечение зрителя, за радикальную и многосоставную природу его творчества, которое оказало влияние на современное искусство и предложило способ выживания в переходное время» [6]. Это не просто итог

творчества одного художника, но закономерный результат художественного бытования текстиля в мире. Текстиль сегодня выходит за рамки ареала традиционного применения и осваивает новые пространства для творчества. Это и концептуальное искусство, и стрит-арт (где существует несколько самостоятельных текстильных направлений), ресайклинг-арт или эко-арт, лэнд-арт, огромна область применения «умного текстиля», перспективны направления файбертроники и нанотекстиля. Ряд



Илл. 1. Рос Лавгроув. Скульптура "Transmission". 2018. Alcantara. Музей Виктории и Альберта, Лондон. <https://www.facebook.com/AlcantaraCompany/posts/transmission-by-ross-lovegrove-is-an-installation-presented-at-the-london-design/1672452699492939/>

можно продолжать далее. Но кроме этого, текстиль совершает творческую интервенцию в сферу классических видов искусства. В данном случае речь пойдет о скульптуре.

Импульсом к появлению текстильной скульптуры стало рождение концептуального искусства, которое оформилось как движение в 60-е годы XX в. Девиз концептуалистов был провозглашен Джозефом Кошутом в 1969 г.: «Все искусство... — концептуально по своей природе, потому что искусство вообще существует только концептуально... любой физический предмет может превратиться в *objets d'art*, т.е. может считаться соответствующим [хорошему] вкусу, доставляющим эстетическое наслаждение...» [2, с. 4–5]. Концептуалисты заявляли, что искусство заключается в силе идеи. Они открыли эру концептов и арт-объектов, которые могли быть выполнены из различных материалов. Текстильная скульптура появляется и утверждается в это время благодаря творчеству Магдалены Абаканович, польского художника и лидера концептуального текстиля. Скульптурные формы, названные в ее честь «абаканами», впервые были представлены на международной Биеннале в Лозанне в 1962 г. Абаканович в полной мере использовала органику материала, его фактуру, пластику, экспрессию цвета. Объемные скульптурные «Абаканы» Магдалены вызвали недоумение и восторг одновременно [4, с. 201]. Для истории искусства это событие стало критической «точкой невозврата», после которой уже невозможно было вернуться к исходной роли текстиля, трактуя его назначение с традиционных позиций прошлого. Объемные объекты Магдалены оказались для текстильного искусства, с одной стороны, пропуском в интеллектуальный художественный мир, с другой — в мир скульптуры.

Итак, концептуальное искусство сделало текстиль равноправным участником художественных событий. Порог между представлениями о текстиле как «декоративном ремесле» и «высоком искусстве» был преодолен. При этом не только текстиль, но и скульптура получила новую степень свободы благодаря свойствам и качествам обретенного материала. Это связано со следующими особенностями текстиля:

- широкий спектр форм и видов существования: от сырьевой массы, волокна, пряжи до ткани;
- разнообразие текстильных техник и новых фактур: плетение, вязание, ткачество, валяние, шитье, набойка, жаккардовое ткачество;
- широкая колористическая палитра;
- новые качества материала: мягкость, гибкость, упругость, растяжимость, тепло;
- связь с развитием науки и техники, появление инновационных материалов и новых технологий создания ткани.

Прекрасным примером использования всех этих свойств является скульптура "Transmission" («Переход») Роса Лавгроува, представленная на Лондонском фестивале дизайна в 2018 г. Лавгроув, вдохновленный милфлерами XV–XVI вв., в залах музея Виктории и Альберта продемонстрировал абстрактную скульптуру. Масштабные, мягкие волнообразные складки, выполненные из нового материала *alcantara* (полиуретан и полиэстер с фактурой замши), коррелируют с ниспадающими фалдами одежды изображенных на шпалерах персонажей, соответствуя им в цвете и рисунке драпировок. Для этого были использованы современные методы программного обеспечения и цифрового сканирования. Кроме мягкости и гибкости, материал проекта обладает свойствами звукопоглощения, идеально подходит для графической печати и цифровой вышивки. Рос Лавгроув, таким образом, соединил традицию с новацией, побуждая посетителей взглянуть на произведения искусства эпохи Возрождения с нового ракурса (Илл. 1).

Текстильная скульптура сегодня представлена во всех видах: от рельефа до круглой объемной пластики; во всех жанрах: от портретного до анималистического и бытового. Кроме того, возникли новые виды скульптуры: «string-art» (*string art*) — струнная или нитяная, «fiber-art» (*fiber art*) — волоконная скульптура. В области монументальной пластики текстиль обнаруживает новые смыслы и выходит на уровень скульптурно-архитектурных решений и масштабных пространственных инсталляций.



Илл. 2. Роза Верлуп. Текстильная скульптура. 2012. Нейлон. <https://www.rosaverloop.com/>

Остановимся лишь на самых показательных примерах современной текстильной скульптуры: круглая пластика, волоконно-нитяная скульптура, архитектурно-скульптурные пространственные объекты.

Самым распространенным жанром круглой фигуративной скульптуры изначально являлось изображение человека. «Осмысливать портретный жанр через призму декоративно-прикладного искусства может показаться странной идеей, особенно, если речь идет о текстиле; ибо задачи, которые стоят перед такими разными видами художественного творчества существенно отличаются. Тем не менее, портрет встречается в текстиле, и особый интерес представляет то, как он эволюцио-



Илл. 3. Симона Фюльпен. Фрагмент складчатой фактуры. Текстильная скульптура. 2017. Хлопок. <http://spheulpin.free.fr/>

нирует, как меняется и расширяется спектр его возможностей. Сегодня появилось поколение художников, которое бросает вызов устоявшимся представлениям о специфике и роли текстиля. Они используют современные материалы и цифровые технологии, занимаются текстильными инсталляциями и перформативным искусством. При этом они чтят традицию, но расширяют ее возможности; используют устоявшиеся приемы и техники, но при этом наделяют их концептуальным звучанием. Текстиль обретает собственный художественный язык, средства выразительности которого оказываются безграничными» [3, с. 46]. Текстильная скульптура наследует традиционные принципы, однако, через новый материал предлагает иное наполнение образа.

Роза Верлуп — голландский скульптор, создающий антропоморфные изображения. Она использует синтетическую сетку в качестве «второй кожи», заполняя ее мягкой рухлядью. Роза создает объем, скалывает форму с помощью булавок, фиксирует ее, прошивая иглой с нитью. Подобная плотная текстура и цвет материала придают скульптуре особую экспрессивность, которая тревожит зрителя. Этот физиологически ощутимый органический эффект уязвимости, свойственной телу человека, позволяет создать в скульптуре именно текстиль [11] (Илл. 2).

Анна Ботуон — французский художник, который моделирует текстильный объект из ваты и марли на проволочном остоле. Ее тема — тело человека. Она выбирает сомасштабный зрителю размер фигур, лишает их постамента или базы. Скульптура стоит на земле, равная человеку словно его зеркальное отражение. Пронзительного эффекта Анна Ботуон добивается через тонирование, вышивку и использование сугубо текстильных особенностей материала: прозрачность, упругость и мягкость. Если Роза Верлуп и Анна Ботуон апеллируют к органике и экспрессивному натурализму, то мексиканский скульптор Мириам Медрез говорит языком символов. Для нее тело человека — оболочка или саркофаг для хранения страхов и предрассудков. Она осмысливает проблемы, связанные с психоанализом через шитье по белому и черному хлопку [10].

Интересно работает в портретном жанре французский скульптор Ан-Валери Дюпон. Из плотного белого хлопка она, иронизируя, создает галерею великих: Вирджиния Вульф, Камилла Клодель, Луиз Буржуа... Ее средствами выразительности являются фактура строчки, стежки вышивки, нарочито грубые черные швы-шрамы по белой материи, пуговицы - глаза... Серия мужских портретов Дюпон — это своеобразный протест и попытка восстановить гендерное равенство в искусстве [9].

Нельзя не отметить войлочные скульптуры немецкого художника Стефани Эренфрид. Ее интересуют размышления о человеке. В работах мы видим интимную камерную историю, апелляцию к тишине внутренней жизни человека, которая так созвучна «звукоизоляционной» плотности войлока. А его нату-



Илл. 4. Каарина Хэйкинхэймо. Текстильная скульптура. 2016. Смешанная техника. <https://www.facebook.com/profile.php?id=100004643385916&lst=100000068494185%3A100004643385916%3A1568053636&sk=photos>

ральный цвет, «запыленность» ассоциируется с патиной времени, которая рано или поздно касается всего [13].

Большой интерес представляет творчество художников-адептов природной темы. Здесь текстиль также дарит большие возможности скульптуре. Помимо прозрачности, фактуры швов, стежков, плетений, узлов исключительную роль играет «скульптурность» текстиля — его способность драпироваться, складываться, мяться, литься, держать форму. Среди скульпторов, отражающих природные темы — француженка Симона Фюльпен. Прием, используемый художником, неожиданный и основывается на многократном складывании неотбеленных грубых хлопковых полос. Очень деликатная, тонкая работа с драпировками, плиссировкой приводит к удивительным результатам. В ее проектах раскрывается вселенная природного мира: то минерального, то растительного (Илл. 3). Очень близка Фюльпен по художественной манере и способам осмысления текстильной формы французский художник Мелани Ниттинг. Работая со складками, она подчеркивает идею использования подержанных простыней для своих объектов. Актуальное сегодня направление «ресайклинг-арт» или «переработанное искусство» остро ставит вопросы экологии, культуры потребления и старается изменить наш взгляд на привычные вещи.

Вместе с использованием нетрадиционных техник широко востребованы привычные текстильные приемы. Джуди Тэдман — скульптор, которая создает крупномасштабные абстрактные работы методом вязания крючком. Известны ее гигантские «Семенные коробочки», в которых мягкость, пластика, органика, присущая материалу, работают на создаваемый ею образ. Португальский художник по текстилю Ванесса Бараджо применяет приемы ручного тафтинга, вышивания, валяния и вязания крючком... В своих работах «Кораловый риф» или «Карта мира» она использует исключительно отходы коврового производства, стремясь к тому, чтобы ее методы были экологически чистыми. Работы финского художника Каарина Хейкинхеймо известны жизнерадостным колоритом, масштабностью форм, выразительностью пластического языка. Они выполнены в смешанной технике с применением традиционных приемов ткачества, вязания и плетения (Илл. 4).

До сих пор разговор шел о привычных формах круглой скульптуры. Интересную историю, достойную отдельного повествования, демонстрирует новое пластическое ответвление под названием «стринг-арт» (искусство струны или нити). Начало направлению положил в первые десятилетия XX в. Наум Габо. Будучи теоретиком искусства, в 1920 г. он выступает с «Реалистическим манифестом», в котором определяет пять непреложных принципов творчества. «...Мы отвергаем в скульптуре массу как скульптурный элемент... мы возвращаем скульптуре похищенную у ней вековым предрассудком линию как направление. Этим путем Мы утверждаем в ней ГЛУБИНУ как единственную форму пространства... Мы утверждаем в изобразительном искусстве новый элемент — КИНЕТИЧЕСКИЕ РИТМЫ как основные формы наших ощущений реального времени» [1]. Наум Габо предпочитал «поэтику проемов и пустот», прозрачные и «легкие» структуры, применяя широкий спектр материалов, в том числе и нейлоновую нить.

Искусством нити вслед за Габо увлеклась Ленор Тоуни. Она превратила стринг-арт в «высокое искусство скульптуры». Классикой жанра стало ее произведение 1976 г. «Облака» (или «Облачный лабиринт»), в котором сотни падающих льняных нитей были уподоблены дождю, а в 1990-х гг. появилась серия абстрактных работ «Рисунки в воздухе», реализованных на основе ее графики 1960-х – 1970-х гг. [14] (Илл. 5, 6).

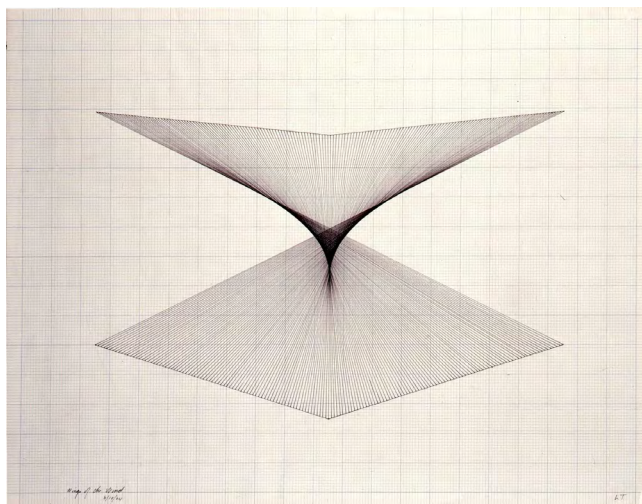
Это направление очень полюбилось японскими художниками. В 70–80 гг. XX в. историю подхватывает Казуко Миямото. Она переводит объекты стринг-арта в формы инсталляции, закладывая в них концептуальные идеи. Для Миямото скульптура соединяется с архитектурой, лишенной остова, обладающей одновременно воздушной и плотной структурой, которой свойственны прочность и эфемерность, сила и уязвимость, жесткость и деликатность. Частью произведения становятся и окружающий его свет, и отбрасываемые им мягкие тени. Японский художник Чихару Шиота продолжает линию нитяной скульптуры сегодня. Ее работы выходят за рамки отдельного объекта,



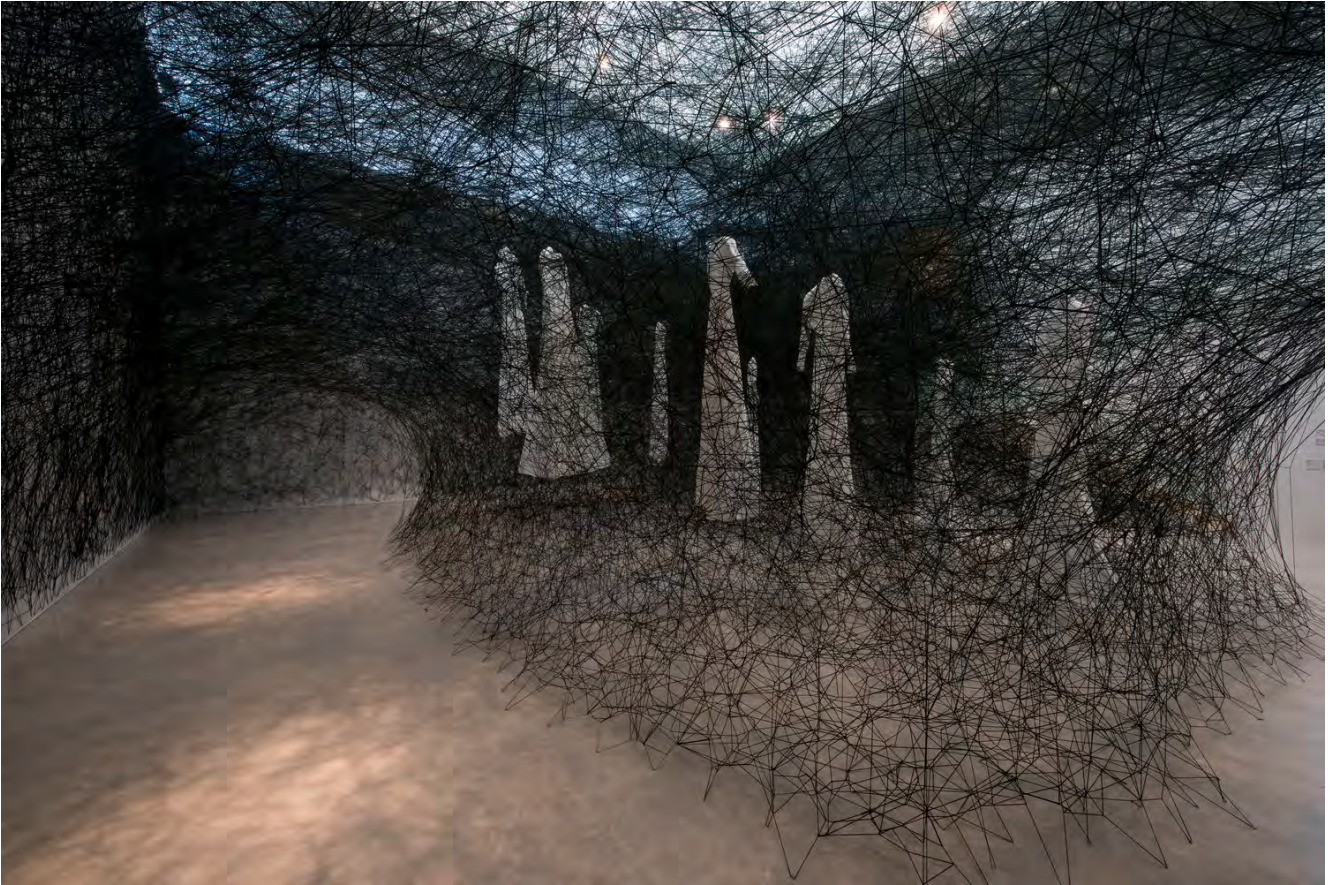
Илл. 5. Ленор Тоуни и ее скульптура «XV» (Перекресток) из серии «Рисунки в воздухе». 1998. Фото: Джордж Эрмл. <http://lenoretawney.org/>

окончательно превращаясь в инсталляцию-медитацию, являя собой одновременно пример процесс-арта (искусства действия) [7] (Илл. 7).

Стилистика произведений стринг-арта очень разнообразна: от обилия опутывающих нитей Чихару Шиота к предельному минимализму Фрэда Сэндебэка. Его обманчиво простые лаконичные формы из нитей превращаются в сложные и захватывающие фигуры, когда мы начинаем их рассматривать в пространстве выставочного зала. Неудивительно, что работы



Илл. 6. Ленор Тоуни. Рисунок «Крылья ветра». 1964. Миллиметровая бумага, чернила. <http://lenoretawney.org/>



Илл. 7. Чихару Шиота. Инсталляция «После мечты». 2016. Белые платья, черная шерсть. Городской музей искусств Тойота. Фото: Казу Фукунага. <https://www.chiharu-shiota.com/>

Илл. 8. Чихару Шиота. Инсталляция «Дождь воспоминаний». 2016. Музейный центр Ференцы. Венгрия. Фото Деим Балац. <https://www.chiharu-shiota.com/>



Илл. 9. Шейла Хикс. Текстильная инсталляция «Защитная конструкция в хроматической зоне». 2017. Цветная шерсть. Венецианская Биеннале (2017). <http://www.sheilahicks.com/>

Сэндбэка часто называют «скульптурой ума». На современном небосклоне стринг-арта «умные», сдержанные объекты Сэндбэка соседствуют с яркой декоративной стринг-арт скульптурой мексиканского художника Габриэля Доу, для которого важен цвет. Через него Доу передает идеи гендерного равенства.

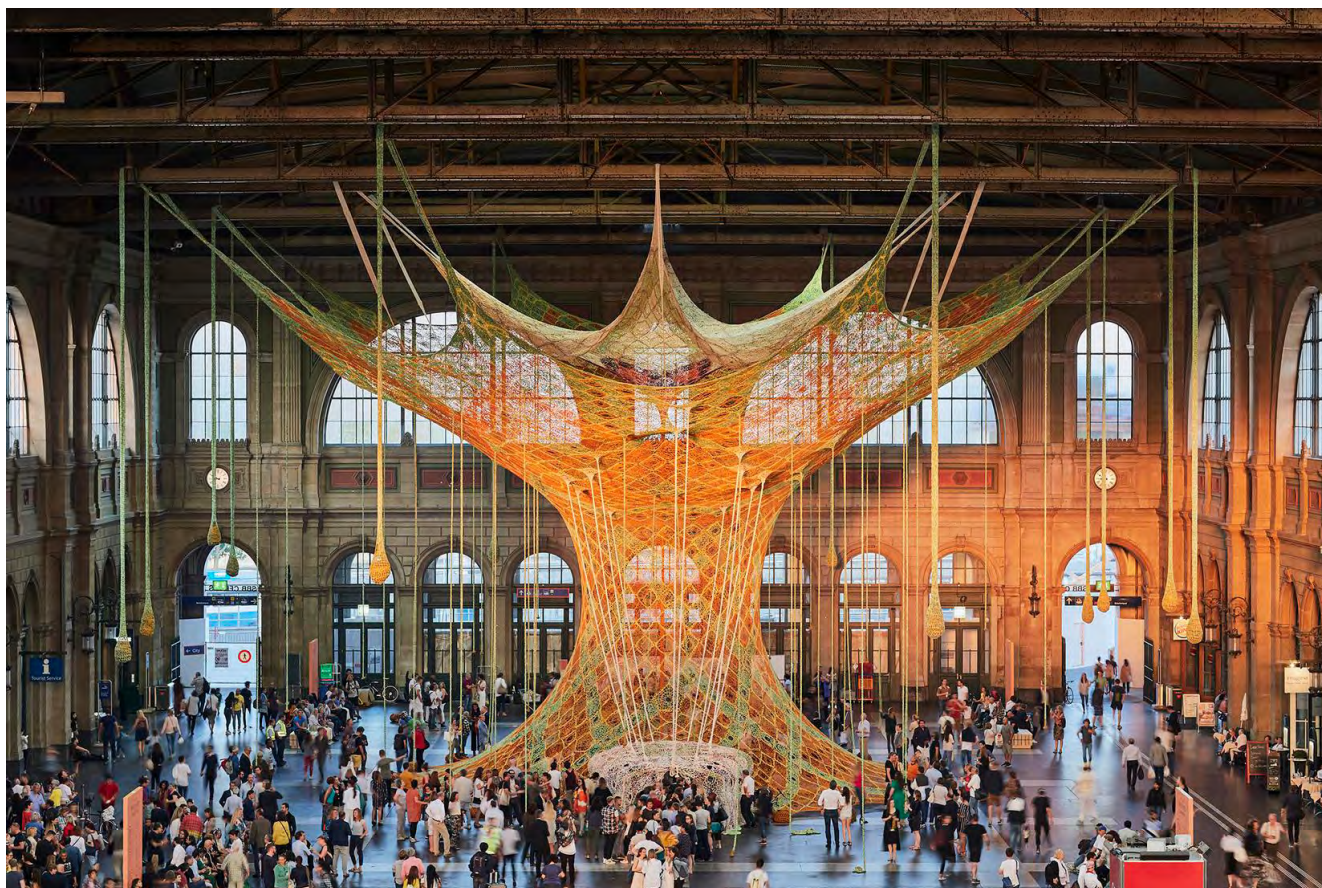
В контексте данной статьи имеет смысл кратко остановиться на разнице трактовок двух понятий — «стринг-арта» и «файбер-арта». Определение «стринг-арт» (от англ. string art — искусство нити/струны) предполагает использование нити. Нить, как известно, — конечный продукт процесса прядения, а именно — результата скручивания продольно и последовательно расположенных волокон. Главная характеристика нити — ее большая протяженность, это и становится определяющим в создании объектов стринг-арта. Именно поэтому дефиниция «стринг-арт» не вызывает вопросов, в отличие от определения «файбер-арт», трактуемое как искусство волокна (от англ. fiber art — искусство волокна или художественное волокно). Понятие волокна более широкое и емкое, чем нить, которая из него выполнена. Волокно является структурным компонентом и основой всех текстильных материалов. Поэтому и понятие «файбер-арт» более емкое и универсальное. Его используют для обозначения широкого спектра текстильных произведений, выполненных с использованием волокон разного происхождения. Широко о файбер-арте стали говорить после знаковой выставки «Woven Forms» («Тканые формы») 1963 г., на которой были представлены трехмерные волоконные скульптуры пяти художников: Ленор Тоуни, Дориан Захай, Клэр Цайслер, Шейлы Хикс и Алисы Адамс [8]. Каждая из них создала трехмерные предметы «Woven Forms», ставшими революционными в то время. Участница выставки Клэр Цайслер назвала их странными объектами, открывшими новые возможности для текстильного искусства. Клэр Цайслер — американский художник. На протяжении своей карьеры она выполняла большие, одиночные скульптуры из джута, сизаля, рафии, конопля, шерсти с использованием традиционных ткацких технологий. Тогда же французский художник Франсуаза Гроссен отказывается от ткацкого станка и нарушает традиционную иерархию, подчиняющую ремесло искусству. Она известна своими революционными крупномасштабными подвесными веревочными конструкциями из узлов, петель, оплеток. Участница «Woven Forms» 1963 г. Шейла Хикс

трудится и сегодня. Ее впечатляющие красочные текстильные скульптуры, появляясь в разных концах мира, рожают чувство защищенности у зрителя и пробуждают тактильные детские воспоминания и размышления о доме. Один из ее проектов был представлен на Венецианской Биеннале в 2017 г. [12] (Илл. 8).

Монументальная скульптура предполагает связь с архитектурной средой, масштабность форм и значительность идеи. Все эти классические требования вполне способны продемонстрировать текстильные скульптурно-пространственные композиции. Виртуозно справляется с монументальными задачами бразильский художник Эрнесто Нето. Он известен тем, что заполняет общественные интерьеры масштабными, захватывающими скульптурно-архитектурными объектами. Они не только исполняют свое предназначение, но и создают дополнительные



Илл. 10. Шейла Хикс. Фрагмент текстильной скульптуры «Высокая линия». (алюминиевые трубы и цветная шерсть). 2017. Нью-Йорк. <http://www.sheilahicks.com/>



Илл. 11. Эрнесто Нето. Материнское древо. 2018. Хлопок, солома, сезаль, техника вязания. Цюрих. <http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/ernesto-neto>

возможности для зрителя. Большие, мягкие, биоморфные тактильные скульптурные формы выполнены из белого эластичного материала. В противовес своим колоссальным размерам, они практически невесомы, так как наполнены гранулами пенополистирола (иногда ароматическими специями), с этими объемами легко и приятно контактировать. Активное взаимодействие с человеком нивелирует границы между художественным произведением и публикой. Способ восприятия искусства через погружение в новую созданную реальность сегодня широко внедряется в сферу культуры. Текстильные работы Эрнесто Нето предоставляют такую возможность зрителю. «Материнское древо» выполнено им в 2018 г. для вокзала Цюриха в традиционной текстильной технике вязания крючком. Основной «ствол» уравновешен «ветвями», закрепленными вокруг потолочных балок, через которые перекинута мешки с ароматическими специями. 1300 фунтов куркумы, гвоздики, тмина ароматизируют выставочное пространство, усиливая еще и сенсорные ощущения. Нето объясняет: «Идея состоит в том, чтобы замедлить наше время, чтобы у нас появилась возможность дышать и чувствовать жизнь» [5] (Илл. 9).

Итак, мы видим, насколько активно, разнообразно и плодотворно текстильное искусство выступает на современной

художественной арене. Свойства материала предоставляют художнику широкие возможности для творчества. Мягкость, эластичность, гибкость, разнообразие фактуры, плотности и состава материала, неограниченность цветовой палитры, широкий спектр традиционных текстильных техник — вот набор новых средств выразительности современного скульптора. Но этим не ограничиваются возможности взаимодействия с объектами, используются внутренние пространства скульптурных композиций... Но самое важное: текстильное искусство — благотворная область для интегративного междисциплинарного сотрудничества. Текстиль быстро откликается на технические и технологические новшества, реагирует на социальный запрос, находясь на стыке художественного творчества и научных разработок. Все эти качества текстиля обогащают образный ряд произведений, создают новый смысловой подтекст, расширяют назначение, меняют специфику художественного объекта.

Список литературы:

1. Габо Н. Реалистический манифест. 1920 // Арт-критика. URL: <http://azbuka.gif.ru/critics/manifest/> (дата обращения: 26.07.2019)
2. Кошут Дж. Искусство после философии. URL: http://vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf (дата обращения: 25.07.2019)
3. Митрофанова Н. Ю. Портрет и текстиль. Раздвигая границы жанра // Материалы научно-практической конференции МОСХ России «Портрет в эпоху селфи. Проблемы идентичности в изобразительном искусстве». М., 2018. С.46–64.
4. Митрофанова Н. Ю. Современное текстильное искусство в поисках новых форм, смыслов и средств выразительности // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 1. С. 176–190.
5. Ernesto Neto // The official website of Tanya Bonak Gallery. URL: <http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/ernesto-neto> (дата обращения: 26.07.2019)

6. Awards of the Biennale Arte 2017 // La Biennale di Venezia. Official website. URL: <https://www.labiennale.org/en/art/2017/awards-biennale-arte-2017> (дата обращения: 19.07.2019)
7. Chiharu Shiota's official website. URL: <https://www.chiharu-shiota.com/> (дата обращения: 26.07.2019)
8. Hibbard P. Woven Forms. Lenore Tawney // American Craft Council. URL: <https://craftcouncil.org/post/woven-forms> (дата обращения: 26.07.2019)
9. Interview Anne-Valérie Dupond sculpteur textile // Tricotin.com. URL: <https://www.tricotine.com/interview-anne-valerie-dupond-sculpteur-textile/> (дата обращения: 26.07.2019)
10. Miriam Medrez's official website. URL: <https://www.miriammedrez.com/index.html> (дата обращения: 26.07.2019)
11. Rosa Verloop's official website. URL: <https://www.rosaverloop.com/> (дата обращения: 26.07.2019)
12. Sheila Hicks's official website. URL: <http://www.sheilahicks.com/> (дата обращения: 26.07.2019)
13. Stefanie Ehrenfried's official website URL: <http://www.stefanie-ehrenfried.de/> (дата обращения: 26.07.2019)
14. The official website of Lenore G. Tawney Foundation. URL: <http://lenoretawney.org/> (дата обращения: 26.07.2019)

References:

- Awards of the Biennale Arte 2017. *La Biennale di Venezia. Official website*. Available at: <https://www.labiennale.org/en/art/2017/awards-biennale-arte-2017> (accessed: 19.07.2019)
- Chiharu Shiota's official website. Available at: <https://www.chiharu-shiota.com/> (accessed: 26.07.2019)
- Ernesto Neto. *The official website of Tanya Bonak Gallery*. Available at: <http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/ernesto-neto> (accessed: 26.07.2019)
- Gabo N. Realisticheskii manifest (Realist Manifest). 1920. *Art-kritika (Art Critique)*. Available at: <http://azbuka.gif.ru/critics/manifest/> (accessed: 26.07.2019) (in Russian)
- Hibbard P. Woven Forms. Lenore Tawney. *American Craft Council*. Available at: <https://craftcouncil.org/post/woven-forms> (accessed: 26.07.2019)
- Interview Anne-Valérie Dupond sculpteur textile. *Tricotin.com*. Available at: <https://www.tricotine.com/interview-anne-valerie-dupond-sculpteur-textile/> (accessed: 26.07.2019)
- Kosuth J. Art After Philosophy. *Ubu web*. Available at: http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html (accessed: 25.07.2019)
- Miriam Medrez's official website. Available at: <https://www.miriammedrez.com/index.html> (accessed: 26.07.2019)
- Mitrofanova N. Yu. Portret i tekstil'. Razdvigaia granitsy zhanra (Portrait and Textile. Moving Apart the Genre Bondaries). *Materialy nauchno-prakticheskoi konferencii MOSH Rossii "Portret v ehpkhu selfi. Problemy identichnosti v izobrazitel'nom iskusstve" (Portrait in the Epoch of the Selfy. Issues of Identity in Art. Conference materials)*. Moscow, 2018, pp.46–64 (in Russian)
- Mitrofanova N. Yu. Tekstil'noe iskusstvo v sovremennom mire. V poiskakh novykh form, smyslov i sredstv vyrazitel'nosti (Textile Art in Modern World. In Search of New Forms, Meanings and Means of Expressions). *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ia.Vaganovoi (Bulletin of Vaganova Ballet Academy)*, 2019, no. 1, pp. 176–190. (in Russian)
- Rosa Verloop's official website. Available at: <https://www.rosaverloop.com/> (accessed:26.07.2019)
- Sheila Hicks's official website. Available at: <http://www.sheilahicks.com/> (accessed: 26.07.2019)
- Stefanie Ehrenfried's official website. Available at: <http://www.stefanie-ehrenfried.de/> (accessed: 26.07.2019)
- The official website of Lenore G. Tawney Foundation. Available at: <http://lenoretawney.org/> (accessed: 26.07.2019)

Яхненко Елена Васильевна, искусствовед, старший научный сотрудник. ГБУК г. Москвы «Музей-усадьба “Кусково”», Россия, Москва, ул. Юности, 2. 111402. jahnenko@mail.ru

Yakhnenko, Elena Vasilievna, art historian, senior researcher. State Museum Estate “Kuskovo”, Iunosti ul., 2, 111402 Moscow, Russian Federation. jahnenko@mail.ru

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ВОСПРИЯТИЯ ПАРКОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ XVIII ВЕКА THE 18TH-CENTURY PARK SCULPTURE. SOME ASPECTS OF ITS PERCEPTION

Аннотация. Статья посвящена проблемам восприятия парковой скульптуры русским зрителем в XVIII в. В статье рассказано, когда и где в России в начале XVIII в. появляется первая парковая скульптура, какое распространение она получает в пригородах Санкт-Петербурга и Москвы, как ее воспринимал русский зритель. Автор показывает процесс развития русских подмосковных усадеб во второй половине XVIII в., а также создания в них архитектурно-парковых ансамблей по европейским образцам: с регулярными парками, павильонами и декоративной мраморной скульптурой. Больше внимания уделено подмосковной усадьбе Кусково, ее архитектурным ансамблям. Представлена довольно значительная коллекция парковой скульптуры, собранная хозяином усадьбы Петром Борисовичем Шереметевым. Отмечена ее подлинность, своеобразие пластического решения и сохранность с XVIII в. Раскрывается роль круглой пластики в регулярном парке Кусково, ее назначение, образный строй. Показаны причины нежелательного, несколько негативного отношения и восприятия скульптуры в России в то время. Представлен процесс изменения восприятия круглой пластики русским обывателем. Определено отношение к декоративной скульптуре к концу XVIII в. и ее роль в развитии русского пластического искусства.

Ключевые слова: подмосковная усадьба; парковая скульптура; архитектурно-парковый ансамбль; барокко; партер; мифологические образы; аллегории; Древняя Греция и Древний Рим; петровская эпоха; восприятие; круглая пластика; Просвещение; композиция.

Abstract. The issue of perception of park sculpture by the 18th-century Russian audience was in the focus of the study. In the article, the author disclosed when and where in Russia in the early 18th century the first park sculpture appeared, how popular it was and how the Russian audience perceived it. The author described the development of Russian estates in Moscow region in the second half of the 18th century and the creation of estate architectural ensembles that adapted European style — with regular parks, pavilions, and decorative marble sculptures. The main attention is drawn to Kuskovo estate, which is not far from Moscow, and its natural features. The researcher presented a rather significant collection of park sculptures, gathered by the owner of the estate count Peter Borisovich Sheremetev. The author noted its authenticity, originality of the plastic image of individual figures, and preservation since the 18th century. The study revealed the role of sculpture in Kuskovo regular park, its purpose, figurative system. The researcher showed the causes of an undesirable, somewhat negative attitude and perception of sculpture in Russia at that time. The article presented the process of changes in perception of sculpture by a Russian layman, as well as defined the attitude to decorative sculpture by the end of the 18th century and its role in the development of Russian plastic art.

Keywords: Moscow estate; Park sculpture; architectural and Park ensemble; Baroque; orchestra seats; mythological images; allegories; Ancient Greece and Ancient Rome; Peter's era; perception; Education; composition.

В первой трети XVIII в. парковая скульптура в регулярных садах становится традиционным явлением русской действительности. Она наполняет сады и парки Санкт-Петербурга и Москвы и их пригородов — резиденции императора и известных вельмож того времени. Роль новых общественных парков становится весьма значительной в жизни России Нового времени, а парковая скульптура выполняет в них важную функцию в формировании смыслового и декоративного наполнения ландшафта. В большей степени она несет информационную, смысловую нагрузку, знакомит и приобщает русского зрителя к европейской культуре и искусству [5;15]. Поэтому очень важным является вопрос о характере восприятия скульптуры русским зрителем. По различным причинам в XVIII в. ответ на него не является простым и однозначным.

Вопрос восприятия скульптуры связан с особенностями изобразительного материала, передачей объема, масштаба, пропорционального соотношения формы и ее частей. Эти вопросы определяются также характером психологического и визуального восприятия. Последний, как известно, русские путешественники начали приобретать впервые в петровскую эпоху [3;6;20]. Нам же важно, в первую очередь, определить, как воспринималась круглая пластика в России в историческом аспекте, то есть

как менялось отношение к пластике при смене культурных парадигм, эстетических предпочтений и художественных стилей.

Современные петербургские и московские исследования раскрыли историю появления и бытования парковой скульптуры в России в первой четверти XVIII в. [3;5;19] Для этого периода важно, что первое «знакомство» как с современной, так и с античной европейской пластикой происходило благодаря активному участию первого лица России — императора Петра I [3]. Именно под его наблюдением создается первый регулярный парк в Санкт-Петербурге — Летний сад. Петр I самостоятельно отбирает, заказывает и приобретает для него круглую пластику. В России, при практическом отсутствии традиции создания, восприятия и понимания статуарной пластики, начинает формироваться первая царская коллекция скульптуры. На настоящее время исследователями определен круг скульптурных произведений, собранных императором, выявлена роль художественных агентов, занимавшихся приобретением скульптуры в Италии и Франции, что дало мощный импульс к освоению путей восприятия скульптуры, ее пониманию [2;3;4;17].

Петр I, отбирая и приобретая скульптуру для Летнего сада или для своего личного собрания, подходил к этому как коллекционер-профессионал: он анализировал произведение,



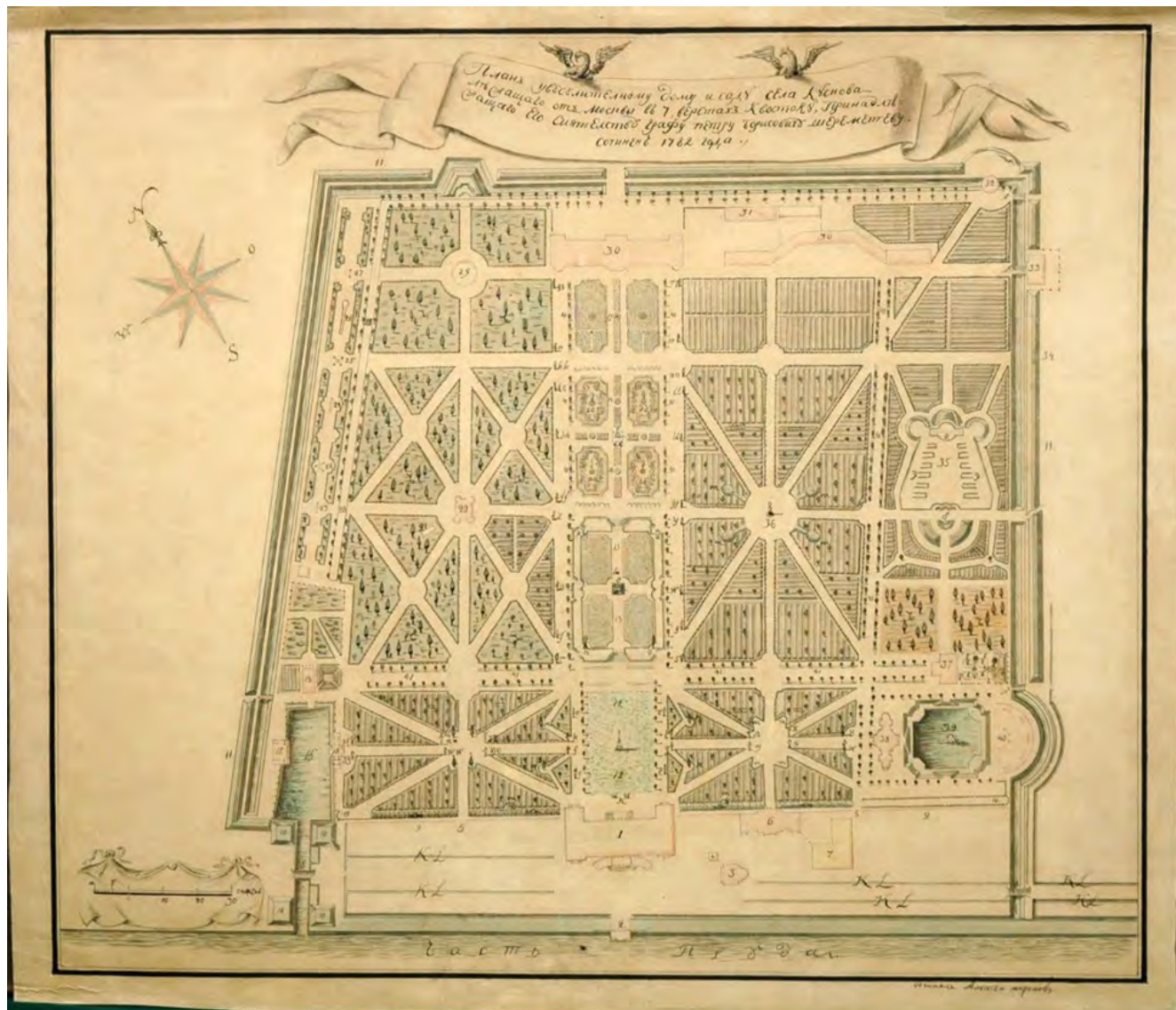
Илл. 1. Вид парка музея-усадьбы Кусково, Москва

определяя ему достойное место в парке или во дворце. Петр I к этому времени уже имел достаточный визуальный опыт, опирался на литературу, которая утверждала в России новый язык «символов и эмблематов», кроме того, обладал «программой» подбора «экспонатов», которые располагаются под открытым

небом в «экспозиции» Летнего сада. Так, известна «Роспись, каковы статуи употребляют в наилучших садах царских, королевских и прочих господ вельможных», присланная императору комиссионером, художественным агентом С. В. Рагузинским в 1716 г. [3]. Им же привезен большой альбом с графическими изображениями современной пластики известных итальянских мастеров того времени [1; 4]. Альбом, насчитывающий более 100 изображений бюстов и круглой пластики мифологических персонажей, аллегорий, известных лиц древности, выполнял своеобразную роль каталога-реестра, по которому могла заказываться скульптура [1;16]. Некоторые персонажи из альбома, как известно, были соотнесены со скульптурой Летнего сада. Это подтверждает аналитический характер первой русской скульптурной коллекции.

Необходимо отметить, что в первой четверти XVIII столетия происходит активное получение знаний о европейском искусстве, о нем много читают и размышляют. Русская культура находится в «поиске» своего места в общеевропейской культуре. Можно убедиться, что мастера не стремятся сделать что-то подобное Европе, создают свой мир, наполненный новыми героями.

В это время восприятие круглой скульптуры для русского зрителя — достаточно сложный процесс: от неприятия религиозными кругами до настороженного иронического «внимания» обывателей. Это проявляется и в формировании самого понятия, термина. Круглую скульптуру в России называют идо-



Илл. 2. А. Ф. Мионов. «План дворца и сада Кусково». 1782. Музей-усадьба «Кусково», Москва



Илл. 3. Неизвестный скульптор. Скамандр. Италия, сер. XVIII в. Мрамор. Музей-усадьба «Кусково», Москва

лами, истуканами, штуками. К середине XVIII в. утверждается термин «статуя». Круглая пластика, образы языческих богов ассоциировались с древними славянскими идолами, которые были под запретом и стали восприниматься как чуждые русской православной культуре образы. Кроме того, пластика представляла древних богов, которые также ассоциировались с языческим многобожием. Процесс отторжения статуарной пластики соответствовал «воспитанному» на протяжении нескольких веков отношению к ней, трагической, как показывает история, остановки развития древних русских традиций статуарной пластики в XIII–XIV вв. [9, с.10–12].

Внешний облик скульптуры был также необычен для русского зрителя. В традициях европейской парковой пластики фигуры героев в садах и парках изображены обнаженными или полуобнаженными. По этому поводу иронизирует в своей знаменитой поэме «Сады» известный французский литератор, эстет Жак Делиль:

...И боги, что резцом изваяны умело,
Смутились, увидав свое нагое тело,
Которое всегда средь зелени густой
Скрывалось, не кичась прекрасной наготой.

Венера, Аполлон о временах расцвета

Грустят. На их вопрос безмолвный — нет ответа [10, с. 42].

Для русского обывателя «внешний» вид персонажей скульптуры был непонятным и странным, поскольку не имел изобразительных традиций и оказывался за пределами эстетических объяснений. Очевидно, он также осуждался средневековой религиозной моралью, что в начале XVIII в. приводило к отторжению моды на распространение скульптурных изображений.

Но к середине XVIII в. благодаря «литературно-мифологической» составляющей, приобретенному визуального опыту и, позже, распространению мемуарных описаний русских путе-

шествеников по Европе, а также расширению знаний о древней истории и мифологии происходят изменения в восприятии скульптуры. Статуарная пластика начинает вызывать интерес, «притягивать» внимание русского зрителя, превращаясь в своеобразную психологическую «приманку». Кроме того, скульптура снабжалась достаточно большим количеством «подсказок»-атрибутов. В частности, у античных персонажей это могли быть изображения совы, собаки, дракона, позволяющих «узнавать» каменных героев, — все это закономерно активизировало у зрителя желание внимательно рассмотреть произведение, узнать знакомое, известное или что-то новое, даже «запретное».

Высокие требования к выбору мастеров-скульпторов, заказу произведений, их отбору давали возможность познакомиться с произведениями высокого художественного достоинства, что формировало вкус и эстетические предпочтения русских зрителей. Активная деятельность императора стала примером для подражания. Так, сподвижники Петра I — Я. В. Брюс, А. Д. Меншиков, П.(Ф.)М. Апраксин, Б. П. Шереметев — также приобретают для своих садов и усадеб круглую скульптуру.

Можно наблюдать, что после смерти Петра I активный процесс формирования русской пластической коллекции в 1710-х — начале 1720-х гг. сменяется почти полным забвением этого вида искусства. Во второй четверти XVIII в. из-за сложностей в торговых операциях снижается ввоз круглой скульптуры из-за границы. Возникали ситуации, когда привезенная скульптура не была приобретена заказчиком. Так, в 1751 г. для Канцелярии от строений голландские купцы привезли партию скульптуры, но Канцелярия отказалась ее купить, и купцы вынуждены были предлагать ее всем желающим.

Но, тем не менее, отголоски нового явления русской художественной культуры можно наблюдать в усадьбах и резиденциях Санкт-Петербурга и Москвы середины — второй половины XVIII в. В отличие от Петербурга, Москва была менее богата



Илл. 4. Неизвестный скульптор. Наяда. Италия, сер. XVIII в. Мрамор. Музей-усадьба «Кусково», Москва



Илл. 3. Неизвестный скульптор. Скамандр. Италия, сер. XVIII в. Мрамор. Музей-усадьба «Кусково», Москва

круглой пластикой. Сведений о присутствии парковой скульптуры в садах и парках Москвы и Подмосковья немного. Наиболее ранние, относящиеся к началу XVIII в., связаны с усадьбой в Лефортово врача Петра I и основателя первого в России военного госпиталя Н. Бидлоо [7; 11] и подмосковными усадьбами: Глинки Я. В. Брюса, Богородское и Архангельское Д. М. Голицына, а также усадьбой Мещериново Коломенского уезда, принадлежавшей Борису Петровичу Шереметеву, где тоже присутствовала скульптура и была даже конная статуя. В середине XVIII в. круглая скульптура была размещена в царской резиденции Анненгоф, возможно, в усадьбе Нескучное Н. Ю. Трубецкого и в усадьбе Перово фаворита императрицы Елизаветы Петровны А. Разумовского. Но позднейшая судьба пластики подмосковных коллекций порой печальна или вообще неизвестна. Такова история парковой скульптуры в усадьбе Архангельское, откуда она исчезает после ареста и гибели хозяина. Другая коллекция усадебной скульптуры — в усадьбе Глинки Я. В. Брюса — не переживает век девятнадцатый. Существует предание, что один из последних ее хозяев утопил скульптуру в легендарном усадебном пруду.

На этом фоне сохранившаяся коллекция парковой скульптуры в усадьбе Кусково представляет собою уникальное для Москвы собрание статуарной пластики XVIII в. (Илл.1).

Эта значительная коллекция парковой скульптуры, собранная или сформированная в Кусково с конца 1740-х до 1770-х гг., представляет собою ценный материал для исследования как документальное свидетельство бытования скульптуры в парках Москвы и Подмосковья. Она является важным составляющим элементом всего ансамбля регулярного парка усадьбы (Илл. 2).

По имеющимся сведениям, хотя и не всегда точным, можно предположить, что коллекция парковой скульптуры

складывалась постепенно. Кусково начинает активно развиваться во второй половине 40-х гг. XVIII в., после женитьбы графа П. Б. Шереметева на княжне В. А. Черкасской, с приданным которой он получает соседние села, и территория усадьбы становится значительной. Известен документ — Повеление Петра Шереметева 1748 г. управляющему петербургским домом, которому «приписывается» осмотреть привезенную на корабле скульптуру.

В другой «Инструкции» управляющему Федору Звереву, датированной декабрем 1750 г., хозяин усадьбы П. Б. Шереметев пишет: «Статуи, которые в саду, оные сыскав тех мастеров, которые их делали, вычинить и в удобные места подрядить по данным рисункам сделать, которые требовать от Юрия Ивановича» [12].

Благодаря документам можно убедиться, что парковая пластика в середине XVIII в. как привозилась из-за рубежа, так и создавалась в России иностранными мастерами. П. Шереметев указывает «...сыскав тех мастеров, которые их делали...», что дает возможность убедиться в создании скульптур и в России. Неоднократно в указаниях графа П. Б. Шереметева упоминается имя Юрия Ивановича Кологривова. Он как профессиональный архитектор, прекрасный знаток европейской культуры и искусства, более 20 лет проживший за границей, в том числе в Италии, являлся доверенным лицом графа, а ранее — известным художественным агентом императора Петра I [12].

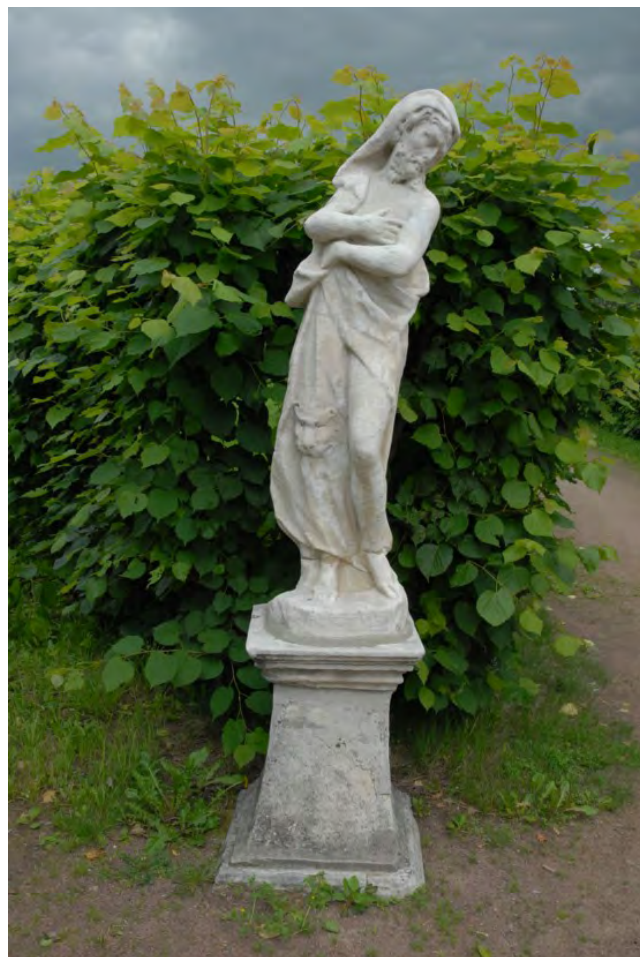
Постепенное формирование коллекции подтверждает другой документ — «Экспликация к плану усадьбы 1763 г.», где названо несколько скульптур, уже находящихся в парке. Во второй половине XVIII в. в Кусково скульптура привозилась из других садов и усадеб Шереметевых. Так, в 1770 г. из Фонтанного дома — владения в Санкт-Петербурге — привезено 10 статуй (Меркурий, Венера, Аполлон, Юпитер и др.). А в 1772 г.

из приморской дачи под Петербургом Шампетра доставлено 4 бюста, олицетворяющих стороны света. По другим сведениям, в 1774–1775 гг. из парка Фонтанного дома было привезено 8 статуй, 12 бюстов, 2 льва и пьедесталы. Почти вся перечисленная скульптура присутствует в современном парке усадьбы Кусково.

На гравюре французского мастера Лорана из серии, посвященной усадьбе Кусково, выполненной в 1760-х гг. по рисункам М. И. Махаева, можно наблюдать изображения скульптур на партере регулярного парка. Наконец, «Опись усадьбы Кусково 1780–1790-х гг.» позволяет говорить о вполне сложившейся коллекции, которая в целом насчитывает более 60 скульптур. Здесь же определено месторасположение пластики в парке усадьбы. В последние годы в парке располагалось 49 скульптур, из них 25 произведений круглой пластики и 24 бюста.

Вопрос об авторстве произведений довольно сложен. Две наиболее крупные работы — «Скамандр» (Илл. 3) в центре партера и «Наяда» (Илл. 4) около Итальянского домика — имеют, вероятно, авторские подписи “BS”, выбитые в камне. Все остальные принято считать произведениями итальянских мастеров, за исключением 3-х скульптур русской работы: «Марса» и «Реки Кусковы», расположенных недалеко от Голландского домика, и фигуры Минервы на колонне, выполненной русским скульптором Иваном Архиповым.

Сотрудник Эрмитажа, известный исследователь декоративно-монументальной скульптуры Ленинграда Жанна Андреевна Мацулевич в 1940 г. обследовала скульптуру Кусково. По ее мнению, 5 работ из коллекции были созданы венецианскими мастерами, 6 — русскими, остальные — это работы итальянских мастеров середины — второй половины XVIII в. Это заключение пока не имеет однозначного подтверждения. По мнению исследователя, С. О. Андросова скульптура могла быть выполнена итальянскими мастерами, но в России, что более очевидно¹. Названные архивные документы косвенно это подтверждают.



Илл. 3. Неизвестный скульптор. Скамандр. Италия, сер. XVIII в. Мрамор. Музей-усадьба «Кусково», Москва



Илл. 4. Неизвестный скульптор. Наяда. Италия, сер. XVIII в. Мрамор. Музей-усадьба «Кусково», Москва

Некоторые парковые скульптуры, в первую очередь те, которые размером менее человеческого роста, не отличаются высоким качеством исполнения: пластика, жесты, передача движения и деталей носят «типовой» характер. Но у других — довольно точно выверены пропорции, сравнительно мягкая моделировка форм, что может свидетельствовать о работе профессиональных скульпторов, имеющих хорошие практические навыки в работе по камню.

Наконец, ко второй половине XVIII в. можно наблюдать некоторые изменения в отношении к статуарной пластике. В России открывается высшее художественное учебное заведение — Академия Художеств, где готовят скульпторов-профессионалов. Ранее полученные знания об истории древности и мифологии стали более близкими, «понятными» русскому обывателю. Как пишет А. Ф. Лосев, «...мифические герои возникали в переносном смысле. Они указывали на какую-то другую действительность, более важную и осмысленную, а сами не были подлинной, окончательной действительностью» [14, с. 426]. Некоторым образом меняется образный строй парковой пластики. Новая тенденция коснулась различных сторон русской культуры. Так, в отдельных литературных произведениях середины XVIII в. можно наблюдать некоторое «движение» от мифологических образов Древней Греции к образам Древнего Рима. Пример — ода М. В. Ломоносова «...На день восшествия на престол императрицы Елизаветы Петровны» (1947):

И се Минерва ударяет
В верьхи Рифейски кошем,
Сребро и золото истекает
Во всем наследии твоём.
Плутон в расселинах мятется,
Что россам в руки предается
Драгой его металл из гор... [13].



Илл. 3. Неизвестный скульптор. Скамандр. Италия, сер. XVIII в. Мрамор. Музей-усадьба «Кусково», Москва

В середине XVIII в. приобретение практического опыта в создании скульптуры, в пластическом ее решении и изменении в образном строе дает возможность понять, как меняется в этот период восприятие пластики русским зрителем.

Большинство персонажей парковой скульптуры усадьбы Кусково имеют имена героев древнеримской мифологии: Геракл, Меркурий, Минерва, Венера, Помона, Вертумн. Кроме того, на некоторых аллеях «присутствуют» древнеримские императоры: Вителлий, Калигула, Цезарь, Веспасиан и др. Характерно, что в альбоме, посвященном усадьбе Нескучное, архитектора Д. Ухтомского, «преподнесенном» первому хозяину усадьбы Н. Ю. Трубецкому, изображена парковая скульптура, которая, вероятно, могла находиться в Нескучном и где также присутствуют бюсты римских героев: Юпитера, Венеры, Сатира [8, с. 16].

Такие изменения, по-видимому, связаны с внутренними художественными процессами, происходившими в Европе и в России. Этому способствовали такие процессы, как уход в прошлое стилистики барокко, утверждение и развитие стиля классицизм, который базировался, в том числе, на результатах археологических раскопок в древнеримских городах; «воспевание» интереса к истории и искусству Древнего Рима теоретиков и художников Западной Европы (Пиранези). Свою роль сыграло и утверждение в государственной устройстве России абсолютной монархии, укрепление имперских позиций во власти. Все это могло способствовать проявлению «древнеримских» имперских позиций (*коннотаций*). Упорядоченный, размеренный, рациональный классицизм с правильными формами и очертаниями, с выверенными геометрически точными планами регулярных парков, симметрией и уравновешенностью, строгим регламентом получает развитие в Европе еще с XVII в. Утверждение классицизма происходит и в России параллельно с идеями Про-

свещения. Философия и эстетика, культура и искусство второй половины XVIII в. находятся «в поисках» древнеримских корней [18].

Правильное геометрическое пространство регулярно парка Кусково подтверждает это. Не только архитектурные памятники, здания и павильоны, но и пластика имеет в пространстве парка свое определенное место. Среди кусковского «пантеона» богов царствует главный персонаж — Скамандр (Илл. 3). Он отличается своими размерами и местоположением, это самая большая скульптура парка, она расположена в центре партера. Это скорее некий Юпитер на кусковском «небосклоне». Его значимость усиливается окружением: ему «подчинены» четыре персонажа, организующие центральный ковер партера — боулингрин: Меркурий, два Аполлона и Помона.

Кроме того, фигура Скамандра располагается на центральной планировочной оси, на ней размещены еще два памятника, имеющие также древнеримское происхождение: колонна со скульптурой — за Скамандром — и обелиск — перед ним (Илл. 5). Колонна, несомненно, напоминает о триумфах Рима (Илл. 8). Как и в древности, в подмосковной усадьбе она олицетворяет торжество императорской власти. Это подчеркивает и пластика — фигура Минервы на колонне, выступающая олицетворением «мудрой императрицы» — Екатерины II. Даже материал, из которого выполнена колонна — серый карельский мрамор, подаренный хозяину усадьбы императрицей Екатериной II — своеобразна аллегория, свидетельство «суровой, но справедливой» власти. В кусковском парке колонна поставлена в 1779 г. в честь приезда в Кусково в 1775 г. Екатерины II в дни празднования подписания Кючук-Кайнарджийского договора. Обелиски, пришедшие в Европу из Древнего Египта, впервые были привезены в Рим в античную эпоху императором Аугу-



Илл. 3. Неизвестный скульптор. Скамандр. Италия, сер. XVIII в. Мрамор. Музей-усадьба «Кусково», Москва



Илл. 3. Неизвестный скульптор. Скамандр. Италия, сер. XVIII в. Мрамор. Музей-усадьба «Кусково», Москва

стом. В Европе они использовались как элемент городской архитектуры, в России, как известно, ставились в честь побед. В усадьбе обелиск поставлен в 1785–1786 гг. в честь хозяина — П. Б. Шереметева (Илл. 9).

Таким образом, парковая скульптура Кусково активно участвует в формировании «содержательной» стороны паркового пространства. Создает определенные смысловые композиции, обогащает его информационный контекст (Илл. 6). Необходимо отметить, что декоративная скульптура тесно связана с архитектурой. В Кусково эту роль выполняет парк, где можно наблюдать «взаимоотношения» ландшафта усадебного парка и декоративной пластики. Она располагается на зеленом фоне стриженных куртин, соразмерна их высоте (Илл. 7). Хотя на гравюрах Лорана куртины изображены выше и пластика выглядит небольшой, теряя свою декоративную функцию. Некоторые исследователи считают, что гравюры не могут являться убедительным доказательным материалом. Как известно, высота французского шпалерника была выше, чем в России, такими они изображены и на

французских гравюрах. Небольшая высота кусковского шпалерника, вероятно, являлась природной особенностью русского регулярного парка.

Кроме того, на партере парка скульптура решает композиционные задачи. На втором ковре — боулинге — она размещена по его углам, что визуально расширяет партер, а на последнем зеленом ковре она расположена в центре ковров, а сама пластика имеет меньшие размеры, и это так называемое перспективное удаление зрительно создает ощущение большей протяженности центральной части регулярного парка усадьбы (Илл. 10).

Как можно убедиться, роль парковой скульптуры становится многогранной, и это способствует более заинтересованному и грамотному восприятию скульптуры в садах и парках. Русский зритель открывает для себя новый мир статуарной пластики, который обогащает его мировосприятие и делает жизнь богаче в эстетическом и художественном плане. А круглая скульптура становится полноценным значимым видом русского изобразительного искусства.

Примечания:

¹ Суждение С. О. Андросова было высказано во время консультации по поводу парковой скульптуры усадьбы Кусково.

Список литературы:

1. «Альбом» зарисовок скульптур из библиотеки Петра I. (Scala di piedi cinque Veneziani). Венеция (?). 1710-е гг. 97 рисунков. Тушь, перо, черный карандаш, акварель.
2. Андросов С. О. Венецианская скульптура начала XVIII века. Малоизвестные и неизвестные имена // Западноевропейское искусство XVIII в. Л.: Искусство, 1987. С. 63–72.

3. Андросов С. О. Итальянская скульптура в собрании Петра Великого. СПб.: «Дмитрий Буланин», 1999. 272 с.
4. Андросов С. О. Рагузинский в Венеции: приобретение статуй для Летнего сада. // Скульптура в музее. Сборник научных трудов. Л.: Искусство, 1984. С. 60–84.
5. Андросов С. О. Скульптура Летнего сада. (Проблемы и гипотезы) // Культура и искусство России XVIII в. Сборник статей. Л.: Искусство 1981. 152 с.
6. Андросов С. О. Скульптура на итальянском рынке в начале XVIII в. // Вопросы искусствознания. 1996. Вып. 7. С. 562–569.
7. Аронова А. А. Усадьба Николая Бидлоо: первый голландский сад в Москве // Русская усадьба. Сб. Общества изучения русской усадьбы. 1999. Вып. 5. С. 181–193.
8. Архитектор Д. В. Ухтомский. Каталог. М.: Стройиздат, 1973. 96 с.
9. Вагнер Г. К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV–XV вв. М.: Искусство, 1980. 268 с.
10. Делль Ж. Сады. М.: Наука, 1988. 232 с.
11. Евангулова О. С. Н. Бидлоо и скульптура в Лефортовских садах петровского времени // Русское искусство Нового времени. Вып. 7. М.: «Русское слово», 2001. С. 54–66.
12. Каминская А. Г. Ю. И. Кологривов — деятель русской художественной культуры I половины XVIII в.: автореф. дис....канд. искусств. Ленинград, 1982. 28 с.
13. Ломоносов М. В. Ода на день восшествия на всероссийский престол Ея величества Государыни императрицы Елисаветы Петровны, 1747 г. URL: <https://ilibrary.ru/text/1944/p.1/index.html>
14. Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. 656 с.
15. Люлина Р. Д., Раскин А. Г., Тубли М. П. Декоративная скульптура садов и парков Ленинграда и пригородов XVIII–XIX вв. Л.: Художник РСФСР, 1981. 384 с.
16. Неверов О. Я. Скульптурные циклы в декоре Летнего сада // Страницы истории западноевропейской скульптуры. СПб., 1993. С. 136–164.
17. Неверов О. Я. Новые материалы к истории скульптурного убранства Летнего сада // Памятники культуры. Новые открытия. 1986. М.: Наука, 1987. 297 с.
18. Рязанцев И. В. Проблемы тематических циклов в скульптуре России 2 пол. XVIII – нач. XIX вв. // Русский классицизм 2 пол. XVIII – нач. XIX вв. М.: Изобразительное искусство, 1994. 336 с.
19. Рязанцев И. В. Скульптура в садах // Художественная культура русской усадьбы. М.: «Русское слово», 1995. С. 90–116.
20. Яхненко Е. В. «Сады и парки Европы глазами русских путешественников конца XVII – начала XVIII века» // Русская усадьба. Сб. Общества изучения русской усадьбы. Вып. 11. М.: Жираф, 2005. С. 587–594.

References:

- "Album" zarisovok skulptur iz biblioteki Petra I (The "Album" of Sketches of Sculptures from the Library of Peter I).* Venice (?), 1710.
- Androsov S. O. *Ital'ianskaia skulptura v sobranii Petra Velikogo (Italian Sculpture in the Collection of Peter the Great).* Saint Petersburg, Dmitry Bulanin Publ., 1999. 272 p. (in Russian)
- Androsov S. O. Raguzinskii v Venetsii: priobreteniie statui dlia Letnego sada (Raguzinsky in Venice: the Acquisition of Statues for the Summer Garden). *Skulptura v muzee (Sculpture in Museum).* Leningrad. Iskusstvo Publ., 1984, pp. 60–84. (in Russian)
- Androsov S. O. Skulptura Letnego sada (Problemy i gipotezy) (Sculpture of the Summer Garden (Problems and Hypotheses)). *Kul'tura i iskusstvo Rossii 18 v (Art and Culture of Russia in the 18th Century).* Leningrad, Iskusstvo Publ., 1981, pp. 44–59. (in Russian)
- Androsov S. O. Skulptura na ital'ianskom rynke v nachale 18 v. (Sculpture in the Italian Market at the Beginning of the 18th century). *Voprosy iskusstvovoznaniia (Issues of Art Studies),* 1996, issue 7, pp. 562–569. (in Russian)
- Androsov S. O. Venetsianskaia skulptura nachala 18 veka. Maloizvestnye i neizvestnye imena. (Venetian Sculpture of the Beginning of the 18th Century. Little Known and Unknown Names). *Zapadnoevropeiskoe iskusstvo 18 v. (Western European Art of the 18th Century).* Leningrad, Iskusstvo Publ., 1987, pp. 63–72. (in Russian)
- Arkhitekt D. V. Ukhtomskii. Katalog (Architect D. V. Ukhtomsky. Catalogue).* Moscow, Stroizdat Publ., 1973. 96 p. (in Russian)
- Aronova A. A. Usad'ba Nikolaia Bidloo: pervyi gollandskii sad v Moskve (The Estate of Nikolai Bidloo: the First Dutch Garden in Moscow). *Russkaia usad'ba. Sbornik Obshchestva izucheniia russkoy usad'by (Russian Estate. The Collection of Russian Estate Research Society),* 1999, issue 5, pp. 181–193. (in Russian)
- Delisle J. *Sady (Gardens).* Moscow, Nauka Publ., 1988. 232 p. (in Russian)
- Evangulova O. S. N. Bidloo i skulptura v Lefortovskikh sadakh petrovskogo vremeni (N. Bidloo and Sculpture in the Lefortovo Gardens in Petrovsky time). *Russkoe iskusstvo Novogo vremeni (Russian Art of the Modern Period).* Issue 7. Moscow, Russkoe slovo Publ., 2001, pp. 54–66. (in Russian)
- Kaminskaia A. G. *Iu. I. Kologrivov — deiatel' russkoi khudozhestvennoi kul'tury pervoi poloviny 18 v. (Yu. I. Kologrivov — Figure of Russian Art culture of the First Half of the 18th Century): PhD thesis abstract.* Leningrad, 1982. 28 p. (in Russian)
- Liulina R. D.; Raskin A. G.; Tubli M. P. *Dekorativnaia skulptura sadov i parkov Leningrada i prigorodov 18–19 vv (Decorative Sculpture of Gardens and Parks of Leningrad and the Suburbs of the 18th – 19th Centuries).* Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1981. 384 p. (in Russian)
- Losev A. F. *Iz rannikh proizvedenii (From the Early works).* Moscow, Pravda Publ., 1990. 656 p. (in Russian)
- Neverov O. Ia. *Novye materialy k istorii skulpturnogo ubranstva Letnego sada (New Materials on the History of the Sculptural Decoration of the Summer Garden).* *Pamiatniki kul'tury. Novye otkrytiia (Monuments of Culture. New Discoveries).* Moscow, Nauka Publ., 1987. 297 p. (in Russian)
- Neverov O. Ia. Skulpturnye tsikly v dekore Letnego sada (Sculptural Cycles in the Decor of the Summer Garden). *Stranitsy istorii zapadnoevropeiskoi skulptury (Pages of Western European Sculpture History).* Saint Petersburg, 1993, pp. 136–164. (in Russian)
- Riazantsev I. V. *Problemy tematicheskikh tsiklov v skulpture Rossii 2 poloviny 18 – nachala 19 vekov (The Problems of Thematic Cycles in the Sculpture of Russia of the Second Half of the 18th – the Beginning of the 19th Centuries).* *Russkii klassitsizm 2 poloviny 18 – nachala 19 vekov (Russian Classicism of the Second Half of the 18th – the Beginning of the 19th Centuries).* Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1994, pp. 101–110. (in Russian)
- Riazantsev I. V. Skulptura v sadakh (Sculpture in the Gardens). *Khudozhestvennaia kul'tura russkoi usad'by (Art Culture of the Russian Estate).* Moscow, Russkoe slovo Publ., 1995, pp. 90–116. (in Russian)
- Vagner G. K. *От simvola k real'nosti. Razvitie plasticheskogo obraza v russkom iskusstve 14–15 vv. (From the Symbol to Reality. The Development of the Plastic Image in Russian Art of the 14th – 15th Centuries).* Moscow, Iskusstvo Publ., 1980. 268 p. (in Russian)
- Yakhnenko E. V. *Sady i parki Evropy glazami russkikh puteshestvennikov kontsa 17 – nachala 18 veka (Gardens and Parks of Europe through the Eyes of Russian Travelers of the Late 17th – the Early 18th Century).* *Russkaia usad'ba. Sbornik Obshchestva izucheniia russkoi usad'by (Russian Estate. The Collection of Russian Estate Research Society).* Issue 11. Moscow, Zhiraf Publ., 2005, pp. 587–594. (in Russian)

Грибосова-Гребнева Елена Владимировна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник. Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Россия, Москва, Ломоносовский проспект, 27-4. 119992. gribonosova-grebneva@yandex.ru

Gribonosova-Grebneva, Elena Vladimirovna, PhD in Art History, researcher. Lomonosov Moscow State University, Lomonosovskii pr., 24-7, 119992 Moscow, Russian Federation. gribonosova-grebneva@yandex.ru

МЕТАМОРФОЗЫ ЖАНРА НЮ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СКУЛЬПТУРЕ 1920–1930-Х ГОДОВ: ДИАЛОГ С КЛАССИКОЙ

METAMORPHOSES OF NUDE ART IN THE RUSSIAN SCULPTURE IN THE 1920S AND 1930S: DIALOGUE WITH THE CLASSICS

Аннотация. Статья посвящена изучению проблемы репрезентации жанра ню в отечественной скульптуре 1920–1930-х гг. с привлечением монументальных и станковых произведений. Автор впервые всесторонне раскрывает особенности и закономерности обращения мастеров разных поколений к плодотворному диалогу с классическим наследием, подчеркивает важность творческой интерпретации античных и ренессансных памятников в советской скульптуре указанного периода. Основные положения статьи касаются стилистических и социально-исторических аспектов использования мотива обнаженной натуры отечественными скульпторами, обнаружения глубинной связи ключевых тем и образов советского искусства с западноевропейской классикой предшествующих эпох. Стилистический диапазон анализируемых памятников включает в себя такие тенденции, как академизм, реализм, импрессионизм, кубизм и их разнообразные промежуточные варианты. Подробно рассматриваются различные способы адаптации пластического воплощения мужского и женского обнаженного тела в ходе раскрытия наиболее популярной в советской культуре спортивной и трудовой тематики. В результате проделанного в статье анализа конкретных примеров из творческой практики Сергея Коненкова, Владимира Домогацкого, Бориса Королева, Веры Мухиной, Матвея Манисера, Сарры Лебедевой, Беатрисы Сандомирской, Ивана Шадра, Александра Златовратского, Виктора Синайского, Веры Исаевой, Марии Страховской и других мастеров сделаны выводы о том, что несмотря на постепенно усиливающееся в 1930-е гг. идеологическое вытеснение жанра ню с официального поля советского искусства, он неизменно находит различные убедительные способы для своей реализации, привлекая в союзники мировую скульптурную классику и претерпевая при этом неожиданные образно-сюжетные метаморфозы.

Ключевые слова: отечественная скульптура; искусство 1920-х–1930-х гг.; жанр ню; обнаженная натура; советская культура; скульптурная классика античности и Ренессанса.

Abstract. In the paper, the author explored the representation of nude art in the Russian sculpture of the 1920s and 1930s on the example of a number of monumental and small-size works. The author is the first to provide a comprehensive analysis of the features and regularities in the works of sculptors from different generations, who had a productive dialogue with Classical heritage, and to emphasize the importance of creative interpretations of Classical and Renaissance monuments by the Soviet sculptors of the period. The main points of the paper concern the stylistic and socio-historical aspects of the nude motifs employed by Russian sculptors; focus on revealing the deep-going connections between the key themes and images in Soviet art and the West-European classics of the past epochs. The stylistic range of the monuments under consideration embraces such trends as Academism, Realism, Impressionism, Cubism, and their intermediary forms. The author paid special attention to the various sculptural representations of male and female nude bodies from the point of the subjects of sports and labor that were particularly popular in Soviet culture. On the basis of the analysis of specific works of such masters as Sergei Konenkov, Vladimir Domogatsky, Boris Korolev, Vera Mukhina, Matvei Maniser, Sarra Lebedeva, Beatrisa Sandomirskaya, Ivan Shadr, Alexander Zlatovratsky, Victor Sinaisky, Vera Isaeva, Maria Strakhovskaya, and the others, the conclusions presented in the article make it clear that despite the gradual ideological blotting out (which intensified in the 1930s) from the official Soviet art-scene, the nude art invariably found convincing forms to exist by appealing to the world classics of sculpture, while were undergoing unexpected metamorphoses in imagery and plots.

Keywords: Russian sculpture; art of the 1920s and 1930s; nude art; nude bodies; Soviet culture; classical sculpture of the antiquity and Renaissance.

В отечественной скульптуре 1920-х – 1930-х гг. репрезентация жанра ню была подвержена интересным, неоднозначным и порой неожиданным метаморфозам в рамках того увлеченного диалога, который она вела с классическим наследием и, прежде всего, с античными и ренессансными образцами. Если в 1920-е гг. нередко имела место прямая или слабо скрытая интерпретация известных классических памятников, то на протяжении 1930-х гг. диалог с классикой хотя и сделался более сложным и опосредованным, но при этом все равно оставался не менее активным и напряженным.

Обращение к жанру обнаженной натуры началось в советское время уже на рубеже 1910-х – 1920-х гг. в ходе реализации «Плана монументальной пропаганды». Одним из примеров тому служит работа учившейся в Петербургской академии худо-

жеств у Беклемишева и Залемана Марии Страховской «Эскиз памятника Спартаку в Москве» 1918–1922 гг. (гипс, ГТГ). Здесь автор как бы «напрямую» задействует язык эллинистической пластики, что в контексте искусства первых десятилетий XX в. может восприниматься как проявление неоклассицизма. При этом из тематического арсенала западноевропейского искусства Страховская активно привлекает мотив так называемой «героической наготы» [5, с. 200], о которой писал в свое время английский историк искусства Кеннет Кларк. Фигура отличается энергичным поворотом торса, эскалацией мускулатуры. В работе очевидны также моменты целомудренной трактовки мужского обнаженного тела, связанной с героико-революционным назначением памятника, поэтому живот Спартака тщательно прикрыт свисающим с правой руки плащом.

Помимо реализации Плана монументальной пропаганды, во многом способствовавшего в первые годы советской власти развитию отечественной скульптуры, другим положительным в этом процессе фактором стало открытие в Москве в 1923 г. Первой сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки (СХВ). Из числа украсившего выставочные павильоны скульптурного убранства особенно выделялись работы Коненкова. Так, в оформлении входа главного павильона СХВ он использовал фигуру Кариатиды, в которой по-прежнему оставался в пределах развития народно-метафорической линии своей дореволюционной деревянной скульптуры, которой сделал как бы легкую «прививку» античной пластики.

Гораздо больший отход от фольклорно-примитивизирующей тенденции в сторону антикизирующего, опять же эллинистически динамичного и наполненного скульптурного объема Коненков демонстрирует в созданной для той же выставки работе «Текстильщица» 1923 г. (Илл. 1). В ней как бы отчетливо вспоминая о подчеркивающей упругие формы тела влажной драпировке «Ники Самофракийской», он весьма опосредованно намекает на успехи оживающей после революции текстильной промышленности, обильно укутывая в ткань фигуру модели (как нередко интерпретировали эту вещь в советской литературе). Однако покровы одежды здесь весьма условны, так как, внимательно следуя античному принципу использования именно влажной плотно облегающей драпировки, Коненков лишь дополнительно подчеркивает изгибы и формы крепкого и массивного женского тела. Кроме того, эта работа опосредованно отсылает нас и к образу античной кариатиды, что будет актуально и для ряда других последующих вещей.

Помимо всего сказанного, «Текстильщица» Коненкова масштабно отмечает устойчиво развивающийся в эти годы интерес к подчеркнuto статуарным мотивам при раскрытии уже чистой темы ню, о чем свидетельствуют, например, работы ленинградских скульпторов, учеников А. Т. Матвеева — Ивана Классепа и Виктора Синайского. Речь идет о произведении Классепа «Женщина с кувшином. Этуд» (1920–1924, гипс, ГРМ) и Синайского «Обнаженная» (1922, дерево, ГРМ). Если в первом случае мы находим в большей мере приметы учебного постановочного этюда, нацеленного на постижение довольно обобщенного сопряжения анатомических объемов, то во второй работе мы видим пример тонкой романтически бережной стилизации в духе присущего античной пластике спокойного перетекания классически плотных объемов, но с заметной оглядкой на удлиненные пропорции модерна.

В целом, в приведенных работах мотив женской обнаженной природы развивался достаточно традиционно и естественно и лишь в статуе Коненкова был очень опосредованно связан с насущными запросами времени и конкретного заказа. Зато в иных случаях мотив чаще всего мужской обнаженной природы (как это уже отчасти звучало у Страховской) привлекался для аккумуляции актуальных образно-патетических смыслов и задач эпохи.

Характерные и выразительные в плане диалога с классикой индивидуальные концепции стилевых поисков в жанре ню предлагали представители Общества русских скульпторов (ОРС). Прежде всего, здесь уместно обратиться к творчеству его первого председателя Владимира Домогацкого на примере его работы «Амазонка» (1924, ГРМ). По мнению искусствоведа и критика А. В. Бакушинского, Домогацкий проделал к середине 1920-х гг. «интересную и очень показательную эволюцию», связанную с «путем формального преодоления распыленной, дематериализованной светотенью импрессионистической массы через собирание ее в крепкую скульптурную форму». И далее Бакушинский справедливо пишет, что «это путь от Трубецкого и Волнухина, первых учителей, к полной творческой и формальной самостоятельности» [1, с. 198]. Анализируя «Амазонку» Домогацкого, где скульптор с присущей ему рациональностью сознательно имитирует как бы фрагмент античного мрамора с мягко выявленным рельефом обнаженной женской фигуры, мы понимаем, что он осуществляет некий очевидный возврат к неоклассицистической линии русской пластики, отчетливо сформулированной еще до революции, скажем, в творчестве Коненкова. Примером тому может служить работа Коненкова

«Торс» (1913, мрамор, ГТГ). Очень похожими на него, идущими от стилистики модерна плавными линиями силуэта очерчен и аналогичный по своей глубинной укорененности в античной скульптурной классике, но более камерный по размеру «Торс», исполненный Домогацким (1926, мрамор, ГТГ). В данном случае Домогацкий выступает как последовательный адепт Коненкова, который, по верному мнению Бакушинского, «взял на себя и выполнил почти титаническую задачу. Он повернул русскую скульптуру от импрессионизма к новой концепции — от культуры впечатления к культуре выразительности и полноты пластической формы» [1, с. 201].

Оценивая место и роль Домогацкого в процессе пластических поисков 1920-х гг., можно вспомнить справедливое мнение историка искусства и художественного критика А. А. Федорова-Давыдова, который склонен рассматривать его творчество в пределах «тенденции к синтетическому упрощению и реализму» как «мирного процесса “академизирования”». В совершенно оправданном представлении критика Домогацкий предстает как «один из наиболее культурных, но и традиционных скульпторов», который «не был захвачен левыми направлениями, но естественно шел, отправляясь от импрессионизма» [8, с. 197].



Илл. 1. Сергей Тимофеевич Коненков. Текстильщица. 1923. Дерево, гипс. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Илл. 2. Борис Данилович Королев. Женский торс. 1927. Дерево. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В отличие от Домогацкого, скульптором, бывшим активно захваченным левыми направлениями, предстает Борис Королев, проделавший в этой связи гораздо более существенную и динамичную эволюцию от своего скульптурного кубизма начала 1920-х гг. до реалистически решенных портретных бюстов конца десятилетия. При этом одним из важных и неотъемлемых разделов его творчества в 1920-е гг. оказывается жанр ню. Поэтому интересные значимые метаморфозы скульптурные образы Королева претерпевают и в тех случаях, когда он работает с конкретной женской моделью. И здесь, по мнению Федорова-Давыдова, скульптор положительно продвигается к «неореализму „монументального“ порядка, восходящего в конечном счете к Майолю» [8, с. 198]. Наглядным свидетельством тому служит работа Королева «Женщина за прической» (1924, мрамор, ГРМ).

Рассматривая в хронологической последовательности подобные вещи, мы можем заметить, как скульптор постепенно освобождается от экспрессивной «нервности» и несколько импрессионистически суетливой подвижности формы собственных более ранних опытов и переходит к созданию убедительных в своей мягкой наполненности объемов, отчетливо напоминающих простые и проникновенные акты Майоля. Если в данной работе Борис Королев стремится уловить в телах реальных натурщиц отзвуки безупречно гармоничной плоти античной Венеры, то в другой скульптуре он демонстрирует неожиданное как бы развоплощающее отношение к античной пластике. Речь идет об его работе «Женский торс» 1927 г. (Илл. 2). Если подходить к этому произведению сугубо формально, то можно усмотреть в нем почти что прямые цитатные отсылки к двум хрестоматийно известным античным памятникам: это восходящая к Праксителю «Афродита Хвошинского» (III в. до н.э., мрамор, ГМИИ) и имеющий отсылки к Аполлонию Афинскому «Бельведерский торс» середины I в. до н.э. (Илл. 3).

Получившийся в работе Королева несколько странный сюжетно-пластический симбиоз двух данных вещей, вероятно, послужил поводом для весьма прямолинейного и резковатого отзыва Бакушинского о подобных произведениях, который сообщает нам, что Королев «желает уйти от рыхлости и аморфно-

сти своей скульптурной массы, обращаясь к натурализму, к внешнему копированию пластических признаков индивидуальной вещи. Таков его “Торс” в дереве. Это еще не искусство, не полное художественное преобразование предмета. “Торс” — пока кусок сырого “мяса”. Королеву предстоит преодолеть этот последний этап перед выходом к подлинному реализму» [1, с. 211].

Такая оценка не лишена некоторой доли критической прозорливости, поскольку данная работа Королева, в силу уже самого мотива оказываясь в тесном контексте античных источников, воспринимается, скорее, как несколько полемичное, а не безусловно апологетическое производное от античной обнаженной модели. В этой связи те качества «подлинного реализма», к которому ранее призывал Королева Бакушинский, скульптор демонстрирует в своей работе «Сидящая женщина. (Портрет жены)» (1925, дерево, ГРМ). Освобождаясь в подобных вещах от конкретных античных реминисценций, Королев, в целом, выходит в данных работах на высокий уровень классически-гармоничного синтезирующего обобщения.

Наряду с Королевым в своем обращении к жанру ню выразительно и полномерно выявляет скульптурный объем видный в 1920-е гг. ученик и последователь Коненкова Александр Златовратский (Златоврацкий), успевший в конце 1890-х — начале 1900-х гг. поучиться не только у Коненкова в Москве, но и у Залемана и Беклемишева в Петербурге, а в начале 1910-х гг. в Париже в мастерских Майоля, Бурделя и Бернара. О творческом усвоении подобных уроков свидетельствуют такие его работы, как, например, «Давид» (1926, мрамор, ГРМ) и «Девушка из березы» (1925, дерево, ГТГ).

Интересно отметить, что в первой из них еще присутствует обращение к библейской тематике, раскрытой средствами жанра ню, что уже довольно скоро станет абсолютно невозможным по причине, как известно, атеистически настроенной коммунистической идеологии в Советской России. Кроме того, творчески апеллируя к знаменитому «Давиду» Донателло (1430-е, бронза, Национальный музей Барджелло, Флоренция), Златовратский тоже склонен убедительно подчеркивать еще несколько «пухловатую» подростковую грацию фигуры и мягкое выражение лица модели.



Илл. 3. Бельведерский торс. Середина I в. до н. э. Мрамор. Музеи Ватикана

Вторая из двух названных работ московского мастера, являясь как бы пластической антигезой голубкинской «Березки» 1927 г., вполне подтверждает безупречно верную характеристику Бакушинского о том, что «материальные и объемные задачи современной скульптуры здесь поставлены и разрешены спокойно, ясно и убедительно» [1, с. 202]. Кроме того, опосредованно выраженный в «Девушке» Златовратского тот тип женской наготы, который Кларк выделял как тип Венеры Растительной или Венеры Naturalis — Венеры Природной [5, с. 88], находит отражение и в других образцах отечественной скульптуры 1920-х гг.

Подобные тенденции заметно смягчают к середине 1920-х гг. пластику работ и фанатично преданной поначалу скульптурной системе кубизма Беатрисы Сандомирской, что наглядно выражено в таких ее вещах, как «Обнаженная женская фигура» (1925, дерево, ГТГ) и «Материнство. Чернозем» (1929, дерево, ГРМ). Если в первом из названных произведений еще слегка присутствует кубистически высекающая форму пластическая стереометрия объемов, то второе являет исчерпывающий в своей полноте образ Плодородия или Венеры Растительной, словно синтезирующий в себе мифологически смысловую ипостась Венеры и Флоры, а заодно метафорически передающий своими скульптурными объемами «бутристость» и «комковатость» земляной стихии: не случайно дополнительное название этой работы — «Чернозем».

По сути тем же, что и у Сандомирской, образно-пластическим закономерностям подчиняется и произведение одной из талантливых учениц Матвеева Веры Исаевой, тоже много и успешно работавшей в дереве. Так, исполненная ею «Обнаженная» (1928, дерево, ГРМ) частично отсылает нас к образу как бы брутально решенной кариатиды, поддерживающей некие условные блоки архитектурной конструкции. Дополнительно стоит обозначить и черты некоторой архаичной идолоподобной примитивизации в подобной скульптуре Исаевой.

В свою очередь, неожиданным диалогом с ренессансной скульптурной классикой отмечена композиция из двух обнаженных фигур — сидящей и стоящей — в произведении Клавдии Деминой, которая также училась у Матвеева, а затем была экспонентом московского общества «4 искусства» и членом ленинградского объединения «Круг художников». Речь идет об ее вещи «Этюд» 1926 г. (Илл. 4).

По-матвеевски плавно прорабатывая перетекающие друг в друга объемы стоящей и полулежащей женских фигур, Демина убедительно передает пластические закономерности проявления более активной и более спокойной по движению позы, намечая в этой несложной, на первый взгляд, композиции какую-то таинственную телесную драматургию. Не случайно созданная ею скульптурная сцена вызывает неожиданные пластические ассоциации с известной мраморной группой Микеланджело «Пьета» (1498–1499, Собор Св. Петра в Риме). Такое неожиданное, на первый взгляд, сравнение в очередной раз убеждает нас в том, сколь глубоко была укоренена в классической культуре ваяния скульптурная практика Матвеева и его учеников, нацеленная на бережное выявление плавных силуэтов обнаженной модели и передачу символически окрашенных тонких и сложных душевных состояний. При этом, как мы только что убедились, важным акцентом в их творческой практике стал жанр обнаженной натуры. А по поводу его претворения почти во всех случаях оказываются уместны слова Кларка о том, что «классический дух выражается не в следовании канонам, ... но в признании самоценности и спокойного величия телесной природы» [5, с. 196].

Переходя к ситуации 1930-х гг., необходимо отметить, что опосредованное отражение темы обнаженной натуры в это время присутствует чаще всего в спортивных мотивах, которые выступают в качестве удобного «камуфляжа» жанра ню в Сталинскую эпоху. Примером тому могут служить скульптурные бронзовые работы Матвея Манизера для станции метро «Площадь Революции», такие как, например, «Девушка с диском» 1936–1939 гг.

Кроме того, в 1930-е гг. мотивы обнаженной натуры в скульптуре претерпевали значимые метаморфозы и в рамках плодотворного сотрудничества архитекторов, скульпторов и живо-



Илл. 4. Клавдия Петровна Демина. Этюд. 1926. Дерево. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

писцев при создании советских павильонов на Международных выставках в Париже 1937 г. и Нью-Йорке в 1939 г. В этой связи показателен эскиз проекта архитектора Бориса Иофана для Павильона СССР на упомянутой парижской выставке. Он изначально был задуман, как известно, в качестве павильона-постаменты для огромной скульптуры преимущественно обнаженных и лишь слегка задрапированных рабочего и колхозницы, автором идеи которой был, по-видимому, сам архитектор. Однако позднее Вера Мухина писала: «В порядке развития предложенной мне темы мною внесено было много изменений. Торжественную поступь я превратила в всепогружающий порыв...» [цит. по: 4, с. 150].

Сравнение гипсового эскиза (1936, гипс, ГРМ) и окончательного варианта композиции Мухиной наглядно демонстрирует процесс постепенного как бы все более тщательного «одевания» фигур. Так, если в эскизе верхние части торсов рабочего и колхозницы выглядят еще как будто обнаженными благодаря ненавязчивому эффекту словно сильно «прилипающих» к телу одежды, то в итоговом решении одежда предстает уже абсолютно очевидной. Интересно отметить, что искусствовед и критик Л. Бредихина не без оснований усмотрела в этой группе проявление «парного андрогина нового поколения», когда «пол декларативен и декоративен. Он не обязателен». По ее справедливому мнению, «в работе Мухиной собственно власть репрезентирует себя, и средний род, как наиболее унифицирующий, ее абсолютно устраивает. Известно, что в первом варианте рабочий и колхозница были обнажены и тщательно задрапированы, чтобы скрыть половые различия (то есть их отсутствие). Затем вдохновенных пупсов одели — пол костюмировали. Но и костюмированность остается подозрительной. «Зачем этот шарф?» — допытывается у Мухиной приемная комиссия. А самые подозрительные в складках стальной юбки находят профиль Троцкого» [3, с. 176].

Наряду с выставочным павильоном Иофана и Мухиной, не менее показательным оказался и другой советский проект — это Павильон СССР на Международной выставке в Нью-Йор-



Илл. 5. Матвей Генрихович Манизер. Рабочий. 1930. Бронза. Государственная Третьяковская галерея, Москва

ке 1939 г. архитекторов Б. Иофана и К. Алабяна. В отличие от предыдущего сильно вытянутого в плане этот павильон имел компактную подковообразную планировку с открытым амфитеатром античного типа в центральной части, перед которым был расположен высокий пилон-постамент, несущий полуобнаженную статую рабочего со звездой, исполненную скульптором Вячеславом Андреевым.

В конкурсе на создание венчающей павильон статуи рабочего принимал участие и Иван Шадра, который предложил собственные решения, запечатленные в бронзовых моделях: «Рабочий со звездой и знаменем» (1937–1939, ГТГ) и «Девушка с факелом» (1937, ГТГ). Учитывая опыт Мухиной, он также прибегает к ритмической поддержке фигуры рабочего извилистым силуэтом развевающегося за его спиной знамени, которое, правда, располагает не горизонтально, а вертикально, подчеркивая основную ритмическую доминанту самого павильона. В исполненной им фигуре девушки за балансирующее включение в преобладающий вертикализм архитектурной композиции «альтернативной» горизонтальной ритмики «отвечает» отлетающий подол юбки и стелющийся по ветру язык пламени. Интересно отметить, что так же, как и в эскизной модели Мухиной для ее

«Рабочего и колхозницы», в моделях Шадра возникает ощущение известной «неопределенности» в процессе обнажения или одевания фигур. Предполагаемая в верхних частях их торсов одежда еще как будто сильнее, чем у Мухиной, «прилипает» к телу, так что в итоге практически теряет свои очертания и сливается с гладкой телесной поверхностью.

В целом, если иметь в виду характерный мотив стремительного движения вперед, сверх активно присутствующий в «Рабочем и колхознице» Веры Мухиной и хорошо заметный в фигурах Ивана Шадра, то можно сказать, что, как и в ряде других отечественных монументов, они апеллируют к известному образцу ранней античной классики — скульптурной композиции «Тираноборцы Гармодий и Аристокитон» работы Крития и Гесиода IV в. до н.э. Так более или менее опосредованное привлечение подобных образцов свидетельствует об увлеченных поисках эталонных исторических образных прецедентов характерной и даже неотъемлемой для такого рода советских скульптур героико-романтической патетики. К тому же их динамически усиленный победный пафос позволяет провести пластические аналогии и с известной эллинистической статуей «Ника Самофракийская» III–II вв. до н.э. из Лувра. Хотя, конечно же, полнота воплощения мотива особой вдохновенной окрыленности и словно парящего устремления вперед остается в статуе Ники практически непревзойденной.

Возвращаясь к советскому павильону на выставке в Нью-Йорке, нужно сказать, что, в отличие от модели Шадра, утвержденное решение В. Андреева, младшего брата и ученика скульптора Николая Андреева, оказалось предпочтительным, скорее всего, в силу отчетливой переклички с нью-йоркской статуей «Свободы», что воспринималось казуально уместной образной параллелью. К тому же, учитывая ее программно утверждаемый монументальный вертикализм, стоит отметить, что истоки подобных статуарных решений, предложенных И. Шадром и В. Андреевым, можно усмотреть в таких более ранних вещах, как исполненный М. Манисером «Рабочий» 1930 г. (Илл. 5) и «Эскиз памятника Освобожденному труду в Москве» Б. Королева (1932, гипс, ГРМ). А данные произведения, в свою очередь, изначально восходят, как это отчасти парадоксально, отчасти закономерно, к римским императорским статуям триумфаторов-полководцев, обращающихся с речью к внимающим подданным, свидетельством чему может служить статуя Октавиана Августа из Прима Порто (20-е гг. н.э., мрамор, Ватикан). Кроме того, определенные пластические аналогии возникают у названных советских вещей и с другой античной статуей — «Эфеб с Антикитеры» (Илл. 6).

Так аберрация античных образов оборачивается визуально-скульптурной фиксацией новой советской мифологии, связанной с темой окрашенного пафосным героическим усилием трудового процесса. Кроме того, предпринятая в работе Королева высокая степень экспрессивно-пластического абстрагирования от природы позволяет говорить о синтетически органичном соединении опыта импрессионистической лепки с конструктивно-кубистической организацией в распределении объемов, что, в свою очередь, свидетельствует о, возможно, парадоксальном скульптурном синтезе импрессионизма и кубизма в его работах 1930-х гг.

Использованный в статуях Манисера и Королева мотив полуобнаженной мужской фигуры, в которой римская императорская тога словно заменяется на рабочую униформу, отчасти прослеживается в исключительно популярных статуях на ту же тему. Речь идет, прежде всего, о произведениях Георгия Мотовилова «Металлург» (1936, бронза, ГТГ). Данная работа отличается существенной оглядкой на античную скульптурную классику с присущей ей контрапостной постановкой фигуры и внимательной лепкой практически обнаженного торса, рельеф которого не скрывают легко намеченные очертания словно «растворяющейся» на теле майки. В целом, это произведение вполне убедительно передает характерную для того времени тотальную романтизацию труда и физически усовершенствованный телесный образ человека эпохи.

В близком ключе развивается тема героя советского трудового фронта и в скульптуре Шадра «Рабочий с молотом» (1936, бронза, ГТГ). Но в отличие от предыдущего образца здесь

проявляется характерное для Шадра стремление к барочной подвижности фигуры, что в какой-то мере позволяет соотносить эту работу с восходящей к Леохару (любимый скульптор Александра Македонского) статуей «Аполлон Бельведерский» (около 330–320 г. до н.э., мрамор, Музеи Ватикана). Вместе с тем как бы сразу аналогично и антонимично «уподобляясь» античному образцу, облаченный в кепку и рабочий костюм (опять же странно «растворяющийся» на поверхности тела в верхней части фигуры) персонаж Шадра словно превращается в новоявленную икону мужской красоты и доблести советской эпохи.

Наглядно выраженный в советской скульптуре 1930-х гг. пафос труда и спорта позволяет вспомнить обоснованные рассуждения американского исследователя спортивного феномена в СССР Майка О'Махоуни: «Рост производительности труда теоретически позволял выделять больше времени на досуг, который в свою очередь использовался для дальнейшего развития потенциальных возможностей, ведущих к повышению производительности. В этом контексте образ физкультурника стал символизировать слияние труда и досуга. Таким образом, широкое пропагандистское звучание приобрел тезис о том, что участие в грандиозных трудовых свершениях 1930-х гг. — это нечто не только идеологически верное, но также радостное и интересное. Поверили ли в это широкие массы, остается неясным. Что не вызывает сомнений, так это первостепенное значение фигуры спортсмена как архетипического образа новой советской героики» [7, с. 163–164].

С подобными смысловыми ракурсами наглядно соотносятся спортивные образы Матвея Манизера и его жены Елены Янсон-Манизер, несущие, на первый взгляд, все необходимые признаки явно выраженной гендерной, а не отвлеченно-усредненной телесности. Примером тому может служить, в первую очередь, работа Манизера «Дискобол» (1927, 1935), знаменитая уже тем, что это практически самая ранняя парковая скульптура



Илл. 6. Эфеб с Антикитеры. 340-е гг. до н. э. Бронза. Национальный археологический музей, Афины



Илл. 7. Елена Александровна Янсон-Манизер. Метательница диска. 1937–1938. Фарфор. Станция метро «Динамо», Москва

ра спортивной тематики сталинского времени. Изначально созданная в виде небольшой гипсовой модели в 1927 г. еще до открытия ЦПКиО имени С. М. Кирова в Ленинграде и имени А. М. Горького в Москве, она в 1935 г. была установлена в обоих парках в размере двух с половиной метров высотой. Выраженная в статуе «Дискобола» концентрированная пружинная энергия тела, максимально напрягшегося перед решающим броском, убедительно передает момент сосредоточенного спортивного акта благодаря великолепному знанию пластической анатомии, которое демонстрирует скульптор. Вместе с тем, в статуе есть что-то холодное и угрожающе-отторгающее, что оказывается присуще практически всем скульптурам Манизера, особенно спортивной тематики, и очевидно отличает их от образцов античной скульптурной классики (как, например, статуя Мирона «Дискобол» V в. до н.э.), которая, безусловно, питает подобные произведения.

По сравнению с работой Манизера, казалось бы, качествами чуть более мягкого и пластически легкого решения во многом благодаря обращению к женской модели отмечены произведения на ту же тему метания диска Янсон-Манизер, также исполненные для парковых целей (1934) и дополненные для оформления московской станции метро «Динамо» (Илл. 7). Однако в них, как это ни парадоксально, присутствует та «принципиальная антиженственность», которую искусствовед и литератор А. Боровский справедливо отмечал по поводу «многих хрестоматийных женских образов 1930-х гг., этих новых социалистических советских Венер» [2, с. 21]. Интересно отметить, что в своей трактовке фигуры, предельно открытой окружающему пространству, Янсон-Манизер апеллирует не столько к статуе Мирона, что было бы вполне естественно, учитывая аналогичный спортивный мотив, сколько к знаменитому «Посейдону с мыса Артемисион» V в. до н.э. (Илл. 8).

Наряду с названными примерами античного ваияния устойчивым образцом для многих художественных решений 1930-х гг. была легендарная «Венера Милосская» (около 100 г. до н.э., мрамор, Лувр). Так, живописец Александр Самохвалов во многих своих «девушках» откровенно гиперболизирует телесную силу и полнокровность «Советской Венеры», одновременно как бы заслоняя этим новым образным «напором» основополагающий для данного античного памятника статус величественной женственности и неспешной отточенной грации. Например, в его акварели «Перед душем. Из серии «Девушки метростроя»» (1935, ГРМ), несмотря на внешне спокойную позу, самохваловская метростроевка угрожающе наступательна и как бы насто-



Илл. 8. Посейдон с мыса Артемисион. 460–450 гг. до н.э. Бронза. Национальный археологический музей, Афины

роженно нервна в своем резком повороте головы, решительно заломленной за спину правой руке, небрежно приспущенном на бедрах массиве рабочей робы.

В близком к показанному у Самохвалова образно-стилевому срезу, но с заметно большей долей сдержанной по эмоционально-пластическому напряжению антиквизации, выявляет похожий мотив нью-московский скульптор армянского происхождения Григорий Кепинов, учившийся сначала в Санкт-Петербургской Академии художеств у Гинцбурга, а затем в мастерских Родена и Трубецкого. В данном случае речь идет о его произведении «Женский торс» 1934 г. (Илл. 9). Зарекомендовав себя как хороший мастер станковой и монументально-декоративной скульптуры, он особенно предпочитал работать в жанре портрета, о чем косвенно свидетельствует повышенное авторское внимание к высеканию тяжеловесно грубоватого в своем упрямо-волевом выражении лица модели его «Торса». Меткую характеристику произведениям Кепинова дал в свое время искусствовед М. Нейман: «Художнику присуща углубленность портретных характеристик в соединении с обобщенной прора-

боткой формы и строго построенной конструкцией. Годами вырабатывается он в свою “натуру”, варьируя материал, угол зрения, отыскивая новые типические особенности» [6, с. 90].

В близком «Торсу» Кепинова духе выстраивается и пластика уже полнофигурной скульптуры ленинградского скульптора Абрама Браиловского, что видно на примере его работы «Физкультурница после плавания» 1935 г. (Илл. 10). Сюжетно-тематическое сходство двух данных произведений определяет еще и тот нюанс, что, мысленно дорисовывая жест отсутствующих в торсе Кепинова рук обнаженной женской фигуры, мы можем предположить сжимаемое ими полотенце или мочалку, а потому вся ситуация, несмотря на отсылки к пластической условности античного торса, также напоминает о вполне конкретном процессе обтирания или натирания тела в ходе принятия оздоровительных водных процедур. А смысловая подоплека подобного мотива говорит о том, что в статуях советских физкультурниц-пловчих или просто закаляющихся досужих купальщиц как бы тщательно скрывается неистребимый образ древней Афродиты, согласно мифологии, родившейся и вышедшей из пены морской.



Илл. 9. Григорий Иванович Кепинов. Женский торс. 1934. Мрамор. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Кроме того, несмотря на, казалось бы, более выраженную внешнюю связь торса Кепинова с образцами античной пластики и соответственно более укорененную в спортивных реалиях своего времени «Физкультурницу» Браиловского, в их формально-пластической реализации происходит и нечто прямо противоположное. Так, в лепке фигуры у Браиловского и трактовке ее движения, как это ни странно на первый взгляд, мы обнаруживаем гораздо больше импульсов, идущих от неспешной и гармонично выверенной грации Венеры Милосской, нежели в заметно динамичном и пластически конкретизированном в духе визуальных запросов Сталинской эпохи «Торсе» Кепинова.

В этом смысле интересную образно-актуальную «поправку» античного источника мы находим и в несколько позднее исполненной «Физкультурнице» М. Манизера (1947, бронза, ГТГ). Казалось бы, занятая совершенно конкретным упражнением для тренировки мышц плеча, скульптурная модель Манизера во многом ощутимо напоминает известную статую Поликлета «Диадумен», датированную около 430 г. до н.э. Созданный античным мастером образ юноши-атлета, увенчивающего себя победной повязкой (диадемой), как бы получает неожиданное женское «перевоплощение» в работе советского скульптора, который демонстрирует тонкую пластическую интерпретацию бессмертного древнего памятника. Интересно

также отметить, что здесь оказываются близки не только сугубо пластические мотивы, но и размерные параметры данных скульптур, вращающиеся вокруг высоты 180 сантиметров, что отражает устойчивые античные представления о гармоничном каноне человеческого роста и пропорций фигуры.

Следует подчеркнуть, что, хотя в статуарных скульптурах обнаженных и полуобнаженных спортсменов и спортсменов советские мастера в значительной степени стремились, по образцу своих античных предшественников, передать физическую красоту и совершенство человеческого тела, они все равно были преимущественно нацелены на идеологически необходимую визуализацию повседневной и повсеместной спортивной деятельности в Стране Советов, призванной воспитать сильных и выносливых тружеников и защитников Отечества.

В отличие от вышеприведенных решений, гораздо более тонкий по смыслу и пластике образный мир разворачивается в исполненных в жанре ню работах Сарры Лебедевой, которая была, безусловно, одним из выдающихся скульпторов, работавших преимущественно в станковой пластике. Много-



Илл. 10. Абрам Аронович Браиловский. Физкультурница после плавания. 1935. Гипс тонированный. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

численная серия ее обнаженных 1930-х гг. в основном представляет собой самозабвенно вылепленные небольшие обнаженные акты, порой лишь очень формально относящиеся к актуальной спортивной тематике, но зато глубоко связанные с античной скульптурной классикой. Интересный тому пример можно найти в ее работе «Женская фигура (Обнаженная в платочке)» (1930, гипс, ГТГ). Сравнивая ее с бронзовой греческой фигуркой девушки около 400 г. до н.э., мы замечаем отчетливые аналогии, которые прослеживаются в подходе к пластическому раскрытию жизненно убедительных особенностей обнаженной женской модели, основанном на гармоничном сочетании необходимой степени обобщения и конкретизации формы. К тому же неожиданный жанрово-смысловой ракурс сообщает и той, и другой работе характерный головной убор, и там, и там обеспечивающий узнаваемую отсылку к определенным антропологическим приметам и модным аксессуарам эпохи.

Таким образом, мы видим, что в отечественной скульптурной практике 1920-х – 1930-х гг. постепенно вытесняемый с официального поля советского искусства жанр ню действительно претерпевает сложные и порой неожиданные визуальные и семантические метаморфозы. Несмотря на усиливавшиеся к середине 1930-х гг. неблагоприятные тенденции идеологического свойства, заведомо окрашенные негативно-ханжеским отношением к изображению обнаженного тела, мастера упорно стремятся найти различные «легитимные» поводы для своих убедительных творческих решений. И в этом их стремлении неизменно надежную поддержку оказывает мировая скульптурная классика, созданная преимущественно в античной Греции и ренессансной Италии. А предпринятый отечественными ваятелями активный и плодотворный диалог с ней становится одним из залогов качественной состоятельности и высокой жизнеспособности их произведений, полностью заявляющих о себе независимо от преходящих конъюнктурных веяний эпохи.

Список литературы:

1. Бакушинский А. В. Современная русская скульптура // Бакушинский А. В. Исследования и статьи. М.: Советский художник, 1981. С. 194–213.
2. Боровский А. Венера Советская // Альманах. Вып. 182. СПб: Palace Editions, 2007. С. 9–26.
3. Бредихина Л. М. Креатуры женского (о специфике женской идентичности в России) // Искусство женского рода. Женщины-художницы в России XV–XX веков. Каталог выставки / Под общ. ред. Л. И. Иовлевой. М.: Издательство Государственной Третьяковской галереи, 2002. С. 174–180.
4. Воронов Н. В. Вера Мухина. М.: «Изобразительное искусство», 1989. 336 с.
5. Кларк К. Нагота в искусстве. Исследование идеальной формы. СПб: «Азбука-классика», 2004. 480 с.
6. Нейман М. Две бригады скульпторов // Искусство. 1935. № 6. С. 87–116.
7. О'Махоуни М. Спорт в СССР: физическая культура — визуальная культура. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 293 с.
8. Федоров-Давыдов А. Скульптура // Печать и Революция. 1917–1927. Книга седьмая. М.: Государственное издательство, 1927. С. 183–201.

References:

- Bakushinskii A.V. *Issledovania i stat'i (Researches and Articles)*. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1981, pp. 194–213. (in Russian)
- Borovskii A. *Venera Sovetskaia (Soviet Venus)*. *Al'manah (Almanac)*. Issue 182. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2007, pp. 9–26. (in Russian)
- Bredihina L. M. *Kreatury zhenskogo (o spetsifike zhenskoj identichnosti v Rossii) (Female Creations (on the Specifics of Female Identity in Russia))*. *Iskusstvo zhenskogo roda. Zhenshchiny-khudozhnitsy v Rossii 15–20 vekov (Female Art. Female Artists in Russia in the 15th–20th Centuries)*. *Exhibition catalog*. Moscow, The State Tretyakov Gallery Publ., 2002, pp. 174–180. (in Russian)
- Clark K. *The Nude: A Study in Ideal Form*. New York, Princeton University Publ., 1956. 458 p.
- Fedorov-Davidov A. *Skul'ptura (Sculpture)*. *Pechat' i Revoliutsia. 1917–1927 (Press and Revolution. 1917–1927)*. *The seventh book*. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1927, pp. 183–201. (in Russian)
- Neiman M. *Dve brigadi skul'ptorov (Two Teams of Sculptors)*. *Iskusstvo (Art)*, 1935, no. 6, pp. 87–116. (in Russian)
- O'Mahony M. *Sport in the USSR*. London, Reaktion Books Publ., 2006. 293 p.
- Voronov N.V. *Vera Mukhina*. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1989. 336 p. (in Russian)

УДК 73.05

DOI:10.24411/2658-3437-2019-13015

Седова Ирина Николаевна, искусствовед, заведующий отделом скульптуры. Государственная Третьяковская галерея, Россия, Москва, Лаврушинский пер., д. 10. 119017. tretyakov@tretyakov.ru

Sedova, Irina Nikolaevna, art historian, head of the Sculpture department. Tretyakov gallery, Lavrushinskii per., 10 119017 Moscow, Russian Federation. tretyakov@tretyakov.ru

«БОРЬБА С ЗЕМЛЕЙ». РЕЛЬЕФ ИВАНА ШАДРА В СОБРАНИИ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

"STRUGGLE WITH THE SOIL". RELIEF BY IVAN SHADR IN THE TRETYAKOV GALLERY COLLECTION

Аннотация. В статье рассматривается проблема образно-пластического решения одного из выдающихся монументально-декоративных произведений XX в. — рельефа Ивана Шадра «Борьба с землей», находящегося в собрании Государственной Третьяковской галереи. Рельеф является частью неосуществленной композиции фонтана «Штурм земли», эскиз которого был создан И. Шадром для Первой сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве. Произведение представляет собой пример соединения романтической патетики, характерной для творческих интенций И. Шадра, и попытки ее воплощения в жизненно убедительной манере. Столь сложное в плане реализации образно-пластическое решение было продиктовано уникальным мироощущением Шадра, которое заключалось в способности осмысливать окружающую действительность сквозь призму мифопоэтического восприятия. Эта черта явилась наиболее характерной для творческого метода мастера. Также в статье затрагивается вопрос реставрации и экспонирования рельефа в нынешних условиях функционирования Третьяковской галереи. В 2018 г. при участии специалистов Государственного научно-исследовательского института реставрации был проведен комплексный анализ загрязнений и поврежденный рельефа, в результате которого был подготовлен детальный план восстановления рельефа и составлена программа реставрационных работ. Также сотрудниками ГосНИИР была разработана уникальная конструкция для экспонирования произведения.

Ключевые слова: Шадр; Борьба с землей; рельеф; монументальный; миф; романтизм; экспонирование.

Abstract. In the study, the author concentrated on the problem of figurative and plastic solutions of one of the outstanding monumental and decorative works of the twentieth century — relief by Ivan Shadr "Struggle with the Soil", which is in the collection of the State Tretyakov gallery. The relief is a part of an unrealized composition of the Struggle with the Soil fountain sketched by I. Shadr for the All-Russian Agricultural and Domestic Industries Exhibition in Moscow. The work is an example of a combination of the romantic spirit, which is typical for I. Shadr's creative intentions and attempts to embody it in a lifelike convincing manner. The unique worldview of Shadr dictated such complex in terms of implementation figurative and plastic solutions. He could comprehend the surrounding reality through the prism of mythopoetic perception. This feature was the most characteristic of the creative method of the master. The article also touches upon the issue of restoration and display of the relief in the current conditions of the Tretyakov gallery. In 2018, with the participation of specialists from the State Research Institute of Restoration, a comprehensive analysis of contamination and damage to the relief was carried out. This resulted in the detailed plan to restore the relief and a program of restoration works. Also, the State Research Institute of Restoration employees developed a unique design for the work display.

Keywords: Shadr; Struggle with the Soil; relief; monumental; myth; romanticism; exhibition.

Скульптор Иван Дмитриевич Шадр (Иванов), расцвет творчества которого пришелся на непростой период 1920-х – 1930-х гг., является автором целого ряда поистине выдающихся произведений пластики, многие из которых вошли в золотой фонд отечественной художественной культуры. К такого рода работам, безусловно, принадлежит монументально-декоративный рельеф «Борьба с землей», выполненный скульптором в 1923 г. Рельеф является частью неосуществленной композиции фонтана «Штурм земли», эскиз которого был создан И. Шадром для Первой сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве. В реальном размере Шадр успел выполнить в гипсе только рельеф, который предполагалось установить в основании фонтана. В 1959 г. рельеф был отлит В. В. Лукьяновым в бронзе и в 1961 г. поступил в собрание Третьяковской галереи (Илл. 1).

Во время подготовки этого крупномасштабного проекта — Первой сельскохозяйственной выставки, призванной продемонстрировать наивысшие достижения прогресса молодой страны Советов — был объявлен конкурс на создание скульптурной группы для центрального фонтана. Иван Шадр принял участие в конкурсе наряду с такими признанными мастерами, как С. Т. Конёнков и Н. А. Андреев, также представивших свои проекты на суд жюри, и создал три эскиза. Первый носил название «Гений человечества». Композиция представляла собой

изображение властелина мира на колеснице прогресса. Вот как сам скульптор описывал свою идею: «Молния — мозг человека, авио — плечи человека, механика — руки человека» [6, с. 74]. Второй проект назывался «Пробуждение России». Третий — «Штурм земли», которому Шадр отдал все свои силы — стал победителем конкурса. Рельеф «Борьба с землей» должен был являться частью каждого из замыслов скульптора. Характерно, что два других проекта заняли второе и третье места, таким образом, Шадр явился единоличным победителем в этой творческой борьбе. Однако его произведению не суждено было реализоваться, так как на осуществление проекта у организаторов не оставалось ни денег, ни времени — выставка должна была вот-вот открыться. Это стало настоящей трагедией для И. Шадра: ««Борьба с землей», лишенная завершения, казалась ему бессмысленной. Показанная в отдельной горельефной доске, она создавала впечатление безнадежности, отчаяния» [1, с. 75]. Но, даже будучи экспонируемый в таком «обездоленном» варианте, горельеф производил на современников неизгладимое впечатление. «Строгая, непримиримо требовательная А. С. Голубкина, мастерство которой Шадр знал и ценил всегда, сказала даже: «Вот у кого надо учиться»» [1, с. 75]. Его поздравляли, у его скульптуры постоянно толпились зрители.

В чем же заключалась идея Шадра и в чем уникальность созданного произведения? Основная композиция фонтана



Илл. 1. Иван Дмитриевич Шадр. Борьба с землей (фрагмент). 1923, отлит в 1959. Бронза. Государственная Третьяковская галерея, Москва (состояние рельефа на 2019 г.)

представляла собой огромную глыбу земли, которую пытались вспахать трактор, называемый Шадром «владыка земли». Управлять же этим чудом прогресса должен был человек. В основание фонтана предполагалось врезать рельеф «Борьба с землей», на котором, по контрасту с главным героем, изображены крестьяне, с трудом пытающиеся вспахать землю.

Фонтан «Штурм земли», равно как и рельеф «Борьба с землей», представляют собой интереснейший пример соединения романтической патетики, характерной для творческих интенций И. Шадра, и попытки ее воплощения в жизненно убедительной манере. Столь сложное в плане реализации образно-пластическое решение было продиктовано уникальным мироощущением Шадра, которое заключалось в способности осмысливать окружающую действительность сквозь призму мифопоэтического восприятия. Эта черта, являясь наиболее характерной для творческого метода мастера, отмечалась многими современниками как исключительный романтизм, присущий его натуре.

О «взволнованном восприятии жизни» [6, с. 8] Шадром говорил великий оперный певец Иван Козловский. Живописца Михаила Нестерова, написавшего портрет скульптора, восхищали его «молодость, даровитость и полет» [6, с. 8]. Педагог Шадра — выдающийся скульптор Теодор Залькайн — так отзывался о своем ученике: «Живой собеседник, увлеченный фантазией, он производил впечатление человека, не знающего трудностей... это был милый молодой человек, все время готовый к взлету» [6, с. 183]. Залькайн пишет о присущей его ученику «романтической тяге куда-то вдаль», которая заставила начинающего скульптора «пустить в путь в поисках условий для более полного расцвета таланта» [6, с. 183–184]. Известный скульптор Александр Грубе свидетельствует: «Он (И. Д. Шадр — И.С.) говорил о могучем преувеличении, о романтике» [6, с. 189–190]. «Пройдут годы, — продолжает Грубе — и его революционная романтика, по-моему, очень родственная революционной романтике Маяковского, будет восприниматься еще сильнее» [6, с. 191]. В конце творческого пути Иван Шадр обратился к образу

поэта-романтика Джорджа Байрона, размышляя о создании ему памятника. Безусловно, в творческом отношении Ивану Дмитриевичу был близок Антуан Бурдель, с работами которого он познакомился, когда поехал учиться в Париж в 1910–1911 гг. Под впечатлением общения с этим мастером Шадр создал одну из своих характерных работ «В бурю» (1931, бронза, ГТГ), где экспрессия человеческого тела доведена до предела.

Как известно, программной задачей романтизма становится «создание мира, принципиально непохожего на реальность» [4, с. 165]. Это утверждение в основе своей, несомненно, сродни определению мифа. Однако это родство во многом более сложное и опосредованное. «Уже более полувека западноевропейские ученые исследуют миф совсем с иной позиции, чем это делалось в XIX в. В отличие от своих предшественников они рассматривают теперь миф не в привычном значении слова: как «сказку», «вымысел», «фантазию», а так, как его понимали в первобытных и примитивных обществах, где миф обозначал, как раз наоборот, «подлинное, реальное событие», и, что еще важнее, событие сакральное, значительное и служащее примером для подражания» [7, с. 15]. Именно с позиций своего рода сакральной подлинности, служащей примером для подражания, представляется обоснованным анализировать многие замыслы скульптора.

Можно сделать вывод, что в основе проявления так называемых романтических тенденций в творчестве И. Д. Шадра лежат глубинные первопричины, о которых мы уже упомянули, а именно — особый строй мышления, связанный с мифопоэтическим восприятием действительности. И здесь нам видится наиболее верным и точным определение, данное Шадру скульптором Борисом Королёвым: «Жюль Верн от скульптуры» [6, с. 16]. Действительно, фантазийность, кажущаяся несбыточностью его проектов не только поражали воображение современников, но способны вызывать искреннее изумление и восхищение у ныне живущих. Однако создавая эти проекты, Шадр искренне верил в возможность их осуществления. Такая убежденность жила в его сознании как неотъемлемая составляющая всего, что он делал

и о чем мечтал. Именно это качество, будучи определяющим, позволяет говорить о присущих мышлению скульптора чертах мифологизма.

Например, в композицию «Ленин умер, но дело его живет»¹ Шадр мечтал ввести свет. Он искренне надеялся на возможность появления подземной скульптуры, мечтал увидеть скульптуру подводную, которая бы светилась подобно глубоководным рыбам. Из плавающих льдов он предполагал соорудить плавающие монументы. Вид паровозных гусениц будил в воображении Шадра образы железнодорожной скульптуры. Наконец, фантазию скульптора будоражила идея летающего монумента: «Скажем, один из аэропланов будет назван именем Максима Горького. Но почему же он должен отличаться только вывеской? Почему не украсить его барельефным портретом писателя, не придать ему очертания стальной птицы-буревестника? Даже в звуке мотора можно передать клеток буревестника, даже шасси можно сделать похожими на его лапы» [6, с. 134]. Парадоксально, но даже А. С. Пушкина Иван Дмитриевич мыслил не как традиционный лирический образ, а как монументальную фигуру, высеченную в горах Гурзуфа, желая продемонстрировать масштаб личности поэта. Проекты Шадра были мифологичны по сути, являя собой метафоры глубинных смыслов, квинтэссенции жизнестроительных идей, которые отражены уже в их названиях: «Памятник мировому страданию», «Памятник человеческой воле, которая побеждает вечную мерзлоту».

Именно к такого рода проектам принадлежит и фонтан «Штурм земли». Основная идея композиции заключалась в противопоставлении человека-героя, побеждающего землю и обычных крестьян, тщетно пытающихся с ней совладать. Этот замысел в пластическом отношении вылился в своеобразно претворенное традиционное противостояние мира горного и мира дольного, сакрального и профанного. Средствами пластики скульптор с большим мастерством разыгрывает некую мистерию, построенную по классическим канонам мифа. Есть супергерой, преодолевающий с помощью супермеханизма — в

одиночку! — ту хтоническую силу, с которой безуспешно пытается бороться целая армия простых крестьян, в распоряжении которых находятся незамысловатые орудия труда — мотыга, соха и плуг, предназначенные для обыкновенного человека.

Сами же крестьяне буквально загнаны автором в подземный склеп, размеры которого, безусловно, малы для этих мощных жилистых фигур. Этот точно найденный скульптором композиционно-пластический прием очень убедительно передает всю невозможность борьбы. Само ограниченное пространство, в котором пребывают персонажи, не дает им распрямиться. Эти условные стены земляного склепа давят на крестьян, они словно пытаются прорваться сквозь них, но все усилия тщетны. Шадр смело использует приемы пластической гиперболы: широко открытый в крике рот, который вот-вот разорвется, вывернутое наружу плечо, где сочленения костей готовы вспороть кожу. Подчеркнутая экспрессия движений, жестов, поз, мимики персонажей создает ощущение нереальности происходящего. Но, несмотря на подробное изображение движения, эта сцена борьбы с землей не воспринимается как натуралистическое изображение.

По сути, перед зрителем разворачивается драма, соучастником которой он невольно становится. И эта драма имеет совершенно иные временные параметры, нежели время быденное. Происходит как бы выход за пределы существующего времени и погружение во время вымышленное, трансисторическое [подробнее об этом: 7, с. 177], мифологическое. На первый взгляд довольно странно, говоря о скульптуре, рассуждать о категориях времени, так как изображение априори статично. И, тем не менее, Шадру удается методом противопоставления двух образов — супергероя и «человека обычного» — достичь возможности столь характерного для мифа совмещения двух временных состояний: вечного и преходящего.

С большой долей вероятности можно утверждать, что такой временной эффект стал возможен, в том числе, за счет обращения Шадра к приемам киномонтажа. Он словно представляет вниманию зрителя два встык смонтированных друг с другом



Илл. 2. Иван Дмитриевич Шадр. Борьба с землей (фрагмент). 1923, отлит в 1959. Бронза. Государственная Третьяковская галерея, Москва (состояние рельефа на 2019 г.)



Илл. 3. Иван Дмитриевич Шадр. Борьба с землей (фрагмент). 1923, отлит в 1959. Бронза. Государственная Третьяковская галерея, Москва (состояние рельефа на 2019 г.)

кадра, где, как в кино, мы за долю секунды перемещаемся из одного времени и пространства в другое, из тяжелого прошлого крестьянина в его прекрасное будущее победы над землей. Действительно, незадолго до создания этого скульптурного проекта Шадр работал в качестве художника в кинематографе, что становится ясно из воспоминаний советского кинорежиссера и сценариста Евгения Алексеевича Иванова-Баркова: «Иванов-Шадр в этот период некоторое время работал в кино в качестве художника, кажется, в фильме «Юлиан отступник», который ставила фирма «Атик». Мне довелось встречаться с ним и разговаривать. Шадр был очень увлечен кино и его возможностями. Он принадлежал к людям, у которых в основе их существа лежит новаторство, к людям большой мысли, к таким, как Александр Петрович Довженко... Он был восхищен масштабами, которые открывает кинематограф перед искусством. Смотря вперед, он предлагал чудесные возможности, заложенные в самом существе техники кино. Со свойственной ему одержимостью и вдохновением, он фантазировал киноэтюды с применением таких монтажных комбинаций, под которыми охотно бы подписался сам первооткрыватель монтажных приемов Дзига Вертов, пришедший в кино лет на шесть позже этого разговора» [2].

Е. А. Иванов-Барков не указывает точной даты, когда он встречался с Шадром. Однако если обратиться к истории кинематографа, можно предположить, что их общение происходило, вероятно, в 1916 г., так как именно тогда был снят только один фильм на эту тему, а именно кинокартина «Гибель богов» по мотивам первой части трилогии Мережковского «Юлиан Отступник». Также Иванов-Барков указывает, что в это же время И. Д. Шадр работал над оформлением знаменитого кафе «Десятая муза», которое, по некоторым источникам, уже существовало в дореволюционные годы, что подтверждает наше предположение. Проект фонтана создавался Шадром в 1923 г., а, соответственно, идеи и средства выразительности кинематографа уже были глубоко укоренены в его сознании.

Управляющий гигантским трактором супергерой предстает неким сверхъестественным существом, которое научило

человека по-иному обрабатывать землю, открыв тем самым новую эру, когда крестьянин должен быть освобожден от рабского ручного труда. По сути, это интерпретация вечного мифа о наступлении «Золотого века», когда божественные дары, как всегда добываемые героем, несут человечеству счастье, несравнимое с предыдущим временем, существование. «Миф рассказывает, каким образом реальность, благодаря деяниям сверхъестественных существ, достигла своего воплощения и осуществления, будь то всеобъемлющая реальность — Космос — или только ее фрагмент: остров, растительный мир, человеческое поведение или государственное установление» [7, с. 19].

Безусловно, все вышесказанное подтверждает идею того, что Ивану Шадру было свойственно особое мифопоэтическое мировосприятие действительности, а тип его мышления был близок мифологическому. Эта тенденция «обретения мифа» стала характерной чертой скульптуры рубежной эпохи, когда разворачивалась активная творческая деятельность таких мастеров пластики, как Анна Голубкина, Сергей Конёнков, Степан Эрьзя. У Голубкиной линия мифологического проходит через все творчество и выражена через глубинную антропоморфизацию природного начала, когда скульптор воспринимала природу как одушевленную, близкую человеку субстанцию. Ее работа «Земля» (1904), наделенная человеческим обликом и решенная совершенно в ином ключе, нежели образ земли Шадра, наглядно демонстрирует то, как воспринимала пространство мифологического Голубкина. С. Конёнков выразил эту интенцию, создавая своих сказочно-мифических персонажей, которые родом, несомненно, из народных поверий, но приобретают зримость только благодаря мастеру. С. Эрьзя виртуозно работал с деревом, словно доставая из его материи волшебный дух природы и воплощая его в скульптуре. Иван Шадр, вступивший на творческий путь несколько позже, продолжил эту линию, но в ином ключе, соединив изображение реального достижения науки с мифологическим принципом репрезентации образа.

Очевидно, что этот феномен в русской скульптуре рубежа XIX–XX вв. был связан с так называемой «волей к

сакральному», которая, по мнению Н. А. Хренова, обостряется в социуме в переходные периоды истории, в том числе, связанные с революционными всплесками. Как одну из причин автор выдвигает, в том числе, и творчество: «Такие сферы культуры прошлого, как религиозное и творческое вдохновение, демонстрируют волю к сакральному в ее высших проявлениях, которую, видимо, знал не только Лютер, но и Микеланджело, не только Игнатий Лойола, но и Бах» [5, с. 6]. Как известно, события революционного времени пробудили во многих художниках искренний творческий подъем, и Шадр был одним из ярких выразителей этой тенденции. Образы, созданные Иваном Шадром в композиции фонтана «Штурм земли» и рельефе «Борьба с землей», исключительны по своей оригинальности и мастерству, и, безусловно, ничего подобного в искусстве скульптуры того времени не существовало.

После окончания Великой Отечественной войны началась подготовка посмертной персональной выставки Ивана Шадра. С этой целью была осуществлена попытка собрать воедино сохранившиеся произведения мастера. Однако организаторов постигла неудача и разочарование, так как многие из его работ погибли из-за ненадлежащего хранения. Это касалось, в основном, тех произведений, которые были вывезены из мастерской скульптора после его смерти в неоттапливаемое помещение церкви на 2-й Мещанской улице. Но не только плохие условия хранения привели к утрате целого ряда шедевров И. Шадра. Многие работы, которые находились в коллекции музея Революции, также не сохранились, но подлинные причины этого еще предстоит установить. Среди них оказался и эскиз фонтана «Штурм земли».

Вот что на заседании скульптурной секции МОСХа высказывал об этом искусствовед Борис Николаевич Федоров, занимавшийся подготовкой произведений Шадра к выставке: «В процессе работы по выявлению наследия Ивана Дмитриевича Шадра мы констатировали утрату ряда произведений. Такая скульптура, как «Штурм земли», которую мы все знали, которая вошла в историю советской скульптуры, погибла в музее Революции, была разбита на куски и даже куски утеряны...» [3] Далее он продолжает, снова возвращаясь к этой скульптуре: «При розыске произведений пришлось столкнуться с неожиданными трудностями. В музее Революции не могли сказать, какие произведения Ивана Дмитриевича они имеют и где их искать. Документация отсутствовала или не соответствовала действительности. Для установления истины нам пришлось самим лезть по подвалам, опрашивать сотрудников музея. Картина была печальная: единственный уникальный экземпляр «Штурм земли» разбит...» [3], и далее Федоров описывает еще несколько работ автора, найденных им в плачевном состоянии. К тому же еще одна скульптура, выполненная И. Шадром для Первой

сельскохозяйственной выставки — фигура «Рабочего» — также была утрачена. Об этом доложил на заседании Б. Н. Федоров: «Вольное количество небольших скульптур и портретов при перевозке из мастерской на 2-ю Мещанскую было потеряно. Трехметровый «Рабочий», который был на Сельскохозяйственной выставке, рассыпался» [3]. Таким образом, бронзовый отлив рельефа «Борьба с землей» — это единственное сохранившееся свидетельство работы И. Д. Шадра для Первой сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве.

Учитывая уникальность произведения Ивана Шадра «Борьба с землей», в Третьяковской галерее всегда существовало понимание того, что рельеф необходимо экспонировать. Однако многие годы этот вопрос оставался открытым, в том числе, потому, что проблема экспонирования монументально-декоративных произведений не является основной сферой деятельности галереи. В 2018 г. при участии специалистов Всероссийского научно-исследовательского института реставрации был проведен комплексный анализ загрязнений и повреждений рельефа, включающий в себя фотофиксацию памятника с составлением аннотированного альбома, архитектурные обмеры композиционных составляющих рельефа, отбор проб материала. По рассчитанным участкам было определено, что на произведении сформировалась неравномерная патина, требующая комплексных мер по расчистке, стабилизации и восполнению утрат с целью сохранения и подготовки рельефа к экспонированию. Также исследование показали, что некоторые фрагменты имеют сильную деформацию, разрывы и утраты. Устранить имеющиеся разрушения без значительного вмешательства в памятник не представляется возможным, так как это может привести к утрате авторской патины. Также локальные термические воздействия способны вызвать дополнительные напряжения, которые приведут к растрескиванию и образованию новых очагов коррозии.

На основе этих заключений был подготовлен детальный план восстановления рельефа и составлена программа реставрационных работ с технологическими рекомендациями. Также сотрудниками ВНИИР была разработана уникальная конструкция для экспонирования произведения. Она позволит без использования лишнего трудозатрат перемещать столь масштабную работу по частям, так как устройство снабжено колесами, и быстро монтировать ее на выбранном участке с помощью специальных креплений. Рельеф предполагается расположить на уровне глаз человека, что даст возможность зрителю детально ознакомиться с произведением. Удобство конструкции заключается еще и в том, что она позволит осуществлять не только экспонирование, но и компактное хранение произведения в вертикальном положении. Таким образом, вопрос о сохранении для будущих поколений одного из шедевров отечественной монументальной пластики получит свое разрешение в ближайшем будущем.

Примечания:

¹ Шадр И. Д. Ленин умер, но дело его живет. 1936–1939. Гипс тонированный (не сохранился).

Список литературы:

1. Воронова О. П. Шадр. М.: «Молодая гвардия», 1969. 192 с.
2. Иванов-Барков Е. А. Воспоминания. Машинопись. Иванов-Шадр. РГАЛИ. Ф. 2970. № 1. Ед. хр. 46. Л. 11–12.
3. Федоров Б. Н. Выступления на заседании, посвященном итогом подготовки к выставке произведений И. Д. Шадра и на вечере его памяти. Стенограммы. Машинопись. РГАЛИ. Ф. 2780. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 5.
4. Федосёнок И. В. Грани романтического сознания: путешествие в мир альтернативной реальности // Романтизм. Вечное странствие. М.: «Наука», 2005. С. 165–202.
5. Хренов Н. А. Воля к сакральному. СПб.: Алетея, 2006. 571 с.
6. Шадр. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания о скульпторе. М.: «Изобразительное искусство», 1978. 256 с.
7. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: «Академический проект», 2014. 235 p.

References:

- Eliade M. *Aspekty mifa (Aspects of the Myth)*. Moscow, Akademicheskii proekt Publ, 2014. 235 p. (in Russian)
- Fedosonok I. V. Grani romanticheskogo soznaniia: puteshestvie v mir al'ternativnoi real'nosti (The Angles of Romantic Consciousness: A Journey to the World of Alternative Reality). *Romantizm. Vechnoe stranstvie (Romanticism. Endless Journey)*. Moscow, Nauka Publ., 2005, pp. 165–202. (in Russian)
- Khrenov N. A. *Volia k sakral'nomu (The Will to the Sacred)*. Saint Petersburg, Aleiteia Publ., 2006. 571 p. (in Russian)
- Voronova O. P. *Shadr*. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1969. 192 p. (in Russian)
- Voronova O. P. (ed.). *Shadr. Literaturnoe nasledie. Perepiska. Vospominaniia o skulptore (Shadr. Literary Legacy. Correspondence. Memories about the Sculptor)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1978. 256 p. (in Russian)

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

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

ОБРАЗЫ ВОСТОКА В СОВЕТСКОЙ ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКЕ 1930-Х ГГ.: «РУСТЕМ» Р. Н. НИКОЛАЕВОЙ И «ШОТА РУСТАВЕЛИ» Н. Я. ДАНЬКО

IMAGES OF THE ORIENT IN SOVIET PORCELAIN SCULPTURE OF THE 1930S: "RUSTEM" BY RIMMA NIKOLAEVA AND "SHOTA RUSTAVELI" BY NATALIA DANKO

Аннотация. Ориентальная и фольклорная проблематика занимали значительное место в советском художественном фарфоре 1930-х гг., что являлось как продолжением традиций, сложившихся уже в первые послереволюционные годы, так и отражало идейную направленность своего времени с его ориентацией на «Восток» и тяготением к героическому эпосу. В статье исследуется историко-культурный контекст и художественное решение скульптурной группы «Рустем» Р. Н. Николаевой и чернильницы «Шота Руставели» Н. Я. Данько на материале произведений, хранящихся в собрании ОМИФЗ ГЭ. Проведение юбилейных торжеств, посвященных Абу-л-Касиму Фирдоуси (1934) и Шота Руставели (1937), способствовало росту интереса переводчиков и исследователей к их произведениям, а также популяризации их творческого наследия и приобретению им новых социально-политических коннотаций в советской культуре. Образ героя Фирдоуси Рустема, созданный Р. Н. Николаевой, отличается сказочным, эпическим характером, стремлением подчеркнуть в его облике силу и решительность, а также вниманием скульптора к деталям костюма. Декоративную выразительность скульптуре придает роспись А. В. Воробьевского (варианты 1936 и 1937 гг.). В трактовке образа Шота Руставели Н. Я. Данько следует традиционной для советского искусства «иконографии» поэта, придавая ему, тем не менее, некоторую камерность. Художники Е. Я. Данько (1938), М. Н. Мох (1938), Е. Н. Лупанова (1941), А. В. Воробьевский (1938) в присущей каждому из них творческой манере создают росписи чернильницы «Шота Руставели», стремясь подчеркнуть романтический характер образа автора «Вепхис ткаосани».

Ключевые слова: советский фарфор; фарфоровая пластика; искусство 1930-х гг.; Восток; Н. Я. Данько; Р. Н. Николаева; А. В. Воробьевский; Шота Руставели; Абу-л-Касим Фирдоуси.

Abstract. Oriental and folklore problems occupied a significant place in Soviet porcelain sculptures of the 1930s. It was a continuation of the traditions that developed in the first post-revolutionary years. This reflected the ideological line of that time with its focus on the "Orient" and to the heroic epic. In the article, the researcher examined the historical and cultural context and artistic qualities of the sculptural group "Rustem" by Rimma Nikolaeva and the inkwell "Shota Rustaveli" by Natalia Danko, considering the pieces from the Museum of the Imperial Porcelain Factory of the State Hermitage. The jubilee celebrations dedicated to Abu-l-Qasim Firdowsi (1934) and Shota Rustaveli (1937) contributed to the growth of translation and scientific activity in relation to their works, as well as popularization of their creative heritage which acquired new social and political connotations in Soviet culture. The author underlined that in the sculptural image of Firdowsi's hero Rustem, Rimma Nikolaeva emphasized his fabulous epic character, his strength, and determination and paid special attention to the details of his costume. A. V. Vorob'evsky's painting gave decorative expression to the sculptural group (versions 1936 and 1937). The researcher accented that Natalia Danko interpreted the image of Shota Rustaveli according to the poet's "iconography" that was traditional for Soviet art. Nevertheless, she made his image more poetic and intimate. In their creative manner, artists Elena Danko (1938), Mikhail Mokh (1938), Elizaveta Lupanova (1941), Alexey Vorob'evsky (1938) made original paintings of the inkwell Shota Rustaveli, emphasizing the romantic character of the sculptural image.

Keywords: Soviet porcelain; porcelain sculpture; the art of the 1930s; the Orient; Natalia Danko; Rimma Nikolaeva; Alexey Vorob'evsky; Shota Rustaveli; Abu-l-Qasim Firdowsi.

Одной из ключевых черт советской культуры 1930-х гг. была ее ориентация на «Восток», противопоставляемый «Западу» и его системе ценностей. «Ориентализация» культуры сталинской эпохи проявилась в интересе к литературному наследию советского Востока, его изучению и визуальной репрезентации. Не менее значимым для культурного дискурса этого периода была его «фольклоризация» и тяготение к героическому эпосу [см. 1; 5].

Тема Востока — как воображаемого, так и вполне реального — была одной из ключевых для советского фарфора 1920-х — 1930-х гг., получив развитие в пластике, росписи сервизов, ваз, блюд и других форм. В ранний период развития советского фарфорового искусства интерес к образам Востока являлся органичным продолжением художественных традиций «Мира искусства» и эстетики дягилевских «Русских сезонов», которые способствовали развитию интереса к ориентальной тематике в Европе [см. 2]. Поскольку художественный фарфор Государственного

фарфорового завода активно экспонировался на международных выставках и нередко делался на экспорт, обращение к теме Востока было для него особенно актуальным. В качестве примеров можно привести цикл фигур «Бахчисарайский фонтан» (1922–1923) Н. Я. Данько, чашки с блюдами «Курильщица» (1923) и «Персидские бани» (1924), сервизы «Персидские мотивы» (1923) и «Персидский» (1924; 1929) Р.-Р. О'Коннель-Михайловской, скульптуры Т. О. Давтяна «Перс в чалме» и «Перс с блюдечком» (около 1930). В конце 1920-х — 1930-х гг. в фарфоровом искусстве тема советского Востока все более отчетливо приобретает агитационно-политические коннотации. Примером могут служить роспись сервиза «Восток поднимается» (1930) М. Н. Муха, скульптура «Афганская женщина, сбрасывающая чадру» (1929) Е. Р. Трипольской, чернильный прибор «Обсуждение проекта Сталинской конституции в колхозе Узбекистана» (1936) Н. Я. Данько, роспись сервиза «СССР — Восток» (1936) Л. К. Блак, сохраняющие присущую восточному искусству изысканную орнаментальность.

Не менее значимой для советского фарфорового искусства была тема сказки [15], созвучная самому его духу, поскольку оно почти всегда творило некую идеальную, «сказочную» реальность, в которой «добро» побеждает «зло», а жизнь полна радости и изобилия. В ранний период развития советского фарфора появляются росписи тарелок «Солнце» (1918) и «Солнце и Луна» (1918), сервизов «Конек-горбунок» (1919) и «Снегурочка» (1922) А. В. Щекотиной-Потоцкой, блюда «Град-Китеж» (1921) З. В. Кобылецкой, сервиза «Руслан и Людмила» (1926) С. В. Чехонина, еще проникнутые духом культуры модерна. Примером обращения к сказочной тематике в 1930-е – 1940-е гг. могут служить росписи сервизов «Сказка о Царе Салтане» (1934) и «Иван-царевич и серый волк» (1933–1935) Т. Н. Беспаловой-Михалевой, «Сказка о рыбаке и рыбке» (1936) В. П. Фрезе, «Витязь в барсовой шкуре» А. М. Ефимовой (1940). всплеск интереса к сказочным образам предельно закономерен для «Культуры 2» с ее тягой к народному, традиционному, архетипическому и мифологическому [5]. Органичным синтезом «ориентальной» и «фольклорной» проблематики в фарфоре 1930-х гг. стали скульптурная группа «Рустем» Р. Н. Николаевой и чернильница «Шота Руставели» Н. Я. Данько.

В 1934 г. в СССР отмечался тысячелетний юбилей персидского и таджикского поэта Абу-л-Касима Фирдоуси, автора эпической поэмы «Шах-Наме» («Книга Царей»), к которому был издан перевод избранных мест поэмы М. Л. Лозинского [12], а также вышел сборник научных статей, посвященных его творчеству [11]. Как отметила Н. Ю. Чалисова, «поскольку Таджикистан вошел в семью советских республик, а на классическом персидском написана вся та литература, что является общим наследием таджиков и персов, персидская поэзия стала частью “литературы народов СССР”, а переводы великих “таджикских поэтов” — делом государственной важности» [13, с. 109–110]. Тысячелетний юбилей поэта пришелся «на переломный момент, когда давление коммунистической идеологии усиливалось с каждым днем, но еще существовал обмен книгами и статьями с европейскими коллегами и сохранялись дореволюционные академические традиции. Поэтому в юбилейных славословиях Фирдоуси уже предстал поэт, отстаивавшим в “Книге царей” интересы тружеников и прославляющим труд свободного землевладельца, но академические изыскания относительно рукописей поэмы или истории ее изучения на Западе велись на европейском уровне» [13, с. 113].

В фарфоровом искусстве к творческому наследию Фирдоуси обратилась Р. Н. Николаева, создав для Государственного фарфорового завода им. М. В. Ломоносова скульптурную группу «Рустем» (Илл. 1). Рустем — главный герой поэмы «Шах-Наме», славный своей силой, мужеством, умом и благородством. Образ Рустема, совершающего подвиги во благо своей родины, носит архетипический характер и имеет общие черты с образами русских богатырей, приобретающее особое «агитационно-политическое» значение в культуре второй половины 1930-х гг.

Римма Николаевна Николаева (1893–1937) — художник, скульптор, иллюстратор сцен иранской мифологии и эпоса. О ее жизни и творчестве известно не слишком много. Как сообщает книга «Люди и судьбы. Библиографический словарь востоковедов — жертв политического террора в советский период (1917–1991)», она родилась в Нижнем Новгороде, в 1920-е гг. бывала в Ташкенте, навещая там находившуюся в ссылке поэтессу Е. И. Васильеву. В 1927 г. она познакомилась с китаеведом Юлианом Константиновичем Щуцким, который читал в Ташкенте лекции и также навещал Е. И. Васильеву. В 1935 г. Р. Н. Николаева переехала в Ленинград, продолжив общение с Ю. К. Щуцким, с которым у нее были общие интересы в области антропософии и мистицизма. Р. Н. Николаева выполняла работы для Государственного фарфорового завода им. М. В. Ломоносова и ИВ АН СССР. Судьба Р. Н. Николаевой сложилась трагически: она была арестована на квартире Ю. К. Щуцкого 7 мая 1937 г. Ее привлекли к делу «анархическо-мистической организации “Орден тамплиеров”». Она была приговорена к высшей мере наказания; приговор был приведен в исполнение 9 октября 1937 г. [4, с. 283–284].

Скульптор Р. Н. Николаева показывает персидского богатыря невысоким и коренастым, держащим под уздцы своего боевого



Илл. 1. Скульптурная группа «Рустем». Модель Р. Н. Николаевой, роспись А. В. Воробьевского. 1936. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, серебрение, цировка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф А. В. Теребинин

коня Рахша — верного спутника, помогавшего ему в совершении подвигов. Образ героя Фирдоуси Рустема, созданный Р. Н. Николаевой, отличается сказочным, эпическим характером, стремлением подчеркнуть в его облике силу и решительность. Декоративную выразительность скульптуре придает роспись Алексея Викторовича Воробьевского (варианты 1936 и 1937 гг.), ювелирно передающая мельчайшие детали его богатого и замысловатого костюма. А. В. Воробьевский [см. подробнее: 6] — один из наиболее известных художников Государственного (Ленинградского) фарфорового завода имени М. В. Ломоносова, выработавший свой уникальный авторский стиль с присущей ему безграничностью творческой фантазии, тонкой графичностью, орнаментальностью и изысканностью колорита. Особенно близки художнику были сказочная и восточная тематика (сервиз «Русалки» (1931), чашка с блюдцем «Сказка о Царе Салтане» (1936), сервиз «Руслан и Людмила» (1938), сервиз «Аленький цветочек» (1949), чашка с блюдцем «Арабески» (1940)).

Вариант росписи скульптурной группы «Рустем» 1936 г. — наиболее яркий, жизнерадостный, с активным использованием серебрения и позолоты. Рустем облачен в золоченый кафтан, украшенный затейливым узором, надетый поверх серебряной кольчуги, синие шаровары с круглыми наколенниками, заправленные в коричневые сапоги с золотыми накладками. Руки героя защищают золоченые наручи, а голову венчает причудливый шлем с тульей в виде головы льва и разноцветными перьями. Белый конь Рустема с ярко-желтым хвостом и гривой одет не менее богато и красочно: внимание зрителя привлекают его золотой узорчатый наголовник, серебряные стремяна, расписные нагрудник и накрупник. Конь опирается на фантастическое дерево с двумя перевитыми стволами с разноцветными пальмообразными листьями и круглыми желтыми плодами.



Илл. 2. Чернильница «Шота Руставели». Модель Н. Я. Данько, роспись Е. Я. Данько. 1938. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф Е. А. Ткачук

Вероятно, образ Рустема связан с одним из самых трагических эпизодов поэмы, в котором герой убивает в поединке своего сына Сохраба (Зораба), ведущего на войну с Ираном туранцев. Несмотря на свое глубокое горе, герой продолжает защищать родную страну. В пользу этой интерпретации говорит подпись на основании второго варианта росписи скульптуры, созданного А. В. Воробьевским в 1937 г.: «Ростем» (древний персидский богатырь./герой поэмы Фердуси./ «Ростем и Зораб». Второй вариант росписи А. В. Воробьевского — более сдержанный и «реалистичный»: Рустем облачен в синий кафтан, а его коня в яблоках украшает скромная золотая уздечка.

Чернильница «Шота Руставели» (1938) создавалась заведующей скульптурной мастерской Государственного фарфорового завода им. М. В. Ломоносова Натальей Яковлевной Данько к 750-летию грузинской эпической поэмы «Витязь в тигровой шкуре» («Витязь в барсовой шкуре»)¹. Наталья Яковлевна Данько (1892–1942) [см. подробнее: 3] — самый известный скульптор Государственного фарфорового завода им. М. В. Ломоносова, с чьим именем связана большая часть продукции скульптурной мастерской предприятия в довоенный период. В 1920-е – 1930-е гг. Н. Я. Данько создает как ряд произведений, увековечивающих образы артистов, писателей и поэтов («Балерина А. Павлова в концертном номере “Умирающий лебедь”» (1931), «Анна Ахматова» (1924), «Артист В. К. Папазян в роли Отелло» (1938), «А. М. Горький» (1938), «А. С. Пушкин на прогулке» (1936), «А. С. Пушкин за работой» (1936) и др.), так и работ на «восточную» тематику (трубка «Турок» (1920), цикл «Бахчисарайский фонтан» (1922–1923), «Игра в шашки» (1937), «Грузинка с корзиной фруктов» (1939), «Узбечка» (1939) и др.). Среди

них как бюсты, фигуры и скульптурные группы, так и сложные пластические формы (чернильницы, пепельницы, подставки для ламп и карандашей, корпуса для часов и т.д.).

24–29 декабря 1937 г. в Тбилиси состоялся юбилейный руставелевский пленум Союза Советских писателей СССР². Кроме того, в различных городах СССР проводились выставки, торжественные заседания, научные сессии, лекции, вечера, посвященные Шота Руставели, его эпохе и поэме «Вепхис ткаосани» (Заря Востока. 1937. № 296. С. 2). В контексте общего интереса к культурному наследию советского Востока грузинский поэт Шота Руставели занимал особое место, будучи непосредственным соотечественником И. В. Сталина. Известно, что Сталин «охотно цитировал афоризмы Руставели — например, такие: “Коль нашла ворона розу, мнит себя уж соловьём”, “Недруга опасней близкий, оказавшийся врагом”. <...> В обращении к делегатам юбилейного руставелиевского пленума советских писателей в Тбилиси А. Серафимович начал свою речь с того, что Грузия “родила чудеснейшего поэта, который в веках, — Шота Руставели. Товарищи! Грузия родила вождя трудящихся всего мира товарища Сталина”. После этих слов “весь зал приветствует любимого Сталина. Раздаются звуки Интернационала”. Другие выступающие следуют той же риторике. Газетные номера, освещавшие работу юбилейного пленума, публикуют на одних и тех же страницах выступления делегатов пленума о Руставели и материалы о посещении ими родины Сталина — города Гори. <...> Наконец, в последнем предновогоднем номере “Зари Востока” за 1937 год публикуется длинное приветствие Сталину <...>, написанное Георгием Цагарели стихами, воспроизводящими стилистику поэмы Шота Руставели:

В солнцеликом Тариэле, в Автандиле, полном сил,
Наш народ, круша преграды, веру в счастье воплотил.
И в години угнетенья, испытаний и обид
Руставелевская доблесть берегла его, как щит. <...>
Вождь любимый и учитель! Устремлен к грядущим дням,
Ты учил любить светила, что в пути светили нам <...>
Мы горды, что ты, любимый, верный Ленину собрат.
Был воспоен Курюю бурной и возвращен для баррикад»
[цит. по: 1, с. 119–120].

В своих выступлениях участники пленума стремились подчеркнуть, что наследие грузинского поэта Шота Руставели стало наследием народов СССР благодаря деятельности Сталина. Газета «Заря Востока» (1937. № 296) приводит слова Л. П. Берии, лидера большевиков Грузии: «только в условиях сталинской дружбы стало возможным то тесное культурное общение народов СССР, когда величайшие памятники культуры отдельных народов становятся достоянием всего советского народа, когда к празднованию 750-летия бессмертной поэмы Руставели с одинаковой любовью готовятся в различных республиках, краях и областях Советского союза». Следует, однако, отметить, что славословия в адрес Сталина были в целом типичны для эпохи «культуры личности» 1930-х гг. и ситуация с Руставели не является здесь уникальной.

В 1930-е гг. издаются новые переводы «Вепхис ткаосани»: Константина Бальмонта (1936) [7], Георгия Цагарели (1937) [8], Пантелеймона Петренко при участии Константина Чичинадзе (1938) [9]. Переводы «гениальной поэмы бессмертного грузинского поэта Шота Руставели “Витязь в тигровой шкуре”» (Павленко П. Шота Руставели // Заря Востока. 1937. № 294. С. 3) или отрывков из нее были выполнены также на другие языки народов СССР: украинский, азербайджанский, армянский, узбекский, белорусский, башкирский, татарский, чувашский, абхазский (Заря Востока. 1937. № 298. С. 1; № 301. С. 1). В 1938 г. Александр Чачиков написал «Поэму о Руставели», в которой воспел его личность и творческое наследие, подчеркнув его значение для современности:

Шота! Поэта ль это имя?
Поэзию так назовем;
Устами робкими своими
Твоих созвучий водоем
Через столетье жадно пьем!
Позволь же мне, стихом мерцая,
Тебе поэму посвятить.
На той земле, земле без края,



Илл. 3. Чернильница «Шота Руставели». Модель Н. Я. Данько, роспись М. Н. Моха. 1938. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф Д. В. Сироткин



Илл. 4. Чернильница «Шота Руставели». Модель Н. Я. Данько, роспись М. Н. Моха. 1938. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф Д. В. Сироткин

Тебя умеют славно чтить, —
Где из героев величайший,
Дружа с победою одной,
Любимый Сталин — наше счастье —
Весь перестроит шар земной! [14, с. 6]

В 1939 г. вышел сборник статей «Шота Руставели и его время», рассматривающий различные аспекты биографии и творчества поэта [15]. Кроме того, в 1937–1938 гг. Руставели был посвящен ряд публицистических статей в советских изданиях [1, с. 296–297]. В советской периодике, выступлениях участников юбилейного пленума и исследованиях 1930-х гг. поэма Руставели получила крайне высокую оценку. «Предвосхищающая достижения советской литературы, поэма Руставели обнаруживала и свет реализма во тьме средневекового мракобесия, и такие поэтические достоинства, которые позволяли оценивать ее выше поэм Гомера, Данте и Гёте. Выступавший на юбилейном пленуме Правления Союза СП СССР в Тбилиси Петр Павленко объявил поэму Руставели “первым реалистическим произведением средних веков”, на столетие с лишним опередившим “надежды и чаяния поэтов раннего итальянского гуманизма” и превзошедшим их “здоровым реализмом, свободным от подчиненности церковной мистике”. <...>. Руставели, как могли прочитать читатели газет, освещавших юбилейные дни, был опередившим свое время поэтом-атеистом, “поэму истребляли, жгли на кострах, запрещали читать. Но грузинский народ сохранил творение своего гениального поэта <...>. Но никому Руставели не может быть так дорог и близок, как народам Советского союза”. Достоинства поэмы и ее автора кажутся в конечном счете всеобъемлющими — в их ряду найдется место и ссылке на народное предание, приписывающее Шота Руставели составление нового грузинского алфавита и изобретение типографского станка, и рассуждение об эмансипированном положении женщины в поэме, и признание рядового читателя — слесаря завода — в том, что “поэма близка и понятна”, “хотя лица, описываемые в ней, отделены от нас столетиями”» [1, с. 120–121].

В изобразительном искусстве 1930-х гг. образы Шота Руставели и его героев также нашли свое воплощение. 29 декабря 1937 г. в Государственном музее Грузии открылась выставка «Шота Руставели и его эпоха». Л. Маруашвили в статье «Гений и эпоха» отмечал, что «портреты и бюсты автора “Вепхис ткаосани” великого поэта грузинского народа Шота Руставели составляют целый отдел выставки. Они относятся к различным эпохам. Многие художники пробовали свой талант на этой благодарной теме. Портреты Шота рисовали замечательный художник-самоучка Нико Пиросманишвили, неизвестные ху-



Илл. 5. Чернильница «Шота Руставели». Модель Н. Я. Данько, роспись Е. Н. Лупановой. 1941. Фарфор; роспись подглазурная кобальтом, роспись надглазурная полихромная, позолота. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф Д. В. Сироткин

дожники старого времени. Из художников советской Грузии над портретами и бюстами Руставели работали С. Кобуладзе, Т. Абакелия, И. Тоидзе, Л. Гудиашвили, Ш. Кикиадзе, К. Санадзе, У. Джаларидзе, Габошвили, Мерабишвили, Л. Николадзе, Тапуридзе и др. <...>. Особо надо отметить два ковра с портретом Руставели, любовно исполненные Наги Ибрагим-заде и артелью «Кармир халича» под руководством Симоняна. Кроме портретов и бюстов, на выставке фигурируют художественные макеты памятника Руставели по проектам Мерабишвили, Топуридзе и Тавадзе» (Заря Востока. 1937. № 300. Иллюстрированное приложение). В 1938 г. были выпущена бронзовая плакетка «750 лет эпосу Руставели «Витязь в тигровой шкуре» и почтовая марка с портретом великого грузинского поэта. Из иллюстраций к поэме «Витязь в тигровой шкуре» можно отметить работы Т. Абакелия [8] и С. Кобуладзе [9], пронизанные романтическим пафосом и экспрессией.

В трактовке скульптором Н. Я. Данько сидящий под деревом и творящий свой эпос Руставели кажется похожим на «восточного сказочника» [16, с. 20]. Внешний облик и костюм Руставели, созданный Н. Я. Данько, можно считать «классическим» для его иконографии в советском искусстве. «Портрет» Руставели находит параллели в его изображениях, созданных



Илл. 6. Чернильница «Шота Руставели». Модель Н. Я. Данько, роспись Е. Н. Лупановой. 1941. Фарфор; роспись подглазурная кобальтом, роспись надглазурная полихромная, позолота, серебрение. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф Д. В. Сироткин

Т. Абакелия, С. Кобуладзе, И. Тоидзе, У. Джапаридзе, А. Чхаридзе, Я. Николадзе. В то же время в интерпретации Н. Я. Данько образ поэта отличается спокойной сосредоточенностью и определенной камерностью, органичной для фарфоровой пластики. Оригинальные варианты росписи чернильницы предложили художники Государственного фарфорового завода им. М. В. Ломоносова Елена Яковлевна Данько, Михаил Николаевич Мох, Елизавета Николаевна Лупанова, Алексей Викторович Воробьевский³.

В росписи чернильницы, созданной сестрой скульптора, писательницей и историографом завода Е. Я. Данько (Илл. 2), поверхность одежд Руставели и ковер, на котором сидит поэт, заполнены тончайшим орнаментом. Окружающий его пейзаж, напротив, расписан более обобщенными и широкими мазками, цвета которых, сливаясь, создают единое гармоничное целое. Колористическое решение росписи строится на сочетании оттенков синего, голубого, зеленого, розового и светло-коричневого цветов. На подножии чернильницы золотом написано имя поэта на грузинском языке, а в открытой книге — название его поэмы. Название поэмы на грузинском языке будет присутствовать и в росписях чернильницы, созданных М. Н. Мохом и Е. Н. Лупановой.



Илл. 7. Чернильница «Шота Руставели». Модель Н. Я. Данько, роспись Е. Н. Лупановой. 1941. Фарфор; роспись подглазурная кобальтом, роспись надглазурная полихромная, позолота. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф Д. В. Сироткин

Два варианта росписи чернильницы предложил «восточный волшебник» М. Н. Мох [16, с. 20], который в своем творчестве активно обращался к культурному наследию Востока в 1930-е – 1940-е гг. (сервизы «Восточные кустари» (1932), «Бахчисарайский фонтан», 1936 и др.). Первый вариант росписи (Илл. 3) достаточно лаконичен: художник расписывает поверхность одежд, подножие и часть окружающего пейзажа оттенками розового, сиреневого, голубого и зеленого цветов с дополнением золотом. Орнаментальные мотивы в росписи ограничиваются цитированным узором на ковре, на котором сидит поэт, и небольшими цветами на его одеждах. Во втором варианте росписи (Илл. 4) художник оставляет нерасписанной еще большую часть чернильницы, строя ее колористическое решение на сочетании белого, зеленого, золотого и черного цветов. Одежды поэта, ковер, подножие декорированы несложным орнаментом, в котором преобладают цветы и спирали.

Еще три варианта росписи чернильницы 1941 г. принадлежат Е. Н. Лупановой — художнице, специализировавшейся на росписи фарфоровой пластики в 1930-е – 1960-е гг. (работы Т. С. Кучкиной, Н. Я. Данько, Е. А. Гендельман, И. Л. Слонима, Г. С. Столбовой, С. Б. Велиховой и др.). Росписи Е. Н. Лупановой отличает яркий насыщенный колорит с активным использованием подглазурного кобальта при создании растительных и геометрических орнаментов,



Илл. 8. Чернильница «Шота Руставели». Модель Н. Я. Данько, роспись А. В. Воробьевского. 1938. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цирковка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф Д. В. Сироткин

украшающих скульптуру. В первом варианте росписи (Илл. 5) поэт облачен в плащ, декорированный крупными кобальтовыми цветами, оранжевую рубашку, бледно-лиловые шаровары, голубую шапку и подпоясан пурпурно-зеленым поясом. Сине-зеленый ковер под ногами Руставели украшен крупным геометрическим орнаментом. Художник расписывает пейзажные элементы нежными розовым, зеленым, желтым, голубым, сиреневым, светло-коричневым цветами, оставляя большую часть подножия белым, что уравнивает выразительную полихромную чернильницы. Второй вариант росписи чернильницы (Илл. 6) близок первому по своему композиционному решению, однако главным колористическим акцентом здесь является контраст пурпурных шаровар поэта с его темно-синим плащом, декорированным растительно-геометрическим орнаментом. Основные цвета росписи — синий, голубой, зеленый, желтый, красно-оранжевый, пурпурный, золотой. В третьем варианте росписи Е. Н. Лупанова играет на контрасте подглазурного кобальта и оранжевого цветочного орнамента, украшающего плащ поэта. Однако подножие на этот раз декорировано крупным растительно-геометрическим орнаментом, придающим ему сходство с восточным ковром. Колорит росписи отличается яркостью и выразительностью: художник использует синий, голубой, зеленый, оранжевый, желтый, розовый, золотой цвета.

Один из наиболее выразительных, насыщенных орнаментальными мотивами вариантов росписи создал А. В. Воробьевский (Илл. 8). Можно отметить определенную близость орнаментов в росписи «Рустема» и «Шота Руставели», однако Воробьевский не повторяет их полностью, каждый раз поражая зрителя своим мастерством и неиссякаемой творческой фан-

тазией. Мастер заполняет сложными орнаментальными мотивами, похожими на восточные арабески, почти все подножие и ковер под ногами поэта. Его плащ украшают более крупные орнаменты из цветов и кругов. Остальная часть одежды поэта и окружающий пейзаж, напротив, расписаны более широкими цветовыми плоскостями (за исключением дерева с птицами, декорированного пуантелью), а боковые грани подножия украшены растительными мотивами. Колористическое решение чернильницы отличается предельной изысканностью, демонстрирующей виртуозное умение А. В. Воробьевского гармонично сочетать самые разнообразные цвета: в нем преобладают синий, бирюзовый, зеленый, сиреневый, розовый, красный, коричневый, золотой. В отличие от остальных художников, Воробьевский полностью заполняет затейливым шрифтом рукопись книги поэта и декорирует ее виньетками.

Итак, каждый из художников Государственного фарфорового завода им. М. В. Ломоносова в присущей ему творческой манере создает роспись чернильницы «Шота Руставели», стремясь подчеркнуть романтический характер образа автора «Вепхисткаосани». Росписи Е. Я. Данько и М. Н. Моха отличаются лаконичностью и нежностью колорита, Е. Н. Лупановой — выразительными цветовыми контрастами и крупными орнаментами. Роспись А. В. Воробьевского характеризуется богатством орнаментальных мотивов и изысканным колоритом.

К образу Шота Руставели в фарфоровом искусстве в 1949 г. обратилась скульптор Дулевского фарфорового завода им. газеты «Правда» А. Д. Бржезицкая, создав его бюст и сидящую фигуру. Скульптура «Шота Руставели» была подарена автором И. В. Сталину в честь 70-летия со дня рождения (экземпляр,

хранящийся в Государственном центральном музее современной истории России) [10, с. 33]. Поэма «Вепхис ткаосани» стала источником вдохновения для П. В. Леонова (сервиз «Витязь в тигровой шкуре», созданный по рисунку 1937–1940 гг.) и А. М. Ефимовой (сервиз «Витязь в барсовой шкуре», 1940).

В советской культуре 1930-х гг. восточные поэты Абу-л-Касим Фирдоуси и Шота Руставели, как и герои их произведений, приобретали новые политические коннотации. Тем не менее, советские переводчики и исследователи 1930-х гг. внесли значительный вклад в изучение и популяризацию творческого наследия поэтов, а скульпторы и художники создали неповторимые образы, покоряющие современного зрителя своей эсте-

тической выразительностью и мастерством исполнения. Образы «Рустема» Р. Н. Николаевой и «Шота Руставели» Н. Я. Данько продолжают лучшие традиции советского фарфора в области развития ориентальной и фольклорной проблематики. Оба скульптора придают своим героям сказочный, романтический характер, сохраняя в их трактовке определенную камерность, органичную для фарфоровой пластики. Художники, расписывавшие скульптуры, каждый в своей манере стремятся подчеркнуть особенности их пластического решения. Росписи отличаются эффектною и выразительною колористического решения, а также интересом к характерным для восточного искусства орнаментальным мотивам.

Примечания:

¹ Следует отметить, что 750-летний юбилей поэмы являлся несколько условной датой, так как точные даты жизни поэта и написания произведения неизвестны. При этом «в статьях о Руставели, заполнивших собой газетные страницы 1937–1938 годов, юбилей связывается и с днем рождения поэта, и с годовщиной его поэмы» [1, с. 119; с. 296–297].

² Подробно работа юбилейного пленума и другие торжественные мероприятия, посвященные Шота Руставели и его поэме, были освещены на страницах газеты «Заря Востока» (1937. № 294–301).

³ В статье рассматриваются варианты росписей чернильниц, хранящихся в собрании ОМИФЗ ГЭ.

Список литературы:

1. Богданов К. А. Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 368 с.
2. Иванова А. В. и др. Эхо Русских сезонов: каталог выставки. СПб.: Изд. Гос. Эрмитажа, 2009. 176 с.
3. Левшенко В. В. Творчество сестер Данько. СПб.: Издательская группа «Санкт-Петербург Оркестр», 2012. 500 с.
4. Люди и судьбы. Биобиблиографический словарь востоковедов — жертв политического террора в советский период (1917–1991) / Изд. подгот. Я. В. Васильков, М. Ю. Сорокина. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003. 496 с.
5. Паперный В. З. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 408 с.
6. Петрова Н. С., Кумзерова Т. В. Огни карнавала: каталог выставки. СПб.: Изд. Гос. Эрмитажа, 2006. 144 с.
7. Руставели Ш. Витязь в тигровой шкуре: Поэма / Пер. К. Бальмонта. М.: Academia, 1936. 291 с.
8. Руставели Ш. Витязь в тигровой шкуре / Пер. Г. Цагарели, под ред. Вл. Эльсинера. М.: Гослитиздат, 1937. 296 с.
9. Руставели Ш. Витязь в тигровой шкуре / Пер. П. Петренко при участ. и под ред. К. Чичинадзе; отв. ред. И. Орбели. М.–Л.: Издательство Академии наук СССР, 1938. 287 с.
10. Сафонова М. А. Музей дулевского фарфора. Том I. Скульпторы. М., 2019. 320 с.
11. Фердовски (934-1934). Сборник ИВ АН СССР и Государственного Эрмитажа. Л., 1934.
12. Фирдоуси. Книга царей Шахнаме (Избранные места) / Пер. М. Л. Лозинского, под ред., с коммент. и ст. Ф. А. Розенберга. М. – Л.: Academia, 1934.
13. Чалисова Н. Ю. Абу-л-Касим Фирдоуси в русских переводах: стратегии рецепции // Россия — Иран: диалог культур: Международная научная конференция, 8 апреля 2016 года. СПб.: СПбГУП, 2017. С. 109–116.
14. Чачиков А. М. Поэма о Руставели. Тб.: Заря Востока, 1938. 52 с.
15. Шота Руставели и его время: Сборник статей. М.: Гослитиздат, 1939. 280 с.
16. Щетинина Н. А. и др. В некотором царстве...: каталог выставки. СПб.: Изд. Гос. Эрмитажа, 2015. 296 с.

References:

- Bogdanov K. A. *Vox populi: Fol'klorny'e zhanry sovetskoi kul'tury (Vox populi: Folklore Genres of Soviet Culture)*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2009. 368 p. (in Russian)
- Chaliso N. Yu. Abu-l-Kasim Firdousi v russkikh perevodakh: strategii retseptsi (Abu-l-Qasim Firdowsi in Russian Translation: Strategies of Reception). *Rossia — Iran: dialog kul'tur (Russia — Iran: Dialog of Cultures)*. Saint Petersburg, Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences Publ., 2017, pp. 109–116. (in Russian)
- Ferdovski (934-1934). *Sbornik IV AN SSSR i Gosudarstvennogo E'rmitazha (Firdovsi (934– 1934). Collection of the Institute of Oriental Studies of the Academy of Sciences of the USSR and the State Hermitage)*. Leningrad, 1934. (in Russian)
- Ingrok P. and others. *Shota Rustaveli i ego vremia: Sbornik statei (Shota Rustaveli and His Epoch: Collection of Articles)*. Moscow, Goslitizdat Publ., 1939. 280 p. (in Russian)
- Ivanova A. V. and others. *E'kho Russkikh sezonov: katalog vy'stavki (Echo of Russian Seasons: Exhibition Catalog)*. Saint Petersburg, The State Hermitage museum Publ., 2009. 176 p. (in Russian)
- Levshenkov V. V. *Tvorchestvo sester Dan'ko (Art of the Sisters Danko)*. Saint Petersburg, Sankt-Peterburg Orkestr Publ., 2012. 500 p. (in Russian)
- Paperny V. Z. *Kul'tura Dva (Culture 2)*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2007. 408 p.
- Petrova N. S.; Kumzerova T. V. *Ogni karnavala: katalog vy'stavki (Carnival Lights: Exhibition Catalog)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2006. 144 p. (in Russian)
- Safonova M. A. *Muzei dulevskogo farfora (Dulevo Porcelain Museum). Vol 1. Skul'ptory' (Sculptors)*. Moscow, 2019. 320 p. (in Russian)
- Shchetinina N. A. and others. *V nekotomom tsarstve...: katalog vy'stavki (In Some Kingdom...: Exhibition Catalog)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2015. 296 p. (in Russian)
- Vasilkov Ia. V.; Sorokina M. Yu. (ed.). *Liudi i sud'by. Biobibliograficheskii slovar' vostokovedov — zherty politicheskogo terrora v sovetskii period (1917–1991) (People and Lives. Biobibliographic Dictionary of Orientalists — Victims of Political Terror in the Soviet Period (1917–1991))*. Saint Petersburg, Peterburgskoe Vostokovedenie Publ., 2003. 496 p. (in Russian)

УДК 73+792.8+929

DOI:10.24411/2658-3437-2019-13017

Сапанжа Ольга Сергеевна, доктор культурологии, профессор. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48. 191186. sapanzha@mail.ru

Баландина Наталья Александровна, культуролог, главный хранитель. ЧУ «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», Россия, Санкт-Петербург, 4-я линия Васильевского острова, 19. 199004. 1945-1965@mail.ru

Sapanzha, Olga Sergeevna, Full Doctor of Cultural Studies, professor. Herzen State Pedagogical University of Russia, nab. Moiki, 48, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. sapanzha@mail.ru

Balandina, Natalya Aleksandrovna, cultural expert, chief curator. 20 years after the War. Museum of Leningrad everyday culture of 1945–1965, 4 liniia of Vasilievskogo ostrova, 19, 199004 Saint Petersburg, Russian Federation. 1945-1965@mail.ru

ПОЭМА А. С. ПУШКИНА И БАЛЕТ Б. В. АСАФЬЕВА «БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН» В СОВЕТСКОЙ ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКЕ

POEM "THE FOUNTAIN OF BAKHCHISARAY" BY A. S. PUSHKIN AND BALLET "THE FOUNTAIN OF BAKHCHISARAY" BY B. V. ASAFYEV IN SOVIET PORCELAIN SCULPTURE

Аннотация. В центре внимания статьи — образы фарфоровой пластики, созданные по мотивам поэмы А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» (1821–1823) и одноименного балета Б. В. Асафьева (1934). В статье представлен анализ работ Н. Я. Данько, Е. А. Янсон-Манизер, О. П. Таежной-Чешуиной, А. А. Киселева, В. И. Щербины 1920-х – 1970-х гг. Исторический контекст появления произведений перечисленных мастеров позволяет предположить, что фарфоровые композиции на литературные темы и по мотивам балетов играли с 1930-х гг. все более значительную роль в пространстве повседневной культуры, достигнув в 1960-е гг. значительных масштабов и меняя представление о роли и месте массового фарфора. На основе атрибуции, анализа пластических решений и сюжетов произведений выделяются четыре направления развития художественных образов, созданных по мотивам поэмы и балета «Бахчисарайский фонтан» в фарфоре. Первое направление связано с обращением к произведению А. С. Пушкина. Второе — с созданием произведений на основе балета Б. В. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» с портретными характеристиками. Третье направление представлено произведениями, основанными на обращении к балету без создания портретных образов. Четвертое составляют произведения на базе синтеза образов поэмы и балета как основы создания художественного образа.

Ключевые слова: советское декоративное искусство; искусство советского фарфора; поэма «Бахчисарайский фонтан»; балет «Бахчисарайский фонтан»; Н. Я. Данько; Е. А. Янсон-Манизер; О. П. Таежная-Чешуина; А. А. Киселев; В. И. Щербина.

Abstract. The images of porcelain sculpture inspired by the motives of the poem by Alexander Pushkin "The Fountain of Bakhchisaray" and the ballet of the same name by Boris Asafiev are in the focus of the article. The analysis of the works by Natalia Danko, Elena Ianson-Manizer, Olga Tazhnaia-Cheshuina, Anatoly Kiselev, Vladislav Shcherbina (the 1920s – 1970s) showed four trends in the development of imagery in the art of porcelain. Mass-produced porcelain took an increasingly important place in the life of Soviet people in the period from the 1930s to the 1960s. Porcelain figures on literary themes and themes of ballets at this time became the part of the space of Soviet everyday culture. The first group embodies the poem by A. S. Pushkin. The second group represents the creation of works based on B. Asafiev's ballet "The Fountain of Bakhchisaray" with portrait characteristics. The third group features the works referring to the ballet without creating portrait images. The fourth group is works based on the synthesis of images of the poem and ballet as the basis for creating imagery.

Keywords: Soviet decorative art; Soviet porcelain art; poem "The Fountain of Bakhchisaray"; ballet "The Fountain of Bakhchisaray"; Natalia Danko; Elena Ianson-Manizer; Olga Tazhnaia-Cheshuina; Anatoly Kiselev; Vladislav Shcherbina.

Советский фарфор все чаще становится предметом научного интереса. Увеличивающаяся временная дистанция делает массовый фарфор 1940-х – 1970-х гг. темой искусствоведческих и культурологических исследований. Каждое из направлений избирает свой собственный путь включения фарфора в пространство истории, искусства, культуры: если искусствоведы формируют новый искусствоведческий дискурс истории советского фарфора как части художественного процесса, то культурологи включают круг произведений фарфоровой пластики в исследования пространства повседневности.

При этом и сама советская повседневность становится сегодня предметом серьезных научных исследований и музейного интереса. Рост числа коллекций, посвященных советскому быту, демонстрирует как увлеченность профессионального сообщества и широкой публики сюжетами недавнего прошлого, так и признание за пространством повседневности важных качеств, определяющих специфику культуры в целом.

На послевоенный период приходится формирование массового городского пространства дома, именно в 1950-е гг. уже можно обнаружить все признаки, свидетельствующие о сложении типичного советского интерьера. На всем пространстве от Калининграда до Владивостока складывается единая структура жизненного пространства. Значительную роль в этом новом интерьере, представляемом в различных вариантах на страницах массовых журналов «Огонек», «Советский Союз» и других, играли частные подробности — настольные лампы и часы, настенные коврики, вышитые салфетки, скатерти и подзоры и, не в последнюю очередь, пластика малых форм — фарфоровые, керамические произведения или литые изделия из металла. Претендуя на выполнение функции придания жилью черт индивидуальности, эти произведения, в то же время, были вполне типичны и, собранные вместе, дают представление об основных темах и сюжетах скульптуры малых форм, украшавшей советский дом. Среди самых тиражируемых оказываются



Илл. 1. Скульптуры из триптиха «Бахчисарайский фонтан». Модели Н. Я. Данько (1922–1923)



Илл. 2. Модель Н. Я. Данько (1922), роспись А. В. Воробьевского. Скульптура «Гирей». Государственный фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1937. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф А. В. Теребинин

ся образы вождей и героев (первых лиц государства, деятелей культуры, представителей творческой интеллигенции), трудящихся (особенно женщин), детей, спортсменов, животных и персонажей сказок. Важное место в этом пантеоне советских тем занял балет.

Истоки интереса к образам балета, характерные, в первую очередь, для советского фарфора, можно обнаружить на рубеже XIX–XX вв., когда мастера Императорского фарфорового завода заложили традицию воплощения образов классического балета в скульптуре малых форм. Мастера XIX в. редко обращались к театральным сюжетам и подобные произведения представляют случайный материал [18, с. 19]. В начале же XX в. Серафим Николаевич Судьбинин (1867–1944) заложил основы портретного изображения в фарфоре, создав модели артистов Императорских театров. «Балетная тема» фактически была открыта его скульптурами «Анна Павлова в роли Жизели» и «Тамара Карсавина в роли Балерины в балете «Петрушка», выполненными в 1910-х гг. на Императорском фарфоровом заводе. Оперная тематика также была открыта С. Н. Судьбининым — в 1913 г. он создает фарфоровую статуэтку «Артист Л. В. Собинов в партии Ромео в опере Ш. Гуно «Ромео и Джульетта», которая затем неоднократно повторялась на Ленинградском фарфоровом заводе, в том числе в 1950-е гг. В этот же период (1950-е гг.) делают тиражи работ мастеров завода 1920-х гг. — Дмитрия Иосифовича Иванова (1880–1938): «Балерина Т. Карсавина в роли Жар-птицы в балете «Жар-птица», «Танцовщик Михаил Фокин в роли Ивана-царевича в балете «Жар-птица» и «Балерина Тамара Карсавина роли Зобеиды в балете «Шехерезада». Также значительными тиражами вышла скульптура «Ф. И. Шаляпин в роли Бориса Годунова», созданная в 1920-х гг. Яковом Абрамовичем Труопьянским (1878–1955).

Но основная задача формирования интереса к балету у советских граждан, представлений о передовой роли советского балета в мире была возложена на мастеров фарфоровых производств. Советская традиция сделала балет не просто источником вдохновения для мастеров фарфорового искусства, искусства бронзы и чугуна, но включила его в пространство повседневности. Речь идет не о материалах, которые являются обязательным элементом подготовки и представления спектакля (эскизы костюмов и декораций, либретто, программа спектакля, афиши и фотографические портреты исполнителей) и которые потом могут храниться в домашнем архиве (как, например, афиша или программа спектакля), а о самостоятельных произведениях — откликах на театральные постановки. Но если творчество мастеров Императорского фарфорового завода было элементом высокой традиции классического искусства, то тиражи произведений мастеров Ленинградского фарфорового завода, доходившие порой до сотен тысяч экземпляров, сделали фарфор предметом массового спроса и частью обыденности. Персонажи балета, украшавшие комод в обычной ленинградской квартире, стали элементом первых опытов слияния высокого искусства и тривиальной повседневности.

Этот сюжет можно проследить на примере ряда балетов, созданных до 1917 г., но продолжающихся в советской балетной традиции (например, балетов И. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка» [15]), а также на примере советских балетов. Таковыми, например, являются балет «Красный мак» — первый советский балет на «революционную» тему [13] или советский «точный» балет — «Бахчисарайский фонтан».

После постановки «Бахчисарайского фонтана» в 1934 г. (сам балет был создан в 1932 г.) появилась целая серия работ масте-

ров, вдохновленных этим балетом. Однако первые композиции произведений малых форм на тему «Бахчисарайского фонтана» были созданы до постановки балета, а источником вдохновения для создания образов стала сама поэма

А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан», написанная им в 1821–1823 гг. во время южной ссылки. Первый опыт осмысления художественных образов произведения предложила Наталья Яковлевна Данько (1892–1942), создав на Государственном фарфоровом заводе миниатюрный фарфоровый триптих героев поэмы — Гирей, Заремы и Марии (1922–1923) (Илл. 1–4). Формальным поводом для создания скульптурной группы стал 100-летний юбилей поэмы А. С. Пушкина. В итоге родилось произведение, которое стало важной частью истории советского фарфора: модели триптиха «Бахчисарайский фонтан» (миниатюры «Гирей», «Зарема» и «Мария») изготавливались в различных вариантах росписи на протяжении 1920-х – 1930-х гг. как на экспорт, так и для внутреннего рынка, они экспонировались на международных и всеююзных выставках, а затем в конце 1940-х гг. выпуск был возобновлен к 150-летию со дня рождения А. С. Пушкина [17, с. 24]. Тем не менее в этот период эпоха массовых тиражей фарфора еще не наступила и произведения Н. Я. Данько традиционно рассматривают в контексте развития авторского искусства фарфора.

Стоит отметить, что сама фигура А. С. Пушкина неоднократно становилась предметом интереса Н. Я. Данько: в 1936 г. ею была создана чернильница «А. С. Пушкин за работой», а в 1937 г. — фарфоровая скульптура «А. С. Пушкин на прогулке». Последняя — значительной для фарфоровых композиций высоты — 320 мм. В свою очередь произведения серии «Бахчисарай-

ский фонтан» очень миниатюрны: высота скульптуры «Гирей» — 121 мм, скульптуры «Зарема» — 105 мм, а скульптуры «Мария» — 65 мм.

Художественные образы поэмы «Бахчисарайский фонтан», созданные Н. Я. Данько, вполне отражают поиски пластического выражения движения, определившие авторскую манеру, характерную для первой половины 1920-х гг. Так, «в скульптурной пластике Н. Я. Данько этого периода развивается преимущественно один конкретный мотив физического движения: постановка фигуры в развороте с упором на одну ногу» [17, с. 25]. Этот мотив мы обнаруживаем и в фигурах скульптурной серии «Урожай» («Азербайджанка с хлопком», «Колхозница с овощами», «Сбор фруктов» (1930-е гг.)), и в триптихе «Бахчисарайский фонтан» в фигуре Заремы.

Следующий этап, связанный с обращением к произведениям А. С. Пушкина, приходится на 1930-е гг. Однако в произведениях этого периода обнаруживается принципиальное отличие — мастера скульптуры малых форм обращаются к воплощению образов театральных постановок, созданных на основе произведений А. С. Пушкина. Одной из таких постановок стал балет «Бахчисарайский фонтан».

Первая постановка балета, созданного композитором Борисом Владимировичем Асафьевым в 1932 г., состоялась 28 сентября 1934 г. на сцене Театра оперы и балета С. М. Кирова (Ленинград). Союз композитора Бориса Владимировича Асафьева, автора либретто Николая Дмитриевича Волкова и хореографа Ростислава Владимировича Захарова стал основой для создания хореографической поэмы. Новый балет первоначально подвергся серьезной критике. В статье «Пушкин и балет» отмечается,



Илл. 3. Модель Н. Я. Данько (1923), роспись А. В. Воробьевского. Скульптура «Зарема». Государственный фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1935. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, серебрение, цировка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф А. В. Теренин

Илл. 4. Модель Н. Я. Данько (1923), роспись Е. П. Кубарской. Скульптура «Мария». Государственный фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1935. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф А. В. Теренин



что музыка не раскрывает жизненную правду пушкинской эпохи, а «рафинированная культура композитора <...> помешала художественной правдивости непосредственного восприятия» [10, с. 86]. В то же время в статье указывается, что недостатки музыки искупаются драматической насыщенностью и «сочным и доступным языком действенного танца, который ведет к подлинному советскому балету, в котором будет отображена величавая героика гражданской войны и строительства социализма» [10, с. 88]. Фактически в статье, посвященной балетам на основе произведений А. С. Пушкина, определяется задача и театрального искусства, и искусства декоративного, откликающегося на крупные театральные постановки — «довести спектакль до сознания миллионов зрителей» [10, с. 88]. Убийственная статья не помешала триумфальному шествию балета по советской сцене, что, вероятно, было связано с доступностью идеи балета самым широким массам. Об этом, например, свидетельствовали отзывы «простых людей» на спектакль примерно такого содержания: «Признаться, идя на спектакль, я думала: раз он немой, без слов, — значит, плохо пойму. Но вот увидела «Бахчисарайский фонтан», и у меня осталось такое впечатление, точно я разговаривала с Пушкиным» [11]. Подобное привлечение широких масс к обсуждению балета было, в целом, характерной приметой культурной жизни Советской России 1920-х – 1930-х гг.

Выбор литературной основы балета является предметом спора. Так, О. В. Логинова полагает, что создание балета, в значительной степени, связано с ситуацией повышенного внимания к Востоку в 1920-е – 1930-е гг. [7, с. 63]. Действительно, «восточная тема» была очень важна и даже нашла отражение в серии фарфоровых произведений. Однако в данном случае не менее важен был приближающийся юбилей А. С. Пушкина, 100-летие со дня смерти поэта, который с грандиозным размахом отмечался (даже «праздновался») в 1937 г. К юбилейной дате должны были быть созданы произведения в разных видах искусства на основе наследия поэта. Ряд произведений А. С. Пушкина уже имели признанные музыкальные воплощения. Те же произведения, которые не имели театрального воплощения, требовали их создания. После постановки в 1934 г. на сцене театра им. С. М. Кирова в Ленинграде, балет «Бахчисарайский фонтан» в апреле 1936 г. поставил Московский академический



Илл. 5. Модели А. А. Киселева. Скульптуры из триптиха «Бахчисарайский фонтан». Ленинградский завод фарфоровых изделий. 1956–1967. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусства и интерьера, Санкт-Петербург. Фотограф Л. А. Геркус

музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, в июне 1936 г. — Большой театр СССР в Москве. В том же году балет был показан на сцене Самарского академического театра оперы и балета, в 1937 г. — Нижегородского театра оперы и балета им. А. С. Пушкина. Затем постановки «Бахчисарайского фонтана» регулярно осуществлялись на сценах и главных, и провинциальных театров. Балет на несколько десятилетий стал значительным явлением советской художественной жизни, важнейшим театральным воплощением пушкинского произведения. В путеводителе «Бахчисарай» (1967) читаем: «все, кто знаком с бессмертными строками Пушкина, кто видел поэтический балет Асафьева и картины художников, запечатлевших образ древнего города, стремятся увидеть его...» [1, с. 3].

Образ бахчисарайского фонтана стал тиражироваться и в пространстве повседневной культуры. Нечто подобное произошло несколькими годами ранее с балетом «Красный мак», когда образ красного цветка стал одним из узнаваемых образов, связанным именно с балетной постановкой [13]. Этому немало способствовал выпуск духов «Красный мак» с характерным «китайским» оформлением, названием, стилизованным под иероглифы, красной кисточкой. Духи «Красный мак» появились вскоре после премьеры балета, и, поскольку литературного источника не было, сразу были связаны именно с произведением балетного искусства.

Духи «Бахчисарайский фонтан» появились через двадцать лет после премьеры балета и чаще связываются именно с литературным источником. Более того, в парфюмерном каталоге 1970-х гг. об этих духах читаем следующее: «популярные вечерние духи с пряным ароматом экзотического Востока. Флакон и коробка удачно оформлены по мотивам поэмы А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан». В этот период коробка была декорирована сценой в ханском дворце, на ней изображены Гирей и две наложницы. В 1950-е гг. и коробку, и флакон украшало изображение самого «фонтана слез». Верх коробки был закрутлен (как сам фонтан), и она представляла собой крышку, которая одевалась на нижний постамент, служивший подставкой для флакона. Как и большинство флаконов 1950-х гг., духи «Бахчисарайский фонтан» имели притертую крышку, которая затем вместе с упрощением общего дизайна была заменена на винтовую. Несмотря на связь с литературным произведением, духи «Бахчисарайский фонтан» — примета общего интереса как к поэме, так и к балету. Вечерние духи (а именно такими духами была эта парфюмерная композиция) часто «носили» в театр, и духи на «театральную тему», в целом, было немало (среди наиболее известных — «Пиковая дама», «Ромео и Джульетта»).

Для анализа фарфоровых композиций важно, что балет «Бахчисарайский фонтан» стал каноническим театральным прочтением поэмы и даже, в некоторой степени, содержательно был больше знаком рядовому советскому обывателю.

Приблизить балет к советскому человеку, массовому зрителю должна была поддержка театральных произведений мастерами пластического искусства. Блестящее развитие советского балета (особенно в 1950-е — 1960-е гг., когда начались регулярные гастроли советских балетных трупп за рубежом) определило феномен слияния высокого искусства и повседневности.

Однако первыми образцами массового интереса к балетному искусству стали произведения Елены Александровны Янсон-Манизер (1891–1971), которые представляют опыт обращения к образам реальных исполнителей балетов. В 1930-е гг. скульптор продолжает традицию портретного изображения артистов балета в разных партиях. В различных художественных собраниях и музеях повседневной культуры и быта представлены эти работы, выполненные в гипсе, фарфоре и бронзе. Среди них — Г. С. Уланова в партии Марии, В. Г. Каминская в партии Заремы, М. М. Михайлов в партии Гирея, Г. С. Уланова в партии Марии, М. В. Колпакчи в партии Заремы [16].

Оценивая результат творческой работы скульптора, современники отмечали поразительное чувство баланса, скульптурного, пластического равновесия фигур, что свидетельствует о высоком композиционном мастерстве Е. А. Янсон-Манизер. Это неудивительно, учитывая, что она создавала монументально-декоративные рельефы, а также фигуры, которые, увеличенные и отлитые в бронзе, украшали общественные пространства [2]. От-



Илл. 6. Модель В. И. Щербины, роспись Е. Никитаева. Скульптурная группа «Бахчисарайский фонтан (Гирей и Зарема)». Киевский экспериментальный керамико-художественный завод. 1970–1976. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. Фотограф П. Шевчук. Фото предоставлено Е. П. Корусь

метим также, что произведения Е. А. Янсон-Манизер при очевидных художественных достоинствах, отмечаемых всеми исследователями ее творчества (пластичность формы, экспрессия, динамизм, точность портретных характеристик и отражение образов, создаваемых на сцене), демонстрируют и все те изменения, которые произошли в искусстве советского фарфора в 1930-е — 1960-е гг. Усложнение форм, многоплановость композиций, динамика и в то же время максимальное приближение создаваемых образов к вкусам и потребностям обывателя стали основой художественных образов советской пластики.

Еще один образ балета, доступный массовому зрителю, представила Ольга Петровна Таёжная-Чешуина (1911–2007). Работы О. П. Таёжной-Чешуиной были известны советскому зрителю в разных материалах — в фарфоре и в металле. Две фигуры-балерины «Мария» и «Зарема», выполненные скульптором в 1954 г., представляют обобщенные образы балерин. Фигуры Заремы и Марии были выполнены в фарфоре на Дулевском фарфоровом заводе [8, с. 285], однако тираж этих произведений был невелик, и советский обыватель был, скорее, знаком с фигурами героинь балета «Бахчисарайский фонтан», выполненными по формам О. П. Таёжной-Чешуиной на чугунолитейном заводе в городе Касли. Все традиции каслинского литья представлены в этих произведениях: прежде всего, покрытие готовых изделий черной краской особого рецепта — голландской сажой.

Помимо значительных тиражей упомянутых работ, миллионными тиражами издавались открытки с произведениями, альбомы и репродукции, что существенно расширило представление о советском балете, крупнейших мастерах и самих постановках. Так балет стал важнейшей частью «культурной жизни»

советского человека, а мелкая пластика (фактически — «вещь для дома») делала доступной эту часть культуры миллионам.

Выше отмечалось, что содержательно обыватель лучше был знаком с балетом. Интересно, что практически во всех образах Заремы, основанных на либретто балета, она представлена с кинжалом (В. Г. Каминская в партии Заремы Е. А. Янсон-Манизер и Зарема О. П. Таежной-Чешуиной). Литературная основа не дает материала для такого представления героини (Зарема лишь говорит Марии, что владеет кинжалом, а про причины смерти Марии в поэме говорится туманно), зато балет, усиливший драматизм противостояния Заремы и Марии, стал основой



Илл. 7. Модель и роспись В. И. Щербины. Скульптура «Мария». Киев. Авторская работа. 1976. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. Фотограф П. Шевчук. Фото предоставлено Е. П. Корусь

именно такой трактовки художественного образа. Усложнение образа Марии по сравнению с поэмой также нашло отражение в произведениях фарфоровой пластики, в частности в произведениях ленинградского скульптора Анатолия Александровича Киселева (1929–2017), который в 1960 г. (ЦГА СПб. Ф. 4965. Оп. 5. Д. 3456. Л. 20–21) создает серию фарфоровых статуэток к балету «Бахчисарайский фонтан» на Ленинградском заводе фарфоровых изделий.

Стоит отметить, что тенденцией последних лет становится внимание к творческим судьбам и художественному наследию мастеров массового советского фарфора. Последнее становится не только предметом обсуждения в социальных сетях на различных форумах, но и специфического научного интереса, итогом которого являются монографические издания и научные статьи. Если до недавнего времени советский массовый фарфор рассматривался как единый сюжетно-тематический комплекс и роль творческой индивидуальности в создании упомянутых выше образов вождей, трудящихся и сказочных героев не анализировалась, то сегодня развитие интереса к искусствоведческой

персоналогии требует подобных исследований. Интересный вариант монографического исследования представляет книга, посвященная скульптору Ленинградского фарфорового завода Галине Сергеевне Столбовой (1908–1996) [5]. Имя А. А. Киселева также попало в фокус научного интереса в последнее время благодаря статьям Е. В. Ивановой. Интерес к имени фарфориста связан и с тем, что работы А. А. Киселева выпускались значительными тиражами, достигавшими десятков тысяч экземпляров, украшали практически каждый рядовой советский дом. В вышедшей в 2018 г. статье Е. В. Ивановой был поставлен вопрос о значении работ мастеров Опытного-экспериментального завода фарфоровых изделий при Государственном исследовательском керамическом институте, необходимости их включения в актуальный научный искусствоведческий дискурс [4].

К тому моменту, когда выпускник Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомой пришел для работы в скульптурный цех №3, традиция создания фарфоровых статуэток на темы балета была сложившейся, но именно в период интенсивной работы А. А. Киселева на ЛЗФИ она станет массовой, а фарфоровые статуэтки на тему балета станут важным маркером пространства повседневной культуры.

Тем не менее уже к середине 1950-х гг. сложилось, по меньшей мере, три традиции развития художественных образов балета в произведениях мелкой пластики, которые можно объединить в три группы.

Во-первых, это произведения, представляющие мир балета в целом. К таким произведениям стоит отнести многообразные образы балерин, наполнявшие пространство советского дома, среди которых особое место занимают юные балерины. Приведем в качестве примера скульптуру «Юная балерина (Машенька)», созданную на Ленинградском фарфоровом заводе Софьей Борисовной Велиховой (1904–1994), и выпущенную в 1950-е – 1960-е гг. значительными тиражами.

Во-вторых, это скульптурные образы известных артистов балета, исполняющих те или иные балетные партии. Таковы, например, произведения Е. А. Янсон-Манизер. Эта традиция, основы которой были заложены в начале XX в. С. Н. Судьбинным, в середине XX в. стала массовой, а образы балерин Галины Улановой, Натальи Дудинской, Майи Плисецкой наполняли пространство советского дома.

Наконец, в-третьих, это обращение к образам балетов, которые ставились на сценах советских театров, но без создания портретных образов танцовщиков [15]. Истоком такого варианта развития художественных образов, вероятно, являются фарфоровые композиции, изображающие героев литературных произведений. Именно эта линия просматривается в миниатюрном триптихе, представляющем героев «Бахчисарайского фонтана» Н. Я. Данько. Основой творческого поиска в данном случае становится не создание точной портретной характеристики артиста балета, воспроизведения индивидуальной линии рисунка танца, особой манеры и элементов создания образа, а само либретто, общее представление о балетном спектакле как особом виде пространственно-временного искусства. В русле этого направления А. А. Киселев создает свой вариант фарфорового триптиха (Илл. 5).

Фарфоровая группа по мотивам балета «Бахчисарайский фонтан» является не единственной работой А. А. Киселева на театральную тему: в 1965 г. он создает серию фарфоровых статуэток по мотивам балета И. Ф. Стравинского «Петрушка» («Петрушка», «Балерина», «Арап»), фарфоровую группу по мотивам балета Б. В. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» («Хан Гирей», «Мария», «Зарема») и героиню из оперы М. П. Мусоргского «Хованщина». Тиражи «Марфы» и «Петрушки» были минимальные; вероятно, было выполнено лишь несколько пробных образцов. Во всяком случае, советскому зрителю эти работы не были известны, а современному коллекционеру они практически недоступны. Тираж же фарфоровых статуэток «Бахчисарайского фонтана» был достаточен для того, чтобы эти образы стали узнаваемыми.

Триптих «Бахчисарайский фонтан» вполне традиционен и представляет собой фарфоровые статуэтки Гирея, Заремы и Марии, которые могут быть рассмотрены и как единая компо-

зиция, и как отдельные произведения. Стоит признать эту композицию удачей мастера — каждая фигура вполне закончена, самостоятельна и выразительна, при этом вместе они образуют целостный ансамбль. В этом смысле перед нами воплощение в фарфоре идеи, представленной в триптихе Н. Я. Данько. Работы остальных мастеров представляют отдельных исполнителей (как в работах Е. А. Янсон-Манизер и О. П. Таежной-Чешуиной). Интересны и пластические решения. Мария в исполнении А. А. Киселева отчасти повторяет решение, предложенное Н. Я. Данько. Но если у Н. Я. Данько это сидящая фигура, покорная и печальная, в интерпретации А. А. Киселева Мария, скорее, обращается с мольбой, она более экспрессивна и эмоциональна.

Интересна центральная фигура триптиха — хана Гирей. Гирей изображен сидящим, в задумчивости опирающимся на левую руку. Похожее решение (сидящий в задумчивости Гирей) было предложено скульптором Е. А. Янсон-Манизер в работе «Артист балета Михаил Михайлов в роли Гирей», выполненной на Ленинградском фарфоровом заводе в 1937 г. Костюм Гирей соответствует сценографии балета, которая была разработана Валентиной Михайловной Ходасевич (1894–1970), и именно эти сценографические решения были признаны классическими.

Интересна тиражная судьба триптиха. Значительным тиражом была выпущена статуэтка «Зарема». Наиболее эффектная, экспрессивная по форме и одновременно лаконичная в подробностях, эта работа стала украшением многих советских квартир. Композиция статуэтки такова, что значительное количество экземпляров, выставляющихся сегодня на продажу, имеют сколы или следы реставрации пера, украшающего голову Заремы, кисти правой руки или шали, которую она держит в руке, и которая одновременно укрепляет постамент. Тем не менее именно эта фигура была признана наиболее удачной и издана существенными тиражами, в отличие от фигур Гирей и Марии, тиражи которых были значительно скромнее. Стоимость статуэток в связи с этим неравнозначна — цена фарфоровых фигурок Гирей и Марии на современном рынке превышает цену фигуры Заремы в семь раз [9, с. 222].

Наконец, существенный вопрос касается атрибуции триптиха. Большинство каталогов и лотов сайтов коллекционеров предлагают следующее название композиций: Хан Гирей из балета «Бахчисарайский фонтан», Зарема из балета «Бахчисарайский фонтан», Мария из балета «Бахчисарайский фонтан». Именно такой вариант представлен в каталоге-определителе И. А. Пелинского и М. А. Сафоновой. Крайне редко фарфоровый триптих связывают не с балетом, а в поэмой А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан». Наконец, в каталоге коллекции фарфора и фаянса из фондов Елагиноостровского дворца-музея русского декоративно-прикладного искусства и интерьера XVIII–XX вв. представлена следующая атрибуция: скульптура «Танцовщик П. А. Гусев в партии Гирей в балете В. Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан»», «Балерина А. Я. Шелест в партии Заремы в балете В. Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан»» и «Балерина В. П. Васильева (Голейзовская) в партии Марии в балете В. Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан»» [19, с. 135]. Последняя атрибуция представляется возможной, но спорной.

А. А. Киселев жил в Ленинграде с 1930 г. и вполне мог видеть основные постановки балета «Бахчисарайский фонтан» на сцене Ленинградского театра оперы и балета (впоследствии — им. С. М. Кирова). В 1946 г. на сцене театра была возобновлена постановка балета (премьера состоялась в 1934 г.). П. А. Гусев выступил балетмейстером, сохранив общий замысел Р. В. Захарова. Партию Гирей исполнял Б. В. Шавров, партию Заремы — А. Я. Шелест, партию Марии — Н. А. Железнова. Партию Гирей и Марии П. А. Гусев и В. П. Васильева танцевали в «Бахчисарайском фонтане» 1936 г. в постановке Большого театра (балетмейстер Р. В. Захаров). Партию Заремы исполняла Л. М. Банк. Все три указанные в атрибуции танцовщика, судя по материалам Балетной энциклопедии [12], не танцевали балет вместе на одной сцене. Композиция была создана А. А. Киселевым в 1960 г., то есть спустя более чем двадцать лет после постановки балета в Большом театре в Москве и десять лет — в театре им. С. М. Кирова в Ленинграде. Безусловно, существует вероятность, что скульптор видел именно эти постановки и сохранил в памяти образы артистов, однако это находится в области допущений.

Архивные материалы также не подтверждают указаний на портретное изображение артистов балета. В объяснительной записке годового отчета завода фарфоровых изделий за 1960 г. дана информация по выпуску композиции «Бахчисарайский фонтан». В частности, отмечается, что в 1960 г. выпущена в тираж «многофигурная жанровая композиция А. А. Киселева по мотивам балета В. Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» (3000 шт.), скульптурная группа, состоящая из нескольких детских образов, «Детский карнавал» Т. А. Федоровой (3703 шт.), «Сокол на скале» (1254 шт.) и сказочная фигурка «Емеля» (143 шт.)» (ЦГА СПб. Ф. 4965. Оп. 5. Д. 3456. Л. 20–21). Помимо отсутствия указаний на портретные изображения, в отчете указывается, что жанровая композиция создана по мотивам балета «Бахчисарайский фонтан», что также подтверждает фантазийность созданных автором образов, хоть и с опорой на сюжетные, музыкальные, хореографические, сценографические решения балета.



Илл. 8. Модель В. И. Щербины. Автор росписи В. И. Щербина, исполнитель росписи М. Антропова. Скульптура «Зарема». Киев. Авторская работа. 1978. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. Фотограф П. Шевчук. Фото предоставлено Е. П. Корусь

Это не означает, что А. А. Киселев не создавал произведений, основанных на портретном сходстве. Е. В. Иванова отмечает, что в фарфоровых образах театральных героев мастер иногда придерживался этого принципа. Так, например, в простых и несколько грубоватых чертах фарфорового лица Марфы, находящейся в собрании Дома-музея Ф. И. Шалыгина, проглядывается образ С. П. Преображенской, исполнившей одну из главных партий оперы [4, с. 36–38]. В двух же фарфоровых триптихах («Бахчисарайский фонтан» и «Петрушка») мастер абстрагировался от портретных аналогий и реализовал в своих произведениях авторское видение героев.

Последний всплеск интереса к «Бахчисарайскому фонтану» в пластике малых форм, и в фарфоре в частности, в позднесоветский период связан с творчеством художников Киевского экспериментального керамико-художественного завода. С разницей в несколько лет в 1960-е – 1970-е гг. там были созданы скульптурные группы по мотивам поэмы А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» и одноименного балета. Автором фарфоровых композиций стал Владислав Иванович Щербина (1926–2017). Первая по времени создания скульптурная группа «Гирей и Зарема» (1964) возвращает зрителя к традиции обращения к литературному произведению. Статуэтка представляет собой хана Гирея, у ног которого склонилась Зарема. Важно подчеркнуть, что перед нами первый опыт создания многофигурной фарфоровой композиции на сюжет «Бахчисарайского фонтана» — до этого каждый персонаж представлял свой образ отдельно, хотя, взятые вместе, фигурки во всех случаях являлись ансамблем (как в работах Н. Я. Данько и А. А. Киселева). Соавтором второй по времени создания композиции («Бахчисарайский фонтан»). По мотивам поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан» и балета, 1970–1976) (Илл. 6) в некоторых справочных изданиях называют Оксану Леонтьевну Жникруп (1931–1993). Скульптурная группа хана Гирея и Заремы представляет собой развитие сюжета первой композиции и пластически может быть соотнесена с некоторыми работами В. И. Щербины (например, его композицией «Дуэт», выполненной на Киевском экспериментальном керамико-художественном заводе или композицией «Фауст и Маргарита», выполненной на Полонском фарфоровом заводе). Предлагаемое в ряде справочных изданий и на многочисленных сайтах коллекционеров название статуэтки — «Хан Гирей и Мария», не соответствует костюму героини — перед нами именно Зарема. Эти произведения (1964 и 1970) были выпущены в тираж и даже отправлялись на экспорт. Отметим, что тираж скульптурной фарфоровой композиции 1970 г. был значительный, и современному коллекционеру это произведение вполне доступно. Интересны также две работы В. И. Щербины по мотивам «Бахчисарайского фонтана», которые не вышли в тираж: это «Мария» (1976) и «Зарема» (1978) (Илл. 7–8). Если парные композиции представляли образы, созданные на основе синтеза восприятия поэмы и балета, то фигура Марии — это тонкий и нежный образ именно балерины. Композиционное решение фигуры Заремы стоит признать вполне оригинальным — словно закрученное по спирали, изящное и слишком изысканное для советской фарфоровой пластики. Эти произведения были неизвестны советскому зрителю, поэтому их уместно рассматривать в контексте творческих поисков мастера, но не проблемы включения массового фарфора в пространство повседневной культуры.

Итак, можно выделить четыре основных направления развития художественных образов поэмы и балета «Бахчисарайский фонтан» в фарфоровой пластике советского периода.

Первое направление связано с обращением к произведению А. С. Пушкина. Первым опытом стало создание фарфорового триптиха («Гирей», «Зарема», «Мария») Н. Я. Данько в 1920-е гг. В отличие от дальнейших воплощений балетных образов, фигуры, созданные Н. Я. Данько, достаточно статичны, а образ Марии — покорной и беспомощной, соответствует образу пушкинского произведения. В балете, либретто которого наполнится дополнительными сюжетными линиями, в образе Марии будут присутствовать и ноты решимости, воли, усиленные трагедией смерти жениха, разворачивающейся непосредственно на сцене. Это найдет отражение, например, в фигуре Марии, выполненной А. А. Киселевым и, тем более, в произведении О. П. Таежной-Чешуиной. В поздний советский период традиция обращения к литературному произведению представлена в работах В. И. Щербины.

Второе направление связано с созданием произведений на основе балета Б. В. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» (1932). Работы, созданные Е. А. Янсон-Манизер в 1930-х – 1950-х гг. в разных техниках, в том числе в фарфоре, принципиально отличны по исполнению от работ первого направления. Во-первых, в работах Е. А. Янсон-Манизер основой создания художественного образа становится обращение к творчеству мастеров советского балета и, следовательно, скульптор изучала индивидуальную манеру танцоров, сохраняя темперамент и рисунок танца исполнителей. Во-вторых, все герои представлены в движении, динамике стремительно-го танца, в отличие от достаточно статичных работ Н. Я. Данько и В. И. Щербины, основанных на литературном произведении.

Третье направление составляют произведения, которые отражают и общие тенденции развития мелкой фарфоровой пластики, и авторский подход к трактовке образов балета. Перед нами — авторское высказывание, представление персонажей, не имеющих портретного сходства, но персонажей не литературного произведения, а именно балета. Это достаточно оригинальный подход, так как обычно источником создания художественного образа становится или литературный первоисточник, или образ исполнителя партии героя в театральной постановке. В данном случае мы имеем дело со своеобразным театральным эскизом в фарфоре. К этому направлению относится фарфоровый триптих, выполненный А. А. Киселевым.

Наконец, *четвертое направление* составляют работы, созданные по мотивам и поэмы, и балета. К этой группе можно отнести работы В. И. Щербины. Во-первых, произведения мастера представляют интересный вариант создания фарфоровых многофигурных композиций, а во-вторых, развивают сюжет развития художественных образов на основе синтеза поэмы и балета.

Каждое из произведений представляет интересный материал для анализа как с точки зрения исследования закономерностей развития пластической формы, тем и сюжетов фарфоровых композиций, так и с точки зрения места этих статуэток в пространстве дома, квартиры как маркеров нового быта, нового представления об интерьере и, следовательно, важных элементов повседневности.

Примечания:

¹ См.: Насонова И. С., Насонов С. М. Советский фарфор: каталог. М.: Среди коллекционеров, 2010 [8]. В книге представлены произведения фарфоровой пластики 1930-х – 1980-х гг., разделенные на следующие разделы: женщины советской страны, материнство, советский спорт, цирк, счастливое детство. В период 2007–2009 гг. вышли еще четыре тома, в которых были представлены следующие сюжеты: в гостях у сказки, литература, школьные годы чудесные, дружба народов, театр, опера и балет, танцы и пляски, на страже Родины, литература.

² Оба произведения выпускались и в белом глянце — так называемом «глазурованном белье», и в различных вариантах росписи (белье — белый фарфор без росписи, прошедший первоначальный утильный обжиг, а также изделия, прошедшие глазурочный обжиг без живописного декора).

³ Основываясь на материалах кадрового архива, Е. В. Иванова указывает, что А. А. Киселев устраивается скульптором-художником 3 разряда в цех № 3 Опытного-экспериментального завода при Государственном исследовательском институте керамики сразу же после окончания в 1954 г. факультета архитектурно-художественной керамики ЛВХПУ имени В. И. Мухомовой [4].

⁴ И. А. Пелинский и М. А. Сафонова дают упрощенное название композиции без указания героев: «Из балета «Бахчисарайский фонтан» [9, с. 192].

⁵ Информация о произведениях В.И. Щербины предоставлена искусствоведом Еленой Корусь. См. также: [6].

Список литературы:

1. Бахчисарай. Путеводитель. Симферополь: Издательство «Крым», 1967. 86 с.
2. Доронина Л. Н. Тема танца в творчестве Натальи Данько и Елены Янсон-Манизер (от скульптуры малых форм до монументальных композиций) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015. № 1. С. 145–152.
3. Ермонская В. В. Янсон-Манизер. М.: Искусство, 1961. 32 с.
4. Иванова Е. В. Развитие фарфоровой пластики в 1950–1960-е гг. в творчестве ленинградского художника-фарфориста А.А. Киселева // Культура и искусство. 2018. № 5. С. 34–40.
5. Комаров Е. Н. Счастливое детство Галины Столбовой. Киров: Киров. обл. тип., 2017. 80 с.
6. Корусь Е. П. Владислав Щербина. Фарфор и керамика. К.: Арт-книга, 2016. 376 с.
7. Логинова О. В. Скульптор Елена Александровна Янсон-Манизер и серия ее работ, посвященная «восточному» балету «Бахчисарайский фонтан». Ориентализм // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2011. № 4-2. С. 58–66.
8. Насонова И. С., Насонов С. М. Советский фарфор: каталог. М.: Среди коллекционеров, 2010. 364 с.
9. Пелинский И. А., Сафонова М. А. Советский фарфор 1917–1991. Иллюстрированный каталог-определитель с марочником заводов и ценами. М.: Любимая книга, 2013. 398 с.
10. Пушкин и искусство: сборник статей. Л., М.: Государственное издательство «Искусство», 1937. 216 с.
11. Рабочий зритель о «Бахчисарайском фонтане» // Рабочий край. Иваново. 24 мая 1936. С. 4.
12. Русский балет: энциклопедия / Под ред. П. А. Маркова. М.: Согласие, 1997. 632 с.
13. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Балет «Красный мак» в пространстве советской повседневной культуры // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 1 (48). С. 33–39.
14. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Послевоенный жилой интерьер Ленинграда как феномен культуры // Дизайн и художественное творчество: теория, методика и практика. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2016. С. 3–10.
15. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Ранние балеты И.Ф. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка» в советском фарфоре: развитие художественных образов // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. № 1(54). С. 69–78.
16. Советский балет в творчестве Е. А. Янсон-Манизер / Сост. В. В. Стрекалов. Л.: Художник РСФСР, 1965. 130 с.
17. Творчество сестер Н. Я. и Е. Я. Данько / Авт.-сост. В. В. Левшенко; под науч. ред. В. В. Знаменова. СПб.: Издательская группа «Санкт-Петербург Оркестр», 2012. 498 с.
18. Тройницкий С. Н. Русские фарфоровые фигуры. Л.: Комитет популяризации художественных изданий при Государственной Академии истории материальной культуры, 1928. 26 с.
19. Хрупкий мир Бориса Алексеевича Иванова. Коллекция фарфора и фаянса из фондов Елагиноостровского дворца-музея русского декоративно-прикладного искусства и интерьера XVIII–XX веков / Авт. каталога А. В. Тарханова. СПб.: ЛАЙКА, 2014. 224 с.

References:

- Doronina L. N. Tema tantsa v tvorchestve Natalii Danko i Eleny Ianson-Manizer (ot skulptury malykh form do monumentalnykh kompozitsii) (The Theme of the Dance in the Works of Natalia Danko and Elena Ianson-Manizer (from Sculpture of Small Forms to Monumental Compositions)). *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury (Burganov House. The Space of Culture)*, 2015, no. 1, pp. 145–152. (in Russian)
- Ermonskaia V. V. *Elena Ianson-Manizer*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1961. 32 p. (in Russian)
- Ivanova E. V. Razvitiie farforovoi plastiki v 1950–1960 v tvorchestve leningradskogo khudozhnika-farforista A. Kiseleva (Development of Porcelain Plastics in the 1950s – 1960s in the Work of the Leningrad Porcelain Artist A. A. Kiselev). *Kultura i iskusstvo (Culture and Art)*, 2018, no. 5, pp. 34–40. (in Russian)
- Komarov E. N. *Shchastlivoe detstvo Galiny Stolbovoi (Happy Childhood of Galina Stolbova)*. Kirov, Kirovskaia oblastnaia tipografiia Publ., 2017. 80 p. (in Russian)
- Korus E. P. *Vladislav Shcherbina. Farfor i keramika (Vladislav Shcherbina. Porcelain and Ceramics)*. Kiev, Art-book Publ., 2016. 376 p. (in Russian).
- Loginova O. V. Sculptor Elena Aleksandrovna Ianson-Manizer i seriia ee rabot, posviashchennaia “vostochnomu” baletu “Bakhchisaraiskii fontan”. Orientalism (Sculptor Elena Aleksandrovna Ianson-Manizer and the Series of Her Works Devoted to the “Oriental” ballet “The Fountain of Bakhchisaray”. Orientalism). *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaia sreda. Vestnik MGHPA (Decorative Art and the Subject-Spatial Environment. Bulletin of Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts)*, 2011, no. 4-2, pp. 58–66. (in Russian)
- Nasonova I. S.; Nasonov S. M. *Sovetskii farfor: katalog (Soviet Porcelain: the Catalog)*. Moscow, Sredi kollektionerov Publ., 2010. 364 p. (in Russian)
- Pelinskii I. A.; Safonova M. A. *Sovetskii farfor 1917–1991. Illustrirovannyi katalog-opredelitel' s marochnikom zavodov i tsenami (Illustrated Catalog with the Marks of Manufactures and Prices)*. Moscow, Lubimaia kniga Publ., 2013. 398 p. (in Russian)
- Pushkin i iskusstvo: sbornik statei (Pushkin and Art: Collection of Articles)*. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1937. 216 p. (in Russian)
- Sapanzha O. S.; Balandina N. A. Poslevoennyi inter'er Leningrada kak kulturnyi fenomen (Post-War Residential Interior of Leningrad as a Cultural Phenomenon). *Dizain i khudozhestvennoe tvorchestvo: teoria, metodica i praktika (Design and Artistic Creation: Theory, Methodology and Practice)*. Saint Petersburg, Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design Publ., 2016, pp. 3–10. (in Russian)
- Sapanzha O. S.; Balandina N. A. Balet “Krasnyi mak” v prostranstve sovetskoi povsednevnoi kul'tury (The Ballet “Red Poppy” in the Space of Soviet Everyday Culture). *Vestnik Akademii Russkogo baleta (Bulletin of Vaganova Academy of Russian Ballet)*, 2017, no. 1 (48), pp. 33–39. (in Russian)
- Sapanzha O. S.; Balandina N. A. Rannie balety I. Stravinskogo “Zhar-ptitsa” i “Petrushka” v sovetskom farfore: razvitiie khudozhestvennykh obrazov (Stravinsky's Firebird and Petrushka in Soviet Porcelain: the Question of the Development of Images). *Vestnik Akademii Russkogo baleta (Bulletin of Vaganova Academy of Russian Ballet)*, 2018, no. 1 (54), pp. 69–78. (in Russian)
- Strekalov V. V. (comp.). *Sovetskii balet v rabotakh E. A. Ianson-Manizer (Soviet Ballet in the Works of E. A. Ianson-Manizer)*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1965. 130 p. (in Russian)
- Levshenkov V. V. *Tvorchestvo sester N. Ia. and E. Ia. Danko (The Art of Sisters Natalia and Elena Danko)*. Saint Petersburg, “Sankt-Peterburg-Orkestr” Publ., 2012. 498 p. (in Russian)
- Troinitskii S. N. *Russkie farforovie figury (Russian Porcelain Figures)*. Leningrad, Komitet populiariatsii khudozhestvennykh izdaniy pri Gosudarstvennoi Akademii istorii material'noi kul'tury Publ., 1928. 26 p. (in Russian)
- Tarkhanova A. V. *Khрупkii mir Borisa Alekseevicha Ivanova. Kolleksiia farfora i faiansa iz fondov Elaginoostrovskogo dvortsa-muzeia russkogo dekorativno-prikladnogo iskusstva i interiera 18–20 vekov (Fragile World of Boris Alekseevich Ivanov. A Collection of Porcelain and Faience from the Collections of the Elaginostrovsky Palace-Museum of Russian Decorative and Applied Art and the Interior of the 18th – 20th Centuries)*. Saint Petesburg, LAIKA Publ., 2014. 224 p. (in Russian)

Аппаева Жаухар Мустафаевна, искусствовед, председатель Кабардино-Балкарского отделения АИС. Россия, Нальчик, Тарчокова 56-172. 360003. appaewa2565@mail.ru

Appaeva, Zhauhar Mustafaevna, art critic, chairman of Kabardino-Balkarian branch of the Association of Art Critics. Tarchokov 56-172, 360003 Nalchik, Russian Federation. appaewa2565@mail.ru

ЭТНИЧЕСКИЕ ПРЕЛОМЛЕНИЯ В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЕ КАБАРДИНО-БАЛКАРИИ

ETHNIC REFRACTIONS IN MONUMENTAL SCULPTURE OF KABARDINO-BALKARIA

Аннотация. Статья посвящена особенностям монументальной скульптуры Кабардино-Балкарии. Для создания образцов национального изобразительного искусства необходимо было заложить основы этнического стиля, опираясь на достижения мирового искусства и подчиняясь законам национальной образности. Решить этот вопрос было невозможно без профессиональных кадров художников, потому параллельно возникла проблема их воспитания. Коренные народы, воспитанные на иных традициях и художественных ценностях, ни психологически, ни эстетически не были подготовлены к восприятию новых для них видов искусства, их возникновение не было связано с их культурными запросами. Оттого реализация этого замысла растянулась на несколько десятилетий. Если в 1950-х – 1960-х гг. кабардино-балкарские скульпторы стремились приблизиться к общесоюзной модели искусства, то в 1970-х–1980-х гг. их устремления изменились и усложнились. Перед местными ваятелями встала задача создания этнического по духу искусства. Эта цель послужила сильным катализатором их творческих поисков. А поскольку традиций изобразительного искусства у кабардинцев и балкарцев в этот период не было, им пришлось ассимилировать приемы и средства выразительности, принятые в искусстве других народов и прежде всего русского. С этого времени кабардино-балкарские художники постоянно рефлексировали в контексте мирового искусства, изучают и используют в своем творчестве особенности местного народного декоративно-прикладного искусства и архитектуры, пытаясь создать произведения, созвучные миропониманию своего народа, отражающие особенности его менталитета. Эти попытки позволяли некоторым из них достичь известных успехов. Со временем кабардино-балкарская монументальная скульптура обрела собственное лицо, специфические свойства, отличающие ее от других региональных школ.

Ключевые слова: этнический стиль; монументальная пластика; национальная культура; идеологическое искусство; ментальность; генезис.

Abstract. The focus of the study is on the specifics of the monumental sculpture of Kabardino-Balkaria. To create a standard for national fine arts, it was necessary to establish the foundations of ethnic style, based on the achievements of world art and considering the principles of the national imagery. It was impossible to resolve this issue without professional artists hence a question of their professional upbringing occurred. Being brought up in other traditions and artistic values, indigenous peoples neither psychologically nor aesthetically were prepared to accept new forms of art, which appeared regardless of their cultural needs. Because of this, the implementation of the plan spanned several decades. While in the 1950s – 1960s the Kabardino-Balkarian sculptors sought to move closer to the Soviet Union model of art, in the 1970s – 1980s, their aspirations changed and became more complex. Local sculptors faced the challenge of creating an ethnic spirit of art. This goal has served as a strong catalyst for their creative searches. Since Kabardians and Balkars did not have the traditions of fine arts during this period, they had to assimilate the techniques and means of expression taken in the art of other peoples, especially Russian. Since then, Kabardino-Balkarian artists continually reflect in the context of world art. They study and use in their works features of the local folk arts and crafts and architecture, trying to create works in line with the outlook of their people, mirroring their particular mentality. These attempts allowed some of them to reach success. Over time, the Kabardino-Balkarian monumental sculpture acquired its own identity, specific characteristics that distinguish it from other regional schools.

Keywords: ethnic style; monumental sculpture; national culture; ideological art; mentality; genesis.

В эпоху глобализации особенно остро стоит вопрос о сохранении национальной идентичности, уникальной самобытности каждого народа. Для решения этой задачи необходимо осознать своеобразие этноса, определить, по каким параметрам следует искать его отличия от других.

До 20-х годов прошлого века художественная культура кабардинцев и балкарцев развивалась естественным путем, эндогенно. Этнически маркированный комплекс художественных координат, ясно обозначенный в устно-поэтическом творчестве, хореографии, песенном фольклоре, декоративно-прикладном искусстве, архитектуре, складывался под влиянием этногеографических условий жизни, которые сформировали психологический облик народов, их этнокультуру. Отсутствие в культуре абригенов изобразительного искусства до недавнего времени понималось несколько ограниченно и объяснялось лишь исповедованием местными народами ислама. На самом же деле причины этого явления коренятся гораздо глубже и связаны со спецификой художественного мышления кабардинцев и балкарцев, с особенностями их менталитета. Нельзя не отметить,

что из-за отсутствия традиций фигуративного искусства они вовсе не чувствовали себя обделенными. Их культурные потребности компенсировались наличием у них других видов искусства. И это вполне вписывается в закономерность, установленную испанским философом Х. Ортега-и-Гассетом: «Каждый народ умалчивает одно, чтобы суметь сказать другое, потому что все сказать невозможно» [17, с. 531].

В годы культурной революции (20-е–30-е гг. XX в.) советские и партийные органы Кабардино-Балкарской автономной области под давлением общесоюзных властей вынуждены были заняться решением сложной, необычной задачи: не считаясь с реальной обстановкой, отсутствием соответствующей культурной базы, волевым, административным методом культивировать изобразительное искусство, которое должно было прежде всего служить политическим целям советской власти. К искусственному внедрению нового для коренных народов вида искусства местных чиновников толкнула также необходимость включиться в общесоюзный художественный процесс.



Илл. 1. Хамзат Крымшамхалов, арх. Мухарби Каркаев. Памятник Кязиму Мечиеву, с. Бабугент. 1960. Бетон

В своей книге «Неминуемое. Ускоренное развитие литературы» культуролог Г. Д. Гачев пишет: «Многие народы пробуждаются к новой исторической жизни, включаются в единый мировой исторический процесс, и за короткое время стремительно продвигаются вперед, догоняя, а в чем-то перегоняя другие страны, народы и культуры» [7, с. 4]. Касается это и коренных народов Кабардино-Балкарии. Для создания образцов национального изобразительного искусства необходимо было заложить основы собственного этнического стиля, опираясь на достижения мирового искусства и подчиняясь законам национальной образности.

Решить этот вопрос было невозможно без профессиональных кадров художников, потому параллельно возникла проблема их воспитания. Коренные народы, воспитанные на иных традициях и художественных ценностях, ни психологически, ни эстетически не были подготовлены к восприятию новых для них видов искусства, их возникновение не было связано с их культурными запросами. Оттого реализация этого замысла растянулась на долгие три десятилетия до 50-х годов прошлого столетия.

Сложность развития изобразительного искусства в КБАССР заключалась в том, что до середины XX в. в республике не было собственной базы для ее становления. Необходимо было преломить влияния, полученные извне, и заложить основу местных художественных традиций, то есть создать образы, близкие мировосприятию кабардинского и балкарского народов. Сделать это было нелегко, поскольку на умонастроение кабардино-балкарских вятиелей оказала влияние господствовавшая в ту пору в стране идея нивелирования национальных черт искусства. В стране господствовало идеологическое, а вовсе не «сущностное» (по Г. Д. Гачеву) понимание «национального». Советская культура развивалась в строго очерченных рамках

соцреализма. Разговоры же о создании национального по форме искусства носили сугубо декларативный характер.

Вполне понятно, что местные художники ориентировались в своем творчестве вначале на русское реалистическое искусство, но не потому, что принципы русской и классической европейской художественной школы специально насаждались, а просто потому, что других ориентиров в те годы все равно не было. Если говорить о таком понятии, как заимствование каких-то форм искусства у других народов, то в этом не было ничего экстраординарного. Как писал культуролог Г. Д. Гачев: «В ходе своей истории каждый народ... вступает на поверхности земли в горизонтальные контакты с другими странами и народами — в торговле, войнах, дипломатии, в культурном обмене, но этот процесс работает не на ассимиляцию народа, а на «стимулирование собственной энергии организма», являясь своего рода «массажем для внутренних органов, артерий, сосудов, сущностных энергий»» [7, с. 239]. Как видим, заимствования — это вполне естественный процесс, присущий всем народам, но вместе с тем, как пишет литературовед и культуролог З. Кучукова: «Следует признать наличие в этнической субстанции каждого народа стабильного «ядра», «нерастворяющейся гранулы», которая обеспечивает жизнеспособность и самобытность каждой этнической группе» [10, с. 5]. То есть, по ее мнению, даже при заимствованиях речь идет лишь об «этнической смещенности» онтологических констант, а вовсе не об утрате своей идентичности.

Изначально речь шла о простом подражании стилистике искусства других этносов, и лишь позже была поставлена задача приспособить заимствованные формы к менталитету кабардинцев и балкарцев. Располагая одним и тем же с русскими художниками материалом, местные авторы учились использовать иные стилистические особенности, отвечающие особенностям горской ментальности. Они интуитивно вносили в свои произведения такие элементы и детали, которые отражали их национальный менталитет.



Илл. 2. Мухтар Узденов. Памятник первовосходителю на Эльбрус Ахия Соттаеву, п. Верхний Баксан, Эльбрусский район. 1978. Гранит

Отсутствие традиций изобразительного искусства заставляет местных художников присмотреться к древним видам искусства кабардинцев и балкарцев. Они специально занимаются изучением Нартского эпоса, устно-поэтического творчества коренных народов республики, архитектуры, декоративно-прикладного искусства, хореографии, материалов археологических раскопок и стремятся вербальным и иным образом найти изобразительный эквивалент. Не последнюю роль в становлении фигуративного искусства нашего края сыграло и обращение к историческому прошлому аборигенов, вообще национальной тематике. Были сделаны и серьезные попытки отыскать культурные истоки своего народа в далеком прошлом и на их основе создать национальную модель искусства. Этнический характер



Илл. 3. Хамид Савкуев, арх. Заур Матуев. Памятник первому Президенту КБР В. М. Кокову, г. Нальчик. 2007. Бронза, гранит

современным произведениям искусства придают точно найденные типы, характеры, темперамент горцев, наконец, стилистика произведений, не оставляющая сомнений в принадлежности к определенному народу не только героев, но и авторов этих работ.

Если в мировом искусстве пирамидальная композиция всегда считалась просто одним из удачных приемов искусства, то у горцев она подсказана самим силуэтом гор. Мифообраз горы занимает исключительное место в поэтическом сознании и в национальной модели мира у горских народов. Очень оригинальной для кабардино-балкарских ваятелей оказалась и мысль использовать в монументальном искусстве каменную кладку в балкарском стиле (хуна) в качестве постаментов или подпорных стенок. Таких примеров в республике немало (Илл. 1).

Среди этноонтологических констант центральное место в жизни балкарцев и кабардинцев отведено камню, потому как его употребляют в самых разных случаях на бытовом уровне или как ценный материал для создания произведений искусства. Использование валунов, монолитных кусков скал, имитирующих кавказский ландшафт, придает монументальным скульптурам местный колорит. Весьма своеобразны памятники Б. Фиашеву и М. Лермонтову скульптора А. Гушапши, монумент первовосходителю

А. Соттаеву, выполненный М. Узденовым (Илл. 2) и другие, в которых применен оригинальный прием: в тело цельных гранитных блоков врезаются вставки из другого по цвету материала, что также стало новым словом в монументальной скульптуре. Здесь речь идет не просто о новациях. В этих произведениях интуитивно отражено мировоззрение горцев.

В любой национальной культуре есть миф, объясняющий происхождение первопретка народа. По представлениям балкарцев и кабардинцев их «прародители» родились из чрева

камня. Потому мотив слитности людей с камнем для местных скульпторов вполне естествен.

Теме смерти в мировом искусстве отведено значительное место. Ее образное воплощение у разных народов имеет свои особенности, связанные с историко-культурными, этнопсихологическими факторами. Интересна ее интерпретация в монументальной композиции С. Катони, иллюстрирующей стихи К. Кулиева: «Каждая пуля, выпущенная на войне, попадает в сердце материнское». Слова Кулиева скульптор рассматривает в культурном контексте не балкарского, а русского народа. В силу этноментальной обусловленности автор создает образ погибшего воина, как бы вырванного с корнем из земли, который соответствует представлению европейца о гибели человека. Для горцев же образ смерти связан чаще всего с камнем, сорвавшимся с утеса. Здесь можно вновь говорить о несовпадении этнических моделей мира европейцев и горцев.

Кабардинские и балкарские ваятели, прежде всего монументалисты, обращались к темам, универсальным для всего советского и российского искусства. Особенно это касается воинских мемориалов. Если сама тема войны носит инвариантный, неизменный характер, то в интерпретации горских ваятелей конкретные композиции обретают этнический оттенок. Это образы несколько модифицированного общероссийского варианта с использованием других, чем, к примеру, у русских, символов. В изваяниях кабардино-балкарских скульпторов нередко советская военная атрибутика заменяется на кавказское оружие (кинжалы, мечи, сабли), дополненное буркой, черкесской папашой, конем и так далее.

В последние десятилетия руководители местных администраций непременно хотят, чтобы монументы, установленные на их территории, имели национальный колорит. К примеру, скульптор Хамид Савкуев изобразил президента КБР В. М. Кокова сидящим на валуне с накинутой на плечи буркой, хотя тот никогда ее не носил (Илл. 3).

История монументально-декоративной пластики Кабардино-Балкарии берет отсчет с 1936 г. с композиции «Танцующая пара» русского ваятеля Василенко, установленной на аттике кинотеатра «Победа», которой автор придал орнитогенный характер (Илл. 4). Но вместо того, чтобы поместить скульптуры в ниши на уровне человека, как ему было заказано, он предпочел их вознести вверх. Равнинный житель Василенко привык смотреть на птиц почтительно, снизу, потому вполне закономерно он воссоздает в этом произведении собственную русскую картину мира.

У ваятелей-горцев совсем иной подход к созданию орнитогенных образов, потому что жизненное пространство горца совпадает с «зоной» обитания птиц. У нас многочисленные природолюбные, фонтанные или парковые декоративные скульптуры горных орлов устанавливаются на природных камнях, расположенных довольно низко. Здесь наглядно видно несовпадение пространственных моделей жителей гор и равнин. Это пример того, что образное воплощение у представителей разных народов имеет свои особенности, обусловленные историко-культурными, этнопсихологическими, географическими факторами.

Увлечение орнитогенными образами присуще многим кабардино-балкарским скульпторам. Авторы этих работ порой придают одежде своих героев очертания крыла птицы. Распространенным мотивом становится «летающая бурка», как бы обретающая собственную жизнь после смерти ее владельца (Илл. 5).

Нередки в творчестве местных ваятелей и обелиски, напоминающие по форме антропоморфную надгробную стелу, бытовавшую у аборигенов с языческих времен и не утратившую своей актуальности и после их исламизации. Архитектурный костяк таких памятников обогащается, как правило, декоративным убранством — орнаментами с изображением символично-знаковых атрибутов, подобных тем, что украшали традиционные намогильные памятники и несли информацию о роде занятий, профессии умерших. Нередко можно встретить эмблематические знаки ислама — звезду и полумесяц, древние солярные и астральные знаки, родовые тамги, зооморфные и растительные орнаменты, предметы бытового и ритуального характера, одежду и ее аксессуары, что еще больше связывает памятник с архетипами народного искусства.



Илл. 4. Василенко. Танцующая пара, г. Нальчик, кинотеатр «Победа». 1936. Бетон

Традиционно в русской и советской монументальной скульптуре скорбь народа по погибшим в войне символизирует Родина-мать. Но авторы памятника «Скорбящий горец» (ск. Х. Крымшамхалов и арх. М. Каркаев) отошли от подобной трактовки этого понятия, создав мужской образ, поскольку по-балкарски Родина звучит как Атажурт — земля отцов, то есть Отечество (Илл. 6).

Кавказские горцы, по определению французского философа Гастона Башляра, относятся к асцензиональным народам, наделенным «комплексом высоты», для которых восхождение

на гору обыденное занятие [5]. Даже с примитивным альпинистским снаряжением они без страха шли покорять высочайшую вершину Европы — Эльбрус. Не удивительно, что для горцев-героев Х. Крымшамхалова и М. Тхакумашева («Первовосходители». В. Баксан) это не сулит особых страхов и переживаний. Один из них — Ахия Соттаев — спокойно, деловито выбирает маршрут восхождения. Другой альпинист — Килар Хаширов — изображен в тот момент, когда он уже взшел на вершину Эльбруса. Однако мы не замечаем у Хаширова того бурного ликования, которое обычно испытывают покорители гор. Килар предстает перед зрителем не предельно уставшим после восхождения человеком, а спокойным и удовлетворенным, как после обыденного труда, поскольку для горцев это не было подвигом или особым достижением.

Для своего времени такие авторы, как Г. Бжеумыхов и Х. Крымшамхалов создали подлинно новаторские, одновременно этнические по духу произведения, используя современные острые средства выразительности. Их произведения интертекстуально связаны с местной культурой и одновременно обнаруживают специфические черты культур иных народов. И, конечно же, авторы, стремясь к самовыражению, представляют и собственную онтологическую точку зрения.

Так, Г. Бжеумыхов в своем творчестве использует особенности искусства Передней Азии и Египта. Работая над образом средневекового адыгского мыслителя Жабаги Казаного, он апеллирует к египетскому канону, но создает истинно национальное произведение (Илл. 7). Тонко чувствуя специфику искусства Древнего Египта, используя некоторые его формальные особенности, Г. Бжеумыхов сумел отразить их в собственной художественной философии.

Нельзя не отметить, что многие образцы кабардино-балкарской скульптуры весьма напоминают общеизвестные или менее известные произведения русского или советского искусства,



Илл. 5. Станислав Катони, арх. Владимир Бублик. Скорбящая мать, Зольский район, с. Шордаково. 1993. Алюминий, выколотка



Илл. 6. Хамзат Крымшамхалов, арх. Мухарби Каркаев. Скорбящий горец, с. Кенделен, Эльбрусский район. 1967. Бетон

Илл. 7. Гид Бжеумыхов. Памятник Жабаги Казаноко, с. Заюково, Баксанский район. 1980. Медь, выколотка

с оглядкой на которые творили наши ваятели. Но в то же время среди их работ есть и весьма своеобразные, даже уникальные, отличающиеся не только от произведений российских авторов, но и творений их коллег из других северокавказских республик, живущих в сходных с ними природных условиях.

Во всем мире сегодня люди начинают ощущать потребность познать свои корни, сохранить самобытность. Сейчас происходит обмен различными технологиями, информацией, идеями в масштабах всего мира, что ведет к стиранию культурных различий между этносами. Тем не менее у каждого народа есть

некие константы, позволяющие сохранить его самобытность. В последние десятилетия более интенсивно идет осмысление этнических особенностей народов, культура каждого народа анализируется с позиций, какую национальную сущность она может явить миру и какие ценности мировой цивилизации могут обогатить ее духовное наследие. Современная культурная ситуация способствует не только унификации, но и стимулирует актуализацию собственной национальной культуры с тем, чтобы она представляла интерес для мирового сообщества. В полной мере это касается и культуры Кабардино-Балкарии.

Список литературы:

1. Аппаева Ж. М. Рисунок времени. Нальчик: Эльбрус, 1996. 206 с.
2. Аппаева Ж. М. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство Кабардино-Балкарии. Нальчик: Эль-фа, 2007. 394 с.
3. Аппаева Ж. М. Монументальная скульптура Кабардино-Балкарии. Нальчик: Эль-фа, 2015. 220 с.
4. Арутюнов С. А. Народы и культура. Развитие и взаимодействие. М.: Наука, 1989. 348 с.
5. Башляр Г. Грезы о воздухе. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999. 320 с.
6. Биджиев Х. Х. Тюрки Северного Кавказа. Черкесск, 1993. 376 с.
7. Гачев Г. Д. Неминуемое. Ускоренное развитие литературы. М.: Художественная литература, 1989. 431 с.
8. Гачев Г. Д. Ментальности народов мира. М.: Эксмо, 2003. 544 с.
9. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. М.: Эксмо, 1988. 448 с.
10. Кучукова З. Онтологический метакод как ядро этнопоэтики: карачаево-балкарская ментальность в зеркале поэзии. Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2005. 309 с.
11. Ланщиков А. Многообразие искусства. М.: Наука, 1974. 346 с.
12. Лихачев Д. С. Заметки о русском. М.: Наука, 1981. 280 с.
13. Малкондуев Х. Х. Этническая культура балкарцев и карачаевцев. Нальчик: Эль-фа, 2001. 342 с.
14. Мифы народов мира. М.: Наука, 1992. 568 с.
15. Мусукаева А. Х. Ответственность перед временем. Нальчик: Эль-фа, 1987. 272 с.
16. Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М.: Наука, 1977. 656 с.
17. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. Москва: Наука, 1990. 639 с.
18. Червоная С. М. Взаимодействие художественных культур народов СССР. М.: Наука, 1982. 342 с.
19. Червоная С. М. Все наши боги с нами и за нас (символы и ценности этнического самосознания в современном искусстве народов РФ). М., 1999. 434 с.
20. Юнг К. Архетип и символ. М.: Наука, 1991. 358 с.

References:

Appaeva Zh. M. *Izobrazitel'noe i dekorativno-prikladnoe iskusstvo Kabardino-Balkarii (Fine Arts and Decorative Art of Kabardino-Balkaria)*. Nal'chik, Ehl'-fa Publ., 2007. 394 p. (in Russian)

- Appaeva Zh. M. *Monumenta'naia skul'ptura Kabardino-Balkarii (Monumental Sculpture of Kabardino-Balkaria)*. Nal'chik, Ehl'-fa Publ., 2015. 220 p. (in Russian)
- Appaeva Zh. M. *Risunok vremeni (Time Drawing)*. Nal'chik, Ehl'brus Publ., 1996. 206 p. (in Russian)
- Arutiunov S. A. *Narody i kul'tura. Razvitie i vzaimodeistvie (Peoples and Culture. Development and Interaction)*. Moscow, Nauka Publ., 1989. 348 p. (in Russian)
- Bachelard G. *Grezy o vozdukhe (Dreams of Air)*. Moscow, Izdatelstvo gumanitarnoi literatury Publ., 1999. 320 p. (in Russian)
- Bidzhiev Kh. Kh. *Tiurki Severnogo Kavkaza (Turkic People of the North Caucasus)*. Cherkessk, 1993. 376 p. (in Russian)
- Chervonnaia S. M. *Vse nashi bogi s nami i za nas (simvoly i tsennosti etnicheskogo samosoznaniia v sovremennom iskusstve narodov Rossiiskoi Federatsii) (All Our Gods are with Us and on Our Side (Symbols and Values of Ethnic Identity in Contemporary Art of the Peoples of the Russian Federation))*. Moscow, 1999. 134 p. (in Russian)
- Chervonnaia S. M. *Vzaimodeistvie khudozhestvennykh kul'tur narodov SSSR (The Interaction of the Artistic Cultures of the Peoples of the USSR)*. Moscow, Nauka Publ., 1982. 342 p. (in Russian)
- Gachev G. D. *Mental'nosti narodov mira (The Mentality of the Peoples of the World)*. Moscow, Eksmo Publ., 2003. 544 p. (in Russian)
- Gachev G. D. *Natsional'nye obrazy mira (National Images of the World)*. Moscow, Eksmo Publ., 1988. 448 p. (in Russian)
- Gachev G. D. *Neminuemoe. Uskorennoe razvitie literatury (Imminent. The Accelerated Development of Literature)*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1989. 431 p. (in Russian)
- Jung C. *Arkhetip i simvol (Archetype and Symbol)*. Moscow, Nauka Publ., 1991. 356 p. (in Russian)
- Kuchukova Z. *Ontologicheskii metakod kak iadro etnopoetiki (Ontological Metacode as the Core of Ethno-poetics)*. Nal'chik, Izdatel'stvo M. i V. Kotliarovykh Publ., 2005. 309 p. (in Russian)
- Lanshchikov A. *Mnogoobrazie iskusstva (The Diversity of Art)*. Moscow, Nauka Publ., 1974. 346 p. (in Russian)
- Likhachev D. S. *Zametki o russkom (Notes on Russian)*. Moscow, Nauka Publ., 1981. 280 p. (in Russian)
- Malkonduev Kh. Kh. *Etnicheskaiia kul'ura balkartsev i karachaevtsev (Ethnic Culture of Balkars and Karachays)*. Nal'chik, Ehl'-fa Publ., 2001. 342 p. (in Russian)
- Mify narodov mira (Myths of the Peoples of the World)*. Moscow, Nauka Publ., 1992. 568 p. (in Russian)
- Musukaeva A. Kh. *Otvetstvennost' pered vremenem (Responsibility to Time)*. Nal'chik, Ehl'-fa Publ., 1987. 272 p. (in Russian)
- Narty. Geroicheskii epos balkartsev i karachaevtsev (Sledges. The Heroic Epic of the Balkars and Karachays)*. Moscow, Nauka Publ., 1977. 656 p. (in Russian)
- Ortega-i-Gasset Kh. *Degumanizatsiia iskusstva (Dehumanization of Art)*. Moscow, Nauka Publ., 1990. 639 p. (in Russian)

Беркович Леонид Григорьевич, член Союза дизайнеров РФ, архитектор, дизайнер, старший преподаватель. Санкт-Петербургский государственный лесотехнический университет им. С. М. Кирова, Россия, Санкт-Петербург, Институтский пер., д. 5. 194021. leonarch@mail.ru

Berkovich, Leonid Grigorievich, the member of the Union of Designers of the Russian Federation, architect, designer, senior lecturer. Saint Petersburg State Forest Technical University under name of S. M. Kirov, Institutskiy per., 5, 194021 Saint Petersburg, Russian Federation. leonarch@mail.ru

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ПАМЯТНИКА Н. А. КЛЮЕВУ В Г. ВЫТЕГРЕ

HISTORY OF CREATION OF THE MONUMENT TO N. A. KLIUEV IN VYTEGRA

Аннотация. Открытие в августе 2016 г. в г. Вытегре первого в России памятника поэту и прозаику, одному из крупнейших представителей русской культуры первой трети XX в. Николаю Клюеву вызвало живой интерес в широких кругах культурной общественности России. Поэтического наследие Клюева с 30-х годов прошлого века было выведено за рамки реценстной литературы и национальной культуры почти на столетия. Творчество Н. Клюева выпало из поля зрения нескольких поколений читателей, для которых такого поэта не существовало. В 1970-е гг. прошлого века начал возрождаться интерес к творчеству опального поэта, вновь стали печататься небольшими тиражами его произведения. Реальный масштаб наследия поэта открылся читающей публике в конце XX в., когда стали доступны ранее не печатавшиеся произведения. Идея создания памятника великому поэту России Николаю Клюеву принадлежит ведущему сотруднику ИРЛИ РАН, замечательному учёному и знатоку новокрестьянской поэзии А. И. Михайлову. Он предложил скульптору Сергею Алипову, чьё творчество во многом связано с поэзией и культурой «Серебряного века», создать пластический образ поэта. На протяжении многих лет Сергей Юрьевич создавал скульптурные эскизы русских поэтов, среди которых были портреты С. Есенина, А. Ахматовой, О. Мандельштама, Б. Пастернака. Работа над памятником Николаю Клюеву стала новым этапом в творчестве скульптора Сергея Алипова, определила новый подход к формированию скульптурной композиции. В статье рассматривается гипотеза нового творческого подхода к формированию художественного образа поэта через чувственное познание его поэтического наследия и патриархального мировосприятия. Новизна исследования определяется, прежде всего, возникновением нового объекта культуры — памятника поэту Клюеву, отсутствием сведений о творческом процессе, предшествующему этому знаменательному событию. Авторы — скульптор С. Ю. Алипов, архитектор Л. Г. Беркович — приступили к поиску художественного образа, опираясь, прежде всего, на творческое наследие поэта и ключевые события, определившие его жизненный путь. Формирование общего силуэта, деталей и решения по постановке памятника в окружающей среде определялось идеями самого поэта, выраженными поэтическим языком в его наиболее значимых произведениях разного периода. Важной частью вопроса поиска художественного образа является развёрнутый во времени процесс создания самого памятника. В исследовании приводятся малоизвестные факты возникновения и развития процесса создания уникального памятника. Автор надеется, что проведённое исследование будет способствовать пробуждению живого интереса читающей публики к творчеству Н. Клюева и других новокрестьянских поэтов.

Ключевые слова: Николай Клюев; поэт; стихи; творчество; памятник; увековечение; память; эскизы; проект; сюжет; история; восприятие; связь; сомасштабность.

Abstract. The first monument to a poet and prose writer, one of the largest representatives of Russian culture in the first third of the 20th century Nikolai Kliuev opened in August 2016 in Vytegra has become an object of the keen interest in wide circles of the Russian cultural community. Kliuev's poetic heritage has been taken beyond the framework of literature and national culture for almost half a century since 1930s. The work of N. Kliuev fell out of sight of several generations of readers for whom such poet did not exist. The interest to the creativity of the disgraced poet began to revive in 1970s and his works began to be printed again in small print runs. The real scale of the poet's heritage was revealed to the reading public at the end of the 20th century when his previously unpublished works became available. The idea of creating a monument to the great Russian poet Nikolai Kliuev belonged to A. I. Mikhailov, the leading researcher of the Institute of Russian Literature of Russian Academy of Science. He invited a sculptor Sergei Alipov to create a plastic image of the poet. The art of Sergei Alipov had a lot of connections with the poetry and culture of the Silver Age: over the years, he created sculptural sketches of Russian poets among which were the portraits of Sergei Esenin, Anna Akhmatova, Osip Mandelstam, Boris Pasternak. The work on the monument to Nikolai Kliuev became a new stage in the art of the sculptor Sergei Alipov defined a new approach to the formation of sculptural composition. In the article, the researcher considered the hypothesis of a new creative approach to the formation of the poet's artistic image through sensory knowledge of his poetic heritage and patriarchal worldview. The relevance of the study is determined by the emergence of a new cultural object, the monument to the poet Kliuev, the lack of information about the creative process preceding this significant event. The authors of the monument (sculptor S. Yu. Alipov, architect L.G. Berkovich) began to search for an artistic image relying primarily on the poet's creative heritage and key events that determined his life. The formation of the general silhouette, details and decisions on the setting of the monument in the environment was determined by the ideas of the poet expressed by the poetic language in his most significant works of different periods. An important part of the issue of searching for an artistic image was the process of creating the monument unfolded in time. The study provided little-known facts of the emergence and development of the process of creating a unique monument. The author hopes that the study will contribute to arousing the keen interest of the reading public in the work of Nikolai Kliuev and other new peasant poets.

Keywords: Nikolai Kliuev; poet; poetry; creativity; monument; immortalization; memory; sketches; project; plot; history; perception; connection; co-scale.

Вступление

Возникновение произведения искусства любого направления, течения и жанра всегда связано с эпохой, эстетическими ценностями, индивидуальностью художника и сложившимися обстоятельствами. Развитие идеи памятника великому поэту России Николаю Клоуеву и его воплощение в материале имеет свою историю.

Автор будущего памятника, скульптор Сергей Юрьевич Алипов, осенью 1981 г. выполнял заказ по созданию памятника Боевой и Трудовой Славы завода им. М. И. Калинина в г. Ленинграде. Этот памятник был открыт в 1985 г., накануне 40-летия Великой Победы и представляет собой художественную и историческую ценность. Памятник располагается на Уральской улице, западнее дома 4, литера Б. После его переноса обновлённый памятник рабочим завода им. Калинина открыли 25 мая 2016 г. на набережной реки Смоленки.

Здесь, на территории нежилого фонда завода, в помещении бывшей прачечной, была организована скульптурная мастерская. Создавая памятник Боевой и Трудовой Славы, С. Ю. Алипов одновременно продолжил работу над эскизами скульптурных композиций, посвящённых Сергею Есенину, которые были предметом его дипломной работы. Однажды в мастерскую к скульптору заглянул Александр, рабочий завода им. М. И. Калинина. Он увидел композиции, посвящённые Есенину, и между ними завязался разговор о поэзии. Александр оказался бывшим студентом филологического факультета Ленинградского университета имени А. А. Жданова (ныне Санкт-Петербургский государственный университет). Он познакомил С. Ю. Алипова с известным специалистом по русской литературе Александром Ивановичем Михайловым, ведущим сотрудником ИРЛИ РАН, замечательным учёным и знатоком новокрестьянской поэзии. А. И. Михайлов пришел в мастерскую завода и стал читать по памяти и исполнять под гитару стихи русских поэтов, среди которых были произведения С. Есенина, Н. Клоуева, А. Ахматовой, Б. Пастернака и др. Стихи Н. Клоуева потрясли и заворожали скульптора, породили неподдельный интерес к личности поэта.

Увлечение Сергея Алипова поэзией отразилось в ряде скульптурных эскизов памятников русским поэтам, среди которых были С. Есенин, А. Ахматова, О. Мандельштам, Б. Пастернак. После встречи с А. Михайловым С. Алипов расширил ряд скульптурных эскизов русских поэтов эскизами скульптурных портретов Н. Клоуева.

В 1980 г. А. Михайлов предложил С. Алипову создать памятник поэту. Это предложение и явилось отправной точкой зарождения замысла скульптурного образа Н. Клоуева.

Краткая хронология развития создания памятника Н. Клоуеву

Работа над памятником длилась 26 лет.

Историю создания можно условно разделить на несколько этапов:

- первоначальные эскизы — 1980–1981 гг.
- поиск «иконного» образа — 1981–1990 гг.
- создание первого завершённого эскиза в бронзе (17 см) — 1994 г.
- изменение концепции памятника — отказ от «иконной» трактовки, переход к более «земному», природному образу, близкого к изобразительному языку скульптур С. Т. Коненкова — 1995–2004 гг.
- создание гипсовой скульптуры поэта, около 1/2 высоты натурального размера фигуры — 2004–2005 гг.
- доработка гипсовой скульптуры поэта, усиление психологических черт сложной и самобытной личности Н. Клоуева, проявление драматизма его судьбы. Приобретение Вытегорским краеведческим музеем гипсовой скульптуры поэта — 2009 г.
- приостановка работы, в связи с отсутствием финансирования, эпизодическое возвращение к работе над композицией памятника — с 2007 по 2014 гг.
- доработка композиции — нахождение общего силуэта, усиление динамики движения, проявление драматизма, уточнение деталей — вторая четверть 2015 г.

- нахождение средств финансирования, отливка в гипсе скульптуры поэта — третья четверть 2015 г.
- отливка в бронзе скульптуры поэта — июнь 2016 г.
- открытие памятника — август 2016 г.

Первоначальные эскизы памятника Н. Клоуеву появились в 1980 г. В эскизах прорабатывались общие пропорции, движение масс, пластическая структура, силуэт, связь с окружающей средой. Многие творческие вопросы решались авторским коллективом совместно.

В течение продолжительного периода, с 1981 по 1990 гг., С. Алипов искал «иконный» образ поэта, используя канонические приёмы классической скульптуры. В 1990 г. С. Алипов подготовил эскиз памятника, выполненный, по его словам, в «иконной манере». При содействии А. Михайлова в 1994 г. макет памятника был представлен на рассмотрение общественности г. Вытегры. В том же 1994 г. автор дарит эскиз памятника — бронзовую 17-ти сантиметровую фигуру Н. Клоуева Вытегорскому краеведческому музею.

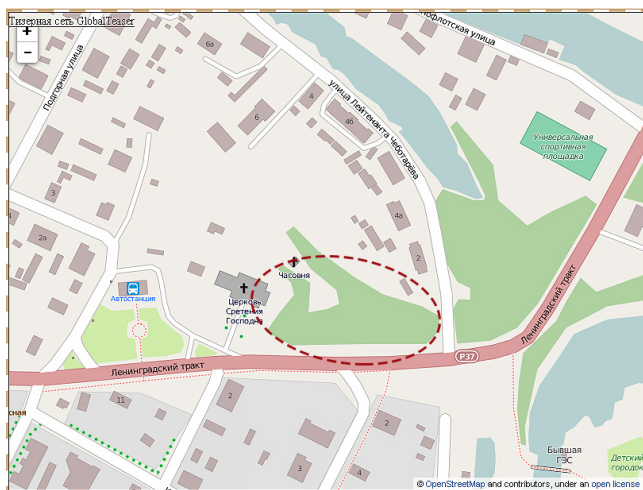
В дальнейшем творческий замысел претерпевает значительные изменения. В период, ориентировочно, с 1995 по 2004 гг., С. Алипов продолжает творческий поиск образа поэта. Он отказывается от классической «иконной» трактовки композиции и ищет более «земной» природный образ, близкий к изобразительному языку скульптур С. Т. Коненкова. В новой трактовке композиции Сергей Юрьевич Алипов стремится передать свое понимание яркой, сложной и самобытной личности поэта, его глубинную связь с национальной культурой. Изначально оптимистичный образ стройного мужчины с лёгкой птицей, присевшей на плечо, постепенно воплощался в образ могучего крестьянина, пригибающегося под тяжестью птицы Сирина. Клоуев предстаёт теперь в образе путника, опирающегося на посох, с райской птицей Сирином на правом плече. Усталый путник преодолевает тяжелый путь, он хранит верность себе, своим нравственным и духовным принципам. Птица Сиринос с головой девы осеняет поэта распахнутыми крыльями, но в то же время как бы подталкивают его к невидимой черте. Завершением этого периода творческих поисков С. Ю. Алипова является создание гипсовой скульптуры поэта, около 1/2 высоты натурального размера фигуры. В этой фигуре ещё остаётся иконный образ поэта, но уже проявляются черты сложной и самобытной личности поэта, драматизм его судьбы. В 2009 г. гипсовая скульптура поэта была приобретена Вытегорским краеведческим музеем.

С 2007 по 2014 гг. процесс работы над памятником был заморожен в связи с поиском средств и согласованием документов на установку. Несмотря на возникшие трудности, скульптор эпизодически возвращался к работе над скульптурой, уточняя динамику движения, выявляя драматизм композиции.

2014–2015 гг. — завершающий период работы над памятником. В процессе доработки памятника незначительно менялось положение фигуры, количество и трактовка деталей. Так, скульптор решил дополнить пластику фигуры поэта поясом-кушаком, обёрнутым поверх рубахи. Появление пояса могло повлечь изменение положения торса и рук, дополнительную проработку всей композиции. В итоге горизонтальная, с лёгким наклоном вправо, линия складки разделила скульптурную композицию на две взаимно отражённые части, ассоциативно напоминающие силуэт кряжистого дерева с корнями и кроной. Обогатилась игра светотеней и пластика силуэта. По мнению автора и заинтересованных зрителей, внесённое дополнение завершило пластический образ поэта, композиция памятника окончательно сложилась.

Финальная доработка фигуры была завершена во второй четверти 2015 г. В этот же период (24 октября 2015 г.) мастерскую скульптора посетили участники Всероссийской научной конференции с международным участием VII Санкт-Петербургских научных чтений памяти Николая Клоуева, они осмотрели глиняную модель памятника, беседовали с авторами. Окончательная композиция памятника была единогласно одобрена участниками Всероссийской научной конференции.

Следующим этапом создания памятника стала формовка гипсовой модели в последней четверти 2015 г. Этот этап состоялся благодаря принятому Представительным собранием Вытегорского района решению о постановке памятника и выделении средств из районного бюджета в третьей четверти 2015 г.



Илл. 1. Леонид Григорьевич Беркович. Территории парковой зоны под организацию литературского дендропарка, г. Вытегра. Октябрь 2014. Компьютерная графика. Архив Л. Г. Берковича



Илл. 2. Леонид Григорьевич Беркович. Генплан установки памятника Н. А. Ключеву в г. Вытегре. Октябрь 2014. Компьютерная графика. Архив Л. Г. Берковича

Через год после утверждения и доработки гипсовой модели памятника в июне 2016 г. был выполнен завершающий этап работы над памятником — отливка в бронзе и чистовая обработка бронзовой скульптуры Николая Ключева.

Установка и монтаж памятника проходили 23–26 августа. Торжественное открытие состоялось 27 августа 2016 года на территории «Красной горки» в г. Вытегре.

Над рабочей моделью и проектом памятника в 2004–2006 гг. С. Ю. Алипов работал вместе с архитектором Леонидом Григорьевичем Берковичем, чьи композиционные и технические решения позволили до конца воплотить замысел скульптора. В 2007 г. архитектор Л. Г. Беркович разработал концепцию, а затем выполнил эскизный проект дендропарка. После обсуждения проекта с представителями Вытегорской администрации концепция была одобрена и принята к исполнению.

По словам скульптора, все долгие годы создания памятника бессменным «двигателем» реализации проекта была Тамара Павловна Макарова — в 1976–2011 гг. директор Вытегорского краеведческого музея.

Авторы памятника, насколько возможно, попытались передать грани таланта и драматическую судьбу «новокрестыанского» поэта Н. А. Ключева, творчество которого отличается национальным колоритом, глубоким знанием народных традиций, красочной стилистикой поэтического языка, использованием образов народного творчества, патриархальным крестьянским мироощущением.

Основа концепции планировки дендропарка им. Н. А. Ключева.

В процессе разработки памятника поэту у авторского коллектива неизбежно возник вопрос о месте постановки памятника, связи природных образов поэзии Н. Ключева с окружающей средой. Авторским коллективом (скульптор С. Алипов, архитектор Л. Беркович) было рассмотрено и проанализировано более двадцати возможных мест установки памятника в городской среде и на периферийных пространствах. После продолжительного обсуждения и анализа местом установки была выбрана территория парковой зоны «Красная горка» — являющаяся одной из частей зелёного пояса г. Вытегры, расположенной недалеко от автовокзала. Находящаяся там пятиглавая Сретенская церковь в русском стиле (1869–1873, архитектор А. С. Четверухин) и деревянная Исаакиевская часовня с пропиленной резьбой (перевезена с Беседной горы, автор неизвестен) и характерное для онежского региона природное окружение как нельзя лучше соответствовали творческому наследию великого поэта.

Территория парковой зоны под организацию литературского дендропарка ограничена Ленинградским трактом с южной стороны и улицей Лейтенанта Чеботарёва с восточной стороны (Илл. 1).

У авторов проекта возникла идея поставить скульптуру Н. Ключева в дендропарке, названном именем поэта. С. Ю. Алипов предложил организовать посадки, сорта и виды которых были бы взяты из поэзии Н. Ключева. Для конкретизации задачи по созданию литературского дендропарка был привлечён Владимир Борисович Петров (1959–2012) — петербургский специалист по агроэкологии. Скульптор познакомился с В. Петровым в 1991 г.

В. Петров владел знаниями и практическими навыками ландшафтных работ. Он долгие годы работал садовником в садах и парках Швейцарии. В. Петров откликнулся на идею скульптора и написал ряд статей о природе в стихах Ключева. Автор нашёл в творчестве поэта около 900 видов растений. 7 октября 2006 г. он сделал доклад на данную тему. После представления статьи, обещающей исследования данного вопроса, администрацией Вытегорского района было принято решение об изыскании средств на подготовительный этап разбивки дендропарка.

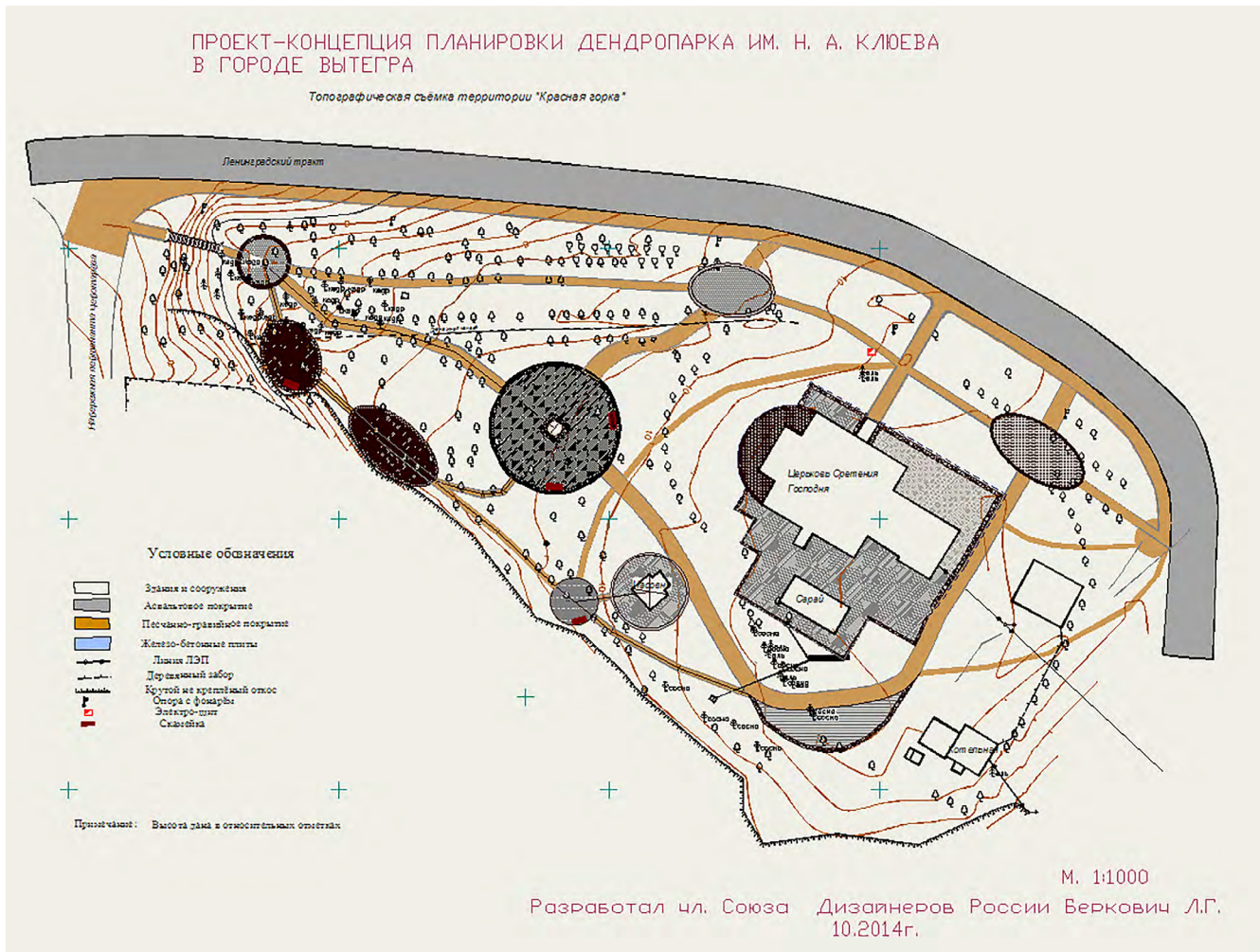
Для Николая Ключева природа — мир зелёного царства, где царит покой и отрада, простор и свобода. Мир, где нет места суетным волнениям души, рыданиям и злобе, где жизнь тиха как не колеблемое ветром пламя лампы:

Широко необъятное поле,
А за ним чуть синее лес!
Я опять на просторе, на воле
И любуюсь красою небес.
В этом царстве зелёном природы
Не увидишь рыданий и слез;
Только в редкие дни непогоды
Ветер стонет меж сучьев берёз.
Не найдёшь здесь душой пресыщенной
Пьяных оргий, продажной любви,
Не увидишь толпы развращённой
С затаённым проклятьем в груди.

Здесь иной мир — покоя, отрады,
Нет суетных волнений души;
Жизнь тиха здесь, как пламя лампы,
Не колеблемой ветром в тиши. [2, с. 78]

Автором архитектурной части была предложена концепция планировки, в которой предлагалось на отведённой под разбивку литературского дендропарка территории создать «Галактику православного поэта» — метафорическую «петлю времени», как зримый символ сложного жизненного пути Н. Ключева, выраженный средствами ландшафтного дизайна.

«Петля времени» — дорожная сеть дендропарка, с включением различных по величине площадок, олицетворяющих наиболее важные этапы жизни поэта. На центральной, наиболее крупной площадке предполагалось установить памятник Николаю Ключеву (Илл. 2).



Илл. 3. Леонид Григорьевич Беркович. Проект-концепция планировки дендропарка им. Н. А. Ключева. Октябрь 2014. Компьютерная графика. Архив Л. Г. Берковича

По предложению автора внешняя, идущая по периметру дендропарка, пешеходная дорожка охватывала не только территорию дендропарка, но и прилегающий к Сретенской церкви участок (Илл. 3).

Принятое администрацией г. Вытегры решение определило границы будущего литературного дендропарка с отчуждением территории участка Сретенской церкви. Границу дендропарка определили от линии забора, прилегающего к церкви участка, до улицы Лейтенанта Чеботарёва, вдоль Ленинградского тракта. Входную зону дендропарка, после совместных обсуждений, перенесли ближе к Сретенской церкви, организовав

вход со стороны Ленинградского тракта. По согласованию сторон было определено место центральной площадки для установки памятника — на возвышенности Красной горки в центре существующей поляны напротив входной зоны со стороны Ленинградского тракта.

Концепция благоустройства дендропарка

Базируясь на предложениях планировки архитектора Л. Берковича, дендрологических исследованиях В. Петрова и одобрении этих разработок специалистами-исследователями



Илл. 4. Леонид Григорьевич Беркович. Развертка дендропарка им. Н. А. Ключева, выполненная в Adobe Photoshop. Октябрь 2014. Компьютерная графика. Архив Л. Г. Берковича



Илл. 5. Сергей Юрьевич Алипов. Н. А. Ключев с птицей Сириной на плече. Крафт на фанерном основании, уголь, мягкий карандаш. Сентябрь 2014. Мастерская скульптора С. Ю. Алипова в Санкт-Петербурге

творчества Н. А. Ключева, была сформирована общая концепция устройства литературского дендропарка. Вытегорской администрацией был проведён конкурс на исполнение работ по устройству литературского дендропарка им. Н. А. Ключева на территории Красной горки.

По итогам конкурса определились исполнители работ — ВГМХА им. Верещагина г. Вологды. Согласно принятой концепции, на территории дендропарка планируется высадить деревья, кустарники, цветочные и травяные растения, многократно упоминаемые в поэзии Н. А. Ключева. Предполагается устройство тематических площадок, посвящённых ключевым этапам жизни поэта, вокруг них выполняется разбивка газонов и посадка декоративных растений в виде узоров или мотивов национальных вышивок.

Принятая концепция планировки дендропарка предполагает организацию 4 укрупнённых тематических зон:

- «Райский сад» — за боковым фасадом Сретенской церкви, напротив Исаакиевской часовни.
- «Широколиственный лес», расположенный в центре территории Красной горки, вокруг площадки с памятником.
- «Мелколиственный лес», расположенный вдоль Ленинградского тракта, от площадки с памятником до входной зоны со стороны улицы Лейтенанта Чеботарёва.
- «Тайга», расположенная вокруг входной зоны со стороны улицы Лейтенанта Чеботарёва и соприкасающаяся с зоной «Мелколиственный лес».

На территории дендропарка планируется установка фонарей, скамеек и малых архитектурных форм, тематически связанных с творчеством поэта.

Разработка проекта памятника Н. А. Ключеву

Подготовительные работы, связанные с проектом памятника включали несколько этапов:

- разработку концепции,

- эскизную проработку,
- определение габаритных размеров,
- привязка к ситуации,
- компьютерное моделирование,
- подбор шрифта,
- выбор постамента-валуна и др.

Памятник Н. А. Ключеву, его связь с окружающей средой

Исходя из ранее разработанной и утверждённой концепции литературского дендропарка, памятник должен одновременно являться и центром и доминантой его планировки. Габариты памятника должны попасть в шкалу масштабов природного окружения, гармонизировать с деталями окружающей среды. Памятник должен одновременно выделяться и растворяться в колорите окружающих зелёных насаждений, гармонизировать с природным окружением в различные сезоны года.

Памятник должен выделяться плотным пятном на фоне раскидистых полужурных крон мелколиственных, рыхлых крон крупнолиственных деревьев и густых крон хвойников. Антропоморфный силуэт памятника согласуется с нерегулярным абрисом крон деревьев и кустарников, объединяется с природной средой.

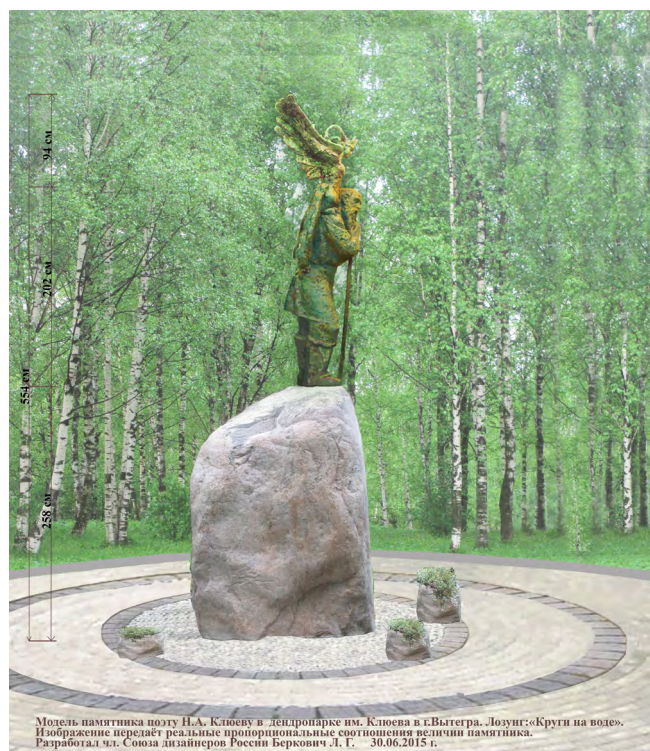
Для проверки художественной концепции и творческих идей авторского коллектива архитектором Л. Берковичем была



Илл. 6. Сергей Юрьевич Алипов. Модель памятника Н. А. Ключеву в г. Вытегре. Гипс, лепка, формовка. Октябрь 2014. Краеведческий музей, Вытегра



Илл. 7. Леонид Григорьевич Беркович. Модель памятника Н. А. Клюеву в г. Вытегре. Июнь 2015. Компьютерная графика. Архив Л. Г. Берковича



Илл. 8. Леонид Григорьевич Беркович. Модель памятника Н. А. Клюеву в г. Вытегре. Июнь 2015. Компьютерная графика. Архив Л. Г. Берковича

выполнена фасадная развёртка дендропарка вдоль Ленинградского тракта, с учётом существующих посадок и доминанты — пятиглавой Сретенской церкви. Следующим шагом стала «постановка» памятника Н. Клюеву в смоделированный зелёный массив дендропарка.

Развёртка наглядно показала целесообразность постановки памятника в зелёный массив Красной горки, обоснованность роли памятника как второй доминанты. Памятник зрительно уравновесил зелёную массу Сретенской церкви, обогатил однообразную протяжённую линию зелёных насаждений Красной горки. Проектное предложение подтвердило верность проектного замысла. Развёртки выполнены Л. Берковичем в растровом редакторе Adobe Photoshop в 2014 г. (Илл. 4).

Опираясь на развёртку дендропарка, авторским коллективом были определены ориентировочные размеры памятника, что позволило скульптору С. Алипову приступить к поискам пластических характеристик фигуры поэта.

На картоне, наклеенном на фанерный щит (1300 x 3000 мм), скульптор выполнил первое изображение фигуры Н. Клюева с птицей Сирием на плече в натуральную величину (Илл. 5). В этот же период С. Алипов слепил из пластилина и перевёл в гипс уменьшенную модель (1/2 натуральной величины) скульптуры (Илл. 6).

Перцепция памятника в связи с сезонными изменениями природного окружения

Развивая идею создания литературского дендропарка, авторы предложили дополнить существующие насаждения деревьями, кустарниками, цветочными и травяными растениями, многократно упоминаемыми в поэзии Н. А. Клюева.

При разработке планировки литературского дендропарка и определения места установки памятника необходимо учитывать векторы движения посетителей, восприятия ими глубинно-пространственной композиции, а так же освещение, цвета и текстуры растений.

Значительную роль в целостном восприятии привнесённого в окружающую среду арт-объекта и самой среды играет соответствие графики стволов и веток древесных и кустарниковых растений с силовыми линиями памятника, его соотношение с масштабом человека. Так же единству восприятия способствует соединение вертикали памятника с горизонталью земли через установочную площадку и сочетающимся с окружением мощением.

Связь с окружающей средой, силуэт, общие пропорции, пластическая структура и динамика памятника Н. Клюеву во многом прорабатывались авторским коллективом совместно.

Памятник должен являться доминантой литературского парка и одновременно композиционным центром «видовых кадров» с различных точек движения посетителей.

Архитектор Л. Беркович предложил связать выбор цветотонального решения памятника с сезонными изменениями колорита природного окружения, отражёнными в творческой палитре поэта. Каждый период года обладает характерными цветовыми гаммами; существующие насаждения Красной горки, обогащенные посадками могут предать восприятие родной природы поэта, воспетой в его стихах.

В летний период набравшая силу сочная листва деревьев и кустарников, ковёр полевых цветов и трав обогащают цвета бронзовой фигуры поэта и каменного постамента разнообразными золотисто-зеленоватыми оттенками. Свет неба дополняет природную палитру динамичными сине-голубыми рефлексам. Памятник «растворяется» в живописной среде, как бы «плывёт» в пространстве парка. Насыщенная палитра памятника символизирует сформировавшееся творчество самобытного поэта и стабильные периоды его жизни.

Любви начало было летом,
Конец — осенним сентябрём.
Ты подошла ко мне с приветом
В наряде девичьи-простом.
(«Любви начало было летом ...») [2, с. 96].

ПОЭТ НИКОЛАЙ КЛЮЕВ

1884-1937

Илл. 9. Леонид Григорьевич Беркович. Надпись на памятнике Н. А. Клюеву в г. Вытегре. Июнь 2016. Бумага, карандаш, тушь. Архив Л. Г. Берковича

В начале осени естественным фоном памятника являются кроны и стволы крупных деревьев, в основном елей и берёз, с их характерным цветным узором. Основанием композиции, её связью с земной поверхностью служат декоративное мощение пастельных тонов и почвопокровные растения различных оттенков.

В златотканые дни Сентября
Мнится папертью бора опушка.
Сосны молятся, ладан куря,
Над твоей опустелой избушкой.

Ветер-сторож следы старины
Заметает листвою шелестящей.
Распахни узорочье сосны,
Промелькни за березовой чащей!
(«В златотканые дни сентября ...») [2, с. 137].

В осенний период натуральный цвет валуна-постаменты обогащается живописными рефlekсами опавшей листвы. Ком-

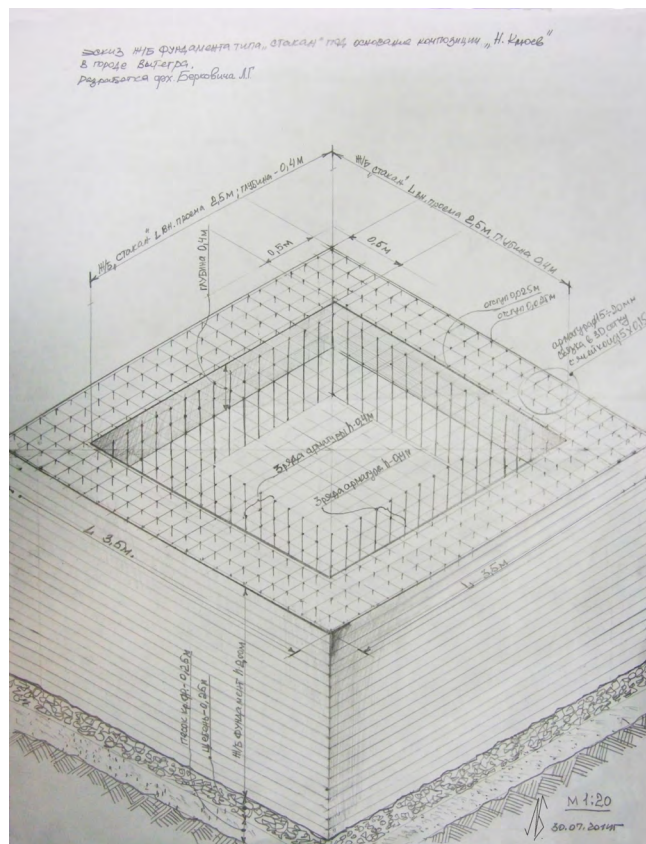


Илл. 10. Леонид Григорьевич Беркович. Фотография постаменты памятника Н. А. Клюеву в г. Вытегре. Январь 2014. Архив Л. Г. Берковича

позиция памятника насыщается рефlekсами окружающей природы, прозрачными голубыми бликами неба и серыми оттенками дождя. Ансамбль, при монументальности образа, обретает живописное звучание, символизирует зрелое творчество поэта, передаёт светлые периоды в его жизни, отсылает к истокам его поэзии.

Темным зовам не верит душа,
Не летит встречу призракам ночи.
Ты как осень ясна, хороша,
Только строже и в ласках короче.
(«Темным зовам не верит душа») [2, с. 131].

Отого в глазах моих просинь,
Что я сын Великих озер.
Точит сизую киноварь осень
На родной, беломорский простор.
(«Поэту Сергею Есенину») [2, с. 297].



Илл. 11. Леонид Григорьевич Беркович. Эскиз железобетонного фундамента Н. А. Клюеву в г. Вытегре. Июль 2014. Бумага, карандаш. Архив Л. Г. Берковича

В зимний период акценты живописной среды смещаются на стволы и обнажённые ветки деревьев, плотные зеленоватые оттенки хвойных деревьев, бело-голубые, бело-розовые, светло-охристые, светло-сиреневые оттенки снежного покрова. Ансамбль приобретает монументальный графический образ, символизирует сложный драматичный период жизни и творчества поэта.

...Чем ущербней зима
К мигу солнечных встреч,
Тем угрюмей тюрьма
Будет сказку стеречь.
(«Ты не плачь, не крушись») [2, с. 148]

...Ужель обманула зима
И сны, что про солнце шептали?
Плывут облаков терема



Илл. 12. Леонид Григорьевич Беркович. Фотография установленного постамента памятника Н. А. Клюеву в г. Вытегре. Май 2015. Архив Л. Г. Берковича

Илл. 13. Леонид Григорьевич Беркович. Фотография монтажа памятника Н. А. Клюеву в г. Вытегре. Август 2016. Архив Л. Г. Берковича

Илл. 14. Леонид Григорьевич Беркович. Фотография памятника Н. А. Клюеву в г. Вытегре. Август 2016. Архив Л. Г. Берковича

В рябые, потусклые дали.
(«Невесела нынче весна») [2, с. 194]

В *весенний период* освещённый лучами солнца памятник начинает следующий круг жизни, символизируя возрождение творчества поэта, вторя символу возрождения жизни — птице-Сирин, сидящей у поэта на плече.

...И у елей в лапах простертых
Венки из белых купав.

В зеленчатом сарафане
Слушает звон сосна.
Скоро в лужицу на поляне
Обмокнет лапоток весна.
(«Заозерье») [2, с. 653].

Поиск художественного образа памятника

Первостепенной задачей, помимо вопросов гармоничного единства памятника и окружающего пространства, являлось нахождение художественного образа. Основным критерием и главным эталоном поиска художественного образа Н. Клюева служила самооценка творчества и видение своего предназначения поэтом.

Пусть я в лаптях, в сермяге серой,
В рубаше грубой, пестрядной,
Но я живу с глубокой верой
В иную жизнь, в удел иной!

Века насилия и невзгоды,
Всевластие злых палачей
Желанье пылкое свободы
Не умертвят в груди моей!

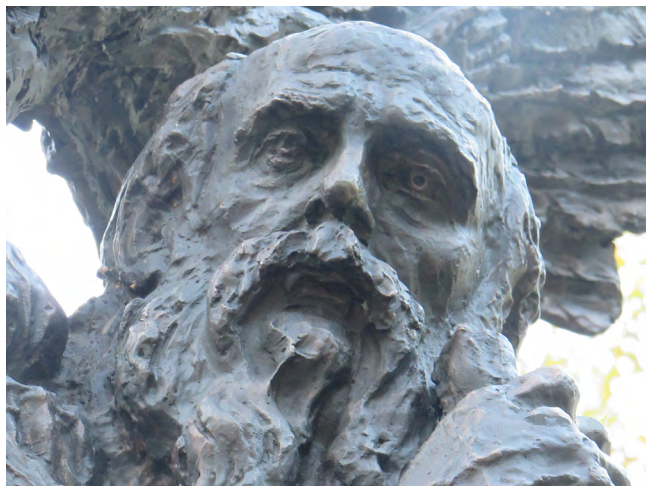
Наперекор закону века,
Что к свету путь загородил,
Себя считать за человека
Я не забыл! Я не забыл!
(«Пусть я в лаптях») [2, с. 82].

Я — посвящённый от народа,
На мне великая печать,
И на чело своё природа
Мою прияла благодать.

Вот почему на речке ряби
В ракетах ветер-Алконост
Поёт о Мекке и арабе,
Прозревших лик Карельских звёзд.
(«Я — посвящённый от народа») [2, с. 391].



Илл. 15. Леонид Григорьевич Беркович. Фотография памятника Н. А. Клюеву в г. Вытегре. Август 2016. Архив Л. Г. Берковича



Илл. 16. Леонид Григорьевич Беркович. Фотография памятника Н. А. Клюеву в г. Вытегре. Август 2016. Архив Л. Г. Берковича

Архитектор Л. Г. Беркович, с учётом творческих наработок и предложений, смоделировал фасады памятника Н. Клюеву в природном окружении Красной горки. Фасады были одобрены администрацией Вытегорского района и рекомендованы к дальнейшей разработке. Окончательный вариант памятника был выполнен архитектором Л. Г. Берковичем в компьютерной графике во второй половине 2015 г. (Илл. 7, 8). Позже им были разработаны варианты шрифтовой композиции для постамента. Варианты шрифтовой композиции были представлены на рассмотрение компетентной комиссии Вытегорского района, где был одобрен наиболее лаконичный вариант, передающий дух 1930-х гг. СССР (Илл. 9). После согласования с областным отделом культуры администрация Вытегорского района подписала проект к исполнению и инициировала исполнение памятника.

Скульптор С. Алипов завершил общую моделировку фигуры поэта, прибавив динамику движения и усилив драматизм композиции. Доработка фигуры, в принципе, была завершена во второй четверти 2015 г. В этот же период (24 октября 2015 г.) мастерскую скульптора посетили участники Всероссийской научной конференции с международным участием VII Санкт-Петербургских научных чтений памяти Николая Клюева. Среди них были известные литературоведы, исследователи и почитатели творчества Н. Клюева:

– Логинов Константин Кузьмич — канд. ист. наук, старший научный сотрудник сектора этнологии ИЯЛИ КарНЦ РАН (Петрозаводск),

– Доманский Валерий Анатольевич — д-р пед. наук, профессор ГУМРФ им. адмирала С.О. Макарова (Санкт-Петербург),

– Капралов Михаил — художник, сотрудник Общества русской традиционной культуры (Санкт-Петербург),

– Тампио Вениамин — поэт-любитель (Санкт-Петербург),

– Медведева Анастасия Александровна — музыкант-исполнитель (вокал) (Санкт-Петербург) и др.

Зрители единогласно одобрили образ, пластическую структуру и эмоциональный настрой скульптурной композиции. Через год после утверждения и доработки гипсовой модели памятника в июне 2016 г. был выполнен завершающий этап работы над памятником — отливка в бронзе в литейном цехе и окончательная обработка бронзовой скульптуры Николая Клюева.

Сюжет памятника и соответствующий ему выбор камня-постамент

Жизнь поэта неразрывно связана с землёй Прионежья. Наиболее характерными элементами Вытегорской земли являются различные по форме и текстуре камни-валуны. Камень-

постамент должен олицетворять неразрывную связь поэта с родной землёй. По идее авторов, постаментом под фигуру поэта должен быть естественный валун красновато-коричневого оттенка, найденный на земле Прионежья.

Естественный цвет камня, обогащённый разнообразными рефлексамии природного окружения и неба, должен ассоциироваться как с плотной земной материей, так и с лёгкой материей плывущего по небу дождевого облака. Зеленовато-охристые рефлексии природного окружения и прозрачные голубовато-синие блики неба создают художественно-образную метафору «камня-облака», существующего в двух стихиях. Камень с подобными характеристиками был обнаружен на побережье Онежского озера и доставлен на место установки — Красную горку — зимой 2014 г. (Илл. 10). «Камень-облако» символизирует двуединую судьбу поэта, парящего в поэтических сферах и переносящего все тяготы жизни на земле.

Природы радостный причастник,
На облака, молюсь я.
На мне иноческий подрясник
И монастырская скуфья.

Обету строгому неверен,
Ушёл я в поле к лознякам,
Чтоб поглядеть, как мир безмерен,
Как луч скользит по облакам,

Как пробудившиеся речки
Бурлят на талых валунах,
И невидимка теплит свечки
В нагих, дымящихся кустах.

(«Набух, оттаял лёд на речке») [2, с. 172].

Облака — нагорная церковь,
Ветер-колокол гудит победно.
Там за гранью бренности, не меркнув,
Протекает белая обедня.
Сердце чует радужные клиры
И звенит, цветёт, как тишина.
Грёзу-чёлн от тягостного мира
Мчит в безбрежность нежности волна.
(«Облака — нагорная церковь») [2, с. 124].

То богоносный дух поэта
Над бурной родиной парит,
Она в громовый плащ одета,
Перековав луну на щит.
(«Я — посвящённый от народа») [2, с. 391].

Вид постамента, его связь с фигурой поэта

Авторами был определён характерный вид постамента — это дикий камень-валун высотой около 3-х метров, передающий впечатление крутого обрывистого берега. Валун должен завершаться относительно ровной верхней площадкой, одна из граней камня, обращённая на зрителей, также должна быть ровной. Заданные параметры постамента определяются методом визуального отбора. Валун устанавливается на мощном фундаменте. Грани, верхняя площадка, по возможности, подвергаются минимальной обработке.

Постамент и фигура должны представлять единый ансамбль, передающий драматическую судьбу поэта. Фигуре придаётся зрительно нестабильное равновесие, символизирующее трагизм жизненного пути, несовместимость внутреннего мира поэта с идеологией и ценностями советской России. Скульптура поэта устанавливается на край валуна, закрепляется в трёх точках опоры — в основаниях ступней (подошвах сапог) и в основании посоха. Впечатление дополняется выносом части ступни правой ноги над краем валуна. Неустойчивость фигуры допускает различную трактовку действий поэта — возможно, он готов шагнуть в бездну, сделать шаг назад или подняться в небо.

Вскормили нас ущелий недра,
Вспоил дождями небосклон,
Мы — валуны, седые кедры,
Лесных ключей и сосен звон.
(«Вы обещали нам сады») [2, с. 146].

От иконы Бориса и Глеба,
От стригольничьего Шестокрыла
Моя песенная потреба,
Стихов валунная сила...
(«От иконы Бориса и Глеба») [2, с. 511].

Как пробудившиеся речки
Бурлят на талых валунах,
И невидимка теплит свечки
В нагих, дымящихся кустах.
(«Набух, оттаял лёд на речке») [2, с. 172].

Сирина-птица, её роль в сюжете памятника

Сирина-птица — важнейший компонент композиции памятника, часть духовного мира и энергетики поэта. Одновременно она является самостоятельной сущностью, обладающей своей яркой индивидуальностью. Сирина-птица (в интерпретации Н. А. Клюева) — проводник небесного мира, она несёт вести о будущем, ведёт песню-диалог с поэтом, направляет его творчество.

Поёт мне Сирина издали:
«Люби, и звезды над тобой
Заполыхают красным вечем,
Где сердце — колокол живой».
(«Где рай финифтяный и Сирина») [2, с. 341]

Я же — в избе и в хлеву,
Ткал золотую молву,
Сирина мне вести носил
С плах и бескrestных могил.
(«Песнь солнценосца») [2, с. 365].

По мысли авторов, птица Сирина должна восприниматься в динамике действия. У зрителей должно создаться впечатление словно вспорхнувшей с древа жизни и перелетевшей на правое плечо поэта птицы Сирина, чтобы навеять ему строчки стихов. Между поэтом и Сириной-птицей образуется духовная связь, возникает диалог. Поворот головы и задумчивое лицо поэта должны показывать, что он прислушивается к руладам райской птицы.

Я — древо, а сердце — дупло,
Где Сирина-птицы зимовье,
Поёт он — и сени светло,
Умолкнет — заплачется кровью.
(«Я — древо, а сердце — дупло») [2, с. 326]

С древа жизни сиринов вспугнуть,
И под вихрем крыл сложить былинку.
За стихи свеча Садко-овину...
Скучно сердцу строки-дуги гнуть.
(«На овинной паперти Пасха») [2, с. 320].

Одновременно с невесомостью существа из другого мира должна ощущаться и физическая тяжесть птицы Сирина, сила взмаха её крыльев. Материальность птицы выражается в готовности «удержать поэта» на краю пропасти и даже поднять его грузную фигуру в небо или, возможно, способствовать роковому шагу в неизведанное. Посох, на который весомо опирается согнувшийся под грузом проблем поэт, дополняет ощущение неустойчивости, подтверждает значимость птицы Сирина в равновесии фигуры.



Илл. 17. Леонид Григорьевич Беркович. Фотография торжественного открытия памятника Н. А. Клюеву в г. Вытегре. Август 2016. Архив Л. Г. Берковича



Илл. 18. Благодарственное письмо Л. Г. Берковичу от главы МО «Город Вытегра» С. А. Авдухиной. 27 августа 2016. Архив Л. Г. Берковича

Как по озеру бурливому,
По Онегушку шумливому,
На песок-луду намоиную,
На коряжину подводную,
Что ль на тот горячий камешек, —
Прибрежный кремень муромский, —
Птицы вешие слетались,
От туманов отряхались.
Перва птица — Куропь снежная,
Друга — черная Габучина,
А как третья птица вещая —
Дребзда золотоперая.
(«Песня о Соколе и о трёх птицах Божиих») [2, с. 100–101].

Выбор места установки, габариты и планы восприятия памятника

Памятник Н. А. Клюеву задумывался как монументальная скульптура. Для восприятия зрителем монументальной скульптуры без ракурсных искажений перед ней необходимо создать открытое свободное пространство, примерно равное его двойной высоте. Выбранное место представляло поляну свободных очертаний (30 x 30 м), что позволило организовать круглую площадку диаметром 12 м для установки памятника в центре. Фоном и первым дальним планом памятника послужил естественно сформировавшийся вокруг поляны «круг берёз».

Берёзки — бледные белочки,
Потупясь, выстроились в ряд.
Я голоску веснянки-птички,
Как материнской ласке, рад.
(«Набух, оттаял лёд на речке») [2, с. 172].

Граница и пространство площадки определились как первый и ближние планы обозрения памятника, пространство от существующей аллеи до площадки — как второй, дальний план обзора. Установка памятника осуществлялась с учётом организации нескольких планов обзора. Ориентировочная высота каменного постамента составила около 3 м. Это примерно 1/5 – 1/6 высоты 20-ти или 30-ти метровых деревьев, окружающих поляну, что соответствует привычному для человека масштабу восприятия искусственного объекта в природном окружении.

Конструктивные особенности фундамента

При разработке фундамента под постамент памятника архитектором Л. Г. Берковичем была предложена концепция конструкции, способной выдержать монолитную глыбу, весом 14–16 и более тонн. Габариты фундамента составили 3,5 x 3,5 x 2 (h) метра. (Илл. 11).

В верхней части железобетонного фундамента была сформирована квадратная ниша 3 x 3 x 0,4 (h) метра под основание камня. В нишу выводится верхняя часть армированной сетки из арматуры dn — 20–25, представляющей пространственный блок из ячеек 200 x 200 x 400(h)мм. При установке камня под воздействием его массы происходит смятие арматуры ячеек и образование ложа под форму основания валуна постамента.

После установки камня остаточный объём горизонтальной ниши заполняется цементным раствором высокой марки. При затвердевании основание валуна плотно обжимается цементной массой, исключая какие-либо подвижки в будущем. Постамент был успешно установлен без предварительной обработки основания (Илл. 12).

Монтаж памятника Н. Клоеву

В начале августа 2016 г. в литейном цехе ООО «Рождествено» в районе ст. Рахья Всеволожского района Ленинградской области была завершена отливка скульптуры поэта. Директор ООО «Рождествено» Акузин Михаил, почитатель творчества Н. Клоева, и исполнители работ сделали всё от них зависящее для выполнения отливки скульптуры качественно и в срок. Цельную бронзовую фигуру поэта со всеми предосторожностями погрузили в кузов грузовика. Рано утром грузовик с цельной фигурой поэта выехал в направлении г. Вытегры, к месту установки памятника.

К вечеру того же дня, проделав путь около 470 километров, фигура поэта доставлена к месту установки на Красной поляне. Утром следующего дня подошёл подъёмный кран и выгрузил ценный груз. Последующий подъём на постамент, корректировка положения и монтаж завершили установку фигуры (Илл. 13).

Образная связь и сомасштабность с окружающей средой и с человеком, эстетическая значимость памятника

После завершения установки фигуры на постамент и обзора сложившейся композиции стало очевидным, что памятник стал частью и активной доминантой окружающей пространства, как и предполагалась авторами. Гармоничное сочетание пропорций фигуры и постамента, общих габаритов монумента и площадки с окружающими природными элементами способствовали единению образа одухотворённого поэта с территорией литературского дендропарка. Создалось впечатление, что постамент «давно существует» на этом месте, что фигура поэта теряет плотную материальность бронзы и «растворяется» в природном окружении. Казалось, «живой» поэт со сроднившейся с ним птицей Сирий остановился передохнуть и прислушаться к звукам небесных и земных сфер.

Творческие задачи определённые авторами успешно воплотились в реальности. Памятник стал гармоничной доминантой, сомасштабной окружающей природе, архитектурным сооружением и человеку (Илл. 14, 15).

Изменение эмоционально-образного восприятия монумента при изменениях естественного освещения

Утреннее освещение проявляет собственные тени, падающие тени мягко ложатся на землю. Выявляет общая пластика фигуры, передаётся сдержанное эмоциональное состояние поэта, вспоминается его многогранное творчество, трагический жизненный путь.

Дневное освещение проявляет верхнебоковые поверхности композиции, четко «лепится» общая форма фигуры, проявляются детали, невидимые при утреннем освещении. Образ наполняется силой и уверенностью, возникает ощущение ярких периодов творчества поэта, вспоминается его успех у читателей, признание в литературных кругах.

Свет прорисовывает лица поэта и птицы Сирий, зритель ощущает их напряжённый внутренний диалог. Наиболее ярко проявляется динамика форм, что придаёт материальность и убедительность всей композиции. Короткие падающие тени подчёркивают возвышенное стремление поэта в высшие сферы.

Лёгкие тени вечернего заката смягчают динамику форм, обобщают пластику скульптуры, появляются новые нюансы в деталях скульптуры, особенно в портрете поэта (Илл. 16). Выражение лица «приобретает живые черты», кажется, из глубин прошлого до нас доносятся слова великого поэта о бессмертии души, сказанные им более ста лет назад:

Я говорил тебе о Боге,
Непостижимое вешал
И об украшенном чертоге
С тобой вместе тосковал.

Я тосковал о райских кринах,
О берегах иной земли,
Где в светло-дремлющих заливах
Блуждают сонно корабли.

Плывут преставленные души
В незатемнённый далью путь,
К Материку желанной суши
От бурных странствий отдохнуть.

С тобой впервые разгадали
Мы очертанья кораблей,
В тумане сумеречной дали,
За гранью слившихся морей.

И стали чутки к откровенью
Незримо веющих сирен,
Всегда готовы к выстуленью
Из Лабиринта бранных стен.

Но иногда мы чуем оба
Ошибки чувства и ума:
О, неужель за дверью гроба
Нас ждет неволя и тюрьма?

Все так же будет вихрь попутный
Крутить метельные снега,
Синеть чертою недоступной
Вдали родные берега?

Свирелью плачущей сирены
Томить пугливые сердца,
И океан лохмотья пены
Швырять на камни без конца?
(«Я говорил тебе о Боге») [2, с. 97–98].

Появление памятника поэту на территории «Красной горки» существенно повлияло на формирование эстетически выразительного облика и туристической привлекательности г. Вытегры. Николай Клоев вернулся на родную землю.

Открытие памятника

Торжественное открытие памятника Н. А. Клоеву состоялось в 11 часов 27 августа 2016 г. Это знаковое событие, ожидаемое долгие годы, было приурочено к празднику Дня города Вытегры и яркого литературного события «XXXII Клоевские чтения» (Илл. 17). Открывали памятник глава Вытегорского муниципального района Александр Николаевич Павликов и Тамара Павловна Макарова — в 1976–2011 гг. директор Вытегорского краеведческого музея.

На открытии памятника с приветственным словом выступил депутат Законодательного Собрания Вологодской области С. М. Пахарев. От имени депутатов Собрания он выразил благодарность всем, кто стоял у истоков проекта установки памятника Клоеву на его родине.

К этой благодарности присоединился председатель Представительного собрания Вытегорского муниципального района А. В. Зимин. Народный самодеятельный коллектив исполнил песни на стихи Клоева.

На празднике, посвященном открытию памятника великому русскому поэту, присутствовали участники научно-практической конференции с международным участием «XXXII Клоевские чтения»: в. н. с. ИМЛИ РАН, к. ф. н. С. И. Субботин, гл. н. с. Карельского научного центра, д. ф. н. Е. И. Маркова (Петрозаводск), К. К. Логинов к.и.н., с.н.с. сектора этнологии Института языка, литературы и истории Карельского научного центра Российской академии наук (Петрозаводск), проф. М. Мейкин (Энн-Арбор, Мичиган, США), проф. Т. А. Пономарева (Москва), члены Есенинской группы ИМЛИ РАН к. ф. н. М. В. Скороходов и к. ф. н. С. А. Серёгина, С. С. Куяев — автор книги «Ты, жгучий отпрыск Аввакума», вышедшей в 2014 г. в серии «Жизнь замечательных людей» и др.



Илл. 19. Леонид Григорьевич Беркович. Фотография скульптора памятника Н. А. Клюеву в г. Вытегре Сергея Юрьевича Алипова. Август 2016. Архив Л. Г. Берковича

Кроме участников конференции на открытие памятника приехали многочисленные поклонники творчества Н. Клюева, литературоведы, писатели, журналисты, издатели из Москвы, Петербурга, Челябинска, Петрозаводска, Пудожа и других городов России и зарубежья.

Многолетняя творческая работа по созданию памятника Николаю Клюеву была успешно завершена, стрем-



Илл. 20. Леонид Григорьевич Беркович. Фотография архитектора памятника Н. А. Клюеву в г. Вытегре Леонида Григорьевича Берковича. Август 2014. Архив Л. Г. Берковича

ление авторов передать своё понимание яркой, сложной и самобытной личности поэта, его глубинную связь с национальной культурой получило достойное воплощение.

Памятник Николаю Клюеву признан исторически значимым объектом

Авторам памятника — С. Ю. Алипову, Л. Г. Берковичу и директору литейного цеха г. Санкт-Петербурга М. Ю. Аккузину были вручены благодарственные письма главы района, а Т. П. Макаровой было публично присвоено звание «Почётного гражданина района».

В благодарственном письме отмечается личный вклад архитектора в сохранение культурного наследия и в создание исторически значимого объекта — памятника Николаю Клюеву в г. Вытегре (Илл. 18).

Заключение. Установка памятника Н.А. Клюеву — этап в комплексе мероприятий, посвящённых увековечению памяти поэта на его родной земле

Установка памятника стала новым этапом в комплексе мероприятий, посвящённых увековечению памяти поэта на его родной земле. Предполагается разбить дендропарк на территории Красной горки г. Вытегры, реконструировать дом-музей поэта Николая Клюева, расширить музейную экспозицию «Жизнь и творчество», открытую в 1991 г., обустроить место на Верхне-Пятницком погосте, где похоронены родители поэта, отметить памятными досками места, где проживал и творил поэт. Также предполагается проведение конференций и чтений, выпуск изданий, посвящённых творчеству Н. А. Клюева.

Воплощённый образ поэта вернулся на Родину, стал поборником правды и совестью Вытегорской земли. В памятнике полностью воплотилось восприятие авторами поэтического мира поэта, его характер, портретное сходство. Поэт стоит над временем, видит тернистый путь развития мира, пытается предупредить нас о таящихся опасностях.

Я был прекрасен и крылат
В богоотеческом жилище,
И райских кринов аромат
Мне был услугою и пищей.

Блаженной родины лишён
И человеком ставший ныне,
Люблю я сосен перезвон,
Молитвословящий пустыне.

Лишь одного недостает
Душе в подветренной юдоли, —
Чтоб нив просторы, лоно вод
Не оглашались стоном боли,

Чтоб не стремил на брата брат
Враждою вспыхнувшие взгляды,
И ширь полей как вертоград
Цвела для мира и отрады,

И чтоб похитить человек
Венец Создателя не тщился,
За что, отверженный навек,
Я песнокрылья лишился.
(«Я был прекрасен и крылат») [2, с.135].

Список литературы:

1. Азадовский К. М. Жизнь Николая Клюева: документальное повествование. СПб.: Изд-во журн. «Звезда», 2002. 368 с. https://www.booksite.ru/klyuev/3_4_01.html (дата обращения: 20.06. 2019)
2. Клюев Н. А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. СПб.: РХГИ, 1999. 1072 с.
3. Клюев Н.А. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Б.м.: А. Neimanis, 1969. 571 с.

References:

- Azadovskii K.M. *Zhizn' Nikolaia Kliueva: dokumentalnoe povestvovanie (Life of Nikolai Kliuev: Documentary Narration)*. Saint Petersburg, Izdatelstvo zhurnala "Zvezda" Publ., 2002. 368 p. (in Russian)
- Kliuev N. A. *Serdce Edinoroga. Stihotvorenija i poemu (Unicorn Heart. Poems)*. Saint Petersburg, RHGI Publ., 1999. 1072 p. (in Russian)
- Kliuev N. A. *Sochineniia (Works)*. In 2 vol. Vol 1. A. Neimanis Publ., 1969. 571 p. (in Russian)

Авторы памятника Н. А. Клюеву в г. Вытегре

Алипов Сергей Юрьевич, скульптор, член Санкт-Петербургского Союза художников РФ. <http-www.alipov.info>; s.alipov@yandex.ru; s@alipov.info (Илл. 19).

Беркович Леонид Григорьевич, архитектор, член Союза дизайнеров РФ. (Илл. 20).

Установка памятника Н. А. Клюеву в г. Вытегре – 27 августа 2016 года. Описание, ссылки на некоторые интернет-публикации:

- <http://litsota.ru/otkryt-pamyatnik-nikolayu-klyuevu/>
<http://imli.ru/index.php/2016/1987-otkrytie-pamyatnika-na-klyuevu-i-tridcat-vtorye-klyuevskie>
<https://gazeta-licey.ru/news/47940-v-vytegre-otkrylsya-pervyy-v-rossii-pamyatnik-nikolayu-klyuevu>
<http://vytegra.munrus.ru/news/media/2014/8/5/o-provedenii-vstrechi-s-berkovichem-leonidom-grigorevichem/>
<http://www.booksite.ru/prensa/911.htm>
<http://lgz.ru/article/36-6566-14-09-2016/uvekovechen-na-rodnoy-zemle/>
<http://vologdaregion.ru/news/2016/8/23/v-vytegre-ustanovili-pamyatnik-poetu-nikolayu-klyuevu>
http://www.vologda.aif.ru/culture/pamyatnik_poetu_nikolayu_klyuevu_otkroyut_v_vytegre

Мирлас Иоанна Антониевна, культуролог, литературный работник. Россия, Москва, Тверской бульвар, 25. 123104. mirlas.ioanna@yandex.ru

Mirlas, Johanna Antonievna, cultural expert, literary worker. Tverskoi bul., 25, 123104 Moscow, Russian Federation. mirlas.ioanna@yandex.ru

АВТОРСКИЙ МЕТОД В РАБОТЕ НАД ИСТОРИЧЕСКИМИ И ЛИТЕРАТУРНЫМИ СЮЖЕТАМИ В ТВОРЧЕСТВЕ СКУЛЬПТОРА КСЕНИИ АНУФРИЕВОЙ-МИРЛАС

THE AUTHOR'S METHOD IN WORKING ON HISTORICAL AND LITERARY SUBJECTS IN THE WORK OF THE SCULPTOR KSENIA ANUFRIEVA-MIRLAS

Аннотация. Статья посвящена творчеству одного из ярких современных представителей Московской школы ваяния — Ксении Ануфриевой-Мирлас. На сегодняшний день работы К. Ануфриевой-Мирлас находятся в собраниях ведущих республиканских музеев в России и за рубежом. Являясь представителем классической школы ваяния, она умело сочетает в своих творениях истоки и новые веяния пластического искусства, привнося в каждую работу свое видение этих вездесущих основ. Будучи мастером монументальной скульптуры, она наполняет свои работы мощностью, ментально-смысловой нагрузкой, отточённостью форм и глубиной собственной авторской рецепции. Именно такие самозабвенные мастера, как Ксения Ануфриева-Мирлас, обладают скрупулезным, доскональным погружением в исходный материал своих работ, рождая не только уникальные по мощи замысла творения, но и новые течения в искусстве, одно из которых — явление декоративизма в русской скульптуре. Будучи его создателем, скульптор, в первую очередь, активно наполняет этим явлением свои работы. Проследить истоки зарождения авторства, многоаспектность и вариативность явления декоративизма, феномен “*Liberales conservatism*” в скульптуре и его принципы взаимодействия с декоративизмом и является нашей первоочередной задачей. Автор приходит к выводу, что присущая мастеру специфика внедрения декоративизма заключается в умении математически выверено совмещать классику и новаторство, создавать баланс, базирующийся на внешних основах и внутренних личных мотивах, что в общем итоге приводит к исключительно новому видению искусства скульптуры в современном художественном мире.

Ключевые слова: Ксения Ануфриева-Мирлас; скульптура; декоративизм; явление декоративизма в современности; Московская школа ваяния.

Abstract. The author of the study investigated the work of one of the brightest modern representatives of the Moscow school of sculpture — Ksenia Anufrieva-Mirlas. Nowadays, the works of K. Anufrieva-Mirlas are in the collections of leading republican museums in Russia and abroad. Being a representative of the classical school of sculpture, she skillfully combines the origins and new trends of plastic art, bringing her vision of them to each work. Being a master of monumental sculpture, she fills her work with power, mental and semantic load, neat forms and the depth of her own author's reception. It is such devoted masters, like Ksenia Anufrieva-Mirlas, who have meticulous, thorough immersion in the material of their works. They give rise not only to unique and powerful in design creations but also new trends in art, one of which is the phenomenon of decorativism in Russian sculpture. Being its creator, the sculptor, first of all, gives her work this trait. To trace the origins of the authorship, the multidimensionality and variability of the phenomenon of decorativism, the phenomenon of “*Liberales conservatism*” in sculpture and its principles of interaction with decorativism was our first priority. The author concluded that the inherent to the master introduction of decorativism is in the ability to calibrate mathematically classics and innovation, to create a balance based on external fundamentals and internal personal motives, which in general leads to an exceptionally new vision of the art of sculpture in the modern art world.

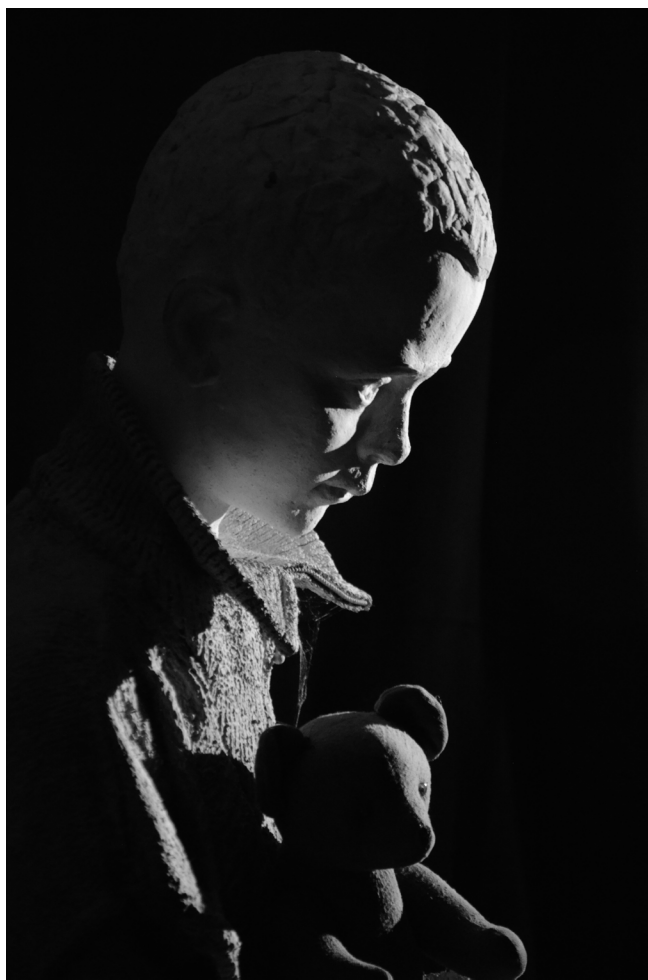
Keywords: Ksenia Anufrieva-Mirlas; sculpture; decoration; the phenomenon of decoration in modern times; Moscow school of sculpture.

Современное русское искусство представляет собой многоплановую и многоконцептную структуру, в которой скульптура, несомненно, занимает высшую ступень. Характерно, что в пластическом искусстве с каждым годом открывается все больше граней. Одной из таких граней является движение внедрения декоративизма, крупнейшим представителем которого является московский художник-скульптор Ксения Ануфриева-Мирлас. Предложенная на научное рассмотрение тема «Авторский метод в работе над историческими и литературными сюжетами в творчестве скульптора Ксении Ануфриевой-Мирлас» затрагивает проблематику актуальности декоративизма в современном искусстве и, в частности, повествует об одном из аспектов жанрового разнообразия московского скульптора [5, с. 2–8; 2, с. 94–96].

Для осмысления этого явления в полной мере необходимо прежде всего обозначить феномен “*Liberales conservatism*” в скульптуре и его принципы взаимодействия с декоративизмом. Подобно тому, как в начале нового культурного явления лежат какие-либо целеполагания и целеустремления, истоки данного

направления обеспечивают две ключевые мотивировки: личностная заинтересованность автора [18, с. 4] в совокупности с явными мотивами кратковременного, но ярчайшего итальянского направления середины прошлого века, которое нам известно как *arte povera* или «бедное искусство». Либеральный консерватизм в работах автора не мог миновать подобного. Задачей скульптора было воссоздание направления *arte povera* в XXI в. с сохранением его эстетики, дополненной реминисценциями к советской эпохе. Наиболее яркое и гармоничное воплощение авторского направления наравне с историческим жанром мы можем увидеть в инсталляции 2014 г. «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство» (Илл. 1). Немаловажно, что само название прямоком отсылает к тексту [15, с. 3] одноименной песни, исполненной в 1934 г. детским хором дома пионеров города Москвы. Кардинально разнящийся с инсталляцией текст служит катализатором восприятия запечатленной ситуации.

В инсталляции 2014 г., выполненной из шмота, акрила и дерева, мы видим затравленного подростка, для которого больше не существует жизненной окружающей среды. Он при-



Илл. 1–2. Ксения Ануфриева-Мирлас. Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство. 2014. Шамот, акрил, дерево.
www.kseniya-mir.com

жимает к сердцу мишку, последний подарок арестованного по сфабрикованному обвинению отца. Вакуум его внутреннего пространства — воспоминания о далеком безоблачном детстве, превратившиеся в мираж (Илл. 2). Шамот здесь — символ плоти и костей, противостоящих пожирающему пламени человеческой ненависти и интриг.

Необходимо вспомнить, что движение *arte povera* зародилось в Италии в начале 1960-х гг. В то время страна претерпевала крупные политические потрясения, превращаясь из аграрного общества в промышленное. Художники *arte povera* считали себя политическими художниками и верили в серьезную социальную роль искусства. Главнейшим акцентом были разнообразные выразительные средства, по большей части бытовые, априорные классическому пониманию искусства. Они интегрировались в жизнь искусства, раздвигая его границы.

Говоря же о причастности инсталляции к направлению *arte povera*, нужно упомянуть о том, что особое место в ней занимают детали: стул и мишка, набитый соломой. Это реальные, обиходные вещи 1930-х гг: деревянный стул был атрибутом домашней мебели в квартире на Малой Бронной, где проживала семья, а набитый соломой мишка был подарком сыну от отца, которого вскоре заберёт ГУЛАГ. Таким образом, являясь второстепенными, детали не теряют своей акцентности. Наоборот, они дополняют образ и наполняют инсталляцию энергетикой времени и места действия, положительно усиливая тем самым подачу [13].

В книге «Обнаженная скульптура. Пять тысяч лет» [20, р. 5] в своем эссе Вики Голдберг говорит о свете и тени, имеющих непосредственное влияние на взаимосвязь скульптуры с окружающим пространством. То же самое можно сказать и об инсталляции: геометрически грамотное распределение тонов и оттенков, которых автор добивается с помощью шамота и акри-

ла, создают определенную цветосветовую гамму, полностью погружающую зрителя в тот страшный, отчужденный и абсолютно одинокий мир.

Несмотря на тематическую специфику, которая, безусловно, определяет настроение инсталляции, стоит отметить, что автор, будучи, бесспорно, вдохновлен при создании данной работы личностью Лембрука, все же избегает его ментальной искаренности, особенно прослеживающейся в последних работах [10, с. 113]. Являясь примером сурового, концептуального искусства, инсталляция «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство» остается с вопросом потенциала будущности внутри себя, в то время как у лембруковских героев будущности определено нет.

Не менее исторической мотивировкой обладает скульптура всенародно любимого царевича Дмитрия Углицкого [14, с. 34] (Илл. 3). Выполненный из дерева, ткани и шамота, он предстает перед нами не просто царским ребенком, с трагической историей которого знаком весь мир, он является символом Древней Руси, особой «истории и культуры» [цит. по: 19, р. 8]. Возвышенный и отдаленный, как и положено властителю, он вместе с тем близок народу. Этот двойственный эффект запараллеленного «присутствия-отсутствия» создает ряд важнейших элементов, наполняющих образ. Прежде всего — форма фигуры царевича. По словам Ксении Ануфриевой-Мирлас, она стремилась передать его фигурой, устремленной вверх, символ центрального шатра каменной Успенской церкви в Угличе, прозванной за свое необыкновенное изящество и небесное устремление «Дивной». Как известно, «шатровая каменная церковь — явление для Углича исключительное: до «Дивной» и после нее подобных сооружений здесь не было... Известно, что шатровые постройки, возникшие в Ярославском крае в 16 веке, связаны с традициями московской архитектуры. Архитектура Успенской церкви отличается простотой и монументальностью» [14, с. 34].



Илл 3. Ксения Ануфриева-Мирлас. Царевич Дмитрий Углицкий. 2017–2018. Шамот, терракота, ангобы, дерево, фанера, левкас, темпера, текстиль, скульптурная резьба, золочение. www.kseniya-mir.com

тальностью — высокий подклет, большая одностолпная трапезная палата во втором этаже, завершение церкви тремя шатрами. Сдержанность и простота декора, почти отсутствующего на белоснежных фасадах, придают древнему сооружению ту скульптурность форм, что была присуща раннемосковскому зодчеству» [цит. по: 12, с. 53]. Архитектурная скульптурность форм церкви переходит в пластическое искусство, позволяя говорить о скульптурной архитектуре. Бессменные атрибуты власти, отдаляющие царя от народа, сконцентрированы в державе, которую царевич держит в своих хрупких руках. Именно эта детская хрупкость и тонкость рук, кротость, простота и любовь во взгляде царевича сближает его с народом. Историческая и религиозная основа скульптуры облекается в архитектурно-декоративные сплетения, которые оттеняют первоначально жесткие рамки источника образа.

Но вернемся к истокам, без которых невозможно было бы существование современного искусства. Рассмотрим классический пример современной скульптуры. Им служит портрет многоименной и загадочной дамы Розенгрюншен, по просьбе барона Претекстатуса фон Мондшейна переименовавшей себя в Фею Розабельверде и в конечной вариации назвавшейся фрейлин фон Розеншён, сейчас иногда в адаптированном сокращении известной как фея Розалинда (Илл. 4).

Во избежание недоразумений следует сразу пояснить, что ее единоличное представление без прославленного подопечного Циннобера вполне оправдано, прежде всего, самим литературным источником. Если мы вспомним, о фее в романе говорится неоднократно, и если разложить роман на пазлы для процентного соотношения, то речи о канониссе больше, чем о ком бы то ни было другом, — она является центростремительной фигурой повествования. Таким образом, мы, равноценно роману, вычленим ее пластическую значимость в современности.

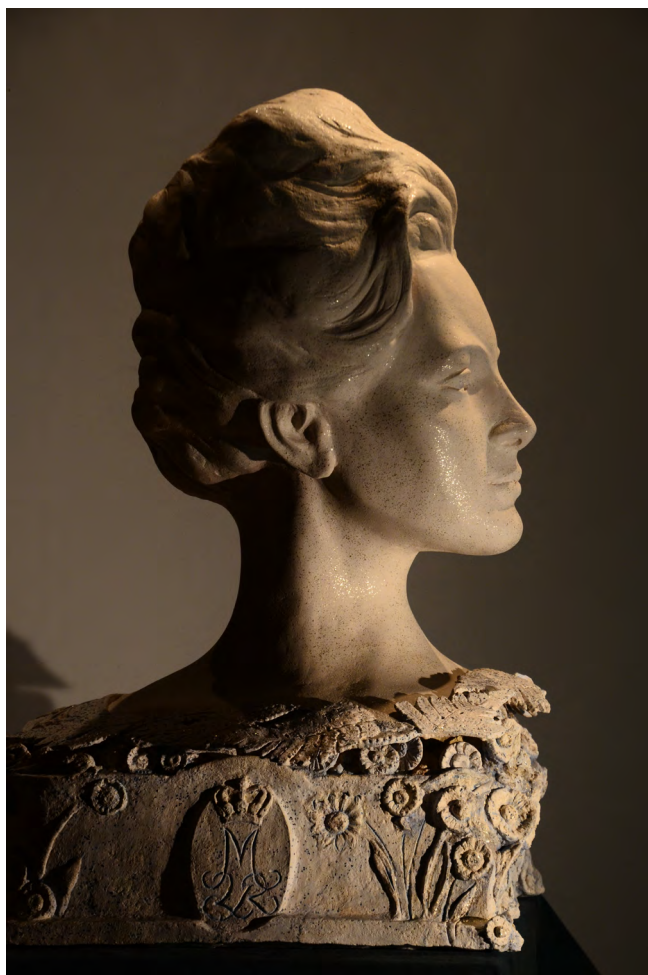
В данном скульптурном портрете фрейлин фон Розеншён представлена весьма своеобразно. В первую очередь, в глаза бросается ее волевое, целеустремленное лицо. Движение ее головы и плеч, подобно корабельным скульптурам, отражает натиск стихий. Крупные и округлые части лицевой маски (широкие, рельефные скулы, высокий лоб, слегка выдающийся вперед подбородок) гармонично соразмеряются с большими миндалевидными глазами, аристократически тонким носом и выразительными губами. Ее выражение лица волевое и надмирное, но в то же время весьма притягательное и располагающее. Здесь уместно для сопоставления привести описание фрейлин, составленное самим Эрнстом Теодором Амадеем Гофманом: «Фрейлин фон Розеншён была высокого роста, наделена благородной, величественной осанкой и несколько горделивой властью. Её лицо, хотя его и можно было назвать совершенно прекрасным, особенно когда она, по своему обыкновению, устремляла вперед строгий, неподвижный взор, все же производило какое-то странное, почти зловещее впечатление, что следовало прежде всего приписать необычной странной складке между бровей, относительно чего толком неизвестно, дозвоительно ли канониссам носить на челе нечто подобное; но при том часто в ее взоре, преимущественно в ту пору, когда цветут розы и стоит ясная погода, светилась такая приветливость и благоволенье, что каждый чувствовал себя во власти сладостного, непреодолимого очарования...» [цит. по: 3, с. 350].

Очевидно, что описание очень похоже, если не сказать идентично со скульптурой. Тем удивительнее тот факт, что скульптор не прибегал к тексту в качестве подспорья для создания образа. Только при сравнительно-описательной характеристике выявилась эта закономерность.

Другая, не менее очевидная деталь: фрейлин напрочь лишена каких-либо видимых элементов декоративности. Однако если посмотреть повнимательнее, мы их все же заметим. Речь идет о ее прическе, представляющей собой не только искусство куафре, но и многогранный символ, который нам предстоит разгадать. Плавные линии волос, обрамляющих ее подобно короне, сглаживают резкость ее взгляда, одновременно придавая образу величественность и особый статус. Изыщно высокий вертекс подчеркнут небольшим центральным коком и двумя боковыми. Это неслучайно. Подобная лаконичная и вместе с тем довольно сложная прическа избавляет от необходимости дополнять голову элементами флоры и фауны или обрамлять ее диадемой, так как сама по себе она является произведением искусства. Ее неоднородность, совмещенная с текучими линиями, позволяет нам рассмотреть прическу как поля, склоны и равнины, окаймленные водами. Нам становятся не нужны иные действующие лица или предметы: все события мы можем развернуть на ее голове путем домысливания, что дает необычный и довольно интересный эффект абстрактно-мыслительной вовлеченности субъекта в созерцаемый им предмет путем обратного отстранения и минимализации.

Главная отличительная черта работ мастера, его находка, своего рода открытие — введение в скульптуру элементов декоративно-прикладного искусства. Прекрасная няня Арина Родионовна, ставшая всенародной любимицей, яркий тому пример (Илл. 5). Ее мужественное лицо обрамлено расписным платком.

Уместно будет привести отрывок из письма Александра Сергеевича Пушкина, адресованного П. А. Вяземскому (9 ноября 1826 г., из Михайловского в Москву): «Вот я в деревне. Доехал я благополучно без всяких замечательных пассажей; самый неприятный анекдот было то, что сломались у меня колеса, разряженные в Москве другом и благоприятелем моим г. Соболевским. Деревня мне пришлось как-то по сердцу. Есть какое-то поэтическое наслаждение возвратиться вольным в покинутую тюрьму. Ты знаешь, что я не корчу чувствительность, но встреча моей дворни, хамов и моей няни — ей-Богу приятнее щекотит сердце, чем слава, наслаждения самолюбия, рассеянности и пр. Няня моя уморительна. Вообрази, что 70-ти лет она выучила наизусть новую молитву о умилении сердца владыки и укрощении духа его свирепости, молитвы, вероятно, сочиненной при царе Иване. Теперь у ней попы дерут молебен и мешают мне заниматься делом...» [цит. по: 16, с. 216].



Илл. 4. Ксения Ануфриева-Мирлас. Фрейлин фон Розеншен. 2018. Терракота, ангобы. www.kseniya-mir.com

Не будем рассуждать о сложнейшем и трагическом периоде в жизни поэта — периоде одиночества и тоски. И только волевой и притягательный образ няни, который нам дает в письме ее воспитанник, удерживает, ободряет и не лишает его здоровой саркастичности. Такой она и изображена: собранной, жесткой, рассудительной, с бескрайним запасом энергии. Хотя черты лица напряжены, о чем свидетельствует взгляд и мимические складки на лбу и в уголках рта, она не выглядит умученной, сломленной, дряхлой старушкой, но предстает статной, мудрой и цепкой женщиной.

Ангобы придают бархатистость, матовость лицу и, поскольку производятся из так называемых «земляных» красок, еще больше подчеркивают народное происхождение Арины Родионовны. В то же время, жемчужно-голубая рубашка, выдержанная в тонах холодного северного неба, с словно распыленной звездной пылью платиновых частиц мерцающего ангоба, предопределяет ее геолокацию, подчеркивает поэтическое служение, а соответственно и предназначение. Примечателен выбор и сочетание цветов. В XVII в. мы бы определили цветовую гамму как таусинную [9, с. 5], с осиновым, сахарным и лазоревыми цветами в доминации и брусничными вкраплениями, сейчас же мы охарактеризуем ее иначе. Холодный, космически синий цвет платка располагает на своем фоне классические и символические орнаменты с кардинальной цветовой диоптрией. Классические русские огурцы переключаются телесно-жемчужными оттенками с лицом и рубашкой героини, выдерживая стиль, а лимонно-васильковые тона с лососевыми вкраплениями придают образу экзотичности, заставляя взглянуть по-новому на лицо народной поэзии. Непременным дополнением служат и персонажи самых знаменитых сказок Пушкина — Золотая Рыбка и три пряжи-девицы, представляющие собой подражание античности [17, с. 106]. Несмотря на то, что они выдержаны в ярких

красках (фиалковый, золотой, салатный), их обобщенность и особая сухость, присущая разве что фрескам, позволяет им оставаться нейтральными, не оспаривая превосходства с Ариной Родионовной. Складки ее платка, как и он сам, полимерны: в них можно усмотреть и складки русской истории, запечатленной ее великим воспитанником, и подводное царство с лазурной водой, где девицы превращаются в русалок, и все равно каждый раз будет усматриваться новая трактовка, свидетельствующая о безусловном мастерстве исполнителя. Превращаясь в невиданных птиц-лиан, огурцы также меняют свой первоначальный образ. Очень важно подчеркнуть, что автор совершает это разграничение классического образа-символа настолько тонко и профессионально, что вместо искаленного или размытого образа мы получаем или свежий взгляд на классику, или новый вид художественной работы, имеющий под собой неоспоримую классическую основу.

Взгляд скульптора на цветовую гамму иной: в нем преобладают всевозможные оттенки земли, неба и всего живого, воплотившегося в знаменитых фресках Ферапонтова монастыря и Нередицы. Именно под их впечатлением, с устремлением к максимальной приближенности, покрывался убор Арины Родионовны. Одновременно с этим очевидно неоспоримое влияние фресок знаменитой Георгиевской церкви. «Вполне естественно, что мастера, проявлявшие столь повышенный интерес к линии, должны были любить орнамент. Как раз это мы и наблюдаем в росписи Георгиевской церкви. К орнаменту они прибегают всюду, где только имеется для этого малейшая возможность. Невольно создается такое впечатление, что между их орнаментальными плетениями и сильно стилизованными высветлениями на лицах есть глубокое внутреннее сродство. Это, строго говоря, явление одного порядка — столь ценное древнерусскими людьми «узорчье»» [цит. по: 8, с. 67]. Подобно мастерам-расписчикам



Илл. 5. Ксения Ануфриева-Мирлас. Арина Родионовна. 2017. Терракота, ангобы. www.kseniya-mir.com

Георгиевской церкви, автор активно вводит орнаментальную основу в скульптуру и определенную топонимику с помощью сдержанных тонов рубахи, напоминающей, кроме того, «лесные массивы» и «заболоченные места» [цит. по: 6, с. 107; 4, с. 23–24].

В середине эпохи Эллинизма скульпторы раскрашивали свои творения. Целью скульптора было соединение древних истоков — скульптуры и живописи в эталонном понимании. Известно, что некоторые статуи Праксителя раскрашивал знаменитый живописец Никий, и скульптор ценил эти работы более всего. Такое сотрудничество с живописцем, несомненно, много дало скульптору. Пракситель не только умел удачно поместить яркое пятно драпировок, но и с редким искусством передать тончайшую игру светотени на поверхности мрамора. Хотя портрет Арины Родионовны имеет иную технику и задачи, главное вычлняется: автор, находясь под бесспорным влиянием великого древнегреческого ваятеля, не только возрождает в работе соединение пластического и художественного искусства, но и единолично совмещает их, что также является важнейшим примером авторского новаторства в современном пластическом искусстве.

Подобно многим исследователям «постепенного развития истории стилей» [цит. по: 7, с. 34] изящных искусств, мы можем сказать, что наша задача окончена. Но жизнь искусства не кончается после великого греко-римского периода. Искусство — одно из самых могучих средств выражения, в которое все времена и народы облекали свое мышление, свои чувства и стремления. Оно, в силу необходимости, должно постоянно возрождаться, должно быть всегда ново и современно. Однако до наших дней ни одно искусство не может обойтись без греческого: всюду мы слышим, громко или

тихо, его голос. Греческое искусство стало живой составной частью всего позднейшего искусства и является нерушимой классической базой-ориентиром данного мастера. Здесь не обходится и без нововведений и авторских интерпретаций: эллинистические мотивы тесно переплетаются с личностными, мерила древнерусской росписи и зодчества облекаются в новые формы. Мировое прошлое истории воплощается в конкретной фигуре-идее, а скульптура приобретает глобальный смысл лингвознака, золотой середины между недостижимым субординирующим монументализмом благородных металлов и утрированностью натурализма, призывая воспринимать себя как равноправную, необособленную единицу культурного социума. Именно по этим пунктам мы и предполагаем видение авторского метода в работе над историческими и литературными сюжетами. Разумеется, в силу незаконченности процесса, говоря об авторе-современнике, невозможно выносить каких-либо определенных характеристик, тем самым косвенно подводя черту его мастерства. Возможно лишь отметить авторскую рецепцию и выявить авторский метод, однако, все же допустимо утверждать, что впоследствии, при глобальном изучении творческого наследия скульптора Ксении Ануфриевой-Мирлас, этот многолетний и плодотворный этап ее творческого пути займет свое место как один из основополагающих.

Подводя итог, следует добавить, что на примере анализа современной скульптуры с ее удивительными образами [11, с. 107], базирующимися на классической школе [1], можно вести разговор о продолжении искусства скульптуры в новом веке, который принесет, без сомнения, свое основанное на классике, но все же новое эталонное бессмертие.

Список литературы:

1. Алексеева Т. Вступительная статья // Байкальская палитра. Каталог международного арт-форума. Из собрания Национального музея Республики Бурятия. Улан-Удэ: Издательство Национального музея им. Ц. Сампилова, 2014. С. 40.
2. Ануфриева Т. Династия // Московский журнал. Август 2014. С. 96.
3. Гофман Э. Т. А. Избранные произведения в 3 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1962. 590 с.
4. Граве Г. Л. Сообщение обществу изучения Смоленской губернии из области орнитофауны: Отчет общества изучения Смоленской губернии по 1 января 1912, г. Смоленск. 1912. С. 29.
5. Дозорец Ю. Застывшие во времени: интервью со скульптором Ксенией Ануфриевой-Мирлас // Культурно-просветительский журнал «Северная жемчужина». 2010. № 3 (13). С. 48.
6. Калмыкова Л. Э. Материалы по народному искусству 19 – начала 20 века. Древнерусское и народное искусство. М.: «Наука», 1990. 144 с.
7. Кон-Винер Э. История стилей изящных искусств. М.: Книгоиздательство «Космос», 1916. 308 с.
8. Лазарев В. Н. Фрески старой Ладogi. Институт истории искусств АН СССР. М.: «Искусство», 1960. 216 с.
9. Макаровская Г. А. «Русские шали». М.: Советская Россия, 1986. 184 с.
10. Маркин Ю. П., Бугуева Ю. В. Вильгельм Лембрук. Скульптура. Графика. Живопись. Поэзия. М.: Искусство, 1989. 238 с.
11. Муратов П. П. Образы Италии. М.: Республика, 1994. 592 с.
12. Новиков С. Е. Углич. Памятники архитектуры и искусства. М.: Советская Россия, 1988. 192 с.
13. Официальный сайт Ксении Ануфриевой-Мирлас. URL: www.kseniya-mir.com (дата обращения 20.07.2019).
14. Плещанова И. И., Лихачева Л. Д. Древнерусское декоративно-прикладное искусство в собрании Государственного Русского Музея. Л.: Искусство, 1985. 224 с.
15. Половинкин Л., Добровольский И. Спасибо Великому Сталину. М.: Детский хор дома пионеров, 1937. 5 с.
16. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 10. Письма. М.: Издательство АН СССР, 1958. 910 с.
17. Райс Д. Т. Искусство Византии. М.: Слово, 2002. 256 с.
18. Таратута Ю. Молодые вспомнили про ГУЛАГ. Коммерсант. 2002. №118(2487). С. 24.
19. Gagarina E. Y. Foreword. Gifts to the Tsars. 1500–1700. New York: Harry N. Abrams Inc., 2001. 340 p.
20. Goldberg V., Finn D. Nude sculpture 5.000 years. Photographs by David Finn. Essay by Vici Goldberg. Pleasures of the stone body. Sight and Touch by Vici Goldberg. New York: Harry N. Abrams Inc., 2000. 208 p.

References:

- Alekseeva T. Vstupitel'naiia stat'ia (Introduction). *Baikal'skaia palitra. Katalog mezhdunarodnogo art-foruma. Iz sobraniia Natsional'nogo muzeia Respubliki Buriatiia (Baikal Palette. Catalogue of the International Art Forum. From the Collection of the National Museum of the Republic of Buryatia)*. Ulan-Ude, Izdatel'stvo Natsional'nogo muzeia imeni Ts. Sampilova Publ., 2014, p. 40. (in Russian)
- Anufrieva T. Dinastiia (The Dynasty). *Moskovskii zhurnal (Moscow Journal)*, August 2014, p. 96. (in Russian)
- Dozorets Iu. Zastyvshie vo vremeni: interv'iu so skul'ptorom Kseniei Anufrievoi-Mirlas (Frozen in Time: an Interview with the Sculptor Ksenia Anufrieva-Mirlas). *Kul'turno-prosvetitel'skii zhurnal "Severnaia zhemchuzhina" (Cultural and Educational Magazine "Northern Pearl")*, 2010, no. 3 (13), p. 48. (in Russian)
- Gagarina E. Y. *Foreword. Gifts to the Tsars. 1500–1700*. New York, Harry N. Abrams Inc. Publ., 2001. 340 p.

- Gofman E. T. A. *Izbrannye proizvedeniia (Selected Works)*. In 3 vol. Vol. 1. Moscow, GIKhL Publ., 1962. 590 p. (in Russian)
- Goldberg V.; Finn D. *Nude sculpture 5.000 years. Photographs by David Finn. Essay by Vici Goldberg. Pleasures of the stone body. Sight and Touch by Vici Goldberg*. New York, Harry N. Abrams Inc. Publ., 2000. 208 p.
- Grave G. L. *Soobshchenie obshchestvu izucheniia Smolenskoï gubernii iz oblasti ornitofauny: Otchet obshchestva izucheniia Smolenskoï gubernii po 1 ianvaria 1912 (Report to the Society of the Study of the Smolensk Province from the Avifauna Area: Report of the Society of the Study of the Smolensk Province on January 1st, 1912)*. Smolensk, 1912, p. 29. (in Russian)
- Kalmykova L. E. *Materialy po narodnomu iskusstvu 19 – nachala 20 veka. Drevnerusskoe i narodnoe iskusstvo (Materials on Folk Art of the 19th – the early 20th Century. Ancient Russian and Folk Art)*. Moscow, Nauka Publ., 1990. 144 p. (in Russian)
- Kon-Viner E. *Istoriia stilei iziashchnykh iskusstv (History of Fine Arts Styles)*. Moscow, Knigoizdatel'stvo "Kosmos" Publ., 1916. 308 p. (in Russian)
- Lazarev V. N. *Freski staroi Ladogi (The Frescoes of the Old Ladoga)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1960. 216 p. (in Russian)
- Makarovskaia G. A. *Russkie shali (Russian Printed Shawls)*. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1986. 184 p. (in Russian)
- Markin Iu. P.; Bugueva Iu. V. *Vi'gel'm Lembruk. Skul'ptura. Grafika. Zhivopis'. Poeziia (Wilhelm Lembruck. Sculpture. Graphics. Painting. Poetry)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 238 p. (in Russian)
- Muratov P. P. *Obrazy Italii (Images of Italy)*. Moscow, Respublika Publ., 1994. 592 p. (in Russian)
- Novikov S. E. *Uglich. Pamiatniki arkhitektury i iskusstva (Uglich. Monuments of Architecture and Fine Arts)*. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1988. 192 p. (in Russian)
- Ofitsial'nyi sait Ksenii Anufrievoi-Mirlas (The Official Site of Ksenia Anufrieva-Mirlas)*. Available at: www.kseniya-mir.com (accessed: 20.07.2019). (in Russian)
- Pleshanova I. I.; Likhacheva L. D. *Drevnerusskoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo v sobranii Gosudarstvennogo Russkogo Muzeia (Old Russian Decorative and Applied Arts in the Collection of the State Russian Museum)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1985. 224 p. (in Russian)
- Polovinkin L.; Dobvol'skii I. *Spasibo Velikomu Stalinu (Thanks to Great Stalin)*. Moscow, Detskii khor doma pionerov Publ., 1937. 5 p. (in Russian)
- Pushkin A. S. *Polnoe sobranie sochinenii v desiati tomakh (Selected Works in 10 Volumes)*. Vol. 10. *Pis'ma (Letters)*. Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1958. 910 p. (in Russian)
- Rais D. T. *Iskusstvo Vizantii (The Art of Byzantium)*. Moscow, Slovo Publ., 2002. 256 p. (in Russian)
- Taratuta Iu. *Molodye vspomnili pro GULAG (The Young Remembered the GULAG)*. Newspaper "Kommersant", 2002, no. 118(2487), p. 24. (in Russian)

Кожкина Ольга Юрьевна, кандидат искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов, Союза художников, Творческого союза художников России. Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. olga_koshkina@bk.ru

Koshkina, Olga Yurievna, PhD in Art History, a member of The Association of Art Critics Historians, The Union of Artists, The Creative Union of Artists of Russia. Universitetskaia nab., 17 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. olga_koshkina@bk.ru

РИСУНОК ТУШЬЮ КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ ПЛАСТИЧЕСКОГО ВЧУВСТВОВАНИЯ РОБЕРТА ЛОТОША

INK DRAWING AS AN INTEGRAL PART OF ROBERT LOTOSH'S PLASTIC FEELING

Аннотация. Роберт Лотош — скульптор зрелого стилистического склада, в творчестве которого велика роль традиции. В последнее время Лотош часто проявляет себя как график. Его графические работы несут на себе отпечаток «скульптурного» мышления автора и открывают художника с новой стороны. Скульптура мастера, как и рисунок, рождается не на бумаге, а в голове, в его воображении и в моделирующих руках. Рисунок — двумерное визуальное произведение — имеет свои законы, что тщательно учитывается художником. Однако зарисовки скульптора не имеют ярко выраженного портретного сходства. Это — импульс к более глубоким и существенным работам мастера. У Лотоша графические работы соседствуют с пластическими, перемежаясь, продолжая и предвосхищая сюжетные темы, раскрывая и дополняя их. Его графика особа той выразительной лепкой и слаженностью, что характерна для скульпторов — профессиональное академическое понимание строения человеческого тела, положенное на фиксацию произвольных движений и жестов натурщиков. Однако скульптор не стремится зафиксировать самые быстрые, едва уловимые жесты и движения: его взгляд устремлен вглубь, в вечность, охвачен осознанием бытия. Различные способы отражения выразительности образов, избираемых скульптором, характеризуются пластически выверенным решением: внутренняя экспрессия, достигаемая конфликтом основных динамических линий — вертикали и диагонали. При этом диагональный вектор — основополагающий, придающий геометрические свойства физическим объектам пространственной реальности. Возникающие в творческом процессе Лотоша графические работы, выполненные тушью на большом формате, отличаются удивительной самодостаточностью, предельным лаконизмом и выразительной экспрессивностью изложения.

Ключевые слова: Роберт Лотош; скульптор; рисунок; тушь; художественные средства; пластический образ; структурная задача; изобразительная целостность; современное культурное сознание.

Abstract. Robert Lotosh is the sculptor with a mature style. In his works, tradition plays a great role. Lately, Lotosh often manifests himself as a graphic artist. His graphic works bear the imprint of the “sculptural” approach and discover an artist from the new side. Like his drawings, the sculpture of the master appears not on paper but in his head, imagination, and modeling hands. Drawing as a two-dimensional visual work has its laws, which the artist takes into account. Nevertheless, the sketches of the sculptor do not have a clear portrait similarity. They are the impulse to the creation of deeper and more substantial works of the master. Lotosh’s graphic works are side by side with sculptural ones. They continue and anticipate the themes, revealing and complementing them. His graphics feature the expressive sculpting and coherence that is typical for sculptors, who have a professional academic understanding of the structure of the human body. This understanding is combined with seized involuntary movements and gestures of sitters. However, the sculptor does not seek to record the quickest and most subtle gestures and movements: being aware of the existence, he goes deeper, to eternity. Chosen by the sculptor, the different ways to reflect the expressiveness are plastically adjusted solutions: the conflict of main dynamic lines — vertical and diagonal — produces an internal tension. Yet the diagonal vector is fundamental, giving the geometric properties to physical objects in space. Arising in the Lotosh’s creative process graphic works in ink on large format have amazing self-sufficiency, ultimate conciseness, and expressiveness.

Keywords: Robert Lotosh; sculptor; drawing; ink; artistic means; the plastic image; structural task; pictorial integrity; modern cultural consciousness.

Роберт Абрамович Лотош — известный петербургский скульптор, родившийся в городе на Неве в 1953 г. Лотош окончил факультет скульптуры Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в 1982 г. (мастерская профессора М. К. Аникушина, дипломная работа «Стройотрядовец», гипс; оценка «хорошо»). Занимался также у художника-скульптора, специалиста в области монументально-декоративной и станковой скульптуры В. И. Трояновского. Член Союза художников России с 1985 г. Лотош — участник городских, российских и зарубежных выставок с 1981 г., среди которых персональные — Музей городской скульптуры (1997, 2013), ЦВЗ «Манеж» (2002), Grand art gallery (2003), Выставочный зал библиотеки им. А. А. Блока (2006), Галерея «DIDI» (2006), Гостиная искусств ресторана «ПалкинЪ» (2008), Галерея Матисс клуб (2009). Он — неоднократный участник Симпозиумов по камню, в том числе зарубежных, и победитель V Симпозиума по городской скульптуре «Балтийский образ».

Реализованные пластические пространственные произведения Р. А. Лотоша:

- 1985. «Мемориал». г. Джамбул, Казахстан;
- 1988. Рельеф «Спорт» (совместно с А. В. Молевым). Военный институт физической культуры, Санкт-Петербург;
- 1991. «Мать и дитя» («Материнство»). Гранит. Городской гериатрический медико-социальный центр, Санкт-Петербург;
- 2010. «Надевающая шляпку» («Французенка»). Гранит. Сквер на ул. Шаумяна, Санкт-Петербург;
- 2011. «Геракл». Гранит. Малоохтинский парк, Санкт-Петербург.

Произведения мастера — как скульптура, так и графика — вошли в фонды Государственного Русского музея, Музея городской скульптуры Санкт-Петербурга, Московского музея современного искусства, Мурманского областного художественного музея.



Илл. 1. Роберт Абрамович Лотош. Геракл. 2006. Бумага мелованная, тушь. Частная коллекция

венного музея; пополнили собрания современного искусства Центрального выставочного зала «Манеж» (Санкт-Петербург), Музея «Царскосельская коллекция», а также Министерства культуры России и Союза художников России (Москва). Работы Лотоша находятся в частных собраниях России, Германии, Голландии, Дании, Израиля, США, Швеции, Финляндии, Франции и других стран [1, с. 461; 14, с. 394, 398, 403, 425].

Биографы Лотоша отмечают характерный для скульптора сформировавшийся стилистический почерк, отличный значимой ролью интерференции мирового художественного наследия: произведениям автора присущ высокий уровень культуры. Драматично и современно осознаны традиции в стиле лепки скульптора, ее пластической организации, ритмического соотношения с пространством, а материал в его руках «...податлив и выразителен: плавные линии, грани объемов работают в унисон с самой поверхностью материала. Духовному насыщению образов способствует и фактура, усиливающая их эмоциональное звучание. Воображением художника владеют традиционные образы — обнаженная женская натура, композиции из мужских и женских фигур, торсы, фигуры античных богов. Но все они переплавляются в искусстве Лотоша в интересные и неожиданные пластические решения, порождающие у зрителя множество художественных ассоциаций и чувств» [17].

Неравнодушные наблюдатели, проникаясь визуальновнятным пластическим абрисом скульптур Лотоша, обнаруживают душу в его произведениях — смешливую, ироничную и непременно радушную, рожденную «...от экспериментов автора с формой, материалами и, разумеется, с окружающим бытом в виде швейных машинок, супружеских постелей, бесконечных женских разговоров по телефону и прочей несурзной, но тепловатой суеты, обозначающей жизнь» [21].

В последнее время Лотош все чаще заявляет о себе не только как мастер, свободно оперирующий с различными материалами — гранит, камень, бронза, мрамор, дерево, шамот, керамика, гипс, но и как художник-график. Графические работы, а также роспись керамики, фарфора, несут на себе отпечаток «скульптурного» мышления автора и открывают автора с новой стороны.

Выдающийся скульптор Г. Кольбе считал, что пластическое произведение рождается не на бумаге, а в голове масте-

ра, его воображении, творческой фантазии и в моделирующих руках [4, с. 16]. Рисунок, предвосхищающий лепку, являясь двумерным визуальным произведением, имеет свои законы и диктует собственные правила. Рисунок принадлежит плоскости. Например, зарисовки Лотоша при работе над пластическими портретами или бюстами не имеют ярко выраженного изобразительного сходства. Это — импульс к более глубоким и существенным работам мастера. Однако возникающие в творческом процессе нашего современника графические работы, выполненные тушью, отличаются удивительной самодостаточностью, предельным лаконизмом и выразительной экспрессивностью изложения.

Несомненно, определяющим вектором в становлении художнического пути Лотоша стало обучение в мастерской М. К. Аникушина, где в кругу сотоварищей — студентов Академии художеств — происходило таинство обретения своего стиля, не повторяющего и не копирующего почерк мастера: «...каждый из них воспринял что-то из творческого метода М. К. Аникушина и успешно применяет это в своих работах» [8, с. 86].

Лотош, как последователь М. К. Аникушина, исключительно достоверно использует принцип подчеркнутого перехода построения форм как один из ведущих в формообразовании. На первый взгляд его работы не имеют ничего общего с произведениями наставника. Но, при различии в выборе тем и материалов, их объединяет единый принцип цельности и лаконичности. В работах Лотоша некоторая угловатость резкости усилена — его произведения словно вырублены, высечены, в них художник «выделяет плоскости... при этом... нарушает пропорции, обобщает, отбрасывая второстепенные детали, не работающие на образ. На этом принципе построена его скульптура, благодаря ему, она развивается в пространстве. Конечно, Лотош использует принципы более грубо и прямолинейно, он не пытается заву-



Илл. 2. Роберт Абрамович Лотош. Разговор. 2004. Бумага мелованная, тушь. Частная коллекция



Илл. 3. Роберт Абрамович Лотош. Облокотившийся. 2000-е. Бумага, тушь, перо. Собственность автора

лизовать его реалистическими тенденциями; наоборот, выстраивая на нем свою пластику, мастер достигает большой степени условности и обобщения» [8, с. 87].

Высокая профессиональная планка, заданная Академией, и обретенная широчайшая эрудиция — мастера можно встретить на всех важнейших петербургских выставках скульптуры, от античной до абстрактной, — делают Лотоша увлеченным исследователем: он «признается в постоянном интересе к творчеству многих выдающихся скульпторов XX века» [3], среди которых — Генри Мур, Марино Марини, Альберто Джакометти и другие.

В графике скульптора, как в особом виде искусства, отражаются основные профессиональные вопросы — изучение формы, проработка сюжета. Графика проявляется в широчайшем диапазоне: как отражение подготовительной работы, так и фаза чистого искрящегося удовольствия [3]. Лотош умеет мыслить рисованием, он рисующий мастер, создающий изображения не только как эскизы для скульптурных произведений, но каждый раз как «самостоятельное графическое произведение с точным отбором художественных средств» [6, с. 33].

В станковой работе скульптора чаще всего встречается перьевой рисунок тушью. По мнению специалистов, рисунок пером по своим технико-формальным свойствам является «наиболее ярким выразителем специфики рисования вообще» [11, с. 7]. Общеизвестно о широком диапазоне возможностей рисования тростниковым пером, поскольку, помимо классических приемов, «тростниковое перо можно повернуть вверх срезом и проводить тонкие волосяные линии или положить плашмя и наносить неправильной формы пятна, можно заточить его очень широко наподобие плакатного и наносить им очень жирные линии» [9, с. 6]. Перьевой рисунок изящно сочетается с другими материалами, например, с акварелью, гуашью, которые Лотош активно использует в своих этюдах и набросках.

Работая пером, мастер предпочитает тушь — краску на основе сажи. Однако неразбавленная водой краска, дающая

глубокий черный, непроницаемый тон, не оставляющий развода на ровной матовой поверхности после высыхания, зачастую сменяется голубой тушью. Выбор бумаги здесь является определяющим (отчего во многом зависит результат): более всего для такого рисования подходит плотная гладкая бумага. Скульптор работает на мелованной бумаге разной степени глянцевого.

Известно, что тушевой рисунок можно разделить на три подгруппы — линейный рисунок, рисование полутонном и линией, а также самый трудоемкий — рисование тушью без разметки, сразу кистью [15]. Лотош уверенно оперирует всеми вариантами. Его работы, выполненные пером в линейном стиле, демонстрируют скульптурную крепость нажима, уверенную стабильность прямых и изогнутых, разбавленную линейной вариативностью. Гораздо разнообразнее произведение мастера в другом способе рисования — сочетании полутона и линии, соблюдающем баланс между пятном и контуром. В этом случае проявление формы достигается взаимодействием линии и блика, развода, сочетанием градуированных тональных масс и акцентированных деталей. Рисунок получается живым, воздушным, рельефным. В последнем варианте — рисовании тушью — во главу угла ставится пристальное внимание к форме пятен и их границам. Но скульптор использует этот прием — рисунок кистью — достаточно редко, лишь в тех случаях, когда необходимо усилить эмоциональность высказывания: бренность бытия в пространстве исторической эпохи (римские и этрусские надгробия), библейские сюжеты и персонажи.

Впрочем, как у любой творческой личности, у Лотоша нельзя найти выхолощенного, «чистого» мастерства, он виртуозно смешивает техники и виды графики. Выступая апологетом формы и пространства, он стремится в рисунке к разложению плоскости, уходя от постулата, что графика «...утверждает, подчеркивает плоскость, как бы противится иллюзии пространства



Илл. 4. Роберт Абрамович Лотош. Саксофонист. 2004. Бумага мелованная, тушь. Частная коллекция



Илл. 5. Роберт Абрамович Лотош. Адам и Ева. 1994. Бумага, тушь. Частная коллекция

и телесности» [2, с. 95]. Да, задача нелегка и не всегда достигаема, но отчего же не последовать заветам великого французского скульптора О. Родена: «Рисунок в скульптуре... — это воплощение, позволяющее вложить душу в камень. Результат великолепен: вместе с профилями тела это дает и все профили души» [20, с. 296].

В творческом багаже скульптора есть несколько тем, сосуществующих с ним десятилетия. Главная, наверное, — интерпретация «Отдыхающего Геракла» Лисиппа. Это проекция видения работы великого мастера нашим современником, пластически воплощенная в различных материалах, разительно отличается от спонтанного символа греческого культурального *psyche*, в ней Лотош «...проявляет почти нежное сочувствие к могучему телу героя, уставшему от непрерывных подвигов. Этим сочувствием и мягкой иронией мифический полубог солнечной Эллады приближен к нам до полного товарищеского взаимопонимания» [18, с. 3]. Но какие бы ни были способы отражения колоритной выразительности образа греческого героя, пластическое решение будет выверенным: внутренняя экспрессия, достигаемая конфликтом основных динамических линий — вертикали и диагонали. Причем вектор диагонали — основополагающий, придающий свойства геометродинамики пространственной реальности [19, с. 20].

Рассматривая один из множества рисунков тушью мифического полубога, можно заметить, что не только очевидная диагональ, скользкая по шее и правому плечу героя, но и короткий отрезок мощной подмышечной линии правой руки создают внутреннее напряжение: эти линии, соединяясь в продолжении практически под прямым углом, генерируют графическое отображение конфликта визуальных сил. Этой временно спящей экспрессии усталого тела вторит нарочитое «вписание» поникшей головы в верхний правый угол формата рисунка, где ей очевидно тесно. Зная историю подвигов временно упокоенного героя, можно предположить бурю и натиск при его про-

буждении — легкие потеки светло-тональной туши, горизонтальными линиями выпрямляющие корпус Геракла влево до вертикали, обещают разрыв шаблона (здесь: формата) (Илл. 1).

Среди сюжетов и образов, выбранных Лотошом, — Афродита Книдская, архаичные этруски, действующие лица древнегреческой мифологии (Троянский конь), персонажи ветхозаветных библейских книг. К примеру, в 1990-е гг. скульптора привлекла религиозная тема. Библейский царь Давид становится любимым героем, высекая которого, скульптор представляет зрителю царя пастушком («Давид с овечкой», 1994) либо как наделенную властью особу («Давид», 1997). При этом, однако, скульптор избегает патетики и торжественности: «Его сюжеты пронизывает ирония, беззлобная насмешка, мягкий юмор, что особо заметно с начала 1990-х... Именно тогда появляется озорной смех... Женщина красящаяся и женщина с телефоном — вот предмет нового интереса, порождающего многочисленных «прихорашивающихся», «пудрящихся», «облокотившихся», разговаривающих. Это уже более грузные особы, вся внешняя стать которых говорит о фундаментальности, устойчивости и особой поэтике прозаичности» [13].

Действительно, колоритная дама с телефоном стала премницей царя Давида. Образ обнаженной беспечной молодухи, зависшей в бесконечном разговоре, заставшем ее не то по пути в постель, не то вздохнувшей ранним подъемом, — воплощенная неспешность. Время течет, меняются даже телефонные аппараты — древнюю трубку дискового стационарного сменяет мобильный, но затянувшийся разговор не кончается. Сам художник вспоминает: «Эта идея возникла случайно: я работал над скульптурой царя Давида, псалмопевцем в мраморе. С лирой в руке он сидел на корточках, запрокинув голову, и пел в небо. И вдруг меня пронзило огорчение: насколько острее вышла бы эта скульптура, если бы на месте Давида была тетка с телефонной трубкой! Так вместо Давида с лирой, проданного в мюнхенский музей, возник образ женщины, самозабвенно го-



Илл. 6. Роберт Абрамович Лотош. Иов. 1991. Бумага, тушь, кисть. Собственность автора



Илл. 7. Роберт Абрамович Лотош. Голова. 2006. Бумага, тушь голубая. Собственность автора

ворящей по телефону. Получился образ более современный — и менее банальный, ведь Давидов в искусстве множество» [16].

Отсутствие гламурных черт и модельных стандартов не преграда для трогательной сердечной теплоты к этой девушке, что вызывает улыбку от ее непосредственности и благодушной отзывчивости (Илл. 2). Возможно, секрет обаяния этой болтушки в том, что художник искренне любит свою героиню, разбавляя нежное отношение мягкой насмешливостью. В ней присутствует «...легкое переживание жизни и ощущение чего-то нового — то, без чего трудно представить весеннее настроение» [10].

Выверенная точность в работе с материалом не позволяет скульптору допускать небрежности в образном изображении: он категорически исключает литературность и сюжетность, опираясь на вдохновение и то, «что не выразить словами». Именно поэтому идейная наполненность каждой будущей работы сопряжена «с некоторой долей иронии, чтобы снять пафос, свойственный нашей профессии». Говоря об истинной задаче, художник отмечает, что она — «структурная: не создание сюжета, а освоение пространства, вертикаль, горизонталь» [16]. Именно поэтому формально решенные жанровые сцены в творчестве Лотоша поднимаются до уровня социального обобщения: «Быт в его работах нередко соотносится с вечностью» [22].

Мастер многие годы, иногда десятилетия, работает над несколькими бытовыми темами: братишка-матрос, танцующий с дамой, курящий моряк, супружеская кровать как роман семейных взаимоотношений, интеллигентный мужчина, завязывающий галстук, девушки, надевающие серьгу, и уже упоминаемые девушки в вечной телефонной беседе. В эти сюжеты-обобщения вплетаются пластически синтезированные мотивы, посвященные бытовым предметам — мотоциклу, биноклю, швейной машинке, детской коляске. По мнению художника А. П. Белкина, это — «...не ограниченность, это — самоограничение, оно говорит о непрекращающейся работе и о странных внутренних свя-

зях, в которые нам не нужно углубляться. Важен не предмет, а то, что нам демонстрирует художник» [19, с. 90].

Таков — «обобщенно-бесконечный» — сюжет одной из популярных тем скульптора — «Облокотившаяся» или «Облокотившийся» (Илл. 3). Этот образ, неоднократно воплощенный в различных пластических материалах, здесь, в рисунке, передает атмосферу философской невозмутимости, простодушной безмятежности, статического покоя-наблюдения, возможно, именно за той, бесконечно-говорящей по телефону возлюбленной из предыдущего сюжета.

Синтез искусств находит отражение в произведениях мастера через музыку. Известны скульптурные работы «Джаз», «Саксофонист» (Илл. 4). Здесь выполненный тушью образ музыканта синтезирован линией и пятном. Детально прописанная фигура саксофониста, статичная строгими вертикалями — брюки, лацканы пиджака, зажата, словно в тиски, острыми линиями правого локтя и левым краем пиджака. Но это — статичность сосредоточенности, погруженности музыканта в мелодию, возможности полностью отдаться музыке. И лишь потеки разбавленной туши, широкими свободными мазками нанесенные кистью, сбегая ручейками за край формата. Мягкий поток градуированной туши словно певучий тембр инструмента.

Библейская тема, как уже упоминалось, несколько десятилетий — импульс постановки творческих задач для художника (Илл. 5, 6). Сюжеты и героев Священного Писания сложно рассматривать с излюбленной Лотошом иронической позиции. Но, возможно, в некоторых случаях, такой прием — единственный, позволяющий начать серьезный разговор без пафоса и патетики. И незащищенные в своей обнаженности Адам и Ева, простодушно выдвинутые к нам первым планом, опасной ситуацией первородного греха заставляют задуматься о понимании греха и послушании Божьей воли, о нарушении Заповедей в уже нашей, мирской жизни. А в образе Иова художник ограничивает себя примитивной, упрощенной пластикой, избавляясь от натурализма, стремясь к знаковому символизму.



Илл. 8. Роберт Абрамович Лотош. Голова. 1996. Бумага, тушь, акварель. Собственность автора

Лотош рисует не только излюбленные бытовые сюжеты или воспоминания о великих цивилизациях, человек — центральная фигура в творчестве скульптора. Человек, служащий мерилем пропорциональных соразмерностей объектов материальной среды. Именно поэтому мастер посредством рисования и изучения человека развивает необходимое «чувство красоты, вкуса, утонченность. Совершенствуется интеллект и мастерство, постигаются законы пропорции, понятия органичности и композиционной целостности, ряд других представлений и закономерностей» [12, с. 328]. Среди героев его скульптурных портретов — коллеги-художники А. И. Зинштейн, А. С. Заславский, А. Е. Задорин, члены семьи, друзья, ближний круг. В портретах Лотоша (Илл. 7–9) присутствует цепкость, с которой он «схватывает не только основную конструкцию головы портретируемого, но проскальзываемые, мерцающие на стыках форм специфические огоньки, характерные для жизни именно этого человека...» [7].

Важную страницу в творчестве художника занимает память о родителях. Их образы воплощены по-разному: известен графический портрет отца художника — Абрама Мордуховича (литография, 2002) — и портрет матери (1983), выполненный в



Илл. 9. Роберт Абрамович Лотош. Молодая женщина. 2008. Бумага, тушь, акварель. Собственность автора



Илл. 10. Роберт Абрамович Лотош. Портрет матери. 1991. Бумага, тушь. Собственность автора

керамике с тонировкой. В контексте данной статьи привлекает портрет матери, исполненный тушью (Илл. 10).

Г. Кольбе считал, что «обдуманное пластическое произведение должно сразу воплощаться в материале» [4, с. 16]. У Роберта Лотоша графические работы соседствуют с пластическими, перемежаясь, продолжая и предвосхищая сюжетные темы, раскрывая и дополняя их. Его графика особа той выразительной лепкой и слаженностью, что характерна для скульпторов — профессиональное академическое понимание строения человеческого тела, положенное на фиксацию произвольных движений и жестов натурщиков. Однако скульптор не стремится зафиксировать самые быстрые, едва уловимые жесты и движения: его взгляд устремлен вглубь, в вечность, охвачен осознанием бытия. Пафос посылы снижается ярко выраженной ироничностью автора — быт как отрезок исторической эпохи: «Его темы и излюбленные персонажи образуют интересную целостность, они по-своему полно охватывают и характеризуют время, современное культурное сознание с характерными ретроспективизмом, иронией и ярким выразительным языком» [5, с. 111].

Список литературы:

1. Бронзовый век : иллюстрированный каталог памятников, памятных знаков, городской и декоративной скульптуры Ленинграда -Петербурга 1985–2003гг. / М. Золотоносов, Ю. Калиновский. СПб: Новый Мир Искусства, 2005. 622 с.
2. Виннер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2004. 368 с.
3. Выставка «Роберт Лотош. Скульптура. Графика» // Artway.tv. 02.05.2013. URL: <http://artway.tv/2013/05/vystavka-robert-lotosh-skulptura-grafika/> (дата обращения: 31.07.2019).
4. Георг Кольбе. Рисунки голубой тушью : каталог выставки / Авт.-сост. М. О. Дединкин. СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 2009. 52 с.
5. Григорьев А. Ироническая монументальность повседневности // Диалог искусств. 2009. № 2. С. 106–111.
6. Заславский А. С. Керамика скульптора // Декоративное искусство стран СНГ. 2013. № 15 (416). С. 30–33.

7. Заславский А. С. Р. Лотош «Портрет А. Заславского» // Галерея «Квадрат». URL: <http://smashan.ru/index.php/r-lotosh> (дата обращения: 31.07.2019).
8. Иванюк Е. А. Стиль лепки скульптора М. К. Аникушина в работах его учеников // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2014. № 169. С. 84–88.
9. Кондратьев А. В. Как сделать тростниковое перо и как им рисовать. СПб: б. и., 2014. 36 с.
10. Кучевасов С. Пространство, которое умеет удивлять. Питерские художники привезли в Усолье весну // Звезда. 22.03.2017. URL: <https://zvzda.ru/articles/6c0764ff7649> (дата обращения: 31.07.2019).
11. Лаптев А. М. Рисунок пером. М.: Академия художеств СССР, 1962. 196 с.
12. Ли Н. Г. Рисунок. Основы учебного академического рисунка. М.: Эксмо, 2007. 480 с.
13. Лотош Роберт. Галерея // Изобразительное искусство и фотография. URL: <https://art.rin.ru/cgi-bin/index.pl?id=96&art=1562> (дата обращения: 31.07.2019).
14. Новый художественный Петербург : справочно-аналитический сборник / Общ. ред. и сост. О. Лейкинда, Д. Северюхина. СПб: Издательство им. Н. И. Новикова, 2004. 628 с.
15. О графических материалах и техниках. Часть вторая — тушь // Кружок скорого рисунка. URL: <https://strg-circle.livejournal.com/570809.html> (дата обращения: 31.07.2019).
16. Роберт Лотош — мастер возвращений // Информационный портал еврейской религиозной общины Санкт-Петербурга. URL: <http://old.jeps.ru/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=1084> (дата обращения: 31.07.2019).
17. Роберт Лотош. Биография // Люди: биографии, истории, факты. URL: https://www.peoples.ru/art/sculpture/robert_lotosh/ (дата обращения: 31.07.2019).
18. Роберт Лотош. Каталог выставки. СПб: Матисс Клуб, 2009. 24 с.
19. Роберт Лотош. Скульптура. Графика. Каталог выставки. СПб: Государственный музей городской скульптуры, 2013. 95 с.
20. Роден О. Беседы об искусстве. СПб: Азбука-классика, 2006. 320 с.
21. Симоновский Н. Формы жизни // Блоги. Эхо Москвы. 13.04.2018. URL: https://echo.msk.ru/blog/nicolay_simonovsky/2183584-echo/ (дата обращения: 31.07.2019).
22. Что смотреть (и трогать!) на инклюзивной выставке «Прикосновение» в «Манеже»? // Собака. RU. 22.03.2018. URL: <http://www.sobaka.ru/city/art/70325> (дата обращения: 31.07.2019).

References:

- Chto smotret' (i trogat'!) na inkluzivnoi vystavke "Prikosnovenie" v "Manezhe"? (What to Look at (and Touch!) on Inclusive Exhibition "Touch" at "Manege"). *Sobaka. Ru*. Available at: <http://www.sobaka.ru/city/art/70325> (accessed: 31.07.2019). (in Russian)
- Dedinkin M. O. (ed.) Georg Kolbe. *Risunki goluboi tush'iu : katalog vystavki (Pictures in Blue Ink: Exhibition Catalogue)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2009. 52 p. (in Russian)
- Grigor'ev A. Ironicheskaia monumental'nost' povsednevnosti (Ironic Monumentality of the Daily Life). *Dialog iskusstv (Dialogue of Arts)*, 2009, no. 2, pp. 106–111. (in Russian)
- Ivaniuk E. A. Stil' lepli skul'ptora M. K. Anikushina v rabotakh ego uchenikov (Style Moulding by Sculptor M. K. Anikushin in the Works of His Students). *Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena (Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Science)*, 2014, no. 169, pp. 84–88. (in Russian)
- Kondrat'ev A. V. *Kak sdelat' trostnikovoe pero i kak im risovat' (How to Make a Reed Pen and How to Draw)*. Saint Petersburg, 2014. 36 p. (in Russian)
- Kuchevasov S. Prostranstvo, kotoroe umeet udivliat'. Piterskie khudozhniki privezli v Usol'e vesnu (The Space that Can Amaze. Artists from St. Petersburg Brought Spring in Usolie). *Zvezda*. 22.03.2017. Available at: <https://zvzda.ru/articles/6c0764ff7649> (accessed: 31.07.2019). (in Russian)
- Laptev A. M. *Risunok perom (Pen Drawing)*. Moscow, Akademia khudozhestv SSSR Publ., 1962. 196 p. (in Russian)
- Lee N. G. *Risunok. Osnovy uchebnogo akademicheskogo risunka (The Basics of Training Academic Drawing)*. Moscow, Ehksmo Publ., 2007. 480 p. (in Russian)
- Leikind O.; Severiukhin D. (ed.). *Novyi khudozhestvennyi Peterburg : spravochno-analiticheskii sbornik (New Art Petersburg: an Analytical Background Compilation)*. Saint Petersburg, N. Novikov Publ., 2004. 628 p. (in Russian)
- Lotosh Robert. Galereia (Robert Lotosh. Gallery). *Fine Art and Photography*. Available at: <https://art.rin.ru/cgi-bin/index.pl?id=96&art=1562> (accessed: 31.07.2019). (in Russian)
- O graficheskikh materialakh i teknikakh. Chast' vtorai — tush' (About Graphic Materials and Techniques. Part Two: Ink). *Kruzhok skorogo risunka (Fast Drawing Circle)*. Available at: <https://strg-circle.livejournal.com/570809.html> (accessed: 31.07.2019). (in Russian)
- Robert Lotosh — master vozvrashchenii (Robert Lotosh — the Master of Returns). *Information portal of the Jewish religious community of St. Petersburg*. Available at: <http://old.jeps.ru/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=1084> (accessed: 31.07.2019). (in Russian)
- Robert Lotosh. Biografiia (Robert Lotosh. Biography). *Liudi: biografii, istorii, fakty (People: Biographies, Stories, Facts)*. Available at: https://www.peoples.ru/art/sculpture/robert_lotosh/ (accessed: 31.07.2019). (in Russian)
- Robert Lotosh. Katalog vystavki (Robert Lotosh. Exhibition Catalogue)*. Saint Petersburg, Matiss Club Publ., 2009. 24 p. (in Russian)
- Robert Lotosh. Skul'ptura. Grafika. Katalog vystavki (Sculpture. Graphics. Catalogue of the Exhibition)*. Saint Petersburg, The State Museum of Urban Sculpture Publ., 2013. 95 p. (in Russian)
- Roden O. *Besedy ob iskusstve (Conversations about Art)*. Saint Petersburg, ABC classics Publ., 2006. 320 p. (in Russian)
- Simonovskii N. Formy zhizni (The Forms of Life). *Blogs. Echo of Moscow*. 13.04.2018. Available at: https://echo.msk.ru/blog/nicolay_simonovsky/2183584-echo/ (accessed: 31.07.2019). (in Russian)
- Vippers B. R. *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva (Introduction to Historical Study of Art)*. Moscow, AST-PRESS BOOK Publ., 2004. 368 p. (in Russian)
- Vystavka "Robert Lotosh. Skul'ptura. Grafika" (The Exhibition "Robert Lotosh. Sculpture. Graphics"). *Artway.tv*. Available at: <http://artway.tv/2013/05/vystavka-robert-lotosh-skulptura-grafika/> (accessed: 31.07.2019). (in Russian)
- Zaslavskii A. S. Keramika skul'ptora (Sculptor's Ceramics). *Dekorativnoe iskusstvo stran SNG (Decorative Art of the CIS Countries)*, 2013, no. 15 (416), pp. 30–33. (in Russian)
- Zaslavskii A. S. R. *Lotosh "Portret A. Zaslavskogo" (R. Lotosh's Portrait of A. Zaslavskii)*. Gallery "Kvadrat". Available at: <http://smashan.ru/index.php/r-lotosh> (accessed: 31.07.2019).
- Zolotonosov M. (ed.) *Bronzovyi vek : illiustrirovannyi katalog pamyatnikov, pamiatnykh znakov, gorodskoi i dekorativnoi skul'ptury Leningrada — Peterburga 1985–2003gg. (Bronze Age: the Illustrated Catalogue of Monuments, Memorials, City and Decorative Sculpture of Leningrad–Petersburg 1985–2003)*. Saint Petersburg, Novyi mir iskusstva Publ., 2005. 622 p. (in Russian)

УДК 75.021.321

DOI:10.24411/2658-3437-2019-13022

Бахтияров Руслан Анатольевич, кандидат искусствоведения, старший преподаватель. Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, Россия, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13.191028. bakhtiyarov.ruslan_a82@mail.ru

Bakhtiyarov, Ruslan Anatolievich, PhD in Art History, senior lecturer. Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Solianoi per., 13, 191028 Saint Petersburg, Russian Federation. bakhtiyarov.ruslan_a82@mail.ru

КНИГА «АНДРЕЙ МИШИН. ВЕЧНЫЕ СЮЖЕТЫ В СКУЛЬПТУРЕ И МЕДАЛЬНОЙ ПЛАСТИКЕ». СТРУКТУРА ИЗДАНИЯ И СПЕЦИФИКА ЕГО ДИЗАЙНА

THE BOOK "ANDREY MISHIN. PERPETUAL THEMES IN SCULPTURE AND MEDAL ART". THE STRUCTURE OF THE BOOK AND SPECIFIC FEATURES OF ITS DESIGN

Аннотация. В статье на примере книги «Андрей Мишин. Вечные сюжеты в скульптуре и медальной пластике» анализируется опыт авторского изучения творчества современного скульптора в рамках научной монографии. Приводятся основные факты биографии Андрея Мишина и определяются особенности иконографического и образного решения его произведений, созданных в разные годы, а также исследуется подход мастера к работе над сериями медалей на сюжеты Ветхого Завета и Нового Завета. Рассматривается характер расположения изобразительного материала по ключевым темам, образам и мотивам, где взаимодействуют репродукции станковых и монументальных произведений, образцов медальной пластики и каллиграфии. Особое внимание уделяется работе дизайнера над оформлением книги, включая обложку, форзац и шмуцтитулы, а также приложение (каллиграфический текст Аполлинарии Мишиной, использованный в скульптурных композициях Андрея Мишина).

Ключевые слова: скульптура; скульптор; научная монография; дизайн книги; репродукция; обложка; форзац; каллиграфия.

Abstract. In the article, the author analyzed his experience of investigation the works of a contemporary sculptor in the context of a research monograph on the example of the book "Andrey Mishin. Perpetual Themes in Sculpture and Medal art". The monograph presents basic circumstances of Andrey Mishin's biography and reveals the peculiarities of iconographic and image solution of his compositions created in different years. The author of the monograph investigated the artist's approach to the creation of monumental and easel compositions on the subjects of the Old Testament and New Testament. The author regarded the characteristic features of the arrangement of textual and illustration materials according to the key themes, images, and motifs and exemplified the main approaches to reproducing of the easel and monumental works, examples of medal art and calligraphy. The author paid special attention to the designer's work on the typography of the book, including its cover, inner end-leaf and special titles (calligraphic text by Apollinaria Mishina that was used in the compositions by Andrey Mishin).

Keywords: sculpture; sculptor; scientific monograph; book's design; reproduction; cover; inner end-leaf; special title; calligraphy.

В наши дни серьезная монография, посвященная современному скульптору, как правило, не ограничивается изучением обстоятельств, непосредственно связанных с его жизнью и творчеством. Она предполагает возможность включения его работ в более широкий художественный и социокультурный контекст и, с другой стороны, подразумевает «выход» к специфике бытующих в наши дни разновидностей монографического издания об искусстве. В этой связи проблема изучения творчества отдельного мастера в рамках иллюстрированной книги, безусловно, становится актуальной, затрагивая и специалистов, и широкий круг читателей, которым адресовано издание, и, конечно, самих художников, для которых процесс его создания все чаще становится особой формой творческой работы (в чем довелось убедиться также автору статьи). В данном случае представляется немаловажным следующее мнение одного из крупнейших исследователей искусства книги В. Н. Ляхова, убедительно раскрывающее специфику иллюстрированного издания (включая альбомы с репродукциями произведений изобразительного искусства): «...следует отметить, что взаимодействие изображения с образными качествами материалов происходит постоянно и очень активно. Материальная форма книги является своеобразной рамой, оправой, в которой рисунок, гравюра или фотография приобретают различную выразительность. С изменением, например, цвета и фактуры бумаги иллюстрация меняет тональный и цветовой регистр, в ней деформируется простран-

ство, могут даже искажаться масштабные отношения. Однако самое большое значение имеют структура пространственной композиции ансамбля, система расположения иллюстраций по отношению к тексту и книжной конструкции (выделено мною — Р. Б.)» [5, с. 201].

С этой точки зрения достижения современной полиграфии открывают еще большие возможности для наиболее убедительного раскрытия специфики творчества художника — живописца, графика и, в особенности, скульптора, работающего одновременно в сфере станковой, монументальной и медальной пластики. Здесь важен показ как «макрокосма» творческого процесса в его мировоззренческом и философском измерении, так и его «микроскосма» — поиска организации пластического строя каждого конкретного произведения. Особенно пристальное внимание мы обращаем на качество изображения, характер его размещения на обложке, форзаце или шмуцтитулах. В этом отношении новизна представленной статьи заключается в совмещении анализа дизайнерского решения монографического издания «Андрей Мишин. Вечные сюжеты в скульптуре и медальной пластике» [1] и изучения через структуру книги вопросов, связанных с обращением к определенному кругу сюжетов и спецификой их образной трактовки в станковой скульптуре и медальной пластике. Это позволяет выбрать авторецензию как вполне аргументированную форму анализа творчества современного скульптора «изнутри», через рассмо-

трение книги в отдельных слагаемых ее содержания (конкретные произведения или крупные серии) и концепции издания. Здесь отдельные наблюдения в отношении творчества мастера будут сопровождаться анализом репрезентации его поисков и обретений в концепции дизайнерского решения монографии, раскрывающего, в конечном счете, философию творчества Андрея Мишина. Важно подчеркнуть, что содержанием его творчества является поиск некоего баланса между иконографическими сюжетами, укорененными в европейской художественной традиции, и емким, выразительным пластическим воплощением этих сюжетов, созвучным мироощущению человека двадцатого и двадцать первого столетий. Плодотворный опыт имеющихся на данный момент монографий по творчеству классиков отечественной и зарубежной скульптуры послужил необходимой основой для создания научного издания с оригинальным дизайнерским решением. Необходимой основой для его текстовой части стали книги и статьи, посвященные образному решению произведений Андрея Мишина [2;3;6;7], а также интервью с мастером [4].

Иконографическое и стилистическое решение скульптур и медалей Андрея Мишина охватывает достаточно широкий спектр традиций — от раннехристианских памятников, искусства Византии и Средневековой Европы до модернизма XX в. Поэтому эта многоплановость творчества скульптора вряд ли могла быть должным образом раскрыта в простом совмещении текста и сопровождающего его (или размещенного отдельным блоком) альбома иллюстраций. Речь идет, прежде всего, о поиске параллелей в иконографическом, смысловом и пластическом содержании монументальных и станковых композиций и медалей как в текстовой части, так и в характере размещения репродукций. Дизайн здесь предполагал, в первую очередь, выявление необходимого соотношения завершенных композиций и подготовительных материалов (преимущественно выполненных в разных графических техниках). Важная роль принадлежит также макросъемке медалей, осуществленной профессиональным фотографом Артуром Скиппаром. В данном случае мастерски проведенная студийная фотосъемка обнаружила столь необходимое здесь совпадение с ракурсом авторского восприятия характера медалей, где сам подход к организации их «материального плана» (фактура, распределение света и тени) выявляет важные грани содержания каждого образа.

Перечисленные качества в полной мере раскрываются в характере оформления форзаца. Так, на развороте, открывающем книгу, мы видим взятую крупным планом кисть мастера в момент работы над одной из медалей (Илл. 2). Однако при документальном характере видеосъемки (осуществленной в 2014 г. Ильей Цоем), ставшей основой изображения на форзацах этой книги, какой-либо намек на конкретное произведение, исполняемое мастером на наших глазах, здесь отсутствует. Гораздо важнее акцентированный момент рукотворности труда скульптора (медальера, ювелира). А точнее, сакральный по своей сути момент *творения* (мотив, который проходит красной нитью сквозь творчество Андрея Мишина, соединяя произведения, различающиеся в сюжетно-тематическом отношении). Пожалуй, столь же важен в оформлении форзаца момент не лишеного драматизма противостояния (но в то же время и единения) темного и светлого. В этом отношении уже обложка книги, где представлен фрагмент композиции «Борьба Иакова с ангелом» (2010, Илл. 1) отличается особой динамикой, связанной с композиционным сопряжением двух фигур, встретившихся в энергичном столкновении противоположно направленных движений. Это позволяет создать мощный эмоциональный всплеск, где в драматичном единстве сплетается сила пластического обобщения и содержание сюжета, находящего своеобразное авторское прочтение. И раскрытию этого своеобразия, по сути, будет посвящен весь текстовой и иллюстративный материал, содержащийся в книге.

Вступительная ее часть раскрывает важные обстоятельства биографии скульптора. Следует упомянуть несколько событий и обстоятельств, являющихся значимыми для понимания специфики творчества мастера, а вместе с тем — и характера решения книги в целом. Андрей Валерьевич Мишин в 1982 г. окончил художественно-профессиональное училище по



Илл. 1. Лицевая сторона обложки книги «Бахтияров Р. А. Андрей Мишин. Вечные сюжеты в скульптуре и медальерной пластике: интерпретация образов Священной Истории и античной истории в творчестве современного мастера»

специальности «ювелир», а в 1990 г. — Уральский государственный университет, получив квалификацию «искусствовед». В 1998 г. Андрей Мишин переехал с семьей из Екатеринбурга в Санкт-Петербург. С 2015 г. он является членом Международной федерации медальерного искусства (FIDEM) — Fédération Internationale de la Médaille d'Art. Этот раздел книги включает репродукции ранних работ скульптора, выполненных в 1980-е — 1990-е гг. («Распятие», «Solitude», «Скорбец», «Несение креста», «Softly»), позволяя внимательно ознакомиться с уже намеченными в них приметами пластического решения произведений, включенных в основную часть монографии.

Книгу открывает раздел «Станковая скульптура», объединяющий работы из серий «Перевернутый мир» и «Би-



Илл. 2. Форзац, открывающий книгу (автор видеосъемки, ставшей основой фотографии — Илья Цой, 2014)



Илл. 3. Вверху: А. В. Мишин. Кормящая (эскиз). Бумага, карандаш. Внизу: А. В. Мишин. Кормящая. 2013. Бронза, литье, патинирование. Плинт — каллиграфия, травление на металле (автор — А. А. Мишина). Пример расположения в книге на одной странице эскиза и завершённой скульптурной композиции

блейский сюжет». Эти композиции обращены к тем вечным истинам, о которых сказано в текстах Ветхого Завета и Нового Завета. Уже в первой главе иллюстративный ряд позволяет читателю самостоятельно выявлять глубинные смысловые связи между сюжетами Священной Истории и античной мифологии и, с другой стороны, — образами, имеющими, скорее, жанровый характер и укорененными в европейской культурной традиции. В качестве примера такого диалога сюжетов евангельских и, на первый взгляд, вполне бытовых (но неизменно обнаруживающих в творчестве мастера сакральную природу) назовем пары скульптурных композиций «Млекопитательница» и «Поклонение младенцу», или «Святой Христофор» и «Качающий ребенка». В таком случае расположение работ на соседних страницах книги, можно сказать, оставляет необходимый простор для поиска в таких композициях общего и особенного в пластическом и образном решении. Это, в свою очередь, как бы подготавливает читателя к восприятию нравственного смысла воплощенных в композициях Андрея Мишина библейских сюжетов и тем, связанных с бытием человека в мире — от первых шагов до глубокой старости.

Пожалуй, в этом и других разделах книги скульптор ненавязчиво подводит читателя к осознанию родства мотивов, близких по иконографическому и (или) пластическому решению — и текст научного исследования только подтверждает момент такого родства. Здесь необходимо отметить, что Андрей Мишин, как правило, выделяет композиционную доминанту или деталь, помогающую с необходимой полнотой раскрыть эмоциональное содержание произведения, нравственное значение сюжета или образа (это качество в полной мере обнаружилось в характере авторской трактовки темы Перевернутого мира и цикла «Люди и корабли»). Мотив переменчивости и непостоянства находит отражение в композиционной и пространственной структуре этих произведений, где условность пластического

решения позволяет акцентировать именно *знаковую* природу образа, где как бы синтезируются выработанные ранее формы иконографического решения. Мастер находит некий пластический модуль, который только намечается в рисунке, а затем уточняется и «отливается» в завершённую форму, представляющую собой замкнутый пластический объём. Этот момент поиска образа в прочных, жестких или едва намеченных легких линиях обретает еще большую одухотворенность рядом с результатом, вынесенным на суд зрителя в композиции, уже имеющей плинт с каллиграфической надписью («Кормящая», илл. 3). Здесь обнаруживает себя еще один немаловажный момент, связанный с синтезом искусств в творчестве Андрея Мишина, и находящий последовательное развитие на страницах книги. Плинты с каллиграфическим текстом (каллиграфия, травление по металлу — Аполлинария Мишина) имеют также другие отдельные станковые композиции скульптора: «Четыре всадника Апокалипсиса» (этому сюжету посвящена третья глава книги), «Взятие под стражу» и «Двенадцать» («Тайная вечеря»); также каллиграфический текст располагается на двух створках Храмовых дверей (домовой храм в Малых Ижорах), которые будут рассмотрены ниже. Буквы и составленные из них слова вкладываются в готовую прямоугольную форму постамента, выступая в качестве его украшения. Такой прием позволяет зашифровать текст, имеющий сакральный характер и через его переводение в декоративно-изобразительный регистр повысить всечеловеческую значимость этого текста (в данном случае уместно привести определение Андрея Мишина, согласно которому каллиграфия есть «облачение знака условного знаком изобразительным»). Не случайно в завершающей части книги специальное приложение (Илл. 4) отведено написанию каллиграфического текста (который в этом разделе набран красным цветом) на каждой репродуцированной в книге скульптурной композиции и работе из медальерной серии. Благодаря этому мы получаем возможность не только внимательно познакомиться с текстом, но и еще больше восхититься мастерством дочери скульптора Аполлинарии Мишиной.

Отдельные главы книги посвящены опыту обращения мастера к искусству монументального плана. Скульптурный ансамбль «Гефсиманский сад» (2006–2007), расположенный во дворе главного корпуса Санкт-Петербургского государственного университета, представляет ключевые эпизоды пути Спасителя в пяти сюжетах, в каждом из которых концентрируется этическая суть представленного события и его эмоциональное наполнение. В этой, четвертой главе особое значение получает размещение рядом с фотографией отдельной скульптурной композиции ее фрагмента, вновь помогающего увидеть и оценить роль детали или жеста, сведенного к эмоционально действенному знаку, в раскрытии всечеловеческого значения представленного сюжета. Так, в композициях «Целование Иуды» (Илл. 5) и «Взятие под стражу» руки, сомкнувшиеся вокруг лица Спасителя или Его фигуры, предстают как мощные клещи, уже заключившие в смертельные объятия свою жертву. А в работе «Христос перед Пилатом», завершающей ансамбль Гефсиманского сада, перед нами возникает поданный крупным планом безмолвный, но исполненный колоссального внутреннего напряжения диалог, значение которого снова убедительно раскрывается предельно условным пластическим языком.

В творчестве Андрея Мишина важнейшее место принадлежит работе над Храмовыми дверями для домового храма в Малых Ижорах, которая также нашла подробное отражение в самостоятельной главе. В период с 2009 по 2016 гг. скульптор создает ансамбль, где в каждой из двух створок (левая и правая створки посвящены сюжетам соответственно из Ветхого Завета и Нового Завета) доминирует линия, графически четкий силуэт. В репродукции убедительно показано, как сложное, прерывистое движение в изображении ветхозаветных сюжетов контрастно сопоставлено с размеренной четкой композиционной структурой в сценах Нового Завета. Это позволяет воспринимать Храмовые двери как целостный ансамбль, сложенный из двух равновеликих по значению частей, где выразительным аккомпанементом в композиции вновь выступает каллиграфический фон. Его значение в данном случае убедительно раскрыто А. М. Успенским: «обращение к вечным сюжетам, соединенным в многофигур-

Каллиграфический текст Calligraphical text

Кормящая. 2013 г.

34

Бла́га въ вы́шнихъ бѣ́дъ, и на землѣ́ ми́ръ, въ чело́вѣцѣхъ бѣ́говоленіе. Хва́лимъ тѣ́, бѣ́гословнѣхъ тѣ́, кла́нѣемъ ти е́, сла́восло́внѣхъ тѣ́, бѣ́годарѣмъ тѣ́ вели́кѣ́ ра́ди сла́вы тво́еѣ. Гдѣ́ цр҃ю́ нѣ́ннѣй, вѣ́же О́че вседер́жителю, гдѣ́ сѣ́ е́диноро́днѣй і́исе хр҃тѣ́, и ст҃ѣ́й дш҃е. Гдѣ́ вѣ́же, агнче́ вѣ́жнѣ́, сѣ́ О́чь, взе́млаи́ грѣ́хъ ми́ра, помилѣ́и на́съ: взе́млаи́ грѣ́хнѣ́ ми́ра, прѣ́ими́ мѣ́тѣ́вѣ́ на́шѣ́: сѣ́дѣ́и ѡ́деснѣ́ю О́ца, помилѣ́и на́съ. І́акъ тѣ́ е́си е́динъ ст҃ѣ́, тѣ́ е́си е́динъ гдѣ́, і́исе хр҃тѣ́, ко сла́вѣ́ вѣ́а О́ца, а́минь.

Великое славословие

Четыре всадника Апокалипсиса. 2004 -2016 гг.

70

И видѣ́хъ, е́гда ѡ́кѣрзе́ агне́цъ е́динъ ѡ́ седмѣ́ печатѣ́й, и слы́шахъ е́динаго ѡ́ четы́рехъ живѣ́отныхъ глаго́люща́ ꙗ́коже гла́хъ грѣ́мнѣ́й: грядѣ́и и вѣ́ждь.

И видѣ́хъ, и се́, коньъ вѣ́зъ, и сѣ́дѣ́и на́ немъ и́мѣ́аше́ лѣ́въ, и дѣ́хъ вѣ́стѣ́ е́мѣ́ вѣ́нѣ́цъ: и и́звѣ́де повѣ́жда́и, и да повѣ́дитѣ́.

И е́гда ѡ́кѣрзе́ печатѣ́ въторѣ́ю, слы́шахъ въторѣ́е живѣ́отнѣ́ глаго́лющее: грядѣ́и и вѣ́ждь. И и́звѣ́де дрѣ́гнѣ́ коньъ ры́жь: и сѣ́дѣ́и на́ немъ данѣ́ вѣ́стѣ́ вѣ́зати ми́ръ ѡ́ землѣ́, и да оубѣ́итѣ́ дрѣ́гъ дрѣ́га: и дѣ́хъ вѣ́стѣ́ е́мѣ́ мечъ вели́кѣ́й.

И е́гда ѡ́кѣрзе́ третѣ́ю печатѣ́, слы́шахъ третѣ́е живѣ́отнѣ́ глаго́лющее: грядѣ́и и вѣ́ждь. И видѣ́хъ, и се́, коньъ вѣ́ронъ, и сѣ́дѣ́и на́ немъ и́мѣ́аше́ мѣ́рло въ рѣ́цѣ́ своѣ́й.

И слы́шахъ гла́хъ посредѣ́ четы́рехъ живѣ́отныхъ глаго́лющѣ́й: мѣ́ра пшени́цы за днѣ́арь и трѣ́и мѣ́ры ꙗ́чменѣ́ за днѣ́арь: и е́леа́ и вѣ́на́ не вредѣ́и.

И е́гда ѡ́кѣрзе́ четвѣ́ртѣ́ю печатѣ́, слы́шахъ гла́хъ четвѣ́ртаго живѣ́отнѣ́ глаго́лющѣ́й: грядѣ́и и вѣ́ждь.

И видѣ́хъ, и се́, коньъ блѣ́дъ, и сѣ́дѣ́и на́ немъ, и́ма е́мѣ́ смѣ́ръ: и а́дъ и́дѣ́ще вѣ́лѣ́дъ е́го: и данѣ́ вѣ́стѣ́ е́мѣ́ ѡ́властѣ́ на четвѣ́ртѣ́й чѣ́сти землѣ́ оубѣ́ити о́рѣ́жѣ́мъ и гла́домъ, и смѣ́ртнѣ́ю и́ свѣ́ршѣ́и земнѣ́ми.

Откровение Иоанна Богослова 6 : 1 — 8

Взятие под стражу. 2005 г.

73

И́исе же вѣ́дѣ́и вѣ́а грядѣ́ща́ на́нѣ́, и́зше́дъ рече́ и́мъ: когѣ́ и́щете; ѡ́бѣ́щѣ́ша е́мѣ́: і́иса назѡ́реа. Гла́ и́мъ і́исе: а́зъ е́смь. Сѣ́дѣ́аше́ же и́ і́уда, и́же преда́ше́ е́го, съ́ нимѣ́.

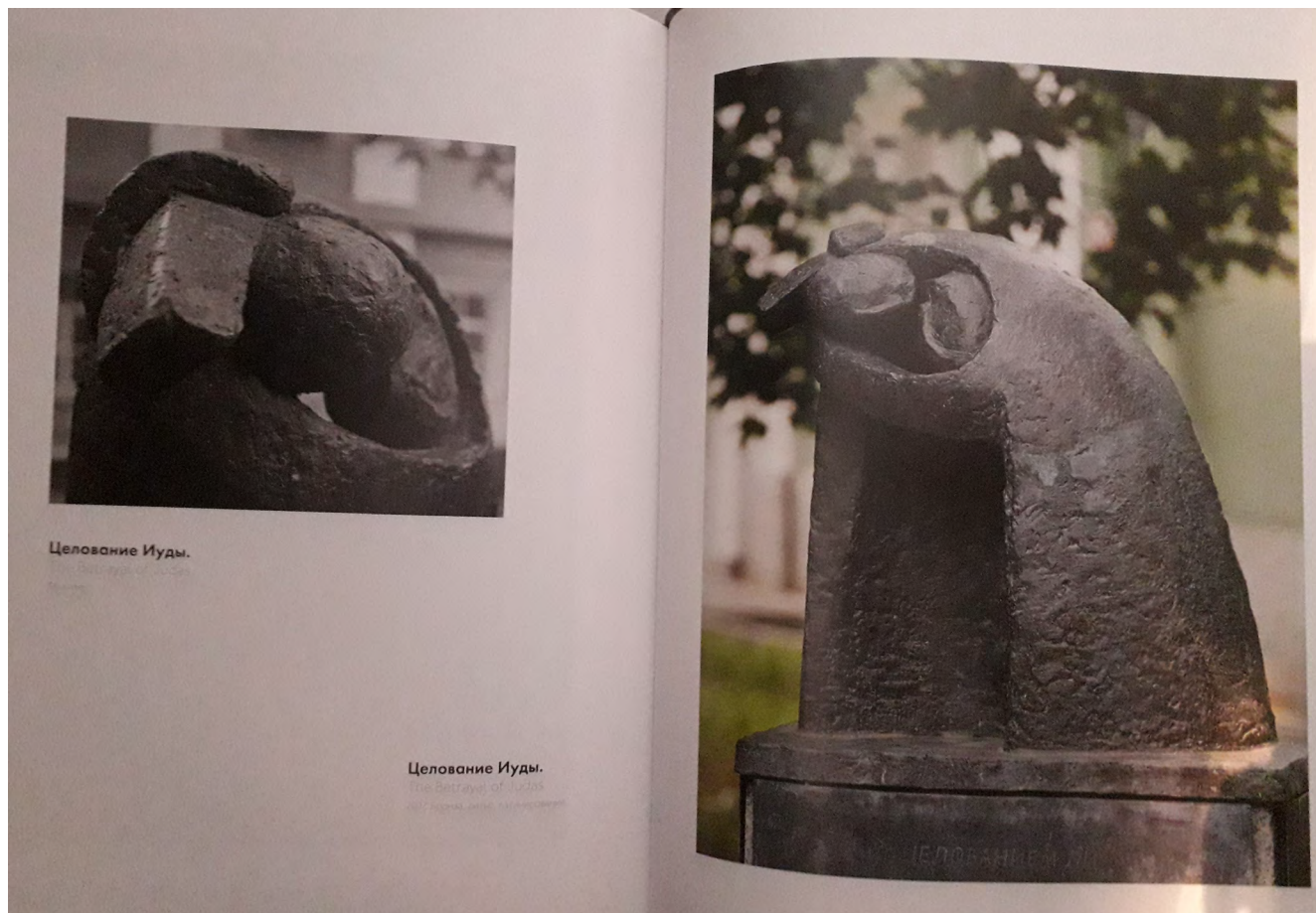
Е́гда же рече́ и́мъ: а́зъ е́смь, и́доша вѣ́пѣ́ти и́ падо́ша на землѣ́.

Цѣ́ки оубѣ́о вопрошѣ́ ихъ (і́исе): когѣ́ и́щете; Онѣ́ же рѣ́ша: і́иса назѡ́реа.

ѡ́бѣ́ща і́исе: рѣ́хъ блѣ́мъ, ꙗ́къ а́зъ е́смь: а́ще оубѣ́о менѣ́ и́щете, воста́вите́ сѣ́хъ и́тнѣ́: да свѣ́детсѣ́ слово, е́же рече́, ꙗ́къ и́хже́ дѣ́хъ е́си́ мнѣ́, не погѣ́бѣ́хъ ѡ́ нихъ ни когѣ́же, Сѣ́мѣ́и же пѣ́трѣ́, и́мый но́жъ, и́звлече́ е́го, и́ оубѣ́ди архѣ́реѡ́ва раба́, и́ оубѣ́за е́мѣ́ оубѣ́о десно́е: вѣ́ же и́ма раба́ мла́хъ.

КАЛЛИГРАФИЧЕСКИЙ ТЕКСТ

197

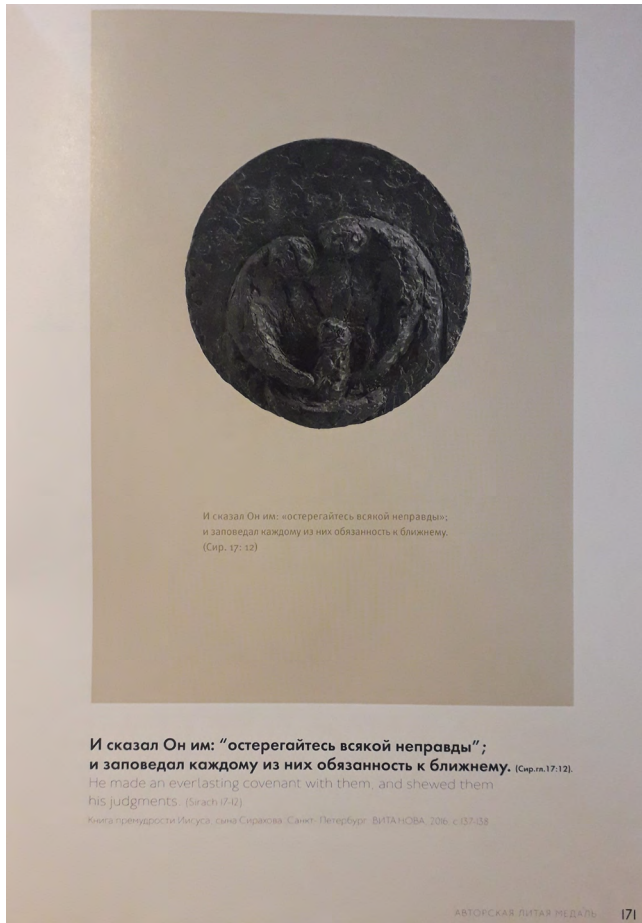


Илл. 5. А. В. Мишин. Целование Иуды. 2007. Бронза, литье, патинирование. Пример расположения на одной странице скульптурной композиции и ее фрагмента

Илл. 6. «И сказал Он им: остерегайтесь всякой неправды...». Медаль из «Книга Премудрости Иисуса, Сына Сирахова». Пример использования в монографии готового оформления страницы из книги «Ветхий Завет. "Книга Премудрости Соломона" и "Книга Премудрости Иисуса, Сына Сирахова"». СПб.: Изд-во ВИТА НОВА, 2016 (с.138)

ный ансамбль, отвечает принципам русской ментальности, традиционно объединяющей нравственные вопросы в уникальную мировоззренческую проблему. Прием использования в качестве фона ветхозаветных текстов напоминает о неразрывной связи в русском искусстве словесного и образного ряда» [3, с. 28]. Особенно важным вновь становится высочайшее качество фотосъемки, благодаря которому мы получаем возможность по достоинству оценить мастерство каллиграфа А. А. Мишиной. В таком случае еще рельефнее выступает значение фона как одновременно декоративной и содержательной основы образа. А здесь, повторим, речь идет именно о целостном ансамбле, в котором разделение сцен Ветхого и Нового Завета одновременно является их единением в пространстве Священного Писания и в пространстве произведения искусства.

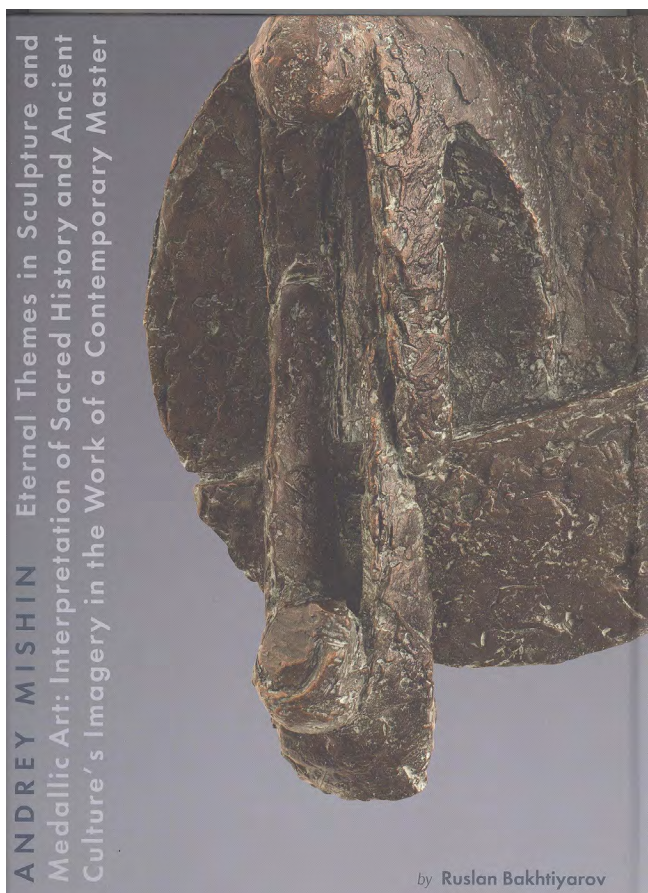
Завершающий раздел альбома посвящен авторской литой медали в творчестве Андрея Мишина (с 2010 г. он работает над масштабным циклом «Библия в медалях»). В его медальерной пластике принципиально важен принцип *серийности*, что нашло отражение в структуре этого большого раздела. Скульптор в полной мере использует традиционную особенность медали — возможность развернутого решения одной темы в нескольких композициях (важно подчеркнуть, что воплощение библейских сюжетов сериями в мировом искусстве имеет сравнительно небольшую историю). По этой причине опыт обращения современного скульптора к сюжетам Ветхого и Нового Завета (циклы «Ветхий Завет», «Притчи Соломона», «Екклезиаств», «Книга Премудрости Соломона», «Книга Премудрости Иисуса, сына Сирахова» и «XXXIII. Новый Завет») вполне возможно расценивать как явление во многом уникальное. В этой связи





Илл. 7. Пример оформления шмуцтитула (к главе V «Храмовые двери»)

заслуживает внимания развернутое высказывание самого Андрея Мишина, приведенное в иллюстрированном им издании «Книга Премудрости Соломона» и «Книга Премудрости Иисуса, Сына Сирахова»: «Авторская интонация в интерпретации религиозных сюжетов и неподвятый взгляд необходимы для актуализации притч <...>. Афористичный язык притч предполагает лаконичность в выборе изобразительных средств, отказ от второстепенных деталей ради выделения главного. Работа скульптора-медальера начинается с обращения к тексту. Книга состоит из предложений, составленных из слов. Слова складываются в единый священный текст и образ. Через звучание библейского стиха нужно внутренне услышать и уви-



Илл. 8. Обратная сторона обложки книги «Бакhtияров Р. А. Андрей Мишин. Вечные сюжеты в скульптуре и медальерной пластике: интерпретация образов Священной Истории и античной истории в творчестве современного мастера»

деть образ, растворенный в тексте. Скульптура — это знак, позволяющий запечатлеть фигуры речи» [2, с. 347]. Действительно, работа с тестом Священного Писания — Ветхого Завета или Книги Премудрости Соломона — как раз и предполагает возможность увидеть, узреть в слове образ. Но образ не статичный, а пребывающий в развитии, в движении внешнем, связанном со взаимоотношением фигур на поверхности медали, и движении внутреннем. В таком случае мы понимаем, что в репродуцировании медалей качество съемки обретает особенно важную роль. Макросъемка предоставляет возможность проникнуться сложным взаимодействием света и тени, создающим сильные эмоциональные акценты или как бы истончающим материю бронзы, которая буквально оживает, одухотворяется, насыщаясь ощущением присутствия автора-творца.

Интересно, что в рассматриваемой книге мы встречаем ход, близкий распространенному в живописи приему «картина в картине». Здесь в качестве иллюстраций медалей (входящих в единые циклы «Книга Премудрости Соломона» и «Книга Премудрости Иисуса, Сына Сирахова») воспроизводятся страницы книги, выпущенной издательством «ВИТА НОВА» в 2016 г. [2] (Илл.6). Готовое дизайнерское решение в новом контексте позволяет протянуть незримые нити между уже опубликованными прежде медальерными сериями и новым монографическим исследованием, где указанная серия благодаря такому оригинальному решению воспринимается именно в качестве иллюстраций к библейским циклам — *иллюстраций*, требующих визуального отличия от других репродукций в издании 2018 г.

Следует акцентировать внимание на том, что книга не имеет привычной для многих монографий о скульпторах структуры организации материала в соответствии с только хронологическим или видовым принципом. Так, монументальным проектам, осуществленным во дворике Санкт-Петербургского государственного университета (ансамбль «Гефсиманский сад») или в домовом храме в Малых Ижорах, отведена срединная часть книги, ее центр, который обрамляют разделы о станковой и медальерной пластике. Внутри же отдельных глав предпочтение отдается постоянному сопоставлению и сравнению произведений, разделенных по времени создания годами, а порой и десятилетиями. В таком случае книга предполагает, что автор, используя одну и ту же композиционную первооснову — форму круга, может наделять эту пластическую структуру, а вместе с тем и один и тот же сюжет разным эмоциональным содержанием в зависимости от предназначения работы. Выявление действенных формул состояний человеческого духа в самые важные, эмоционально насыщенные, часто переломные моменты бытия может раскрыться и в характере иллюстрации. Она дает читателю возможность увидеть все произведение целиком или внимательно познакомиться с его фрагментом (чаще всего показанным опять же в формате макросъемки). Тем самым и шмуцтитул, открывающий каждую главу и охватывающий не одну, а сразу две страницы, сразу задает необходимый масштаб прочтения художественного образа, а вместе с ним — и текста, который и вызвал этот образ к жизни (Илл.7). Полное заполнение разворота фрагментированным изображением медали или монументальной композиции, быть может, и помогает в полной мере осознать нерасторжимую взаимообусловленность изображения (точнее, его пластической стороны) и слова. Что особенно важно: при сохранении за искусством (в данном случае искусством скульптуры) только ему присущего языка всегда остается возможность развития содержания текста Священного Писания в представлении зрителя. От нас в данном случае требуется соизмерение отдельных событий и нравственных заповедей с личным опытом одного человека и духовным опытом всего человечества.

Завершая обзор книги, подчеркнем, что в ее оформлении важным является не только «фасад», необходимая интродукция (этот музыкальный термин вполне здесь уместен) к восприятию ее содержания, но и продуманное завершение, где в дизайне форзаца и обложки выдержан все тот же дизайнерский ход. Перелистав книгу и закрывая ее, мы вновь погружаемся в таинство создания произведения искусства через мотив прикосновения, тактильного ощущения создаваемого (на форзаце — еще один кадр из видеосъемки Ильи Цоя). И, наконец, на обратной стороне обложки видим фрагмент медали «Спас на водах» (2011, илл. 8).

Эта уже репродуцированная в монографии работа в данном случае дает представление о *другой стороне* творчества художника. Медальерное искусство, «уравновесившее» в формате обложки станковую скульптуру, пребывает в сформированном в пространстве книги едином образе поле, где образ, найденный в станковой композиции, может найти продолжение и развитие в медали (или наоборот). Заметим в этой связи, что иногда произведения, представляющие циклы медалей, изымаются из соответствующей главы и приводятся в сопоставлении с аналогичными по сюжету скульптурными композициями в предшествующих главах. В таком случае в отношении издания «Андрей Мишин. Вечные сюжеты в скульптуре и медальерной пластике» вполне возможно говорить о научной монографии как о настоящем ансамбле, сложно организованном целом, в котором и текст, и изобразительный ряд выступают необходимой основой для взвешенной оценки созданного современным мастером в ретроспективе (и перспективе) художественной и духовной культуры человечества.

Рассматривая издание в порядке авторецензии, отмечу, что в целом оно продолжает и развивает на новой основе принципы дизайнерского решения, которые к настоящему моменту прочно утвердились в современных монографических изданиях по искус-

ству. С другой стороны, «проверенные временем» или открытые в наши дни и уже широко востребованные приемы дизайна книги по искусству здесь направлены на последовательное выявление сугубо индивидуального, авторского начала в обращении к «вечным сюжетам». Эти сюжеты, как следует из текста книги, получали отражение в творчестве художников на протяжении многих столетий или оказались по-настоящему открытыми мастером — нашим современником (как, например, в случае с медалями к «Книге Премудрости Соломона» и «Книге Премудрости Иисуса, Сына Сирахова»). Дизайн монографии изначально был рассчитан не столько на броские, сразу привлекающие внимание эффекты в оформлении обложки, форзаца, шмуцтитулов или отдельных иллюстраций, а на поиск необходимого масштабного и смыслового соотношения между всеми этими элементами. Здесь, как мы могли убедиться, не скрывается, но в то же время и не форсируется момент приобщения читателя к процессу создания художником скульптурного произведения. Материальная и содержательная составляющие образа в таком случае обнаруживают свою нерасторжимую связь (что, опять же, доказывает развернутый анализ конкретных работ), позволяя современному скульптору вновь доказать неизбежность «вечных ценностей» — эстетических и нравственных.

Список литературы:

1. Бахтияров Р. А. Андрей Мишин. Вечные сюжеты в скульптуре и медальерной пластике: интерпретация образов Священной Истории и античной истории в творчестве современного мастера. СПб.: НП-Принт, 2018. 204 с.
2. Ветхий Завет. «Книга Премудрости Соломона» и «Книга Премудрости Иисуса, Сына Сирахова». СПб.: Изд-во ВИТА НОВА, 2016. 352 с.
3. Врата и двери. Каталог выставки. Альманах Русского музея. Вып. 294. СПб.: Palace Editions, 2011. 108 с.
4. Григорян В. «Веселюсь пред лицом его»: интервью со скульптором А. Мишиным // Вера-Эском: Христианская православная газета Севера России. 2016. 24 июля. С. 2.
5. Ляхов В. Н. Искусство книги. М.: Советский художник, 1978. 248 с.
6. Мельникова Д. Открытие искусства // Санкт-Петербургский университет. 2007. № 19 (3767). С. 56–58.
7. Скульптурная композиция «Гетсиманский сад» открыта в честь 170-летия храма Санкт-Петербургского университета. 29.11.2007. Портал Credo.ru. URL: <https://credo.press/87997> (дата обращения: 02.07.2019).

References:

- Bakhtiarov R. A. *Andrei Mishin. Vechnye siuzhety v skul'pture i medal'ernoj plastike: interpretatsiia obrazov Sviashchennoi Istorii i antichnoi istorii v tvorchestve sovremennogo mastera* (Andrei Mishin. *Perpetual Themes in Sculptor and Medal Plastics: Interpretation of Images of the Sacred History and Ancient History in the Works of the Contemporary Master*). Saint Petersburg, NP-Print Publ., 2018. 204 p. (in Russian)
- Grigorian V. "Veseliash' pred litsem ego": interv'iu so skul'ptorom A. Mishinym ("Having Fun in front of Him": Interview with the Sculptor A. Mishin). *Vera-Eskom: Khristianskaia pravoslavnaia gazeta Severa Rossii (Vera-Eskom: Christian Orthodox Newspaper of the North of Russia)*, 24 July 2016, p. 2. (in Russian)
- Liakhov V. N. *Iskusstvo knigi (The Art of the Book)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1978. 248 p. (in Russian)
- Mel'nikova D. Otkrytie iskusstva (Discovery of Art). *Sankt-Peterburgskii universitet (St. Petersburg University)*, 2007, no. 19 (3767), pp. 56–58. (in Russian)
- Skul'pturnaia kompozitsiia "Gefsimanskii sad" otkryta v chest' 170-letii khrama Sankt-Peterburgskogo universiteta (The Sculptural Composition "Gethsemane Garden" was Opened in Honor of the 170th Anniversary of the Temple of St. Petersburg University). 29.11.2007. *Credo.ru*. Available at: <https://credo.press/87997> (accessed: 02.07.2019).
- Vetkhii Zavet. "Kniga Premudrosti Solomona" i "Kniga Premudrosti Iisusa, Syna Sirakhova" (*The Old Testament. The Book of the Wisdom of Solomon and the Book of the Wisdom of Jesus, the Son of Sirach*). Saint Petersburg, VITA NOVA Publ., 2016. 352 p. (in Russian)
- Vrata i dveri (Gates and doors). *Exhibition catalog. Almanac of the Russian Museum. Issue 294*. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2011. 108 p. (in Russian)

УДК 7.038.6

DOI:10.24411/2658-3437-2019-13023

Веласкес Сабогаль Поль Марсело, магистрант. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. marcelo19vsab@gmail.com

Velásquez Sabogal, Paúl Marcelo, master student. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. marcelo19vsab@gmail.com

Рубиновская Карина Леонидовна, магистрант. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. rubinovskaya@gmail.com

Rubinovskaya, Karina Leonidovna, master student. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. rubinovskaya@gmail.com

ВЫСТАВКА КОЛУМБИЙСКОГО ИСКУССТВА «НА РАССТОЯНИИ. ДУМАТЬ О ПЕЙЗАЖЕ»

EXHIBITION OF COLOMBIAN ART "AT THE DISTANCE. THINK OF LANDSCAPE"

Выставка памяти Луиса Анхеля Ренгифо (1908–1986) — первопроходца графического искусства в Колумбии и социально-ориентированного художника.



С 11 октября по 9 ноября 2019 г. в библиотеке «Лиговская» проходит выставка «На расстоянии. Думать о пейзаже». Кураторы выставки — магистранты СПбГУ Поль Марсело Веласкес Сабогаль и Карина Рубиновская. Вторая выставка колумбийского искусства в России объединяет одиннадцать художников, живущих и работающих в Юго-Западном регионе страны, характеризующемся исторической проблемой распределения земель, затрагивающей сельское и городское население. И где наличие колумбийского государства не просто играет слабую и даже фиктивную роль, но и соучаствует в социальной несправедливости, провоцируя драматическое обнищание одного из самых культурно и природно богатых регионов страны. Именно историческая память земли выражается в творчестве наших художников, понимающих пейзаж как утопию и антиутопию, как идеализированную проекцию или как социальную критику.

Диалог между произведениями протекает в одной и той же атмосфере — а именно, в атмосфере созерцания пейзажа, сопереживания его красоте и трагедии. Между этими крайностями балансирует широкий спектр нарративов, которые обращаются к пейзажу как к политической и эстетической проблеме посредством человеческого и животного тела: черепа, руки, перья, волосы — все это творит палимпсест, относящийся к вопросу расстояния и близости, воспоминаний и ожиданий зрителя, обитающего во фрагменте посторонних поэтик. Диалог с иностранным зрителем отсылает к мировоззрению других географий, которые также существуют в рамках политически и эстетически сложного пейзажа, такого как российский.

Итак, в российском контексте настоящая выставка является своего рода «кадром» из другого фильма, внезапно вторгающимся в ход развития фильма текущего. С этого географического разрыва (Колумбия-Россия), с этого непримиримого расстояния нам интересно думать о пейзаже.



Кураторы выставки: Веласкес Сабогаль
Поль Марсело и Карина Рубиновская



Фотография экспозиции



Фотография экспозиции

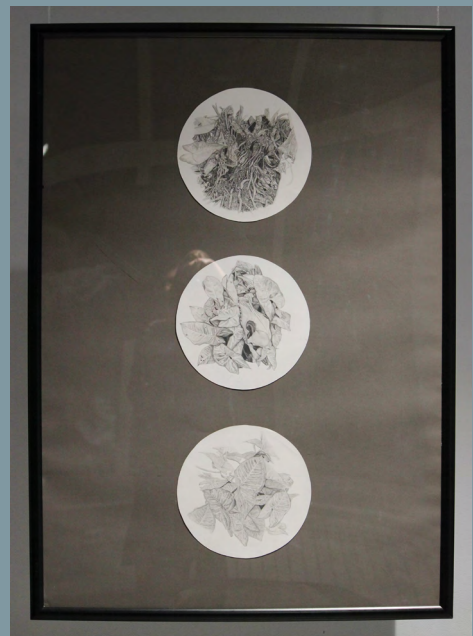
ПАУЛА ЮНДА (PAULA YUNDA)

[behance.net/paulayunda](https://www.behance.net/paulayunda)

Родилась в Кали в 1990 г. Закончила бакалавриат по изобразительному искусству в Университете Кауки. Участвовала в нескольких выставках в Колумбии.

Пейзаж I, II, III. 2018. Графит

Эти произведения — результат долгого созерцания пейзажа. Однако речь идет не о романтических возвышенных панорамах, а о тех фрагментах, которые мы находим рядом с собой, сидя на траве. Те крошечные и сложные пейзажи, остающиеся незамеченными, увеличиваются с помощью таксономического упражнения, которое неизбежно отсылает нас к научной иллюстрации и явлению прекрасного и ужасного в поэтике малого.



УИЛЬЯМ НАРВАЭЗ (WILLIAM NARVÁEZ)

williamnarvaezc.wixsite.com

Родился в Буге в 1989 г. Окончил бакалавриат по изобразительному искусству в Институте изящных искусств (Кали). Принимал участие в нескольких выставках в Колумбии, Японии, Аргентине, США и Германии. Основатель художественного коллектива SINFORDIBUJO.

Зеленые поля зелени и утех... (Verdes campos de verde y solaz...). 2014. Фотография

Фотографии, наложенные на ландшафт, представляют эндемичную флору региона, которая была заменена промышленными плантациями сахарного тростника. Ностальгическое видение художника основано на исследовании традиционной литературы региона середины XX в., где родная флора выступает как символический элемент, присущий языку и визуальной культуре жителей Юго-Запада Колумбии. Название соответствует строке областного гимна, написанного в 1967 г.



КАРОЛЬД РУИС (KAROLD RUIZ)

kazarte93@gmail.com

Родилась в Попаяне в 1993 г. Закончила бакалавриат по изобразительному искусству в Университете Кауки. Избранные групповые выставки: «На Расстоянии...: Образцы Колумбийского Видеоарта» (2019) и «Натуральные числа» (2016).

Вмешательство в реальность. 2018. Видео

Пейзаж приобретает сказочное состояние. Речь идет о пейзаже наших воспоминаний, особый свет которого медленно проникает во все текстуры. Иногда мы можем увидеть падающие листья или даже бабочку, населяющую пространство, которое мутирует каждую секунду. Эта работа ставит реальное время созерцания в ситуацию кризиса — зрителю нужно надолго остановиться и открыть для себя время, которое течёт, как будто это фотографическая поверхность.



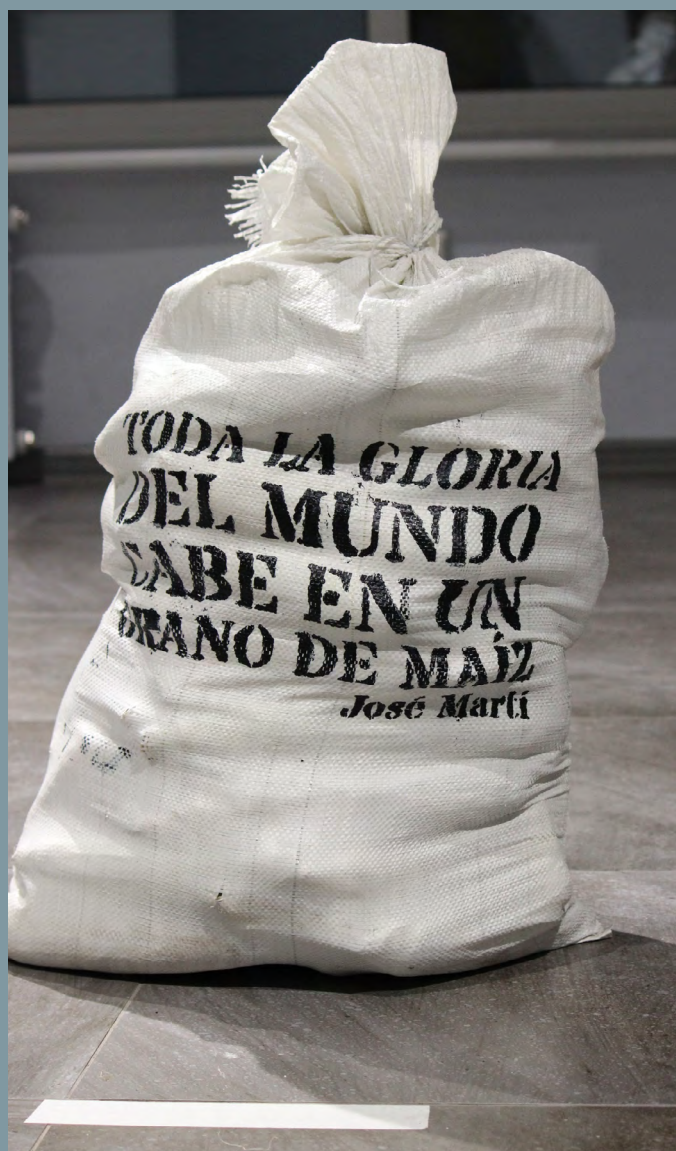
ЭЙДЕР ЯНГАНА (EIDER YANGANA)

eideryanganapalechor@gmail.com

Родился в Попаяне в 1990 г. Окончил бакалавриат по изобразительному искусству в Университете Кауки. Избранные групповые выставки: “Artecámara” (Ежегодная международная ярмарка искусств в Боготе (Artbo), 2019) и «Национальный салон художников AUN» (2016).

Вся слава мира помещается в зерне кукурузы. 2016. Инсталляция, зерна кукурузы

Инсталляция воспроизводит фразу кубинского мыслителя и политика Хосе Марти, стараясь вызвать символическое отношение между понятиями нации и промышленного сельского хозяйства в латиноамериканском контексте. Семантическая связь также относится к текущим проблемам коренных общин, касающихся продовольственной автономии и общинного сельскохозяйственного производства.



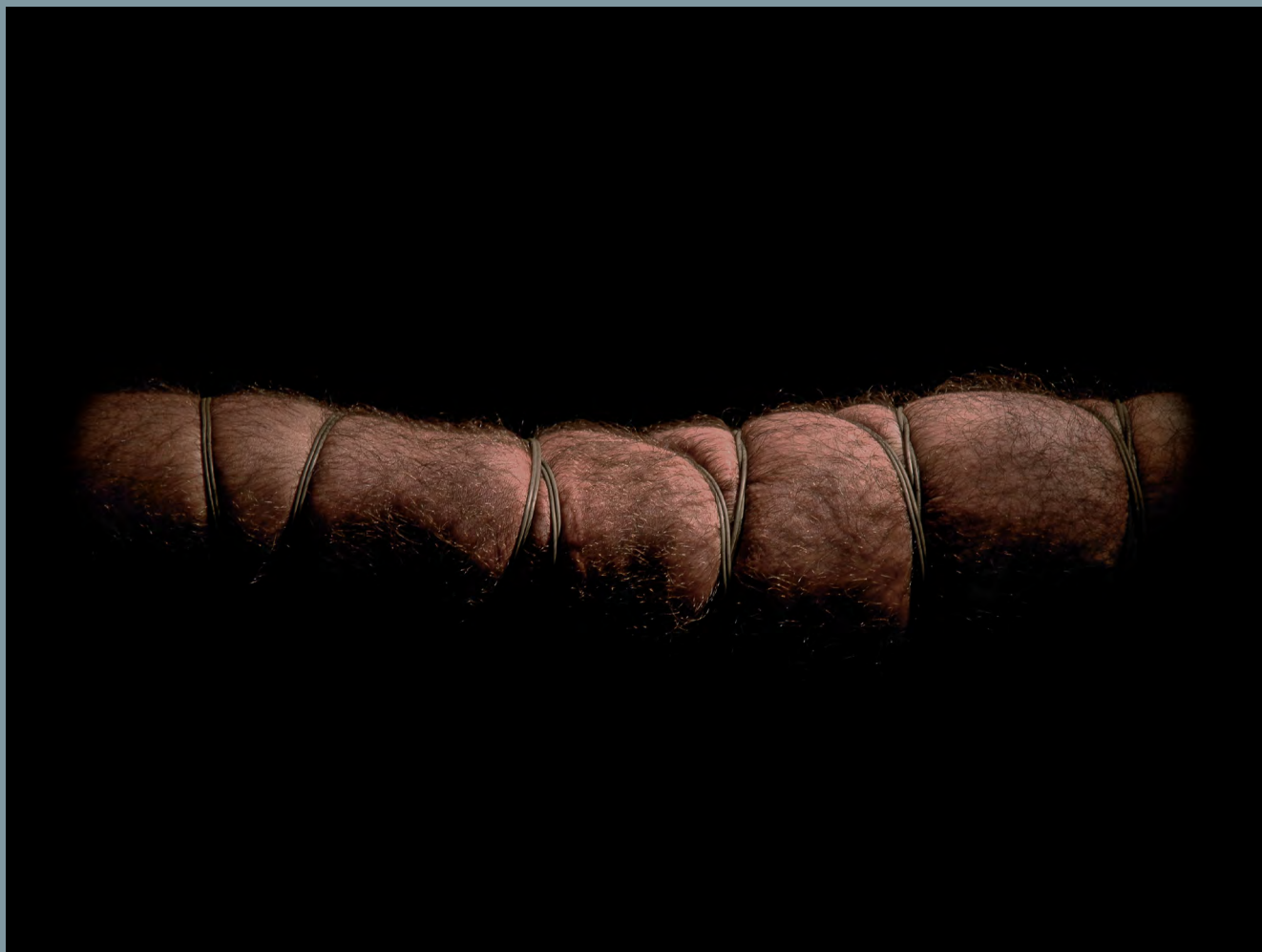
ДЭВИД ЛОПЕС (DAVID LOPEZ)

davidalvarez@unicauca.edu.co

Родился в Попаяне в 1988 г. Окончил бакалавриат по изобразительному искусству в Университете Кауки. Избранные групповые выставки: «Найденные территории: Anun Eutem Corpus (2019)», «Второй Салон Ever Astudillo» (2019) и «Corpus: возвышенный взгляд на тело» (2018).

Горизонт. 2013. Фотография

В этой работе тело понимается как место эксперимента, в котором внутреннее и внешнее, материальное и нематериальное, видимое и невидимое соединяются вместе. Полученный опыт — это переосмысление формы и содержания самого тела, которое движется к более открытым прочтениям: тело как ландшафт.



ЯМИЛЕ ОРДОНЬЕС (YAMILE ORDONEZ)

FB: [yamile.ordonez.7](https://www.facebook.com/yamile.ordonez.7)

Родилась в Попаяне в 1993 г. Заканчивает бакалавриат по изобразительному искусству в Университете Кауки. Избранные групповые выставки: «Известные пейзажи» (2017), «Экзистенциальные территории» (2017), “Colectivo Arista” (2016).

Воспоминание о детстве. 2017. Офорт

Пейзаж — это особое место в памяти, где прошло детство художника. Гравюра дает возможность постоянной фиксации приснившейся сцены: девушка вошла в пейзаж, движимая ветром, потоком, касающимся всех элементов — от юбки младенца до дыма, выходящего из трубы дома. Существует непримиримая напряженность, которая, кажется, разрешена во второй гравюре, где две фигуры стоят под странным дождем, смешивая слова как воспоминания о потерянной земле.



НИБЕР ГУАЧЕТА (NIBER GUACHETÁ)

FB: [niver.tatto](#)

FB: [alfredo.valderruten](#)

Родился в Попаяне в 1989 г. Учится на бакалавра изобразительного искусства в Университете Кауки. Член художественного коллектива ARISTA.

Фрагменты. 2015. Фотография и резьба по кости (Фотографии Альфредо Вальдerrутена)

Скелеты животных, найденные в природном ландшафте, были интервенированы мелкой и почти декоративной резьбой, которая стирает грани между художником и ремесленником. Эти мотивы подражают форме ритуальных растений, используемых в туземных ритуалах, в частности, в общине "НАСА". Палимпсест относится к понятию жертвы и очищения, жизни и смерти.



МИГЕЛЬ МОРАЛЕС (MIGUEL MORALES)

FB: [/josemiguel./morales.77](https://www.facebook.com/josemiguel.morales.77)

Родился в Сильвии в 1995 г. Заканчивает бакалавриат по изобразительному искусству в Университете Кауки. Избранные групповые выставки: «Живопись как лейтмотив» (2018).

Приближение к памяти. 2019. Гуашь, гравюра, перо

Мигель обращается к личной памяти из фотографических архивов, чтобы узнать себя и свое окружение как фрагментарное повествование. Фотография превращается в рисунки тушью и гравюры на перьях — материалы, которые позволяют глубоко задуматься о времени и его быстротечности. Тонкость этих работ позволяет говорить о пейзаже не как о физическом, а как о метафизическом пространстве, сочетающем в себе меланхолический порыв и попытку уберечь себя от забвения и смерти.



МАРСЕЛО ВЕЛАСКЕС (MARCELO VELÁSQUEZ)

<https://marcelo19vsab.wixsite.com/portafolio>

Родился в Ибаге в 1995 г. Окончил бакалавриат по изобразительному искусству в Университете Кауки. Принимал участие в нескольких выставках в Колумбии, Аргентине, Англии и России. Основатель журнала Entre-Diálogos. В настоящее время является магистрантом по истории искусств в СПбГУ.

Спящий V. 2015. Перформанс, фотография

Лежащее тело воплощает неоднозначное явление, в котором сон и смерть сходятся в зловещем покое. Над его поверхностью как запись акта дыхания остаются два крошечных слоя, проецирующихся через фотографию, как «кадр», вырванный из времени, в продолжительную последовательность — бесконечное движение. Тело и драпировка составляют единый организм, содержащий в себе интенсивное и тихое тектоническое движение, связанное с ландшафтными силами, его энергией и тщетностью, его реалистическим и идеалистическим состоянием — присущим представлению явлений в перманентном преобразовании.



ДЖУЛИАН ПИТО (JULIÁN PITO)

www.julianpito.com.co

Родился в Попаяне в 1988 г. Окончил бакалавриат по изобразительному искусству в Университете Кауки, где в настоящее время преподает. Основатель Roraуán Art. Избранные групповые выставки: «Область изображения», «Для того, чтобы выглядеть лучше», «Карбанера» (Мадрид). Куратор выставки «Слияния».

В пути. 2017–2018. Смешанная техника

Городской пейзаж запечатлен как эстетическое событие. Художник идет по городу с намерением отыскать вмешательства в элементы, контролирующиеся мобильность и, следовательно, городской порядок. Эти элементы больше не выполняют свою функцию, они стали частью случайного ландшафта, относящегося к субъективному ощущению индивида внутри его окружающей среды. Городской пейзаж становится чем-то интимным и чуждым, случайным и запланированным.



АЛЕХАНДРО БЕДОЯ (ALEJANDRO BEDOYA)

Instagram Alejandro Bedoya: [@alejo.doya](https://www.instagram.com/alejo.doya)

Родился в Эль-Паужиле в 1992 г. Окончил бакалавриат по изобразительному искусству в Университете Кауки. В настоящее время работает как концептуальный художник. Его иллюстрации были опубликованы в журнале Entre-Dialogos.

Ночная суббота в 2297 году. 2017. Цифровая живопись

Городской пейзаж города Попаян был изменен. Его колониальный стиль превращается в антиутопическую среду, смешивающую традиционную и киберпанковскую эстетику. Белая атмосфера архитектурного канона возбуждается неоновыми огнями, указывая на декаданс как колониальной традиции, так и футуристической проекции. Полученная поверхность представляет собой амальгаму времен и пространств через цифровой носитель.

