



# №3(10) 2018

# ИСКУССТВО

# ЕВРАЗИИ

НАУЧНОЕ СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

Международный журнал о теории и истории изобразительного и декоративно-прикладного искусства, дизайна и архитектуры.

ТЕМА НОМЕРА

**Огюст Роден: новый этап  
в европейском искусстве**

© Редакция журнала "Искусство Евразии", 2018

eISSN 2518-7767

THE ART OF EURASIA

International  
scientific  
electronic  
journal

[www.eurasia-art.ru](http://www.eurasia-art.ru)

Контакты  
редакции:  
+7 3852 29-08-77  
[eurasia-art@yandex.ru](mailto:eurasia-art@yandex.ru)



РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Зураб Константинович Церетели – Председатель  
Михаил Юрьевич Шишин – заместитель председателя  
Татьяна Александровна Кочемасова  
Маргарита Валериановна Хабарова  
Ом Чанд Ханда (профессор, Индия)  
Уранчимэг Доржсурэн (профессор, Монголия)  
Фу Цзяожэнь (КНР, Президент Китайско-Российской  
академии изобразительных искусств)  
Елена Олеговна Романова

РЕДАКЦИЯ:

Михаил Юрьевич Шишин – главный редактор  
Елена Владимировна Макарова – выпускающий  
редактор  
Софья Михайловна Белокурова – редактор отдела  
иностранных авторов  
Ирина Валерьевна Фотиева – редактор-стилист,  
научный перевод текстов  
Карина Алексеевна Каменская – художественный  
редактор

КОРПУНКТЫ ЖУРНАЛА:

По Дальневосточному региону:  
Ольга Ивановна Зотова  
e-mail: zotova-o@yandex.ru тел. 8 (423) 241-11-94  
По Индии: профессор П.М. Гупта  
e-mail: pkrmahajan@yahoo.co.in

БЛАГОДАРНОСТИ:

ГУ «Российской академии  
художеств»  
Государственному художественному  
музею Алтайского края  
Алтайскому государственному  
институту культуры  
Алтайскому государственному  
техническому университету  
им И.И. Ползунова.

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

656038, Алтайский край,  
г. Барнаул, пр-т Ленина 46,  
международная кафедра ЮНЕСКО  
тел. +7 3852 29-08-77  
e-mail: eurasia-art@yandex.ru

Адрес страницы в сети Интернет:  
[www.eurasia-art.ru](http://www.eurasia-art.ru)

Журнал зарегистрирован в Министерстве связи и массовых коммуникаций Российской Федерации 26.10.2017, номер свидетельства ЭЛ № ФС 77 – 71452.

Журнал представлен в Российской базе данных РУНЭБ и включен в специализированную информационную систему Российский индекс научного цитирования (РИНЦ) на платформе eLIBRARY.ru, в базу данных EBSCO Publishing, научным статьям присваиваются индексы DOI (Digital Object Identifier).

Публикуемые статьи рецензируются.  
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.  
Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.  
Работы публикуются в авторской редакции.  
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

В оформлении обложки номера использована фотография скульптуры Огюста Родена «Мысль» (около 1895 г., Музей д'Орсе, Париж).

© Авторы статей, 2018  
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2018

Дата публикации: 30 сентября 2018 г.

## The Art of Eurasia No 3(10) 2018

Electronic journal  
www.eurasia-art.ru  
ISSN 2518-7767  
Publication date: 30.09.2018

### Contacts

46 Lenina Avenue,  
room 101 (The international UNESCO chair)  
656038, Barnaul,  
Russian Federation  
phone: +7 (3852) 29-08-77  
e-mail: eurasia-art@yandex.ru

The Art of Eurasia Journal was established in 2015 by S.M. Belokurova, Russian Academy of Arts, Altai state Institute of culture, Altai state technical University, Altai regional state art Museum, Mikhail Shishin (Editor-in-Chief).

The scientific e-journal «The Art of Eurasia» is a specialized academic periodical on the theory and history of fine and decorative arts, design and architecture. The Art of Eurasia Journal welcomes research papers, analytical reviews of exhibitions, specialized competitions and forums, the results of theoretical and applied research, scientific and educational materials corresponding to the journal's topics: theory and history of art, architecture, design.

The journal provides members of the scientific community with the opportunity to publish the results of their research, creates a platform for the presentation of the works of artists, architects, sculptors, representatives of various artistic movements in the Eurasian space. The journal aims to cover the issues of art, its essence, tasks and problems, as well as to recall how these issues were solved in the works of outstanding thinkers of different times. The journal also provides information exchange between researchers of scientific schools of different regions and States, promotes cultural dialogue, joint projects in the field of art.

The Art of Eurasia Journal has a wide Russian speaking audience, living both in Russia and abroad. Its main target group comprises research scholars, university professors, post-graduates, undergraduates, artists, art critics, art managers and others who are interested in art criticism, theory and history of art.

The Art of Eurasia Journal is indexed by Russian science citation index, Digital Object Identifier (DOI), EBSCO Publishing.

The Art of Eurasia is a journal published every three months in four issues (March, June, September and December).

The Art of Eurasia Journal provides permanent free access to all issues in PDF. The journal applies blind peer-review procedures. All papers are subject to editing, proofreading, and professional design layout. Guidelines for authors: <http://eurasia-art.ru/en>.

All issues of The Art of Eurasia journal are always open and free access. The authors are responsible for the accuracy and legality of the information contained in the articles. When quoting or reprinting the materials of the journal, reference to the journal «The Art of Eurasia» is required.

### Editors

Editor-in-chief: Mikhail Shishin (Russia)  
Managing editor: Elena Makarova (Russia)  
Editor: Sophia Belokurova (Russia)  
Design and layout: Karina Kamenskaya (Russia)  
Editorial staff: Irina Fotieva (Russia)

### International Editorial Council

Zurab Tsereteli (Russian Academy of Arts)  
Mikhail Shishin (Russian Academy of Arts)  
Tatiana Kochemasova (Russian Academy of Arts)  
Margarita Khabarova (Russian Academy of Arts)  
Elena Romanova (Russian Academy of Arts)  
Om Chand Handa (International NGO «Infinity Foundation», «Kalp» society, India)  
Uranchimeg Dorjsuren (Mongolian State University of Culture, Mongolia)  
Jiaozhen Fu (China-Russian Academy of Fine Arts, China)

### Correspondent offices:

In Far Eastern region: Olga Zotova  
e-mail: zotova-o@yandex.ru  
phone: +7 (423) 241-11-94

In India: Prof. P. M. Gupta  
e-mail: pkpmahajan@yahoo.co.in

Cover illustration: «Pense (Thought)» (Circa 1895) by Auguste Rodin.

## СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово редактора (Шишин М.Ю.)	8
<b>ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ</b>	
<i>Белокурова С. М., Ханда О. Ч.</i> Храм Бимакали в Сарахане как культурная доминанта Западных Гималаев	12
<i>Канарёва Т. Н.</i> Подходы к раскрытию сущностных оснований гармоничной системы пропорционирования в буддийской архитектуре (на примере Монголии)	23
<i>Исмаил Х. Д. А., Шишин М. Ю.</i> Применение многоступенчатого фрактального метода в анализе шедевра исламской архитектуры – мечети Ахмад Шаха	37
<b>ИСКУССТВО XX-XXI ВЕКОВ</b>	
<i>Капина Т. Н.</i> «Рационализм» в пейзажной живописи «шестидесятников» как один из принципов построения художественного образа	48
<i>Филиппова О. Н.</i> Пейзаж в творчестве С. Ю. Жуковского (1873-1944)	59
<i>Королева А. Ю.</i> Эрнст Людвиг Кирхнер – скульптор	74
<b>СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ А. ЧАНДРЫ</b>	
Кали	85
<b>ФОРУМ</b>	
<i>Федотова Е. Д.</i> Огюст Роден – великий мастер эпохи. Вступительное слово	87
<i>Иванов А. В.</i> Мысль в творчестве Родена	89
<i>Игумнова Е. В.</i> Энтони Гормли и опыт Родена	98
<i>Козлова С. И.</i> Врата Ада: Роден, Данте, Гиберти и литературность замысла	104
<i>Ковалева-Милорадович А. Э.</i> Узы. Парадигмы Рая. Огюст Роден и Ансельм Кифер	116
<i>Орлова Е. В.</i> Творческий наследник Родена или эрзянский самородок?	130
<i>Михалкова Т. К.</i> Финские ученицы Родена – Сигрид аф Форселлис и Хильда Флодин	142
<i>Петрова Ю. В.</i> Эжен Каррьер и Огюст Роден: проблема художественного влияния	151
<i>Соколов Б. М.</i> От Врат Ада к Новому Кучук-Кою: традиции О. Родена в парковом ансамбле А. Т. Матвеева	161
<i>Федотова Е. Д.</i> Роден и проблема «литературщины»	172
<i>Черник А. А.</i> Образ Огюста Родена в живописи и графике его современников	179
<i>Этингоф О. Е.</i> Древние истоки образа Мыслителя	190
<i>Ярцева О. А.</i> Огюст Роден и его рисунки артистов кхмерского балета	205
<b>ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА</b>	
<i>Флоренский П. А.</i> Обратная перспектива (выдержки)	211
<b>ВЕСТНИК АКАДЕМИИ</b>	
Выставка графики Николая Пономарева	218
«Посвящается Инессе»: выставка Зураба Церетели	222

«Очень человеческое»: выставка Олега Закоморного	224
«Цветы для Маэстро SZ»: выставка Зураба Церетели	226
Международная мемориальная акция в день 100-летия гибели семьи Романовых	228
«Атлас наблюдателя»: выставка Франсуа Башло	230
«В рамках черного квадрата»: фотовыставка Бориса Сысоева	232
«Музыка над городом»: выставка Андрея Волкова	234
Выставка произведений Арсена Гушапша	236
«Алексей Жабский. Судьба на холсте»	239
Выставка произведений Валерия Башенина	242
«Философия корейской культуры в пространстве современного искусства»	244
Открытие бюстов, созданных академиками РАХ, на Аллее писателей в Болгарии	246
«Гигантомахия»: Выставочный проект Владимира Анзельма	247
Выставка произведений Валерия Евдокимова	249

## CONTENTS

Introductory remarks	8
<b>EURASIAN HERITAGE</b>	
<i>Belokurova S. M., Handa O.C.</i> Bhimakali temple in Sarakhan as cultural dominant of Western Himalaya	12
<i>Kanaryova T.N.</i> Approaches for identifying the essential foundations of a harmonious proportional system in Buddhist architecture (in case of Mongolia)	23
<i>Ismail Kh.D.A., Shishin M.Yu.</i> Application of a multi-stage fractal method in analysis masterpieces of Islamic architecture – Ahmad Shah Mosque	37
<b>ART OF THE XX-XXI CENTURIES</b>	
<i>Kapina T.N.</i> «Rationalism» in the landscape painting of the sixties as one of the principles of the formation of the artistic image	48
<i>Filippova O. N.</i> Landscape in the creative work of Stanislav Zhukovsky (1873-1944)	59
<i>Koroleva A.Yu.</i> Ernst Ludwig Kirchner – the sculptor	74
<b>DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY L. CHANDRA</b>	
Kali	85
<b>FORUM</b>	
<i>Fedotova E.D.</i> Auguste Rodin is a great master of the epoch. Introduction	87
<i>Ivanov A.V.</i> Thought in the work of Rodin	89
<i>Igumnova E. V.</i> Anthony Gormley and Rodin's experience	98
<i>Kozlova S. I.</i> Gates of Hell: Rodin, Dante, Ghiberti and the literary nature of the plan	104
<i>Kovaleva-Miloradovich A. E.</i> The ties. The Paradigms of Paradise. Auguste Rodin and Anselm Kiefer	116
<i>Orlova E.V.</i> The creative heir Rodin or Erzya natural nugget?	130
<i>Mikhalkova T. K.</i> Finnish students of Rodin – Sigrid af Forselles and Hilda Flodin	142
<i>Petrova J. V.</i> Eugene Carriere and Auguste Rodin: the problem of artistic influence	151
<i>Sokolov B. M.</i> From the Gates of Hell to the Novy Kuchuk-Koy: Rodin's traditions in the park ensemble by A. T. Matveev	161
<i>Fedotova E.D.</i> Rodin and the problem of «abiding by literature»	172
<i>Chernik L.A.</i> The image of Auguste Rodin in the painting and graphics of his contemporaries	179
<i>Etinhof O. E.</i> Ancient sources of the image of the Thinker	190
<i>Yartseva O. A.</i> Auguste Rodin and his drawings of Khmer ballet artists	205
<b>PHILOSOPHY AND THEORY OF ART</b>	
<i>Florensky P.A.</i> Reverse perspective	211
<b>ACADEMY NEWS</b>	
Exhibition of graphics by Nikolai Ponomarev	218

«Dedicated to Inessa»: exhibition of Zurab Tsereteli	222
«Very Human»: the exhibition of Oleg Zakomorny	224
«Flowers for Maestro SZ»: an exhibition of Zurab Tsereteli	226
International memorial action on the day of the 100th anniversary of the murder of the Romanov Family	228
«Atlas of the Observer»: exhibition by Francois Bachelot	230
«Within the Black Square»: Boris Sysoyev's photo exhibition	232
«Music over the city»: exhibition of Andrey Volkov	234
Exhibition of works by Arsen Gushapsha	236
«Alexei Zhabsky. Life on the canvas»	239
Exhibition of works by Valery Bashenin	242
«Philosophy of Korean culture in the space of contemporary art»	244
Presentation of the busts by academicians of the Russian Academy of Arts on the Writers' Alley in Bulgaria	246
«Gigantomachia: exhibition project by Vladimir Anzelm	247
Exhibition of works by Valery Evdokimov	249

## ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



**Михаил Шишин**  
Главный редактор

### Дорогие читатели!

Перед вами очередной выпуск журнала «Искусство Евразии», и мы вновь зовем вас в искусствоведческие странствия по нашему величайшему континенту. Работая над журналом, мы впервые знакомимся с удивительными и прекрасными страницами истории и современного искусства. И признаюсь, не устаем удивляться разнообразию и величии творческих дерзаний мастеров практически в самых отдаленных евразийских уголках.

Наш первый раздел об архитектурном наследии. Два памятника в Монголии и Турции уже хорошо известны и, казалось бы, хорошо изучены. Однако наши авторы нашли новый ракурс исследования, и хорошо знакомые шедевры архитектуры «заговорили», приоткрыли новые тайны. Кроме известных шедевров зодчества, мы рады представить ансамбль из долины Киннор на севере Индии, о котором еще незаслуженно мало было сказано в российском и западном искусствознании. А он прекрасен, свидетельствую живым опытом, когда ходишь по его маленьким залитым солнцем дворикам, любишь невероятно тонкой резьбой по дереву, с бесконечным количеством образов, и невольно, помимо эстетического восторга, задаешь себе вопрос, а не на русских ли деревянных храмах и домовая резьба уже встречались эти мифологические образы. Сходство очень большое, и это одна из загадок искусства, как за тысячи километров творчество обретает близкие черты. Поистине, «дух дышит, где хочет».

Обращаясь к искусству XX-XXI веков, мы решили сделать героем жанр пейзажа. Он один из самых любимых у большинства зрителей. Привлекает своей открытостью и кажущейся простотой. В искусстве, независимо от жанра и сюжета, у глубокого художника рождаются и глубокие произведения, и пейзаж в том числе. Пейзаж не только отражает виды природы, но, как говорил Х. Ортега-и-Гассет, «ландшафты души» художника, и это в нем самое ценное.

Центральная часть журнала – «Форум», посвященный Огюсту Родену. В основном это материалы конференции «Огюст Роден: новый этап в европейском искусстве», которая состоялась в Российской академии художеств к 100-летию со дня смерти великого скульптора. Казалось бы, биография и творческое наследие Родена хорошо известны, по многим музеям мира разошлись его произведения, а музей его имени в Париже с блестяще организованной экспозицией является точкой притяжения тысяч туристов. Но неисчерпаемы большое искусство и Роден в плане эстетических переживаний и познания тех глубоких идей, которые он воплотил в своем искусстве, велико и его поистине глобальное влияние на скульптуру, что раскрывается в очерках данного раздела.

«Вестник Академии» дает обзоры разнообразных выставок, которые представляются в залах Российской академии художеств на Пречистенке и других экспозиционных академических площадках. Знакомясь с ними, разнообразными, весьма отличными друг

от друга, замечаешь главное – ушла нормативность и жесткое декларирование в искусстве, главными критериями стали высокий профессионализм художника и гуманистические идеалы, отраженные в его искусстве.

Мы продолжаем знакомить читателей нашего электронного журнала с видеозаписями лекций академика РАХ, заслуженного работника высшей школы РФ, члена Союза художников РФ, Международной ассоциации художественных критиков (АИСА) при ЮНЕСКО, Международной ассоциации искусствоведов Сергея Васильевича Гольнца (1939 – 2018). Третья лекция искусствоведа посвящена художникам, входившим в творческое объединение «Мир искусства»: А. Бенуа, К. Сомову, М. Добужинскому, Н. Рериху; анализу их художественного мировоззрения, выраженного в конкретных работах.

В разделе «Философия и теория искусства» мы предоставили слово П.А. Флоренскому, выдающемуся мыслителю, искусствоведу, наделенному необычайной интуицией. Фрагмент его работы об обратной перспективе нам показался интересен многим: яркий анализ серьезной проблемы обратной перспективы в искусстве, интересные ходы мысли, которые побуждают к собственным размышлениям и приоткрывают много нового в сложном искусстве средневековья. Хотелось бы, чтобы от читателей не ускользнула и мысль отца Павла, что искусство из глубины обращается к нам, к каждому – не от нас, а нам идут особого рода лучи искусства, идут и дарят радость, утешение, а быть может, и катарсис. И если этому поможет наш журнал, мы будем очень рады.

## INTRODUCTORY REMARKS

**Mikhail Shishin**  
**Editor-in-chief**

**Dear colleagues,**

Here is the next issue of «The Art of Eurasia» journal, and we again invite you to art travels through our greatest continent. Working on the magazine, we first get acquainted with the amazing and beautiful pages of history and contemporary art. And I admit we are not tired to be surprised by the variety and greatness of creative daring masters in almost the most remote Eurasian places.

Our first rubric is about the architectural heritage. Two monuments in Mongolia and Turkey are already well known and seemingly well studied. However, our authors have found a new angle of research, and well-known masterpieces of architecture «began to speak», opened up new secrets. In addition to the famous masterpieces of architecture, we are pleased to present the ensemble of Kinnaur Valley in the North of India, on which has been undeservedly little said in Russian and Western art. Nevertheless, it is beautiful, I confirm this with my living experience: when you walk through its small sun - drenched courtyards, admire the incredibly fine woodcarving, with an infinite number of images, and involuntarily, in addition to aesthetic delight, you ask yourself the question if you met these mythological images in the Russian wooden churches and house thread. The similarity is very large, and this is one of the mysteries of art: how creativity acquires close features through thousands of kilometers. Truly, «the spirit breathes where he will».

Turning to the art of the XX-XXI centuries, we decided to make the genre of the landscape the main subject of the rubric. It is one of the most beloved of most viewers. It attracts with its openness and apparent simplicity. In art, regardless of the genre and plot, a real deep artist gives birth to deep works and landscape as well. The landscape not only reflects the views of nature, but, as José Ortega y Gasset said, «landscapes of the artist's soul», and this is the most valuable thing in it.

The central part of the journal «Forum» is dedicated to Auguste Rodin. This is mainly the materials of the conference «Auguste Rodin: a new stage in European art», which was held at the Russian Academy of arts to the 100th anniversary of the death of the great sculptor. It would seem that Rodin's biography and creative heritage are well known, many museums of the world have his works in their collections, and the Museum of his name in Paris with a brilliantly organized exhibition is a point of attraction for thousands of tourists. But inexhaustible great art and Rodin in terms of aesthetic experiences and knowledge of the deep ideas that he embodied in his art, also his truly global influence on the sculpture is great, which is revealed in the essays of this rubric.

The rubric «Academy News» provides reviews of various exhibitions, which are presented in the halls of the Russian Academy of arts on Prechistenka str. and other exhibition academic venues. Getting acquainted with them, diverse, very different from each other, you notice the main thing - normativeness and rigid declaration in art are gone, the main criteria are the artist's high professionalism and humanistic ideals reflected in the art.

We continue to publish for readers of our e-journal, video recordings of the lectures of Academician of the Russian academy of arts, Honored worker of the higher school of the Russian Federation, a member of the Union of artists of the Russian Federation,

the International association of art critics (AICA) under UNESCO, the International association of art historians – Sergey Vasilievich Golynets (1939 – 2018). The third lecture of this art historian is devoted to the artists who were part of the creative Association «World of art»: A. Benois, K. Somov, M. Dobuzhinsky, N. Roerich; to analysis of their artistic worldview, expressed in specific works.

In the rubric «Philosophy and Theory of Art» we gave the floor to P.A. Florensky, an outstanding thinker, art critic, endowed with an extraordinary intuition. A fragment of his work on the reverse perspective seemed interesting to us in many aspects: a vivid analysis of the serious problem of the reverse perspective in art, interesting ways of thinking that inspire our own reflections and reveal a lot of new things in the complex art of the Middle Ages. I would like the idea of father Paul not to slip away from the readers, that art appeals to us from the depth, to everyone – not from us, but to us there are special rays of art, go and give joy, consolation, and perhaps catharsis. And if our journal helps for it, we will be very glad.

# Евразийское наследие

EURASIAN HERITAGE

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.001

УДК 726 (235.243)

## ХРАМ БИМАКАЛИ В САРАХАНЕ КАК КУЛЬТУРНАЯ ДОМИНАНТА ЗАПАДНЫХ ГИМАЛАЕВ

Белокурова Софья Михайловна  
Кандидат философских наук,  
доцент Алтайского  
государственного технического  
университета им. И.И. Ползунова.  
Россия, г. Барнаул.  
belle.sonet312@gmail.com

Ом Чанд Ханда  
Доктор истории и литературы,  
директор индийско-американской  
неправительственной организации  
«Infinity Foundation», почетный член  
общества «Калп».  
Индия, г. Шимла.  
oc\_handa@hotmail.com

### Аннотация

Статья посвящена описанию и краткому анализу истории, архитектурных особенностей и содержательной составляющей храма, посвященного богине Бимакали, в г. Сарахан штата Химачал Прадеш (Индия). Это один из крупнейших культурно-религиозных центров Западных Гималаев, а кроме того – яркий образец традиционной индуистской архитектуры данного региона. Авторы поставили цель ввода нового материала в российский научный оборот, так как данный храм не был описан в русскоязычной историографии и искусствоведении. В статье дается архитектурное описание храма, его значение в контексте развития Бушарского княжества, рассматриваются его религиозные функции в связи с образом богини, которой он посвящен. Отдельно авторы обращают внимание на эстетико-семантические аспекты деревянной резьбы, украшающей храм. В ходе исследования подтверждается высочайшее значение храма в качестве объединяющего центра гималайского индуизма.

**Ключевые слова:** Храм Бимакали, индуистская архитектура, деревянная резьба, искусство и архитектура Западных Гималаев.

**Библиографическое описание для цитирования:**

Белокурова С. М., Ханда О.Ч. Храм Бимакали в Сарахане как культурная доминанта Западных Гималаев // Искусство Евразии. – 2018. – №3(10). – С. 12-22. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.001. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1135734/7/>

Данное небольшое исследование мы посвятим одному из интереснейших памятников традиционной архитектуры Гималаев, который не был освещен в русскоязычной литературе. Это храм, посвященный богине Бимакали в г. Сарахан. Мы постараемся дать наиболее полное его описание, а также проанализируем ряд исторических, конструктивных и эстетических аспектов. Сразу следует сказать, что этот храм является одним из важнейших культурных и религиозных центров северной Индии, ему посвящено несколько работ индийских ученых [5; 6]. Кроме того, это ярчайший пример самобытной северо-индийской архитектуры и индуистского храмового зодчества.

Прежде всего, несколько слов о месте, где был построен храм. Современный город Сарахан был когда-то столицей древнего Бушарского государства и одним из пунктов на легендарной Индустано-Тибетской дороге. Древнее княжество Бушар было одним из крупнейших государственных образований. Оно простиралось от границы с Тибетом на севере до реки Тонс на юго-востоке. Существует целый ряд расхождений относительно того, когда было основано княжество. С его возникновением связано множество легенд, согласно одной из них – Бушар появился еще в дохристианскую эпоху и первым правителем его стал Прадхуман, столицей которого было место Камру в долине Кинор, откуда он и начал завоевание нижележащих территорий. По мнению М.Г. Сингха, основываясь на летописях, и при самых грубых подсчетах можно в качестве примерной даты основания Бушара считать V век до н.э. [6, с. 37]. Примерно в X веке н.э. столица была перенесена в Сарахан, что было связано с планами завоевания территорий по р. Сатлудж. Наивысший расцвет Бушарского княжества относится к XVII веку, к правлению Раджи Кехри Сингха [6, с. 37], который начал активную торговлю с Тибетом, после того, как оказал ему помощь в Тибето-Ладакской войне 1683 г. Именно в этот период под властью бушарских раджей оказались практически все западные Гималаи. Вскоре столица была перенесена в новый город Рампур. В этот период активно развивается торговля с соседними странами. Так, например, Бушарское княжество стало одним из важнейших центров торговли шерстью, в ноябре, мае и феврале купцы из Китая, Тибета, Ладака, Кашмира, Яркенда, Непала, Индии, других регионов Центральной Азии собирались здесь на ярмарки [6, с. 38]. От себя добавим, что традиция международных ярмарок сохранилась в Рампуре до сих пор. Бушарское княжество фактически пережило английскую колонизацию: последний раджа умер в 1947 году.

Правители Бушара огромное внимание уделяли архитектурному облику своих городов. Об этом говорят сохранившиеся храмы в Камру – древней столице княжества,

Рампуре – его новой столице и, конечно, в Сарахане, о чем пойдет речь в дальнейшем. Многочисленные караваны купцов, путешественников, паломников, исследователей и искателей приключений проходили через это место в различных направлениях от Индии до центральной Азии. И, возможно, все они испытывали глубокое потрясение от созерцания нетронутой красоты, величия храмового комплекса Бимакали, но лишь немногие смогли зафиксировать свои впечатления. Даже тогда, когда предшественники щедро описывали красоты дворца Раджи, который сейчас представляет собой фронтальное строение комплекса и является его основной входной зоной (отдельный дворец расположен к юго-западу от комплекса), сам храмовый комплекс практически не описан в воспоминаниях путешественников древности. Возможно потому, что иностранцы не допускались в освященное пространство храмов. Это табу, хотя и в более мягкой форме, сохранилось до наших дней: так, например, запрещено входить в сакральное пространство с непокрытой головой или фотографировать внутри храма. Даже когда столица Бушарского государства была перенесена из Сарахана в современный Рампур (132 км от Шимлы), город не потерял своего значения культурного центра в восприятии людей. Позднее, когда новая Индустано-Тибетская дорога из стратегических соображений была проведена вдоль течения Сатлуджа вниз по ущелью, слава Сарахана неизбежно померкла. Однако он снова заставил говорить о себе как о центре религиозного туризма, занимающем выдающееся положение благодаря живописному ландшафту на высоте 2000 м над уровнем моря у подножья пика Шриханд.

Хотя сегодня Сарахан лишь тихий провинциальный городок, ностальгическая атмосфера былой славы окутывает каждый уголок древнего храма, дворца и строений, расположенных вокруг. Сейчас до Сарахана, находящегося в 184 км от Шимлы, можно добраться по новой Индустано-Тибетской дороге через Рампур и Джеори. Эта дорога, пересекающая несколько климатических поясов, утомительно извилистая, но очень живописная. Каждый поворот открывает путешественнику новый пейзаж, и уже это может компенсировать усталость на пути к Сарахану. Здесь, среди лесистых просторов, природа открывает широкую панораму горных хребтов с извилистым Сатлуджем, похожем на серебряную линию на дне ущелья. Стоя в окружении этой райской красоты, невольно чувствуешь себя парящим выше облаков.

Кроме того, что Сарахан прекрасен чарующей природной красотой, он знаменит благодаря старинному величественному храмовому комплексу, посвященному богине Бимакали. Ранее этот храм был известен как «Шакти-питх» в долине Сатлуджа. Он расположен на возвышенности, выше города, среди плантаций яблонь, на противоположном берегу Сатлуджа, «лицом» к пику Шриханд (5680 м). Даже само расположение храма словно напоминает о явлении Богини.

Немного отступим от основной темы нашего исследования и обратимся к образу богини Бимакали. Это один из локальных вариантов богини Кали индуистского пантеона, которая в свою очередь является гневной ипостасью богини Дурги. Здесь огромную роль играет специфика шиваистской мифологии. Под общим эпитетом спутниц бога Шивы скрывается множество имен – Ума, Парвати, Дурга, Кали. Дурга и Кали обе богини-воительницы, но первая – ее милостивый аспект, прекрасная молодая женщина, хотя и вооруженная, вторая – устрашающий многорукий демон с оскаленными зубами и ожерельем из черепов. Обе богини являются одним целым:

Кали – одно из лиц Дурги, и наоборот [3, с. 52-53]. С культом Дурги связаны магия, мистические и экстатические действия. Она часто изображается едущей или сидящей на льве. Особенно близка к изображениям «Великой матери» на серебряных чашах или стенах пенджикентских дворцов иконография, когда богиня изображается в царственном уборе четырехрукой, сидящей на льве с дисками небесных светил справа и слева от головы [1, с. 12-13].

Итак, богиня Бимакали (Кали, Дурга) – это богиня воительница, спутница Шивы. Интересно, что с приходом буддизма Кали занимает свое место в пантеоне. Как правило, она входит в свиты дхармапал Махакалы и Ямы – гневных божеств, защитников дхармы [4, с. 1593-1594]. Именно этому женскому божеству посвящен рассматриваемый храм.

Храмовый комплекс Бимакали (рис. 1), квадратный в плане, занимает площадь 100.00 x 45.00 м<sup>2</sup>.

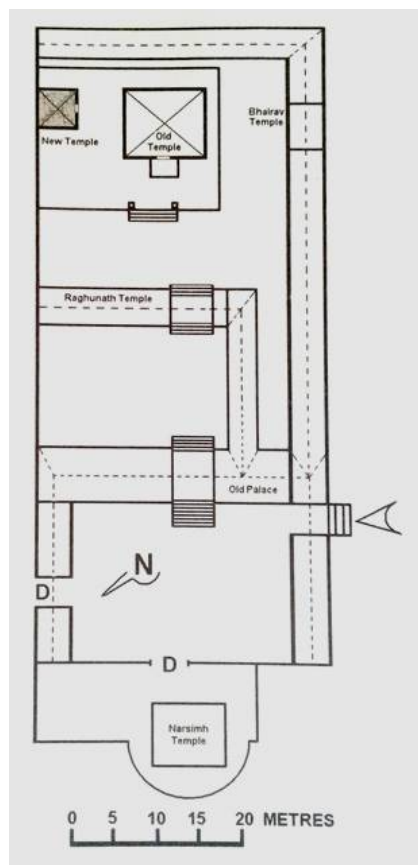


Рис. 1. План храма Бимакали в г. Сарахан [5, с 67].

Для того чтобы попасть в сакральное помещение, необходимо пройти мимо нескольких светских зданий и хозяйственных построек, которые окружают три внутренних двора, расположенных на разных по высоте террасах. Эти три двора разделяются двумя светскими зданиями, расположенными чуть сбоку. На первом этаже здания, находящегося на самом высоком уровне, находится храм Рагунатха. Посетители редко посещают этот храм. Массивные двери этой боковой структуры, ведущие к основному храму, украшены интереснейшим барельефом из серебра с золотыми инкрустациями. Барельеф изображает классических богов и богинь, помещенных в панно с богатейшим цветочным орнаментом. Оформление дверей относится

к периоду правления бушарского правителя Раджи Падам Сингха (1914 – 1947) и представляет собой ярчайший пример таланта мастеров по серебру в Киноре. Раджа Падам Сингх также провел некоторые модификации и улучшения в храмовом комплексе. Все здания комплекса построены на деревянно-каменной кладке, известной как «катх-куни», специфичной для деревянной кхашской архитектуры Средних Гималаев.

В середине двора, расположенного на самой высокой террасе, возведена массивная каменная платформа, на которой построены две большие квадратные храмовые башни. Эти парящие башни возвышаются над всем комплексом и над строениями вокруг. Массивная правая башня является храмом, принадлежащим богине. Левая башня, которая изначально была чуть меньше, с небольшим фронтоном на крыше, выполняла функцию вспомогательного здания, или «бхандар», до 1930 года. В 1905 году во время мощного землетрясения в Кангре более высокая башня справа пострадала и приобрела наклон в сторону левой. Благодаря четырем стенам на деревянной прослойке башня не разрушилась, тогда как массивные, полностью каменные конструкции Бхаван в Кангре и Нагаркот были сравнены с землей. Чтобы задержать дальнейший наклон башни, она была встроена в мощную каменную платформу до уровня перемычки входной двери с небольшим зазором, чтобы можно было войти в дверь. Сейчас эта башня используется редко. Однако ее двери украшены самым красивым серебряным барельефом в целом регионе. Почти вся поверхность дверей покрыта барельефами, посвященными классическим культовым темам. Эти работы были выполнены местными кузнецами в период правления бушарского Раджи Шамшер Сингха (1850 – 1914 гг.). Эта башня оставалась заброшенной в течение десятилетий, пока не начались реставрационные работы, которые продолжаются по сей день.

Башня с левой стороны, покрытая кровлей с простыми фронтонами, выглядела совсем небольшой по сравнению с правой башней. Она была украшена и превращена в возвышенную конструкцию примерно в 1930 году. Серебряный образ богини был перенесен сюда из наклонной башни. На двух верхних этажах были пристроены веранды на консолях, которые окружают здание со всех четырех сторон и служат в качестве круговых переходов вокруг помещения, где находятся боги. Самая верхняя веранда была спроектирована по примеру нижней, что сделало верх конструкции несколько тяжелым. Таким образом, несмотря на всю пышность и богатый декор, конструкция башни не производит впечатления устремленности вверх, наоборот, она словно склоняется к земле под действием гравитации. Тем не менее, заслуживает упоминания художественная деревянная резьба спроектированных веранд.



Рис. 2. Деревянная резьба башни.  
Фото С.М. Белокуровой.



Рис. 3. Деревянная резьба башни.  
Фото С.М. Белокуровой.



Рис. 4. Деревянная резьба башни.  
Фото С.М. Белокуровой.



Рис. 5. Деревянная резьба башни.  
Фото С.М. Белокуровой.



Рис. 6. Деревянная резьба башни.  
Фото С.М. Белокуровой.



Рис. 7. Деревянная резьба башни.  
Фото С.М. Белокуровой.



*Рис. 8. Деревянная резьба башни.  
Фото С.М. Белокуровой.*



*Рис. 9. Деревянная резьба башни.  
Фото С.М. Белокуровой.*

Вся поверхность вертикальных панелей каждой веранды обильно и тщательно покрыта причудливым цветочным орнаментом. Карнизы украшены изящной бахромой с подвесными колокольчиками на каждом углу. Все это делает башню выдающимся шедевром гения местных мастеров. Всю конструкцию венчает сложная структура кровли. В нижней части каждого ската крыши предусмотрены четыре изящных фронтона. Пространство между фронтонами занимают маленькие пинакли. Конструкция крыши завершается высоко поднятым круговым навесом в центре. Такое конструктивно-декоративное решение не только смягчает недостатки легкости конструкции, но делает башню выше левой. Такая кровля является характерной только для этой постройки. Другой пример сходного решения крыши – это павильон Дурбар в Рампуре. Он не только является современником башни, но и несет в себе те же стилистические признаки мастерства.

Богатейшая деревянная резьба храмового комплекса действительно уникальна. Учитывая, что резьба представляет собой растительный декор, мы можем сформулировать несколько вопросов: во-первых, какую роль играет растительный и цветочный орнамент в индийском искусстве? Во-вторых, какова семантика растительного декора в конкретном архитектурном памятнике?

Что касается первого вопроса, то мы можем сказать, что образ цветка является неперенным атрибутом индийского искусства, в том числе и религиозного. Одним из примеров могут служить знаменитые фрески в Аджанте. В целом роль цветка в религиозной культуре индуизма достаточно символична: цветы – это дыхание жизни. Особое значение приобретает образ лотоса, который символизирует источник божественной силы. Глубокая символика лотоса отражена в легендах, например, о лотосе, вырастающем из тела Вишну, в центре которого находится Брахма [2, с. 101]. Далее лотос станет символом Будды и перейдет в ряд символов другой религиозно-мифологической системы. Таким образом, символическое значение цветка, а следовательно, и цветочного орнамента, тесно связано с религиозной системой в целом, а потому декор, основанный на растительных мотивах, семантически органично вписывается в убранство храма.

В данном храме, посвященном мирной ипостаси богини Кали, богатство растительного декора зримо воплощает всю красоту и полноту мира, формирует некий идеальный образ вселенной, воплощающий божественную силу.

Вернемся к композиции храма. Чуть ниже уровнем, к правой башне примыкает небольшая платформа, в которую вмонтированы металлические трезубцы. Эти трезубцы являются символами Шивы. Около платформы справа находится глубокий колодец. По преданиям, там живет Патал Бхайрав (одна из самых ужасных ипостасей Шивы). В Средневековье в этот колодец сажали преступников, чтобы они испытали все муки ада прежде, чем умрут.

Посетитель, пришедший в храм-башню, проходит через достаточно скромные двери и оказывается перед наклонной башней. Простой коридор ведет в помещение на первом этаже, где содержится множество церемониальных предметов. Узкая лестница из этой комнаты ведет в святилища на третьем и четвертом этажах. Помещение на третьем этаже небольшое. Однако привлекают внимание двери с богатой резьбой и решетчатое окно, через которое можно заглянуть внутрь. Заслуживает внимания мастерски выполненная серебряная цепь на главной двери, сделанная кузнецом из деревни Деоти в 1987 г. Это помещение называют свадебной комнатой богини Бимакали.

На четвертом этаже находится основное святилище. Здесь хранится прекрасно выполненный и отполированный серебряный образ богини Бимакали в мирной ипостаси Дурги. Этот образ стилистически восходит к постгуптовскому маньеризму, который сохранялся в Гималаях достаточно долгое время в своеобразной форме, испытавшей влияние местных культур. На алтаре находятся около 15 «мохра» (маски) и другие образы из металла. Это святилище фактически было превращено в хранилище из-за крепкой железной решетки, которая пересекает комнату и отделяет богиню от ее почитателей. Наиболее значительными образами являются два образа Будды и два образа Шивы и Парвати. Также есть необычное изображение Будды в мраморе. Однако все образы, включая и важнейшие из них, настолько скрыты под слоями драпировок, гирлянд и т.д., что невозможно увидеть какие-либо физиономические характеристики.

Итак, храм Бимакали является, с одной стороны, типичным памятником архитектуры Гималаев. Об этом говорит целый ряд конструктивных приемов, планировка. Но, с другой стороны, это и уникальное произведение искусства, гармоничное по композиции, прекрасно спланированное, что позволяет ему быть не только архитектурной, но и духовной доминантой всей территории.

### Литература

1. Дьяконова Н.В. Материалы по культовой иконографии Центральной Азии домусульманского периода // Труды Государственного Эрмитажа Т.V. (Культура и искусство народов Востока). – Л.: 1961. – С. 257-272.
2. Макарова И.С. Образы лотоса и лилии в мифологических системах Востока и Запада // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – СПб: Изд-во Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, 2013. – С. 99-106.
3. Маретина С.А. Тигр/лев в мифологической традиции индийцев // Электронная библиотека Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. [Электронный ресурс] URL: [http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/03/03\\_03/978-5-88431-182-4/](http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/03/03_03/978-5-88431-182-4/) (дата обращения 05.08.2018).

4. Chandra L. Dictionary of Buddhist Iconography, Vol. 6, New Delhi, International Academy of Indian Culture & Aditya Prakashan Publ., pp. 1593-1594.

5. Handa O.C. Panorama of Himalayan Architecture, Vol.1. Temples, New Delhi, Indus Publishing Company, 2008, p. 280.

6. Singh M.G. Wooden Temples of Himachal Pradesh, New Delhi, Indus Publishing Company, 1999, p. 157.

Статья поступила в редакцию 07.08.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.001

## BHIMAKALI TEMPLE IN SARAKHAN AS CULTURAL DOMINANT OF WESTERN HIMALAYA

Belokurova Sophia Mikhailovna  
PhD in Philosophical sciences, associate  
Professor of Altai State Technical University.  
Russia, Barnaul.  
belle.sonet312@gmail.com

Om Chand Handa  
Doctor of history and literature,  
Director of Infinity Foundation,  
Honorary Member of Kalp Foundation.  
India, Shimla.  
oc\_handa@hotmail.com

### Abstract

The article is devoted to the description and brief analysis of the history, architectural features and the religious content of the temple in the town of Sarakhan, Himachal Pradesh (India), dedicated to the goddess Bhimakali. This is one of the largest cultural and religious centers of the Western Himalaya as well as a bright example of the traditional Hindu architecture of this region. The authors set the goal to introduce new material into the Russian scientific sphere, as this temple was not described in Russian-language historiography and art history. The article gives an architectural description of the temple, its role in the context of development of Bushar principality, its religious functions are considered in connection with the image of the goddess to whom it is dedicated. Besides, the authors pay attention to the aesthetic and semantic aspects of the wooden carvings that adorn the temple. The study confirms the highest importance of the temple as the unifying center of Himalayan Hinduism.

**Keywords:** Bhimakali Temple, Hindu architecture, wooden carving, art and architecture of Western Himalaya.

### Bibliographic description for citation:

Belokurova S. M., Handa O.C. Bhimakali temple in Sarakhan as cultural dominant of Western Himalaya. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 3(10), pp. 12-22. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.001. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1135734/7/> (In Russian).

### References

1. Dyakonova N.V. *Materialy po kul'tovoy ikonografii Tsentral'noy Azii domusul'manskogo perioda* [Materials on religious iconography of Central Asia in pre-Muslim period]. *Trudy*

*Gosudarstvennogo Ermitazha , tom V (Kul'tura I iskusstvo narodov Vostoka)* [Works of State Hermitage, Vol.V, (Culture and Art of Eastern Folks)], Leningrad, 1961, pp. 257-272. (In Russian).

2. Makarova I. S. *Obrazy lotosa I lilii v mifologicheskikh sistemakh Vostoka i Zapada* [Image of Lotus and Lily in Mythological Systems of East and West]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina* [Messenger of A.S. Pushkin Leningrad State University], Saint-Petersburg, A.S. Pushkin Leningrad State University Publ., 2013, pp. 99-106 (In Russian).

3. Maretina S.A. *Tigr/lev v mifologicheskoy traditsii indiytsev* [Tiger/Lion in Mythological Tradition of Indians]. *Elektronnaya biblioteka muzeya antropologii i etnografii im. Petra Velikogo (Kunstkamera) RAN* [Electronic Library of Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of Russian academy of Sciences]. Available at: [http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/03/03\\_03/978-5-88431-182-4/](http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/03/03_03/978-5-88431-182-4/) (In Russian) (accessed 05.08.2018).

4. Chandra L. *Dictionary of Buddhist Iconography*, Vol. 6, New Delhi, International Academy of Indian Culture & Aditya Prakashan Publ., pp. 1593-1594.

5. Handa O.C. *Panorama of Himalayan Architecture*, Vol.1. Temples, New Delhi, Indus Publishing Company, 2008, p. 280.

6. Singh M.G. *Wooden Temples of Himachal Pradesh*, New Delhi, Indus Publishing Company, 1999, p.157.

Received: August 07, 2018.

## ПОДХОДЫ К РАСКРЫТИЮ СУЩНОСТНЫХ ОСНОВАНИЙ ГАРМОНИЧНОЙ СИСТЕМЫ ПРОПОРЦИОНИРОВАНИЯ В БУДДИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ МОНГОЛИИ)

Канарёва Татьяна Николаевна  
Алтайский государственный технический  
университет им. И.И. Ползунова, старший  
преподаватель кафедры архитектуры  
и дизайна, аспирант.  
Россия, г. Барнаул  
nuj\_tata@mail.ru

### Аннотация

В статье раскрываются такие ключевые понятия храмового монгольского зодчества, как гармония, структурное подобие и система пропорционирования. Автор исследует семантику мандалы как универсального символа, передающего важнейший метафизический принцип – подобие «Вселенная – Храм – Человек». Доказывает, что мандала является ключом к пониманию системы пропорционирования в композиции сакральных зданий.

**Ключевые слова:** храмовая буддийская архитектура Монголии, система пропорционирования, анализ храмовой архитектуры, мандала, система «Вселенная – Храм – Человек».

### Библиографическое описание для цитирования:

Канарёва Т.Н. Подходы к раскрытию сущностных оснований гармоничной системы пропорционирования в буддийской архитектуре (на примере Монголии) // Искусство Евразии. – 2018. – №3(10). – С. 23-36. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.002. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1135734/9/>

Богатое наследие храмовой буддийской архитектуры стало предметом пристального внимания со стороны исследователей Монголии, России и других стран. На первом этапе естественно доминировали историко-археологические изыскания. В этой части стоит отметить важные для нашей работы труды Г. Цыбикова [30], А.М. Позднеева [23, 24, 25], П.К. Козлова [13, 14]. Ценность их заключается в том, что они дали достаточно точное описание еще действующих храмовых комплексов в конце XIX – начале XX вв. Большое внимание особенно Цыбиковым и Позднеевым было уделено описанию культа и обрядовой стороне жизни в монастырях.

Во второй половине XX века большая работа по описанию и анализу буддийского зодчества была сделана монгольскими и российскими исследователями В.Н. Ткачевым [28, с. 288], Д. Майдаром [18, с. 245; 19, с. 216] и др. Среди современных исследователей

архитектуры храмов и монастырей Монголии ярко выделяются работы Г. Пурэвбата [33], который провел не только ряд важных реконструкций фактически уничтоженных храмов, таких, как Дэмчигийн-хийда в сомоне Ханбогд, аймака Умнеговь, но и внес громадный вклад как архитектор в строительство и восстановление ряда особо значимых монгольских храмовых комплексов: Бэтувлин, основанного Бакулой Ринпоче; Амарбаясгалант хийд, находящегося на реке Селенга в горной долине Шивэнгийн Хундий, и др. Работы Пурэвбата ценны тем, что вносят большой вклад в теорию и раскрытие семантики буддийской архитектуры. В своих изысканиях Пурэвбат опирается на глубокие знания в области буддийской метафизики, что позволяет ему глубоко интерпретировать сакральные аспекты буддийского зодчества. Мы упоминаем это не только для того, чтобы показать общий контекст исследований по выбранной проблематике, но еще и как важный опыт в области описания и интерпретации памятников архитектуры, что является предметом нашего исследования.

В этой области уже давно заложена серьезная традиция. Стоит упомянуть всемирно известную работу Я. Бургхардта «Сакральное искусство Востока и Запада» [3], которая во многом вдохновила и наше исследование. Я. Бургхардт не обращался к монгольскому наследию, однако заложил эвристичную линию в описании храмовых сооружений, из которых для нашего исследования имели особое значение очерки буддийской и индуистской архитектуры. Пусть и не прямо связано с нашей темой, но стоит упомянуть работы индийского ученого О. Ханды, который провел серьезные исследования по храмам и монастырям в Тибете и Гималаях, регионах, которые решающим образом повлияли на монгольскую архитектуру. Все эти работы стали по сути дела фундаментом для многих изысканий и оказали неоценимую помощь нам в разработке методологического подхода в анализе и интерпретации монгольской храмовой архитектуры, особенность которого заключается в применении уже накопленного опыта иконологического изысканий в архитектуре.

Собственно, это является главной задачей нашего исследования, и для большей полноты представления этого подхода сделаем ряд важных уточнений. Иконологический анализ памятников искусства уже давно положительно зарекомендовал себя в отношении европейской архитектуры. К нему обращались такие ученые, как Э. Маль (он осуществил переход от церковной археологии к иконографии, отобразив это в своей книге «Иконографическая тетралогия»); Р. Краутхаймер (является автором понятия и концепции «Иконографии архитектуры»); С. Синдинг-Ларсен (норвежский историк искусств выделил новые направления в иконографии в книге «Иконография и ритуал», изданной в 1984 г. в г. Осло). Из российских ученых многое сделали для развития иконологического метода: Н.В. Покровский [26]; А.П. Голубцов [8; 9.]; Н.П. Кондаков [15; 16], наиболее интересными среди современников являются работы С.С. Ванеяна [4; 5].

Развивая ранее уже апробированные подходы в рамках иконологического анализа буддийской архитектуры [12; 22, с. 99; 32], в данной работе сосредоточимся на ключевых понятиях храмового монгольского зодчества: гармонии, структурном подобии и системе пропорционирования.

Стоит напомнить, что научная традиция их изучения восходит еще к периоду античности. В это время были созданы шедевры архитектуры, которые позднее воспринимались как первоисточник, эталон для подражания. Как известно, греческие

философы и зодчие считали, что Космос, в отличие от хаоса, зиждется на гармонии и ритмике. Изучению гармонии в искусстве и архитектуре посвящена многочисленная литература (М. Витрувий, Л.Б. Альберти, А. Дюрер, Л. Пачиоли, Леонардо да Винчи, Д.Виньола, И. Кеплер, а также У. Хогарт, И. Кант, Г. Гегель и многие другие: они заложили научную традицию, связав понятия гармонии с наукой о пропорциях – о связи частей и целого).

Витрувий рассматривает гармонию, прежде всего, как соразмерность: «Соразмерность есть стройная гармония отдельных членов самого сооружения и соответствие отдельных частей и всего целого одной определенной части, принятой за исходную. Как в человеческом теле эвритмия получается благодаря соразмерности между локтем, ступней, ладонью, пальцем и прочими его частями, так это бывает и в совершенных сооружениях» [6, с. 22].

По мнению Аврелия Августина: «всякая красота основана на пропорции и соответствии». Предметы прекрасны, когда «части их взаимно друг другу подобны и благодаря своему соединению составляют гармонию» [1].

Леонардо да Винчи считал, что «... гармония складывается не иначе, как общий контур обнимает отдельные члены, из чего порождается человеческая красота» [17, с. 76].

Леон Баттиста Альберти как выдающийся представитель культуры европейского Ренессанса в выработанной им архитектурной теории уделил значительное внимание пропорциям архитектурных произведений, что явилось прямым продолжением традиций античной культуры [11, с. 83].

По мнению Шеллинга: «Гармония – господствующая часть архитектуры...» [31].

Но наиболее развернутую теорию гармонии XIX в. создал Гегель. «Гармония есть... соотношение качественных различий и притом совокупности таких различий, как она находит свое основание в сущности самой вещи» [7, с. 143].

Можно заключить, что в европейской науке пропорциональность здания признана в качестве главного компонента для признания гармоничности архитектурного объекта. С системой пропорционирования тесно связана структура или композиция архитектурного объекта – подразумевающая взаимозависимость и согласованность составляющих его частей и элементов.

Структура выступает как характеристика системы, как совокупность стойких связей объекта, которые обеспечивают его целостность и тождественность самому себе, то есть сохранение основных свойств при разных внешних влияниях.

Применяемый в науке метод структурного анализа позволяет рассматривать любой объект как систему, которая имеет совокупность общих свойств, выраженных в структуре, которая характеризует эту систему. Подход к архитектурному объекту как к системе позволяет оценить механизм взаимодействия компонентов в конкретной системе, значение отдельных требований, которые обуславливают решение в связи с пониманием целого и гарантируют разносторонность и полноту рассмотрения объекта во взаимодействии с окружающей средой.

Переходя теперь к раскрытию основного тезиса нашей работы, отметим, что в монгольской храмовой архитектуре структура здания воплощала собой идею подобия, проекции Небесной, Божественной гармонии – Вселенной в земных условиях. Храм, что обнаруживается и в других религиях, представляется домом бога и является

воплощением гармонии на Земле. Одним из ключей, иконологических образов, несущих идею системного подобия Храма – Вселенной, в буддийской архитектуре является мандала.

Мандала – это и философская концепция буддийской вселенной, и сакральная диаграмма, используемая в практике созерцания, и обозначение иерархической пирамиды пантеона богов, и просто блюдо для сбора жертвоприношений, используемое в храмовых службах [10]. Все эти значения восходят к древнейшему смыслу этого слова, которое в индийской традиции обозначало множество родственных понятий – круг, орбита, пространство, космос и т.д.

Основные элементы мандалы – уравновешенные и концентрические геометрические фигуры. В ее начертании присутствуют традиционные канонические приемы и образы, но также допускается свободное начертание (рис. 1).

Важно отметить, что в мандале заключается символ красоты и гармонии, концентрации сакральной энергии.

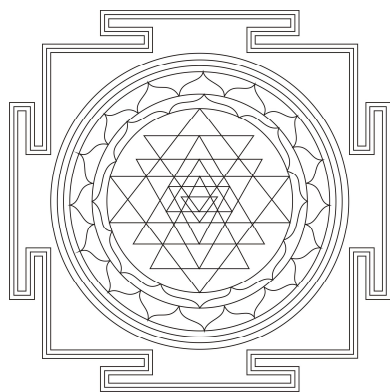


Рис 1. Мандала Шричакра. Источник:

[http://mandalasparapintar.blogspot.com/2015\\_01\\_01\\_archive.html](http://mandalasparapintar.blogspot.com/2015_01_01_archive.html)

Схему мандалы используют в качестве символической или буквальной основы храмов [33]. Геометрическая схема мандалы состоит из круга, внутреннего квадрата, внутреннего круга, состоящего из восьми радиальных сегментов. Поле внутреннего квадрата поделено на четыре части. Пятой частью образует центр. Каждая из пяти частей имеет свой цвет: синий соответствует центру, белый – востоку, желтый – югу, красный – западу, зеленый – северу. Каждый цвет ассоциируется с одним из дхьяни-будд: синий соответствует Вайрочане, белый – Акшобхье, желтый – Ратнасамбхаве, красный – Амитабхе, зеленый – Амогхасиддхе [20].

Храм также ориентирован по сторонам света, как и его исходная графема – мандала. Уже на стадии подготовки к строительству и далее, в процессе строительства, вопросу «правильной» культовой ориентации будущего храма придается исключительное значение. Южная сторона является сакральной, здесь, как правило, располагается главный вход в храм.

Сочетание квадрата и круга в диаграмме мандалы символизирует единение земли и неба. Крестообразность передает идею ориентированности по сторонам света и в свою очередь приводит к квадрату, стороны которого соединены с центральной точкой – «вечным источником», создающим круговорот жизненных процессов, а объединяющее действие выполняется через линию круга. Четыре T-образных выхода по осям координат выполняют функцию сообщения внутренних и внешних процессов – ворота во Вселенную. Такая диаграмма представляет собой архетипическую форму

гармоничной организации пространства, универсальную модель, которая связывает Вселенную, Храм и Человека.

М. Элиаде рассматривает мандалу не только как проекцию ума, но и как объективный символ *imagomundi* (образа мира): «Структура храма в форме мандалы имеет целью создание монументального образа жизни и ... является соответствующим средством выражения высшего порядка, который человек – неопит или посвященный – способен постичь» [27].



Рис. 2. Дворец Будды Врачевания.  
Источник: <http://www.dharma-baven.org/tibetan/mandala-of-the-medicine-buddha.html>



Рис. 3. Мандала Калачакра. Источник:  
<http://mtvorez.ru/?t=users&menu=blog&id=3416&ver=v3#&gid=1&pid=5>

Сравнив изображения на танках дворца Будды Врачевания (рис. 2) и мандалы Калачакры (рис. 3), мы видим, что мандала и дворец имеют общую композицию.

При этом архитектура некоторых храмов является практически точным отображением трехмерной мандалы Калачакры (рис. 4, 5, 6). Примером этого служит первый буддийский монастырь в Тибете – Самье (рис. 7), точно копирующий схему мандалы. Этот храм, в свою очередь, был построен по образу индийского монастыря Отантапури. Другим примером воплощения мандалы в архитектурном плане является храм Боробудур (Ява, Индонезия) (рис. 8). Ступа Боднатх в Катманду, центр буддизма в Непале, также представляет собой пространственную мандалу. Ступа спускается сверху вниз террасами, на каждой из которых стоят также маленькие ступы.

В писаниях об учении Будды Шакьямуни мы также находим подтверждения, что мандала имеет тесную связь с архитектурой, будь то храм или дворец или ступа: ... Тогда Будда волшебным образом обрел форму Самбхогакайи – божества Гухьясамаджу, а все окружение превратил во дворец, сотканный из света, – мандалу. После этого Будда проповедовал царю учения, которые были записаны в виде Гухьясамаджа-тантры... [5].



Рис. 4. Трехмерное изображение мандалы Калачакры, 3D модель. Источник: <https://religion.wikireading.ru/47711>



Рис. 5. Макет мандалы Калачакры. Источник: <http://researchdtmack.com/large3dmandala.html>



Рис. 6. Танка с изображением мандалы Калачакры. Источник: [http://www.dzen.ru/tibet/2007/12/03/tibet\\_9587.html](http://www.dzen.ru/tibet/2007/12/03/tibet_9587.html)

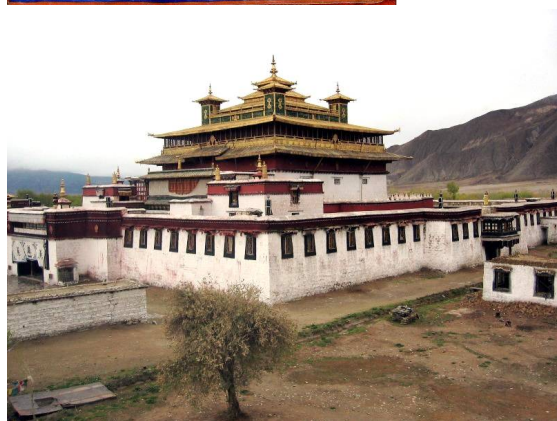


Рис. 7. Монастырь Самье. Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%BC%D1%8C%D0%B5#/media/File:A\\_grand\\_view\\_of\\_Samye.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%BC%D1%8C%D0%B5#/media/File:A_grand_view_of_Samye.jpg)



Рис. 8. Храм Боробудур. Источник: <http://www.gayrimenkulforumi.com/konu/tarih-boyunca-insaa-edilmis-en-ilgin-yapilar.3402/>

Таким образом, можно сделать вывод, что мандала как способ организации храмового пространства, как сакральная графема является неотъемлемой частью буддийской храмовой архитектуры, и это дает основания рассматривать ее в качестве исходного иконологического образа, в том числе и в монгольских храмах.

Выделяют две канонические системы определения соразмерностей в храмовой архитектуре, это космические диаграммы – мандалы, которые стали основой для архитектурного проектирования.

Первый тип плана-диаграммы храма, именуемый **мандука** (рис. 9), базируется на модуле из центральных квадратов, разделенных на 64 малых квадрата. Второй основной тип плана – **парамашайника** (рис. 10), построенный на модуле из 9 квадратов, разделен на 81 малый квадрат [2].

Центральное «поле» мандалы, предназначенное для божества-покровителя храма, в мандале из 64 квадратов занимает четыре центральных квадрата, в мандале из 81 квадрата – девять.

В соразмерностях сооружений, в установлении пропорциональных соотношений частей и целого архитектурного организма зодчие Монголии пользовались простыми отношениями малых величин.

Применение мандалы мандука позволяло устанавливать отношения 1:1, 1:3, 3:5, 1:7, а мандалы парамашайника – отношения 1:1, 3:3, 4:5, 2:5, 1:8.

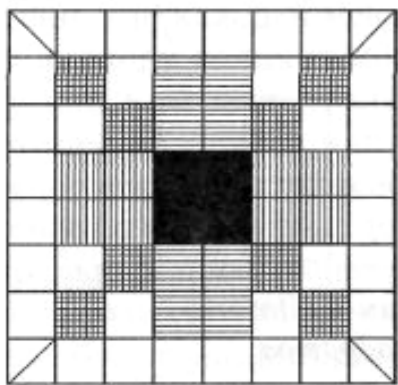


Рис. 9. Мандала из 64 квадратов [2].

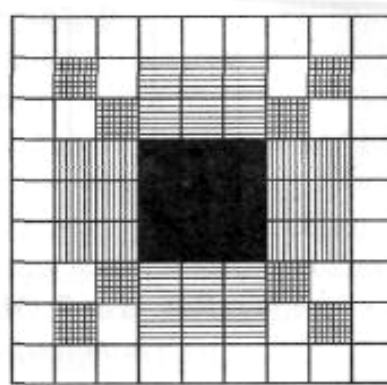


Рис. 10. Мандала из 81 квадрата [2].

Организация буддистской вселенной описывается в Тибетской традиции Калачакра тантры. Каждая мандала является графическим изображением того или иного тантрического учения, передавая его суть на языке символов, принятых в буддийской метафизике.

Картография Калачакры стала основой в планировке храмовых комплексов, монастырей и ступ (рис. 11, 12). Эта же геометрия служит основой многочисленных плоских и объемных мандал. Из них наиболее известной является мандала Калачакры, существующая как в форме рисованного изображения, так и в виде песчаной мандалы, создаваемой для одного единственного обряда, а затем уничтожаемой без следа [29].

Во всех этих случаях используется принцип подобия священного объекта и его изображения, привносящий сакральную энергию и гармонию Божественного Космоса в храм, ступу или мандалу. Уровень привнесённой энергии зависит от верности изображения, правильности проведения специальных обрядов и ритуалов, духовной силы и чистоты участвующих в них монахов и лам [21, с. 600].



Рис. 11. Вид сверху на космос Калачакра тантры [29].

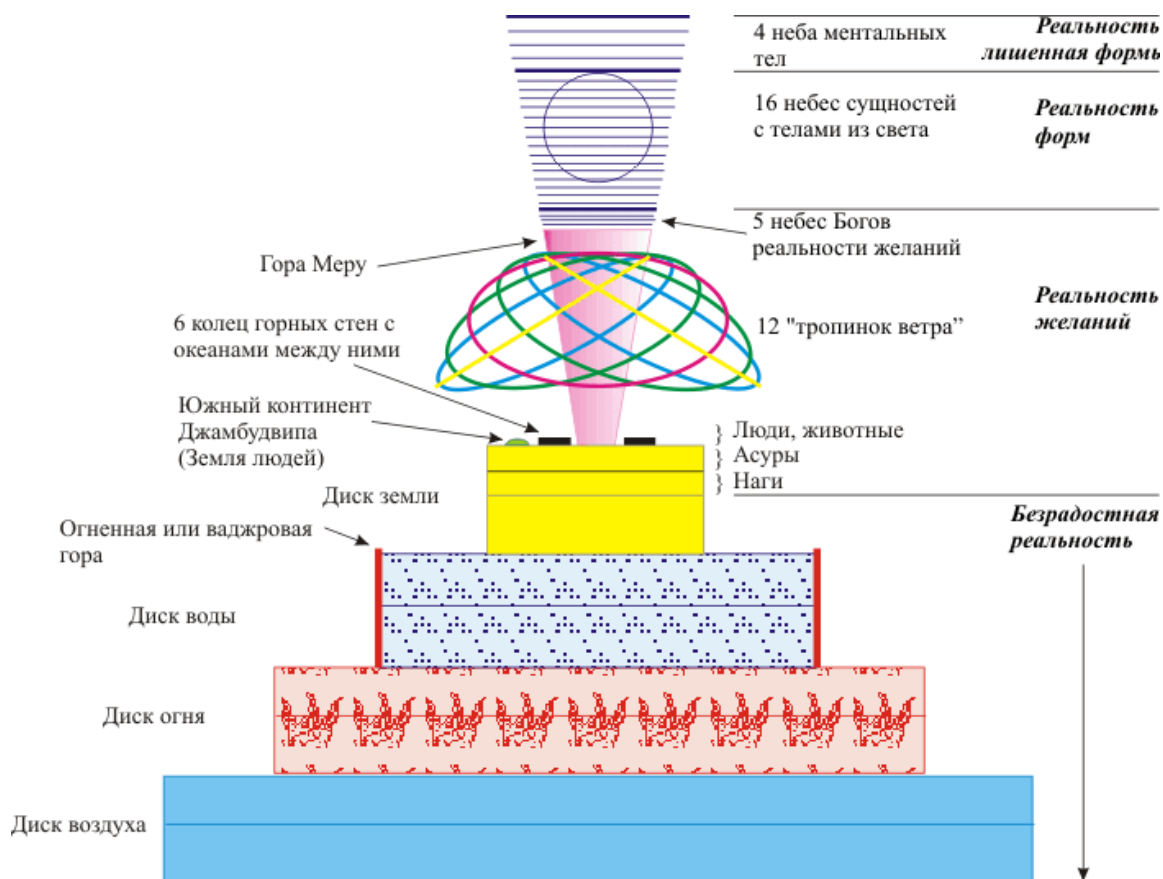


Рис. 12. Вид сбоку на космос Калачакра тантры [29].

Так как геометрическую диаграмму мандалы рассматривают как горизонтальную проекцию Вселенной и планировочную основу буддийского храма, то можно считать, что храм и Вселенная имеют общую структуру. Кроме того, объемно-пространственное решение буддийских храмов опирается на представление о горе Сумеру, которая, в свою очередь, является центром или вертикальной осью Вселенной.

Мандалу также рассматривают как схему, в которой отразилась идея соотношения частей человеческого тела (рис. 13). Она представляет собой квадрат, внутри которого находится человек, лежащий лицом вниз и головой обращенный к востоку. Основные оси и диагонали обозначают главные потоки тонких энергий его тела; их пересечения образуют чувствительные точки, или витальные узлы, которые не должны попадать в основание стены или колонн храма. В плане прояснения семантической стороны храма можно отметить, что центр вселенной, центр храма и центр жизненных энергий человека совпадают. Это сакральный центр, он сохраняет свое значение и в храмовых обрядах, и в подчеркивании центра в различных орнаментальных мотивах и т.д.

По наставлениям зодчих прошлых веков следует избегать точного совпадения осей нескольких построек, например, здания храма и подсобных помещений. Нарушение этого правила может стать причиной недуга в «организме» храма [21, с. 600].

Следствием этого правила является то, что некоторые архитектурные элементы слегка смещены по сравнению со строго симметричным планом. Геометрическая символика здания в целом этим не затмевается; напротив, она сохраняет свою суть формы, избегая в то же время смешения с чисто материальной формой храма.

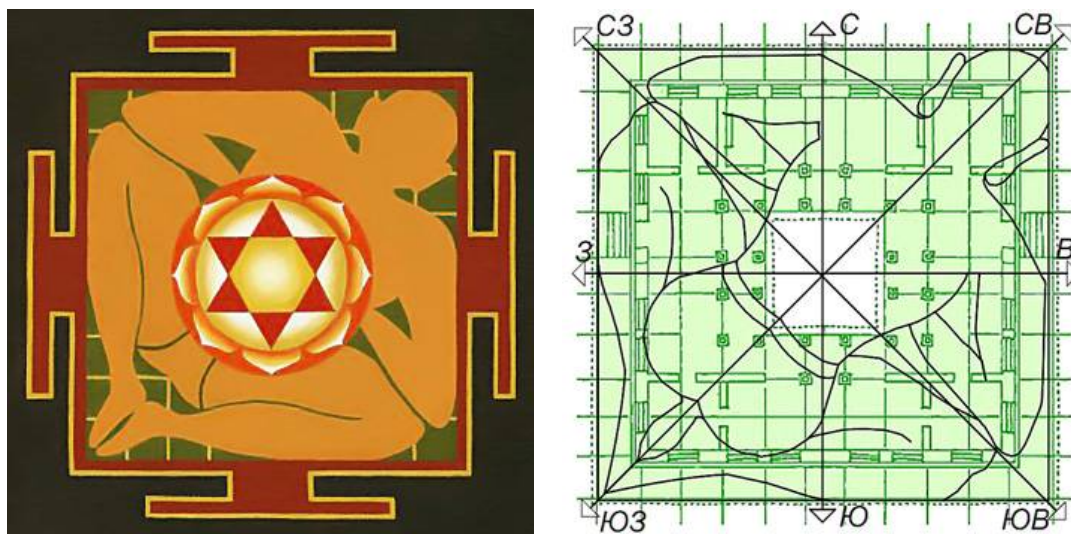


Рисунок 13. Схема-мандала, основанная на соотношении частей человеческого тела [21].

В заключение сделаем ряд выводов. Мандала – универсальный символ, передающий важнейший метафизический принцип – подобие «Вселенная – Храм – Человек». Исходя из этого, открывается возможность с опорой на иконологический метод вести более углубленный анализ и интерпретацию храмовой архитектуры. И, главное, мандала может рассматриваться как ключ к пониманию системы пропорционирования в композиции сакральных зданий. А это, в свою очередь, ведет к экспликации понятия гармонии в монгольском храмовом зодчестве.

## Литература

1. Аврелий А. Об обучении оглашаемых / Пер. М. Е. Сергеевко // Богословские труды. Сборник №15. – М., 1976. – С. 25-55.
2. Альбанезе М. Индия. – Москва: Издательство Бертельсманн Медиа Москау АО, 2001. – 68 с.
3. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. – М.: Алетея, 1999. – 216 с.
4. Ванеян С.С. Архитектура и иконография // Вестник Московского университета. Серия 8 «История». – №2. – 2007. С. 92-104.
5. Ванеян С.С. Тело символа. Архитектурный символизм в зеркале классической методологии. – Москва: Прогресс-Традиция, 2010. – 831 с.
6. Витрувий. Десять книг об архитектуре / Репринтное издание. – М.: «Архитектура-С», 2006. – 328 с., ил.
7. Гегель Г.В.Ф. Сочинения. Т. 12. – М., 1938.
8. Голубцов А.П. Историческое объяснение обрядов литургии (из лекций) // Богословский вестник. № 7-8. – Санкт-Петербург: типография А.П. Лопухина, 1915.
9. Голубцов А.П. Сборник статей по литургике и церковной археологии. Сергиев Посад. – Санкт-Петербург: типография А.П. Лопухина, 1911.
10. Жуковская Н.Л. Вселенная и мандала // Ламаизм и ранние формы религии. – Москва: 1977. – С. 44 – 61.
11. Зубов В.П. Архитектурная теория Альберти // Леон Баттиста Альберти. – М.: Наука, 1990. – С. 50-149.
12. Канарёва Т.Н. Комплексный иконологический и графо-аналитический анализ буддийской архитектуры Монголии // Вестник алтайской науки. – 2013. – № 2-2. – С. 3-7.
13. Козлов П.К. Монголия и Амдо и мертвый город Хара-хото. Экспедиция Русского географического общества в Нагорной Азии 1907-1909 годов. – М.-Л., 1923. – 678 с.
14. Козлов П.К. Путешествие в Монголию 1923-1927 гг. Дневники, подготовленные к печати Е. П. Козловой // Записки Всесоюзн. географ. об-ва. Новая серия. – Т. 7. – М., 1949. – 234 с.
15. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. – Санкт-Петербург: Отделение русского языка и словесности Императорской Академии наук, 1910. – 950с.
16. Кондаков Н.П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Записки Имп. Новоросс. университета, ч. 21. – Одесса: Типография Ульриха и Шульце, 1877. – 276 с.
17. Леонардо да Винчи. Избранные произведения. – Т. 2. М.-Л., 1935.
18. Майдар Д. Архитектура и градостроительство Монголии. – М., 1971.
19. Майдар Д., Пюрвеев Д. От кочевой до мобильной архитектуры. – М., 1980.
20. Мандала – символ божественного мира. [Электронный ресурс] URL: <http://probud.narod.ru/symbol/mandala.html> (дата обращения 20.07.2018).
21. Намсараев С.Д. Буддизм. Каноны. История. Искусство. – М., 2006.
22. Нужа Т.Н., Шишин М.Ю. Значение мандалы в храмовой монгольской архитектуре: опыт иконологического анализа // Вестник алтайской науки. – 2012. – №2. – С. 99-103.

23. Позднеев А. М. Монголия и монголы // Результаты поездки в Монголию, исполненной в 1892-1893 гг.: в 2 т. – Т. 1. Дневник и маршрут 1892 г.; Т. 2. Дневник и маршрут 1893 г. – СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1896-1898.
24. Позднеев А. М. Города Северной Монголии. – СПб.: Тип. В. С. Балашева, 1880.
25. Позднеев А. М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии [в связи с отношениями сего последнего к народу]. – СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1887.
26. Покровский Н.В. Очерки памятников иконографии и искусства. – Санкт-Петербург: типография А.П. Лопухина, 1894. – 498 с.
27. Создание плана-диаграммы на земле. [Электронный ресурс] URL: <http://artsofindia.tripod.com/diagram.htm> (дата обращения 20.07.2018).
28. Ткачев В.Н. История монгольской архитектуры. – М., 2009.
29. Файдыш Е.А. Мистический космос. Путеводитель по тонкоматериальным мирам и параллельным пространствам. – М., 2002. – 544 с.
30. Цыбиков Г. Ц. Дневник по поездке в Ургу (20.04-9.06.1927) Публикация Р. Е. Пубаева (сокр.) // Байкал. – 1964. – № 2.
31. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М., Мысль, 1966.
32. Kanaryova T.N. Buddhist temple architecture of Mongolia // Magazine «Himalayan and Central Asian Studies», Special “ALTAI”, New Delhi (India). – № 3-4. – 2014. – Pp. 205-215.
33. Purevbat. Stupas of Greater Mongolia: theory and practice. – Ulaanbaatar, MIBA, 2005.

Статья поступила в редакцию 31.07.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.002

## APPROACHES FOR IDENTIFYING THE ESSENTIAL FOUNDATIONS OF A HARMONIOUS PROPORTIONAL SYSTEM IN BUDDHIST ARCHITECTURE (IN CASE OF MONGOLIA)

Tatyana Nikolaevna Kanaryova  
Altai State Technical University,  
senior teacher at the Architecture and  
Design Department, graduate student.  
Russia, Barnaul  
nuj\_tata@mail.ru

### Abstract

Such key concepts of Mongolian temple architecture as harmony, structural semblance, and proportional system are being explained in the article. The author explores semantics of mandala as a universal symbol that transmits the most important metaphysical concept of Universe-Temple-Human semblance. This proves that mandala is the key to understanding proportional system in the composition of sacred buildings.

**Keywords:** Buddhist temple architecture in Mongolia, proportional system, analysis of temple architecture, mandala, system Universe – Temple – Human.

### Bibliographic description for citation:

Kanaryova T.N. Approaches for identifying the essential foundations of a harmonious proportional system in Buddhist architecture (in case of Mongolia). *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 3(10), pp. 23-36. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.002. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1135734/9/> (In Russian).

### References

1. Augustine Aurelius. *Ob obuchenii oglashaemykh* [On teaching the catechumens]. *Bogoslovskie trudy. Sbornik №15* [Theological works. Collection number 15]. Moscow, 1976, pp. 25-55. (In Russian)
2. Albanese M. *Indiya* [India]. Moscow, Publishing house Bertelsmann Media Moskau, 2001, 68 p. (In Russian)
3. Burckhard T. *Sacred Art in East and West: Its Principles and Methods*. Perennial Books, 1967. 160 p. (Russ. ed.: Burckhard T. *Sakral'noe iskusstvo Vostoka i Zapada. Printsipy i metody*. Translated from English. Moscow, Aleteiya Publ., 1999. 216 p.).
4. Vaneyan S.S. *Arkhitektura i ikonografiya* [Architecture and iconography]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta – Bulletin of Moscow University*, series 8, No. 2, 2007, pp. 92-104.
5. Vaneyan S.S. *Telo simvola. Arkhitekturnyi simbolizm v zerkale klassicheskoi metodologii* [The body of the symbol. Architectural symbolism in the mirror of classical methodology]. Moscow, Progress-Traditsiya, 2010. 831 p.

6. Vitruvius. *Desyat' knig ob arkhitekture* [The Ten Books on Architecture]. Moscow, Arkhitektura-S, 2006. 328 p. (In Russian)
7. Hegel G.W.F. *Sochineniya* [Compositions]. Translated from German. Vol. 12. Moscow, 1938.
8. Golubtsov A.P. *Istoricheskoe ob'yasnenie obryadov liturgii (iz lektsii)* [Historical explanation of the rites of the liturgy (from lectures)]. *Bogoslovskii vestnik – The Theological Herald*, No. 7-8, St. Petersburg, the printing house of A.P. Lopukhin, 1915.
9. Golubtsov A.P. *Sbornik statei po liturgike i tserkovnoi arkhologii. Sergiev Posad* [Collection of articles on liturgics and church archeology. Sergiev Posad]. St. Petersburg, the printing house of A.P. Lopukhin, 1911.
10. Zhukovskaya N.L. *Vselennaya i mandala* [The Universe and the Mandala]. *Lamaizm i rannie formy religii* [Lamaism and the Early Forms of Religion]. Moscow, 1977, pp. S. 44-61.
11. Zubov V.P. *Arkhitekturnaya teoriya Al'berti* [Architectural theory of Alberti]. *Leon Battista Al'berti* [Leon Battista Alberti]. Moscow, Nauka, 1990, pp. 50-149.
12. Kanareva T.N. *Kompleksnyi ikonologicheskii i grafo-analiticheskii analiz buddiiskoi arkhitektury Mongolii* [Complex iconological and grapho-analytical analysis of Mongolian Buddhist architecture]. *Vestnik altaiskoi nauki – Vestnik of the Altai science*, 2013, No. 2-2, pp. 3-7.
13. Kozlov P.K. *Mongoliya i Amdo i mertvyi gorod Khara-khoto. Ekspeditsiya Russkogo geograficheskogo obshchestva v Nagornoj Azii 1907-1909 godov* [Mongolia and Amdo and the dead city of Hara-hoto. Expedition of the Russian Geographical Society in Nagorny Asia in 1907-1909]. Moscow - Leningrad, 1923. 678 p.
14. Kozlov P.K. *Puteshestvie v Mongoliyu 1923-1927 gg. Dnevnik, podgotovlennye k pečati E. P. Kozlovoi* [Journey to Mongolia 1923-1927 years. Diaries prepared for print by EP Kozlova]. *Zapiski Vsesoyuzn. geograf. ob-va. Novaya seriya* [Zapiski Vsesoyuzn. geographer. Society. New series]. Vol. 7, Moscow, 1949. 234 p.
15. Kondakov N.P. *Ikonografiya Bogomateri. Svyazi grecheskoi i russkoi ikonopisi s ital'yanskoyu zhivopis'yu rannego Возрождения* [Iconography of the Mother of God. Connections of Greek and Russian iconography with the Italian painting of the early Renaissance]. St. Petersburg: Department of the Russian Language and Literature of the Imperial Academy of Sciences, 1910. 950 p.
16. Kondakov N.P. *Istoriya vizantiiskogo iskusstva i ikonografii po miniatyuram grecheskikh rukopisei. Zapiski Imperatorskogo Novorossiiskogo universiteta, ch. 21* [The history of Byzantine art and iconography in miniatures of Greek manuscripts. Notes of the Imperial Novorossiysk University, part 21]. Odessa, The printing house of Ulrich and Schulze, 1877. 276 p.
17. Leonardo da Vinci. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Vol. 2. Moscow, Lenongrad, 1935.
18. Maidar D. *Arkhitektura i gradostroitel'stvo Mongolii* [Architecture and town planning of Mongolia]. Moscow, 1971. (In Russian)
19. Maidar D., Pyurveev D. *Ot kochevoi do mobil'noi arkhitektury* [From nomadic to mobile architecture]. Moscow, 1980. (In Russian)
20. Mandala – the symbol of the divine world. Available at: <http://probud.narod.ru/symbol/mandala.html> (accessed 20.07.2018). (In Russian).
21. Namsaraev S.D. *Buddizm. Kanony. Istoriya. Iskusstvo* [Buddhism. Canons. History. Art]. Moscow, 2006.

22. Nuzha T.N., Shishin M.Yu. *Znachenie mandaly v kbramovoi mongol'skoi arkhitekture: opyt ikonologicheskogo analiza* [The Importance of the Mandala in the Temple Mongolian Architecture: The Experience of Iconological Analysis]. *Vestnik altaiskoi nauki. – Vestnik of the Altai Science*, 2012, No. 2, pp. 99-103.

23. Pozdneev A.M. *Mongoliya i mongoly* [Mongolia and the Mongols]. *Rezultaty poezdki v Mongoliyu, ispolnennoi v 1892-1893 gg.: v 2 t. – T. 1. Dnevnik i marsbrut 1892 g.; T. 2. Dnevnik i marsbrut 1893 g.* [Results of the trip to Mongolia, executed in 1892-1893: in 2 vol. – Vol. 1. Diary and route of 1892; Vol. 2. Diary and route of 1893]. St. Petersburg, Printing house of the Imperial Academy of Sciences, 1896-1898.

24. Pozdneev A.M. *Goroda Severnoi Mongolii* [Cities of Northern Mongolia]. St. Petersburg, Printing house B.C. Balasheva, 1880.

25. Pozdneev A.M. *Ocherki byta buddiiskikh monastyrei i buddiiskogo dukhovenstva v Mongolii v svyazi s odnosheniyami sego poslednego k narodu* [Essays on the life of Buddhist monasteries and Buddhist clergy in Mongolia in connection with the relationship of this latter to the people]. St. Petersburg, Printing house of the Imperial Academy of Sciences, 1887.

26. Pokrovskii N.V. *Ocherki pamyatnikov ikonografii i iskusstva* [Essays on monuments of iconography and art]. St. Petersburg, Printing house of A.P. Lopukhin, 1894. 498 p.

27. Creating a plan-diagram on the ground. Available at: <http://artsofindia.tripod.com/diagram.htm> (accessed 20.07.2018). (In Russian).

28. Tkachev V.N. *Istoriya mongol'skoi arkhitektury* [History of Mongolian architecture]. Moscow, 2009.

29. Faidysh E.A. *Misticheskii kosmos. Putevoditel' po tonkomaterial'nym miram i parallelnym prostranstvam* [Mystic cosmos. Guide to subtle worlds and parallel spaces]. Moscow, 2002. 544 p.

30. Tsybikov G. Ts. *Dnevnik po poezdke v Urgu (20.04-9.06.1927) Publikatsiya R. E. Pubaeva (sokr.)* [Diary on a trip to Urga (20.04-9.06.1927) Publication by R. E. Pubaev (short.)]. *Baikal. – Baikal*, 1964, No. 2.

31. Schelling F.V. *Filosofiya iskusstva* [Philosophy of art]. Translated from German. Moscow, Mysl' Publ., 1966.

32. Kanaryova T.N. Buddhist temple architecture of Mongolia. Magazine «Himalayan and Central Asian Studies», Special “ALTAY”, New Delhi (India), 2014, No. 3-4, pp. 205-215.

33. Purevbat. *Stupas of Greater Mongolia: theory and practice*. Ulaanbaatar, MIBA, 2005.

Received: July 31, 2018.

## ПРИМЕНЕНИЕ МНОГОСТУПЕНЧАТОГО ФРАКТАЛЬНОГО МЕТОДА В АНАЛИЗЕ ШЕДЕВРА ИСЛАМСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ – МЕЧЕТИ АХМАД ШАХА

Исмаил Халед Д. Альдин,  
кандидат архитектуры,  
доцент кафедры архитектуры,  
Инженерный колледж, Мосульский университет.  
Ирак, г. Мосул.  
Khalid\_jammal@yahoo.com

Шишин Михаил Юрьевич,  
искусствовед, академик РАХ, доктор  
философских наук, профессор,  
заведующий международной кафедрой  
ЮНЕСКО Алтайского государственного  
технического университета.  
Россия, г. Барнаул.  
shishinm@gmail.com

### Аннотация

В статье обосновывается авторский подход фрактального анализа памятников архитектуры на основе ячестого вычисления размерности (the box counting dimension method, DB). Он охватывает основные пространственные и художественные характеристики (плана, фасада и разреза) и верифицируется на основе поиска фрактальных согласований в памятнике исламской архитектуры – мечети Ахмад Шаха в Стамбуле. Доказывается прямая зависимость высокой степени фрактальности памятника и его художественных и эстетических характеристик. Впервые осуществляется исследование известного памятника исламской архитектуры. Работа призвана внести вклад в теорию анализа архитектурных объектов, результаты ее могут быть в методологическом плане использованы в практике проектирования, в первую очередь в храмовых сооружениях.

**Ключевые слова:** фрактальность, фрактальная архитектура, фрактальная размерность, фрактальный анализ, мечеть Ахмад Шаха в Стамбуле.

### Библиографическое описание для цитирования:

Исмаил Х.Д.А., Шишин М.Ю. Применение многоступенчатого фрактального метода в анализе шедевра исламской архитектуры – мечети Ахмад Шаха // Искусство Евразии. – 2018. – №3(10). – С. 37-47. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.003. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1135734/10/>

Объектом нашего исследования являются памятники исламской архитектуры, которые наиболее полно отразили архитектурные, художественные, эстетико-религиозные и научные достижения. Культовые здания и сооружения выступают в роли идеала, на который ориентируется архитектурная мысль. Среди них есть и такие, которые стали частью всемирного культурного наследия, и мечеть Ахмад Шаха в Стамбуле по праву относится к ним [4]. Мечеть Ахмад Шаха (Голубая мечеть) построена в Стамбуле в 1609–1616 годах. Она стала символом исламской архитектуры (рис. 1, 2, 3).



Рис. 1. Мечеть Ахмад Шаха, Стамбул, Турция. Источник:

[https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Sultan\\_Ahmed\\_Mosque\\_Istanbul\\_Turkey\\_retouched.jpg](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Sultan_Ahmed_Mosque_Istanbul_Turkey_retouched.jpg)

Рис. 2. Мечеть Ахмад Шаха, Стамбул, Турция. Вид сверху. Источник: [http://3.bp.blogspot.com/-NRy8y6eVf08/UWfjyxLG1RI/AAAAAAAAAX4/xC0kzFFD\\_U4/w1200-h630-p-k-no-nu/sultan\\_abmet\\_mosque1.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-NRy8y6eVf08/UWfjyxLG1RI/AAAAAAAAAX4/xC0kzFFD_U4/w1200-h630-p-k-no-nu/sultan_abmet_mosque1.jpg)

Рис. 3. План мечети Ахмад Шаха, Стамбул, Турция. Источник: [http://stevewatson.info/travel/Turkey/Week\\_1/diary.htm](http://stevewatson.info/travel/Turkey/Week_1/diary.htm)

Такие значительные культовые здания изучаются многими исследователями, и можно разделить все уже опубликованные работы по нескольким типологическим признакам. Некоторые ученые выбирают исторический подход в изучении памятника, когда объект раскрывается с точки зрения условий его возведения, описываются основные архитектурные элементы, жизнь и творчество архитектора, построившего этот памятник [4]. Есть функциональный подход, когда храм рассматривают, отталкиваясь от его основной функции – места для собрания людей, молитв и т.д. При этом подчеркивается связь здания с ритуалом [3]. В последнее время начинает активно применяться подход, опирающийся на геометрию, и, в частности, ведутся исследования по выявлению в мировой храмовой архитектуре «золотой пропорции», что приводит к замечательным результатам [7; 8].

В русле геометрических исследований все активнее начинают применяться подходы, основанные на фрактальной геометрии. В российском искусствоведении уже накапливается значительный опыт по данной проблематике или сопряженным вопросам, сошлемся здесь лишь на такие работы: «Математика и искусство» В.А. Волошинова [2], «Загадки древнерусского чертежа» А.А. Тица [11], «Золотая пропорция и человек» В.И. Коробко и Г.Н. Коробко [8], «Золотое сечение: три взгляда на природу гармонии» И.Ш. Шевелева [12].

Высокий уровень пропорциональности, ритмической организованности, использование принципов золотого сечения, свойств квадрата, модульной сетки и симметрии и т.д. присущи исламской архитектуре и выбранному нами для анализа памятнику. Это легко обнаруживается визуально, как и красота и выразительность здания. Возникает ощущение высокой согласованности всех частей, что будет подтверждено ниже с помощью теории фрактальной геометрии. Одновременно постараемся обосновать авторский подход к анализу подобного рода архитектурных объектов и зависимость высокой художественной выразительности от степени фрактального согласования различных частей здания. Работа по доказательству высоких художественно-эстетических характеристик храмовых сооружений уже ведется. Отмечается, что колонны, арки, ниши, организованные с переменной последовательностью в архитектуре, являются наглядным применением лучевых структур и примером широкого применения метрических моделей [8].

В отношении применения законов фрактальной геометрии в архитектуре можно выделить два этапа. Доказано, что многие памятники архитектуры, например, готического стиля в Европе, имеют высокий уровень фрактальности. Это говорит о том, что принципы фракталоподобного формообразования в архитектуре применяются с давних времен, хотя и не всегда они были математически выверенными. Здесь сказывался талант, опыт и интуиция архитектора. После появления работы Б. Мандельброта «Фрактальная геометрия природы» [9, с. 16-24; с. 46-89] использование фрактальных алгоритмов в архитектурном морфогенезе становится осознанным. Стало возможным применение фрактальной геометрии и для анализа архитектурных форм (моделирования таких структур). Для разных типов архитектурных сооружений можно найти фрактальный аналог, двухмерный или трехмерный, и тем самым выявить их фрактальный алгоритм [1]. Мечеть Ахмад Шаха, конечно же, является примером интуитивного использования фракталоподобия в архитектуре и достижений в математике в арабской культуре.

В работах Н.А. Салингароса [15] исследуется применение «золотой пропорции», которая проявляется в исторических сооружениях и приводит к высокой художественной выразительности памятников, но, кроме того, показывается широкое проявление этой пропорции в природных объектах. Единые пропорциональные отношения способствуют созданию гармоничного синтеза архитектурного объекта и окружающего пространства.

Мечеть Ахмад Шаха можно рассматривать как причудливый фрактальный объект с широким применением «золотого сечения», определяемый по меньшей мере восемью членами этого пропорционального ряда. Аккорды золотых пропорций и других фрактальных соотношений создают архитектурную симфонию этого храма. Визуальная интерпретация «угла золотого сечения» дает фрактальный алгоритм, проявляющийся в живой природе, а также в орнаментах и архитектуре. Расположение и размеры куполов данного храма, минаретов, основных объемов, условно показанные в одной плоскости плана с осевой симметрией, в самом общем виде сводятся к простому фрактальному алгоритму варианта «салфетки» [5, с. 77].

Продолжая и расширяя данное исследование, проведем фрактальный анализ мечети Ахмад Шаха в Турции методом, основанным на фрактальной теории. Целью нашего

анализа является определение уровня фрактальности в плане, фасаде и разрезе мечети Ахмад Шаха, а также их фрактальная согласованность.

Свой метод мы основываем на исследованиях В. Лоренса (Lorenz W.E.) [14] и К. Бовилла (Bovill C.) [13], которые предложили для измерения фрактальности в архитектурных формах зданий метод ячеистого вычисления размера (the box counting dimension method, DB). С помощью этого метода определяется фрактальная размерность сложного изображения, которое не способны описать другие традиционные методы. Он основан на том, что визуально фрактальная размерность выражает степень «шероховатости-изрезанности» структуры, что обозначает степень сложности объекта [13; 14].

Основная процедура метода ячеистого вычисления заключается в последовательном наложении сетки (состоящей из ячеек) путем уменьшения масштаба и подсчета количества ячеек, содержащих изображение, при каждом изменении масштаба. На рисунке 4 приведен пример: подсчитываются только те ячейки, которые содержат изображение, важные детали находятся в белом пикселе, а неважные в черном фоне [16].

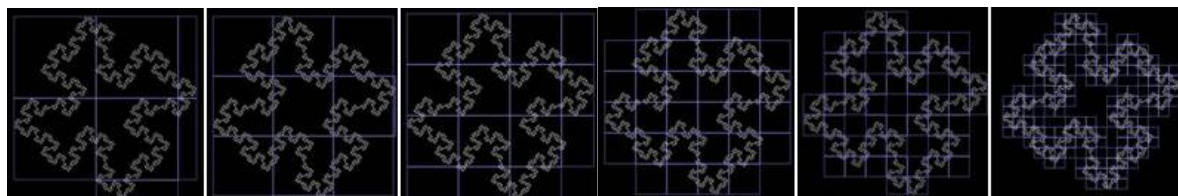


Рис. 4. Процедура метода ячеистого вычисления.

На рисунке 5 можно заметить, как при каждом изменении размера ячейки сетки деталь изображения, отобранная любой ячейкой, изменяется; соответственно подсчитывается количество таких ячеек [16].

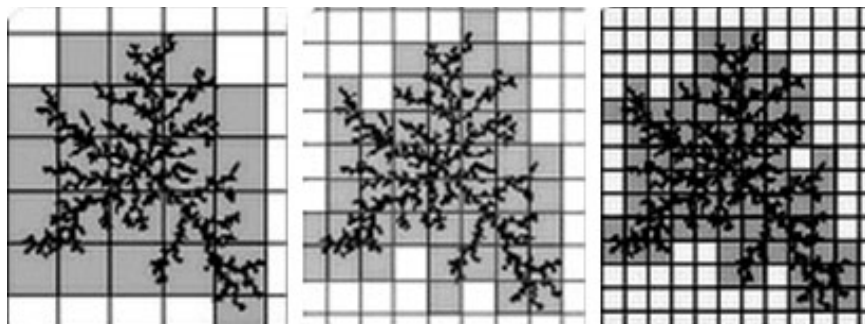


Рис. 5. Влияние изменения размера ячейки на количество выбранных деталей.

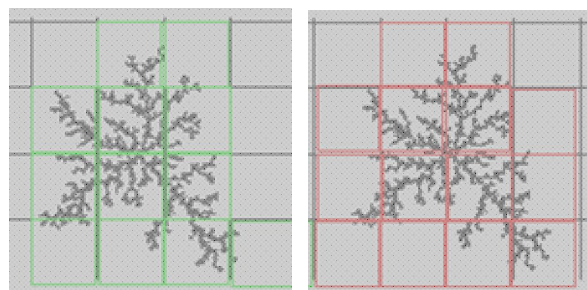


Рис. 6. Влияние расположения сетки на расчет количества ячеек (деталей).

Немаловажно и то, как расположена сетка на изображении при использовании метода ячеистого вычисления, так как это может повлиять на фактическое количество ячеек, содержащих изображение и необходимых для покрытия всех его деталей. На рисунке 6 для покрытия изображения необходимо 12 зеленых ячеек, а справа – 14 ячеек, так как сетки расположены в разных местах [3, с. 332].

Метод ячеистого вычисления размера позволяет работать как с самоподобными, так и с несамоподобными структурами, выявляя степень фрактальности объекта, что доказывает точность и универсальность этого метода.

Для вычисления степени фрактальности мы применяем программу FracLac [6; 16]. Данная программа специально разработана для определения фрактальности как архитектурных, так и природных объектов. Метод ячеистого вычисления, реализованный в программном комплексе FracLac, используется для расчета количества необходимых ячеек, покрывающих изображение, содержащее детали, затем рассчитывается фрактальная размерность. Операционно это выглядит следующим образом. Берется план, разрез или другой элемент архитектурного объекта, на него накладывается сетка определенного размера (S1), и рассчитывается количество ячеек, включающих части изображения (N1); затем размер сетки уменьшаем (S2) и снова рассчитываем количество ячеек (N2). Фрактальная размерность между двумя масштабами рассчитывается путем вычитания  $\log N1$  из  $\log N2$ , и затем осуществляется деление на разницу между  $\log S1$  и  $\log S2$ . Этот расчет можно выразить математическим уравнением:

$$DB(1-2) = [\log N(s2) - \log N(s1)] / [\log 1/s2 - \log 1/s1] \text{ или } DB(1-2) = [\log N(s2) / N(s1)] / [\log s1 / s2],$$

где S – размер сетки, N – количество ячеек, покрывающих детали изображения [14].

Проведем сравнительный фрактальный анализ ключевых элементов мечети Ахмад Шаха в различных масштабных размерностях. Применение указанного метода вычисления фрактальных характеристик фасада, плана и разреза дает результаты, которые мы для удобства представления сведем в таблицы. Стоит отметить, новизна данного подхода заключается в том, что анализ является многоступенчатым: последовательно рассчитывается фрактальность плана, разреза и т.д., и затем через специальную операцию проводится сравнение на всех уровнях определения фрактальности.

**Первый этап анализа заключается в определении фрактальной размерности в объекте** (план, фасад и т.д.). Критерии уровня фрактальности уже достаточно обоснованы в теории фрактальности:

– высокая степень фрактальности в объекте – если общая фрактальная размерность объекта  $1 < DF < 2$ ;

– низкая степень фрактальности в объекте – если общая фрактальная размерность  $DF \approx 1$  или  $\approx 2$ .

**На втором этапе проводится расчет согласованности полученных данных уровня фрактальности каждого масштаба конкретного элемента.** Постараемся обосновать этот методологический прием еще с одной позиции. Полученные данные фрактальности каждого масштаба конкретного элемента (повторим еще раз – план,

фасад и т.д.) могут быть рассмотрены на предмет их согласованности. Можно выделить два варианта согласованности этих данных:

– в первом случае график согласования данных разномасштабного анализа будет представлять прямую или плавную линию. Это значит, что уровень согласованности в данном случае высокий;

– если график будет представлять ломаную линию, это означает, что уровень согласования снижается.

Подобного рода исследование оправдано тем, что, во-первых, можно глубже проанализировать уровень фрактальности выбранного элемента. Во-вторых, поскольку в дальнейшем мы ставим целью найти уровень согласования различных элементов комплекса – согласование фасада и плана и т.д., то для этого мы должны быть уверены, что данные по фрактальности различных элементов будут иметь один и тот же характер (уровень) согласования. Мы бы хотели усилить этот тезис и определить этот этап фрактального анализа архитектурного памятника в качестве ключевого. Другими словами, переход к согласованному анализу различных элементов архитектурного комплекса может идти через данную процедуру.

Согласованность фрактальной размерности объекта рассчитывается при помощи статистической функции «СТАНДОТКЛОН». Эта функция хорошо себя оправдала в программном продукте MS Excel. Напомним, что она определяет, насколько различные данные отклоняются от их среднего уровня. Функция СТАНДОТКЛОН вычисляется по следующей формуле:

$$\text{СТАНДОТКЛОН}(x,y) = \sqrt{\sum(x-x)^2/n},$$

где  $x$  – выборочное среднее значение (число 1, число 2), а  $n$  – размер выборки [10].

**И, наконец, на третьем этапе анализа будет произведено согласование данных разномасштабного фрактального анализа между различными элементами.**

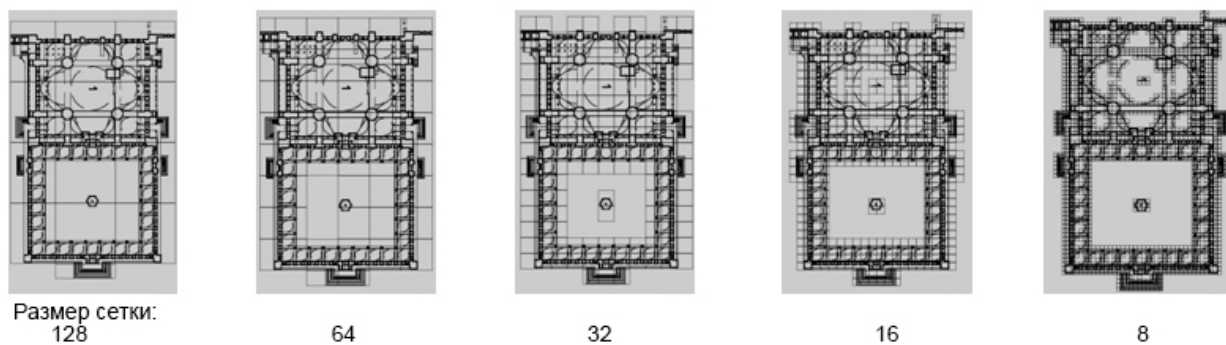
Для более объективного анализа согласованности (подобности) двух графиков уровней фрактальности может быть эффективно применена программа MS Excel через функцию «КОРРЕЛ». Данная функция показывает уровень корреляции между графиками различных массивов данных. Уравнение для коэффициента корреляции имеет следующий вид:

$$\text{КОРРЕЛ}(x,y) = \frac{\sum(x-x)(y-y)}{\sqrt{\sum(x-x)^2 \sum(y-y)^2}},$$

где  $x$  и  $y$  – средние значения выборок СРЗНАЧ (массив 1) и СРЗНАЧ (массив 2) [10].

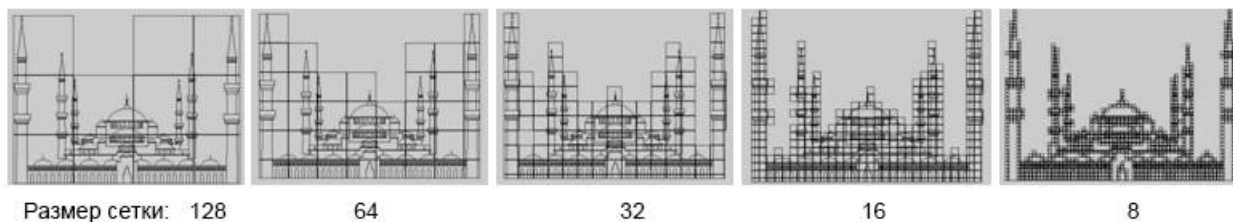
Проведем теперь расчет фрактальной размерности плана, фасада и разреза мечети Ахмад Шаха в Турции и представим это в табличной форме и в виде графиков (таблицы 1, 2, 3). Рассмотрим результаты согласованности полученных данных фрактальности каждого масштаба плана и фасада мечети Ахмад Шаха в таблице 4 и диаграмме. Результаты согласования архитектурных характеристик между планом и фасадом мечети Ахмад Шаха рассматриваются в таблице 5.

**Таблица 1. Вычисления фрактальной размерности плана мечети Ахмад Шаха**



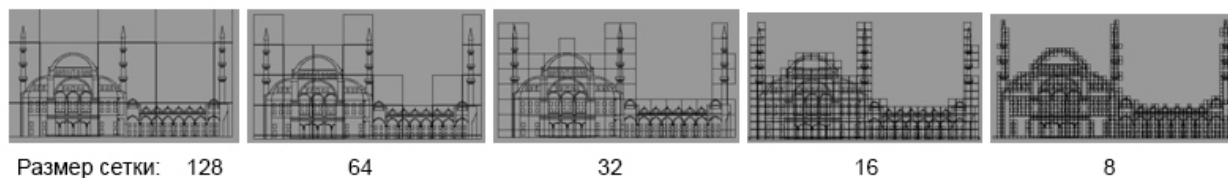
	Расчет фрактальной размерности между:		Фрактальная размерность
	большой размер сетки	маленький размер сетки	
1	256	128	1.885
2	128	64	1.700
3	64	32	1.729
4	32	16	1.662
Общая фрактальная размерность орнамента			1.74

**Таблица 2. Вычисления фрактальной размерности фасада мечети Ахмад Шаха**



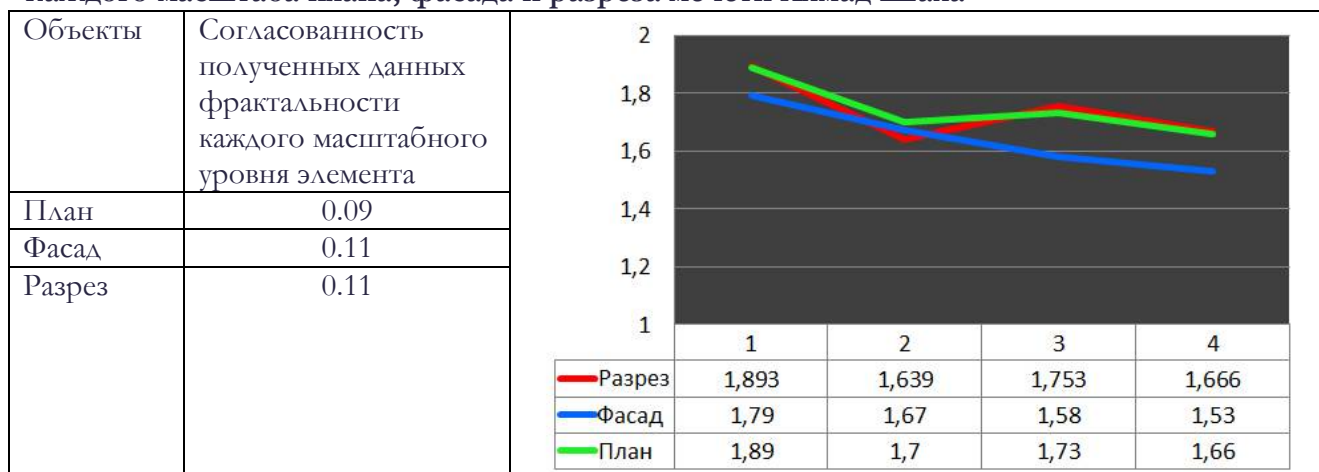
	Расчет фрактальной размерности между:		Фрактальная размерность
	большой размер сетки	маленький размер сетки	
1	256	128	1.789
2	128	64	1.671
3	64	32	1.557
4	32	16	1.531
Общая фрактальная размерность орнамента			1.64

**Таблица 3. Вычисления фрактальной размерности разреза мечети Ахмад Шаха**



	Расчет фрактальной размерности между:		Фрактальная размерность
	большой размер сетки	маленький размер сетки	
1	256	128	1.893
2	128	64	1.639
3	64	32	1.753
4	32	16	1.666
Общая фрактальная размерность орнамента			1.74

**Таблица 4 и диаграмма. Согласованность полученных данных фрактальности каждого масштаба плана, фасада и разреза мечети Ахмад Шаха**



**Таблица 5. Согласование архитектурных характеристик между объектами мечети Ахмад Шаха**

Объекты мечети Ахмад Шаха	Согласования данных разномасштабного фрактального анализа между различными элементами	Оценка
Между планом и фасадом	0.88	высокая
Между планом и разрезом	0.95	высокая
Между фасадом и разрезом	0.69	высокая

### Заключение

Проведенный анализ показывает, что именно предложенный многоступенчатый фрактальный анализ памятника архитектуры приводит к важным результатам и дает возможность глубже понять особенности того или иного сооружения. С опорой на него по сути дела впервые проведен фрактальный анализ одного из шедевров исламской архитектуры – мечети Ахмад Шаха, позволяющий сделать следующие выводы:

Исследовано, что исламская архитектура и фрактальная геометрия неразделимы. Учитывая высокую художественную выразительность этих элементов памятника исламской архитектуры и высокий уровень фрактальности, можно сделать вывод, что они между собой связаны, так как фрактальная размерность плана, фасада и разреза мечети Ахмад Шаха считается высокой ( $1 < DF < 2$ ) и находится в соответствии с фрактальными характеристиками, как видно из таблиц 1, 2, 3.

Получено, что согласованность данных фрактальности каждого масштаба плана, фасада и разреза считается высокой (близка к нулю, как видно в таблице 4 и диаграмме). Художественная выразительность мечети объясняется, в том числе, высокой фрактальной согласованностью – самоподобность элементов здания поддерживается и согласованностью метрической размерности.

Найдено, что архитектурные характеристики плана согласуются с архитектурными характеристиками фасада объекта и также согласуются с архитектурными характеристиками разреза данного объекта, так как согласованность данных разномасштабного фрактального анализа между планом, фасадом и разрезом комплекса Ахмад Шаха считается высокой (близка к одному), как видно в таблице 5.

Другими словами, данный подход фрактального анализа раскрывает высокую согласованность между различными пространственными характеристиками комплекса Ахмад Шаха. С повышением фрактальной согласованности возрастает и эстетическое значение объекта, и одновременно подтверждается, что зодчие обладали высоким профессионализмом и высокой художественной интуицией.

### Литература

1. Бабич В.Н., Кремлев А.Г. О фрактальных моделях в архитектуре // Архитектон: известия вузов. – 2010. – № 30. [Электронный ресурс] URL: [http://archvuz.ru/numbers/2010\\_2/07](http://archvuz.ru/numbers/2010_2/07) (дата обращения 16.04.2018).
2. Волошинов А.В. Математика и искусство. – М.: Просвещение, 2000.
3. Всемирная история архитектуры в 12 томах / под ред. Н. В. Баранова. – М: Изд-во литературы по строительству, 1969. – Т.8.
4. Ибрагимов И.А. Формирование архитектуры христианства и ислама как выражение понятия системы координат в визуально-ориентационно-смысловом пространстве // Архитектон. – 2008. – №23. [Электронный ресурс] URL: [http://archvuz.ru/numbers/2009\\_2/ta7](http://archvuz.ru/numbers/2009_2/ta7) (дата обращения 16.04.2018).
5. Исаева В.В., Касьянов Н.В. Фрактальность природных и архитектурных форм // Культура: вестник ДВО РАН. – 2006. – № 5.
6. Исмаил Х.Д.А., Шишин М.Ю. Обоснование фрактального метода анализа памятников архитектуры // Вестник Алтайского государственного технического университета им. И.И. Ползунова. – 2011. – № 1-2. – С. 27-30.
7. Коробко В.И. Золотая пропорция и проблемы гармонии систем. – М.: Издательство АСВ, 1998.
8. Коробко В.И., Коробко Г.Н. Золотая пропорция и человек. – М.: Издательство АСВ, 2002.
9. Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы. – М., 2002.
10. Описание математических функций в Microsoft Excel. [Электронный ресурс] URL: <http://office.microsoft.com/ru-ru/excel-help/HP010342332.aspx?CTT=5&origin=HP010342920> (дата обращения 16.04.2018).
11. Тиц А.А. Загадки древнерусского чертежа. – М.: Стройиздат, 1978.
12. Шевелев И.Ш., Марутаев М.А., Шмелев И.П. Золотое сечение: три взгляда на природу гармонии. – М.: Сройиздат, 1990.
13. Bovill C. Fractal geometry in architecture and design. – Bosten: Birkhäuser, 1996, 73-92 p.
14. Lorenz W. E. Fractal and fractal architecture // Department of computer aided planning and architecture: site Vienna University of Technology. – Vienna, 2003. [Электронный ресурс] URL: [www.fractalarchitect.com](http://www.fractalarchitect.com) (дата обращения 12.01.2017).
15. Salinger N.A., Michael A., Mehaffy W. Architecture, patterns and mathematics // A theory of architecture. Ch. 6. – Solingen: Umbau-Verlag, 2006.
16. Karperien A., Sturt C. The FracLac [Electronic resource] // School of Community Health, Faculty of Science: electron site. Australia, 2007. [Электронный ресурс] URL: <http://rsb.info.nih.gov/ij/plugins/fractal/FLHelp/TheoryStartUpScreen.htm> (16.04.2018).

Статья поступила в редакцию: 28.07.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.003

## APPLICATION OF A MULTI-STAGE FRACTAL METHOD IN ANALYSIS MASTERPIECES OF ISLAMIC ARCHITECTURE – AHMAD SHAH MOSQUE

Ismail Khalid D. Aldeen  
Ph.D., Lecturer,  
College of engineering – department of  
architecture, University of Mosul,  
Iraq, Mosul.  
Khalid\_jammal@yahoo.com

Mikhail Yurievich Shishin  
Art historian, Academician of the Russian  
Academy of Arts, Doctor of Philosophy,  
Professor, Head of the international  
department of UNESCO of the Altai  
State Technical University.  
Russia, Barnaul.  
shishinm@gmail.com

### Abstract

This paper presents approaches to the fractal analysis of architectural monuments basing on the box counting dimension method (DB) and the spatial coherence of the basic and artistic characteristics (plan, elevation & section). It is verified by the example of fractal coherence in Islamic architectural monuments (Mosque of Ahmad Shah in Istanbul). A direct dependence of a high degree of fractality of the two monuments is substantiated on its artistic and aesthetic features. For the first time carried out a study based on fractal theory to these outstanding monuments of Islamic architecture. The work aims at further investigation of fractal theory in relationship with the architectural objects.

**Keywords:** fractality, fractal architecture, fractal dimension.

### Bibliographic description for citation:

Ismail Kh.D.A., Shishin M.Yu. Application of a multi-stage fractal method in analysis masterpieces of Islamic architecture – Ahmad Shah Mosque. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 3(10), pp. 37-47. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.003. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1135734/10/> (In Russian).

## References

1. Babich V.N., Kremlev A.G. *O fraktal'nykh modelyakh v arkhitekture* [On fractal models in architecture]. *Arkhitekton – Architecton*, 2010, No. 30. Available at: [http://archvuz.ru/numbers/2010\\_2/07](http://archvuz.ru/numbers/2010_2/07) (accessed at: 16/04/2018).
2. Voloshinov A.V. *Matematika i iskusstvo* [Mathematics and art]. Moscow, Prosveshchenie, 2000.
3. *Vsemirnaya istoriya arkhitektury v 12 tomakh* [World History of Architecture in 12 volumes. Ed. N. V. Baranova]. Moscow, Publishing house of literature on construction, 1969, vol. 8.
4. Ibragimov I.A. *Formirovanie arkhitektury khristianstva i islama kak vyrazhenie ponyatiya sistemy koordinat v vizual'no-orientatsionno-smyslovom prostranstve* [Formation of the architecture of Christianity and Islam as an expression of the concept of a coordinate system in a visual-orientational-semantic space]. *Arkhitekton – Architecton*, 2008, No. 23. Available at: [http://archvuz.ru/numbers/2009\\_2/ta7](http://archvuz.ru/numbers/2009_2/ta7) (accessed 16.04.2018).
5. Isaeva V.V., Kas'yanov N.V. *Fraktal'nost' prirodnykh i arkhitekturnykh form* [Fractality of natural and architectural forms]. *Kultura: vestnik Dal'nevostochnogo otdeleniya RAN – Culture: the bulletin of the Far-Eastern branch of the Russian Academy of Sciences*, 2006, No. 5.
6. Ismail Kh.D.A., Shishin M.Yu. *Obosnovanie fraktal'nogo metoda analiza pamyatnikov arkhitektury* [Substantiation of the fractal method of analysis of architectural monuments]. *Vestnik Altaiskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta – Bulletin of the Altai State Technical University*, 2011, No.1-2, pp. 27-30.
7. Korobko V.I. *Zolotaya proporsiya i problemy garmonii sistem* [Golden proportions and problems of harmony of systems]. Moscow, Publisher ASV, 1998.
8. Korobko V.I., Korobko G.N. *Zolotaya proporsiya i chelovek* [A golden proportion and a person]. Moscow, Publisher ASV, 2002.
9. Mandel'brot B. *Fraktal'naya geometriya prirody* [Fractal geometry of nature]. Moscow, 2002.
10. Description of mathematical functions in Microsoft Excel. Available at: <http://office.microsoft.com/ru-ru/excel-help/HP010342332.aspx?CTT=5&origin=HP010342920> (accessed 16.04.2018).
11. Tits A.A. *Zagadki drevnerusskogo chertezha* [Mysteries of the Old Russian drawing]. Moscow, Stroiizdat Publ., 1978.
12. Shevelev I.Sh., Marutaev M.A., Shmelev I.P. *Zolotoe sechenie: tri vzglyada na prirodu garmonii* [Golden Section: Three views on the nature of harmony]. Moscow, Stroiizdat Publ., 1990.
13. Bovill C. *Fractal geometry in architecture and design*. Bosten: Birkhäuser, 1996, 73-92 p.
14. Lorenz W. E. *Fractal and fractal architecture*. Vienna, 2003. At: Department of computer aided planning and architecture: site Vienna University of Technology. Available at: [www.fractalarchitect.com](http://www.fractalarchitect.com) (accessed 12.01.2017).
15. Salingaros N.A., Michael A., Mehaffy W. *Architecture, patterns and mathematics*. In: *A theory of architecture*. Ch. 6. Solingen: Umbau-Verlag, 2006.
16. Karperien A., Sturt C. *The FracLac* [Electronic resource]. School of Community Health, Faculty of Science: electron site. Australia, 2007. Available at: <http://rsb.info.nih.gov/ij/plugins/fracLac/FLHelp/TheoryStartUpScreen.htm> (accessed 16.04.2018).

Received: July 28, 2018.

# Искусство XX-XXI веков

ART OF THE XX-XXI CENTURIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.004

УДК 75.03(047)

## «РАЦИОНАЛИЗМ» В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ «ШЕСТИДЕСЯТНИКОВ» КАК ОДИН ИЗ ПРИНЦИПОВ ПОСТРОЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Капина Татьяна Николаевна  
Кандидат искусствоведения,  
научный сотрудник Башкирского  
государственного художественного  
музея им. М.В. Нестерова.  
Россия, г. Уфа.  
tatjanushechka@mail.ru

### Аннотация

Целью статьи является исследование творчества уфимских пейзажистов-«шестидесятников» в определенном ракурсе, который нацелен на выявление в пейзажном искусстве Башкирии различных принципов построения пейзажного образа – «эмоционального» и «рационального». Михаил Герман в упрощенной схеме показал, что эти категории ведут свое начало от Пуссена – Сезанна (рацио) и Делакруа – Ван Гога (эмоцио). На материале башкирского пейзажа эти два принципа ясно выделяются и, как нам кажется, раскрывают все разнообразие творческих подходов уфимских мастеров.

**Ключевые слова:** искусство Башкирии, уфимские пейзажисты-шестидесятники, пейзажная живопись.

### Библиографическое описание для цитирования:

Капина Т.Н. «Рационализм» в пейзажной живописи «шестидесятников» как один из принципов построения художественного образа // Искусство Евразии. – 2018. – №3(10). – С. 48-58. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.004. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1135734/12/>

Эпоха «шестидесятников» в изобразительном искусстве Башкирии и, в частности, Уфы отмечена небывалым рассветом пейзажного искусства, появлением целого созвездия мастеров, имена которых гремели тогда по всему Советскому Союзу. Творчество живописцев-«шестидесятников» привлекало внимание многих столичных исследователей, но когда на художественную арену вышла плеяда так называемых андеграундных мастеров, интерес к ним угас [3, 9, 10]. И до сих пор ни московскими, ни уфимскими искусствоведами не было написано обобщающего исследования, посвященного пейзажной живописи башкирского региона. Нами уже были изучены различные аспекты пейзажного творчества уфимских «шестидесятников» [4, 5, 6, 7, 8]. В данной статье ракурс исследования нацелен на выявление в пейзажном искусстве Башкирии различных принципов построения пейзажного образа – «эмоционального» и «рационального». Михаил Герман в упрощенной схеме показал, что эти категории ведут свое начало от Пуссена – Сезанна (рацио) и Делакруа – Ван Гога (эмоцио) [2, с. 16]. На материале башкирского пейзажа эти два принципа ясно выделяются и, как нам кажется, раскрывают все разнообразие творческих подходов уфимских мастеров.



Рис. 1. С.А. Литвинов. Рождение облаков. 1961. Картон, масло. 46х65. БГХМ им. М.В. Нестерова.



Рис. 2. А.Д. Бурзянцев. Рассвет. 1988. Холст, масло. 132х178. БГХМ им. М.В. Нестерова.

К эмоциональному способу постижения и реализации окружающей действительности тяготели Б.Ф. Домашников, А.Д. Бурзянцев и С.А. Литвинов. Они выступили продолжателями тюлькинского способа восприятия действительности, который заключался в чувственном и эмоциональном ее переживании, в стремлении передавать эмоциональное переживание природы – преимущественно через цвет. Ландшафты своего родного края они всегда изображали с трепетностью и любовью, подчеркивая неповторимость и индивидуальность их облика.

Тюлькин А.Э., наряду с другими художниками, преподавая в Башкирском музтехникуме, воспитал целое созвездие живописцев, которые в 1960-е годы выступили на всероссийской художественной арене, определив лицо «уфимской пейзажной школы». У художника не было специально разработанной и теоретически сформулированной системы преподавания. Как и его учитель Н.И. Фешин, на уроках он садился за мольберт и правил работы учеников. Особенность метода обучения у пейзажиста, по свидетельству М.А. Назарова, заключалась в стремлении вызвать

у молодых художников в процессе написания картины, в первую очередь, эмоциональное переживание и чувство. Старейший уфимский пейзажист не был художником рациональным, поэтому развивал в своих учениках умение воспринимать природу сквозь призму личностного чувственного восприятия, воплощая всю гамму переживаний в живописи, построенной на основе тонкого колористического видения.

Эмоциональный принцип построения пейзажного образа наиболее ярко проявляется у А.Д. Бурзянцева. Будучи необыкновенно темпераментной и страстной натурой, художник стремился для усиления энергетики пейзажного образа как можно выразительнее фиксировать свои переживания с помощью яркого цвета, линии, композиции, деформации объектов природы. Вероятно, свое состояние он поддерживал поэзией Серебряного века, наизусть читая стихи С. Есенина, А. Блока, Б. Пастернака. Их представления о мироздании не могли не найти отклика в чувствительной душе уфимского художника.

Пейзаж «Рассвет» (1988) А.Д. Бурзянцева решен в духе художественной традиции символизма: вместо объективного взгляда на действительность в пейзаже он показал таинственность окружающего пространства. На полотне изображен особый момент суток, близкий к рассвету, когда ночь еще сохраняет свои права. Поэтому город, погруженный во тьму, таит в себе не подвластные человеку таинственные силы, словно бы исчезающие на наших глазах с рассветом.

На «рациональном» принципе построения пейзажного образа базируется творчество М.А. Назарова, А.В. Пантелеева и А.А. Пустарнакова.

Творчество А.А. Пустарнакова стоит несколько особняком от большинства пейзажистов-«шестидесятников». Как писал сам художник, его пейзаж «В предгорьях Урала» (1953) однажды не приняли на выставку из-за «отсутствия “сочности и мажистости”» [11], так как он работал в особой манере тщательно проработанного, гладкого письма.



*Рис. 3. В.П. Пустарнаков. Пастбище. 1967.  
Холст, масло. 149х199.  
БГХМ им. М.В. Нестерова.*

При этом В.П. Пустарнаков проявил широту интересов в творчестве: он писал пейзажи, жанровые картины на тему войны, натюрморты. Основная нагрузка в его произведениях лежала не на живописи как таковой, что было характерно для большинства пейзажистов-«шестидесятников», а на повествовании. Существенная разница прослеживается и в построении композиции. Если его коллеги-художники предпочитали изображать природу как бы увиденной с высоты, то В.П. Пустарнаков,

напротив, землю показывал узкой полосой, а все зрительское внимание сосредотачивал на небе, что в большей степени характерно для пейзажистов 1970-80-х годов («Пастбище», 1967). По свидетельству современников, В.П. Пустарнаков очень просто объяснял свой подход к изображению природы, основанный на принципах наивного искусства: небо, земля и т.д. в условном изображении приобретали знаковую природу. Благодаря этому художник выходил на такой уровень обобщения, когда природа представлялась не как конкретное географическое место, а как обобщенный образ земли. Именно так, посредством языка наивного искусства, будут выходить на более широкий план обобщения и «семидесятники».

«Рационализм» в построении пейзажного образа отчетливо проявился и в творчестве М.А.Назарова. Сам художник говорил, что на него повлияли два педагога: А.Э. Тюлькин и Б.Ф. Лалетин. Последний, помимо прочего, преподавал математику и черчение и демонстрировал рациональный подход к творчеству, что, вероятно, сказалось и на формировании творческого мышления М.А. Назарова. Выпускник Уфимского техникума искусств, а впоследствии факультета живописи Государственного художественного института Эстонской ССР (Таллин), он первым на башкирской земле применил принципы неозавангарда. Если большинство художников-«шестидесятников», как было сказано выше, поддерживало принципы традиционной перспективной живописи, иногда прибегая к ее нарушению, то М.А. Назаров в своем творчестве отказался от линейной перспективы окончательно. Он навсегда порвал свои отношения с традиционным построением картины. Начав свой творческий путь еще в 1950-е годы, он не имел возможности выставляться до 1990-х годов – его картины не принимали на выставки. Архивные материалы Союза художников БАССР дают возможность почувствовать масштаб трагедии, заключавшейся в противостоянии живописца косности и политизированности правления Союза художников, отрицавшего подлинность художественного видения М.А. Назарова<sup>1</sup>.

Даже благоприятные для искусства «оттепельные» годы не могли изменить ситуацию кардинально. Не было условий, способствующих быстрому внедрению принципов авангардной живописи в искусство республики. В то же время это не мешало формированию особого художественного видения уфимского живописца, по крупицам собиравшего профессиональный опыт. В самом начале 1960-х годов М.А. Назаров посетил выставку мексиканского искусства в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, в Ленинграде – выставку К.С. Петрова-Водкина. В Уфе он жил неподалеку от художественного музея им. М.В. Нестерова, работал там научным

---

<sup>1</sup> Одна из этих записей содержит такую характеристику живописи «левого» художника: «В творчестве молодого художника Назарова М.А. также имеются неверные понятия в вопросе “о новаторстве”, в последних работах мало выражены образы наших современников. Люди у Назарова нарочито огрублены, деформированы, выражен аскетизм и недовольство, хотя молодой автор и называет свои работы “Рабочая”, “Солдат”, “Студентка”. Но эти названия не помогают раскрывать образы наших современников, что-то старым и нехорошим веет от этих работ». Узкоклассовая направленность искусства, которая выражалась в тезисе о принадлежности искусства народу и необходимости быть понятным и доступным для него, приводила к унижению для художника обстоятельствам. В архиве Союза художников БАССР также сохранился протокол обсуждения выставки башкирских художников 1963 года, на котором некто Максимов, инженер по ремонту электроаппаратуры, вероятно, с чувством негодования и сознания своей правоты высказывался в адрес М.А. Назарова: «Пусть он больше так не пишет». Переписка с Союзом художников РСФСР, партийно-советскими органами // ЦАОО РБ.Ф.10293. Оп.1. Д. 88. Л. 8.

сотрудником, читал лекции по искусству. Он рано начал увлекаться русскими сезаннистами, так как произведения некоторых из них всегда можно было видеть в экспозиции уфимского музея.



Рис. 4. М.А. Назаров. Портрет М.Н. 1966. Холст, темпера. 138x95. Собственность автора.



Рис. 5. М.А. Назаров. Деревня, горы. 1968. Холст, темпера. 92x111. Собственность автора.

Назаров М.А. принадлежит к тем немногим художникам, эволюция которых не знает резких отклонений, сложных зигзагов. Он как-то сразу восстал против реалистической живописи. Хотя портрет не входит в круг наших интересов, но любопытным будет рассмотреть работу М.А. Назарова 1966 года «Портрет М.Н.», где живописец намеренно оставляет «композиционную ошибку». У стула, на котором сидит женщина, всего две ножки, и красный пол под стулом, продолжающийся за ним, никак пространственно не оформлен, поэтому он производит впечатление абстрактного красочного пятна. «Композиционную ошибку» молодой художник выставил намеренно, чтобы ярко продемонстрировать свою причастность авангарду и преклонение перед этим течением.

Эти принципы М.А. Назаров внедрял и в пейзажные произведения. В картине «Деревня, горы» (1968) пятна краски играют самоценную роль, объекты пейзажа, дома также никак не привязаны перспективно к земле, они хаотично расположены в условном пространстве, являясь символическими обозначениями деревни. Пространство в пейзажах М.А. Назарова не «изображается, а истолковывается». Именно личность М.А. Назарова, который долгие годы находился в условиях неприятия и непонимания, стала для молодых художников в 1970-80-е годы особенно притягательной.

Равным М.А. Назарову по своему масштабу и имеющимся знаниям был в то время А.В. Пантелеев – человек-«конструкция», как говорил о нем Я.Ю. Крьюжеский. Близкие ему художники вспоминают его как очень образованного человека.

В творчестве А.В. Пантелеева получил развитие индустриальный пейзаж. В своих работах на производственную тему художник ярко демонстрировал свой аналитический, рациональный подход к изображению.



Рис. 6. А.Э. Тюлькин. Тракторы. Этюд. 1930. Фанера, темпера. 77х78,7. БГХМ им. М.В. Нестерова.



Рис. 7. Б.Ф. Домашников. Этюд. 1980-е гг.. Холст, масло. Собственность семьи Б.Ф. Домашникова (фото В.Б. Домашникова).

Если А.Э. Тюлькин в индустриальных произведениях технику – например, трактор – писал теми же живописными средствами, с той же мягкостью, живописностью и тонкостью колористического решения, что и органическую природу, то А.В. Пантелеев подошел к индустриальной теме программно и с адекватной содержанию формой. Он схематизировал формы и объекты индустриальной среды, придавая пейзажам остросовременное звучание. Любопытно, что А.Э. Тюлькин в большей степени поддерживал Б.Ф. Домашникова, а о А.В. Пантелееве говорил, что он чертит свои картины по линейке. Это свидетельствует о принципиальном различии подходов к изображению учителя и его ученика.

Творчество А.В. Пантелеева совпало с новой волной промышленного строительства в 1950-е годы, а также открытием новых нефтяных месторождений, которые способствовали тому, что Башкирия стала одним из центров химической и нефтехимической промышленности. Это подкрепило интерес к индустриальному пейзажу в среде художников.

В картине «Медный рудник» (1961) А.В. Пантелеева намечаются первые приметы его будущих работ. Здесь художника привлекает не атмосферное состояние природы, а рисунок земли, ступенчатые переходы карьера. Он выстраивает и ритмизирует их. Художник-декоратор театральной сцены во втором поколении, он становится мастером станковой картины. Как и Б.Ф. Домашников, А.В. Пантелеев отчасти привнес в живопись и некоторые особенности и приемы, принятые в декорационном искусстве, в первую очередь – стилизацию объектов пейзажа, условность в решении пейзажного пространства.

«Горлицы» (1969) – одна из тех работ, которая также окажется характерной для его творчества. В ней художник еще сохраняет природные цвета, но форма становится

неразличимой по своей структуре и плотности. При этом именно предметное восприятие окружающего пространства позволило А.В. Пантелееву увидеть производственную среду по-новому.

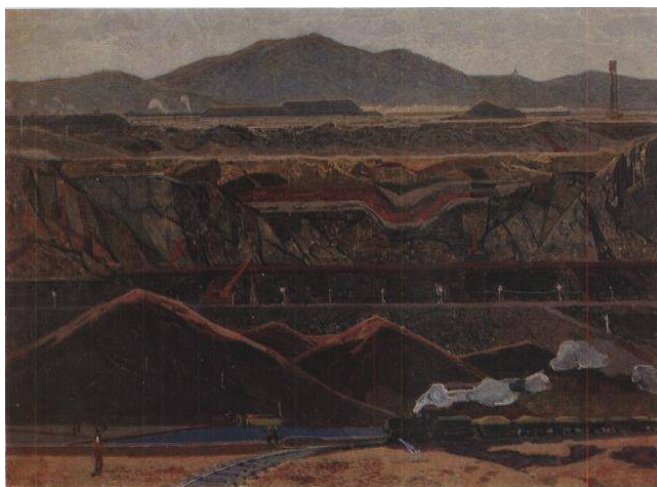


Рис. 8. А.В. Пантелеев. Медный рудник. 1961.  
Холст, масло. 105х154.  
БГХМ им. М.В. Нестерова.



Рис. 9. А.В. Пантелеев. Горлицы. 1969.  
Холст, масло, 140х160. Пермская  
областная картинная галерея.



Рис. 10. А.В. Пантелеев. Уфимская ТЭЦ. 1970-  
1971. Холст, масло, 150х165.  
БГХМ им. М.В. Нестерова.

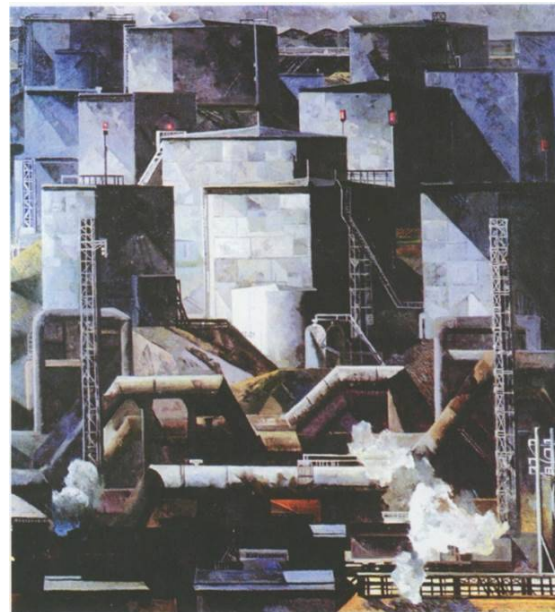


Рис. 11. А.В. Пантелеев. Нефтехранилище.  
1972 Холст, масло, 158х154. ГТГ.

А.В. Пантелеев на протяжении многих лет работал в тесном общении с М.А. Назаровым, по словам которого, по мере того, как это становилось возможно, они увлекались искусством «бубнововалетцев», живописью П. Пикассо<sup>2</sup>.

В 1970-80-е А.В. Пантелеев годы увлекся натюрмортами. Известно, что в этот период пристальный взгляд художников был обращен к классическому искусству,

<sup>2</sup> Из беседы с М.А. Назаровым. 22.11. 2009.

в особенности зарубежному. Для многих живописцев источником вдохновения стала эпоха Возрождения. В ней они находили притягательными интеллектуальность, совершенство пластических форм. Натюрморты А.В. Пантелеева, где на переднем плане иллюзорно изображаются различные предметы, а на втором открывается окно с пейзажем, отсылают нас к композициям итальянских мастеров. В таких работах уфимский художник фокусирует зрительское внимание на каждом предмете натюрморта в отдельности. Имея символическую нагрузку, они усложняют образную структуру произведения и в то же время дают возможность зрителю постичь зашифрованные смыслы. Многочисленные окна, проемы, рамы картин с пейзажами, игра отражений в стеклах дают представление о многомерности представляемого перед зрителем мира.

Итак, «рационализм» в построении пейзажного образа, проявившийся в творчестве В.П. Пустарнакова, в какой-то степени отталкивающегося от наивного искусства, М.А. Назарова – последователя сезанновского художественного мышления, и А.В. Пантелеева – высокообразованного интеллектуала, был вызван желанием вести диалог со зрителем на уровне композиции и определенных мотивов, выражать не чувства, а мысли. Усложнившаяся структура произведения свидетельствовала о понимании художников многомерности, многоаспектности жизни, уходит желание сохранять непосредственность впечатления от природы, так как важным становится интеллектуальная составляющая произведения.

В целом ряде произведений позднего периода творчества – «Нефтехранилище» (1972), «Уфимская ТЭЦ» (1971), «Северный газ» (1987) и других – А.В. Пантелеев изображал здания завода самостоятельными и автономными от человека существами, как бы живущими по собственным законам. Это свидетельствовало о постепенном переосмыслении роли индустриальной техники в человеческом бытии, к которому в итоге придет пейзажист, о чем исчерпывающе написала в своем исследовании И.Б. Балашова [1]. Сейчас мы понимаем, что мастер отразил в своем творчестве позднего периода всеобщее разочарование в науке, техницизме, которое так полно выразилось в философии экзистенциализма и в творчестве так называемого «молодого» поколения художников 1970-1980-х годов. Когда они начали выступать на художественной арене, мастера-«шестидесятники» еще переживали творческую зрелость. Многие из них состояли в правлении Союза художников, имея устоявшееся представление о критериях качества живописи. Архивные материалы Союза художников БАССР свидетельствуют о том, что молодым художникам приходилось нелегко завоевывать свое место в художественной жизни республики. Старшее поколение никак не хотело принимать скрупулезно написанные в скупой цветовой гамме произведения, в которых отсутствовала живописность, выразительность мазка, множественность цветовых градаций. Более того, работы молодых были отмечены ироническим и пессимистическим настроением, что также шло вразрез с представлением о задачах искусства старшего поколения. «Рационализм» и интеллектуальная составляющая произведений стали преобладать в творчестве художников 1970-1980-х годов. Провозвестниками нового для молодых в этот период в советском искусстве стали Д.Д. Жилинский и В.Е. Попков. В Башкирии одним из живых слагаемых нового творческого самосознания оказалась эстетика мастеров М.А. Назарова, А.А. Пустарнакова и А.В. Пантелеева.

## Литература

1. Балашова И.Б. Индустриальная тема в творчестве А.В. Пантелеева в контексте советского промышленного пейзажа: автореф. дис. ... канд. Искусств. – СПб., 2009. – 25.
2. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 480 с.: ил.
3. Голованов Н. Н. Борис Федорович Домашников. – М.: Художник РСФСР, 1965. – 38с.: 242ил.
4. Капина Т.Н. Образ православного храма в пейзажной живописи Б.Ф. Домашникова // Научные труды. Проблемы развития отечественного искусства / науч. ред. В.А. Леньшин. – СПб.: Санкт-Петербургский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. – Вып. 16. Январь / март, 2011. – С. 164 – 172.
5. Капина Т.Н. Образ рожи и особенности его художественного воплощения в творчестве Б.Ф. Домашникова // Вестник Башкирского Государственного Университета. – 2011. – Т. 16, № 1. – С. 126 – 129.
6. Капина Т.Н. К вопросу о взаимодействии народного и профессионального искусства на примере пейзажей уфимских «шестидесятников» // Сборник материалов Межрегиональной научно-практической конференции «Роль Домов (Центров) народного творчества в сохранении культурного наследия народов Российской Федерации». – Уфа, 2012. – С. 83 – 87.
7. Капина Т.Н. Пейзаж М.В. Нестерова как источник творчества Б.Ф. Домашникова // Первые Нестеровские чтения. Всероссийская научно-практическая конференция. Уфа, 26 – 27 сентября 2012 года: сб. материалов конференции. – Санкт-Петербург: Дитон, 2012. – С. 134-137.
8. Капина Т.Н. Истоки формирования и становления башкирской пейзажной живописи // Искусство Евразии: на перекрестке культур: материалы научной конференции, 15 октября 2013. – Уфа: Уфимский государственный университет экономики и сервиса, 2013. – С. 38-48.
9. Нехорошев Ю. Б. Домашников. – М.: Сов. Художник, 1989.
10. Порто И.Б. Александр Васильевич Пантелеев. – Л.: Художник РСФСР, 1988. – 136с.
11. Пустарнаков В.П. Живопись. Графика: Каталог / Авт.-сост. В.М. Сорокина. – Уфа: Информреклама, 2004. – С. 5.ил.

Статья поступила в редакцию: 19.09.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.004

## «RATIONALISM» IN THE LANDSCAPE PAINTING OF THE SIXTIES AS ONE OF THE PRINCIPLES OF THE FORMATION OF THE ARTISTIC IMAGE

Tatyana Nikolaevna Kapina  
PhD in Art Studies,  
scientific employee of the Bashkortostan State  
M.V. Nesterov Art Museum.  
Russia, Ufa.  
tatjanushechka@mail.ru

### Abstract

The aim of the article is to study the creativity of the Ufa landscape painters- «sixties» in a certain perspective, which is aimed at revealing in the landscape art of Bashkiria various principles of building a landscape image – «emotional» and «rational». Mikhail German in the simplified scheme showed that these categories are derived from Poussin, Cezanne (rational) and Delacroix, van Gogh (emotions). These two principles are clearly defined by the material of Bashkir landscape painting and, it seems to us, reveal the diversity of creative approaches of Ufa masters.

**Keywords:** art of Bashkiria, Ufa landscape painters-sixties, landscape painting.

### Bibliographic description for citation:

Kapina T.N. «Rationalism» in the landscape painting of the sixties as one of the principles of the formation of the artistic image. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 3(10), pp. 48-58. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.004. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1135734/12/> (In Russian).

### References

1. Balashova I.B. *Industrial'naya tema v tvorchestve A.V. Panteleeva v kontekste sovetskogo promyshlennogo peizazha*. Avtoref. diss. kand. iskusstvovedeniya 17.00.04 [Industrial theme in the works of A.V. Panteleev in the context of the Soviet industrial landscape. Author's abstract of PhD in art history]. St. Petersburg, 2009, 25 p. (In Russian).
2. German M. *Modernizm. Iskusstvo pervoi poloviny XX veka* [Modernism. Art of the first half of the twentieth century]. St. Petersburg, Azbuka-klassika, 2005, 480 p.
3. Golovanov N. N. *Boris Fedorovich Domashnikov* [Boris Fedorovich Domashnikov]. Moscow, Khudozhnik RSFSR, 1965, 38 p.
4. Kapina T.N. *Obraz pravoslavnogo khrama v peizazhnoi zhivopisi B.F. Domashnikova* [The image of the Orthodox church in landscape painting B.F. Domashnikov]. *Nauchnye trudy*.

*Problemy razvitiya otechestvennogo iskusstva* [Scientific works. Problems of the development of national art]. St. Petersburg, Iss. 16, January / March, 2011, pp. 164 – 172.

5. Kapina T.N. *Obraz roshchi i osobennosti ego khudozhestvennogo voploshcheniya v tvorchestve B.F. Domashnikova* [The image of the grove and the peculiarities of its artistic embodiment in the works of B.F. Domashnikov]. *Vestnik Bashkirskego Gosudarstvennogo Universiteta – Bulletin of the Bashkir State University*, 2011, vol. 16, No. 1, pp. 126 – 129.

6. Kapina T.N. *K voprosu o vzaimodeistvii narodnogo i professional'nogo iskusstva na primere peizazhei ufimskikh «shestidesyatnikov»* [On the interaction of folk and professional art with the example of landscapes of the Ufa «sixties»]. *Sbornik materialov Mezhhregional'noi nauchno-prakticheskoi konferentsii «Rol' Domov (Tsentrov) narodnogo tvorchestva v sokhranении kul'turnogo naslediya narodov Rossiiskoi Federatsii»* [Collection of materials of the Interregional Scientific and Practical Conference «The Role of Domes (Centers) of Folk Art in the Preservation of the Cultural Heritage of the Peoples of the Russian Federation»]. Ufa, 2012, pp. 83 – 87.

7. Kapina T.N. *Peizazh M.V. Nesterova kak istochnik tvorchestva B.F. Domashnikova* [Landscape of M.V. Nesterov as a source of creativity of B.F. Domashnikov]. *Pervye Nesterovskie chteniya. Vserossiiskaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya. Ufa, 26 – 27 sentyabrya 2012 goda: sb. materialov konferentsii* [First Nesterov Readings. All-Russian scientific-practical conference. Ufa, September 26 – 27, 2012: Coll. of conference materials]. St. Petersburg, Diton Publ., 2012, pp. 134 – 137.

8. Kapina T.N. *Istoki formirovaniya i stanovleniya bashkirskei peizazhnoi zhivopisi* [The origins of the formation and formation of the Bashkir landscape painting]. *Iskusstvo Evrazii: na perekrestke kul'tur: materialy nauchnoi konferentsii, 15 oktyabrya 2013* [The Art of Eurasia: at the Crossroads of Cultures: Proceedings of the Scientific Conference, October 15, 2013]. Ufa, Ufa State University of Economics and Service, 2013, pp. 38 – 48.

9. Nekhoroshev Yu. B. *Domashnikov* [B. Domashnikov]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik, 1989.

10. Porto I.B. *Aleksandr Vasil'evich Panteleev* [Alexander Vasilyevich Panteleev]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1988, 136 p.

11. *Pustarnakov V.P. Zhivopis'. Grafika (Katalog)* [Pustarnakov V.P. Painting. Graphics (Catalog)]. Ufa, Informreklama Publ., 2004.

Received: September 19, 2018.

## ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ С.Ю. ЖУКОВСКОГО (1873-1944)

Филиппова Ольга Николаевна  
Искусствовед, член Ассоциации  
искусствоведов.  
Россия, г. Москва  
iscusstvo0891@mail.ru

### Аннотация

Среди мастеров русской пейзажной живописи конца XIX – начала XX столетия, определивших ее лицо, важно отметить Станислава Юлиановича Жуковского (1873-1944) – выдающегося мастера дореволюционной и предреволюционной России. Его работы пронизаны человечностью, лиризмом, природа в них, выражаясь словами И.И. Левитана (1860-1900), «профильтрована через темперамент художника». В самой любви художника к русской природе, в существе его интереса к многообразным проявлениям ее жизни заключены, прежде всего, традиции саврасовско-поленовской школы. Он опирался в своем творчестве не только на пейзаж настроения И.И. Левитана, но и использовал опыт В.А. Серова (1865-1911) и К.А. Коровина (1861-1939), не повторяя ни одного из них.

**Ключевые слова:** Творчество С.Ю. Жуковского, рисунки, наброски, пейзажи, традиции русской пейзажной школы, конкурсы, выставки, этюд, картина, тема усадьбы в творчестве мастера, педагогическая деятельность, интерьеры.

### Библиографическое описание для цитирования:

Филиппова О. Н. Пейзаж в творчестве С.Ю. Жуковского (1873-1944) // Искусство Евразии. – 2018. – №3(10). – С. 59-73. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.005. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1135734/14/>

Станислав Юлианович Жуковский родился 13 мая 1873 года на Гродненской земле, близ села Ендреховице Волоколамского уезда, в имении Старая Воля. Жуковские поселились в этих местах после событий 1863 года, когда родовое гнездо в Польше было разорено. За участие в польском восстании двое сыновей деда были сосланы в Сибирь, а младший Юлиан потерял все свое состояние и все права, связанные с дворянством. Он не мог больше иметь недвижимое имущество и жить на родине. В Старой Воле он арендует просторный дом со службами и большим садом. Семья живет патриархально и очень замкнуто. Мать художника, урожденная Мария Вержбицкая, получила блестящее по тем временам образование во Франции и, уехав с мужем в изгнание, целиком посвятила себя детям.

Она учила Болеслава, Стефанию и Станислава иностранным языкам и музыке, всячески поощряла их занятия рисованием. Отец же, всегда суровый и замкнутый, замечал одного только Болеслава и на него одного возлагал надежды. Ко всем остальным относился сухо, почти враждебно. Он и слышать не хотел о том, чтобы младший сын стал художником. «Маляж» – разве это профессия для дворянина [10, с. 6].

Непокорного сына часто наказывал, отсылал к пастухам в деревню. Сложные отношения с отцом угнетали, но пастушьи обязанности послужили, в конечном счете, на пользу будущему художнику. Вырвавшись из дома, он жадно приглядывался и прислушивался ко всему окружающему. С рассвета до позднего вечера бродил он со стадом по окрестным лугам. Каждый день перед ним были новые места, новое небо, новые краски. Не отсюда ли такая всепоглощающая любовь к природе, которая живым началом питала искусство С.Ю. Жуковского?

Осенью 1880 года Станислав с отцом едет в Варшаву. Его определили в прогимназию Логовского, но пробыл он там очень недолго. То ли нежелание покориться воле отца, то ли все возрастающий интерес к искусству мешали ему сосредоточиться на занятиях, но успевал он плохо. Вскоре его перевели в реальное училище в Белосток, где учился его старший брат. Годы, проведенные в училище, не оставили сколько-нибудь заметного следа в жизни художника. Но, знакомство с С.Н. Южаниным (1862-1933) сыграло решающую роль в судьбе С.Ю. Жуковского.

Южанин С.Н. стал первым его учителем, первым наставником в искусстве и верным другом. Окончив в свое время московское Строгановское училище, он преподавал рисунок в провинциальных школах, вкладывая много тепла и чувства в любимое дело. Выполненные под руководством С.Н. Южанина рисунки, наброски, пейзажи художник хранил всю жизнь – с них началось его приобщение к миру прекрасного, радость познания окружающего. После смерти матери навсегда порвались связи с родным домом. Уехал в Петербург старший брат, и С.Н. Южанин стал единственным человеком, близким С.Ю. Жуковскому. По его настоянию осенью 1892 года С.Ю. Жуковский поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества и стал москвичом.

Склонность к пейзажу, определившую всю дальнейшую судьбу художника, С.Ю. Жуковский ощутил, по-видимому, очень рано. Сказывалась она не только в первых его работах, посвященных природе, она проявилась, главным образом, в выборе школы, где ему предстояло учиться. Он не поехал в Петербург, чтобы поступать в Академию художеств, а предпочел Москву и Училище живописи, которое имело свои преимущества, свои традиции русской пейзажной школы. Правда, в те годы училище переживало трудную пору. Одного за другим оно теряло столпов передвижничества, на которых держались его демократические основы, а из совета Московского художественного общества (высшего руководства школой) вышел П.М. Третьяков (1832-1898).

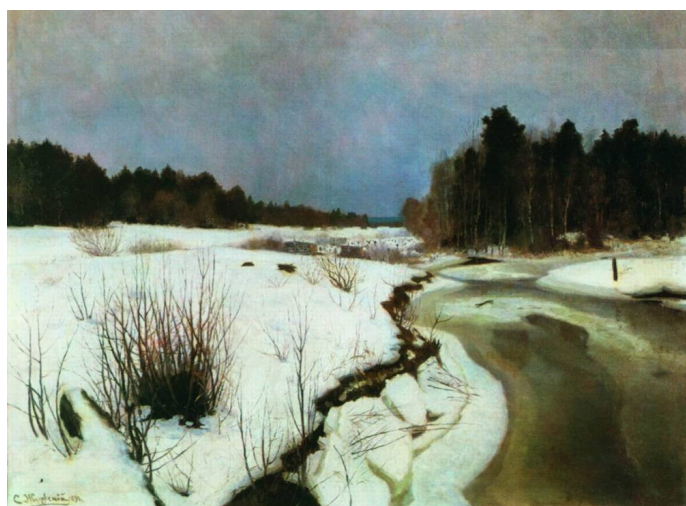
Значение П.М. Третьякова в общекультурной жизни Москвы и в делах училища было огромно. Только вовремя обновленный состав преподавателей, куда вошли ведущие московские мастера А.Е. Архипов, Н.А. Касаткин, Л.О. Пастернак, К.А. Савицкий, С.А. Коровин, а чуть позднее И.И. Левитан и В.А. Серов, направил систему преподавания в нужное русло.

О поре ученичества С.Ю. Жуковский вспоминал с большой теплотой. Получив положенные по уставу первые номера за работы в оригинальном и головном классах, он перешел к Л.О. Пастернаку (1862-1945) в фигурный класс. Поправляя работы, Л.О. Пастернак непременно обращал внимание учеников на достижения своих любимых художников. То он приводил в пример произведения П.П. Рубенса, разъясняя живописное содержание того или иного холста, то приносил репродукции с картин Рембрандта, раскрывая внутренний смысл его цветовых гармоний. Очень скупые замечания делал А.Е. Архипов (1862-1930), у которого С.Ю. Жуковский работал в следующем, натурном классе. Затаив дыхание, все следили за тем, как он показывал на холсте, непонятые кем-нибудь из учеников главные пластические связи фигуры.

Интересно проходили занятия у К.А. Савицкого (1844-1905) – виртуозного мастера многофигурной композиции. Он, по собственному его выражению, придерживался «честного и святого направления» передвижников и требовал от учеников высокой гражданственности в оценке явлений жизни [10, с .8]. По утрам обычно писали натурщиков в мастерской Н.А. Касаткина (1859-1930), затем, наскоро перекусив, шли на общеобразовательные занятия. Обедали все вместе где-нибудь в дешевой кухмистерской и к пяти часам возвращались на вечерний рисунок.

Близкое общение с корифеями Товарищества передвижных художественных выставок и с В.А. Серовым, который вел в училище высшие мастерские портрета и жанра, не прошло, да и не могло пройти бесследно для такого чуткого и восприимчивого художника, как С.Ю. Жуковский.

Однако пейзажист формировался в нем под непосредственным влиянием В.Д. Поленова (1844-1927) и И.И. Левитана, – В.Д. Поленова не учителя, а художника, с именем которого, связана целая эпоха в русском искусстве. До прихода в училище И.И. Левитана С.Ю. Жуковский учился у одной только природы, но это изучение исходило из уже утвердившихся основ поленовской школы.



*Рис. 1. С.Ю. Жуковский. «К весне».  
1894 г. Х., м., 63,0 X 80,5 см.  
Национальная картинная галерея  
Армении (Ереван). Источник:  
<http://artpoisk.info/>*

Один из первых его пейзажей «К весне» относится к 1894 году [10, с. 9] (рис. 1). Влияние В.Д. Поленова чувствуется здесь в прозрачности и чистоте красок, в пластической четкости изображения. Оно в том, как гармонично и ясно организована композиция уравновешенного по массам холста, как положена плоскость земли в пространстве, как закреплены уходящие в глубину планы.

Это умение работать и привычка не торопиться, когда речь идет о кропотливом изучении традиций, о познании основных законов сложения образа, очень характерны для молодого С.Ю. Жуковского. Да и позднее, уже учась у И.И. Левитана, мастера, с которым он находил больше всего точек соприкосновения, он словно бы сдерживал свои возможности, заставляя современников только догадываться о таящихся в нем силах, чтобы, накопив необходимый профессиональный опыт, разом раскрыться во всем обаянии и блеске недюжинного таланта.

Счастливой была творческая судьба художника. С самого начала он не знал неудач и горьких разочарований. Редко можно было встретить такое сочетание первоклассных педагогов и такое талантливое окружение сверстников. И сама художественная атмосфера тогдашней Москвы немало способствовала гармоничному развитию индивидуальности С.Ю. Жуковского. В те годы конкурсы, выставки открывались одна за другой: передвижные, московского Товарищества художников, Общества любителей художеств, ученические.

После нескольких удачных дебютов на выставках в училище С.Ю. Жуковский в 1896 году послал передвижникам свой пейзаж «Утро» [10, с. 10]. Послал с опаской – ведь жюри настороженно относилось к произведениям К.А. Коровина, отклоняло работы С.А. Виноградова, Е.Д. Поленовой и многих других уже сложившихся художников. Но успех превзошел все ожидания. Не только зрители, сами педагоги училища с интересом останавливались перед картиной ученика фигурного класса. Представленные на конкурс Общества любителей художеств пейзажи «Май», «Осенней ночью» и «Апрельский вечер» принесли С.Ю. Жуковскому две премии [10, с. 10] (рис. 2, 3). Успех пришел рано, но это только возбуждало энергию художника, утраивало силы, заставляло работать.



*Рис. 2. С.Ю. Жуковский. «Май». 1896 г.  
Х., м., 71,0 X 98,0 см.  
Собрание Ю.С. Торсуева (Москва).  
Источник: <http://artpoisk.info/>*



*Рис. 3. С.Ю. Жуковский. «Апрельский  
вечер». 1898 г. Х., м., 67,0 X 127,0 см.  
Челябинская областная картинная галерея  
(Челябинск). Источник:  
<http://artpoisk.info/>*

На экзамене 1897 года С.Ю. Жуковский получил сразу две малые серебряные медали за этюд и рисунок. Наступило время писать картину на большую серебряную медаль. Утверждение эскиза прошло удачно. Впереди было два свободных года для подготовки к выпускным экзаменам. И тут снова произошло событие – это женитьба на одной из учениц училища А.А. Игнатьевой. Жуковские поселились в двухкомнатной меблированной квартире на Вокзальной (ныне Комсомольской) площади. Жизнь пошла своим чередом.

Осенью 1898 года в училище приехал И.И. Левитан, и для С.Ю. Жуковского наступила пора самого напряженного и самого счастливого ученичества. Новый профессор – это был прославленный русский мастер – и новая мастерская вызвали всеобщее любопытство. «Некоторые ученики заспорили: нужно ли учиться пейзажу?! Я пошел в профессора потому, что чувствую, что учить пейзажиста можно и должно», – объяснял И.И. Левитан [10, с. 11]. В классах стояли натурщики, одетые «под крестьян» или «под мастеровых», так о И.И. Левитане-учителе рассказывала Н.Ф. Енгальчева, в мастерскую же И.И. Левитана принесли живые деревья в кадках, пахнущие лесом папоротники, дерн и мох [10, с. 11]. Красноватая занавеска в угловом окне создавала на просвет иллюзию вечерней зари. Следующая же за этой постановка показалась ошеломляющей по новизне живописных задач. Весь асфальтовый пол в мастерской был уставлен керамическими горшками с цветущими бело-розовыми азиями.

Роскошные цветы, красиво освещенные из боковых окон, рождали какую-то небывалую феерию красок. «Цветы жили, отцветали, зацветали вновь – это давало новые комбинации для композиции этюда. Нужно было, заканчивая постепенно, обобщать сразу целые куски, не возвращаясь много раз к одному месту. Это приучало к внимательному и четкому письму и наблюдению. На яркой краске цветов, иногда более яркой, чем чистая краска, мы учились превращать сырую краску в живописный образ цветка», – вспоминал один из учеников И.И. Левитана – Б.Н. Липкин [10, с. 12].

И.И. Левитан был слишком большим художником, чтобы вызывать к себе одно лишь любопытство. Очень скоро не только ученики, но и окончившие курс наук конкуренты на большую серебряную медаль жадно потянулись к нему, искали с ним встреч, спрашивали его совета. Каждый час, проведенный с И.И. Левитаном, развивал и многому учил молодого С.Ю. Жуковского. Обсуждали ли они пейзажи Н.Н. Дубовского, Е.Е. Волкова, А.А. Киселева или вместе с В.К. Бялыницким-Бируля шли в мастерскую в Трехсвятительский переулок, чтобы набраться «левитановского духа» перед участием на выставках Товарищества, записывали ли палитру В.Д. Поленова, продиктованную И.И. Левитаном, считавшим, что современный пейзажист уже не может обходиться теми «изобразительными средствами и той скупой палитрой», которой пользовались старые мастера и художники начала XIX столетия, или писали этюды в деревне – все это была серьезная школа [10, с. 12].

Примечательно, что никто из учеников не старался подражать И.И. Левитану. Он помогал начинающим живописцам найти самих себя, обрести свою, глубоко индивидуальную манеру видения и понимания природы. «Тогда выдвигался большой пейзажист С.Ю. Жуковский, еще учившийся в училище, – пишет русский художник Я.Д. Минченков, – И.И. Левитан изучал каждый его этюд на выставке, расспрашивал, сколько времени он писал их, и от многих приходил в восторг» [10, с. 13]. К немалой радости С.Ю. Жуковского один из его пейзажей постоянно висел в мастерской учителя.

«Мы еще не вполне владеем умением связывать, обобщать в пейзаже землю, воду и небо, – говорил И.И. Левитан, – все отдельно, а вместе, в целом это не звучит» [10, с. 13]. Не отсюда ли родилась привычка С.Ю. Жуковского быстро фиксировать на небольших картонах основные живописные отношения земли и неба – то самое главное в пейзаже, что создает единство его звучания?

Широко применял С.Ю. Жуковский и систему левитановских лессировок, которые тот советовал класть на белые или цветные подмалевки, рассказывал Б.Н. Липкин. Занятия с И.И. Левитаном, придававшим большое значение и манере наложения мазка, и знанию самой живописной «кухни», позволили С.Ю. Жуковскому добиться со временем высокой культуры письма и большой смелости в обращении с краской [10, с. 13].

Много говорили о задачах картины – того краеугольного камня, вокруг которого то и дело возникали горячие споры. Отрицая традиционную «картинность», И.И. Левитан призывал к простоте мотива, он учил создавать пейзажную картину на основе суммированных зрительных впечатлений от непосредственно увиденной природы. «Картина, это что такое? – говорил И.И. Левитан. – Это кусок природы, профильтрованный через темперамент художника, а если этого нет, то это пустое место» [10, с. 14].

В системе преподавания И.И. Левитана не было готовых и апробированных рецептов, да и дарование С.Ю. Жуковского – слишком самобытное и яркое – не могло бы уложиться в прокрустово ложе какой-либо одной системы. Исходные связи ученика и учителя сказывались, прежде всего, в характере живописного видения, в тонком чувстве природы.

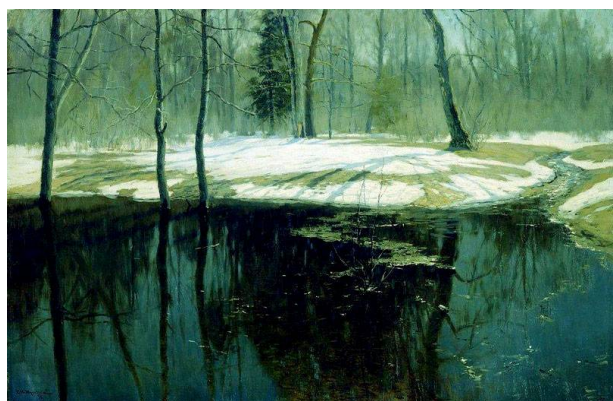


Рис. 4. С.Ю. Жуковский. «Весенняя вода». 1898 г. Х., м., 78,0 X 121,0 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург). Источник: <http://artpoisk.info/>



Рис. 5. С.Ю. Жуковский. «Весна». 1898 г. Х., м., 40,5 X 59,5 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва). Источник: <http://artpoisk.info/>

1898 год ознаменовался для С.Ю. Жуковского созданием двух отличных пейзажей: «Весенняя вода» и «Весна» [10, с. 14] (рис. 4, 5). Оба они с успехом экспонировались на выставках, и оба были приобретены – один Музеем Академии художеств, другой – П.М. Третьяковым. С.Ю. Жуковский еще не покинул училища, а всем стало очевидно, что пора его ученичества пришла к концу. В этих работах он выступал уже вполне

сложившимся художником, обладающим ярко выраженной индивидуальностью и остротой видения.

Если полотно «Весенняя вода» в какой-то мере традиционно по своей сюжетной основе, по привычной композиционной организации холста, хотя влияние В.Д. Поленова проглядывало в нем скорее ассоциативно, опосредованно, то «Весна» занимает совсем особое место в творческой биографии живописца [10, с. 14]. Такой естественности и простоты решения, таких ясных и чистых красок не встречалось еще в работах С.Ю. Жуковского. Далеко, у самого горизонта светлые дали сливаются с облачным небом. Холодноватая по тону сирень и желтые цветущие кусты мягко списаны друг с другом и с небом. Глубина пространства передана с помощью света и прозрачного воздуха, который как бы пронизывает и окутывает все предметы в картине, «стирает» графичную резкость контуров [10, с. 15].

Чувствуется, что эта праздничность красок захватила С.Ю. Жуковского, и он работал с большим увлечением, добившись цельности и красоты впечатления. Матовая поверхность тонко прописанного холста, где мелкие и гибкие мазки ложатся точно по форме, придает пейзажу необходимую мягкость звучания.

В самую счастливую для С.Ю. Жуковского пору, когда он с успехом преодолевал один рубеж за другим, не стало его учителя И.И. Левитана. Он умер 22 июня 1900 года от болезни сердца. Потрясенный утратой, С.Ю. Жуковский не возвращается в училище, не представляет выпускную картину. Трудно сказать, почему он не принимает участие в конкурсе. 5 апреля 1901 года он подает прошение с просьбой присудить ему Большую серебряную медаль за один из пейзажей, находящихся на ХХІХ выставке Товарищества. Совет присуждает С.Ю. Жуковскому звание классного художника и Большую серебряную медаль за полотно «Лунная ночь» (1899), показанное на предыдущей, ХХVІІІ передвижной выставке [10, с. 15] (рис. 6).



*Рис. 6. С.Ю. Жуковский. «Лунная ночь». 1899 г. Х., м., 88,3 X 115,0 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва).*

*Источник: <http://artpoisk.info/>*

С.Ю. Жуковский вступил на самостоятельный творческий путь в начале нового века мастером, продолжающим линию русского лирического пейзажа и использующим для этого достижения современной живописи. В живописной манере художник достиг полной свободы и уверенности в своих силах. Его полотна полны динамики, композиция лишена откровенно выявленного устойчивого равновесия, цветовые

и световые сочетания становятся напряженными, фактурная поверхность красочного слоя приобретает живость, а отрывистая краткость мазка – стремительность движения. Картины чаще пишутся не в мастерской, а непосредственно с натуры, поверхность произведения сохраняет быстроту кладки краски, темпераментность мазка. Стирается различие между понятиями «этюд» и «картина» [9, с. 13]. Этюд у него приобретает черты картинной выразительности, смысловой законченности, содержательности, а картина, которая нередко тоже пишется «а la prima», сохраняет свежесть этюдного восприятия природы [9, с. 13].

С.Ю. Жуковского начинают приглашать на выставки в качестве желанного экспонента. Успехи художника отмечались и художественной критикой. Ощувив себя самостоятельным, зрелым художником, С.Ю. Жуковский неизбежно должен был выбрать для себя круг единомышленников в искусстве, объединение, полноправным участником которого он мог бы стать. И такое объединение было образовано в Москве в декабре 1903 года – это «Союз русских художников» [9, с. 14]. С 1904 года С.Ю. Жуковский постоянно принимает участие на его выставках, и, хотя он так же, как и многие художники, входившие в новую группировку (А.С. Степанов, Л.В. Туржанский, П.И. Петровичев и др.), одновременно продолжает выставляться на передвижных выставках, все его творчество всем своим духом принадлежит «Союзу» [2, с. 10].

Уже в своем первом выступлении на выставке «Союза русских художников» он показал тонкое проникновение в смену состояний природы, умение найти в ней наиболее эмоционально выразительные «куски», а также раскрыть широкую гамму настроений [9, с. 15]. Таковы его картины «У мельницы» (1904), «У пруда. Осень» (1904) [9, с. 15] (рис. 7, 8). Одна из лучших картин этого плана – это «Осенний вечер» (1905), изображающая угол дома усадьбы Сигово в имении Колокольцевых на берегу озера Удомля [9, с. 15] (рис. 9).

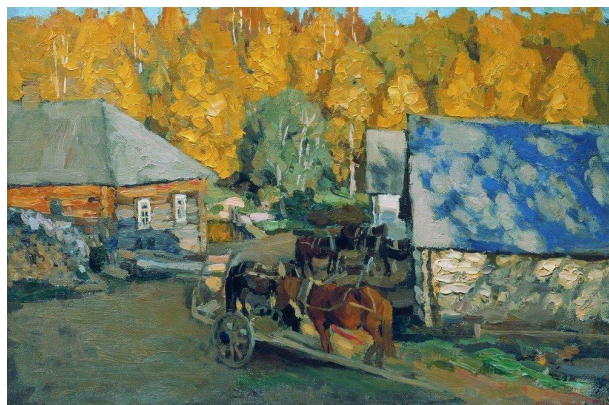


Рис. 7. С.Ю. Жуковский. «У мельницы». (1904).  
Х., м., 44,0 X 62,0 см. Государственный  
Русский музей (Санкт-Петербург). Источник:  
<http://artpoisk.info/>

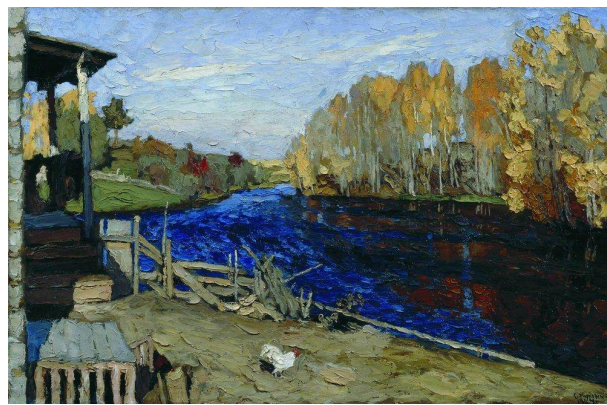


Рис. 8. С.Ю. Жуковский. «У мельницы». (1904).  
Х., м., 44,0 X 62,0 см. Государственный  
Русский музей (Санкт-Петербург). Источник:  
<http://artpoisk.info/>



*Рис. 9. С.Ю. Жуковский. «Осенний вечер». 1905 г. Х., м., 75,2 X 115,1 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва). Источник: <http://artpoisk.info/>*

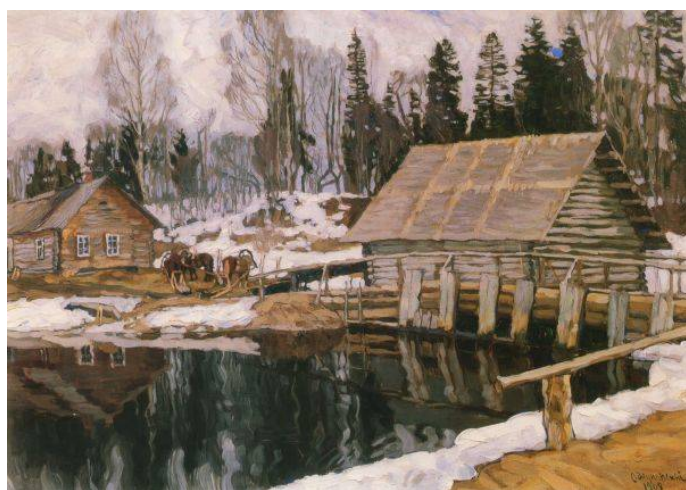
Кратковременный миг заката преобразует и поэтизирует небольшой и тихий деревянный дом. Основное настроение пейзажа создается сопоставлением темной массы дома, огненно-оранжевого отражения заката в окнах и теплых бликах на стене и светлого, желтовато-бирюзового неба. В этих контрастах есть что-то недосказанно тревожное. Лишь зыбкие, словно тающие в воздухе очертания обнаженных деревьев вносят некоторое успокоение в напряженную атмосферу пейзажа. Выразительности картины в немалой степени способствует ставший характерным для С.Ю. Жуковского плотный, корпусный экспрессивно-динамичный мазок. Художник пишет свободно и легко, отражая на полотне восхитивший его образ, сохраняя верность натуре. Но он не просто стремился сохранить на холсте то, что поразило его с первого взгляда, не ограничивал себя мимолетным впечатлением. С.Ю. Жуковский старался добиться полноты и цельности «картинного» образа [9, с. 16].

«Осенний вечер» продолжил тему усадьбы, которая стала одной из главных в творчестве мастера [9, с. 16]. Уходящие в прошлое дворянские гнезда приобретали в глазах художника романтическую окраску. И темный помещичий дом, и деревья, и закатное небо обретают одушевленность живых существ. С.Ю. Жуковский наделил образ романтикой чувств, своим настроением. Тема усадебного пейзажа все больше привлекала С.Ю. Жуковского. Впрочем, интерес к этой теме был замечен не только у него. Общий ретроспективный характер искусства начала XX века, стремление многих художников, от В.Э. Борисова-Мусатова (1870-1905) до представителей «Мира искусства», найти положительные идеалы вне «трагической картины русской действительности» времени первой русской революции 1905-1907 годов – все это, несомненно, сказалось в повышенном интересе многих живописцев, как, впрочем, и литераторов, к уходящей жизни старинных русских «дворянских гнезд» и их владельцев [9, с. 16]. Прошлое представлялось им идеальным и было окружено своеобразным романтическим ореолом.

В 1906 году С.Ю. Жуковский решил испытать себя в педагогической деятельности и открыл частную школу живописи и рисования. Программа обучения была рассчитана на два класса. В первом (подготовительном) предполагалось рисование орнаментов, гипсовых голов и натюрмортов, во втором (натурном) – ученики переходили к рисованию и живописи с живой модели. Кроме того, в школе предусматривались занятия по изучению анатомии и перспективы. Студия не ограничивалась подготовкой лишь пейзажистов; в ней ставилась задача обучения живописи, рисунку и композиции

в более широком применении, чтобы дать воспитанникам общую художественную подготовку, позволяющую каждому студийцу в дальнейшем выбрать свой собственный путь. Студия вначале помещалась в гостинице «Санкт-Петербург», а с 1910 года существовала в большой квартире С.Ю. Жуковского в Козицком переулке [9, с. 17]. В летнее время, уезжая на дачу в Тверскую губернию, С.Ю. Жуковский вывозил туда своих учеников и интенсивно работал с ними на природе. Студия просуществовала до 1917 года. Среди ее учеников были В.В. Маяковский и И.И. Нивинский.

К середине 1900-х годов С.Ю. Жуковский достиг в своем творчестве столь несомненных успехов, что привлек к себе внимание Императорской Академии художеств. На собрании 29 октября 1907 года было объявлено, что Императорская Академия «... за известность на художественном поприще признает и почитает Станислава Юлиановича Жуковского своим академиком» [9, с. 18].



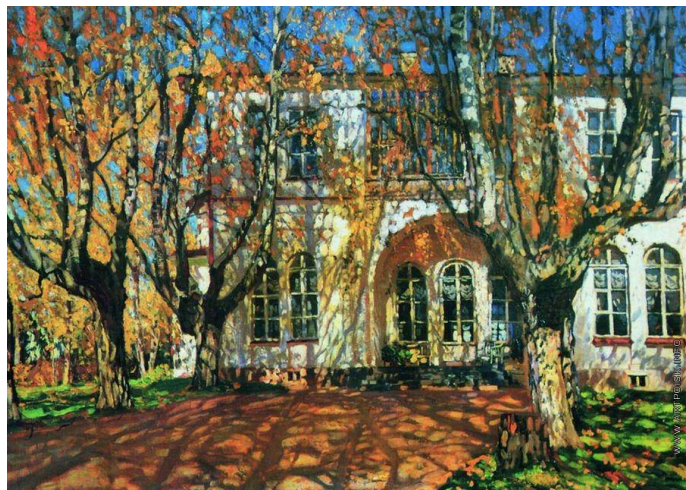
*Рис. 10. С.Ю. Жуковский. «Плотина». 1909 г. Х., м., 74,0 X 103,0 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург). Источник: <http://artpoisk.info/>*

К концу 1900-х годов творчество художника вступило в пору расцвета. «Плотина» (1909) – это один из шедевров С.Ю. Жуковского [9, с. 18] (рис. 10). В ней он нашел ту счастливую меру соединения пейзажа с жанром, при котором картина не стала повествовательной-событийной, но, оставаясь пейзажем, приобрела новый глубокий смысл. В самой, казалось бы, прозаической деревенской природе он открыл ее сокровенную поэзию, ту особенную неброскую прелесть, которую таит в себе среднерусская ранняя весна. За эту картину художнику была присуждена вторая премия имени А.И. Куинджи.

В 1910-е годы художник совершил путешествие за границу. Он едет в Швейцарию, а затем через Германию и Францию в Италию. Привезенные им этюды были показаны на выставках передвижников и «Союза русских художников», но они не прибавляют ничего нового к характеристике его творчества [10, с. 32]. С.Ю. Жуковский остается самим собой – певцом простой и скромной природы, отдавая весь жар души этой «своей» теме [10, с. 32]. Проходят годы, художник по-прежнему напряженно и много работает и по-прежнему не любит подолгу оставаться в Москве. С ранней весны, едва только устанавливаются дороги, уезжает он в Тверскую губернию. Синие озера и леса этого края, где когда-то бывал И.И. Левитан, неудержимо влекут к себе С.Ю. Жуковского. В Поддубьях – старинное, с огромным парком и садом имение

Милюковых Островки, а рядом живописная деревушка, раскинувшаяся на самом берегу озера.

Если подойти к усадьбе со стороны парка, с юга, то откроется вид на двухэтажный оштукатуренный дом, к которому ведет аллея старых деревьев. Только вспомнив солнечно-кружевное полотно С.Ю. Жуковского «В старой аллее», выполненное им в 1913 году, начинаешь по-настоящему понимать художника, чувствовать, как и он, обостренными чувствами и смотреть на все окружающее его глазами [10, с. 33] (рис. 11).



*Рис. 11. С.Ю. Жуковский. «В старой аллее». 1913 г. Х., м., 81,0 X 113,0 см. Собрание М.П. Шапошниковой (Москва). Источник: <http://artpoisk.info/>*

Пейзаж написан непосредственно с натуры – в этом убеждаешься с первого взгляда, и с первого взгляда познаешь всю силу поэтического преобразования натуры, послужившей исходным началом в сложении образа. Передавая с поразительной точностью старый дом и кряжистые деревья, С.Ю. Жуковский силой своей фантазии, натолкнувшей его на воплощение внезапно рожденного образа, одухотворил непримечательный сюжет, отчего перечисление всех кружевных бликов, ярких солнечных пятен и теней, лежащих на стене, на земле и деревьях, становится художественно оправданным, закономерным, необходимым.

Интерес этой работы не только в смелости выбранного решения или в исполнительском блеске. Он в том, что удалось выразить художнику, сплетая в некоем неразрывном единстве реально существующую и одновременно вымышленную феерию света. Правда жизни претворяется в правду и красоту искусства, и последнее определяет эстетическую ценность произведений художника.

В 1910-е годы в творчестве С.Ю. Жуковского преобладают интерьеры. «Летом, а иногда и зимой, – вспоминал один из московских старожилов, – С.Ю. Жуковский любил пожить в великолепном старом поместье, где писал интерьеры, жадно раскупавшиеся любителями старины» [6, с. 41]. Художник с исключительной тонкостью передавал красоту вещей, неповторимую прелесть уютного жилища. Большинство интерьеров было написано им в Тверской губернии, в старинных усадьбах на берегах озер Удомля и Молдино. Значительный интерес представлял и цикл работ, связанный с его пребыванием в имении Брасово.

В феврале 1917 года, после прихода к власти Временного правительства, С.Ю. Жуковский вошел в московское объединение «Изограф», учредители которого ратовали за свободное искусство, независимое от какой-либо политической доктрины

[4, с. 143]. В 1919 году художник покинул столицу и поселился в Вятке, где, вдохновленный суровой красотой природы, создал ряд пейзажей Филейского монастыря. В 1921 году художник вернулся в Москву. В этом же году в салоне на Большой Дмитровке прошла его персональная выставка, подвергшаяся резкой критике, граничащей с оскорблениями со стороны представителей популярного в то время авангардного направления.

Непрекращающиеся нападки вынудили С.Ю. Жуковского в 1923 году покинуть Россию и уехать в Польшу, где он до последних дней продолжал много и плодотворно работать. Самыми известными картинами данного периода стали пейзажи Полесья, Беловежской и Свислочской пущ: «Иней» (1928), «Осеннее утро» (1928), «Лунная ночь. Жасмин и пионы» (1929) и др. [4, с. 144] (рис. 12, 13). В этих работах художник показал мастерское владение приемами светотени. Благодаря неожиданному сочетанию оттенков холодных и теплых тонов снег, изображенный на его полотнах, как бы искрится и переливается на солнце.

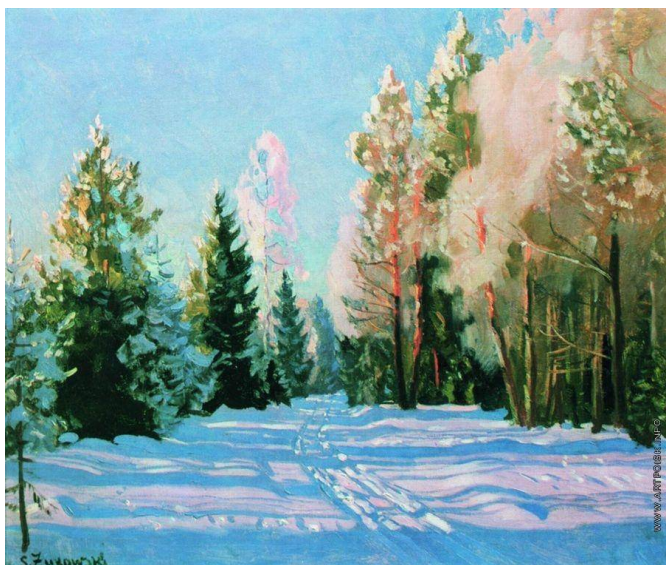


Рис. 12. С.Ю. Жуковский. «Иней». 1928 г. Х., м., 62,0 X 74,0 см. Национальный музей (Краков).  
Источник: <http://artpoisk.info/>



Рис. 13. С.Ю. Жуковский. «Лунная ночь. Жасмин и пионы». (1929 г.). Х., м., 80,0 X 77,0 см. Национальный музей (Краков).  
Источник: <http://artpoisk.info/>

В конце 1920-х годов состоялось несколько персональных выставок С.Ю. Жуковского в Америке, Копенгагене, Париже и Варшаве. Его произведениями дополнили свои коллекции музеи крупнейших культурных центров Европы – Кракова, Люблина, Варшавы и Бреслау. Во время Второй мировой войны, после Варшавского восстания, С.Ю. Жуковский был арестован и сослан нацистами в лагерь, где и погиб в 1944 году. Похоронен он был в братской могиле, вместе с другими узниками фашизма. Так закончился жизненный путь одного из крупнейших русских пейзажистов начала XX столетия Станислава Юлиановича Жуковского.

Таким образом, судьба распорядилась так, что право быть художником ему пришлось завоевывать дважды: в детстве и юности, преодолевая сопротивление отца, и в зрелом возрасте, в период революций в русском искусстве и обществе. Однако, несмотря на превратности судьбы, картины С.Ю. Жуковского экспонируются сегодня

во множестве музеев и украшают частные собрания. Они по-прежнему привлекают любителей живописи поэтичностью мотивов, своеобразием сюжетов, красотой и темпераментом живописного языка.

### Литература

1. Горелов М.И. Станислав Юлианович Жуковский. Жизнь и творчество. 1875-1944. – М.: Изд-во «Искусство», 1982. – 271 с.
2. Жуковский С.Ю. Альбом / Авт. текста и сост. В.П. Лапшин. – М.: Изд-во «Изобразительное искусство», 1972. – 20 с.: ил.
3. Жуковский, Станислав Юлианович – 13(25). V.1875 (с. Ендриховцы, Гродненской губ.) – VIII. 1944 (Прушево, близ Варшавы). Живописец // Художники русской эмиграции (1917-1941 гг.). Биографический словарь. Авт.: Д.Я. Северюхин, О.Л. Лейкинд. – СПб.: Изд-во «Чернышева», 1994. – С. 200-202.
4. Жуковский Станислав Юлианович (1873-1944 гг.) // Энциклопедия пейзажа. – М.: Изд-во: «ОЛМА-ПРЕСС Образование», 2002. – С. 143-144.
5. Колесникова Д.М. Поэтический мир Жуковского // Художник. – 1974. – №3. – С. 49-51: 7 ил.
6. Лобанов М.В. Кануны. Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы. – М.: Изд-во «Советский художник», 1968. – 296 с.: ил.
7. Сидоров В.М. Радостный май: рассказ из «Голубой папки» // Мир музея. – 2002. – №3. – С. 30-31: 2 ил.
8. Станислав Юлианович Жуковский. 1873-1944. Каталог выставки / Академия Художеств СССР. Научно-исследовательский музей. – Л.: Изд-во «Искусство», 1973. – 50 с.: ил.
9. Станислав Жуковский. Альбом / Авт. текста Л. Бобровская. – М.: Изд-во «Белый город», 2003. – 48 с.
10. Станкевич Н.И. Станислав Юлианович Жуковский. – Л.: Изд-во «Художник РСФСР», 1974. – 48 с.: ил. (Массовая библиотечка по искусству).

Статья поступила в редакцию: 10.07.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.005

## LANDSCAPE IN THE CREATIVE WORK OF STANISLAV ZHUKOVSKY (1873-1944)

Olga Nikolaevna Filippova

Art critic, member of the Association of art  
critics.

Russia, Moscow

iscusstvo0891@mail.ru

### Abstract

Among the masters of Russian landscape painting of the late XIX – of the early XX century, who defined her face, it is important to note Stanislav Yulianovich Zhukovsky (1873-1944) – an outstanding master of pre-revolutionary and pre-revolutionary Russia. His works are imbued with humanity, lyricism, the nature in them, in the words of I.I. Levitan (1860-1900), «filtered through the temperament of the artist». In the artist's love for Russian nature, in the essence of his interest in the diverse manifestations of her life are concluded, first of all, the traditions of the Savrasovsko-Polenov school. He relied in his work not only on the landscape mood of I.I. Levitan, but also used the experience of V.A. Serov (1865-1911) and K.A. Korovin (1861-1939), without repeating any of them.

**Keywords:** The creative work of Stanislav Zhukovsky, drawings, sketches, landscapes, traditions of the Russian landscape school, competitions, exhibitions, etude, painting, the theme of the estate in the creative work of the master, teaching, interiors.

### Bibliographic description for citation:

Filippova O. N. Landscape in the creative work of Stanislav Zhukovsky (1873-1944). *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 3(10), pp. 59-73. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.005. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1135734/14/> (In Russian).

### References

1. Gorelov M.I. *Stanislav Yulianovich Zhukovskii. Zbizn' i tvorchestvo. 1875-1944* [Stanislav Yulianovich Zhukovsky. Life and art. 1875-1944]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, 271 p.
2. *Zhukovskii S.Yu. Al'bom* [Zhukovsky S.Yu. Album]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1972, 20 p.
3. *Zhukovskii, Stanislav Yulianovich – 13(25). V.1875 (s. Endrikhovtsy, Grodnenskoj gub.) – VIII. 1944 (Prushevo, bliz Varshavy). Zhivopisets* [Zhukovsky, Stanislav Yulianovich - 13 (25). V.1875 (pp. Endrikhovtsy, Grodno Province) - VIII. 1944 (Prushevo, near Warsaw). Painter]. *Khudozhniki russkoi emigratsii (1917-1941 gg.). Biograficheskii slovar'* [Artists of the Russian

emigration (1917-1941). Biographical dictionary]. St. Petersburg, Publishing house of Chernyshev, 1994, pp. 200-202.

4. Zhukovsky Stanislav Yulianovich (1873-1944 gg.). *Entsiklopediya peizazha* [Encyclopedia of the landscape]. Moscow, OLMA-PRESS Obrazovanie, 2002, pp. 143-144.

5. Kolesnikova D.M. *Poeticheskii mir Zhukovskogo* [Poetic world of Zhukovsky]. *Khudozhnik – The Artist*, 1974. No. 3, pp. 49-51.

6. Lobanov M.V. *Kanuny. Iz khudozhestvennoi zhizni Moskvy v predrevolyutsionnye gody* [Eve. From the artistic life of Moscow in the pre-revolutionary years]. Moscow, Sovetskii khudozhnik, 1968, 296 p.

7. Sidorov V.M. *Radostnyi mai: rasskaz iz «Goluboi papki»* [Joyful May: A Story from the «Blue Folder»]. *Mir muzeya – The World of the Museum*, 2002, No. 3, pp. 30-31.

8. *Stanislav Yulianovich Zhukovskii. 1873-1944. Katalog vystavki* [Stanislav Yulianovich Zhukovsky. 1873-1944. Catalog of the exhibition]. Academy of Arts of the USSR. Research museum. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1973, 50 p.

9. *Stanislav Zhukovskii. Al'bom* [Stanislav Zhukovsky. Album]. Moscow, Belyi gorod Publ., 2003, 48 p.

10. Stankevich N.I. *Stanislav Yulianovich Zhukovskii* [Stanislav Yulianovich Zhukovsky]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR, 1974, 48 p.

Received: July 10, 2018.

## ЭРНСТ ЛЮДВИГ КИРХНЕР – СКУЛЬПТОР

Королева Анастасия Юрьевна  
Кандидат искусствоведения, доцент,  
научный сотрудник Российской  
академии живописи, ваяния и зодчества  
Ильи Глазунова.  
Россия, г. Москва.  
korolevaanastasia@rambler.ru

### Аннотация

Имя Эрнста Людвиг Кирхнера практически не рассматривается в ряду мастеров скульптуры. Однако, наряду с Эрнстом Барлахом и Вильгельмом Лембруком, он принадлежит к числу крупнейших мастеров скульптуры первой трети XX века.

В статье рассматриваются различные периоды творчества художника и их отражение в искусстве скульптуры – от романтических увлечений народным искусством, в том числе африканским, и классического экспрессионизма до неореализма «Новой вещественности». Рассматриваются специфические особенности произведений пластики в зависимости от возможностей разного материала, их отношение к произведениям живописи, а также роль этого вида искусства в творчестве мастера.

**Ключевые слова:** Кирхнер, скульптура, пластика, экспрессионизм, «Новая вещественность».

### Библиографическое описание для цитирования:

Королева А.Ю. Эрнст Людвиг Кирхнер – скульптор // Искусство Евразии. – 2018. – №3(10). – С. 74-84. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.006. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1135734/13/>

Людвиг Кирхнер – основоположник немецкого экспрессионизма и центральная фигура основанной 7 июня 1905 года группы «Мост» – известен широкой публике, в первую очередь, как живописец и график. Его имя практически не рассматривается в ряду мастеров скульптуры. Однако, наряду с Эрнстом Барлахом и Вильгельмом Лембруком, он принадлежит к числу крупнейших мастеров скульптуры не только экспрессионизма, но и вообще искусства первой трети XX века.

Менее известно, что после окончания Первой мировой войны Кирхнер, постепенно дистанцирующийся от экспрессионизма, сближается с эстетикой «Новой вещественности», основные идеи которой выражает именно средствами скульптуры. Из 140 известных скульптурных произведений мастера (включая произведения прикладного искусства) более половины было уничтожено, однако известно нам сегодня по фотографиям или будучи изображенными в произведениях живописи или графики.

Начавшееся еще в эпоху модерна увлечение художниками смежными видами искусств в нулевые годы еще не потеряло своей силы и было явлением довольно ординарным. Среди членов новой группы первым к искусству пластики обращается Эрих Хеккель: так, в начале 1907 года Ада Нольде упоминает «суровой красоты деревянную скульптуру» [5, с. 87], которую Хеккель выставил в своей комнате. Что это было за произведение, сегодня неизвестно, так как многие из работ этого раннего периода вообще не сохранились. Однако на одной из фотографий, сделанной Кирхнером, где запечатлен молодой художник в своей мастерской вскоре после получения диплома архитектора-инженера, на заднем плане хорошо видны скульптурные изображения, чье авторство сегодня без сомнений признано за Хеккелем. Таким образом, очевидно, что Кирхнер был хорошо знаком с ранними скульптурными поисками своего коллеги по цеху. Однако неизвестно, обращался ли в эти годы к скульптуре сам Кирхнер, чьи наиболее ранние вещи в этом виде искусства датируются 1909 годом.

Известно, что на выставке группы «Мост» в дрезденской галерее «Арнольд» Кирхнер впервые представил несколько произведений мелкой пластики, однако они не были зафиксированы в каталоге. А уже двумя годами позже на других выставках группы в Берлинской галерее «Штурм» и художественном салоне Фрица Гурлита, а также в Кельне он выставляет уже полноразмерные фигуры [3, с. 13].

Существует версия [4, с. 14], что обращение Хеккеля и Кирхнера к скульптуре было связано с потребностью в утилитарных предметах, а ранние «Кариатиды» были консолями книжных полок или мебельными ножками. Примером чего являются «Кариатиды» Хеккеля 1906 года (Музей искусств и ремесел, Гамбург) и Кирхнера 1910 года (частное собрание), что подтверждает и их стандартный размер – около 43-45 см в высоту. Тема эта, к слову, не изживет себя в самом начале деятельности Кирхнера в качестве скульптора, а будет возникать в его творчестве в разные периоды, особенно после Первой мировой войны, и будет на самом деле связана с необходимостью обустройства собственного быта.

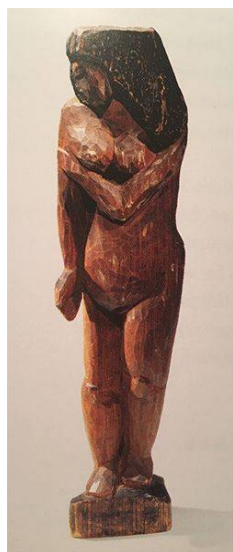


Рис. 1. Э.А. Кирхнер. Стоящая девушка. Кариатида. Дерево, 1910, в. - 43,3 см, ч.с.



Рис. 2. Э.А. Кирхнер. Кровать для Эрны Кирхнер. Дерево, 1919, 108x110x244 см, Музей Кирхнера, Давос.

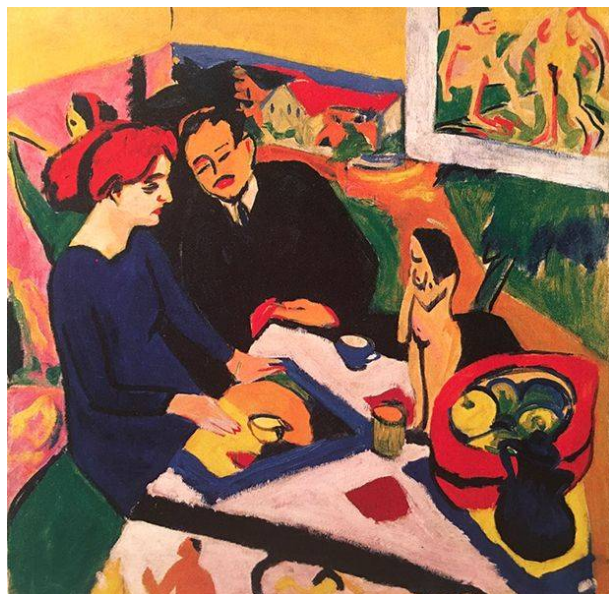


Рис. 3. Э.А. Кирхнер. Дорис и Хеккель за столом. Холст, масло. 1910, 120x120. Частное собрание.

Вырезанная из цельного куска дерева «Кариатида» Кирхнера (рис. 1) имеет выразительно закрытую форму. Согнув перед собой левую руку, девушка держит себя за правое плечо, словно стесняясь или озябнув. Ее жест, очевидно, является желанием передать естественное или даже скорее рефлекторное движение тела, нежели продемонстрировать знакомство с образцами классической иконографии. Отчетливые вертикальные следы-углубления от резца создают ощущение оживления формы с помощью средств светотени. В отличие от хеккелевской фигурка не раскрашена, а лишь слегка подкрашена коричневым тоном (лицо и спадающие на плечи волосы). Художник ценит выразительность нерасчлененного блока, пластическую объемность, материальную наполненность формы. Их утрированная выразительность сродни колористической и образной экспрессии живописных работ тех лет.

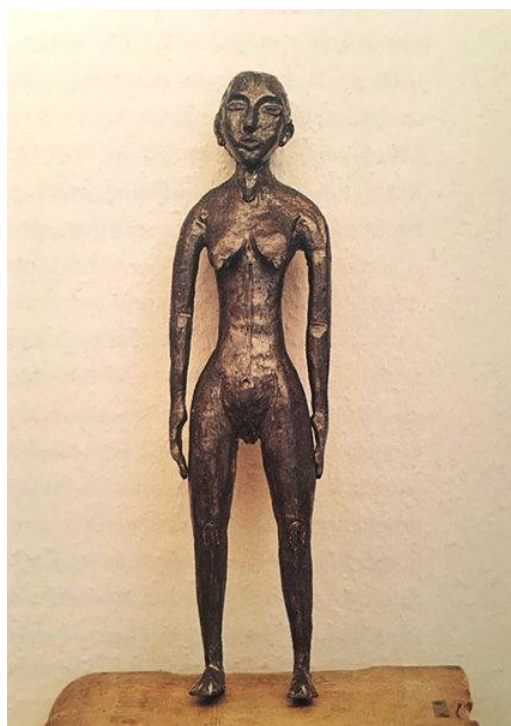
Нетрудно заметить, что появление таких произведений в творчестве Кирхнера совпало с той фазой стилистического развития его живописи, которая характеризуется усложнением композиционного строя, виртуозными пространственными решениями. Достаточно посмотреть на картину «Дорис и Хеккель за столом» (рис. 3), где изображены «Додо», дрезденская подруга Кирхнера, за душевным разговором с Хеккелем. В картине мы видим на столе уже знакомую нам фигуру.

Все эти приемы, такие как использование повышенной точки зрения, угловые ракурсы и другие, есть не что иное, как попытка увидеть пространство по-другому, это способ расширения пространства и уточнение местоположения изображенных объектов в нем.

Хотя первенство в занятиях скульптурой принадлежало именно Хеккелю, в отличие от Кирхнера, который обращался к этому виду искусства на протяжении всей своей жизни, Хеккель вскоре охладевает к скульптуре.

Дальнейшие опыты Кирхнера в искусстве скульптуры связаны не только с деревом, но также с глиной и камнем. В выполненной из металла обнаженной (рис. 4) чувствуется сильное влияние африканской пластики, выраженное во фронтальности, широкой постановке ног, параллельности рук и ног. Исследователями отмечается прямая взаимосвязь с нигерийским рельефом из Бенина, находящимся в коллекции Дрезденского музея народного искусства и зарисованным Кирхнером. Увлечение

африканским искусством, и так ставшее общим местом для мастеров авангарда первой волны, получило новый импульс в связи с проходившими в 1909-1910 годах тематическими выставками в рамках проекта «Африканская деревня» в Дрезденском ботаническом саду. Знакомство с обычаями, традициями, музыкальными инструментами, танцами, охотничьим оружием, а также традиционными ремеслами, в том числе резьбой по дереву, привело к появлению целого ряда работ на африканскую тематику. Интерес к теме был подогрет и выставками Ван Гога (1905) и П. Гогена (1910). Будучи очарованными африканской скульптурой, Кирхнер с Хеккелем даже работают с темнокожими натурщиками – артисткой Милли и цирковым атлетом по имени Сэм.



*Рис. 4. Э.Л. Кирхнер. Обнаженная, олово, 1913, высота 33 см. Частное собрание.*

Именно увлечение африканским искусством сделало дерево главным материалом Кирхнера. Он был и ранее знаком ему по занятиям ксилографией. Однако дополнительное очарование ему придавало то, что именно из него изготавливали свои скульптуры Гоген и простонародные африканские ремесленники. Дерево вызывало симпатию художника и как наиболее органический материал, цвет и фактуру которого он всегда стремился сохранить, дополняя его лишь восковой мастикой или легкой тонировкой естественных оттенков. В то время как бронзу, требующую предварительной модели, вылепленной из глины, считал нехудожественным материалом. В работе с деревом Кирхнер особенно ценил участие художника во всех этапах создания работы и непосредственный контакт мастера с окончательным вариантом самого произведения.

Кирхнер неоднократно подчеркивал и особую пользу занятий скульптурой для своих графических и живописных работ, отмечая, что «занимаясь созданием пространственных фигур, он придает большую законченность своим плоскостным работам» [3, с. 42]. Начиная с антропоморфных мотивов кирхнеровских «кариатид» и консолей, основным мотивом его пластических произведений была фигура человека.

Благодаря долгим часам, проведенным за рисованием с натуры, в особенности знаменитым 15-минутным штудиям обнаженной натуры, устраиваемым коллегами по «Мосту», Кирхнер с легкостью вырезал человеческие фигуры и без моделей.

Художник намеренно развивал в себе умение видеть человеческую фигуру в каждом, пригодном для резьбы, полене. Он писал: «В каждом стволе прячется человек и ждет пока его “очистят”» [3, с. 42]. Подтверждением тому могут служить рисунки Кирхнера 1912 года. Увлечение естественными культурами приводит Кирхнера «в Индию», и в 1911 году он копирует росписи Аджанты по английскому изданию (Griffiths J. The painting in the Buddhist Cave-Temples of Ajanta, Kandesh, India, Lnd, 1896) из библиотеки архитектора Вильгельма Крайза, в проектном бюро которого в эти годы работал Хеккель [1, с. 356-361].

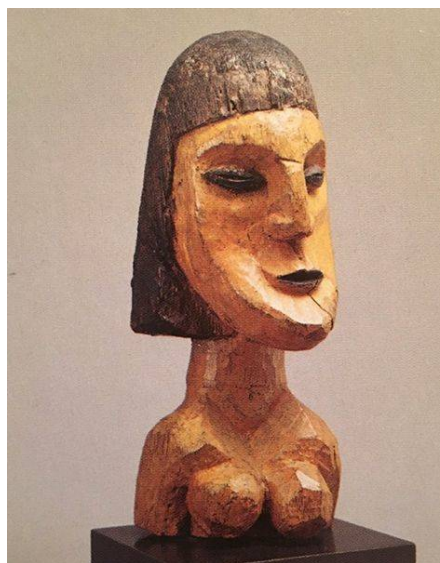


Рис. 5. Э.А. Кирхнер. Женский портрет. Эрна Шиллинг. Дерево, 1913, высота 35 см, Национальная галерея, Вашингтон.

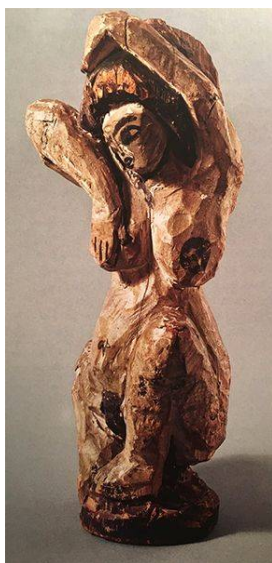


Рис. 6. Э.А. Кирхнер. Сидящая на корточках. Дерево, 1910, высота 33 см, частное собрание.



Рис. 7. Э.А. Кирхнер. Танцующая. Дерево, 1911, высота 87 см, Стейделикмузеум, Амстердам.

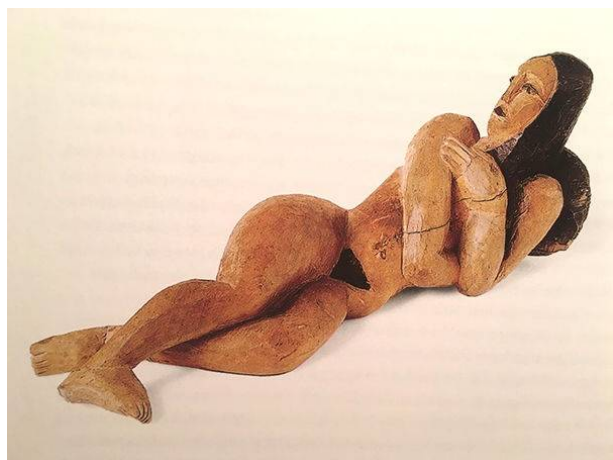


Рис. 8. Э.А. Кирхнер. Лежащая. Дерево, 1912, длина 70 см, Художественные собрания, Дрезден.

К началу 1910-х годов относятся статуэтки, многие из которых известны преимущественно по фотографиям мастерской художника. Как правило, это грубо обработанные по фактуре фигуры с деталями, прорисованными темной краской, с искаженными укороченными пропорциями и анатомической деформацией. Это преимущественно женские фигуры, сидящие и лежащие, стоящие и танцующие. Легкие изгибы тела и едва уловимые движения лишь подчеркивают своеобразную выразительность этих скорее некрасивых и потому обостряющих правдоподобие воспринимаемых тел (рис. 5-8). Тонкий эротизм погружает нас в тот мир богемы (полусвета), в который окунулся Кирхнер в Берлине. То же наблюдается и в живописи. Теперь на место натюрмортов и интерьеров дрезденского периода приходят многофигурные композиции «оскульптуренных» фигур. Теперь скульптура для Кирхнера становится не вспомогательной, а самостоятельной сферой деятельности. И теперь уже скорее скульптура оказывает влияние на развитие живописи. Теперь важной самостоятельной темой становится передача эмоциональных состояний, то, что можно назвать поэзией переживаний. И в живописи, и в скульптуре ключевыми становятся жесты и лица, выражающие внутреннее состояние человека. Размышления, любовные и эротические переживания – вот главные темы.

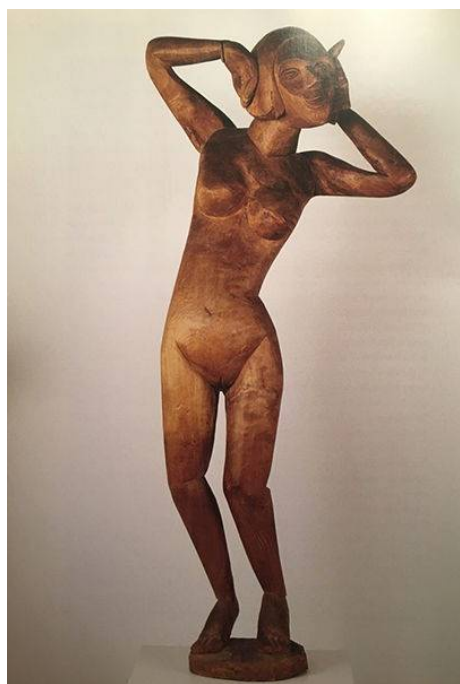


Рис. 9. Э.А. Кирхнер. Танцующая Герда. Дерево, 1912, высота 134 см, частное собрание.

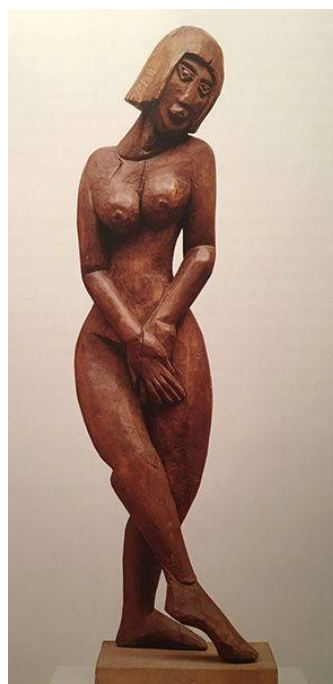


Рис. 10. Э.А. Кирхнер. Обнаженная, прикрывающаяся руками. Дерево, 1912, высота 98 см, Национальный музей, Берлин.

В 1914 г. у Кирхнера появляются первые покровители: Бото Граф – археолог из Йены, в чьей коллекции уже были работы Либермана, Мунка и Нольде, а также философ и коллекционер Эберхард Гризебах. Первый приобрел «Танцующую Герду» (рис. 9) и «Обнаженную, прикрывающуюся руками» (рис. 10). Эта наполненная необыкновенным изяществом и чувственностью «классицистическая фаза» заканчивается довольно быстро, вместе с началом Первой мировой войны, ставшей для Германии драмой вселенского масштаба и частного характера одновременно.

Уже в 1915 году мы наблюдаем усиление лапидарности формы и невиданную концентрацию пластической энергии, которая постепенно оборачивается неведомым ранее Кирхнером символизмом.

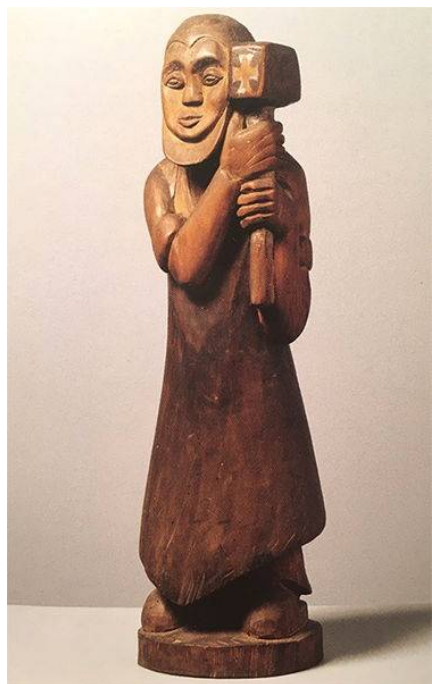


Рис. 11. Э.А. Кирхнер. Железные кузнецы. Кузнецы Хагена. Модель I. 1915. Дерево, высота 61 см, частное собрание.



Рис. 12. Э.А. Кирхнер. Железные кузнецы. Кузнецы Хагена. Модель II. 1915. Дерево, высота 31 см, Фольксвангмузеум, Эссен.

Благодаря Графу Кирхнер познакомился с хагенским торговцем Карлом Эрнстом Остхаузенем, который передал художнику два крупных заказа: «Железные кузнецы. Кузнецы Хагена» (рис. 11-12) и рельеф «Солдатская смерть» (1916). Выполнение первого было прервано начавшейся войной. Реализация проекта приостановилась на этапе проектирования. Наряду с зарисовками до нас дошли три деревянные модели (модель III – известна только по фотографии). Художественный образ этих вырезанных из дерева фигур полон монументальности и внутренней силы, точно рассчитанные жесты, уверенная моделировка формы и обилие гладких поверхностей создают выразительный образ народных защитников города. Второй заказ также известен по сохранившемуся рисунку и фотографии гипсовой модели. Этот гигантский 5-метровый рельеф, предполагаемый быть вырезанным из базальта, хранит на себе отпечаток того народного искусства, чья «примитивная» выразительность так пришлась по вкусу экспрессионистической эстетике. Остается только догадываться, какое впечатление должно было бы производить на человека это, пожалуй, единственное столь масштабное произведение экспрессионизма, в целом мало рассчитанное на монументальный эффект.

В 1915 году Кирхнер в разгар военных действий добровольцем записывается в артиллерийские войска, превентивно, чтобы не попасть в пехоту по призыву. Несколько месяцев, проведенных в учебке, плодотворно сказываются на художественных занятиях, он начинает рисовать лошадей (в основном, это любимая кобыла Нелли) и всадников, сохраняя приверженность все той же стилистике.

Нерасчлененность формы компактно собранных фигур всадника и лошади (рис. 13) на первый взгляд производит впечатление напряженно сжатой пружины, распрямление которой грозит катастрофой, словно выражающей ужас от актуальных событий жизни художника, безумно боявшегося оказаться на фронте.



Рис. 13. Э.А. Кирхнер.  
Всадник. Дерево, 1915, высота  
52 см, частное собрание.



Рис. 14. Э.А. Кирхнер. Парень  
с киркой. Дерево, 1919, высота  
62 см, частное собрание.



Рис. 15. Э.А. Кирхнер.  
Печальная девушка. Дерево,  
1921, высота 63 см,  
Штеделевский художественный  
институт, Франкфурт-на-  
Майне.

Проблемы со здоровьем и строгость военной муштры уже в 1917 году приводят мастера к нервному срыву и вынужденному лечению в санатории. В горах Швейцарии он начинает работать с кедровой сосной, которая легко режется, а поверхность поддается полировке, создавая эффект глянцевой поверхности. Отказ от дробной формы и шероховатой вибрирующей поверхности произведения вкупе с новой монолитностью формы сближает произведения этого этапа с эстетикой «новой вещественности» (рис. 14-15). Работы этого времени отражают общее тяготение европейского искусства к архаике как миру ясности и гармонии, выраженному идеальной симметрией, статикой, фронтальностью, фиксирует вступление художника в новую стилевую фазу зрелости и равновесия. Оно выражается в обращении к архетипическим темам: дружбе, материнству и пр.

Фигуры 1920-30-х годов становятся все «вещественнее», с 1924 года художник вводит в свои скульптуры цвет. Герои выглядят все более замкнутыми, словно капсулирующими внутри себя ту неумную энергию, которая определяла характер работ предыдущего периода. Сравнение сходных мотивов, использованных Кирхнером в произведениях скульптуры и живописных полотнах, демонстрирует, что именно благодаря пластическим средствам художнику удалось перешагнуть рамки экспрессионизма

и двигаться дальше. «Три старухи (сестры Рюйтш)» 1925 года (рис. 16), вырезанные из дерева, несут в себе тот неповторимый отпечаток бюргерского мещанства и скуки, который так ярко характеризует быт третьего сословия периода между двумя мировыми войнами. Будучи переведенными средствами живописи на холст (рис. 17), они словно обретают некую экспрессивную энергию, которую художник словно бы сообщает им по инерции.



Рис. 16. Э.А. Кирхнер. Три старухи (Сестры Рюйтш). Дерево, 1925, высота 62 см, частное собрание.



Рис. 17. Э.А. Кирхнер. Три старухи (Сестры Рюйтш). Холст, масло, 1925-26, 110x130 см, Музей Кирхнера, Давос.

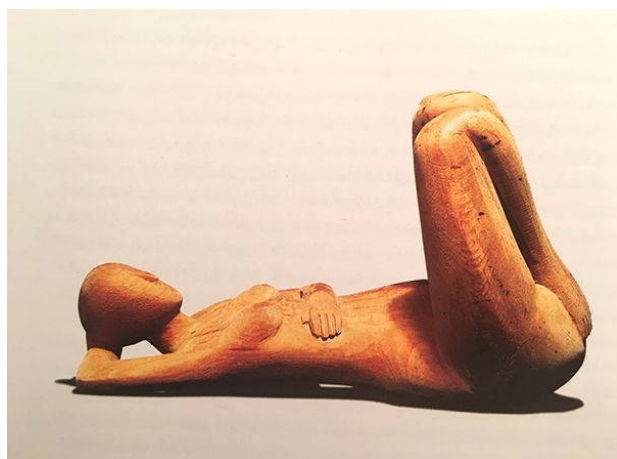


Рис. 18. Э.А. Кирхнер. Лежащая обнаженная. Дерево, 1932, длина 36 см, Музей Кирхнера, Давос.

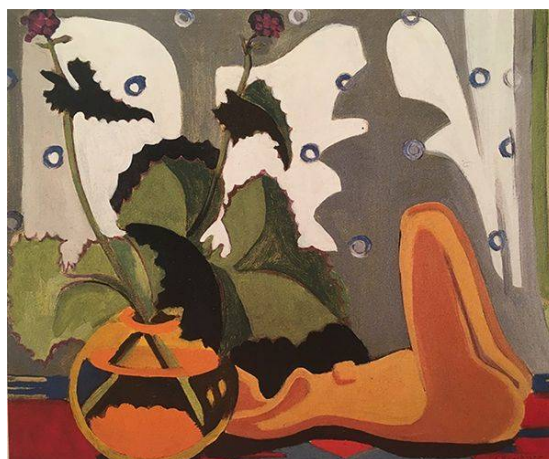


Рис. 19. Э.А. Кирхнер. Натюрморт. Холст, масло, 60x71 см, частное собрание.

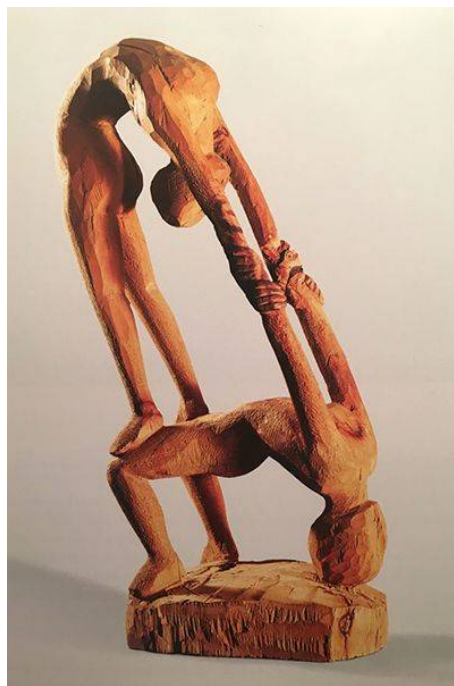


Рис. 20. Э.Л. Кирхнер. Два акробата. Дерево, 1932, высота 27 см, Музей Кирхнера, Давос.

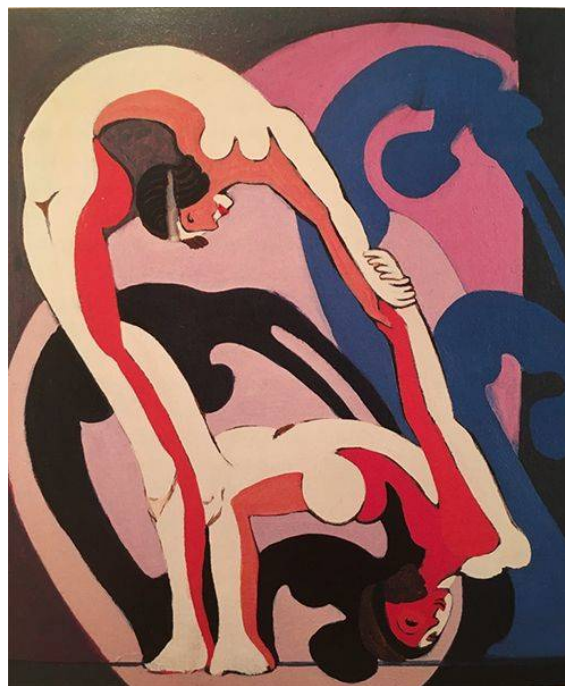


Рис. 21. Э.Л. Кирхнер. Два акробата. Х., м., 1932-33, 85x72 см, Музей Кирхнера, Давос.

В 1930-е же годы скульптура фактически становится единственным средством воплощения пластической формы, в то время как в живописи художник все больше тяготеет к плоскостности и декоративности (рис. 18-21).

Таким образом, хотя в количественном отношении произведений Кирхнера-скульптора значительно меньше, чем Кирхнера-живописца и графика, все же роль этого вида искусства в его творчестве более чем значительна. И знакомство со скульптурными произведениями мастера совершенно необходимо для того, чтобы составить наиболее объемное представление о его творчестве. Очевидно, «феномен смежного вида деятельности», в общем, не распространенный до второй половины XIX века, носит принципиальный характер: он дает художнику расширение границ творческого метода. Этим принципиальным характером отличается и деятельность Кирхнера.

*Все иллюстрации приводятся по изданию: Maur K. Ernst Ludwig Kirchner – sein Schaffen als Bildhauer. Stuttgart. 2003. Sculptur des Expressionismus. Muenchen, 1984.*

### Литература

1. Donald E. Gordon. Kirchner in Dresden. Art Bulletin, Jg48, September – December, 1966.
2. Henze W. Die Plastik Ernst Ludwig Kirchners. Monographie mit Werkverzeichnis. Wichtrach/Bonn, 2002.
3. Henze W. Ernst Luedwig Kirchner – Gustav Schiefler, 1910 – 1935/38, Stuttgart – Zuerich, 1990.
4. Maur K. Ernst Ludwig Kirchner – sein Schaffen als Bildhauer. Stuttgart. 2003. Sculptur des Expressionismus. Muenchen, 1984.
5. Sculptur des Expressionismus. Muenchen, 1984.

Статья поступила в редакцию: 19.09.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.006

## ERNST LUDWIG KIRCHNER – THE SCULPTOR

Anastasia Yuryevna Koroleva

PhD in art history, associate professor, research  
associate, The Russian academy of painting,  
sculpturing and architecture of Ilya Glazunov.  
Russia, Moscow.

korolevaanastasia@rambler.ru

### Abstract

The name of Ernst Ludwig Kirchner is very seldom considered in the series of names of sculptures. However, together with names of Ernst Barlach and Wilhelm Lehmbruck, his name belongs to the numbers of the great sculptors of the first third of 20-th century.

The article deals with the different periods of the masters work and demonstrate, how they reflect in sculpture: from early romantic enthusiasm for the folk art, including African art and classic expressionism to the neorealism in form of «New Objectivity»/«Neue Sachlichkeit». The author says about specificity of materials in sculpture objects of Kirchner, also their interaction with painting and about the role of plastic in art heritage of painter.

**Keywords:** Kirchner, sculpture, plastic, expressionism, «New Objectivity»/«Neue Sachlichkeit».

### Bibliographic description for citation:

Koroleva A. Yu. Ernst Ludwig Kirchner – the sculptor. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 3(10), pp. 74-84. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.006. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1135734/13/> (In Russian).

### References

1. Donald E. Gordon. Kirchner in Dresden. *Art Bulletin*, Jg.48, September – December, 1966.
2. Henze W. Die Plastik Ernst Ludwig Kirchners. Monographie mit Werkverzeichnis. Wichtrach/Bonn, 2002.
3. Henze W. Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schiefler, 1910 – 1935/38, Stuttgart – Zuerich, 1990.
4. Maur K. Ernst Ludwig Kirchner – sein Schaffen als Bildhauer. Stuttgart. 2003. *Sculptur des Expressionismus*. Muenchen, 1984.
5. *Sculptur des Expressionismus*. Muenchen, 1984.

Received: September 19, 2018.

# Словарь буддийской иконографии Л. Чандры

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY L. CHANDRA

ОТ РЕДАКЦИИ: Уважаемые читатели!

По разрешению выдающегося ученого Локеша Чандры мы продолжаем публиковать статьи из его «Словаря буддийской иконографии» (Нью-Дели, 2005) в переводе С.М. Белокуровой.

**Локеш Чандра «Словарь буддийской иконографии»  
Т. 6, с. 1593-1594**



Рис. 1. Кали. Источник: Локеш Чандра.  
Словарь буддийской иконографии. – Нью-Дели,  
2005. – Т. 6. – С. 1593.

## **Кали**

1. (тиб. Nag.mo) – находится в юго-восточной части второго круга мандалы Панчаракша [4, с. 18.6]. Она черного цвета, держит в руках раковину и иерархически относится к Акшобье.

2. В мандале Калачакра [4, с. 26] она находится в южной части ворот кайя-мандала в союзе с красным Ямой (в буддизме – божество смерти. – Прим. ред. «ИЕ») и очень похожа на него.

3. Кали бхагавати входит в свиту богини Калпокта-сита-маричи (пятиликая и десятирукая богиня. – Прим. ред. «ИЕ»). У Кали голова свиньи, в правой руке ваджра, левая рука в мудрее таржани, стоит на макара (фантастическое морское чудовище в индуистской мифологии. – Прим. ред. «ИЕ»). [7, с. 72].

4. Кали – одна из 5 йогинь треугольной мандалы Ваджра Махакалы [5, с. 300, 303]. В руках она держит нож и череп.

5. Кали одна из 12 сопровождающих Дхармараджу (*одно из воплощений бога Ямы, защитник дхармы.* – Прим. ред. «ИЕ») [5, с. 85; 1, с. 2.582].

6. Махакали входит в свиту 13 божеств Карма-Ямы в средней четверти. Она темно-красного цвета, с устрашающим обличьем, уродлива, в правой руке ее волшебный клубок ниток, в левой – пара игральных костей [5, с. 84-85].

7. Кали якши входит в свиту 8 божеств Панджары Махакалы [6, с. 2.268a]. Она одета в наряд из черного шелка, у нее красные косы, в правой руке золотая бритва, в левой на ладони она держит луну [5, с. 50].

8. Выступает лидером bdud.mo (*темные женские сущности в дзобуддистской демонологии, насылающие беспамятство и болезни.* – Прим. ред. «ИЕ»). Изображается верхом на лошади, держащей в руках зубчатый жезл и освежеванную человеческую голову [5, с. 267, 277].

9. Предводительница дакини [5, с. 78]. Изображается верхом на корове, в руках петля и волшебный клубок ниток.

10. Дэви Кали – одета в длинные одежды из черного шелка, в правой руке – зеркало и петля, чтобы ловить демонов, в левой руке, на уровне груди – череп, наполненный кровью врагов и тех, кто создает препятствия. Три ее глаза вращаются со скоростью света. [Более подробно – 5, с. 40-41].

11. Дэви Кали, одна из 9 божеств мандалы Джнана-крама Картари-Махакала [3, с. 877], находится в восточной части внутреннего круга, в правой руке – трезубец, в левой череп [5, с.56].

### Литература

1. Giuseppe Tucci, Tibetan Painted Scrolls, Rome, 1949.
2. Loden Sherap Dargyab. Ikonographie und Symbolik des Tibetischen Buddhismus, Teil AI, II, Die Sadhanas der Sammlung Bari brgya-rtsa, Wiesbaden (Otto Harrassowitz), 1983.
3. Lokesh Chandra. Buddhist Iconography. Satapitaka Series no. 342, New Delhi (Aditya Prakashan), 1991.
4. Nispannayogavali of Abhayakaragupta. Ed. Benoytosh Bhattacharya, Baroda 1949.
5. Rene de Nebesky-Wojkowirz. Oracles and Demons of Tibet. The Hague (Mouton &Co.), 1956.
6. Rin-lhan ed. Lokesh Chandra. Sadhanamala of the Panchen Lama, parts 1-2, New Delhi, 1967.
7. Sadhana-mala. Ed. Benoytosh Bhattacharya, vols. 1, 2, Baroda (Oriental Institute), 1968.

# Форум

FORUM

## ОГЮСТ РОДЕН – ВЕЛИКИЙ МАСТЕР ЭПОХИ Вступительное слово

Федотова Елена Дмитриевна  
Доктор искусствоведения, заведующая  
отделом зарубежного искусства,  
Научно-исследовательский институт  
теории и истории изобразительных  
искусств Российской Академии  
художеств.  
Россия, г. Москва  
nii-arts@yandex.ru

В 2018 году исполняется 100 лет со дня смерти Огюста Родена, великого французского скульптора, оказавшего значительное влияние на последующее развитие европейской скульптуры, на изменение вектора ее развития.

Творчество Родена включает в себе много проблем:

- смена пластической системы (отход от академической традиции, базирующейся на традиции неоклассицизма);
- борьба с официальной школой;
- зависимость академической школы от искусства салонов;
- проблема «литературщины»;
- влияние на мастеров европейских школ.

Огюст Роден – уже к 1900-м годам считался «первым скульптором мира». С 1898 года – являлся Председателем секции Салона Национального общества изящных искусств, был награжден тремя орденами Почетного легиона. Конец XIX века назван – «эпоха Родена».

Современник великих французских писателей – Бальзака, Э. и Ж. де Гонкур, Г. Флобера, Т. Готье, обоих Дюма, В. Гюго, Э. Золя, Ш. Бодлера. Поклонник Фидия, Микеланджело, Гудона. Он верил в миссию художника. Напомню его некоторые заветы:

- «Искусство освобождает нас от порабощения практической жизнью, открывая нам мир созерцания и грез»;
- «жизнь – это чудо»;
- «искусство не что иное, как чувство»;
- «природа всегда прекрасна»;
- нужно видеть ее «сквозь призму чувства»;
- «выражать бесконечное непрерывное течение вечно изменчивой жизни»;

- «страстно любить свое призвание»;
- «натуру необходимо видеть изнутри»;
- «благоговейно любите мастеров, предшествующих вам»;
- «плохие художники всегда смотрят сквозь чужие очки»;
- «Будьте правдивы, молодые люди, это не значит будьте банально точными. Скрупулезная точность это точность фотографии и муляжа. Но Искусство возникает лишь там, где есть внутренняя правда»;

- «не изображайте модели сквозь призму роскоши и торжественности»;
- «не теряйте времени на завязывание светских или политических связей. Вы знаете, что многие из ваших собратьев путем интриг достигают славы и богатства; но это не истинные художники, ... и если вы вздумаете бороться с ними в их сфере, то, как и они, вы потратите на это массу времени, иными словами, всю вашу жизнь; у вас не останется ни одной свободной минуты на то, чтобы стать художником».

Многие советы звучат очень современно.

Огюст Роден знал жизнь, так как прошел огромную жизненную школу: от первого скульптурного портрета «Человек со сломанным носом» (1864 – не принятого в Салон) до статуи Бальзака (1898 – тоже отвергнутой жюри Салона). Его мысли глубоки, отточены по форме.

Мне хотелось, чтобы в нашей дискуссии, посвященной памяти Огюста Родена, мы вспомнили сотрудницу отдела зарубежного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ – кандидата искусствоведения Веронику Васильевну Стародубову, автора книг о Родене, Бурделе, Деспио (учениках Родена), статьи к сборнику «Роден. Мысли об искусстве. Воспоминания современников» (2000 г.) – «Легенда о Пигмалионе, или женщины в творчестве Огюста Родена» (о Розе Бере и Камилле Клодель, которая в 1936 издала книгу об учителе). Вероника Васильевна была прекрасным специалистом, глубоко чувствовала скульптуру.

В этом же сборнике была помещена вступительная статья Игоря Максимилиановича Шмидта – доктора искусствоведения, сотрудника отдела русского искусства XVIII–XIX веков, высококлассного специалиста, большого знатока и отечественной пластики. Хотелось бы помнить этих людей, внесших серьезный вклад в изучение европейской скульптуры. При бóльших возможностях полиграфии их труды имели бы больший резонанс. Оба они, подобно Родену, расширившему возможности скульптуры, расширяли знания читателей, исполняли благородную миссию просветителей, были образованными людьми. Сегодня – повод вспомнить и их.

## МЫСЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ РОДЕНА Размышления философа

Иванов Андрей Владимирович  
Доктор философских наук, профессор  
Алтайского государственного  
аграрного университета.  
Россия, г. Барнаул.  
ivanov\_a\_v\_58@mail.ru

### Аннотация

В статье анализируется тема мысли в художественном наследии Родена. Отталкиваясь от анализа роденовского творчества в книге Р.М. Рильке «Огюст Роден», автор доказывает, ссылаясь на собственные высказывания Родена об искусстве, что он считал его важной основой всеобщие геометрические формы и мысли Вселенной, которые способен познавать и воплощать художник. Анализируются работы Родена, где тема мысли отражена явно («Мыслитель», «Мысль», «Созерцание») и где она неявно присутствует в качестве основной темы («Врата ада», «Бальзак», скульптурные портреты В. Гюго). Исследуется важная идея отсутствия прогресса в искусстве, которую неоднократно высказывал и обосновывал Роден.

**Ключевые слова:** Роден, Рильке, мысль, созерцание, скульптура, поверхность, прогресс в искусстве.

### Библиографическое описание для цитирования:

Иванов А.В. Мысль в творчестве Родена // Искусство Евразии. – 2018. – №3(10). – С. 89-97. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.007. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1135734/19/>

В гуманитарных науках и в философии есть тема, которая практически никогда и никем обстоятельно не рассматривалась – это тема мысли. Вопрос о ее природе и формах существования постоянно подменялся вопросами или о природе идей как первооснов мира материального, если вспомнить Платона; или о сущности логического мышления и его законов, как у Аристотеля, а потом во всей последующей формальной логике; или же многообразными психологическими исследованиями интеллектуальной деятельности человека, благодаря которым он способен выходить за пределы непосредственно чувственно данного в область внутренних свойств и связей вещей. При этом никто никогда не сомневался, что именно благодаря живой человеческой мысли мы можем постигать законы природы, понимать друг друга, создавать символический мир культуры и произведения искусства. Однако сама по себе мысль

всегда оказывалась чем-то рационально неуловимым и эфемерным, текучим и субъективным, ускользающим из сетей научного понимания. Неслучайно практически невозможно найти четких определений мысли в философских и психологических словарях. В лучшем случае ее определяют через смысл или мышление, тем самым попадая в логический круг. Здесь обнаруживается удивительный парадокс: благодаря мысли мы все понимаем и определяем, но саму ее невозможно определить, а, значит, и рационально понять. Это подобно тому, как не может барон Мюнхгаузен вытащить самого себя за волосы из болота.

И вот тут особо ценными становятся попытки выразить и понять мысль средствами искусства, особенно если они предпринимаются гениями, уровня Огюста Родена. Но прежде чем обратиться к собственно роденовским исканиям в области, которую условно можно назвать «художественной философией мысли», давайте сначала обратимся к истолкованию его творчества, предпринятому другим удивительным гением, жизнь которого неразрывно переплелась с роденовской. Имеется в виду Райнер Мария Рильке. В данных заметках мы не будем касаться всей воистину безграничной темы «Роден и Рильке», которая к тому же довольно обстоятельно исследована. Нас будет интересовать исключительно произведение Рильке «Огюст Роден», а если уж быть совсем конкретным – его понимание сущности роденовского творчества. Интерес у нас здесь двойкий. Во-первых, всегда интересно знать, что один гений пишет о другом гении. Это всегда глубоко и неожиданно, как, например, исключительно глубоки суждения Родена о Фидии и Микеланджело. Во-вторых, то, как толкует Рильке творчество Родена, позволит нам глубже проникнуть в роденовское понимание и художественное воплощение мысли.

Надо сразу сказать, что этюды Рильке изумительны и по глубине мысли, и по тонкости понимания Родена, и по образности языка. Великий немецкий поэт прекрасно понимает и чувствует Родена, однако везде – это Роден именно Рильке, где отразилось его собственное – вещное и номиналистическое – поэтическое мышление. Если дело поэта для Рильке – дать самим вещам сказаться, обнаружить свою сущность через точное поэтическое слово, доселе от нас и от них самих сокрытую, то скульптура Родена – это пластическое, вещное выявление многообразия и бесконечного богатства жизни. Оно требует не слов, а прежде всего умного созерцания и умных рук, то есть ремесленного художественного мастерства. Но в обоих случаях, по Рильке, прозревание глубин природной и человеческой жизни у скульптора и поэта идут одинаково: от поверхности к глубине; от множественности внешних впечатлений и набросков к внутреннему единству итогового образа; от движения и фрагментарности – к динамическому покою целостного произведения; а у скульптора – еще от внешнего физического света, обволакивающего скульптуру, к его «окачествованию» через соприкосновение со скульптурными поверхностями. Главное в искусстве Родена для Рильке – мастерство в постижении природных и в творении новых скульптурных поверхностей, ибо весь мир первоначально предстает именно как изменчивая и живая поверхность, заключающая вневременную глубину. Эту мысль Рильке подчеркивает неоднократно: «...В это мгновение Роден открыл первоэлемент своего искусства, словно бы неделимую клетку своего мира. Это была поверхность, по-разному большая, по-разному подчеркнутая, строго определенная поверхность, из которой можно сделать все. Отныне она стала материалом его искусства, материалом, над которым он бился,

ради которого бодрствовал и страдал. Его искусство строилось не на великой идее, а на скромном, добросовестном осуществлении, на постижимом, на умении. В нем не было высокомерия. Он примкнул к невзрачной и тяжелой красоте, которую мог обозреть и судить. Другая, великая, должна прийти, когда все будет готово, как животные приходят на водопой, когда ночь сгустилась и ничто чужое не докучает лесу» [2, с. 94-95]. А вот, что пишет Рильке о роденовском портрете: «Создавать портрет значило для него искать в данном лице вечность, тот кусок вечности, которым оно участвовало в великом ходе вечных вещей. Нет ни одного человека, которого он изваял бы, не выдвинув его из установленных рамок в сторону будущего; так приподнимают предмет, чтобы на фоне неба чище и проще выступили его очертания. Это отнюдь не приукрашивание, и говорить о типизации здесь тоже не приходится. Это нечто большее: отделение прочного от преходящего, суд, справедливость» [2, с. 119]. Соответственно, главное в гении Родена, по мысли Рильке, это умение видеть и замечать то, что не видят другие. Простые люди много говорят, но так и остаются на поверхности, а Роден научился видеть за поверхностями именно глубину. «Ему не нужны рассказы, – пишет Рильке о Родене, – он не хочет знать ничего, кроме того, что видит. Но он видит все» [2, с. 121].

На первый взгляд, великий немецкий поэт абсолютно точно схватывает сущность роденовского творчества. Вот как сам Роден пишет о скульптуре: «Полагают, что мы живем лишь чувствами и довольствуемся внешней стороной вещей. Нас принимают за детей, опьяненных переливами цвета, забавляющихся формами, как игрой в куклы... Нас плохо понимают. Линии и оттенки для нас всего лишь знаки потаенной реальности. Минуя поверхность, наш взгляд погружается в глубинный смысл вещей, и когда впоследствии мы воспроизводим их контуры, то обогащаем оболочки предметов их духовным содержанием. Художник, достойный этого звания, должен передать всю правду Природы, и не только внешнюю, но также прежде всего внутреннюю» [3, с. 50]. Почти так же, как и Рильке, Роден трактует своеобразие художественного видения, говоря, что «профессия художника не для посредственностей, даже самые верные советы не придадут им таланта. Настоящий же художник не смотрит, а *видит*, а значит, его взор, направляемый интуицией, проникает в сокровенные тайны Природы» [3, с. 12].

Однако то, как истолковывает Рильке творчество Родена – это лишь половина правды. Другие высказывания французского скульптора говорят скорее о его реалистическом и платоническом, т.е. сверхвещном понимании мира и природы творчества. Это означает, во-первых, что идеальный замысел, собственный план художника всегда в той или иной форме предшествуют созданию скульптурной поверхности, т.е. не вещи и их поверхности «лепят» мысль, а все-таки мысль вещи. Так, Роден заявляет: «Я утверждаю: план в архитектуре и скульптуре – это все; поэты, музыканты, живописцы, разве не так во всех прочих искусствах?» [3, с. 104]. Во-вторых, искать корни идеального замысла художника надо не только в созерцании форм природы (в чем, конечно же, Рильке прав), но часто и поверх нее, и даже вопреки ей. Это означает, что есть какой-то божественный сверхприродный мир истинных мыслей и совершенных геометрических форм, который стремится понять и отразить в своих творениях художник. «Геометрия божественна, – говорит Роден. – Она обращена к нашему сердцу, поскольку основана на коренном принципе сущего». И далее:

«Посмотрите на шедевры искусства. Художники верят, что уловили во вселенной ту мысль, тот импульс, с которыми связана их красота» [3, с. 48]. Иными словами, во Вселенной, в человеческой жизни и в творчестве царствует именно мысль, *человеческая и сверхчеловеческая, проявляющаяся в вещных формах природы и сверхвещная, т.е. трансцендентная относительно видимых нами форм.* И эта мысль во всех своих проявлениях обладает не только красотой, но еще колоссальной физической и духовной мощью.

Теперь самое время обратиться к художественному осмыслению природы мысли у Родена. В явной форме эта тема звучит в таких его бессмертных творениях, как «Мыслитель», «Мысль» и «Созерцание», хотя, как мы постараемся показать ниже, мысль подвергается художественному осмыслению и воплощению и в других творениях великого французского скульптора. Начнем с «Мыслителя». В нем парадоксальным образом утверждается как раз *сверхвещная и сверхтелесная природа мысли*, которую поэтому так трудно увидеть глазом и ухватить в абстрактном логическом определении. На первый взгляд, в скульптуре Родена можно увидеть все, ...*кроме мысли и мыслителя.* Кажется, что в этом огромном мускулистом существе с маленькой головой и узким лбом мысль еще вообще не пробудилась, а если этот человек как-то мыслит, то всем телом, хотя при таком физическом напряжении всех мускулов и крайне неудобной позе (правая рука опирается на левое колено!) мыслить вообще невозможно. А ведь есть еще огромные руки, почти соизмеримые с головой, что нарушает естественные пропорции тела.

Неслучайно у многих людей, даже тонко чувствующих, «Мыслитель» часто вызывает раздражение и даже эстетическое отторжение. Такова, например, была реакция русского философа И.А. Ильина, писавшего про роденовского «Мыслителя», что «неудача здесь в том, что сосредоточенность и напряжение мысли отнюдь не имеют “соматической” (т.е. телесной) и “инфантильной” (т.е. ребяческой) природы, но требуют, наоборот, “распряженных” мускулов и забвения о собственном теле» [1, с. 330]. С Ильиным тут никак нельзя согласиться. Сущность мысли и напряженного мышления переданы Роденом гениально, хотя и парадоксально, как бы вопреки нашему чувственному опыту. Мысль, как нечто принципиально сверхтелесное и сверхвещное, *идеальное* в философской терминологии, действительно, несовместима с физическим напряжением. Она бурлит и творит всегда поверх видимых земным оком плоскостей и поверхностей. Но рождается-то она также в усилиях и муках, которые подчас стократ тяжелее и мучительнее всех наших физических усилий и страданий. Недаром говорят о муках подлинного творчества, знакомых любому творцу. Благая и радостная мысль может воскресить наше тело к новой жизни и вырастить за спиною творческие крылья; а мысль отчаяния, наоборот, способна буквально скрутить наше физическое тело и даже физически убить его. Творческая Мысль, как особое *бытие в смысле и со смыслом*, способна вообще отрывать человеческий дух от вещного и массивного чувственно-телесного бытия, от сугубо физического напряжения. Она возносит в сферу Духа, где удовлетворяются наши высшие человеческие потребности в Истине, Добре и Красоте. В роденовском «Мыслителе» как раз и запечатлен этот момент отрыва мысли от вериг телесного бытия, Духа от оков чувственно данного обманчивого образа мира. Это момент радикального трансцензуса, преобразования души. Еще мгновение, и «Мыслитель» преобразится в статую «Бальзака», как символа дерзающего творческого духа с бесконечной огненной мощью мысли

в пустых глазницах и с совершенно «распряженной» фигурой под монашеской рясой, словно наполненной бесконечным количеством потенциальных художественных образов и вещей<sup>3</sup>. *Словом, истинного роденовского мыслителя нужно искать не в самой скульптуре, а поверх и вокруг нее, в окружающих ее идеальных плоскостях и поверхностях, которые позднее уже зримо проявятся в статуе Бальзака.*

Есть еще один очень важный аспект этой гениальной скульптуры Родена. Он скорее статический, чем динамический, сверхиндивидуальный, чем индивидуальный. Дело в том, что именно мыслители – молитвенники, праведники и художественные творцы, – своей незримой сверхтелесной мощью и напряжением мысли обуздывают мировой хаос и сдерживают силы зла. Последний момент как раз подчеркнут тем, что Мыслитель был помещен Роденом над его «Вратами ада». Он, сострада падшим, не дает inferнальным энергиям проникать в наш земной мир. *Именно благая, самоотверженная и сосредоточенная мысль является главной силой мирового Добра, недоступная профанному земному взору, но явленная нам гением французского мастера.*

Обратимся теперь к скульптурным образам Гюго, созданным Роденом. В бронзовом «Героическом бюсте Виктора Гюго» мы видим как бы развитие темы «Мыслителя», что подчеркнуто и направлением взгляда писателя вниз, и положением его головы, и даже намеком на руку, на которую опирается его подбородок. Этому произведению свойственна потрясающая динамика, словно буря бушует и вокруг, и внутри главного героя, а бронза похожа на полыхающий огонь. Здесь Гюго – неукротимый бунтарь и воин, человек в первую очередь несломимой воли, чьи мысль и слово деятельно противостоят злу и готовы вести народ на баррикады. К этому бюсту Родена, как, впрочем, и к «Мыслителю» над вратами ада вполне применимы слова В.С. Соловьева, сказанные о Ф.М. Достоевском: «Но в том-то и заслуга, в том-то и все значение таких людей, как Достоевский, что они не преклоняются пред силой факта и не служат ей. Против этой грубой силы того, что существует, у них есть духовная сила веры в истину и добро – в то, что должно быть. Не искупаться видимым господством зла и не отречься ради него от невидимого добра есть подвиг веры. В нем вся сила человека. Кто не способен на этот подвиг, тот ничего не скажет человечеству» [4, с. 303].

А вот в «Портрете Гюго» мы видим иную духовную ипостась этого выдающегося французского писателя, тонко подмеченную Роденом. Его взгляд устремлен не на бушующие страсти здешнего мира, а в запредельную даль, не видимую простому смертному оку. Гюго здесь – не писатель-воин, а писатель-созерцатель и писатель-мыслитель. Сверхвременность и сверхпространственность мысли Гюго подчеркнуты высотой и свечением его поистине царственного лба. Он удивительно напоминает античные бюсты Сократа и Марка Аврелия.

Обратимся теперь к знаменитой скульптуре Родена, которая прямо называется «Мысль».

---

3 Сверхтелесная мощь бальзаковской мысли через полную расслабленность тела еще более наглядно подчеркнута Роденом в его обнаженной фигуре. Для максимального подчеркивания этой расслабленности, да и вообще внешности и сугубой несущественности бальзаковского физического тела для его духовной работы, Роден даже специально вводит огромную вещную подпорку, без которой тело писателя словно не может стоять.



*Рис. 1. Огюст Роден. Мысль. Около 1895 г.,  
Музей д'Орсе, Париж. Источник:  
<https://artchive.ru>*

Прекрасная головка женщины здесь вырастает из грубо обработанной глыбы мрамора; форма из бесформенности; порядок и смысл, как воплощение сущности мысли, из хаоса и бессмыслицы; красота, понимающее смирение и утонченность – из телесной сплошности. Это не значит, что в самой глыбе, в природе нет порядка, смысла и утонченности. Они там, безусловно, есть, но чтобы их проявить, нужна именно живая – постигающая и созидающая – творческая мысль человека. Любопытно, что мысль в русском языке – женского рода, как и в ряде других языков. С чем это связано? Во-первых, творческая мысль, особенно мысль художника, утонченна и изысканна, легкокрыла и сверхтелесна, т.е. женственна по самому своему существу. Мысли летят в пространстве – это вовсе не метафора. Во-вторых, мысль, конечно же, может быть тяжелой, могучей и воинственной, что символизируется, например, греческой Афиной Палладой, но и в ней есть очень важное женское качество – она как бы беременна будущими вещами, является главным условием их физического рождения. Мысль также всегда предшествует физическому действию, его зачинает и вынашивает. Она даже может остаться невоплощенной или частично физически воплощенной, как те же знаменитые роденовские «Врата ада», но это не означает, что художественная мысль без этого физического воплощения перестает существовать. У идеальной мысли своя жизнь и своя судьба. В ней есть своя оплодотворяющая сила, способная зачинать и подпитывать чужую живую мысль. Сколько мыслей породила у миллионов зрителей сама незавершенность этого гениального творения Родена! Наконец, в-третьих, лучшие из мыслей софийны, т.е. не просто утонченны и наделены сверхтелесной силой, но еще прекрасны и жизнеустроительны, как бы сочатся добром, организуют и преобразуют мир в целом. Недаром тема софийной женственной красоты и полноты мира так явственно проступает во всем творчестве Родена. Его скульптуру можно назвать художественной вариацией

софиологии, столь близкой русскому духу. Не можем удержаться, чтобы не привести одну роденовскую цитату целиком, которая, без сомнения, оказалась бы близкой по духу не только творцам русских церквей, посвященных Святой Софии – Премудрости Божией, но и Максиму Греку, и Владимиру Соловьеву, и Павлу Флоренскому, и Евгению Трубецкому, философски и богословски разрабатывавших тему Софии. «Как они любят скульптуру, эти соборы! – пишет Роден. – Они пробуждают у женщин вкус к красивым драпировкам, советуют им добиваться от складок не только жесткости, но и красоты: ибо простота и целомудрие – старшие сестры красоты, и соборы знают это.

Разве все здесь – не великолепная хвала женщине, высказанная пластичным языком камня? И если первой тут почтена Пресвятая Дева, то не она ли открывает нам врата весны? Не через нее ли мы открываем вселенную?

Вы когда-нибудь останавливались в ошеломлении, с замершим умом и сердцем, обнаружив этот шедевр – молящуюся женщину? Женщина никогда не теряет линию – основу прелести, дарованной ей Богом и которая всегда придает ей что-то сверхъестественное, внушая нам желание увенчать ее. Ах! Те, кто до дна постиг самое таинственное из самых сокровенных наслаждений, вполне знают, что в женщинах есть какая-то запредельность и что в этой запредельности женщина опять владеет нами! А заметив в церкви ту молящуюся женщину, не удалились ли вы и не приблизились ли снова, незаметно, чтобы исподтишка насладиться этим счастьем, чтобы полюбоваться этой позой, столь совершенно гармонирующей со всем нефом – пространственным обрамлением, предназначенным для этого единственного портрета? И сможете ли вы сказать, что эта женщина и ее природный гений уступают какому угодно из самых неоспоримых чудес искусства? Разве сама она не совершенство архитектуры? Разве храмовые колонны не составляют ее свиту, подобно прекрасным деревьям в саду любви?

В соборах все женщины – Полигимнии, все их движения претворяются в красоту. Эта архитектура осеняет их своим ореолом словно в знак признательности. Взгляните на изображенное на тимпане Коронование Богоматери: столько целомудренного волнения вложил художник в этот прекрасный образ, отлично зная, что для выражения божественности душ необходим покров тени!» [3, с. 93-94]. Софийная тема у Родена и в русской софиологии Серебряного века может составить предмет отдельного сравнительно-искусствоведческого и сравнительно-культурологического анализа.

Завершим наш анализ обращением к скульптуре «Созерцание», где тема софийной мысли получает дальнейшее развитие. Здесь Роденом высечено прекрасное тело женщины, как бы вросшее в мрамор руками и волосами, от которого его невозможно отделить. Фигура своим положением напоминает человеческий эмбрион, полный жизни, скрытой силы и страстной готовности к развитию. Но в отличие от несовершенного эмбриона тело женщины восхитительно красиво и грациозно. Это зрелое тело, в нем уже есть софийная полнота. Это как бы прекрасный эмбрион мысли – та статика, где все пронизано будущим движением. Роден очень точно запечатлевает сам момент рождения мысли, ее мучительного отрыва от земли, от внешнего мира, как от своей родовой пуповины. Именно в углубленном созерцании, когда человек забывает о себе и окружающих вещах, когда он словно сливается с постигаемым предметом, как раз и рождаются самые важные и сильные мысли, преобразующие наше плотное земное бытие. Если рождающаяся в созерцании мысль прекрасна, как прекрасна спина спящей роденовской женщины, то насколько же совершенной и прекрасной – софийной

в подлинном смысле слова – будет созревшая и отшлифованная творческая мысль! Она позволяет прикоснуться к какой-то высшей божественной реальности, к какому-то совершенному *мыслебытию* и одновременно воплотиться в нечто бессмертное и вечное на Земле.

Отсюда вытекают еще два очень важных аспекта мысли, которые блестяще схватывает Роден. Прежде всего, это двуединство мысли, которая имеет как *познающее (отражающее)*, так и *созидательное (конструктивное)*, как сегодня модно говорить) измерения. Так, сам Роден, с одной стороны, внимательно изучает природные явления и формы, впитывает и осмысляет их, а, с другой стороны, он дерзко творит скульптурные формы, доселе миру неизвестные. Любопытно, что резьба и резец скульптора, быть может, наиболее зримо воплощают гармонично *творящую* мысль. Роден это гениально фиксирует в короткой фразе: «Резьба по своему духу, по своей сути означает, представляет собой самую мысль мастера» [3, с. 137]. Продолжая эту мысль Родена, можно сказать, что текст философа – наиболее зримое воплощение мысли *постигающей*.

Второй аспект связан с тем, что *совершенно воплощенная художественная мысль сверхвременна*, а, стало быть, и никакого линейного исторического прогресса в искусстве не существует, что сам Роден неоднократно подчеркивает, сравнивая, например, работы Фидия и Микеланджело: «Прогресс существует в мире повсеместно, но не в искусстве» [3, с. 61]. Но как тогда совместить этот тезис с очевидным существованием и изменением искусства во времени? Да очень просто: есть лишь разные грани художественного совершенства на едином растущем Древе Искусства, где пространство каждый раз заполняется новой прекрасной формой, новой ветвью. Какие-то ветви неизбежно отсохнут и отпадут, какие-то будут расти долго и дадут новые живые побеги. Каждая ветвь незаменима и по-своему хороша, являя дотопе не реализовавшийся художественный замысел, стиль или традицию. Главное же – *забота о вечных корнях искусства*: чувстве прекрасного, стремлении к истине, благоговении перед великими художественными творениями прошлого, смелости художественной мысли, личной этической ответственности художника перед людьми. Если подрубить эти корни, если их не питать и не хранить – засохнут все ветви на древе искусства. Роден как раз и воюет за эти вечные – корневые – ценности, отстаивая своего Бальзака перед агрессивной толпой, набитой предрассудками; пропагандируя красоту и глубину французской готики; прививая согражданам чувство истинной красоты, создавая музей собственных творений по законам открытой им пространственной и световой гармонии. Можно смело сказать, что не только художественное наследие, но и вся деятельность Родена превратили его в великого хранителя Древа Мирового Искусства. Благодаря таким, как он, художественная мысль цветет и плодоносит и способна обживать еще неизведанные творческие пространства.

### Литература

1. Ильин И.А. Путь к очевидности. – М.: Республика, 1993.
2. Рильке Р.М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. – М.: «Искусство», 1971. – 456 с.
3. Роден О. Беседы об искусстве / Пер. с фр.: Л. Н. Ефимов, Г. Соловьева. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014.
4. Соловьев В.С. Сочинения в 2 т. – Т. 2. – М.: Мысль, 1988.

Статья поступила в редакцию 20.09.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.007

## THOUGHT IN THE WORK OF RODIN (Reflections of the philosopher)

Andrey Vladimirovich Ivanov  
Doctor of philosophy, Professor,  
Altai State Agrarian University.  
Russia, Barnaul.  
ivanov\_a\_v\_58@mail.ru

### Abstract

The article analyzes the theme of thought in the artistic heritage of Rodin. Based on the analysis of Rodin's creativity in R. M. Rilke's book «Auguste Rodin», the author proves, referring to Rodin's own statements about art, that he considered the universal geometric shapes and thoughts of the Universe an important basis for it, which the artist is able to learn and embody. Rodin's works are analyzed, where the theme of thought is clearly reflected («Thinker», «Thought», «Contemplation») and where it is implicitly present as the main theme («Gates of hell», «Balzac», sculptural portraits of V. Hugo). An important idea of the lack of progress in art, which Rodin has repeatedly expressed and justified, is investigated here.

**Keywords:** Rodin, Rilke, thought, contemplation, sculpture, surface, progress in art.

### Bibliographic description for citation:

Ivanov A.V. Thought in the work of Rodin. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 3(10), pp. 89-97. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.007. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1135734/19/> (In Russian)

### References

1. Ilyin I.A. *Put' k ochevidnosti* [The way to evidence]. Moscow, Respublika Publ., 1993.
2. Rilke R.M. *Vorpsvede. Ogyust Roden. Pis'ma. Stikhi* [Worpsvede. Auguste Rodin. Letters. Poems]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 456 p.
3. Rodin O. *Besedy ob iskusstve* [Conversations about art]. Translated from French. St.-Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus, 2014.
4. Soloviev V.S. *Sochineniya v 2 t.* [Works in 2 volumes]. Moscow, Mysl' Publ., 1988, vol. 2.

Received: September 20, 2018.

## ЭНТОНИ ГОРМЛИ И ОПЫТ РОДЕНА

Игумнова Елена Владимировна  
Кандидат искусствоведения,  
старший научный сотрудник  
НИИ теории и истории  
изобразительных искусств  
Российской академии художеств.  
Россия, г. Москва.  
eligumnova@gmail.com

### Аннотация

В скульптурах и инсталляциях британца Энтони Гормли главная роль отведена осознанию человеческого тела, его взаимоотношению с пространством и материей, вовлечению зрителя в художественный процесс. Гормли отмечает важность творчества Родена, благодаря которому скульптура стала больше взаимодействовать с окружающей средой, приближаться к зрителю, а границы объема скульптурной группы или отдельной фигуры стали более размытыми.

**Ключевые слова:** британская скульптура XX века, британское искусство XX века, Энтони Гормли, Огюст Роден.

### Библиографическое описание для цитирования:

Игумнова Е.В. Энтони Гормли и опыт Родена // Искусство Евразии. – 2018. – №3(10). – С. 98-103. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.008. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1135734/20/>

Главный мотив в искусстве британского скульптора Энтони Гормли – человеческое тело, его взаимоотношение с пространством и временем. Британский скульптор в своих работах часто ведет диалог с предшествующей традицией, изучая взаимодействие произведения с окружением и со зрителем. В отличие от традиционного метода отражения объема «снаружи внутрь», Гормли действует «изнутри наружу», пытаясь почувствовать пространство, которое содержится внутри тела. В нескольких своих интервью он отмечал важность творчества Родена, благодаря которому скульптура начала активно взаимодействовать с окружающей средой, а пространство и границы объема скульптурной группы или отдельного памятника стали достаточно размыты.

Энтони Гормли серьезно заинтересовался работами Родена во время учебы в художественной школе Слейд: «Для меня Роден первый модернист, – отмечает британский скульптор. – Его работы обладают такой энергией, которая пробивается сквозь любой материал, такой выразительностью, которая не нуждается в лишних

деталей и дополнительных пояснениях» [2]. Именно это делает работу Родена «Бронзовый век» таким важным для Гормли. Создавая свою скульптуру, Роден действительно не отвлекался на детали. Он сделал слепок с тела бельгийского солдата, поразившего скульптора атлетичностью своего телосложения. Позже по этому слепку была отлита бронзовая фигура. Окончательный вариант «Бронзового века» предполагал вызвать в зрителях ощущение восстания и пробуждения человеческой мощи. Гормли считал эту работу Родена важным шагом по приближению скульптуры к человеку, когда отброшены лишние детали и атрибуты, и зритель видит только само тело и действия – руку, поднятую к голове, закрытые глаза, другую руку, сжатую в кулак.



*Рис. 1. О. Роден. Граждане Кале. Бронза (отливка 1926 года), Музей Родена, Париж. Источник: <https://artchive.ru/>*



*Рис. 2. Э. Гормли. Без названия. Фрагмент мастерской с гипсовыми отливками. Фото: Ник Говард, источник: [www.studiointernational.com](http://www.studiointernational.com)*

Сам Гормли часто создает скульптуры, фиксирующие разные положения человека. Он придумывает сомасштабные зрителю инсталляции, часто используя собственное тело как заготовку для скульптур, и выставляет работы в интерьере или в пространстве города. Они зачастую олицетворяют не конкретных людей или ситуации, а отражают изменения или аллегории времени или стихий: как, например, «Земля, Море и Воздух II» (1982), «Падение» (1983), «Доказательство» (1984), «Земля (и Вода)» (1985), «Звук II» (1986) и другие.

Для Гормли зритель играет важную роль: он становится своего рода соавтором его инсталляций, вступая в эмоциональное и физическое воздействие со скульптурами: «Произведение, которое нельзя увидеть или пережить физически, не имеет ни ценности, ни цели. Но как только оно входит во взаимодействие с динамикой людей, ему передается их энергия» [1, с. 10]. Инсталляция заставляет зрителя задуматься о собственном масштабе и месте в пространстве: «Как только вы входите на выставку, вы вступаете в зону отстранения, где испытываете самого себя – находите, а может быть, и теряете. Здесь происходит воссоединение с более общим контекстом жизни и осознание ее внутренней необходимости, сопряженное, как всякий новый опыт, с утратой привычных координат. Вслед за этим вы вернетесь и найдете себя дома, но войдете в него через другую дверь» [1, с. 11].

Скульптуры и инсталляции Гормли осваивают любое пространство (в городе, на берегу моря, у холмов). Они могут стоять, сидеть, лежать, ходить по стенам, используя пространство любым образом. Фигуры разбредаются по городу (от одной скульптуры, выставленной в галерее, – к нескольким, расставленным по улицам, как в проекте «Тотальные незнакомцы» 1997 года) или могут быть рассеянными по пляжу. Например, в инсталляции «Другое место» (1997) скульптуры застыли в позе вечного ожидания. В рамках этого проекта на пляже Кросби под Ливерпулем Гормли установил около сотни фигур – скульптурных автопортретов мастера. Скульптуры стоят лицом к морю, закопанные в песок – одни по щиколотку, другие по пояс или даже по шею.



*Рис. 3. Э. Гормли. Горизонт событий. Инсталляция с бронзовыми фигурами. 2010. Нью-Йорк. Источник: <https://wberesnick.wordpress.com/2011/03/30/antony-gormley-event-horizon>*

И в освоении пространства Гормли опять обращается к опыту Родена, который впервые убрал скульптуры с высокого пьедестала, приблизил их к зрителю («Граждане Кале», 1884-85). Британский скульптор не использует пьедестал или ограждающие зону скульптуры постаменты для своих инсталляций и фигур, он делает их сомасштабными человеку и его телесному опыту, заставляет задуматься о роли и месте человека в пространстве

Человеческая фигура в пространстве города была основной темой проекта Гормли «Горизонт событий». Названием инсталляции стал прижившийся в сфере культуры математический термин, обозначающий границу во времени и пространстве между явлениями, которые можно изменить или предугадать, и теми, на которые невозможно повлиять или узнать о них заранее. Сначала в Лондоне (2007), а затем в Нью-Йорке (2010), Роттердаме и Гонконге (2015-2016) на пешеходных частях улиц и на крышах зданий разместили несколько десятков фигур. Эта инсталляция побуждала зрителя по-новому взглянуть на пространство города, задуматься о месте в нем человека, сопоставить «я»-зрителя с пониманием «другого». Увидеть, наконец, горизонт, на который спешащие по своим делам люди обычно не обращают внимание. Зрители активно реагировали на ту часть проекта, которая могла показаться менее заметной: во всех городах, где находилась инсталляция, в полицию звонило множество людей с сообщениями о самоубийцах, стоящих на крышах.

Тема взаимоотношения тела с пространством стала главной для Гормли, начиная с 1990-х годов. Именно к этому периоду относится проект «Поле притяжения», реализованный в 2003 году.



*Рис. 4. Э. Гормли. Поле притяжения. Инсталляция 2003, сталь. Источник: <http://www.antonygormley.com/>*

Эта инсталляция была выбрана для первого показа работ Гормли в России, организованного Центром современной культуры «Гараж» в 2009 году. В зале с белыми стенами Энтони Гормли разместил инсталляцию, состоящую из множества скульптур. Всего для проекта создали 287 фигур в натуральную величину, и у каждой есть реальный прототип: моделями, с которых снимали слепки, стали жители британских городов Ньюкасл и Гейтсхед (от 2 до 85 лет). В дальнейшем они послужили основой для скульптур, спаянных из тонких прутьев нержавеющей стали.

В этой инсталляции фигуры лишены ощущения массы тела, материальной плотности, они прозрачны и словно невесомы, они – производные от физических тел, воплощенные сущности. Как в наброске, их объем лишь намечен в пространстве угловатыми, короткими штрихами стали. У фигур меняется не только сама форма, но и степень ее плотности: одни тела будто заштрихованы полностью, другие буквально растворяются в пространстве. Сами скульптуры стояли прямо на полу, без постаментов,

и посетители выставки двигались между ними, неосознанно вступая в контакт и по-иному переживая собственный телесный опыт. По замыслу скульптора эта инсталляция складывается вовсе не из совокупности расставленных фигур-сущностей и не из рассказа о возможностях пластической формы, а из взаимоотношений и эмоций, появляющихся у зрителей в процессе прохода между скульптурами: «Скульптуры вызывают к тому, чего в них недостает, – к движению, мысли, чувству, жизни. Они обращаются к нашему сознанию, чувствам, движениям, и мы становимся частью произведения. Так что вы должны использовать собственное тело на этой площадке. Также вы должны подстроиться под этот хор, вам придется замедлить темп, спокойно, медленно войти в это поле и пройти его до конца» [1, с. 7].

Несколько лет назад в Эрмитаже прошла выставка Энтони Гормли «Во весь рост» (2011–2012). В зале Диониса зрители могли на равных пообщаться с олимпийскими богами: античные статуи были поставлены вровень с человеком. Большинство скульптур стояло на постаментах вдоль стен, и Гормли специально изменил уровень пола так, чтобы прикрыть большую часть мраморных оснований. Он поднял не только пол, но и зрителей, чтобы задать им вопрос «что такое скульптура сегодня и чем она может быть?». Скульптор сделал древних богов, классические статуи, музейные экспонаты доступными зрителю в буквальном смысле, поставив их на один уровень с проходящими мимо людьми. Он убрал их недоступность и помог зрителю взглянуть на давно известные произведения по-новому, пережить новый пространственный и эмоциональный опыт.

### Литература

1. Энтони Гормли. Заметки к «Полю притяжения» // Энтони Гормли. Поле притяжения / Каталог. – М., 2009.
2. August Rodin: How Antony Gormley fell under the sculptor's spell // The Guardian. – 2012. – 12 Nov. [Электронный ресурс] URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/nov/12/auguste-rodin-antony-gormley-bronze> (дата обращения 01.03.2018).

Статья поступила в редакцию 20.09.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.008

## ANTHONY GORMLEY AND RODIN'S EXPERIENCE

Elena Vladimirovna Igumnova  
Ph.D. in Arts, Senior Researcher,  
Institute of Theory and History of Fine Arts,  
Russian Academy of Arts.  
Russia, Moscow.  
eligumnova@gmail.com

### Abstract

In the sculptures and installations of Anthony Gormley the main role is assigned to the awareness of the human body, its relationship with space and volume, and the involvement of the viewer in the artistic process. Gormley notes the importance of Rodin's creativity, thanks to which the sculpture began to interact more with the environment, approaching the viewer, and the boundaries of the volume of the sculptural group or a separate figure became more blurred.

**Keywords:** British sculpture of the twentieth century, British art of the twentieth century, Anthony Gormley, Auguste Rodin.

### Bibliographic description for citation:

Igumnova E. V. Anthony Gormley and Rodin's experience. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 3(10), pp. 98-103. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.008. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1135734/20/> (In Russian)

### References

1. Antony Gormley. Notes on «Domain Field». In: Antony Gormley. Domain Field. 2009.
2. August Rodin: How Antony Gormley fell under the sculptor's spell. *The Guardian*, 2012, 12 Nov. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/nov/12/auguste-rodin-antony-gormley-bronze> (accessed 01.03.2018).

Received: September 20, 2018.

## ВРАТА АДА: РОДЕН, ДАНТЕ, ГИБЕРТИ И ЛИТЕРАТУРНОСТЬ ЗАМЫСЛА

Козлова Светлана Израилевна  
Доктор искусствоведения,  
ведущий научный сотрудник,  
НИИ теории и истории изобразительных  
искусств Российской Академии художеств.  
Россия, г. Москва  
helenka2106@mail.ru

### Аннотация

В статье рассматривается художественная концепция «Врат Ада», над которыми Роден работал в период с 1880 по 1917 год. «Божественная комедия» Данте явилась отправной точкой в трактовке темы, вобравшей в себя сложный интертекст из изобразительных и вербальных источников, прежде всего относящихся к XIX веку. Главное внимание в своем анализе автор статьи обращает на пластическую выразительность языка мастера и литературную сторону его замысла и приходит к выводу, что этой последней принадлежит важное место в решении целого. Подобное соотношение Образа и Слова в портале Родена свидетельствует о зарождении новых черт в европейской скульптуре, которые сближают памятник с открытиями в области психологического романа второй половины XIX века и ведут к появлению новых форм искусства.

**Ключевые слова:** Роден, «Божественная комедия» Данте, Гиберти, Микеланджело, Бодлер, французская скульптура конца XIX века.

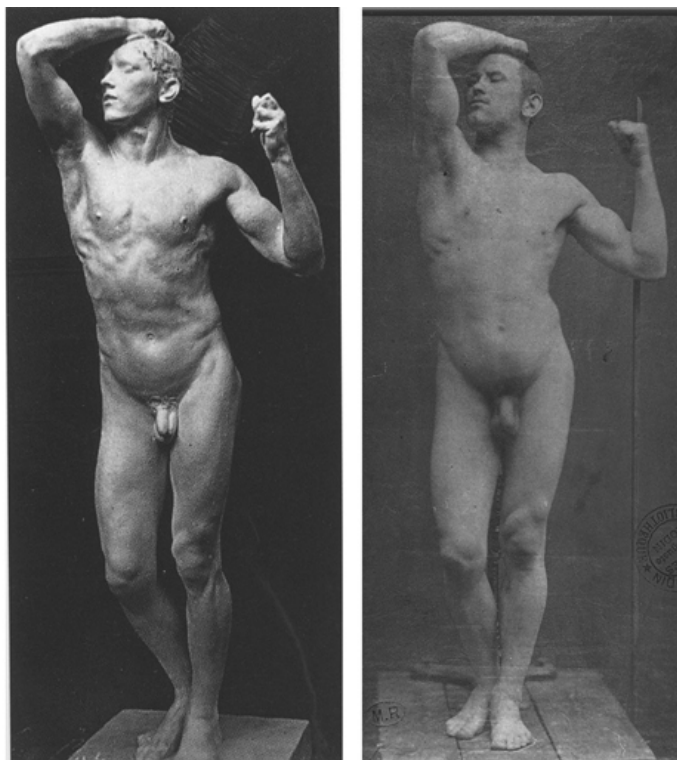
### Библиографическое описание для цитирования:

Козлова С. И. Врата Ада: Роден, Данте, Гиберти и литературность замысла // Искусство Евразии. – 2018. – №3(10). – С. 104-115. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.009. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1135734/22/>

Заказ на портал для Музея декоративного искусства, постройка которого планировалась в Париже, Огюст Роден получил официально в 1880 году от Министерства изящных искусств. Сам скульптор иронично вспоминал о получении этого заказа. После критических отзывов об экспонированной в Салоне 1877 года статуе мастера «Бронзовый век», которая на фоне холодной академической скульптуры поражала правдивой жизнью своей пластики, силой выражения буквально в каждой точке поверхности изваянного тела [7, р. 82; 9, р. 40; 5 и 3, с. 30 ], – утверждали, что работа его является слепком с натуры. Так что в опровержение подобных нелепых суждений Роден вынужден был даже представить в Салон некие «вещественные доказательства»: действительный слепок с натурщика, послужившего моделью для этой работы, и его фотоафию.



*Рис. 1. О. Роден. Бронзовый век. Бронза. 1877. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>*



*Рис. 2. О. Роден. Слепок с натурщика, использованного в работе над статуей «Бронзовый век», и фотография этого натурщика. 1877. Источник: <http://www.gessostar.ru/oguyust-rodin/>*

В результате всей этой ситуации крупный чиновник министерства Эдмон Тюрке колебался относительно кандидатуры мастера на выполнение ответственного государственного заказа. И Роден сам предложил ему, что готов «за смехотворную сумму – это его слова – создать гигантскую дверь» [5; 3, с. 30-31] – иначе говоря, «Врата Ада» с множеством скульптур.

Тема Ада по Данте, сама по себе, занимала воображение скульптора своей масштабной, общечеловеческой значимостью [1, с. 96], и он считал ее достойной украшать парадный вход в Музей, который должен был стать грандиозным собранием множества произведений разных эпох, своего рода универсальным памятником человеческой культуры. Для Родена Данте был одним из самых почитаемых авторов, «Божественную комедию» которого он прекрасно знал и не раз упоминал в своих высказываниях об искусстве [например: 2, с. 90, 299, 372, 407]. В первой кантике этой поэмы изображение грехов человечества и высшего суда над ними синтезировано в исполненной грозного величия форме, которая ассоциируется с архитектурой, и вместе с тем оно показано в бесчисленном разнообразии мотивов и фигур, потрясающих выражением ужаса, ярости, злобы и гнева, гордыни, сарказма, скорби, отчаяния – одним словом, всеми гранями человеческих страстей. Для XIX века во многом сохранялось идущее через века подобное представление о Дантовом образе преисподней, неслучайно в начале этого столетия Перси Биши Шелли назвал «Комедию» «мостом через время» [6, р. 33]. «Ада» отвечал характеру пластического дарования Родена и его раздумьям над своим временем.

Но если говорить о тексте «Комедии», претворенном в композиции «Врат Ада», то существенное место занимает здесь тот интертекст, в котором поэма Данте переплетается с рядом других изобразительных и вербальных источников, прежде всего порожденных XIX веком. Этот интертекст, характерный для иной или иных, недантовских эпох, немало объясняет расхождение между трактовкой темы у Данте и Родена.

Начнем с того, что в основе архитектоники «Божественной комедии» лежит средневековая символика чисел, пропорциональных соотношений и симметрии. Ибо строение Дантова мира отвечает системе этико-теологических ценностей, чьей вершиной является идея Бога как творца вселенной и истинной цели всего существующего. Так что пространственно-смысловая систематизация выступает здесь императивным принципом, организующим огромное количество мест, фигур и эпизодов. Пространственных областей в Аду – 9, производное от 3-х, числа священной троичности, которому подчинены и более дробные части Ада, делящиеся на 3, либо на 9, то есть  $3 \times 3$ , или на  $10 - 3 \times 3 + 1$ . Та же числовая закономерность – начиная от стихотворного размера «Комедии», терцин – определяет распределение поэтической материи в пределах песен, кантик и целого. При всей мощи фантазии Данте в его преисподней с замечательной четкостью прослеживается развернутая иерархия возмездия грехов.



Рис. 3. Л. Гиберти. Врата Рая, или третьи двери Баптистерия. 1425–1452. Флоренция. Источник: <https://design.wikireading.ru/2374>



Рис. 4. О. Роден. Эскиз – проект Врат Ада. Карандаш, чернила, белила. Музей Родена, Париж. Источник: [http://www.rodin-web.org/works/pix\\_nikon/gates\\_8\\_cassettes\\_jarasse\\_700b.jpg](http://www.rodin-web.org/works/pix_nikon/gates_8_cassettes_jarasse_700b.jpg)

Нельзя сказать, чтобы Роден не заметил эту сторону структуры «Комедии». Сначала замысел его портала характеризовался чертами последовательного геометризма – что-то наподобие дверей XIV – XV веков в итальянских культовых зданиях, произведших сильное впечатление на скульптора во время его поездки по Италии в 1875 году. Наиболее показательный пример этого рода – двери флорентийского Баптистерия: южные, исполненные Андреа Пизано, северные – Лоренцо Гиберти и особенно его же работы восточные двери, так называемые Врата Рая (рис. 3), над созданием которых он трудился с 1425 по 1452 год. Скульптор прибегает здесь к симметричному делению целого на две равных створки, по пять прямоугольных клейм в каждой, заполненных многофигурными, но очень ясно скомпонованными в рельефе сценами Ветхого завета [10; 11]. Ориентируясь поначалу на эту четкую схему (рис. 4), Роден радикально отходит затем от нее ввиду явного несоответствия избранному образцу складывающейся у него художественной концепции.



Рис. 5. Э. Делакруа. Ладья Данте. 1822. Лувр, Париж.  
Источник: <http://mylouvre.ru/157/>

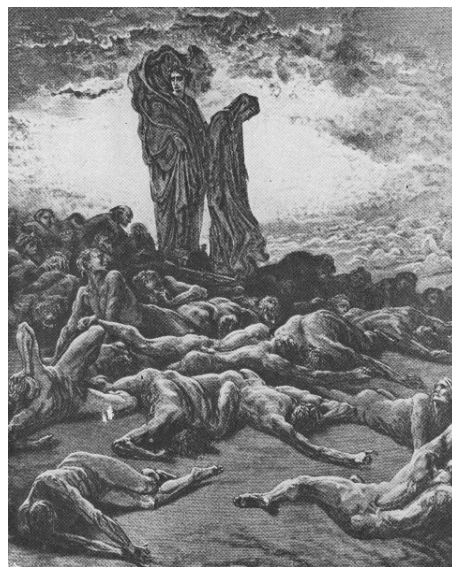


Рис. 6. П. Г. Доре. Ад.  
Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте. Гравюра. 1866.  
Источник: *The vision of Purgatory and Paradise by Dante Alighieri. London and New York: Cassell, Petter, and Galpin, 1868(?)*.

То, что было близким мастеру в первой части «Комедии» – ее грозный дух, размах воображения, пластическая сила образов, – все это обретало у него характерный для XIX века оттенок романтической приподнятости, в стиле которой трактовали тогда картины Данте. К примеру, композиция Делакруа «Ладья Данте» (1822, Лувр, Париж) (рис. 5) или, скажем, гораздо более поздние иллюстрации Доре к «Комедии» (1860-е), будоражившие воображение своих современников (рис. 6). Но, пожалуй, особо ощутимо в истолковании Роденом «Ада» преломились ноты горечи и бунтарства, звучащие в поэзии Бодлера [1, с. 96-97]. Для скульптора Бодлер был вторым, наряду с Данте, любимым автором, и он высоко ценил его «Цветы зла», где, словно ад, изображен нравственный упадок современности, кошмар, в который погружены

человеческие чувства: любовь, стремление к идеалу, отношения в обществе и т.д. В кругу этих перекрестных ассоциаций, изобразительных и литературных, замысел Родена складывается в «написанную» языком скульптуры некую ораторию или поэму о заблудшем, страждущем человечестве, которое несет страдания в земной мир, превращая его в ад.

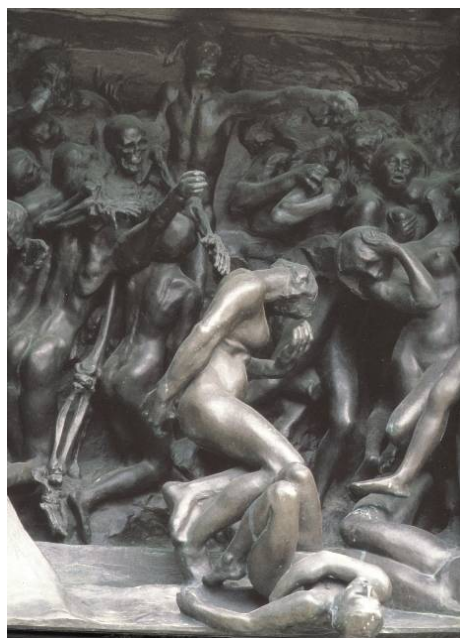


Рис. 7. О. Роден. Врата Ада. Фрагмент. Бронза. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>

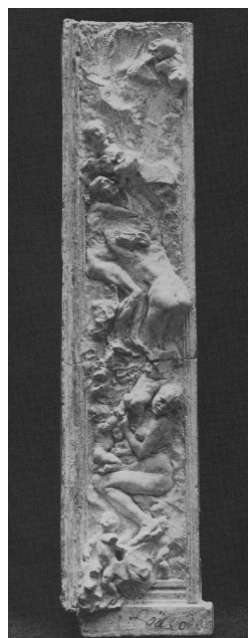


Рис. 8. О. Роден. Врата Ада. Фрагмент. Бронза. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>



Рис. 9. Микеланджело. Страшный суд. Фреска Сикстинской капеллы. Ватикан. Рим. 1535–1541. Источник: <https://www.wikiart.org/ru/mikelandzelo>



Рис. 10. О. Роден. Врата Ада. 1880–1917. Гипсовая отливка. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>

Идея захватила скульптора своей трагической масштабностью. Для «Врат Ада» он выполнил более 100 или даже около 200 фигур, меняя местами или совсем изымая отдельные скульптуры либо их группы в процессе выработки композиции (рис. 7-8). Но что сохраняло в концепции его образов постоянство – это вихревая направленность движения телесных масс, увлекающая группы одних карабкаться вверх, других – низвергаться в бездну; она перекрывала вертикальный переход от одной створки дверей к другой, тем самым снимая возникавший ранее вопрос о тектонической четкости целого. Стихия страстей человечества, неистовство его стремлений – этот лейтмотив построения Родена идет вразрез с той математической непреложностью, которая выступает в «Комедии» проявлением божественной воли. Таким образом, контекст размышлений скульптора над «Божественной комедией» во многом определил расхождение концепции его преисподней – с дантовской. В результате мастер отталкивался не от третьих дверей Баптистерия работы Гиберти, как то замышлялось на начальном этапе исполнения, а от фрески Микеланджело «Страшный суд» в Сикстинской капелле Ватикана (1535 – 1541) (рис. 9). Здесь Родену – наряду с пластической экспрессией – оказался особенно родственным мотив круговращательного порыва, уносящего одновременно праведников и грешников, – мотив, который словно бы исключал какую-либо шкалу моральных различий.

Итак, к чему пришел Роден в создании своего произведения? Хотя ныне существуют бронзовые отливки «Врат Ада» в посвященном ему Музее Парижа и также музеях Филадельфии, Токио и некоторых других городов, работа никогда не была закончена. Во-первых, сам Музей декоративного искусства, для которого портал предназначался, так и не был построен. Уже это обстоятельство вносит противоречие в роденовский проект, который просто не мог быть соотнесен с определенными архитектурными формами и фактически не имел конкретного предназначения. Затем, при своих монументальных измерениях – высота 6 м 35см, длина 4 м, глубина 85 см – он несет на себе отпечаток «станковости».

Действительно, ряд статуй, вошедших в оформление портала (например, «Адам», «Ева», «Данаида», «Уголино», «Паоло и Франческа») и особенно – назовем их условно «концептуальными» – такие как «Мыслитель» и «Три тени», в окончательном варианте концентрирующие вокруг себя крупные звенья «сценария», – все они исполнялись как в некотором роде самостоятельные, так что в своей завершенности, в пластической и смысловой самоценности скульптуры вливаются не слишком органично в ансамбль (рис. 11-14). (Хотя сохраняет значимость замечание Рильке о том, что в процессе отбора пластических фигур мастер «исключал все чересчур обособленное, неспособное подчиниться великому единству» [1, с. 112]).

Конечно, Роден создал настоящую вселенную в рельефе и круглой скульптуре. Обнаженные тела, соприкасающиеся друг с другом своими поверхностями, а подчас как бы спаянные в новое целое, предстают крупными массами – в хаотическом скоплении, гонимые ужасом, в эротическом притяжении друг к другу или крайней угнетенности. Драматическая напряженность пронизывает здесь все – от анатомического строения многочисленных персонажей до передачи их движений, жестов, мимики. Главными смысловыми акцентами выступают у Родена фигуры, близкие к статичным.



Рис. 11. О. Роден. Адам. Бронза. 1881. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>

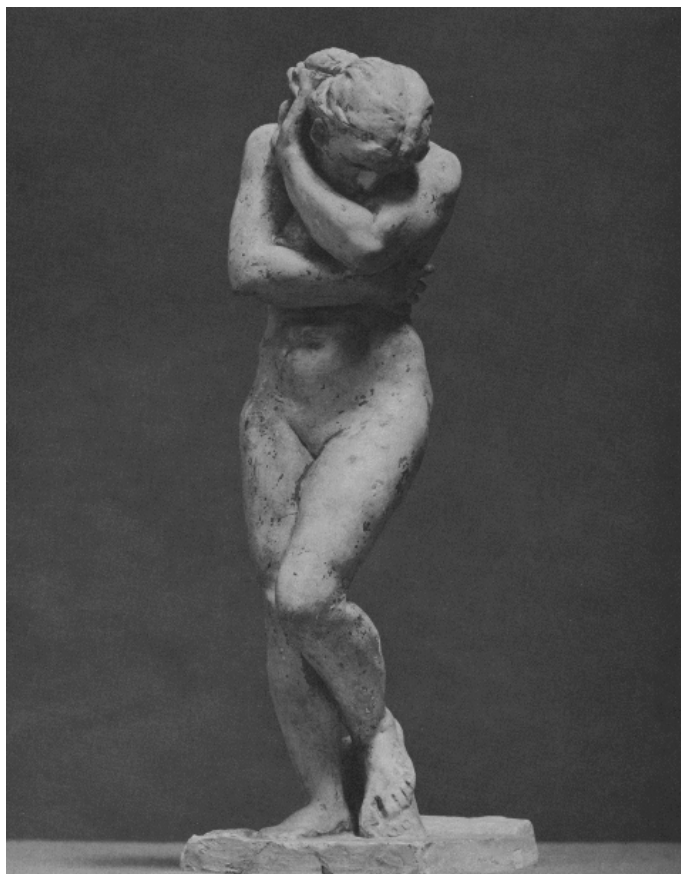


Рис. 12. О. Роден. Ева. Бронза. 1881. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>

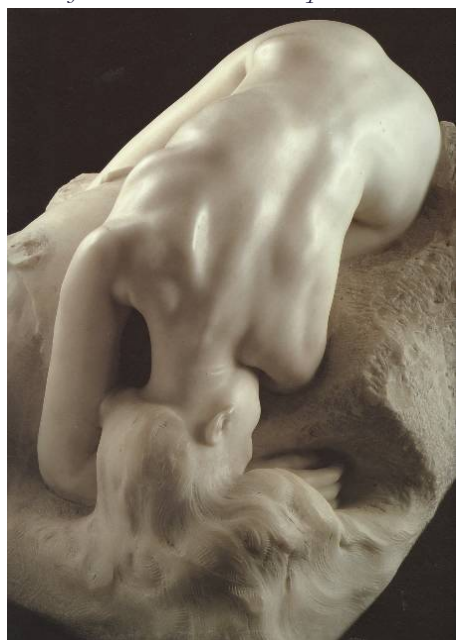


Рис. 13. О. Роден. Данаида. Мрамор. 1885. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>

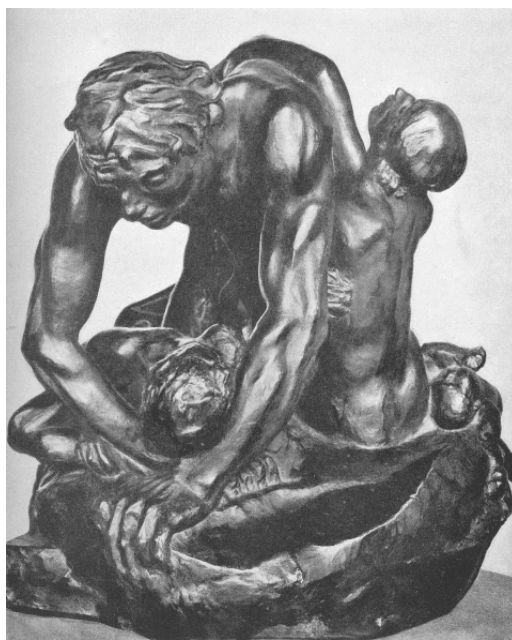


Рис. 14. О. Роден. Уголино. Бронза. 1882. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>

На вершине композиции – символ безнадежности, «Три тени», кисти рук которых сходятся в одной точке, словно замковый камень в архитектуре (рис. 15). И образованный таким образом жест, кажется, указывает на бездну преисподней; по замыслу – неосуществленному – «Три тени» должны были демонстрировать свиток с изречением «Входящие, оставьте упования», памятным по Дантову описанию входа в «Ад» (III, 1-3). Ниже, в тимпане на отдаленном фоне мечущихся в отчаянии тел – статуя «Мыслитель» (рис. 16). Это – воплощение мыслящего, человеческого – не божественного – разума, который задается мучительным вопросом о пороках, страданиях и обреченности людского рода (рис. 17).

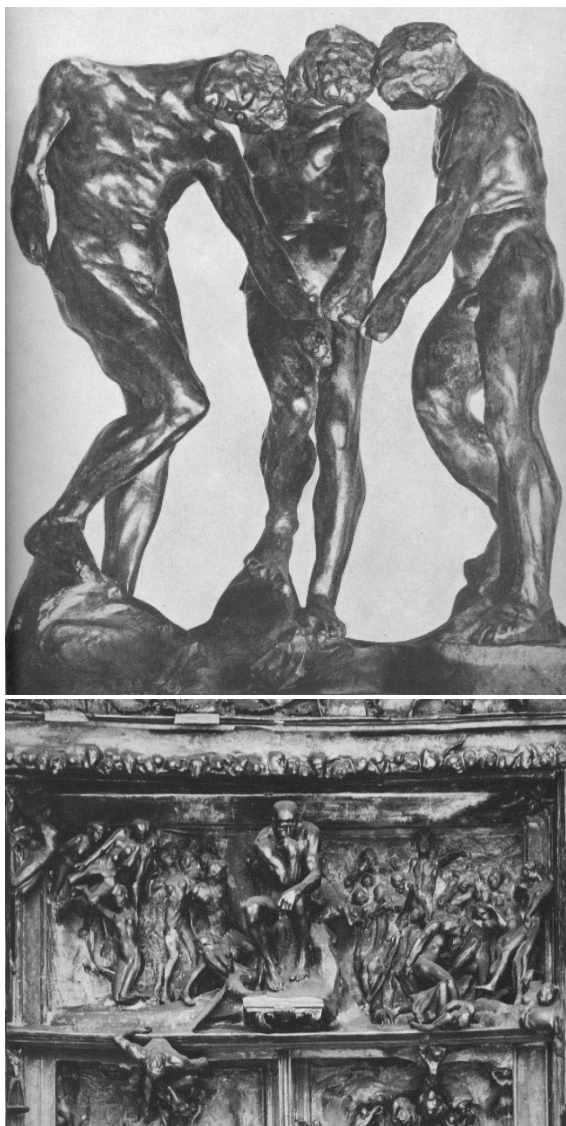


Рис. 16. О. Роден. Врата Ада. Тимпан с фигурой Мыслителя. Бронза. 1880. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>

Рис. 15. О. Роден. Три тени. Бронза. 1880. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>

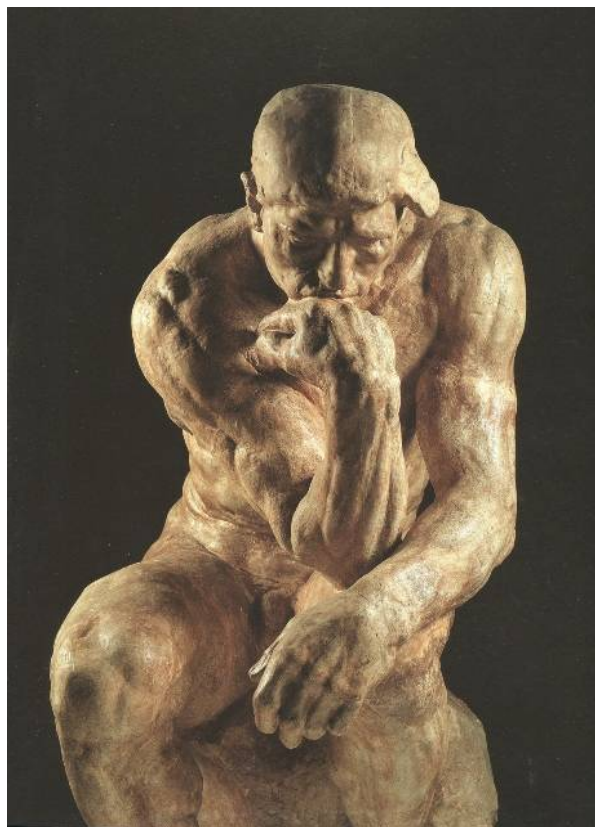


Рис. 17. О. Роден. Мыслитель. Часть фигуры. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>

Во «Вратах Ада» воплощено зрелище, замечательное по драматическому размаху и тому пластическому мастерству, с которым запечатлено бесконечное множество оттенков человеческих чувств и страстей. И, однако, бурная работа воображения мастера, порождавшая все новые фигуры и новые ситуации, словно бы препятствовала кристаллизации его замысла. Ко все новым вариантам побуждал мастера многоликий мир образов и представлений, питавших его фантазию. Как читаем у автора XX века, «работая над этим памятником, Роден каждый раз доводил до конца возникший у него художественный замысел., но потом у него возникала новая идея, и он выпиливал какую-то часть [скульптурных групп], начиная новое произведение» [8, с. 116]. Пластическая риторика Родена столкнулась здесь с риторикой вербальной, которая занимает большое место во «Вратах Ада», несравненно большее, чем в других его произведениях. Его образы в своем пластическом великолепии выражают чувства и мысли, но и сами смысловые импульсы литературного порядка вызывают их к жизни, способствуя развитию и изменению изобразительного и вербального содержания. В этом есть своя закономерность. Предъявляя высокие профессиональные требования к собственно мастерству скульптора, Роден не менее ценил интеллектуальную составляющую искусства. Он говорил о «смысле форм», обогащенных идеями [2, с. 139]. Когда его упрекали в том, что он «черпает вдохновение скорее в литературе, чем в пластике», мастер возражал: он плохо переносит в искусстве табличку «Вход воспрещен» [2, с. 140]. Это означало, что им не делаются четкие различия между разными видами художеств, например, между скульптурой и литературой. И в подтверждение этого в «Завещании» Родена находим возражение тем, кто способен порицать скульптора, «если ... своим творчеством [он] внушает впечатления, кои обычно вызывает литература...» [2, с. 140]. Во «Вратах Ада» мотивы повествования, действительно, проникают в пластическую ткань, составляя некий сценарий общего драматического действия, историй его участников и выражения их эмоций. В этой связи процитируем Рильке, который одно время был секретарем Родена и глубоко вник в его творчество. Рильке оценил существенную роль в искусстве мастера литературы, в частности, в своей монографии о Родене напомнил его высказывание относительно того, что «ему пришлось говорить бы целый год, если бы он вздумал повторить словами одно из своих творений», – имея в виду как раз этот самый портал [1, с. 113].



*Рис. 18. О. Роден. Врата Ада. 1880–1917. Гипсовая отливка. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures>*

Из соотнесенности языка вербального и пластического вырастает особая содержательность «Врат Ада». Содержательность, которая сродни открытиям в области психологического романа второй половины XIX века [4, с. 95] и которая несет в себе мечту о расширении выразительных возможностей фигуративного искусства за счет соединения в нем средств визуализации, движения и слова. Если «Врата Ада» и не обрели целостного существования, если они оставляют впечатление незавершенности, то, как и ряд других работ этого крупнейшего скульптора своего времени, они заключают в себе несомненные черты новаторства.

### Литература

1. Рильке Р.-М. Огюст Роден / Пер. В. Микушевича // Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. – М., 1971. – С. 86-134.
2. Роден О. Завещание / Пер. В. Микушевича. – СПб., 2002.
3. Роден. Сборник статей о творчестве / Пер. с немецкого и французского; общ. ред. И.М. Шмидта. – М., 1960.
4. Стародубова В. Огюст Роден. Жизнь и творчество. – М., 1995.
5. Coquirot G. Rodin a l'Hotel de Biron et a Medon. – Paris, 1917.
6. Dante Alighieri. Three Lectures/ by J.C. Mathews, F. Fergusson, J. Cardi. – Washington, 1965.
7. Dujardin – Beaumetz E. Entretiens avec Rodin. – Paris, 1913.
8. Gantner R. Rodin und Michelangelo. – Wien, 1953.
9. Jianow J., Goldscheider C. Rodin. – Paris, 1968.
10. Krautheimer R. Ghiberti's Bronze Doors. – Princeton, 1971.
11. Poggi G. La porta del Paradiso di Lorenzo Ghiberti. – Florence, Societa Fotografica Artistiche, 1949.

Статья поступила в редакцию 16.07.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.009

## GATES OF HELL: RODIN, DANTE, Ghiberti AND THE LITERARY NATURE OF THE PLAN

Svetlana Israelevna Kozlova  
Doctor of Arts,  
Chief Researcher,  
The Research Institute of Theory and History  
of Fine Arts of the Russian Academy of Arts.  
Russia, Moscow  
helenka2106@mail.ru

### Abstract

The article deals with artistic conception of Rodin's Gates of Hell (1880 – 1917). The «Divine Comedy» by Dante is served the basis of interpretation of the theme, absorbed also complicated intertext – first of all there are figurative and verbal sources of the nineteenth century. Author of the article pays a principal attention to the plastical expressiveness of master's language and to the literary aspect of his intention and concludes that this latter has played an important part to realize a general conception. Such correlation of Image and Word is evidence of beginnings of new European sculpture traits which bring the Gates of Hell together with discoveries in a sphere of psychological novel of the second half of the nineteenth century and lead to emergence of new forms of art.

**Keywords:** Rodin, «Divine Comedy» by Dante, Ghiberti, Michelangelo, Bodlaire, French sculpture of the end of XIX century.

### Bibliographic description for citation:

Kozlova S. I. 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. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.009. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1135734/22/> (In Russian)

### References

1. Rilke R.-M. Auguste Rodin. Rilke R.-M. *Vorpsvede. Ogyust Roden. Pis'ma. Stikhi* [Worpsvede. Auguste Rodin. Letters. Poems]. Moscow, 1971, pp. 86-134.
2. Rodin A. *Zaveshchanie* [The Testament]. Translation from the French by V. Mikushevich. St.-Petersburg, 2002.
3. Rodin A. *Sbornik statei o tvorchestve* [Collection of articles about creativity]. Trans. from German and French. Moscow, 1960.
4. Starodubova V. *Ogyust Roden. Zhizn' i tvorchestvo* [Auguste Rodin. Life and art]. Moscow, 1995.
5. Coquiot G. Rodin a l'Hotel de Biron et a Medon. Paris, 1917.
6. Dante Alighieri. Three Lectures/ by J.C. Mathews, F. Fergusson, J. Cardi. Washington, 1965.

7. Dujardin – Beaumetz E. Entretiens avec Rodin. Paris, 1913.
8. Gantner R. Rodin und Michelangelo. Wien, 1953.
9. Jianow J., Goldscheider C. Rodin. Paris, 1968.
10. Krautheimer R. Ghiberti's Bronze Doors. Princeton, 1971.
11. Poggi G. La porta del Paradiso di Lorenzo Ghiberti. Florence, Societa Fotografie Artistiche, 1949.

Received: July 16, 2018.

## УЗЫ. ПАРАДИГМЫ РАЯ. ОГЮСТ РОДЕН И АНСЕЛЬМ КИФЕР

Ковалева-Милорадович Анна Эдуардовна  
Доктор искусствоведения, генеральный  
директор ARX DESIGN S.r.o.  
Словакия, г. Братислава.  
info@arxd.ru

### Аннотация

Статья представляет собой обзор и анализ выставки работ О. Родена и А. Кифера в 2017 году в музее Огюста Родена в Париже. Отправной точкой выставки послужил труд «Соборы Франции», а сама экспозиция стала диалогом двух художников, выразив сближение двух эпох в едином ансамбле. Архитектура соборов, архитектоника человеческого тела, связь духовного и материального миров, постоянное обновление – вот некоторые из точек соприкосновения мастеров, которые стали предметом исследования.

**Ключевые слова:** Огюст Роден, Ансельм Кифер, скульптура, архитектура, архитектоника, соборы, творчество, форма, духовные ценности.

### Библиографическое описание для цитирования:

Ковалева-Милорадович А.Э. Узы. Парадигмы Рая. Огюст Роден и Ансельм Кифер // Искусство Евразии. – 2018. – №3(10). – С. 116-129. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.010. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1135734/21/>

*Шарль Бодлер, «Цветы зла» которого иллюстрировал Огюст Роден, писал: «Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? Au fond de l'icônnu pour trouver du nouveau!» («Нырнуть в пропасть, неважно, в ад или в рай, в бездну неизвестного, для того, чтобы найти что-то новое») [3].*

Идея выставки «Огюст Роден и Ансельм Кифер», проходившей в музее Родена в Париже в 2017 году и посвященной столетию со дня кончины маэстро, возникла у директора этого музея Катрин Шевилот (Catherine Chevillot) случайно, во время ее посещения дома-музея Родена в Медоне, который в свою очередь заинтересовал и художника Ансельма Кифера наследием великого скульптора. Тема совместной выставки была навеяна литературным трудом Родена «Соборы Франции», который художник считал своим духовным завещанием. Эта книга вышла в свет в 1914 году, перед Первой мировой войной, за три года до кончины Родена.

Выставка стала диалогом двух художников, выразив сближение двух эпох в едином ансамбле. Она не сравнивает художников, но демонстрирует единение авторов по основным темам: соборы и креативный процесс – как выражение связи между материальным и духовным миром. Экспозиция была размещена в музее Родена в Париже, в особняке, который служил одной из его мастерских, и включила 110 произведений Огюста Родена и 98 – Ансельма Кифера.

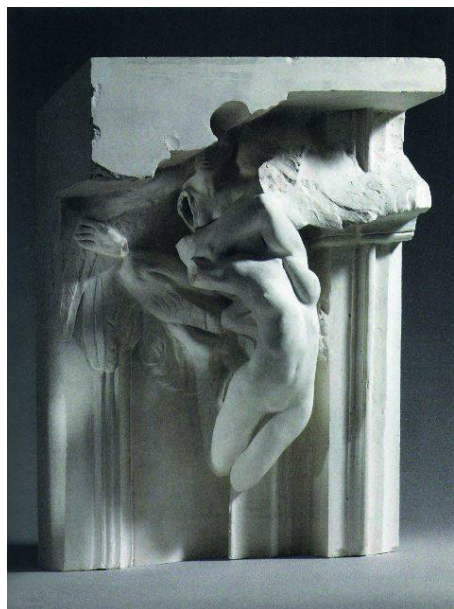


Рис. 1. Огюст Роден. Торс Адель. Деталь для «Врата Ада». Гипс. 1890-1900. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/>

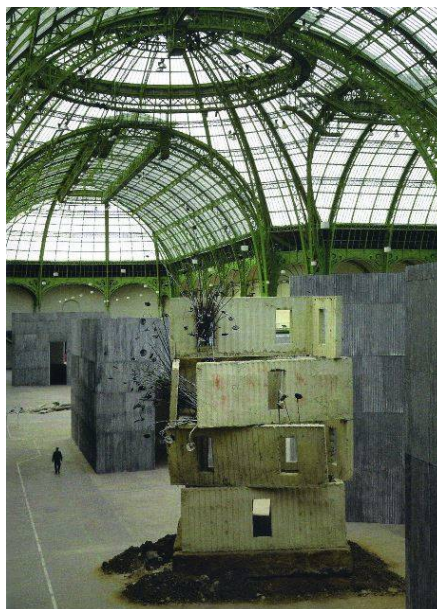


Рис. 2. Ансельм Кифер. «Chute d'étoiles» (Падение звезд). 2007. Paris. Grand Palais. Источник: <https://www.franceculture.fr/peinture/histoires-de-peintures-peut-se-faire-historien-de-son-temps>

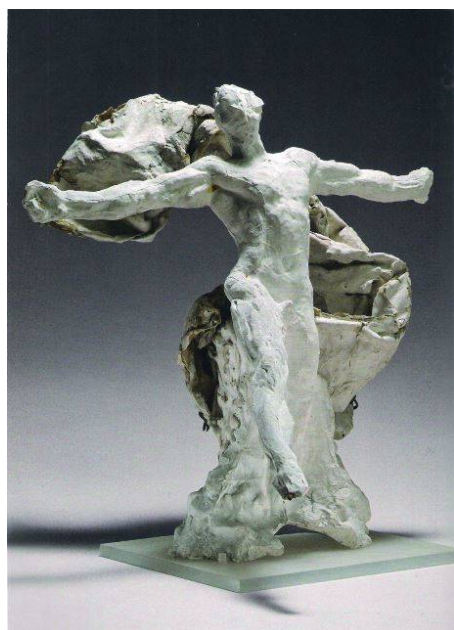


Рис. 3. Огюст Роден. Меркурий с драпировкой. Гипс, ткань. 1900-1910. 38,7x38x45 см. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/>

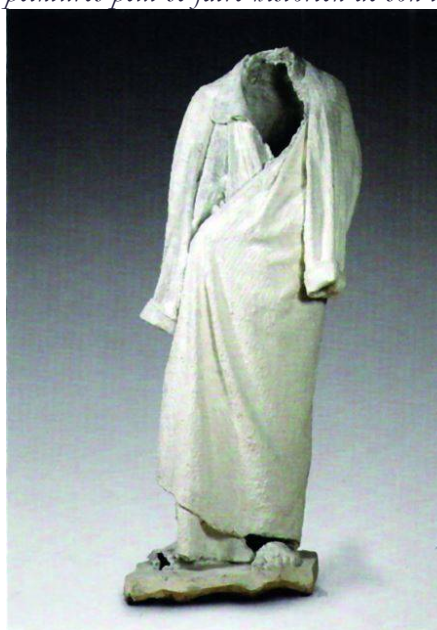


Рис. 4. Огюст Роден. Халат Балзакка. Этуд. 1897. Гипс, ткань. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/>



Рис. 5. Огюст Роден. Потроха. Руки, плечи и кости. Гипс, терракота. Разные размеры. Без года. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/>

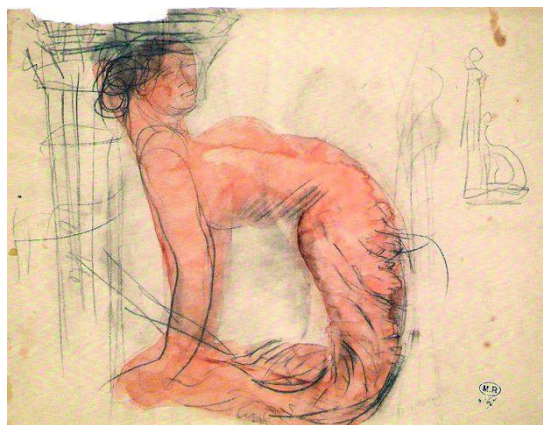


Рис. 6. Огюст Роден. Орнамент, Бумага, карандаш, акварель. Без даты. 25,2x35,6 см Музей Родена, Париж. Источник: <http://parisdiarybylaure.com/anselm-kiefer-auguste-rodin-observe-cathedrals/>

В начале 1870-х годов Роден посещал соборы Франции и Бельгии. Он запечатлел следы этих визитов в набросках, акварельных листах и в множестве записных книжек, некоторые из которых были представлены в экспозиции. В них он видел связь между архитектурой и человеческим телом, показывая, что эта традиция унаследована от античности. Выставка также демонстрирует, как архитектурные элементы находят отражение в изображении женского тела. Райнер Мария Рильке, секретарь Родена, вспоминал: «Роден выдавал тирады, в которых сравнивал готические соборы с женским телом и приводил примеры и чувственные образы» [2, с. 91]. «Всегда тело выражает оболочку души, и для того, кто умеет видеть, нагота имеет самое богатое значение. Простой спокойный торс в балансе, который излучает силу и грацию, может позволить мечтать скульптору о мощном вселенском разуме, который правит миром» [8, р. 196].

Те же акценты присущи и работам Кифера. Архитектура в его творческом видении присутствует как тема руин и разрушения, как размышление о судьбе человечества и истории. В большинстве на полотнах Кифера архитектурные конструкции поглощены живописной текстурой, выполнены из различных материальных субстанций и, в основном, из свинца. Сам по себе этот материал, помимо алхимии, ассоциируется с кровлей Кельнского собора, которую художник приобрел в момент его реставрации в 1975 году. Начиная с 1975 года, он использует свинец, давая ему новую жизнь в своих произведениях. Он сравнивает этот материал с трансформирующейся человеческой натурой. В серии его рисунков архитектура соборов ассоциируется с женским телом. Свобода линии и техника акварели, как и их эротический характер, отсылают к схожему восприятию Родена.

В шедеврах двух художников чувственность связана с духовностью и макрокосмом, а формы и положение тел выражают эмоции человека. С этой точки зрения эксперименты с материалом демонстрируют во многом схожий творческий метод двух авторов. Этот аспект является второй доминантой выставки. Оба художника основывают свое творчество на эксперименте и прибегают к использованию неожиданных и нетрадиционных материалов, чем демонстрируют свою убежденность в том, что духовность прочно связана с материей. Кифер утверждал: «когда я использую предметы

и материалы, такие как солома и свинец, я вдохновляюсь даже их сущностью, открывая их духовность» [1, р. 21].

На выставке можно было увидеть скульптуры, в которых присутствуют ткани, растения, свинец, представленные в витринах. В экспозиции есть и скульптурные формы для отливки, сохраненные в мастерских Родена и Кифера словно в удивительной библиотеке. Кифер пояснял: «Я пытаюсь понять, где я расположен в бесконечности, и я пытаюсь представить, что вокруг меня. В этом видении и заключается мощь художника, не в смысле способности предсказать будущее, а как болезненное усилие для того, чтобы держать вместе разрозненные части разрушенной культуры. У нас нет возможности изменить что-то снаружи. У нас есть возможность увидеть что-то своими глазами и предложить это таким, каким его мы видим» [4, р. 16]. Он нам таким образом пояснил высказывание Родена, который объяснял Полю Гизеллу: «Чувства, которые оказали влияние на мое видение, мне показали природу такой, какой я ее скопировал... я подтверждаю, что художник видит природу не так, как ее видит обыватель, его эмоции открывают ему внутреннюю правду, которая находится под внешней оболочкой» [9, р. 20].

Роден собирает и разбирает свои скульптуры, как конструкторы Lego, отликает в формах эскизы по мере того, как эволюционирует его мысль. Так, фрагментарная скульптура стала своеобразной «роденовской» маркой. Именно эта экспериментальная сторона постоянных трансформаций произведений Родена заинтересовала Кифера.

Действительно, схожесть видения, творческих методов и подходов этих двух художников послужила основой для рождения данного проекта. Для лучшего понимания связи их произведений необходимо искать истоки в искусстве Кифера, которое позволило по-новому увидеть перспективу в истории творчества Родена.

Рассуждая об исторических предпосылках обращения Родена к теме соборов, хотелось бы обратить внимание на те факты, что родители Родена были свидетелями Июльской монархии, Революции, реставрации Наполеона III, сам художник явился очевидцем революции 1848 года и Второй республики, государственного переворота и Второй Империи, пережил войну 1870 года, Коммуну, которая оставила пол-Парижа в руинах, а потом неясную судьбу III республики. На старости лет он стал свидетелем ужасов Первой мировой войны. В 1880 году он получает заказ от министра Франции Мишеля Леона Гамбетты на портал «Врата Ада» для музея декоративного искусства, который намерены возвести на руинах дворца. В нем он словно собирает обломки прошлого и пытается интегрировать их в единое целое.

Эти годы были отмечены для искусства Европы пессимизмом, кризисом не только в экономическом плане, промышленности, но также в идеологии. Характерен отказ от позитивизма в науке и в духовном плане, возникает много изотерических учений, утопий, а также новаторских художественных течений – неоимпрессионизм, символизм, которые пока еще не были структурированы современной жизнью. Именно в этот момент развивается интерес к Шопенгауэру, переведенного на французский язык в 1877-1880 годы.

Во Франции началось невероятное увлечение Анри Бергсоном, Фридрихом Ницше. Их новые модели интерпретации мира последовали за триумфом и распадом позитивизма, а также за кризисом спиритуализма. Они ставят в центр интерес к человеческой судьбе, вопрос о его смысле жизни. Что касается Анри Бергсона, Георга

Зиммеля, Вильяма Джемса, они занимают позицию, которая приходит на смену моделям, основанным на постоянстве и стабильности. Они воспринимают Вселенную как движущуюся константу, непредсказуемую и непостоянную.

Р.М. Рильке: «настала эпоха, рвущаяся к выражению, к проникновенному истолкованию всего того несказанного, запутанного, загадочного, что таилось в ней. Искусства обновились, но именно скульптура, все еще мешкающая в страхе перед великим прошлым, должна найти то, чего страстно искали осязательно другие. Скульптура была призвана помочь эпохе, измученной своими невидимыми конфликтами. Язык скульптуры – тело. Открытое, теперь оно содержало тысячи выражений для всего того нового, безымянного. И это тело могло быть не менее прекрасным, чем тело античности, оно должно было быть еще прекраснее. Роден открыл первоэлемент своего искусства. Это была поверхность, по-разному большая, по-разному подчеркнутая, из которой можно сделать все» [2, с. 130].

Георг Зиммель, интересовавшийся скульптурой, и в особенности Роденом, заметил: «Этот феномен открывает искусство как посланника культуры в общем. Гений может поднять его до высшего состояния и показать традиционную форму открытой для того наполнения, которое казалось полностью ускользающим. А также он создает такую форму, стиль, которые означают не только новые возможности выражения, но бесконечность содержания, как у Константина Менье и Огюста Родена» [11, р. 69-70].

О работах Родена говорили, что их формы соответствуют эпохе, которая обозначена как эпоха движения и скорости. Это понимание и жизни, и искусства как бесконечного континуума, находится в центре внимания и творчества Кифера. «Создание картины, это постоянное движение, между ничем и чем-то. Непрерывающееся чередование, разных состояний. Роден берет, собирает, отрезает, множит одинаковые формы» [6, р. 36]. Схожий стиль и манера работы присущи двум мастерам – это сбор и добыча материалов Роденом в Медоне и Кифером – в Баржаке. Они рассматривают незаконченность своих работ как возможность их развития и дальнейшего существования уже в воображении зрителя. Это наглядно на выставке демонстрируют витрины Кифера – где предметы, как в жизни, соединяются между собой и подобно синопсису мозга продолжают создавать новую корреляцию, подобно алхимии, где есть 3 этапа – разделение, очищение, синтез. Он соединяет сколы от гипсовых форм Родена со своим творческим арсеналом. Кифер считает это органичным, как использование уже известных музыкальных мотивов в произведениях композиторов. Он утверждает, что понятие копирайта не существует у художников. Поэтому он свободно соединяет свои «витрины» с акварелями Родена к «Соборам Франции».

Следуя за Роденом, Кифер связывает архитектуру соборов с архитектоникой человеческого тела. Роден описывал соборы в разное время, в потоке времени, воспринимая их как процесс постижения, и он не воспринимает свои собственные произведения как окончательные. «Давайте обратимся к прошлому, оно позволит нам продвинуться вперед», – сказал Барт Роллан, цитируя Верди [7, р. 27]. Кифер – разговаривает с хаосом, отбирает из него, исследует, как науку, использует артефакты и цитаты. История для него – глина.

Для Родена важна форма, а природа – источник постоянного ее обновления. Наблюдение и духовные ценности – это те свойства, которые объединяют обоих

творцов. В их представлении искусство измеряется и определяется не только трансгрессией, сколько новаторством креативности. Идея для Кифера, как и для Родена, является определяющим моментом творчества. Оба художника считают, как и Микеланджело Буонарроти, что идея – это часть материи – как свинец или мрамор. И задача творца – извлечь ее, претворив в форму. «Будьте тем, с кем разговариваете и кого слышите, поэт – это тот, кто вдохновляет, чем тот, кто вдохновлен», – писал Поль Элюар [5, р. 17].

Оба художника воспринимают себя как ремесленники и работники в лаборатории своих мастерских. И это мир собраний различных материалов и экспериментов. В этом мире хаоса – словно нагромождение частей их собственной жизни. Собрание фигур, элементов Родена – это пластический словарь, азбука для классификации идей. «Все находит воплощение в новой работе. Я ничего не выбрасываю», – говорил Роден [9, р. 18]. Кифер пишет: «Я использую субстанции, как в лаборатории. Слои проникают в другие слои. Башни, почерневшие от времени и соборы, это, как в алхимии, – нагревание, обещание возрождения и процветания» [6, р. 30].

Роден отделяет куски своих скульптур, которым дает новую жизнь. А Кифер – сам участвует в бесконечном разрушении и создании и переработке. «Я сам определяю направление развития, вперед или назад, словно магистр времени» [6, р. 56]. С 2013 года Кифер погружается во вселенную Родена: скульптура, ассамбляжи, обломки, осколки, эротические рисунки. Куски материи, вымоченные в гипсе. Их переосмысление в пространстве. Кифер словно алхимик в поисках сочетает космическое, геологическое и человеческое время. Он и Роден любят обращаться к своим богам и элементам природы.

В 1880 году государство заказало Родену исполнить портал для музея «Врата Ада». Более чем через 20 лет проект был аннулирован. С 1905 года Роден начинает писать о соборах: «Возможно, Врата Ада надо было закрыть, чтобы открыть соборы» [8, р. 186]. В конце своей жизни в книге «Соборы Франции» с его иллюстрациями он предложил радикально новый вид чтения, рассказ об этих зданиях, но между строк раскрывал свое видение. «В свои последние минуты я говорю, что надо возродить прошедшее века. Я отношусь к их смерти, как к своей собственной, и здесь я оставляю свое завещание» [10, р. 134-136].

Перед Первой мировой войной и бомбардировками им угрожало разрушение. И следуя традициям Виктора Гюго, Шатобриана и Эжен Виолле-Ле-Дюка, которые научили его любить соборы, он собирает сподвижников по возрождению готической и христианской архитектуры. Более сотни его дневников, 600 рисунков свидетельствуют об увлеченности архитектурой прошлого. И постоянно человеческая фигура продолжала находиться в центре его творческих интересов. наброски женских тел, образы которых превращаются в декоративные элементы. Кифер также соединяет человеческое тело, которое контрастирует с архитектурой, в серии «Соборы Франции» 2013 года.

Для выставки Кифер создал серию книг из гипса. Рисунки, выполненные на гипсовых страницах его книг, ассоциируются с рисунками Родена, и он также приходит к мысли о взаимосвязи женского тела с соборами, с которыми они играют, соблазняя, овладевают ими. Собор для Родена – это закрытый сад, похожий на образ молящейся женщины. Роден проникает в собор с восторгом.

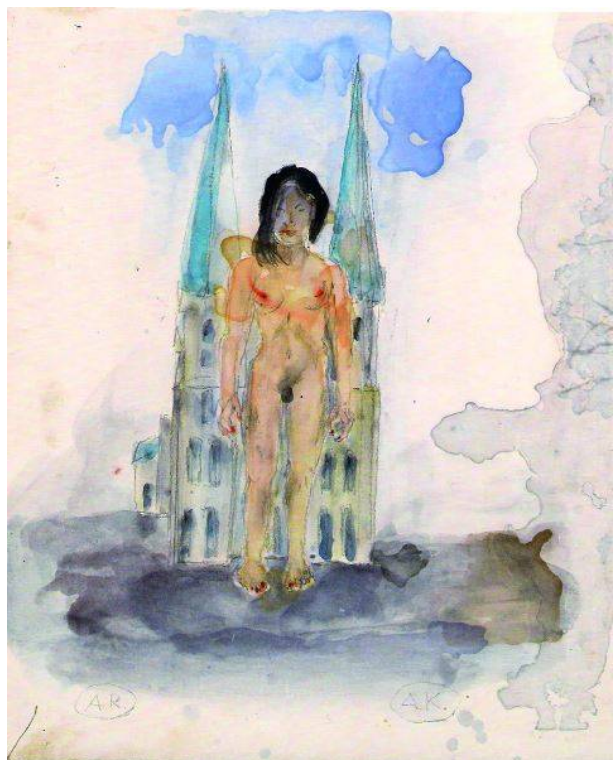


Рис. 7. Ансельм Кифер. А.Р. и А.К. Из серии Соборы Франции. Бумага, акварель, карандаш. 56,5x47 см. 2013. Частное собрание.

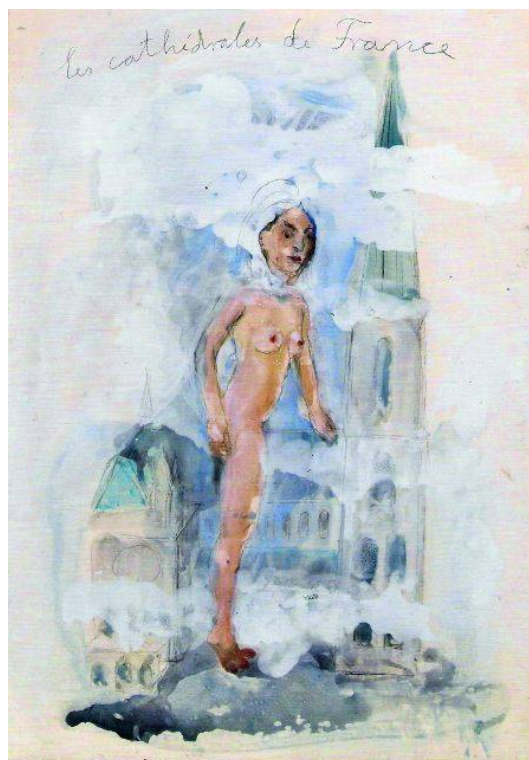


Рис. 8. Ансельм Кифер. Соборы Франции. Бумага, акварель, карандаш. - 75x54,5 см. 2016. Частное собрание.



Рис. 9. Ансельм Кифер. Башни. Бетон, формовка в строительных контейнерах. Баржак. Источник: <http://www.nastymagazine.com/art-culture/anselm-kiefer-the-seven-heavenly-palaces/>

Нестабильное равновесие башен Кифера бросает вызов законам тяготения и создает напряжение, демонстрируя хрупкость равновесия и возможность катастрофы и их обрушения. Хаос всегда обладает некоторой латентностью. Тема башен выделяется на всей протяженности творчества. Они кажутся покинутыми, запустевшими и брошенными на произвол судьбы. Соединяясь с другими экспонатами выставки – витринами, полотнами, графическими листами, остатками материалов и прочими артефактами, они превращают ее в тотальное произведение искусства, входя в живопись художника. В пространстве или на холсте они становятся особенным сюжетом «Огюст Роден. Соборы Франции» 2016 года.



*Рис. 10. Ансельм Кифер. Огюст Роден. Соборы Франции. Холст, масло, акрил, эмульсия, сажка, грунт, свинец .380x380 см.2016. Частное собрание.*

*Источник: <http://parisdiarybylaure.com/anselm-kiefer-auguste-rodin-observe-cathedrals/>*

В работах Кифера присутствуют многочисленные техники, он использует масло, акрил, эмульсию, лак, свинец, как в лаборатории. Картина – это не украшение. Он жаждет, чтобы зритель вошел в картину, а не прошел мимо. Использует аппликацию на холсте из свинца с радужными отблесками. Эти испарения напоминают тяжелую массу теней и видений. Свинец стекал на картины, потом снимался, отрывая красочный слой, тем самым подчеркивая его материальность.

Источник общей страсти обоих мастеров к архитектуре выражается в любви к природе, к лесу. Для Кифера, который родом из Шварцвальда, лес и деревья являются национальной символикой. Роден видит аналогию между готическими соборами и лесами Севера. «Не кажется ли вам, – пишет он, – что мы дали жизнь скульптуре, мечтая в лесах. Лес продолжает производить на меня впечатление, похожее на ощущения, которые я продолжаю получать в соборе, одно отсылает к другому» [9, р. 23].

Витрины Кифера, представленные в экспозиции, – самостоятельные произведения. Это маленькие вселенные из стекла. Кифер связывает их с темой алхимии. В них он выставляет работы из инертных материалов. Как стеллажи, в которых есть отметки о его жизни и творчестве, они рассказывают о художнике – артефакты из его жизни – дневники, минералы, ракушки, чучела животных, предметы науки и ремесла. Он ставит вопросы, что сделать, чтобы после катастроф войны продолжать движение вперед.

Поиск истины художника толкает на эксперименты. Это похоже и на метод Родена, который ищет новые сочетания и использует необычные материалы, как в работе «Absolution» («Отпущение грехов») 1900 года. Тогда как витрины Родена, где находятся уже готовые скульптуры, формы и их части, являются продолжением его мастерской, витрины Кифера представляют собой композицию частей разрушенных произведений, артефактов. В этих витринах – глубокое одиночество. Ржавчина и сухие растения, колосья пшеницы, как потерянные образцы чего-то вымершего, утраченного, как витрины натуралистического музея. От них веет ощущением бессилия. Похоже, что искупление невозможно для человека, который родился за три месяца до конца войны в Донаушингине на развалинах послевоенного времени. Витрины передают состояние человека после какого-то катаклизма. Зрителя ведут несколько слов, которые художник написал на стекле. В игре зеркал представлены скульптуры Родена, на которых художник начертил карандашом тексты.

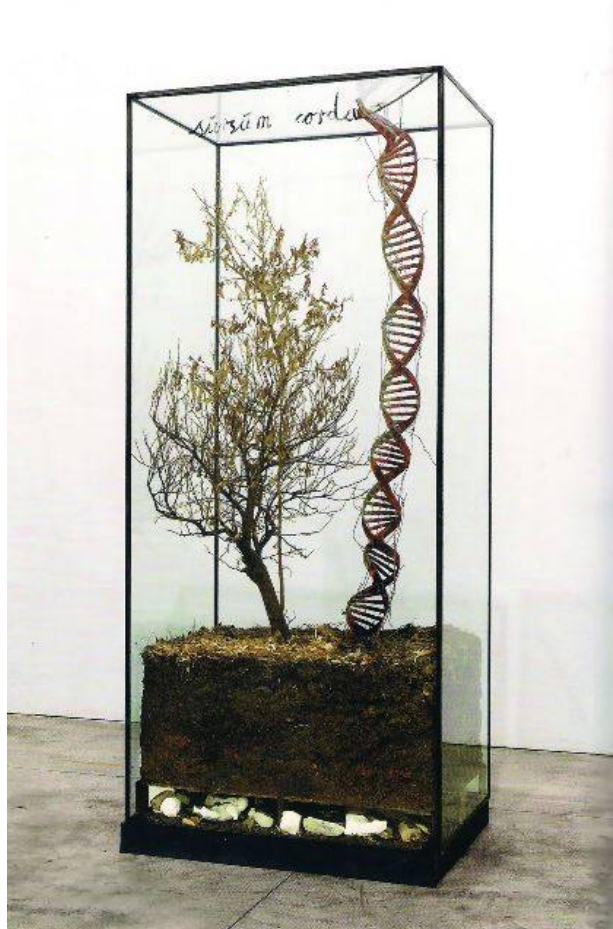


Рис. 11. Ансельм Кифер. Витрина *Sunsum corda*. 2016. 210×100×90. Дерево, пластик, свинец, дерн, гипс. Частное собрание.  
<http://parisdiarybylaure.com/anselm-kiefer-auguste-rodin-observe-cathedrals/>



Рис. 12. Ансельм Кифер. Витрина *Радиоактивные осадки*. Гипс, растения, резина, свинец, металл. 2016. 240×100×90. Частное собрание. Источник:  
<https://hyperallergic.com/413337/anselm-kiefer-auguste-rodin-barnes-foundation-2017/>



Рис. 13. Ансельм Кифер. *Marmorklippen. Signum marmoreum*. Картон, гипсовая штукатурка, акварель. Свинцовый карандаш. 80,5×120см. Частное собрание.



Рис. 14. Ансельм Кифер. *Витрина Дафна. 2016*. 240×150×91 см. Дерево, металл, бумага, ветви дерева, листья. Частное собрание. Источник: <https://hyperallergic.com/413337/anselm-kiefer-auguste-rodin-barnes-foundation-2017/>

Несколько витрин содержат следы, оставленные прошлым, но драматическое воздействие которого не прекращает преследовать Человечество. Например, просторное платье Лилит, первой жены Адама, испачкано кровью детей, и рядом витрина, где находятся их маленькие рубашки, полые и брошенные, как следы ее темной власти. В глубине витрины – единственная органическая форма – змея как символ двойственности, амбивалентности. Она и привлекает, и пугает. Здесь змея сопровождает эту женщину, изгнанную Богом из Рая, и выражает свою несчастную судьбу в отношениях с новорожденными. Элементы одежды, похожие на тени, рисуют нам эту сцену с жестокостью. Витрина «Вербное воскресенье. 2016» предлагает нам нетрадиционное прочтение момента вхождения Христа в Иерусалим, где его приветствует толпа людей, которые через несколько дней приговорят к смерти. В витрине – лист пальмы или вербы, которым потрясали в знак приветствия, лежит наполовину сломанный и растоптанный, как будто все это было напрасно, надежда не оправдана, а спасение невозможно. Высокий стебель возвышается, как сломанная мачта, в то время как листья, высохшие и сломанные, напоминают метлу ведьмы. Рядом гипсовая форма, которая теперь больше непригодна, лежит пустая и бесплодная.

Кифер играет с формами. Гипс и отливочные формы, которые уже не выполняют свою функцию, входят в его репертуар и несут на себе груз истории, которая от нас ускользает, но которая записана там, в их материальности. Витрина «Sursum corda. 2016» («Вознесем наши сердца») – слова, произносимые священником перед Евхаристией во время мессы. Это библейская лестница Якова и древо познания или ряд ДНК, которые представлены высохшими, как и его пластические элементы – части тела и осколки работ Родена. Лестница, как цепь, поднимается и закручивается, упираясь в стеклянный потолок, как если бы небо стало недоступным в тот момент, когда дерево покрывается листьями. Первый уровень витрины наполнен землей, в которую дерево пускает свои корни и от которой поднимается лестница. С другой стороны, в земле небольшие фрагменты скульптур из белого гипса Родена, словно погребенные кости. В них можно узнать скульптуру «Ирис» (1891-1893) и головы «Проклятых» из «Врат Ада». Соединенные таким образом в этой витрине, они получают практически археологический статус. Куски гипса кажутся вырванной плотью из произведений Родена, они вышли из своего контекста, чтобы начать новую жизнь.

В одной из витрин представлены две формы для литья, кверху от которых восходят испарения из свинца, являясь иллюстрацией мифа о происхождении мира, олицетворяя надежду на придание формы хаосу. Испарения из свинца с пальмовыми ветвями в гипсе являются символом произведения в процессе становления, которое никогда не будет завершено.

Для Кифера, который со страстью относится к материальности, рисунок является вызовом. Он использует штрихи без растушевки. Параллельно с рисунками книги имели для него большую значимость. Книжки из свинца с тяжелыми страницами позволяют продемонстрировать на своей поверхности его органические и текучие свойства, которые рождаются после оксидации на открытом воздухе, иногда полученные также путем электролиза. Природа создает свое произведение, благодаря процессам окисления, в работах «Мраморклиппен. 2014», названия которых были вдохновлены произведением Эрнста Юнгера. Так, на листах, обработанных особым способом, напоминающих мрамор, Кифер изображает обнаженные тела женщин, используя гибкие и чувственные линии, играет с имитацией прожилок на материале. Страницы из гипса в этих книжках гладкие и мягкие, словно кожа, и поэтому прикосновение к ним приближает глаз к ладони. Изображенные здесь женщины обладают глубиной пейзажа, и рисунок является для художника способом ее подробного изучения, анализа и овладения ею. То же самое и для Родена, который задает себе вопрос, как описать эту плоть, которая привлекает его внимание. «Когда скульптор рисует быстрым и непрерывным штрихом и не сводит с модели глаз на лист бумаги и хочет схватить ее образ целиком и старается, чтобы ничего от него не ускользнуло, чтобы устремленность его жеста была непрерывна. Он обволакивает ее своей линией, как своим взором, стремясь передать те линии человеческого тела, которые должны стать частью и его самого, должен почувствовать ее на кончиках своих пальцев. Моя цель при этом проверить, до какой степени мои руки чувствуют то, что видят мои глаза» [8, p. 196].

Кифер, как и Роден, бесконечно экспериментируют с сочетанием форм и материалов различного происхождения и статуса. Роден был одним из редких художников, который использовал ткань как отдельный материал. Несмотря на то,

что он был «человеком ню», как он однажды признался братьям Гонкур, он использовал любую ткань, чтобы достичь большей выразительности в своих скульптурах. В работе Родена «Отпущение грехов. 1900» – фрагменты уже известных скульптур покрыты одной драпировкой, пропитанной гипсом, что в итоге придает современный монументальный вид его произведению. Работа, созданная мастером в 1900 году, никогда не была экспонирована ни при жизни художника, ни до этой экспозиции. Позже Кифер использовал этот прием Родена в своей сценографии к опере Рихарда Штрауса «Электра».



*Рис. 15. Огюст Роден. Отпущение грехов. 1900. Гипс, холст, дерево, 190х95х75см. Музей Родена, Париж. Источник: <http://www.musee-rodin.fr/>*

В серии витрин «Женщины античности» (2016) Кифер также пропитывает одежду гипсом. Образы женщин, которые сыграли заметную роль в истории и потом исчезли, оставив свои полые платья, как коконы с их воспоминаниями. Работа «Дафна» (2016) – тотальное превращение женщины. С эпохи Возрождения художники обращались к этой теме изменений. В произведении Кифера метаморфоза уже произошла. Дуб пророс сквозь тело Дафны и своими листьями, ветвями и корнями пронзил белое платье нимфы.

Гуляя по экспозиции, невольно ловишь себя на мысли, что Роден сказал бы о выставке: «Я счастливый свидетель этих чудес! Они близки мне, они сопровождают мои размышления, мои восторги, мои дни» [9, р. 51].

### Литература

1. Интервью А. Кифера Кэтлин Сориано. Цит. по: Anselm Kiefer. Paris, 2011.
2. Рильке Р.М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. – М.,1994.

3. Baudelaire C. Les Fleurs du Mal, «Le Voyage». Paris, 1861.
4. Beuys J., Cucchi E., Kiefer A., Kounellis J. Bâtitsons une cathédrale: entretien. Paris, 1988.
5. Eluard P. Repetition. Paris, 1922.
6. Kiefer A. L'Art survivra a ses ruines. Paris, 2011.
7. L'arriere-garde de Peguy a Paulhan et Barthes. Paris, 2015.
8. Memoires de la comtesse de Range. Цит. по: Raphael Masson, Veronique Matussi, Rodin. Paris, 2004
9. Rodin A. L'Art entrentiens reunis par Poul Gsell. Paris, 1911.
10. Rodin A. Les Cathedrales de France. Paris, 1914.
11. Simmel G. The Philosophy of Money. Edited by David Frisby. Translated by Tom Bottomore and David Frisby. London and New York, Routledge, 1990.

Статья поступила в редакцию 21.08.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.010

## THE TIES. THE PARADIGMS OF PARADISE. AUGUSTE RODIN AND ANSELM KIEFER

Anna Eduardovna Kovaleva-Miloradovich  
Doctor of Arts, General director  
in ARX DESIGN S.r.o.  
Slovakia, Bratislava  
info@arxd.ru

### Abstract

The article is a review and analysis of the exhibition of works by O. Rodin and A. Kiefer in 2017 in the Museum of Auguste Rodin in Paris. The starting point of the exhibition was the work "Cathedrals of France", and the exhibition itself became a dialogue between the two artists, expressing the convergence of the two eras in a single ensemble. The architecture of cathedrals, the architectonics of the human body, the connection of the spiritual and material worlds, the constant renewal - these are some of the points of contact of the masters, which became the subject of this research.

**Keywords:** Auguste Rodin, Anselm Kiefer, sculpture, architecture, architectonics, cathedrals, creativity, form, spiritual values.

### Bibliographic description for citation:

Kovaleva-Miloradovich A. E. The ties. The Paradigms of Paradise. Auguste Rodin and Anselm Kiefer. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 3(10), pp. 116-129. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.010. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1135734/21/> (In Russian).

### References

1. Interv'yu A. Kifera Ketlin Soriano [Interview by A. Kiefer to Kathleen Soriano]. Quot. by: Anselm Kiefer. Paris, 2011.
2. Rilke R.M. Vorpsvede. Ogyust Roden. Pis'ma. Stikhi [Worpsvede. Auguste Rodin. Letters. Poems]. Moscow, 1994.
3. Baudelaire C. Les Fleurs du Mal, «Le Voyage». Paris, 1861.
4. Beuys J., Cucchi E., Kiefer A., Kounellis J. Bâtissons une cathédrale: entretien. Paris, 1988.
5. Eluard P. Repetition. Paris, 1922.
6. Kiefer A. L'Art survivra a ses ruines. Paris, 2011.
7. L'arriere-garde de Peguy a Paulhan et Barthes. Paris, 2015.
8. Memoires de la comtesse de Pange. Цит. по: Raphael Masson, Veronique Matiussi, Rodin. Paris, 2004
9. Rodin A. L'Art entretiens reunis par Poul Gsell. Paris, 1911.
10. Rodin A. Les Cathedrales de France. Paris, 1914.
11. Simmel G. The Philosophy of Money. Edited by David Frisby. Translated by Tom Bottomore and David Frisby. London and New York: Routledge, 1990.

Received: August 21, 2018.

## ТВОРЧЕСКИЙ НАСЛЕДНИК РОДЕНА ИЛИ ЭРЗЯНСКИЙ САМОРОДОК?

Орлова Евгения Валерьевна  
Кандидат искусствоведения, старший  
научный сотрудник НИИ теории и истории  
изобразительных искусств РАХ, член  
Ассоциации искусствоведов (АИС).  
Россия, г. Москва.  
ew-orlowa@mail.ru

### Аннотация

В статье рассматривается проблема творческих истоков скульптуры Степана Эрзья, в частности, развенчивается миф о его следовании художественной манере Огюста Родена. Сравнительная характеристика произведений обоих художников, посвященных образам Евы, Иоанна Крестителя и другим так называемым «вечным» темам и сюжетам, показала самостоятельность художественных приемов и оригинальность творческой эволюции искусства эрзянского мастера.

**Ключевые слова:** Огюст Роден, Аристид Майоль, Степан Дмитриевич Нефедов, Степан Эрзья, Эмиль Нольде, Василий Кандинский, Анатолий Васильевич Луначарский, Ева, Иоанн Креститель.

### Библиографическое описание для цитирования:

Орлова Е.В. Творческий наследник Родена или эрзянский самородок? // Искусство Евразии. – 2018. – №3(10). – С. 130-141. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.011. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1135734/24/>

Обнаженную фигуру женщины колышет и расплывает сильное чувство, внутреннее горение: образ своей музы Огюст Роден воплотил в бронзе «Внутренний голос. Размышления (без рук)» (1896).



*Рис. 1. О.Роден «Внутренний голос. Размышления (без рук)», бронза, 1896. Источник: [https://artchive.ru/artists/1346~Ogjust\\_Roden/works/501433~Vnutrennij\\_golos\\_Razmyshlenija](https://artchive.ru/artists/1346~Ogjust_Roden/works/501433~Vnutrennij_golos_Razmyshlenija)*

Никакого портрета нет, есть, скорее, волнующая эмоция. Пластическая форма будто произрастает и материализуется, находится в непрерывном движении, соответствует некой мелодичной волне. Сам художественный металл удивительно и естественно сохранил скрытую динамику: Роден всегда был безмятежным к материалу. Свой интерес к творчеству он связал, прежде всего, с внутренним дыханием и жизнью самой пластической формы, явленными через ее повышенную спонтанность и вибрацию. На взгляд Родена, пожалуй, только глина, не обожженная, а в ее жидком и естественном состоянии обладала красивой текучестью. Неслучайно, многое из его произведений так и осталось на каком-то этапном воплощении – в гипсе.

Эскизность и темпераментность составили содержательное наполнение произведения Родена. Мастер исходил из отказа от законченной и правильной, анатомически безупречной формы, которая до сих пор составляла основу академического искусства. Пластическая форма, материал и чувство слились, по его замыслу, в единое целое. Динамика оказалась для Родена вовсе не формальным приемом, а была необходима для одухотворенности и символической образности. В упомянутом выше произведении под названием «Внутренний голос» он сумел выявить некую внутреннюю силу через отдельные фрагменты – запрокинутую голову, перекрестное движение плеч и бедер. Неслучайно он отказался доработать фигуру своего творческого персонажа до полного завершения, продемонстрировав его без рук. Недаром художнику было интересно искусство Микеланджело, который сознательно преувеличивал объем мышц и растяжение сухожилий в статуе «Давид» и достигал яркости пластической формы через ее выразительные диссонансы.



*Рис. 2. О.Роден. «Три тени», 1880, бронза, предназначалась для композиции «Врата ада», музей О. Родена, Париж. Источник: [https://artchive.ru/artists/1346~Ogjust\\_Roden/works/489857~Tri\\_teni](https://artchive.ru/artists/1346~Ogjust_Roden/works/489857~Tri_teni)*

В бронзовом произведении Родена «Три тени» (1880, для композиции «Врата ада», музей О. Родена, Париж) символично само метафорически-образное наименование, вызывавшее ассоциативную связь с грешными и неприкаянными душами в «Божественной комедии» Данте: танцующие тени слились в едином хороводе над вратами ада. Анатомия тел деформирована: бугристая, волнистая поверхность пластической массы вибрирует в пространстве и дышит изнутри. Ее абрис кажется зыбким, как будто бы намеченным пунктиром. Фрагментарность порождает ощущение все большей иносказательности. Преувеличены вмятины на щеках, деформированы скулы. Тень от волос, глубоко запавшие глазницы. Тень как оптический эффект – нечто

живое, скользящее по фигуре, и тень как сюжетный лейтмотив. Родену оказалось интересным выразить через пластику нематериальное.

Роден был художественным авторитетом для многих мастеров в искусстве XX века как подлинный новатор, для которого художественная выразительность скульптуры определялась динамичным взаимодействием объема и пустот, формы и пространства. Его скульптура рождалась из округлостей и впадин. Движение формы изнутри наружу, вовне и, наоборот, внутрь. Одновременно он мечтал о подлинно монументальном синтетическом искусстве, желая объединить пластичность формы с ее музыкальностью. Роден продемонстрировал в искусстве принципиально новую систему художественного видения, творческих приемов, тех законов, по которым скульптурная форма способна оживать в пространстве.

Отзвуки Родена отчасти можно услышать в иконографической «партитуре» юного Степана Дмитриевича Эрзи (1976 – 1959, настоящая фамилия – Нефедов). Молниеносно художественная критика наименовала искусство Эрзи «роденовщиной», и такой эпитет прозвучал не очень-то лестно. Так, писатель Александр Валентинович Амфитеатров (1862 – 1938) написал: «...этюд женской фигуры, будто переродившейся из скалы, – я не помню, как Эрзя назвал эту работу свою, такая же типическая роденовщина» [10, с. 96]. Там, где художественная манера и творческие приемы ограничиваются одной единственной стилистической линией, в искусстве остается нечто отталкивающее и раздражающе навязчивое. Однако вопреки подобным заявлениям, вскоре появилось и другое, куда более достойное, прозвище художника – эрзянский самородок. Было очевидно, что Эрзя – творчески оригинальная и многоплановая индивидуальность.

Личный архив Эрзи включил большие альбомы с фотографиями собственных произведений, программами выставок, рецензиями на них. Он многие годы педантично и скрупулезно собирал материал о своих успехах и поражениях на художественной сцене СССР, во время своего пребывания во Франции и впоследствии – во время эмиграции – в Аргентине. Собранный художником материал о собственной творческой биографии включил почтовые открытки с изображением его произведений, и среди многих – статуя обнаженной лежащей женщины. В ее облике и изгибе стана, несомненно, можно угадать вариацию того пластического языка, который продемонстрировал Роден в своих женских образах.



*Рис. 3. Почтовая открытка с изображением скульптуры Эрзи. «Обнаженная». Без даты.*

Ко времени, когда Эрзя переступил свой тридцатилетний рубеж, его художественный опыт составила, прежде всего, работа у алатырских иконописцев, роспись храмов в приволжских городах и селениях Казанской и Симбирской губерний, и, наконец, кратковременная учеба в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Эрзя вовсе не помышлял стать беглецом из родного края. Однако он как одержимый стремился стать скульптором и с воодушевлением искал свою художественную музу на крупных выставках западного искусства. В 1907 году он едет в Италию, потом во Францию, где вскользь соприкоснулся с богемно-романтической атмосферой Парижа. Здесь он познакомился с художественной культурой символизма, национальными вариантами модерна и принял участие со своими скульптурами в крупной и престижной парижской выставке под названием «Осенний Салон» 1911 – 1912-х годов.

Среди многих сольных партий, которые Эрзя наблюдал в искусстве Парижа, его внимание привлек ученик и творческая противоположность Родена – Майоль, чья скульптурная форма вызвала в памяти красоту искусства древнегреческой архаики: к примеру, у Майоля в произведении «Ева с яблоком» фигура чарует своей статикой, ее круглящиеся формы находились в гармонии с самой природой – плодом фруктового дерева, либо пшеничным зерном (1899, музей Орсе, Париж).

Эрзя, захваченный огнем постоянного творческого поиска, создал собственный вариант образа «Евы» (1919, мрамор, МРМИИ), отчасти повторив композицию и постановку фигуры из роденовского произведения «Внутренний голос», но продемонстрировав (будто на контрасте и с долей соперничества) принципиально иную трактовку художественного образа с использованием других творческих приемов.



*Рис. 4. Степан Эрзя. «Ева». 1919, мрамор, МРМИИ. Источник: <http://erzia-museum.ru/wp-content/uploads/2015/02/30-21.jpg>*

Вместо роденовской динамики у Эрзи в скульптуре явлен гротеск пластической формы, продемонстрированный через преувеличенно округлый абрис фигуры: состояние покоя сопряжено с ощущением скрытой силы. Избегая стилизации под Родена и Майоля, эрзянский мастер питал свою художественную фантазию и интерес собственными источниками творчества: ему, несомненно, оказалось ближе

средневековое искусство народов России и Мордовии, а в чем-то даже наследие древних внеевропейских культур.

Со своим произведением «Ева» Эрзья вошел в соперничество с художественным языком жестов и пластики великого французского мэтра Родена. У Родена фигура женщины в произведении «Ева» (1881, ГМИИ, предназначалась для композиции «Врата ада»), смоделированная темпераментно и живописно, вызывала в памяти воспоминание о реальных красавицах. Эрзьянская «Ева» (1919) – столь же прекрасна и пленительна, однако, наоборот, воплотила совсем другой, сказочный облик. У Родена всегда эскизность и фрагментарность удивительным образом основывались на большей или меньшей анатомической согласованности фигуры. А вот Эрзья – возможно, с какой-то долей творческого соперничества – показал новое видение и трактовку пространства и объема: замкнутая форма обрела некий внутренний центр тяжести и монументальной весомости. Фигура женщины трактована вне натуральных пропорций, ее шея, плечи и бедра приобрели покатый изгиб, преувеличенно круглятся, их абрис условен и близок к гротеску. Итак, в таком произведении Эрзьи, как «Ева», мало осталось от динамики, пульсации и сжигающей страстности, столь характерных для лирики Родена. Зато в эрзьянской «Еве» зарождалось нечто новое, в чем-то сродное символической образности и идеи вневременной созерцательности скульптуры этнических народов.

В произведении Эрзьи «Отдых» отчасти снова чувствуется майолевская сила природы, выраженная в женском теле (1919, мрамор, коллекция правительства города Буэнос-Айрес, Аргентина; 2011, копия в Международном фонде искусств им. Эрзьи). Пластическая форма трактована декоративно, роденовская аристократическая изысканность преобразилась в утрированную стилизацию.



*Рис. 5. Степан Эрзья. «Отдых», 1919, мрамор, коллекция правительства города Буэнос-Айрес, Аргентина; 2011, копия в Международном фонде искусств им. Эрзьи. Источник: <http://erzia-fond.com/>*

Портретные образы Родена нередко оказывались романтизированы. Так, в портрете австрийского композитора и дирижера Густава Малера, по представлению Родена, являлось лицо маэстро, преисполненное величия, крепости духа: взгляд, плотно сжатые губы – все свидетельствовало о глубокой внутренней сосредоточенности, как если бы в творческом воображении композитора играла новая симфония (1909, ГМИИ).

В надгробном бюсте русского микробиолога Г.Н. Габричевского, по творческому замыслу Родена, создавалось впечатление, будто голова «произрастала» из неотшлифованной глыбы мрамора, а тело оставалось сокрыто – задрапировано саваном (1911, ГМИИ). У Эрззи романтические образы благородных героев Родена – так называемые портреты-воспоминания – сменились страстным порывом, горячим движением и дыханием чувства.

На одной из открыток с подписью Эрззи можно видеть его скульптуру осужденного на смерть в тюремной камере: резкий поворот, руки натянуты, как тетива лука, и крепко сцеплены в коленях, будто все его тело пронзила судорога подобно молнии (1909).



S. Erzzi. *Última noche del condenado a muerte* (Autorretrato). Italia. Año 1909. No se conservó

Рис. 6. Почтовая открытка с произведением Степана Эрззи «Вчера вечером в камере смертников», 1909.

Фигуру сотрясает некая невидимая внутренняя буря, быть может, страсть, рыдание. Для Эрззи важно найти эквивалентность внешнего и внутреннего. На смену роденовской вибрации приходят эрззианские изломы. Эрззи привнес в искусство боль, отчаянную борьбу, внутренний ураган и натиск. Очевидна тяга к иносказательной образности и монументализации. В его творчестве усилился гротеск: художник подчеркивал рельефность и растяжение мускул, чтобы каждый из них источал страдание. У Эрззи появляется какой-то надрыв. Плененному мятежнику Эрззи придал автопортретные черты лица и вместе с тем явил как будто бы нечто общечеловеческое. Неслучайно, об одном из его произведений было написано: «каждый, кто видит “Тоску” (...) узнает в ней свою собственную и отходит глубоко потрясенный. Искусство достигло своей желанной и высшей точки: оно сроднило человечество в одном впечатлении унисон на одной и той же страдальческой ноте» [10, с. 96]. Однако вместо экспрессионистской попытки сбежать в мир безличного абсолютного Духа Эрззи стремился обрести сострадание через призму возвышенного христианского милосердия.

В свое время Роден в произведении «Иоанн Креститель» (1878, бронза, Музей Родена, Париж) представил библейского персонажа в образе зрелого мужа, чья рука поднята в крестном знаменнии, как жест знаменующий и убеждающий. Сильный порыв и движение реализовались в размашистом шаге, при котором обе ступни ног оказались твердо стоящими на земле. Такой смелый и уверенный шаг, твердый – по твердости веры и духа.

Эрзя создал свой вариант статуи, посвященной образу Иоанна Крестителя, накануне Первой мировой войны – в 1914 году, когда гостил на вилле русского писателя Александра Амфитеатрова в итальянском Фецциано (Феццано).



*Рис. 7. Степан Эрзя. Статуя «Иоанн Креститель». Копия оригинала 1914 года из коллекции Международного фонда искусств им. Эрзи на выставке в залах мемориального музея «Творческая мастерская С.Т. Конёнкова» (Тверской бульвар, 28), 2016.*



*Рис. 8. Степан Эрзя. Фрагмент статуи «Иоанн Креститель», копия, коллекция Международного фонда искусств им. Эрзи. Источник: <http://erzia-fond.com/>*

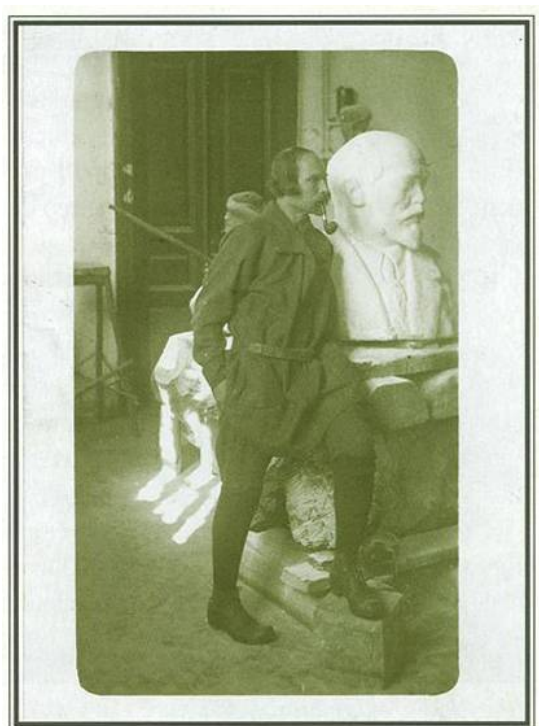
В воздухе уже запахло порохом, и Эрзя, несомненно, испытал смешанные чувства: отчуждения, страха, одиночества, боли. У Эрзи в статуе «Иоанн Креститель» персонаж как будто ведет диалог, внимает, призывает, увещевает. Его поднятая к груди рука знаменует вопрос, но никак не сомнение. Он полон достоинства и некой внутренней силы, он будущий борец, его внимательный взгляд суров, целеустремлен, и, одновременно, доверительно искренен. Статуя Эрзи была водружена в нише над центральным порталом городского собора Фецциано, где находилась до 1960-х годов – до момента демонтажа по ветхости (возвращение отреставрированной статуи в собор произошло уже только спустя долгое время – в 2011 году).

С началом Первой мировой войны Эрзя оказался мобилизован муляжистом-рентгенографом, больше двух лет прослужил в лаборатории польского челюстного лазарета, где порою за день приходилось делать по сотни снимков. Позднее,

в 1951 году, в своей «Автобиографии» Эрзя просто и как-то по-детски, незамысловато рассказывал о своей семье и той духовной атмосфере, в которой вырос: «Я много рисовал и лепил из черного ила, отцу очень нравилось, и делал замечания, он читал Псалтырь и меня учил...» [10, с. 49–52].

После революции в октябре 1917 года он работал на Урале, в селе Мраморском, потом в Екатеринбурге. Язык пластики скульптор рассматривал как торжественное сопровождение государственных церемоний и праздников. Пытаясь найти подходящую манеру исполнения скульптуры для воплощения социалистического духа и культурной пропаганды молодого советского государства, Эрзя воплощал в камне и цементе яркие народные образы, портреты руководящих вождей, писателей, культурных деятелей (к примеру, такие произведения, как «Мордовка», 1917, железобетон; «Женская голова», 1919, мрамор; «Кисель-Загорянская», 1918, мрамор подцвеченный, все – в МРМИИ).

Карта художественной деятельности Эрзи в 1920-е годы включила маршрут от Новороссийска до Геленджика, Батуми и, наконец, Баку.



*S. Erzia en su taller en Batum. Año 1922.  
Se publica por primera vez*

*Рис. 9. Степан Эрзя в своей мастерской в Батуми. Фотография 1922 г.*

Только к 1925 году скульптор вернулся в Москву, как оказалось, ненадолго: «(В) Москве работой для меня трудно, все художественные учреждения меня считали реалистом. Вот тогда я обратился (к) т. Луначарскому, а т. Луначарский посоветовал на годик поехать (в) Париж» [10, с. 49-52]. Несомненно, что Эрзя – далекий от тонкостей и премудростей дела художественной критики – заблуждался, называя себя «реалистом». Он вполне правомерно признал свою непохожесть на большую часть советских скульпторов и указал, чему он внимлет (и что не приемлет) в СССР. Поэтому спустя год он снова гастролировал по парижским выставкам, демонстрировал свои произведения, в частности, в галерее Шарпантье и «Салоне независимых». Еще годом позднее – в 1927-м – началась безвременная эмиграция Эрзи в Аргентину.

Эрзянская манера пластического языка никогда не была эклектична, а наоборот, отличалась цельностью и продемонстрировала эволюцию индивидуального творческого пути. Для него скульптура стала своего рода вероисповеданием, по которому допускалось своеобразное многоголосье сюжетного репертуара и творческой манеры.

Эрзя сумел объединить игру и легкость югендстиля с экспрессионистским напряжением. Поиск духовного, захвативший многих художников, прежде всего, немецких и русских экспрессионистов – от Эмиля Нольде до Василия Кандинского и Явленского, был свойственен и эрзянскому скульптору. Образное наполнение произведений скульптора оказалось выражением обнаженного сердца, по его венам текла боль, однако, так называемые «вызревшие» экспрессионисты были ему чужды.



*Рис. 10. Степан Эрзя. «Испанка», 1942, дерево кебрачо, МРМШ. Источник: <http://erzia-museum.ru/wp-content/uploads/2015/02/077-21.jpg>*

В Аргентине портретные образы Эрзи стали все более претворяться в символические, чему способствовал сам творческий материал, с которым ему довелось работать – экзотическое дерево альгарробо и кебрачо. Эрзя всегда умел сохранить ощущение текучести материала – струящиеся ритмы древесного ствола, сучки и оригинальное сплетение корней. Художник демонстрировал причудливое превращение твердой замкнутой формы в жидкую подвижную энергию, которая изливала огненную страстность. Нечто подспудное, но стойкое, имевшее место в искусстве Эрзи, наконец-то, проявило себя остро и выпукло. Сюжетный репертуар Эрзи быстро претерпел творческую «выковку». Портреты творческих и политических деятелей, этнические портреты, наконец, аллегорические портреты на основе творческой фантазии. Напрашивается вопрос в духе «страстного религиозного искателя» – Николая Бердяева: что же «выношенное в глубине России» можно принести на Запад? [2, с. 253]. В произведениях Эрзи нарастала то языческая, а то, наоборот, христианская окраска творческих образов («Испанка», 1942; «Мужество», 1932, все – дерево кебрачо, МРМШ). В его творчестве порою усиливалось звучание роденовской изящности и пластичности, порою – преобладала майолевская гармония и монументальность, а также свое собственное, характерное – наивная грубоватость и суровость, искренность и страстность, темпераментность скульптурной формы.

## Литература

1. Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. Советское декоративное искусство. Материалы и документы. 1917–1932 / Под ред. В.П. Толстого; авт.-сост. И.М. Бибикина, Н.И. Левченко. – М., 1984. – С.19.
2. Бердяев Н.А. Самопознание (опыт философской автобиографии). – М., 1991.
3. Бутрова Е.В. Особенности аргентинского периода творчества С.Д. Эрзья (1927–1950) // Искусство скульптуры в XX – XXI веках: мастера, тенденции, проблемы. Коллективная монография / Отв. ред. Бусев М.А. – М.: БуксМАрт, 2017. – С.241– 250.
4. Воспоминания о скульпторе С.Д. Эрзье: сборник / Сост. Г.С. Горина. – Саранск: Мордов. кн. издательство, 1972.
5. Ключева И.В. Музыка и танец в скульптуре Степана Эрзья // Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера. Очерки. – М., 2010. – С. 170.
6. Матвеева А. Пространство и материя в пластике Родена // Западноевропейское искусство второй половины 19 века: сборник статей / Под общ. ред. Б.Р. Вишпера и др. – М.: Искусство, 1975.
7. Искусству нельзя научить! О выставке «Сергей Конёнков и Степан Эрзья: великие соратники, великие соперники. 2016. [Электронный ресурс] URL: [http://www.rah.ru/science/nauchnye\\_podrazdeleniya/nii\\_teorii\\_i\\_istorii\\_izobrazitelnykh\\_iskusstv/detail.php?ID=31541](http://www.rah.ru/science/nauchnye_podrazdeleniya/nii_teorii_i_istorii_izobrazitelnykh_iskusstv/detail.php?ID=31541) (Дата обращения: 10.09.2017).
8. Папоров Ю.Н. Великий Эрзья: Признание и трагедия. Степан Эрзья: Биография в документах / Отв. ред. и сост. Л.Н. Нарбекова. – Саранск, 2006.
9. Полевой Б.Н. Эрзья (Степан Дмитриевич Нефедов). – Саранск: Мордов. кн. издательство, 1969.
10. Степан Дмитриевич Эрзья: Переписка, статьи о творчестве, воспоминания, каталог произведений / Сост. В.С. Дворецкая. – Саранск: Мордов. кн. издательство, 2001.
11. Сутеев Г.О. Скульптор Эрзья: Биографические заметки и воспоминания. – Саранск: Мордов. кн. издательство, 1968.
12. Del proyecto «El escultor ruso Erzia y la Argentina»: Artículos de los autores latinoamericanos sobre el escultor ruso. Yuri Páporov. El Gran Erzia: Reconocimiento y tragedia. Novela literaria y documental / Fundación Internacional Erzia; Director del proyecto Mijail Zhuravlev; Redactor general Elena Butrova. – М., 2010.

Статья поступила в редакцию 21.08.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.011

## THE CREATIVE HEIR RODIN OR ERZYA NATURAL NUGGET?

Evgenija Valerievna Orlova  
PhD in art studies, senior research fellow,  
Institute of theory and history of art,  
Russian Academy of Arts.  
Member of the Association of Art Critics and  
Art Historians.  
Russia, Moscow.

### Abstract

In the article the problem of the creative sources of the sculpture of Stepan Erzya is considered, in particular, the myth about his adherence to the artistic manner of Auguste Rodin is debunked. Comparative characteristics of the works of both artists, dedicated to the images of Eve, John the Baptist and other so-called "eternal" themes and plots, showed the independence of artistic techniques and the originality of the creative evolution of the art of the Erzya master.

**Keywords:** François-Auguste-René Rodin, Aristide Maillol, Stepan Dimitrievich Nefedov, Stepan Erzia, Emil Nolde, Vasily Kandinsky, Anatolij Vasilyevich Lunacharsky, Eve, John the Baptist.

### Bibliographic description for citation:

Orlova E.V. The creative heir Rodin or Erzya natural nugget? *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 3(10), pp. 130-141. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.011. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1135734/24/> (In Russian).

### References

1. *Agitatsionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv. Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo. Materialy i dokumenty. 1917–1932* [Agitation-mass art. Festivities decoration. Soviet decorative art. Materials and documents. 1917-1932]. Moscow, 1984.
2. Berdyayev N.A. *Samopoznanie (opyt filosofskoi avtobiografii)* [Self-knowledge (experience of philosophical autobiography)]. Moscow, 1991.
3. Butrova E .V. *Osobennosti argentinskogo perioda tvorchestva S.D. Er'zi (1927–1950)* [Features of the Argentine period of creativity S.D. Erzya (1927-1950)]. *Iskusstvo skul'ptury v KhKh – KbKbI vekakh: mastera, tendentsii, problemy. Kollektivnaya monografiya* [The art of sculpture in the XX – XXI centuries: masters, trends, problems. Common monograph]. Moscow, BuksMArt, 2017, pp. 241–250.
4. *Vospominaniya o skul'ptore S.D. Er'ze: sbornik* [Memories of the sculptor S.D. Erzya: compilation]. Saransk, Mordovskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1972.

5. Klyueva I.V. *Muzyka i tanets v skulpture Stepana Er'zyi* [Music and dance in the sculpture of Stepan Erzya]. *Iskusstvo skulptury v XX veke: problemy, tendentsii, mastera. Ocherki* [The art of sculpture in the twentieth century: problems, trends, masters. Essays]. Moscow, 2010, p. 170.
6. Matveeva A. *Prostranstvo i materiya v plastike Rodena* [Space and matter in the plastics of Rodin]. *Zapadnoevropeiskoe iskusstvo vtoroi poloviny 19 veka: sbornik statei* [Western European art of the second half of the 19th century: a collection of articles]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975.
7. Art can not be taught! About the exhibition "Sergey Kononkov and Stepan Erzya: great companions, great rivals. 2016. Available at: [http://www.rah.ru/science/nauchnye\\_podrazdeleniya/nii\\_teorii\\_i\\_istorii\\_izobrazitelnykh\\_iskusstv/detail.php?ID=31541](http://www.rah.ru/science/nauchnye_podrazdeleniya/nii_teorii_i_istorii_izobrazitelnykh_iskusstv/detail.php?ID=31541) (accessed 10.09.2017). (In Russian).
8. Paporov Yu.N. *Velikii Er'zya: Priznanie i tragediya. Stepan Er'zya: Biografiya v dokumentakh* [The great Erzya: Recognition and tragedy. Stepan Erzya: Biography in the documents]. Saransk, 2006.
9. Polevoi B.N. *Er'zya (Stepan Dmitrievich Nefedov)* [Erzya (Stepan Dmitrievich Nefedov)]. Saransk, Mordovskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1969.
10. *Stepan Dmitrievich Er'zya: Perepiska, stat'i o tvorchestve, vospominaniya, katalog proizvedenii* [Stepan Dmitrievich Erzya: Correspondence, articles about creativity, memories, a catalog of works]. Saransk, Mordovskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2001.
11. Suteev G.O. *Skulptor Er'zya: Biograficheskie zametki i vospominaniya* [Sculptor Erzya: Biographical notes and memoirs]. Saransk, Mordovskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1968.
12. Del proyecto «El escultor ruso Erzia y la Argentina»: Artículos de los autores latinoamericanos sobre el escultor ruso. Yuri Páporov. El Gran Erzia: Reconocimiento y tragedia. Novela literaria y documental / Fundación Internacional Erzia; Director del proyecto Mijail Zhuravlev; Redactor general Elena Butrova. Moscow, 2010.

Received: August 21, 2018.

## ФИНСКИЕ УЧЕНИЦЫ РОДЕНА – СИГРИД АФ ФОРСЕЛЛИС И ХИЛЬДА ФЛОДИН

Михалкова Татьяна Кирилловна  
Искусствовед, член АИС,  
член Санкт-Петербургского отделения  
Союза художников России,  
Россия, г. Санкт-Петербург.

### Аннотация

Сигрид аф Форселлес (1860–1935) стала ученицей Родена в 1882-м году и помогала прославленному скульптору при создании композиции «Граждане Кале». В 1901-м году Сигрид стала первой финской женщиной-художником, приглашенной в Национальное общество французских художников. Самой известной самостоятельной работой Форселлес является пятичастный рельеф «История человеческой души», четыре части которого находятся в церкви Каллио в Хельсинки. Хильда Флодин (1877–1958) обучалась у Родена с 1903-го по 1906-й годы. Она известна, в основном, как автор скульптурного декора здания страхового общества «Похьела» в Хельсинки. Флодин вернулась в Финляндию в 1906-м году и занялась гравюрой, рисунком и иллюстрацией. В 1907-м году она стала единственной женщиной-графиком, участвовавшей в Первой выставке художников-графиков в Финляндии. Факт кратковременного ученичества Сигрид аф Форселлес и Хильды Флодин у Родена показателен как пример притягательности Парижа в конце XIX – начале XX века для деятелей финской культуры.

**Ключевые слова:** Роден, Париж, финская культура, Сигрид аф Форселлес, Хильда Флодин, Жюльен Леклерк, Атенеум, выставка, скульптурная композиция, Похьела, документы.

### Библиографическое описание для цитирования:

Михалкова Т.К. Финские ученицы Родена – Сигрид аф Форселлис и Хильда Флодин // Искусство Евразии. – 2018. – №3(10). – С. 142-150. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.012. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1135734/23/>

В 1880-1900-е годы в Париже было довольно много представителей культуры северных стран: художников, скульпторов, писателей, публицистов. Все они хотели тем или иным образом сблизиться с миром парижской богемы. Огюст Роден не выбирал себе в ассистенты случайных людей, обычно пару лет начинающий скульптор проходил у него школу ученичества, позже становясь помощником мэтра. Так было и с двумя финскими ученицами: Сигрид аф Форселлес и Хильдой Флодин.

О Сигрид аф Форселлес (1860–1935) сведения весьма скупы. Известно, что она приехала в Париж в 1880-м году, то есть в тот год, когда Роден получил заказ «Врата Ада». Через два года Сигрид стала ученицей Родена.



Рис. 1. Сигрид аф Форселлес,  
фото, ориентировочно 1887-  
1891 гг. Источник:  
<https://www.finna.fi>



Рис. 2. Сигрид аф Форселлес за работой, 1900 год.  
<https://fi.wikipedia.org>

Ее соратницей и подругой была возлюбленная Родена Камилла Клодель (Роден познакомился с Камиллой в 1883 году, и они были вместе до 1892 года). Сигрид помогала Родену при создании «Граждан Кале» (Роден получил заказ в 1884-м году). Роден предлагал ей участие и в работе над «Вратами Ада», но Сигрид отказалась. К 1898-му году относится терракота «Моисей». Лучшей самостоятельной работой Форселлес является пятичастный рельеф «История человеческой души». Первая его часть – «Битва мужчин», навеянная древним скандинавским эпосом «Эдда», входит в коллекцию музея «Атенеум» в Хельсинки. Четыре другие части, основанные на библейских сюжетах, находятся в церкви Каллио в Хельсинки



Рис. 3. Ларс Сонк,  
церковь Каллио, 1908  
- 1912 годы,  
Хельсинки.  
Источник:  
<https://scandinews.fi>



Рис. 4. Сигрид аф Форселлес, Моисей, 1898 год.  
Источник: <http://kokoelmat.fng.fi>

Церковь построена в 1908–1912 годах по проекту архитектора Ларса Сонка в стиле национального романтизма, из блоков сурового серого гранита. Она одна из доминант финской столицы, в хорошую погоду с ее колокольни можно увидеть Эстонию. Церковь Каллио строилась в рабочем районе в силу необходимости (старые церкви центра уже не могли вместить всех прихожан), и поэтому находится в стороне от главных туристических объектов и несколько обделена вниманием. В 2012-м году она, однако, достаточно пышно отметила свое столетие. К сожалению, нам не удалось найти воспроизведение барельефов Форселлес в церкви Каллио.

В 1901-м году Форселлес была приглашена в один из ведущих художественных союзов Франции – Национальное общество французских художников (Societe Nationale des Artistes Francais), став первой финской женщиной-художником, удостоившейся такой чести. В 1911-м году Форселлес уехала во Флоренцию и в Финляндию уже никогда не возвращалась.



Рис. 5. Хильда Флодин. Источник:  
<https://commons.wikimedia.org>

Хильда Флодин (1877–1958) начала свой художественный путь в 1893-м году, когда поступила в Рисовальную школу Финского художественного общества в Хельсинки (которая позже стала Академией художеств). Начиная с 1899-го года, Флодин обучалась в Париже, в Академии Коларосси. В то время Роден был уже признанным мастером. Хильду Флодин познакомил с Роденом Жюльен Леклерк (1865–1901), муж ее сестры Фанни, пианистки, занимавшейся в Париже музыкой. Это произошло в 1900-м году на выставке произведений Родена, организованной скульптором за свой счет (было представлено порядка 170 работ) в параллель с проходившей тогда Всемирной выставкой в Париже. Жюльен Леклерк был известен как поэт и художественный критик, в 1898-м году он работал секретарем у Родена. В 1903-м Хильда Флодин стала ученицей прославленного скульптора.

Роден часто использовал своих учениц как модели, а затем они переходили в разряд любовниц. Если верить дневникам Гвен Джон (дневники датируются 1913-м годом), другой модели Родена, уэльской художницы, бывшей в связи с Роденом с 1904 по 1910 годы, не избежала любовных увлечений и Хильда Флодин. Флодин воспроизвела образ Гвен Джон, с которой была тесно связана, в своей работе мелкой пластики «Гимнастка». Сохранился собственноручно написанный Роденом документ (1903 года), выданный Флодин, где мэтр подтверждает, что Хильда проходит у него обучение – это было нужно для получения финансовой поддержки с финской стороны.

Флодин вернулась в Финляндию в 1906-м году. Профессия скульптора в то время не была распространена в Финляндии среди женщин, и Флодин занялась гравюрой, рисунком и иллюстрацией, достигнув на этом поприще большого признания. Она дважды выходила в Финляндии замуж, с 1908 по 1915 годы состояла в браке с известным финским художником Юхо Риссаненом, оставившим нам ее карандашный портрет.

Хильда Флодин, еще до своего ученичества у Родена, в 1901-м году, в возрасте 23 лет, выполнила работу, обессмертившую ее имя в финском искусстве. Речь идет о скульптурном декоре здания страхового общества «Похьела», построенного в 1901-м году прославленным архитектурным трио: Гизеллиус – Линдгрэн – Сааринен (Хельсинки, Александеринкату, 44) – прекрасному образцу финского национального романтизма. Гротескные каменные маскароны из «мыльного камня» «Похьела» и «Куллерво», тролли и гномы, белки, совы, медвежьи головы и сами фигуры этих зверей – выполнены Хильдой Флодин.



*Рис. 6. Гезеллиус, Линдгрэн, Сааринен. Страховое общество Похьела, 1901 год, Хельсинки.  
Источник: <https://fi.wikipedia.org>*



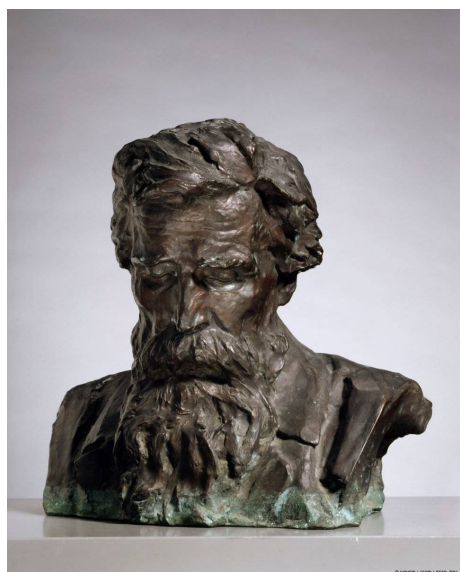
*Рис. 7. Хильда Флодин, Похьела, 1901;  
Страховое общество Похьела, Хельсинки.  
Источник: <https://www.architectural-review.com>*



*Рис. 8. Хильда Флодин, Куллерво, 1901;  
Страховое общество Похьела, Хельсинки.  
Источник: <http://www.peterburg.biz>*

На рельефе «Похьела» (это далекая северная страна) изображена ревностная хранительница Севера, колдунья Лоухи. Флодин представила ее как древнюю, почти беззубую старуху. Рядом – кузнец Ильмаринен, изготовивший по заказу Лоухи чудомельницу Сампо. На другом маскароне – «Куллерво», герой-мститель финского эпоса «Калевала» и его смертельный враг-поработитель Унтамо. При создании этих образов

Флодин, безусловно, вдохновлялась знаменитыми иллюстрациями Аксели Галлен-Каллелы (1891–1899 годы). Да, Хильда Флодин не была тогда еще ученицей Родена, но она уже была с ним знакома, и варилась в гуще культурной жизни Парижа. Конечно, она видела «Ту, которая была прекрасной Ольмьер» (1885), другие работы Родена, где уродливое было возведено в ранг прекрасного, но сознание преломило эти образы через мир финского фольклора, и так родились существа в духе народной традиции, украсившие «Дом Похьелы». Показательно, что одновременно (1900 год) Флодин создала бронзовый бюст «Размышляющий старец» – в лучших роденовских традициях (находится в музее «Атенеум» в Хельсинки).



*Рис. 9. Хильда Флодин, Размышляющий старец, 1900. Музей Атенеум, Хельсинки. Источник: <http://kokoelmat.fng.fi>*



*Рис. 10. Хильда Флодин, Мальчик с гирляндой, 1909 - 1910; Объединенный банк Северных стран, Выборг. Источник: <https://yurishap2015.livejournal.com>*



*Рис. 11. Густав Нюстрем, Объединенный банк Северных стран, 1898. Передний вход перестроен Уно Ульбергом в 1909 - 1910 годах, Выборг. Источник: <https://yurishap2015.livejournal.com>*

Роденовское влияние не чувствуется, однако, в скульптурном барельефе «Мальчик с гирляндой», находящемся на гранитном основании фонаря наружной лестницы, ведущей в банкетный зал здания в стиле венецианского палаццо, построенного в 1898-м году по проекту Густава Нюстрема в городе Выборге (ул. Пионерская, 2). Это эклектичное здание принадлежало некогда Объединенному банку Северных стран. Позже по проекту Уно Ульберга (известного как архитектор «Белого Выборга») передний вход был перестроен. Тогда-то, в 1909-1910-х годах, и появился скульптурный барельеф Флодин (известно, что в 1910-м году Хильда уехала с мужем Юхо Риссаненом в Выборг, где они организовали совместную экспозицию).

Живописью Хильда Флодин начала заниматься с 1908-го года, специализировалась на портретах, а гравюрой – значительно раньше. В 1907-м году она стала единственной женщиной-графиком, участвовавшей в Первой выставке художников-графиков в Финляндии.

Знакомство с работами Сигрид аф Форселлес и Хильды Флодин стало возможно, благодаря выставке «Роден», проходившей в Хельсинки, в музее «Атенеум», с 5 февраля по 8 мая 2016 года. Это была вторая выставка работ Родена в финской столице за последние пятьдесят лет, предыдущая состоялась в 1965 году, и самая обширная из показанных ранее. 51 работа из выставленных 70 принадлежала Родену. Я смогла посетить эту экспозицию в феврале 2016 года, находясь в Хельсинки проездом. Очень интересен был документальный раздел экспозиции – фотографии, гравюры, архивные документы, каталоги выставок. Особую ценность представляют зарисовки Флодин и ее записные книжки, в которых содержатся упоминания об ее учителе – Родене. В экспозиции представлена записка Родена, адресованная Жюльену Леклерку, датированная 1898-м годом, когда Леклерк был секретарем Родена. А также письмо, в котором Роден выражает соболезнование жене Леклерка по случаю его ранней кончины (Леклерк умер в 1901-м году, в возрасте 36 лет). Документы являются собственностью различных финских архивов и музеев и охватывают период конца XIX – начала XX вв.

Французское искусство всегда привлекало внимание художественного мира, не исключением были представители скандинавской и финской культуры. Так, благодаря вдове Жюльена Леклерка Фанни Флодин, пианистке, сестре Хильды Флодин, «Атенеум» имеет в своем собрании картину Ван Гога «Улица в Овер-сюр-Уаз» (1890). Винсент Ван Гог поехал в это уединенное место на севере Франции по совету брата Тео в поисках душевного покоя. Период в этой деревушке стал самым интенсивным в творчестве мастера: иногда он создавал по две картины в день. Но все окончилось трагически, во время одного из сеансов рисования художник покончил жизнь самоубийством. Полотно «Улица в Овер-сюр-Уаз» написано в год смерти Винсента Ван Гога. Картина находилась сначала у брата Винсента Тео, потом у его жены, которая и продала ее Жюльену Леклерку. Эта работа была приобретена Жюльеном Леклерком на организованной им же первой ретроспективной выставке работ Ван Гога в 1901-м году. В этом же году Леклерк умер. После смерти мужа, в 1903-м году, Фанни продала эту картину лицензиату медицины, коллекционеру Герману Фритьофу Антелло за 2 500 марок (что составляет примерно 9 500 евро), приобретшему также полотна Сезанна и Гогена. Позже он подарил свою коллекцию «Атенеуму», благодаря чему «Атенеум» стал первым собранием в мире, приобретшим творение Ван Гога.

Особую притягательность имело для финских деятелей культуры имя Родена. Так, например, молодая финская стипендиатка Элин Клеопатра Даниельсон-Гамбоджи познакомилась через Сигрид аф Форселлес с Огюстом Роденом, и тот даже преподавал ей несколько уроков.

Имена Сигрид аф Форселлес и Хильды Флодин известны сейчас лишь узкому кругу специалистов, занимающихся финским искусством. Но в данном случае знаменателен сам факт их краткого ученичества у Родена – как показатель того, насколько притягателен был Париж в конце XIX – начале XX века для деятелей финской культуры.

Статья поступила в редакцию 21.08.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.012

## FINNISH STUDENTS OF RODIN – SIGRID AF FORSELLES AND HILDA FLODIN

Tatyana Kirilovna Mikhalkova

Art critic, a member of the Association of Art  
Critics, member of the St. Petersburg branch  
of the Union of Artists of Russia,  
Russia, St. Petersburg.

### Abstract

Sigrid af Forselles (1860-1935) became a student of Rodin in 1882 and helped the famous sculptor to create the composition «The Burghers of Calais». In 1901, Sigrid became the first Finnish female artist to be invited to the national Society of French artists. The most famous independent work by Forselles is the five-part relief «History of the human soul», four parts of which are located in the Kallio Church in Helsinki. Hilda Flodin (1877-1958) studied with Rodin from 1903 to 1906. She is known mainly as the author of the sculptural decoration of the building of the insurance company «Pohjola» in Helsinki. Flodin returned to Finland in 1906 and took up engraving, drawing and illustration. In 1907, she became the only female graphic artist to participate in the first exhibition of graphic artists in Finland. The fact of short-term apprenticeship Sigrid af Forselles and Hilda Flodin at Rodin is indicative as an example of the attractiveness of Paris in the late XIX – early XX century for figures of Finnish culture.

**Keywords:** Rodin, Paris, Finnish culture, Sigrid af Forselles, Hilda Flodin, Julien Leclerc, Atheneum, exhibition, sculpture, Pohjola, documents.

### Bibliographic description for citation:

Mikhalkova T. K. Finnish students of Rodin – Sigrid af Forselles and Hilda Flodin. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 3(10), pp. 142-150. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.012. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1135734/23/> (In Russian)

Received: August 21, 2018.

## ЭЖЕН КАРРЬЕР И ОГЮСТ РОДЕН: ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЛИЯНИЯ

Петрова Юлия Владимировна  
Частное учреждение культуры  
«Музей русского импрессионизма»,  
руководитель, кандидат  
искусствоведения.  
Россия, г. Санкт-Петербург.  
yu.v.petrova@gmail.com

### Аннотация

Статья посвящена дружбе и взаимному влиянию двух мастеров рубежа XIX и XX столетий: малоизвестного сегодня живописца Эжена Каррьера и его гораздо более знаменитого товарища скульптора Огюста Родена. Сопоставление парных произведений того и другого автора наглядно доказывает, что Роден нередко использовал в работе стилистические, сюжетные и композиционные находки, сделанные ранее Каррьером.

**Ключевые слова:** Эжен Каррьер, Огюст Роден, французское искусство конца XIX века, взаимовлияния, заимствования, сфумато, non-finito.

### Библиографическое описание для цитирования:

Петрова Ю.В. Эжен Каррьер и Огюст Роден: проблема художественного влияния // Искусство Евразии. – 2018. – №3(10). – С. 151-160. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.013. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1135734/25/>

Фигура Эжена Каррьера – одного из самых заметных французских портретистов рубежа XIX–XX веков – сегодня мало известна не только широкой публике, но и специалистам. Меж тем при жизни он был весьма высоко оценен. Художник активно участвовал в выставках, удостоился нескольких прижизненных монографий, авторы которых ставили его по значимости в один ряд с Клодом Моне, Гюставом Курбе и Камилем Коро [8, р. 169; 9, р. 52; 15, р. 97], был выбран первым почетным президентом Осеннего салона и награжден орденом Почетного легиона. Ателье Каррьера посещали молодые Анри Матисс, Андре Дерен, Жан Пюи; влияние его творчества прослеживается в произведениях голубого периода Пикассо и в первых работах итальянских футуристов [13, р. 14]. Круг его друзей состоял из художников, литераторов, политиков, сыгравших важнейшую роль в культурной и общественной жизни Франции: здесь можно назвать Жоржа Клемансо, Эмиля Бурделя, братьев де Гонкур, Анатоля Франса, Стефана Малларме, Альфонса Доде, Айседору Дункан, Райнера Марию Рильке и даже российского хирурга с мировым именем Илью Мечникова. Однако самой заметной фигурой в его ближайшем окружении

и одновременно самым близким его другом среди известных людей был, несомненно, Огюст Роден.

«Мой отец и Роден были большими друзьями. Они преклонялись друг перед другом, и после смерти моего отца Роден остался верен этой дружбе» [6, р. 27], – пишет в своих воспоминаниях сын живописца скульптор Жан-Рене Каррьер. Письменных свидетельств об их дружбе почти нет: художники часто виделись, так что потребности в письмах не возникало. В архивах Музея Родена в Париже хранятся несколько поздравительных посланий, отправленных скульптору семьей Каррьеера – после текста, написанного самим художником, следуют многочисленные трогательные приписки, подчас с грамматическими ошибками, сделанные его детьми: «Желаю вам доброго и счастливого года. И Мадам тоже! Ваш маленький друг Рене Каррьер». Эти документы свидетельствуют о тесном семейном общении двух мастеров. В своем «Завещании» Роден писал: «Дорогой для меня, великий Эжен Каррьер – он ушел от нас очень рано – проявил свой гений, изображая жену и детей, прославляя материнскую любовь» [1, с. 16].

Возможно, во всей Франции конца XIX века не нашлось бы двух крупных художников, чьи работы сравнивались бы современниками столь же часто, как произведения этих двух мастеров. Они не просто были дружны, их произведения подчас выглядят прямыми аналогиями друг другу. Художники выработали манеру, которую один использовал в живописи, а другой сходным образом в скульптуре: знаменитое *non-finito* Огюста Родена родственно дымке на полотнах Эжена Каррьеера.

Сходство их стилистики настолько очевидно, что кажется удивительным, как редко исследователи творчества Родена говорят о Каррьеере и его значении для судьбы скульптора. Возможно, этот факт объясняется тем, что после смерти Каррьеера в 1906 году его популярность у любителей искусства, не поддерживаемая новыми выставками, постепенно пошла на спад. Если Роден становился все более знаменит и приобретал мировую известность, то Каррьеера фактически постигло забвение. Сам Роден также не спешил рассказывать о вкладе своего друга в его искусство, хотя не раз высказывался о живописце в превосходной степени: «Самое важное для художника – быть взволнованным, любить, надеяться, трепетать, жить. Быть прежде всего человеком и только потом – художником. “Истинное красноречие смеется над красноречием”, – сказал Паскаль. Истинное искусство смеется над искусством. На выставках большая часть картин – не что иное, как живопись; на этом фоне картины Каррьеера – это окна, открытые в жизнь» [1, с. 17]. Уже во время проведения Салона 1885 года Роден заявил: «Если я продам свою статую – куплю картину Каррьеера» [2, р. 17]. При этом любопытно, что в 1885 году Каррьер еще совсем не популярен у заказчиков. Живописец вторил скульптору: «Как я счастлив, что природа одарила меня восприимчивостью, которая позволяет мне так горячо радоваться вашему гению» [4, р. 342].

Историкам искусства нечасто приходится сопоставлять живопись и скульптуру, однако близость творчества Родена и Каррьеера подводит исследователя именно к такому сравнению. В статье будут показаны параллели в их подходах, что поможет взглянуть на наследие обоих мастеров под новым углом.

Долгое время считалось, что их знакомство состоялось, когда оба работали для Севрского фарфорового завода [3, р. 45]. Однако если Огюст Роден и правда сотрудничал с мануфактурой с 1879 по 1882 год, то о Каррьеере таких сведений нет, хотя предприятие бережно хранит все архивные документы с момента своего основания.

Таким образом, остается предполагать, что художники познакомились, оказавшись благодаря критикам Роже Марксу, Гюставу Жеффруа и Жану Долену в одном круге общения. Другим традиционным местом встреч и знакомств были лавки маршанов, где время от времени устраивались выставки авторов, зачастую еще не снискавших популярности. Так или иначе, знакомство Родена и Каррьера произошло, вероятно, в конце 1870-х – начале 1880-х годов.

Некоторые исследователи, однако, высказывают мнение, что Роден и Каррьер встретились лишь около 1888 года на «чердаке» Гонкура – так прозвали третий этаж дома писателя, где собирался литературный кружок [7, p. 85].

Но как бы там ни было, с момента их встречи началась долгая плодотворная дружба, которая основывалась на общих идеалах и схожих эстетических позициях. В феврале 1896 года Каррьер, Роден и вместе с ними Пьер Пюви де Шаванн проводят в Женеве общую выставку.

Друзья часто посещали мастерские друг друга и обменивались произведениями, так что один в любое время мог обратиться к работам другого. Роден подарил Каррьеру несколько своих произведений: «Ирис», «Грех», гипсовый бюст «Миссис Рассел» и одну из самых чувственных своих скульптур – «Вечный идол» [7, p. 27]. Эти предметы были проданы наследниками Каррьера с аукциона 2 и 3 февраля 1920 года. В доме скульптора хранилось не менее семи полотен Каррьера, и, к сожалению, неизвестно, в отношении какого из них он говорил: «Вы осчастливили меня, но я смущен красотой подаренной вами работы. Дорогой друг, надеюсь, что не окажусь неблагодарным и смогу отплатить вам тем же» [7, p. 152].

Первые статьи, сравнивающие стилистику Родена и Каррьера, появлялись в передовой малотиражной прессе (29 июля 1881 года во Франции была объявлена свобода печати, следствием чего незамедлительно появились многочисленные новые издания – *прим. Ю.П.*) – «*Mercure de France*», «*La Plume*», «*La Revue blanche*» – и были написаны Камилем Моклером, Альбером Орье, Октавом Мирбо. Эдмон де Гонкур впоследствии претендовал на то, что это он первым сопоставил творчество двух мастеров [2, p. 147], но самая емкая, хлесткая и, пожалуй, самая популярная и часто цитируемая фраза о них двоих принадлежит Моклеру: «Роден пишет в мраморе, а Каррьер лепит из тени» [2, p. 31]. Со временем характеристика Каррьера как скульптора, лепящего форму, словно из глины, стала расхожей. И множество раз повторялась разными авторами: «его задача не столько в том, чтобы рисовать линиями, сколько в том, чтобы лепить объем, а линия прекрасна лишь потому, что она очерчивает материальное содержание» [10, p. 661]. «Он (Эжен Каррьер – *прим. Ю.П.*) создает форму, как скульптор, широко и добросовестно, пренебрегая приемчиками, которым его обучали в студии, полный презрения к художественным уловкам. С помощью черной и белой красок он способен сыграть любую световую гамму и тем самым выявляет несравненные качества колориста, ведь колорист, в конце концов, – это художник, который умеет видеть и чувствовать соотношение валеров» [11, p. 507]. С годами все более решительно отказываясь от колористического разнообразия, Каррьер и сам определял свое искусство подобным образом: «У скульптора, как и у живописца, форма рождается благодаря свету» [2, p. 141].

О том же родстве подходов и едва ли не теми же словами говорил сам Роден: «Великие скульпторы – в той же мере колористы, что и лучшие художники, или, скорее,

лучшие граверы <...> Взгляните на свет на груди, на энергичные тени в складочках тела, на блики и полупрозрачную дымку, трепещущую на самых потаенных местах божественного тела, на столь тонко растушеванные переходы, что они, кажется, растворяются в воздухе. Что вы об этом скажете? Изумительная симфония черного и белого, не правда ли?» [цит. по: 2, р. 51].

Знаменитый «Мыслитель» Родена (1880–1882) находит отражение в тех карьеровских портретах, которые можно объединить в группу «Размышления» (под этим названием в наши дни известно несколько работ Каррьера, хотя сам он, по-видимому, никогда их так не называл) – на них изображена задумавшаяся женщина, опирающаяся щекой на руку. Обыкновенно это Софи Каррьер, супруга художника – она предстает перед нами, словно современная мадонна, погруженная в мысли о судьбах своих детей.



Рис. 1. Огюст Роден. Размышление (Внутренний голос). Около 1896–1897. Гипс. 54 x 18,8 x 15,9. Музей Родена, Париж. Источник: Auguste Rodin. Eugène Carrière. Catalogue. Paris, 2006. 157 p. P. 42.



Рис. 2. Эжен Каррьер. Размышление. 1898. Холст, масло. 35 x 27. Музей Орсе, Париж. Источник: Auguste Rodin. Eugène Carrière. Catalogue. Paris, 2006. 157 p. P. 38.



Рис. 3. Эжен Каррьер. Размышление. Около 1900. Холст, масло. 33 x 41. Частная коллекция. Источник: Auguste Rodin. Eugène Carrière. Catalogue. Paris, 2006. 157 p. P. 72.

Известна шутка Родена, которой он объяснял задумку своей статуи «Размышление» (второе название «Внутренний голос»), лишенной обеих рук: «Я намеренно оставил фигуру в таком состоянии. Это Размышление. Вот почему у него нет ни рук, чтобы действовать, ни ног, чтобы куда-то пойти» [14, р. 196]. Не той же ли логикой руководствуется Эжен Каррьер, скрадывая тенью все тело своих моделей и оставляя на виду лишь лицо? На портрете 1898 года («Размышление» из Музея Орсе) живописец оставляет видимыми только лицо и ладонь модели, все остальное погружено в тень, напоминая нечеткий кадр фотопленки. «Размышление» 1900 года, подаренное Гюставу Жеффруа, значительно светлее, и на нем хорошо видно, что поза героини практически полностью повторяет позу «Мыслителя» Родена. На заднем плане различимы дымящиеся заводские трубы, клубы дыма растекаются по всему полотну, но взгляд женщины обращен не на них, а внутрь себя. По мнению Родольфа Рапетти, это намек на развитие промышленного капитализма, которому противопоставлена тревожная задумчивая фигурка [2, р. 73]. В контексте всего, что нам известно о выборе Каррьером сюжетов для своих работ, такая политико-экономическая трактовка представляется несколько натянутой, однако нельзя спорить, что изображенная женщина подчеркнута отстранена от города и его активной жизни, она – воплощенное размышление. Точно так же и «Мыслитель», где бы ни был он установлен, не становится частью городского пейзажа, но существует независимо от него, не соприкасаясь с суетой улиц. Примечательно, что «Мыслитель» – мужская фигура (что абсолютно логично, так как первоначально он задумывался Роденом как Данте, для «Врат Ада»), а многочисленные «Размышления» Каррьеря предстают исключительно в женском облике. Изображая безымянную женщину, Каррьер создает не портрет некоей конкретной дамы, но универсальное женское начало, аллегория той, что печалится о непростой судьбе современного мира.



Рис. 4. Эжен Каррьер. Афиша для журнала «Аврора». 1897. Литография. 150 x 110. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник: Auguste Rodin. Eugène Carrière. Catalogue. Paris, 2006. 157 p. P. 43.



Рис. 5. Огюст Роден. Бронзовый век. 1877. Бронза. 178 x 59 x 61. Музей Орсе, Париж. Источник: Auguste Rodin. Eugène Carrière. Catalogue. Paris, 2006. 157 p. P. 43.

Поза Ночи на созданной Каррьером рекламе оппозиционной газеты «Aurore» («Аврора») явно переключается с отлитым за двадцать лет до того, в 1877 году, «Бронзовым веком» Родена. «Аврора», прославившаяся в 1898 году публикацией письма Эмиля Золя «Я обвиняю!..», должна была, по замыслу создателей, «разбудить к жизни разум и открыть истину». Здесь имеет место традиционная метафора, когда пробуждение сознания или победа разума изображается как смена ночи и дня. Выставляя в 1900 году «Бронзовый век» в своем персональном павильоне на площади Альма, Роден дал ему название «Человек просыпается». Роден не поддерживал дрейфусаров и резко порвал с кружком деятелей «Авроры», однако разность политических взглядов не повлияла на его трепетную дружбу с Эженом Каррьером.

Много времени проводя вместе, вращаясь в одном и том же кругу, Каррьер и Роден, естественно, зачастую обращались к общим источникам и использовали в своем творчестве схожие формы. Оба воспевали женственность, пели гимн человеческому телу, каждая клеточка которого выражает страсть, нежность, силу и порыв. Для Родена средоточием женственности являлся торс – в первую очередь грудь, низ живота, бедра; он начал изображать его самостоятельным, отказавшись от личности модели или каких-либо конкретизирующих атрибутов («Ирис» и многие другие торсы). О том же писал и Каррьер: «Лицо редко бывает выразительным <...>, но горячая жизнь содержится в дивном торсе, в многообещающе вздымающейся груди» [5, р. 37].

Вне сомнения, Роден поспособствовал раскрытию внутренней экспрессии персонажей Каррьеера. Ранние работы Каррьеера более статичны, чем те, которые написаны в 1890-х – 1900-х годах, когда дружба со скульптором достигает кульминации.

Однако еще в 1908 году критик Эли Фор писал, что «принято преувеличивать влияние искусства Родена на искусство Каррьеера и недооценивать обратное» [8, р. 68]. Мы постараемся доказать, что влияния в области творчества были у друзей взаимными, хотя формат статьи не позволяет привести все имеющиеся свидетельства этого.

Камиль Моклер: «Последние созданные Роденом женские бюсты (написано в 1901 году – прим. Ю.П.) – это словно бы произведения Каррьеера. Они обладают тем же таинственным, завуалированным шармом; слабый свет дрожит на их чертах, в отличие от резкой и сухой ясности обычных скульптур. Два великих художника исподволь влияют друг на друга и начинают влиять на всю эпоху. Они приносят в современное искусство исключительное качество: они превращают живопись и скульптуру в средства психологической выразительности, их искусство переводит тайну в пластическую форму» [12, р. 45].

Упомянутое Моклером влияние друзей на творчество своих современников не всеми воспринималось положительно. Антагонисты высказывали мнение, что дымка Каррьеера и нон-финито Родена были лишь искусственным, повторяющимся приемом, причем пагубным, поскольку молодые художники, которые пытались ему подражать, маскировали таким образом отсутствие знаний по анатомии и неспособность верно построить композицию. В 1891 году в газете «Le Temps» вышла ироничная статья одного из таких критиков, Поля Манца: «Месье Каррьер вошел в моду <...> Больше всего восхваляют в его творчестве сфумато, перенятое от старых мастеров <...> Месье Каррьер, вокруг которого сегодня столько разговоров, не изобрел его, а только освежил, и применяет в портретах, где результат довольно призрачен, и в семейных сценах <...>, в комнатах, где чадит скверный камин. Приверженцы естественного освещения

выступают против этих задымленных видов. <...> Что на самом деле странно и парадоксально, так это момент истории, в который устаревшее сфумато эпохи наших дедов возвращается в моду. Можно ли было предположить, что в наши времена яркого света и борьбы за чистый воздух, кто-то станет восторгаться искусством, суть которого состоит в создании дымовой завесы между предметом и зрителем?» [2, р. 68].



Рис. 6. Эжен Каррьер. Жанна д'Арк. 1898. Холст, масло. 55 x 46. Музей Орсе, Париж. Источник: Eugène Carrière 1849–1906 [cat. raisonné de l'œuvre peint] / Rodolphe Rapetti. Paris: Gallimard, 2008. 416 p. P. 51.



Рис. 7. Огюст Роден. Жанна д'Арк. 1905. Гипс. 44,2 x 53,9 x 53,2. Музей Родена, Париж. Источник: Auguste Rodin. Eugène Carrière. Catalogue. Paris, 2006. 157 p. P. 45.

В 1898 году в Лондоне, а в 1903 – в Париже, в галерее Александра Бернхейма, Каррьер показывает полотно, представляющее Жанну д'Арк. Это погрудный портрет худой женщины. Воздев к груди сжатые в замок руки, она прислушивается к «голосам», которые звучат (и условно изображены художником) вокруг нее. Голова ее немного откинута назад, веки смежены, а губы приоткрыты, так что на лице читается выражение одновременно иступления, усталости и тревоги. Конечно, тема Жанны д'Арк пользовалась особенной популярностью после поражения в войне 1870 года и могла быть подсказана Каррьеру его друзьями-радикалами, в политический кружок которых он был вхож, но в данном случае, тем более спустя почти тридцать лет после подписания мира, изображение лишено какой-либо исторической или патриотической коннотации. У Орлеанской девы нет никаких атрибутов, которые позволили бы узнать ее с первого взгляда. Каррьер позволяет себе некоторую вольность изображения святой, но его Жанна, страдающая, не героичная, более человечна. Всего несколькими годами позже, в 1905 году, Роден создает мраморную скульптуру «Боль» в виде закинутой назад женской головки с закрытыми глазами и приоткрытым ртом. Лицо ее настолько схоже с каррьеровским изображением Жанны д'Арк, что кажется его объемным воплощением. «Боль» сменила несколько названий – «Волнение», «Агония» – но последним,

закрепившимся, стало «Жанна д'Арк». Оно установилось окончательно после приобретения скульптуры датским коллекционером и меценатом Карлом Якобсоном в 1907 году и, вероятно, объясняется сравнением с несколько раз выставлявшимся, а потому известным полотном Каррьера [2, р. 45].

Исследователи находят параллели между «Оплакиванием» Каррьера и созданным в том же году (1903) «Последним видением» Родена, сравнивая единство пространства и формы, акцент на лица персонажей, скорбные жесты [3, р. 45]. Обе работы посвящены памяти общего друга художников, поэта, певца и композитора Мориса Роллина. Подобное сходство прослеживается и в других работах Каррьера и Родена, например, в портретах их общих друзей: Гюстава Жеффруа, Анри Рошфора, Пьера Пюви де Шаванна и прочих.

Совпадение сюжетов и манер продолжалось и после смерти Каррьера в 1906 году. Так, в 1910 году Роден выполняет скульптуру «Мать и умирающая дочь». Одного взгляда на нее достаточно, чтобы заметить сходство с многочисленными произведениями Каррьера на тему материнства, в частности, с картиной «Мать и дитя», которая находилась в собрании ваятеля. Близость очевидна не только в сюжете, но и в композиции, подчеркнутой слитности персонажей, которая создает впечатление тесного духовного контакта между ними.

Эта близость, словно бы растворенность тел матери и дочери друг в друге, единство фигур, при котором одна форма находит свое продолжение в других, типичны для групповых портретов кисти Эжена Каррьера, особенно для сцен материнства. Фактически эта характеристика является его визитной карточкой наравне со sfumato и ограниченной палитрой. Сравнение приведенных датировок произведений наглядно доказывает, что Огюст Роден использовал в своих работах находки Эжена Каррьера. В этой связи фигура последнего приобретает дополнительное значение. Его следует воспринимать не просто как малоизвестного сегодня живописца второго ряда, но как мастера, заметно повлиявшего на других, подчас даже более прославленных и именитых, чем он сам. Подробное изучение наследия художника становится интересным не только само по себе, но в связи с контекстом художественной эпохи.

### Литература

1. Роден О. Мысли об искусстве. – М., 2000.
2. Auguste Rodin. Eugène Carrière. Catalogue. – Paris, 2006.
3. Backer J.R. Carrière et Rodin. // Eugène Carrière. 1849–1906. Exposition. Musées de Strasbourg. – Paris, 1996.
4. Carrière E. Ecrits et lettres choisies. – Paris, 1907.
5. Carrière E. Ecrits sur l'art. – La Rochelle, 2006.
6. Carrière J.-R. De la vie d'Eugène Carrière: souvenirs, lettres, pensées, documents. – Toulouse, 1966.
7. Eugène Carrière. Peintre et son universe autour de 1900. Musée de Saint-Cloud, 1997.
8. Faure E. Eugène Carrière. Peintre et lithographe. – Paris, 1908.
9. Geffroy G. L'œuvre de Carrière. – Paris, 1901.
10. Hamel M. Les Salons de 1899 // Revue de Paris, 1899. – Vol. III.
11. Jourdain F. Eugène Carrière // Le Musée, 30 avril 1906.

12. Mauclair C. La psychologie du mystère // Les Maîtres artistes. – Paris. – Vol. 1, n. 2, Décembre 1901.
13. Rapetti R. Un halluciné, un voyant, un inclassable // Eugène Carrière 1849–1906. Exposition. Musées de Strasbourg. – Paris, 1996.
14. Rodin A. L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell. – Paris, 1911.
15. Séailles G. Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. – Paris, 1901.

Статья поступила в редакцию 19.09.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.013

## EUGENE CARRIERE AND AUGUSTE RODIN: THE PROBLEM OF ARTISTIC INFLUENCE

Julia Vladimirovna Petrova  
Private cultural institution  
«Museum of Russian Impressionism»,  
CEO, Ph.D. in Arts.  
Russia, Saint-Petersburg.  
yu.v.petrova@gmail.com

### Abstract

The article is devoted to the friendship and mutual influence of two masters of the turn of the XIX and XX centuries: the little-known painter Eugène Carrière and his much more famous companion Auguste Rodin. A comparison of the paired works of that and other author clearly proves that Rodin often used stylistic, plot and compositional findings made earlier by Carrière.

**Keywords:** Eugene Carrier, Auguste Rodin, French art of the late 19th century, mutual influence, borrowing, sfumato, non-finito.

### Bibliographic description for citation:

Petrova J. V. Eugene Carrière and Auguste Rodin: the problem of artistic influence. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 3(10), pp. 151-160. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.013. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1135734/25/> (In Russian).

### References

1. Rodin A. *Mysli ob iskusstve* [Thoughts about art]. Moscow, 2000.
2. Auguste Rodin. Eugène Carrière. Catalogue. Paris, 2006.
3. Backer J.R. Carrière et Rodin. In: Eugène Carrière. 1849–1906. Exposition. Musées de Strasbourg. Paris, 1996.
4. Carrière E. *Ecrits et lettres choisies*. Paris, 1907.
5. Carrière E. *Ecrits sur l'art*. La Rochelle, 2006.
6. Carrière J.-R. *De la vie d'Eugène Carrière: souvenirs, lettres, pensées, documents*. Toulouse, 1966.
7. Eugène Carrière. *Peintre et son univers autour de 1900*. Musée de Saint-Cloud, 1997.
8. Faure E. Eugène Carrière. *Peintre et lithographe*. Paris, 1908.
9. Geffroy G. *L'œuvre de Carrière*. Paris, 1901.
10. Hamel M. Les Salons de 1899. In: *Revue de Paris*, 1899, vol. III.
11. Jourdain F. Eugène Carrière. In: *Le Musée*, 30 avril 1906.
12. Maucclair C. La psychologie du mistère. In: *Les Maîtres artistes*. Paris, vol. 1, n. 2, Décembre 1901.
13. Rapetti R. Un halluciné, un voyant, un inclassable. In: Eugène Carrière 1849–1906. Exposition. Musées de Strasbourg. Paris, 1996.
14. Rodin A. *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*. Paris, 1911.
15. Séailles G. Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. Paris, 1901.

Received: September 19, 2018.

## ОТ ВРАТ АДА К НОВОМУ КУЧУК-КОЮ: ТРАДИЦИИ О. РОДЕНА В ПАРКОВОМ АНСАМБЛЕ А.Т. МАТВЕЕВА

Соколов Борис Михайлович  
Доктор искусствоведения, профессор  
кафедры теории и истории искусства  
факультета истории искусства,  
Российский государственный  
гуманитарный университет.  
Россия, г. Москва.  
gardenhistory@gmail.com

Работа выполнена в рамках проекта  
«История ландшафтного искусства  
в контексте национальных культур  
России, Запада и Востока:  
теория, практика, перспективы развития»,  
грант РФФИ 18-012-00826.

### Аннотация

В творчестве Огюста Родена большое место занимает тема внутреннего психологического конфликта, который выражается в переживаниях и экспрессивных позах героев. Мотив внутренней несвободы человека, унаследованный скульптором от Микеланджело, выразился, прежде всего, во «Вратах Ада», с фигурами мятущихся душ, «Тремя тенями» и «Бронзовым веком». Антитезой этой темы был гармоничный, уходящий от рефлексии образный мир Майоля. Александр Терентьевич Матвеев во время своей учебы у П.П. Трубецкого и позже во Франции изучил обе эти творческие системы, создавая на их основе собственный метод. В 1910-е годы одним из главных ресурсов для поисков своей темы для Матвеева был заказ на скульптурное оформление усадьбы Новый Кучук-Кой в Крыму. К этому времени скульптор уже входил в объединение «Голубая роза» и принимал эстетику задумчивой медитации, мотив вещего сна, которые живописец Павел Кузнецов применил в оформлении зданий и мостов Кучук-Коя. Результатом этого творческого содружества стала большая сюита фигур – групп и отдельно стоящих статуй на постаментах. Роденовская тема отчаяния и трагических переживаний взрослых героев превращается в скульптурах Кучук-Коя в тему жизни-сна, в меланхолическую поэзию жизненного и творческого созревания.

**Ключевые слова:** Александр Матвеев, Огюст Роден, Кучук-Кой, «Голубая роза», символизм и скульптура.

### Библиографическое описание для цитирования:

Соколов Б.М. От Врат Ада к Новому Кучук-Кюю: традиции О. Родена в парковом ансамбле А.Т. Матвеева // Искусство Евразии. – 2018. – №3(10). – С. 161-171.  
DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.014. [Электронный ресурс]  
URL: <https://readymag.com/u50070366/1135734/26/>

Эксперименты Огюста Родена в области пластики и выразительности скульптурной формы неизбежно вели его к созданию фигур, групп и композиций, рассчитанных на открытое пространство, воспринимающихся на фоне ландшафта. С этой особенностью его поисков связаны проекты экспрессивных монументов, таких как «Граждане Кале» и памятник Бальзаку. Грандиозная композиция «Врат Ада» продолжает традицию скульптурных дверей Ренессанса, открытых воздуху, свету и всеобщему обозрению, а отдельные фигуры, порожденные этим замыслом, полноценно воспринимаются только на открытом воздухе. Пленэрные качества скульптуры Родена прекрасно видны в скульптурном саду парижского Отеля Бирон, его бывшей мастерской.

Еще одна особенность поисков Родена – преемственность от пластической и философской традиции Микеланджело. У обоих скульпторов главной темой было могучее человеческое тело, которое становится пластическим символом страданий и рефлексии. Внутренние мучения искажают гармонию фигур, тяжелые раздумья заставляют героев сгибаться, замедлять в сложном движении, показывать свою скорбь и отчаяние. Роден обостряет эти мотивы, показывает иступленные жесты, скорченные в страдании тела, доводит переживания героев до предела возможного. Наследие экспериментов Родена двойственное – он с новой силой показал величие и красоту пластического тела человека (эта традиция продолжена в безмятежной скульптурной поэзии Аристиды Майоля), и в то же время насытил свои образы резкой выразительностью, которая была доведена до предела в работах Антуана Бурделя.

Уроки Родена были важны для многих российских скульпторов, от Трубецкого до Коненкова. Однако монументальных ансамблей, отмеченных роденовской экспрессией, в дореволюционной России почти не было. Официальные заказы выполнялись в духе академического натурализма, а немногие произведения «нового искусства» (меланхолический памятник Гоголю Н. Андреева и иронический памятник Александру III П. Трубецкого) выполнены в иных традициях. Однако до недавнего времени существовал и заслуживает внимания историков отечественной скульптуры крупный монументальный ансамбль, выполненный одним мастером и проникнутый единой идеей. Это работа А.Т. Матвеева в крымской усадьбе Новый Кучук-Кой.

Александр Терентьевич Матвеев (1878 – 1960) – уроженец Саратова, он с ранних лет дружил с будущими художниками «Голубой розы», учился вместе с П.В. Кузнецовым, П.С. Уткиным и К.С. Петровым-Водкиным сначала в родном городе, а затем в московском Училище живописи, скульптуры и архитектуры. Вместе с ними он посещал С.И. Мамонтова в мастерской «Новое Абрамцево», выполнял там свои ранние работы. Отправившись в Париж на стипендию фонда памяти Е.Д. Поленовой, Матвеев в 1906-07 годах занимался в студии П. Трубецкого и знакомился с классическим и современным европейским искусством. Приняв эстетику символизма, он создает множество созерцательных, элегических образов, главным из которых является «Спящий мальчик» на могиле В.Э. Борисова-Мусатова в Тарусе (1911).

Сразу после возвращения Матвеева из Парижа начинается подготовка выставки «Голубая роза», которая прошла не только в Москве, но и в Петербурге. Рядом с элегическими картинами Борисова-Мусатова, Кузнецова, Милиоти в каждом зале стояли небольшие скульптуры Матвеева, полные того же медитативного спокойствия.

На выставке побывал известный меценат и коллекционер Я.Е. Жуковский, который в это время обдумывал замысел своей крымской усадьбы.

В 1901 году в небольшом имении близ морского берега, расположенном неподалеку от Фороса, поселился друг Жуковского, петербургский инженер Василий Сергеевич Сергеев. Он предложил разделить участок пополам («Старый» и «Новый» Кучук-Кой) и стал распорядителем работ в усадьбе, строительство которой начато в 1905 году. Сергеев в письме дал имениню шуточное название «Академия художеств Жуковского» [6, с. 96-113]. И действительно, главную роль в создании ансамбля играли не архитекторы и садовники, а художники и скульпторы. Многие из них жили здесь подолгу, некоторые под влиянием художественной атмосферы усадьбы меняли свой стиль.

Яков Евгеньевич Жуковский, свойственник и друг Врубеля, владелец ряда произведений художника [1, с. 356, 363], вначале пробовал привлечь и его к художественному оформлению Кучук-Коя. Хотя этот замысел не осуществился, творчество Врубеля наложило отпечаток на историю ансамбля. Для художественного оформления парка Жуковский пригласил В.Д. Замирайло, киевского помощника и последователя Врубеля, а на руинной арке, расположенной в центре участка, поместил врубелевское майоликовое панно из своего собрания.

Настроение свободного и коллективного художественного творчества позволило возникнуть ландшафтному и декоративному ансамблю уникальной цельности. «Проездная дорога на участке проведена в начале 1905 года, а весь сад разбит и обсажен растениями и устроены лестницы в течение 1906 и начала 1907 года», сообщает надпись, предназначавшаяся для «драгоценного камня» – мемориальной стелы в Кучук-Кое [4]<sup>4</sup>. В 1907-1908 годах В.Д. Замирайло и Е.Е. Лансере выполнили ряд проектов для украшения дома, однако Жуковский искал возможности для создания полноценного ансамбля. Во второй половине апреля 1907 года он сделал решительный шаг, предложив взять на себя художественное оформление Кучук-Коя П.В. Кузнецову. Скорее всего, это предложение было связано с шумным успехом выставки «Голубая роза», проходившей в Москве 18 марта – 29 апреля. В эти месяцы Кузнецов создал и панно для московской виллы С.П. Рябушинского «Черный лебедь». Художник привлек к работе в Крыму своих друзей и единомышленников П.С. Уткина и А.Т. Матвеева.



*Рис. 1. Панорама усадьбы Новый Кучук-Кой. Фотография 1910-х годов. Архив семьи Жуковских.*

<sup>4</sup> Этот и другие документы, посвященные усадьбе, хранятся в фонде 59 Сектора рукописей ГРМ, куда они поступили от вдовы Я.Е. Жуковского в 1930-х годах.

Ко времени прихода мастеров «Голубой розы» архитектурно-пространственное решение Кучук-Коя в главных чертах уже определилось. Наклонный участок был разбит на террасы и прорезан двумя лестницами – широкой каскадной, расположенной по оси главного дома, и узкой непрерывной «о ста ступенях», пересекавшей всю усадьбу и открывающей виды на небо и на море. Эта лестница, обрамленная высокими рядами кипарисов, получила полушутливое название «лестницы Якова». Оно намекает и на имя владельца, и на библейский образ – ангелов, поднимающихся и спускающихся по бесконечной небесной лестнице, приснившейся праотцу Иакову.

В парке было устроено несколько округлых площадок, формой напоминающих античную оркестру. Для одной из них Матвеев выполнил полукруглую скамью с майоликовыми украшениями. Вниз, к морю, вела извилистая дорога; в откосе склона находился грот с выполненной из бетона матвеевской группой «Спящие мальчики».



*Рис. 2. Скульптурная группа «Спящие мальчики», усадьба Новый Кучук-Кой. Скульптор А.Т. Матвеев. Фотография Б. М. Соколова, 2002 г.*

Парадный южный фасад главного дома, украшенный мозаиками Кузнецова, своими простыми формами раскрывается на партер и широкую лестницу, восточный обращен к открытой части парка. Западная сторона дома выходит к «лестнице Якова» и части парка, густо засаженной цветущими деревьями. Оси главной и «иаковлевой» лестниц замыкались скульптурами А.Т. Матвеева, выполненными в 1909-1910 годах. Широкая каскадная лестница была украшена двумя парами сидящих мальчиков – «Засыпающий» и «Задумчивый» наверху, «Задумавшийся» и «Пробуждающийся» внизу. Движение закинута за голову руки «Пробуждающегося» повторено в жесте стоявшей в водоеме «Нимфеи» – женской статуи, олицетворяющей водяную лилию [2, с. 20-29].



*Рис. 3. Скульптура главной лестницы в усадьбе Новый Кучук-Кой. Скульптор А.Т. Матвеев. Фотография 1980-х годов. Архив семьи Жуковских.*



*Рис. 4. Скульптура главной лестницы в усадьбе Новый Кучук-Кой. Скульптор А.Т. Матвеев. Фотография 1980-х годов. Архив семьи Жуковских.*

Большую роль в скульптурном ансамбле парка играет матвеевская рельефная стела «Поэт». Она расположена на углу подпорной стены, в верхней части «лестницы Якова». Замечательная по мастерству, тонкости обработки инкерманского камня и сохранности композиция изображает задумавшегося юношу, стоящего в свободной позе и подпершего голову рукой. Внизу устроена фонтанная чаша, в которую изливалась журчащая струя воды.



*Рис. 5. Рельеф «Поэт» в усадьбе Новый Кучук-Кой. Скульптор А.Т. Матвеев.  
Фотография Б. М. Соколова, 2002 г.*



*Рис. 6. Рельеф «Поэт» в усадьбе Новый Кучук-Кой. Скульптор А.Т. Матвеев.  
Фотография Б. М. Соколова, 2002 г.*

Матвеевские скульптуры тесно связаны с общим замыслом парка. Юные задумчивые атланты находят себе параллели в детских образах живописи Кузнецова; четыре фигуры каскадной лестницы передают циклическое течение духовной жизни – через сон к пробуждению. Сопоставление фигур «Пробуждающегося» и «Нимфеи», которыми замыкаются две параллельно идущие лестницы, напоминает о соединении мужского – точнее, отроческого – и женского начал в мистических образах живописи Кузнецова («Голубой фонтан», «Любовь матери») и Петрова-Водкина («Сон»). Плавный переход от находящихся в духовном сне фигур мальчиков к юношескому созерцанию и взрослой творческой грезе выражен через образы «Спящих мальчиков», «Юноши», «Поэта».



Въ паркѣ Я. Е. Жуковскаго.  
Рождение Нимфеи, скульп. А. Матвеев.

*Рис. 7. Рождение Нимфеи.  
Скульптор А.Т. Матвеев. Усадьба Новый Кучук-Кой. Открытка середины 1910-х годов. Архив семьи Жуковских.*



*Рис. 8. Рождение Нимфеи.  
Скульптор А.Т. Матвеев. Усадьба Новый Кучук-Кой. Фотография 1980-х годов. Архив семьи Жуковских.*



*Рис. 9. Рождение Нимфеи.  
Скульптор А.Т. Матвеев. Усадьба Новый Кучук-Кой. Фотография 1980-х годов. Архив семьи Жуковских.*

Символические черты придавали парку и зеленые насаждения. Здесь были «античный храм» из кипарисов, библейская роща ливанских кедров, масличная роща. Имение буквально утопало в цветущих растениях, тщательно подобранных по цвету и форме. В бумагах Я.Е. Жуковского сохранился документ, рассказывающий о растительном окружении скульптур Матвеева. Это план рассадки трех цветников, выполненный рукой В.С. Сергеева [3]. Цветник между главным домом и лестницей был оформлен как альпинарий. Герани, настурции, бегонии и бархатцы росли здесь в окружении пальм и лавровых деревьев. Белые и теплые – розовые, малиновые – тона преобладали в цветочном обрамлении каскадной лестницы. Цветы, в особенности мирабилис и тубероза, давали сильный аромат, который в первую половину сезона смешивался с запахом растущих вокруг глициний и олеандров. Ниже располагалась выемка с посадками роз, а еще ближе к морю, недалеко от края террасы – главный цветник.

Вокруг белой статуи мальчика, расположенной в центре цветника, цвели желто-синяя стелюющаяся свинчатка (плумбаго) и пунцовые герани. Ближнюю к дому половину этого круга обрамляла розовая герань, дальнюю – малахитовая листва мушмулы. Верхняя часть внешней окружности была обсажена ночной красавицей (мирабилис),

цветы которой имеют оттенки от белого до пунцового. Вход в цветник был оформлен растениями темных, плотных, бархатистых тонов (желто-коричневый, фиолетовый). Затем следовали парные куртины с кустами лилий – своеобразные кулисы цветочного театра, дающие переход к пышному, легкому, светлому ковру центрального круга. Фоном для этого зрелища служили кусты сирени, высаженные парными куртинами на противоположной стороне цветника. Между ними, в центре росло несколько кипарисов – вертикальный акцент, подобный обелиску на заднем плане театральной сцены.



*Рис. 10. Скульптура мальчика в усадьбе Новый Кучук-Кой. Скульптор А.Т. Матвеев. Фотография 1980-х годов. Архив семьи Жуковских.*



*Рис. 11. Скульптура мальчика перед «Домом садовника» в усадьбе Новый Кучук-Кой. Скульптор А.Т. Матвеев. Фотография 1980-х годов. Архив семьи Жуковских.*

Театральный характер ансамбля передан в серии акварелей П. Уткина, выполненных в 1912-13 годах по заказу Жуковского. На его картине «Крымский этюд (Лунный)» (ГРМ) каскадная лестница, зелень, фронтоны главного дома изображены в последних лучах вечернего солнца. Над горами стоит светлая точка луны, белые статуи мальчиков кажутся живыми, они словно распрямляются после долгого сидения в скованных, неудобных позах. Этот мотив напоминает об оживающих, делающих таинственные жесты статуях дворцовой лестницы в «Призраках» В.Э. Борисова-Мусатова.

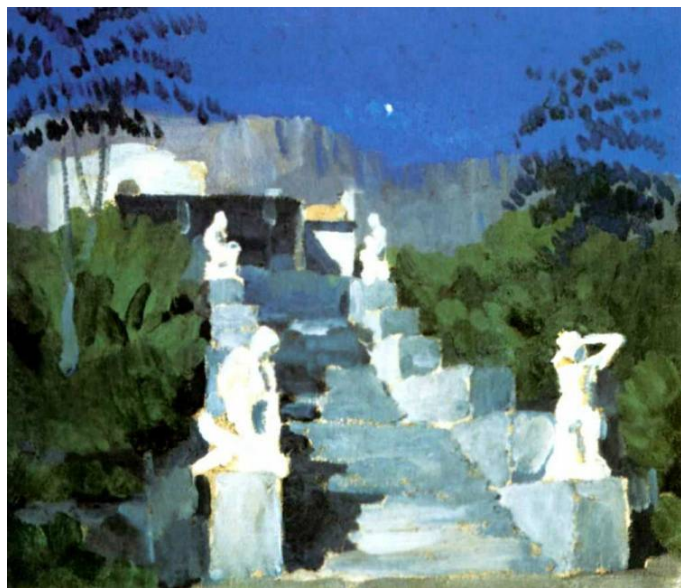


Рис. 12. П.С. Уткин. Крымский этюд. Лунный. 1913 г. (парк усадьбы Я. Жуковского в Кучук-Кое). Х., м., 40х41. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Фото: <https://arthive.com>



Рис. 13. Скульптуры главной лестницы в усадьбе Новый Кучук-Кой. Скульптор А.Т. Матвеев. Фотография 1980-х годов. Архив семьи Жуковских.

«Академия художеств», возникшая в усадьбе Я.Е. Жуковского, изменила судьбы нескольких мастеров круга «Голубой розы», прежде всего – Кузнецова и Матвеева. А.А. Русакова указывала, что в живописи Кузнецова кучук-койского периода спорят прежние и новые черты [5, с. 60-62]. В декоре интерьеров он продолжает создавать мистические, полные символистских неясностей и минорных ассоциаций образы, а в майолике фасадов и малых архитектурных форм он словно вырывается на солнечный свет, переходит к плотной, осязаемой лепке формы и тонам южной природы. Крымскими впечатлениями навеяны и последние из его визионерских работ, как, например, «Ночь чахоточных». Это собирательный образ южного рая, ночью приобретающего инфернальный характер.

Матвеев, приступивший к работе над скульптурами Кучук-Коя около 1909-10 годов, создал здесь свой самый обширный и законченный скульптурный ансамбль. В нем элегические «голуборозовские» образы также сочетаются с мотивами томительных переживаний. Все мальчики, изображенные Матвеевым, охвачены сном. Подобно Микеланджело и Родену, он показывает своих героев спящими в мучительных для сна позах – сидящими, опирающимися друг на друга, стоящими, даже держащими тяжесть моста. Введение в ансамбль женских образов – девушки у главной лестницы, Нимфея на партере – заставляет зрителя думать о взрослении и чувственных грезах героев.

Неясные переживания матвеевских героев иногда приобретают беспокойный, мучительный характер. Изгиб тел, заломленные руки отдельных фигур напоминают трагические образы Родена, такие как «Три тени» и «Бронзовый век». В переломный период «Голубой розы», когда Кузнецов, Крымов, Сарьян ищут путь от символистских грез к экспрессивному духовному пейзажу, Матвеев также отходит от гармоничных образов античной скульптуры. Его поиски проходят на границе символизма и авангарда и дают сложное сочетание элегической и драматической тем. Особое значение для поисков Матвеева имела монументализация образов, превращение

камерных фигурок в крупные, полные настроения скульптуры и группы. Свидетельством этого момента стал портрет скульптора, созданный Кузнецовым в 1912 году (ГРМ). Художник изображает Матвеева сидящим в мастерской, в беспокойной позе, на фоне кучук-койских «Спящих мальчиков».

Матвеев, в отличие от живописцев «Голубой розь», не ушел в эстетику авангарда, не стал пробовать себя в формах экспрессионизма, которые стали важнейшей школой для его современников, таких как Меркуров и Коненков. Его дальнейшие работы возвращают зрителя к образам спокойной гармонии. Однако утраченные памятники Кучук-Коя [6, с. 113] показывают другого Матвеева – продолжателя традиций философской, неоплатонической скульптуры, традиций, у истоков которых в Новое время стоял Роден.

### Литература

1. Врубель М.А. Переписка. Воспоминания о художнике. – Л., 1976.
2. Галиченко А.А. Новый Кучук-Кой // Известия Крымского республиканского краеведческого музея. – Симферополь, 1996. – № 14. – С. 14-30.
3. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Ф. 59. Ед. хр. 12. КП 472/61.
4. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Ф. 59. Ед. хр. 8, л. 1-5; ед. хр. 11. Л. 1.
5. Русакова А. А. Павел Кузнецов. – М., 1977.
6. Соколов Б. М. Новый Кучук-Кой: «Академия художеств» Якова Евгеньевича Жуковского // Собрание. – 2004. – № 2. – С. 96-113.

Статья поступила в редакцию 21.08.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.014

## FROM THE GATES OF HELL TO THE NOVY KUCHUK-KOY: RODIN'S TRADITIONS IN THE PARK ENSEMBLE BY A. T. MATVEEV

Boris Mikhailovich Sokolov  
Doctor of Arts, Professor,  
Russian State University  
for the Humanities.  
Russia, Moscow.  
gardenhistory@gmail.com

### Abstract

In the work of Auguste Rodin a great place is dedicated to the topic of internal psychological conflict, which is expressed in the reflections and expressive poses of the heroes. The motif of the person's internal lack of freedom, inherited by the sculptor from Michelangelo, was expressed primarily in the «Gates of Hell», with figures of restless souls, «Three shadows» and «Bronze Age». Antite this theme was a harmonious, departing from the reflection imaginative world of Mayol. Alexandr Terentievich Matveyev, during his studies at P.P. Trubetskoi and later in France, studied both these creative systems, creating on their basis their own method. In the 1910s, one of the main resources for searching for his theme for Matveyev was an order for the sculptural decoration of the estate Novy Kuchuk-Koy in the Crimea. By this time, the sculptor was already a member of the «Blue Rose» association and accepted the aesthetics of meditative meditation, the motif of eternal sleep, which the painter Pavel Kuznetsov applied in the design of buildings and bridges Kuchuk-Koy. The result of this creative community was a large suite of figures – groups and stand-alone statues on pedestals. Rodin's theme of despair and tragic experiences of adult heroes turns into a sculpture of Kuchuk-Koy in the theme of life-sleep, in the melancholic poetry of life and creative maturation.

**Keywords:** Alexander Matveyev, Auguste Rodin, Kuchuk-Koy, «Blue Rose», symbolism and sculpture.

### Bibliographic description for citation:

Sokolov B. M. From the Gates of Hell to the Novy Kuchuk-Koy: Rodin's traditions in the park ensemble by A. T. Matveev. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 3(10), pp. 161-171. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.014. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1135734/26> (In Russian).

### References

1. Vrubel M.A. *Perepiska. Vospominaniya o khudozhnike* [Correspondence. Memories of the artist]. Leningrad, 1976.
2. Galichenko A.A. *Novyi Kuchuk-Koi* [Novy Kuchuk-Koy]. *Izvestiya Krymskogo respublikanskogo kraevedcheskogo muzeya – News of the Crimean Republican Local History Museum*, 1996, No. 14, pp. 14-30.
3. Department of Manuscripts of the State Russian Museum, f. 59, unit 12, KP 472/61.

4. Department of Manuscripts of the State Russian Museum, f. 59, unit 8, l. 1-5; unit 11, l. 1.
5. Rusakova A. A. *Pavel Kuznetsov* [Paul Kuznetsov]. Moscow, 1977.
6. Sokolov B. M. *Novyi Kuchuk-Koi: «Akademiya khudozhestv» Yakova Evgen'evicha Zhukovskogo* [Novy Kuchuk-Koy: «The Academy of Arts» by Yakov Evgenievich Zhukovsky]. *Sobranie – The Collection*, 2004, No. 2, pp. 96-113.

Received: August 21, 2018.

## РОДЕН И ПРОБЛЕМА «ЛИТЕРАТУРЩИНЫ»

Федотова Елена Дмитриевна  
Доктор искусствоведения, заведующая  
отделом зарубежного искусства  
НИИ теории и истории  
изобразительных искусств Российской  
академии художеств.  
Россия, г. Москва.  
nii-arts@yandex.ru

### Аннотация

Статья представляет анализ творчества Огюста Родена в контексте литературоцентричного изобразительного искусства романтизма. Рассматривается отличие метода Родена от подходов «школы сюжета», «школы Салона» (последние ярко иллюстрируются критическими замечаниями Ш. Бодлера), равно как и отличие творческого метода художника и писателя в целом. При очевидной тесной связи живописи, скульптуры, литературы и музыки Роден ставил вопрос о сближении пластической идеи с литературой, вдохновившей его, без копирования литературного сюжета, при этом отводя литературному образу лишь роль импульса для воображения, подобно работам Фидия, Микеланджело, Гудона. В статье рассматриваются творческие параллели искусства О. Родена с литературными произведениями Данте, Ш. Бодлера, Р. М. Рильке, демонстрируется обращение скульптора через них к проблемам современности, вопросам человеческого предназначения.

**Ключевые слова:** Огюст Роден, литературный образ, школа сюжета, Бодлер, Рильке, Данте.

### Библиографическое описание для цитирования:

Федотова Е.Д. Роден и проблема «литературщины» // Искусство Евразии. – 2018. – №3(10). – С. 172-178. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.015. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1135734/27/>

Романтики первыми в XIX столетии ощутили повышенный интерес к литературным сюжетам. В историческом событии и в литературе они искали высшую гармонию общечеловеческого, находили яркие характеры, сильные чувства, красочные описания. Литературные сюжеты продолжали волновать и неоромантиков (или романтиков «второй волны», то есть 1830-х–1840-х годов), которых Шарль Бодлер назвал «стариками», обвинив в подражании ранним романтикам. Произведения на литературные сюжеты бытовали на конкурсах в Школе изящных искусств (Ecole de Beaux-Arts). В «Ecole» на Римскую премию (Pris de Rome) подавались работы на литературные сюжеты. Ж.-Л. Жером ввел их и в подготовку студентами живописного эскиза. Рисунки на литературные темы учащиеся мастерских,

готовившиеся к поступлению в «Ecole», по уставу должны были выполнять вечером (с 19 до 21 часа). Салоны почти до конца века были заполнены произведениями в стилях «нео-грек» и «трубадур», «большими картинами» на сюжеты из литературных источников и в так называемом *genre historique* (жанризированном изображении эпизодов из жизни известных исторических личностей). Художники «школы Салона» сводили изображения к чему-то более приземленному, понятному чувствам обывателя, к этнографизму, трагедийности, морализации. Администрацией по искусству широко практиковались заказы на исполнение копий с произведений на литературные темы для провинциальных музеев и дворцов. В проектах общественных монументов, обсуждение программ которых происходило на заседаниях в Академии художеств, литературные источники всегда играли большую роль.

Передовая художественная критика, сами художники, многие писатели Франции выступали против «литературоцентризма» в изобразительном искусстве. Даже имели различные мнения по поводу иллюстрирования книг. Бальзак, например, положительно относился к мастерам, создававшим иллюстрации к его книгам, полагая, что художник, как и писатель, создает образы в системе ценностей своей эпохи [1, с. 360]. Флобер, напротив, не доверял иллюстраторам и писал: «Итак, поскольку это вопрос эстетики, я по всей форме отказываюсь от каких бы то ни было иллюстраций» [9, с. 5]. Мастеров, обращавшихся к литературным сюжетам, Э. и Ж. де Гонкур образно назвали «литература кисти»: «Повсюду сюжет картины заменяет ее исполнение... литература кисти» [4, с. 401]. «Сплошная литературщина, что за вымученное искусство» [3, с. 195], – писали они. Готье признавал преимущество живописи перед литературой, свой сборник в манере «парнасцев» он назвал «Картины, написанные пером». Но талант Делакруа, например, считал сформированным литературой. Он называл «литературствующих мастеров» – «школа сюжета», полагая, что это в основном все-таки последователи Энгра [12, р. 150-151]. А Бодлер окрестил «баловнями»: «Они обладают техническими навыками, захватывают симпатии публики, осыпаны почестями и деньгами» [2, с. 672], – писал он. В 1859 году критик писал, что «вид всех этих пошлостей, доведенных до совершенства, тщательно вылизанного вздора, ловко скроенных поделок и глупостей» [2, с. 671], рождает у него чувство грусти. Шанфлери даже приписал Курбе такие слова: «Сюжет еще не все в искусстве, вкусная рыба окажется несъедобной, если повар ее плохо приготовил» [11, р. 181]. Т. Торе, полагал, что произведение искусства нельзя сводить к факту, что темперамент художника важнее, чем избранный сюжет [13, р. 27]. За эмансипацию изобразительного искусства от литературного содержания выступал и Э. Золя, защитник «натуральной школы».

Художественное чутье не обманывало всех этих видных писателей и критиков. Многие из них полагали, что «литература кисти» и «школа сюжета» порождены тщеславием, жаждой успеха, является приманкой для буржуазного зрителя. «Литературность – ложная идея, она – лишь приманка для воскресной, обывательской публики» [10, с. 39], – утверждал Бодлер. Он верил в творческую миссию художника, преображающего действительность, в роль воображения – «священного огня», «самого драгоценного дара» художника, в «священное неистовство воображения» [10, с. 256, 260, 241].

Разбуженный романтиками интерес к национальной истории и литературе способствовал изданию иллюстрированных книг, ставших подлинными шедеврами

графики: Э. Делакруа и Т. Жоанно к «Фаусту» И.В. Гете; Г. Доре к «Божественной комедии» Данте и «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле; П. Гаварни к «Озорным рассказам» и «Шагреновой коже» О. де Бальзака; Т. Жоанно и Ф. Ропса к «Приключениям Тиля Уленшпигеля» Ш. де Костера; С. Нантейля к романам А. Дюма-отца и В. Гюго. Соблазн в обращении к романам был велик. Этот жанр литературы достиг своего расцвета, предоставляя возможность показать представителей разных эпох, различных классов. Прошлое и современность в нем были связаны не прямолинейно, а в подтексте. «Единственно правдивая история – роман» [3, с. 12], – писали Э. и Ж. де Гонкур.

Роден был среди мастеров, которые имели свои взгляды на проблему обращения к литературному сюжету. Благодаря своему таланту эти мастера поднялись значительно выше художников «школы сюжета». Обладавший безошибочным художественным вкусом и провидческим даром Шарль Бодлер выделил среди них Э. Делакруа и Ж.-О. Домье. Критик умер, к сожалению, раньше, чем заявил о себе Роден, но словно предвидев, что «большие художники, повинаясь безошибочному инстинкту, берут у поэтов только очень красочные зрительные образы», и им «дозволены кое-какие теории» [10, с. 273], оправдывал их право обращения к литературе. Бодлера сближало с Роденом понимание роли воображения, идеи, чувства духовности, которое вкладывает художник в свое произведение, умение «созерцать» (любимое слово Родена и Бодлера) натуру. Неслучайно Огюст Роден создал рисунки на тему сборника стихотворений Бодлера «Цветы зла» (издан в 1857). И если вспомнить некоторые строки из них, например, из стихотворения «Соответствия» («...природа некий храм...») или из стихотворения «Большая муза» («...о, пусть живая мысль зажжет огнем твой взгляд...»), или из стихотворения «Музыка» («...как море музыка пленяет и пьянит...»), то становится понятно, сколь духовно близки могли бы быть поэтическая мысль Бодлера и пластика Родена. А еще ближе Родену строки из стихотворения Бодлера «Гимн Красоте» (вошло в сборник 1866 года):

«И что мне рождена ты светом или тьмою,  
Когда с одной тобой, о вечный мой кумир, –  
О ритм! о цвет! о звук! – когда с одной тобою  
Не так печальна жизнь, не так ужасен мир» [10, с. 326].

О рисунках Родена к сборнику стихов Бодлера Р. М. Рильке писал: «...эти стихи, в их самоценности, не допускают никакого дополнения, никакого превышения своих пределов, – и все-таки чувствуешь и то, и другое, дополнение и превышение, когда линии Родена облегают их – вот мера захватывающей красоты этих листов» [7, с. 96].

Огюст Роден был образованным художником. Р. М. Рильке, друг скульптора, автор книги о нем, вспоминал: «В Брюсселе привыкли видеть его на улицах с книгой в руке, но, может быть, книга служила лишь предлогом для него, чтобы углубиться в себя <...> в книгах многое было ему по душе...» [7, с. 80]. «От Данте он перешел к Бодлеру <...> он чувствовал в Бодлере предшественника, одного из тех, кто искал тел, в которых жизнь была более великой, жесткой и беспокойной. И впредь эти два поэта оставались близкими Родену; он обгонял их мысленно и возвращался к ним» [7, с. 80].

Родена волновал вопрос о различии метода художника и писателя: «Где же та грань между литературой и искусством, которую художник не должен переступать? <...> По моему, нет такого правила, которое могло бы запретить художнику творить, как ему

удовно. Не все ли равно, скульптура это или литература, если публика наслаждается и учится? Живопись, скульптура, литература, музыка гораздо теснее связаны, чем обыкновенно думают. Все искусства выражают чувства человеческой души перед природой. Различны только способы выражения. И если произведение скульптора вызывает в нас то же настроение, что литература и музыка, зачем ему это ставить в упрек? <...> Я, впрочем, не отрицаю, что полезно вдумываться в различия между способами выражения и искусства» [6, с. 113]. О взаимодействии писателей и художников он писал: «Писатели влияют на живописцев, а живописцы на писателей; в целом поколении идет непрерывный обмен мыслей», он называл это «потоком» [8, с. 220]. Как никто другой, скульптор умел сблизить пластическую идею с литературой, вдохновившей его. Сам он так рассуждал о сюжете: «Все же, по-моему, лучше, если любое произведение интересно само по себе. Ведь искусство может возбудить и мысль, и мечты, не прибегая к помощи литературы. Вместо того чтобы иллюстрировать сцены из поэм, пусть бы оно выражалось призрачными символами, не имеющими отношения к написанному тексту. Таков всегда был мой метод, и я им доволен <...> в сущности сюжет для нас не играет большой роли <...> в жизни все – идея, все – символ <...> правда публика всегда прежде всего требует название, хотя бы оно и не было достаточно связано с подлинным содержанием произведения» [8, с. 114, 117, 226]. Яркий пример тому «Врата Ада» (1880–1917) Родена, задуманные первоначально как произведение на литературный сюжет, но включающее скульптурные образы, навеянные поэзией Ф. Вийона и Ш. Бодлера, отразившее прежде всего драматическое переживание скульптором проблем современности и размышления о человеческой жизни в потоке исторического времени, о духовных силах человека, о его предназначении. Над всеми образами – его Мыслитель (изначально он был назван Поэт), помещенный в тимпане врат, наблюдающий во всем величии и ужасе человеческие деяния. Литературный источник послужил импульсом для воссоздания «человеческой комедии» века Родена.

Для скульптора, полагавшего, что «жизнь – это чудо» и стремившегося передать, по его словам, «трепещущую жизнь тела» [8, с. 117], все изменчивое в жизни натуры, литературный образ оставался лишь импульсом для воображения, для пластического воплощения идеи. Так было у Фидия, Микеланджело, Гудона, полагал Роден, у его любимых мастеров. Он писал, что «всю жизнь колебался между двумя величайшими тенденциями Фидия и Микеланджело». И его заимствованное у Микеланджело «*non finite*» в скульптурах и рисунках было своеобразным собственным стилем в пластике и в графике, стилем, как и у великих художников слова.

Утопающий в каскаде складок одеяния, свободно «шагающий» коренастый Бальзак – воплощение творческого горения, огромного таланта, человеческой жизненной силы. Памятник, заказанный парижским Обществом литераторов через тридцать пять лет после смерти писателя, создавался Роденом на основе фотографий Надара, описаний Ламартина, Готье, братьев де Гонкур. Но все источники были лишь импульсом для создания модели памятника, не принятой жюри Салона 1898 года. Лишь ученик Родена – Шарль Деспю на Салоне 1819 года продемонстрировал гипсовую модель. Роден, по словам Р. М. Рильке, создал «переполненного духом Бальзака» [10, с. 107]. Концепция человека у Родена была сродни литературным образам крупных французских писателей XIX века: ему была интересна идея развития образа во времени, его содержательность,

новизна, желание личности преобразовать действительность. О роли сюжета для скульптора свидетельствуют слова Р. М. Рильке: «Сюжет у Родена никогда не привязан к художественному предмету... Он живет неподалеку от предмета, он живет им и при нем, словно хранитель коллекции. Позвав его, узнаешь кое-что; если сумеешь, однако обойтись без него – один, без помех, узнаешь еще больше. Когда первый импульс исходит от сюжета, когда античное сказание, строка стихотворения, историческая сцена или реальное лицо дают повод к творчеству, сюжет, по мере того как работал Роден, все более переводится в вещественность, в переводе на язык рук нарождающиеся притязания приобретают новый смысл, всецело сводимый к пластическому осуществлению» [10, с. 95].

Несомненно, Бодлер отнес бы Родена к художникам, «обогащающим душу», которых критик отделял от «литературствующих художников» «школы Салона». Родену близки слова Эжена Делакруа, тоже очень образованного человека, которого часто обвиняли в обращении к литературным сюжетам (хотя живописец утверждал, что перо не его оружие): «Почему не прибегать к противоядиям цивилизации, к хорошим книгам? Они укрепляют душу и дают спокойствие» [5, с. 18]. Советы молодым художникам давал и Жан Оноре Домье, обратившийся к великому романному образу испанского идадьо из романа Сервантеса, в который вложил свое видение современности много автобиографического.

Произведения Делакруа, Домье и Родена, величайших мастеров XIX столетия, по сравнению с теми «баловнями» и «художниками золотой середины», «художниками-буржуа», о которых с иронией всегда писал Шарль Бодлер, унаследовавший антибуржуазность от романтиков, были для критика образцами высокого искусства. В их работах, связанных или не связанных с литературой, он усматривал жажду искреннего поиска «высокого образа Красоты» и правды.

### Литература

1. Бальзак об искусстве. М.; Л., 1941.
2. Бодлер Ш. Стихотворения. Проза. М., 1977.
3. Гонкур Ж., Гонкур Э. Дневник. Записки из литературной жизни. Избранные произведения в двух томах. М., 1964. Т. 1.
4. Гонкур Ж., Гонкур Э. Жермини Ласерте. Актриса. Отрывки из «Дневника». Л., 1961.
5. Дневник Делакруа. М., 1961. Т. 1.
6. Огюст Роден. Мысли об искусстве. Воспоминания современников. М., 2000.
7. Рильке Р.М. Роден // Рильке Р.М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Статьи. М., 1994.
8. Родень А. Искусство. Ряд бесед, записанных П. Гзелль. СПб., 1913.
9. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи. В 2 т. М., 1984. Т. 1.
10. Шарль Бодлер об искусстве. М., 1986.
11. Champfleury J. Realism. Paris, 1972.
12. Gautier Th. L'Art modern. Paris, 1855.
13. Salons de W. Bürger. Paris, 1870. Vol. 2.

Статья поступила в редакцию 30.07.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.015

## RODIN AND THE PROBLEM OF «ABIDING BY LITERATURE»

Elena Dmitrievna Fedotova  
Doctor of Arts, Head of the Department of  
Foreign Art,  
The Research Institute of Theory and History of  
Fine Arts, Russian Academy of Arts.  
Russia, Moscow  
nii-arts@yandex.ru

### Abstract

The article presents the analysis of O. Rodin's creativity in the context of literary-centric fine art of romanticism. The author considers the difference between Rodin's method and the approaches of the «school of plot», «school of Salon» (the latter are clearly illustrated by Baudelaire's critical remarks), as well as the difference between the creative method of the artist and the writer as a whole. With the obvious close connection of painting, sculpture, literature and music, Rodin raised the question of the convergence of the plastic idea with the literature that inspired him, without copying the literary plot, while assigning only the role of the impulse for imagination to literary image, like the works of Phidias, Michelangelo, Houdon. The article deals with the creative parallels of the art of O. Rodin with the literary works of Dante, S. Baudelaire, R. M. Rilke, demonstrates the sculptor's appeal through them to the problems of modernity, the issues of human destiny.

**Keywords:** Auguste Rodin, literary image, the school plot, Boiler, Rilke, Dante.

### Bibliographic description for citation:

Fedotova E.D. Rodin and the problem of «abiding by literatures». *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 3(10), pp. 172-178. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.015. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1135734/27/> (In Russian)

### References

1. *Bal'zak ob iskusstve* [Balzac about art]. Moscow, Leningrad, 1941.
2. *Baudelaire S. Stikhotvoreniya. Proza* [Poems. Prose]. Moscow, 1977.
3. Goncourt J., Goncourt E. *Dnevnik. Zapiski iz literaturnoi zhizni. Izbrannye proizvedeniya v dvukh tomakh* [Notes from literary life. Selected works in two volumes]. Moscow, 1964, vol. 1.
4. Goncourt J., Goncourt E. *Zhermini Laserte. Aktrisa. Otryvki iz «Dnevnika»* [Zhermini Laserté. Actress. Excerpts from the Diary]. Leningrad, 1961.
5. *Dnevnik Delakrua* [Diary of Delacroix]. Moscow, 1961, vol. 1.
6. Auguste Rodin. *Mysli ob iskusstve. Vospominaniya sovremennikov* [Thoughts about art. Memories of contemporaries]. Moscow, 2000.

7. Rilke R.M. *Roden* [Rodin]. Rilke R.M. *Vorpsvede. Ogyust Roden. Pis'ma. Stat'i* [Worpsvede. Auguste Rodin. Letters. Articles]. Moscow, 1994.
8. Rodin A. *Iskusstvo. Ryad besed, zapisannykh P. Gzelle'* [Art. A series of conversations recorded by P. Gzelle]. St.-Petersburg, 1913.
9. Flaubert G. *O literature, iskusstve, pisatel'skom trude. Pis'ma. Stat'i. V 2 t* [About literature, art, writing. Letters. Articles. In 2 volumes]. Moscow, 1984, vol 1.
10. *Sharl' Bodler ob iskusstve* [Charles Baudelaire about art]. Moscow, 1986.
11. Champfleury J. *Realism*. Paris, 1972.
12. Gautier Th. *L'Art modern*. Paris, 1855.
13. *Salons de W. Bürger*. Paris, 1870, vol. 2.

Received: July 30, 2018.

## ОБРАЗ ОГЮСТА РОДЕНА В ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ ЕГО СОВРЕМЕННОКОВ

Черник Лидия Андреевна  
искусствовед,  
хранитель фондов отдела  
мемориальных квартир Российского  
Национального Музея Музыки.  
Россия, г. Москва.  
lida.chernik@gmail.com

### Аннотация

В статье рассматриваются произведения живописи и графики, посвященные Огюсту Родену – мастеру, признанному одним из создателей современной скульптуры. За все развитие блестящей карьеры Родена его друзьями и товарищами, иностранными коллегами, почитающими талант мастера, было создано большое число портретов, каждый из которых внес свою лепту в формирование образа одного из самых известных скульпторов конца XIX – XX века. В настоящее время неизвестно какой-либо обобщающей работы, рассказывающей о портретах, написанных с Огюста Родена, однако по случаю 100-летия со дня его смерти вышел ряд статей (по большей части электронных), в которых освещается история создания того или иного портрета.

Таким образом, интересно рассмотреть в совокупности живописные и графические произведения, посвященные Родену. Это даст возможность под другим ракурсом взглянуть на личность великого скульптора; составить более полное представление о его характере, о месте, занимаемом им в художественном процессе последних двух десятилетий XIX – начала XX века, о развитии его мировой карьеры. Такой анализ поможет проследить, как трактовался образ скульптора в живописи и графике его современников, составляющих многонациональную аудиторию и занимающих разные места в жизни Огюста Родена.

**Ключевые слова:** Огюст Роден, Франсуа Фламенг, Жан-Поль Лоран, Жак Эмиль Бланш, Джон Сингер Сарджент, Альфонс Легро, Морган Расселл, Джон Лавери, мужской портрет, парадный портрет, графический портрет, Belle Époque, традиции, новаторство.

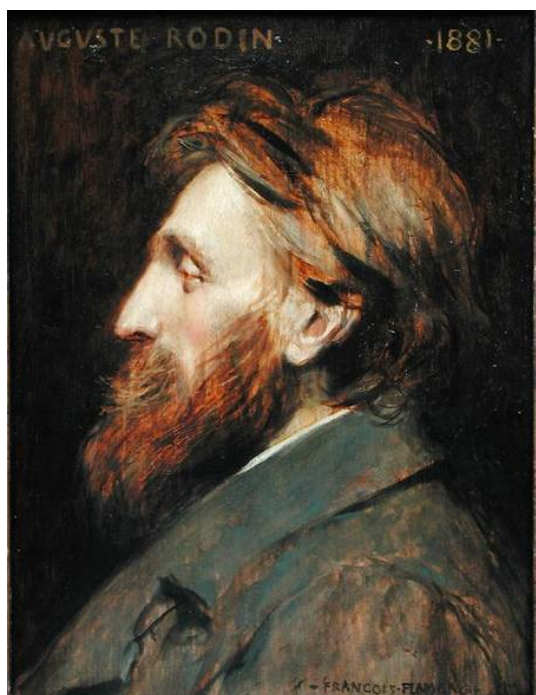
### Библиографическое описание для цитирования:

Черник Л.А. Образ Огюста Родена в живописи и графике его современников // Искусство Евразии. – 2018. – №3(10). – С. 179-189. – DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.016. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1135734/28/>

Огюст Роден — ключевая фигура в развитии современной скульптуры, основоположник нового понимания пластической формы, находящейся во взаимодействии с пространством, средой, материалом и светом. В настоящее время специалисты делают акцент на экспериментаторском характере его творчества, современность которого все еще продолжает удивлять публику и кажется невероятной для мастера последней четверти XIX – начала XX века, получившего признание в официальных художественных кругах. В этой связи интересно проследить, как трактовался образ скульптора в живописи и графике его современников, каким представляли Родена участники одного и того же с ним художественного процесса.

Первый заметный успех пришел к Родену в начале 80-х годов XIX века. Это случилось, когда после долгих обвинений критики в том, что его работа «Бронзовый век» являлась гипсовой формой, снятой с живой натуры, он сумел убедить министра изящных искусств Эдмона Турке в подлинности скульптуры. Далее произведение было отлито в бронзе, приобретено у мастера и размещено в Люксембургском музее. Благодаря этой работе и полемике, развернувшейся вокруг нее, Роден приобрел некоторую известность и с этого момента занял свое место среди самых талантливых скульпторов того времени. Но настоящий взлет карьеры Огюста Родена произошел в 1880 году, когда он получил от государства один из важнейших в жизни заказов, коренным образом повлиявший на все его последующее творчество, – «Врата ада», которые должны были послужить входом в будущий музей декоративных искусств на площади д'Орсэ.

Первое портретное изображение скульптора связано как раз с этим периодом. В 1881 году Франсуа Фламенг (1856-1923) – исторический и жанровый живописец, монументалист, талантливый иллюстратор, а позднее известный светский портретист Belle Époque, создал небольшое камерное произведение, свидетельствующее о нарастающем интересе к личности Родена и увеличивающемся авторитете мастера в официальных художественных кругах.



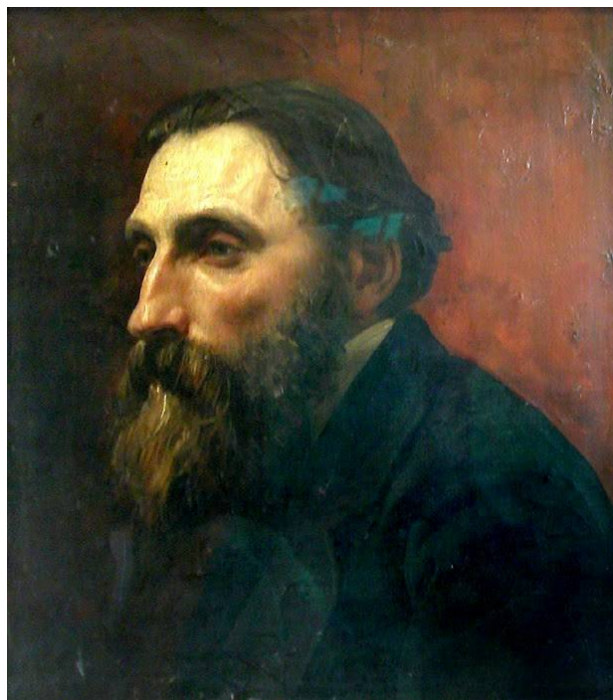
*Рис.1. Франсуа Фламенг. Портрет Огюста Родена. Дерево, масло. 48.5x37.5 см. 1881. Музей Пти-Пале, Париж. Источник: <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/portrait-d-auguste-rodin>*

Время написания портрета для Фламенга, как и для Огюста Родена, совпало с заметными успехами в карьере, а для молодого живописца еще и с удачной женитьбой на Генриетт Турке, дочери Эдмона Турке (уже упоминавшегося выше) – одного из влиятельных политических деятелей Третьей республики в области образования и изящных искусств. Благодаря этому Фламенг получал интересные заказы и был желанным гостем в высшем обществе.

Ко времени написания портрета Фламенг только начал делать первые шаги в портретном жанре. Он искал свою манеру, обращаясь к творческому наследию мастеров прошлого. В начале карьеры он черпал вдохновение в голландской и фламандской живописи XVII века, в творчестве Ван Дейка, Рембрандта, Франца Халса, Рубенса, чьи произведения находились и в его личной коллекции, и чье творчество в целом стало крайне модным в искусстве того времени. В конце 1870-х – начале 1890-х годов Фламенг создал небольшое число портретов, вдохновленных мастерами Нидерландов. Он использовал холст небольшого формата, писал профильные ракурсы и применял сдержанную цветовую гамму с преобладанием коричневого и черного цветов. Характерным образцом такого типа работ, близких по духу и живописной технике к мэтрам фламандской и голландской школ, является портрет Огюста Родена. Скульптор изображен погрудно и в профиль. Благодаря такому ракурсу с четким рисунком линий лба, носа и бороды художник создал строгий выразительный образ скульптора. На полотне Роден предстает вдумчивым художником, которому к тому времени уже удалось создать такие шедевры, как «Мыслитель», «Иоанн Креститель» и «Бронзовый век», заявляющие об их авторе как мастере, ищущем новые средства художественной выразительности, где движения души выражаются в пластике тела. Примечательной деталью является то, что в картине Фламенга сделан акцент на рыжем цвете волос скульптора, этот нюанс редко замечен на прочих композициях.

Такое профильное изображение модели, вполне вписывающееся в рамки академической традиции, редко встречается в официальных и в светских портретах того времени. Тем не менее, обращаясь к иконографическому ряду картин, на которых изображен Огюст Роден, становится очевидным, что многие художники, писавшие скульптора, использовали именно такую композиционную схему. Как им казалось, она наиболее точно выражала личность их выдающегося современника. Яркий пример – портрет Родена, принадлежащий кисти художника-академиста Жан-Поля Лорана (1838-1921), который наряду с Александром Кабанелем был учителем Фламенга, во многом повлиявшим на творчество молодого живописца.

Интересно сравнить произведения Жан-Поля Лорана и Франсуа Фламенга. Работа Лорана возникла как свидетельство близкой дружбы между ним и Роденом. Позже скульптор, следуя сложившейся традиции исполнять портреты друзей, также создал бронзовый бюст, посвященный Жан-Полю Лорану («Жан-Поль Лоран». 1882. Музей августинцев, Тулуза). А Лоран через несколько лет помог скульптору получить заказ на исполнение монумента «Граждане Кале», который Роден считал одним из самых важных произведений своей жизни.



*Рис. 2. Жан-Поль Лоран. Портрет Огюста Родена. Холст, масло. 47х41 см. 1881. Музей Родена, Париж. Источник: <http://brianjohnspencer.tumblr.com/post/112147247643/by-jean-paul-laurens-portrait-of-auguste-rodin>*

Портрет кисти Лорана и картина Фламенга были созданы художниками в один год, но какая из них появилась раньше – в настоящее время неизвестно. Вполне возможно, что Фламенг последовал здесь за своим учителем. Авторы, помимо схожей композиции, предпочли почти идентичный формат холста и близкое колористическое решение – темный фон, на котором резко выделяется ярким акцентом лицо. Также две работы сближает выбор черного цвета для одежды модели, что объясняется общеевропейской модой последней четверти XIX века, пришедшей из Англии, а ранее занимающей главенствующее место в мужских портретах XVII века, выполняемых художниками Нидерландов. Черный цвет в мужском костюме был символом респектабельности и процветания. И если для многих современников Фламенга мода на этот цвет представлялась источником невыносимой однообразности и монотонности, доходящих до того, что художники отказывались писать мужские портреты, то для Франсуа Фламенга, как и для Жан-Поля Лорана, он становился отличным поводом продемонстрировать виртуозность мастерства. Общие черты в двух портретах наблюдаются и в трактовке выражения лица модели. Гюстав Кокио в своей книге, посвященной творчеству скульптора («Le vrai Rodin»), оставляет такие впечатления от работы Лорана: «Месье Жан-Поль Лоран увидел в Родене аскета с истощенным лицом; усталыми глазами, впалыми глазницами, человека, будто сраженного лихорадкой» [2, с. 9]. Высказываний критиков по поводу портрета Франсуа Фламенга мы не встретим, поскольку его произведение до 1923 года хранилось в доме художника и никогда не показывалось широкой публике. На полотне Фламенга скульптор выглядит менее болезненным, однако, в обоих случаях погруженным в раздумья, обращенным внутрь себя.

Небольшая разница прослеживается в изображении поворота головы. На полотне Лорана лицо больше повернуто к зрителю, поза выглядит менее напряженной, детали делают портрет менее строгим и более камерным, что объясняется тесными дружескими отношениями между Жан-Полем Лораном и Огюстом Роденом. Портрет Фламенга

более официален, но легкая манера письма, иногда динамичный мазок и некоторая незаконченность и эскизность, присутствующие в трактовке волос, бороды и одежды модели, приносят живость в образ.

Профильный портрет («Портрет Родена». 1882. Музей Родена, Париж) был исполнен также французским художником и гравером Альфонсом Легро (1837-1911), иммигрировавшим в Англию. Как и Жан-Поль Лоран, Легро был близким другом Родена. Их общение началось еще во времена обучения в Королевской школе рисунка и математики, а впоследствии Легро сыграл значительную роль в развитии карьеры своего товарища и популяризации его творчества в Англии. Как и в случае с Лораном, Роден в 1881-1882 годах создал бронзовый бюст Альфонса Легро («Альфонс Легро». 1881-1882. Музей Родена, Париж) в знак уважения и взаимной дружбы. А тот в ответ написал портрет скульптора, в котором ограничился лишь изображением головы с еле намеченным рисунком воротника, на нейтральном фоне, напоминающем подготовительную тонировку холста перед живописью. Образ Родена на этом полотне созвучен образам, созданным и Фламенгом, и его учителем, где акцент сделан на лице скульптора, но этот портрет еще менее официален и скорее напоминает дружескую этюдную зарисовку.

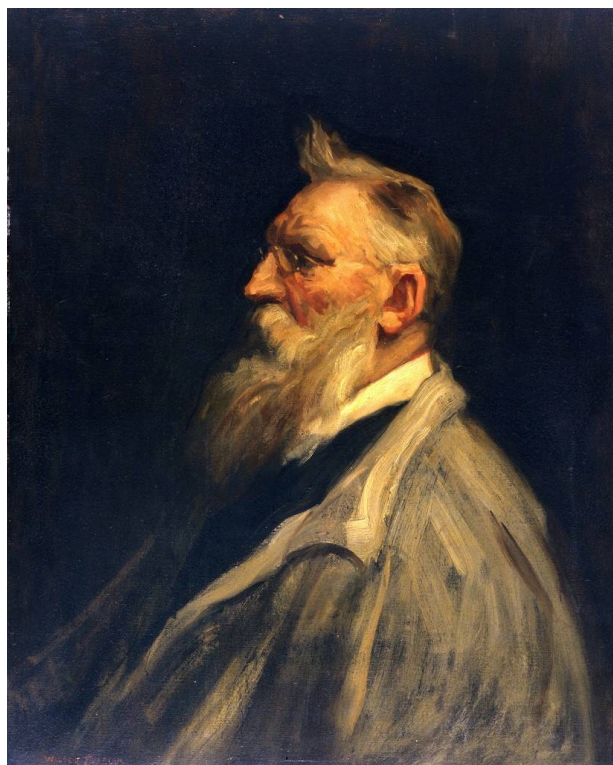
Галерею портретов, выполненных друзьями скульптора, можно продолжить картиной («Портрет Родена». 1884. Музей Родена. Париж) Джона Сингера Сарджента (1856-1925) – модного светского портретиста Belle Époque, чей оригинальный и яркий стиль сложился под влиянием художественных школ живописи XVII века и импрессионизма. Теплые приятельские отношения двух мастеров начались с участия в Салоне двадцати в Брюсселе в 1884 году. В этом же году Сарджент создал портрет Родена. Для художника было доброй традицией писать портреты своих друзей, как, к примеру, в случае с Франсуа Фламенгом и французским художником, модным светским портретистом Полем Эллё (1859-1927) («Франсуа Фламенг и Поль Эллё». 1880. Метрополитен-музей. Нью-Йорк). Следуя моде и определенной «схеме» написания мужских портретов, сложившейся в то время у многих светских портретистов, Сарджент, как и Фламенг, на своем полотне создал атмосферу, присущую фламандской и голландской живописи XVII века. Родена он написал в очень сдержанной и даже скупой цветовой гамме, с преобладанием теней. Как и на портретах Фламенга и Лорана, свет сконцентрирован в центральной части изображения, на лице, которое как бы выплывает из сумрачного фона. Но в отличие от своих коллег Сарджент пишет лицо почти в фас. Оно благородно, его выражение не застывшее, на нем отображена мимолетная эмоция, рожденная задумчивостью, что еще более усилено пронзительным взглядом модели.

Если рассмотренные выше произведения, являясь свидетельством теплой дружбы скульптора с тем или иным художником, были практически лишены торжественности или парадности, то в конце XIX – начале XX века появился ряд портретов, подчеркивающих высокий статус мэтра. Популярность Родена продолжала возрастать, и обусловлено это было многими факторами: увеличилось количество коллективных выставок, в которых он принимал участие; в 1887 году Роден удостоился ордена Почетного Легиона, а в 1889 был избран членом жюри Всемирной выставки. Успех еще более закрепился за ним после участия в нескольких независимых экспозициях. Помимо появления на официальном Салоне, в 1889 году он показывал свои произведения вместе

с Моне и Ренуаром в галерее Жоржа Пети (Georges Petit), которая к тому времени утвердилась как авангардное выставочное пространство. Таким образом, к началу 1890-х годов Роден в сознании современников был одновременно авторитетным официальным художником, сравниваемым критиками с Микеланджело и античными мастерами, и одним из зачинателей авангардных направлений в искусстве. Эти две составляющие творческой личности Родена нашли отражение и в посвященных ему изображениях.

Наиболее наглядно эта тенденция отразилась в творчестве американских живописцев. Роден, признанный к тому времени не только во Франции и Европе, но благодаря ряду выставок – в Соединенных Штатах Америки, появился на полотнах таких мастеров, как Джон Уайт Александр (1856-1915), Вальтер Флориан (1878-1909), Морган Расселл (1886-1953). Каждый из художников по-своему трактовал его образ. Особенно интересны работы, созданные Флорианом, на творчество которого во многом оказала влияние голландская школа живописи, и Расселлом – одним из первых абстракционистов США, известным как сооснователь синхромизма. В этих произведениях авторы ярко проявили свой художественный стиль и засвидетельствовали образ скульптора таким, каким его воспринимали иностранные коллеги из Нового света. Портреты, написанные двумя американскими мастерами, абсолютно разные в живописном подходе и манере исполнения, однако они как нельзя лучше свидетельствуют о традиционном и новаторском начале в творчестве скульптора.

Так, на картине Вальтера Флориана Огюст Роден изображен строго в профиль.

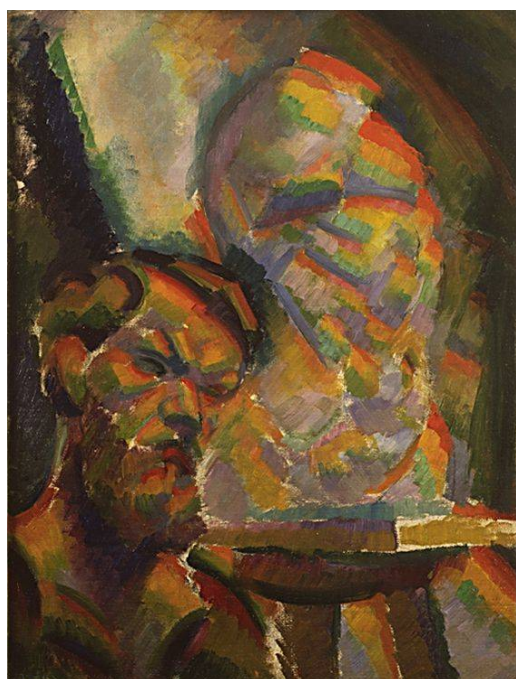


*Рис. 3. Вальтер Флориан. Огюст Роден, скульптор. Холст, масло. 81x65.1 см. 1904. Музей изящных искусств, Сан-Франциско. Источник: <http://artistandstudio.tumblr.com/post/12863422850/walter-florian-portrait-of-auguste-rodin-1904>*

Как и в работах Фламенга, Лорана, Сарджента, фигура скульптора четким силуэтом выделяется на темном фоне, стилистика исполнения отсылает нас к искусству Голландии XVII века, но Флориан запечатлел не талантливого скульптора, начинающего свою карьеру, или товарища, а уже зрелого мастера, мэтра с мировым именем. Из воспоминаний американского художника, оставленных на страницах

«The New York Times» [1], мы имеем представление о том, как создавался портрет. Над картиной художник работал в парижской мастерской скульптора, в той самой, как отмечает Флориан, где была исполнена статуя «Мыслителя». Вначале сделав несколько фотографий и определившись с замыслом композиции, он долго ждал следующей аудитории и когда, наконец, его пригласили вновь, был вынужден написать картину за несколько часов, в связи с большой занятостью модели. Вальтер Флориан так описывает свои впечатления после сеанса живописи: «Когда Роден встал и подошел, чтобы взглянуть на портрет, я был очень рад увидеть, что ему понравилось. Другие, присутствующие в студии в то время, любезно заметили, что мне удалось добиться лучшего когда-либо сходства, и они были удивлены увидеть такой результат за столь короткое время. Может быть и так. В любом случае я надеюсь, что изобразил Родена правдиво, таким, каким он выглядит за работой или, по крайней мере, таким, каким он был в тот день, когда любезно позволил мне его написать. Я уверен, судя по его улыбке, что сходство также понравилось ему; это была не саркастическая улыбка, а приятное удивление» [1]. Из этих слов становится очевидным преклонение перед личностью Родена и основная цель портрета – добиться как можно большего сходства, не упустить ни одной детали, формирующей образ именитого скульптора. Создается впечатление, что изображенный только что отошел от станка и сел позировать, не успев снять свой рабочий халат, очки. Динамика прослеживается и в трактовке волос скульптора, и в самой живописной манере, где форма образуется широкими свободными мазками.

Совершенно новаторский подход для создания образа Родена использовал Морган Расселл, выполнив портрет в стилистике раннего синхромизма. Картина, выполненная в 1910-1911 годах, относится к периоду разработки теории данного художественного течения. Расселл, сам занимавшийся скульптурой, преклонялся перед талантом Огюста Родена, с момента их первого знакомства в 1906 году, отсюда и патетическое название работы – «Homage to Rodin».

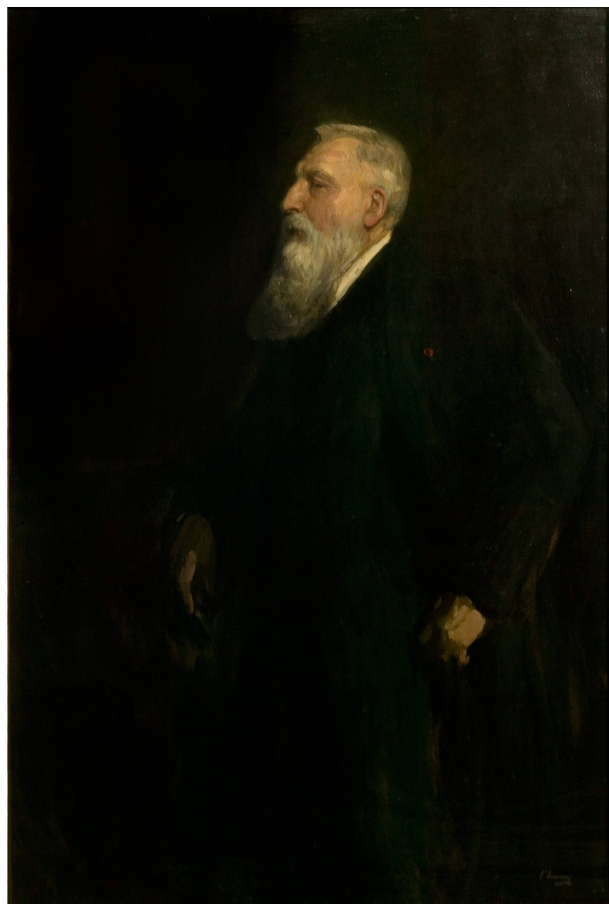


*Рис. 4. Морган Расселл. «Посвящение Родену».  
Холст, масло. 90х72 см. 1910-1911. Коллекция  
Реджис, Миннеаполис. Источник:  
<http://www.themagazineantiques.com/article/rodin-and-america-the-artists-influence-in-the-united-states/>*

Известно, что американский художник подробно изучал скульптуры и рисунки Родена, которые отражались в его собственном творчестве как скульптурном [3, с. 13-14], так позднее и живописном. И если композиция и техника исполнения портрета, заключающаяся в том, что форма создавалась посредством декоративного наложения ярких цветовых пятен, говорят о смелости автора, то сюжет вполне традиционен – Огюст Роден представлен на фоне античной скульптуры, столь ценимой мастером.

В ряду изображений начала XX века, посвященных Родену, есть исполненные в еще более официальном духе, как, к примеру, работа французского светского портретиста Belle Époque Жака-Эмиля Бланша (1861-1942), который в своей художественной практике балансировал между традицией, восходящей к творчеству Веласкеса, Ван-Дейка, и английской живописью XVIII века. Создавая картину, художник взял за основу принципы парадного портрета. На холсте довольно большого размера скульптор предстает перед нами уверенным, властным, полным жизненных сил. Цветовая гамма приглушенная, а колорит одежды вновь черный как знак респектабельности и весомого социального статуса модели. Акцент падает не только на лицо скульптора, как в ранее рассмотренных портретах, но и на руки, что напоминает о профессии модели.

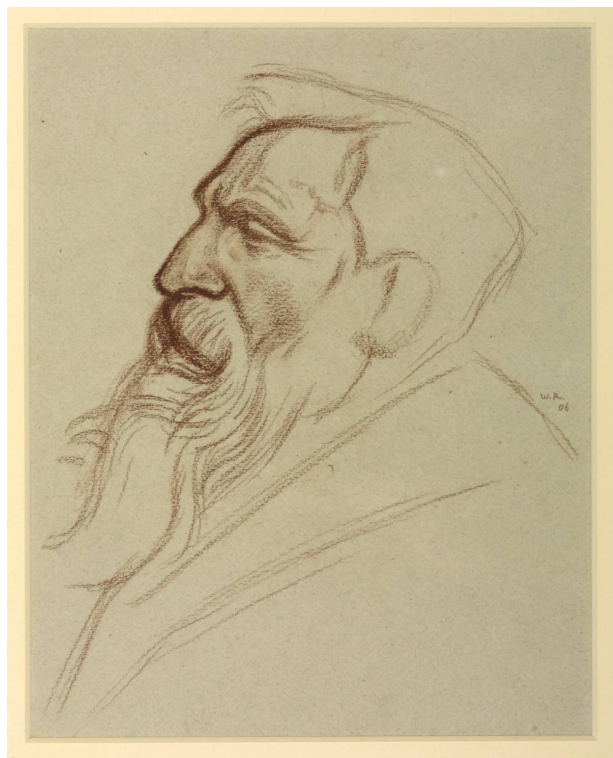
Среди парадных изображений Родена – и портрет, написанный известным английским художником того времени сэром Джоном Лавери (1856-1941) в 1913 году во время двухнедельного пребывания скульптора в британской столице.



*Рис. 5. Сэр Джон Лавери. Огюст Роден. Холст, масло. 165x102 см. 1913. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник: <https://www.vam.ac.uk/articles/the-rodin-gift-to-the-va>*

На полотне Роден изображен почти в полный рост, но композиция обрезана немного ниже коленей модели, лицо написано в профиль, тогда как фигура в три четверти. Акценты вновь поставлены на лице и на руках скульптора, которые выделяются на темном фоне и одежде. Картина была подарена художником музею Виктории и Альберта в 1914 году как свидетельство огромного почтения Родену от лица всего английского искусства и украсила зал, где выставлялись работы скульптора, подаренные им музею в честь памяти об английских и французских солдатах, погибших в начале Первой мировой войны.

В иконографии Родена встречаются и графические произведения. Сэр Уильям Ротенштейн (1872-1945), английский художник, гравер, искусствовед, посвятил ему серию работ (известно несколько схожих зарисовок профиля скульптора, выполненных углем в 1906 году. Одна из них находится в Метрополитен-музей, Нью-Йорк, вторая в Галерее Тейт, Лондон).



*Рис. 6. Сэр Уильям Ротенштейн. Огюст Роден. Бумага, сангина. 37х31 см. 1906. Галерея Тейт. Лондон. Источник: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rothenstein-auguste-rodin-n02683>*

Впервые Ротенштейн был представлен скульптору Альфонсом Летро в одну из его очередных поездок в Лондон и после чего не раз приглашался Роденом в Медон, где выполнил несколько рисунков и литографий, посвященных именитому мастеру. Большая их часть – это также рисунки выразительного профиля скульптора, некоторые из них более закончены, другие же выглядят эскизно. Эта оригинальная графическая серия добавляет разнообразия в сформировавшийся к тому времени своеобразный канон его изображения.

Список портретов, посвященных Родену, намного шире рассмотренных в данной статье и, естественно, не ограничивается произведениями живописи и графики. Они создавались как при жизни скульптора, так и после его смерти, поскольку популярность Родена и его влияние на творчество последующих поколений со временем лишь возрастали. В портретах отразилось блестящее развитие его карьеры, его все

возраставшее мировое признание. От небольших по размеру, почти камерных работ, как, к примеру, у Франсуа Фламенга, до парадных портретов Жака Эмиля Бланша и Джона Лавери.

### Литература

1. Anonyme. How Walter Florian did Rodin's portrait // The New York Times. – 1905. January 1. – Part 5.
2. Coquiot G. Le vrai Rodin. – Paris, 1918. – 250 p.
3. Morgan Russell archives and collection. A comprehensive guide. Montclair Art Museum. 2006. – 200 p.

Статья поступила в редакцию 16.07.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.016

## THE IMAGE OF AUGUSTE RODIN IN THE PAINTING AND GRAPHICS OF HIS CONTEMPORARIES

Lidiya Andreevna Chernik

Art historian,

the custodian of the funds of Memorial

apartments department in the Russian national

Museum of Music.

Russia, Moscow.

[lida.chernik@gmail.com](mailto:lida.chernik@gmail.com)

### Abstract

The article deals with works of painting and graphics dedicated to Auguste Rodin – a master recognized as one of the creators of modern sculpture. For the whole development of Rodin's career his friends and colleagues, who respected the talent of the master, have created a large number of his portraits, each of which contributed to the formation of the image of one of the most famous sculptors of the late XIX – XX century. At the present time, there is no generalizing work describing the portraits written by Auguste Rodin, however, on the occasion of the 100th anniversary of his death, a number of articles (mostly electronic) were published, which deal with the history of the creation of a portrait.

It is interesting to consider in aggregate the pictorial and graphic works devoted to Rodin. This will give an opportunity to look at the personality of the great sculptor from a different angle; to make a more complete picture of his character, about the place he occupied in the artistic process of the last two decades of the XIX beginning of the XX century, about the development of his world career. Such an analysis will help to trace how the image of the sculptor was interpreted in the painting and graphics of his contemporaries, who make up a multinational audience and occupy different places in the life of Auguste Rodin.

**Keywords:** Auguste Rodin, Francois Flameng, Jean-Paul Laurent, Jacques Emil Blanche, John Singer Sargent, Alfonse Legro, Morgan Russell, John Lavery, male portrait, dress portrait, graphic portrait, Belle Époque, tradition, innovation.

### Bibliographic description for citation:

Chernik L.A. The image of Auguste Rodin in the painting and graphics of his contemporaries. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 3(10), pp. 179-189. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.016. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1135734/28/> (In Russian)

### References

1. Anonyme. How Walter Florian did Rodin's portrait. *The New York Times*, 1905. January 1, part 5.
2. Coquiou G. *Le vrai Rodin*. Paris, 1918. 250 p.
3. Morgan Russell archives and collection. A comprehensive guide. Montclair Art Museum, 2006. 200 p.

Received: July 16, 2018.

## ДРЕВНИЕ ИСТОКИ ОБРАЗА МЫСЛИТЕЛЯ

Этингоф Ольга Евгеньевна  
Доктор искусствоведения, главный  
научный сотрудник,  
Научно-исследовательский институт  
теории и истории изобразительных  
искусств Российской Академии  
Художеств; Российский  
государственный гуманитарный  
университет.  
Россия, г. Москва  
etinhof@mail.ru

### Аннотация

Статуя Мыслителя создана Огюстом Роденом в 1880-1882 гг. Скульптурные изображения человеческих фигур, сидящих в задумчивой позе и положивших голову на руки, встречаются уже в первобытном искусстве. Такая композиционная формула была особенно широко распространена в античной круглой скульптуре и рельефах, часто в погребальной пластике. Античная традиция не была утрачена и в период раннего христианства и средневековья, причем в том числе и в исламском искусстве. Образы «задумчивых» фигур интеллектуалов итальянского Ренессанса возрождали античную традицию. И дальше в искусстве нового времени композиционная формула, воплощенная впоследствии Роденом, не была редкостью как в живописи, так и в скульптуре. К этой позе обращались в своем творчестве и современники Родена. Роден, несомненно, изучал ее различные воплощения как в античной пластике, так и в скульптуре итальянского Ренессанса, и обращался к ним при создании своей статуи. Многие из них он мог видеть в собраниях Франции и Италии. Известно, что задумывая Врата ада и Мыслителя, Роден вдохновлялся итальянскими впечатлениями поездки 1876 года.

**Ключевые слова:** Мыслитель, скульптура, статуя, античность, Ренессанс, философ, интеллектуал.

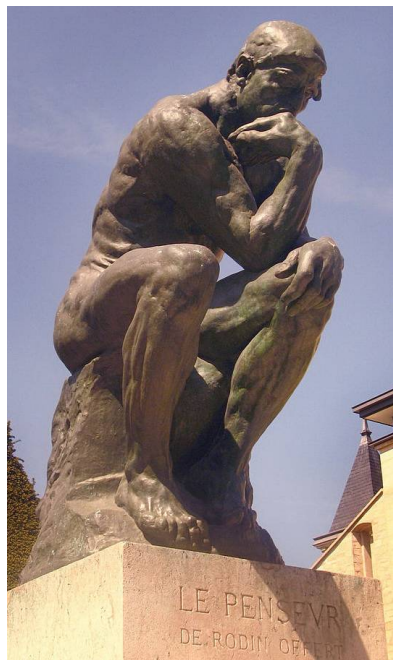
### Библиографическое описание для цитирования:

Этингоф О. Е. Древние истоки образа Мыслителя // Искусство Евразии. – 2018. – №3(10). – С. 190-204. – DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.017. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1135734/29/>

Статуя Мыслителя как образ поэта, философа и творца создана Огюстом Роденом в 1880-1882 гг. (музей О. Родена, Париж) [22, р. 175-179].

Первоначально эта фигура была задумана как часть полученного скульптором заказа на пластический портал, который должен был украсить здание нового Музея декоративного искусства в Париже. Сам портал, незавершенный при жизни Родена, получил название «Врата ада» (музей О. Родена, Париж). Скульптура Мыслителя

планировалась для тимпана, называлась вначале «Поэтом» и связывалась с портретным образом Данте Алигьери. Принято считать, что при работе над Вратами ада Роден вдохновлялся бронзовыми вратами флорентийского баптистерия Лоренцо Гиберти, а также черпал идеи для сюжетов из «Божественной комедии» Данте, «Страшного суда» Микеланджело Буонарроти [19, р. 128-130].



*Рис. 1. Огюст Роден. Бронза. Высота 181 см.  
1880–1882. Музей Родена, Париж. Источник:  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/ru/thumb/0/0d/Rodin\\_Mislityel.jpg/800px-Rodin\\_Mislityel.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/ru/thumb/0/0d/Rodin_Mislityel.jpg/800px-Rodin_Mislityel.jpg)*

Исследователи неоднократно касались вопроса истоков образа Мыслителя в предшествующих культурах, прежде всего, в античности и итальянском Ренессансе [40, р. 104-105; 35]. Речь идет о композиционной формуле, изображающей человека в позе размышления или медитации, подпирающего голову, как правило, правой рукой. Чаще всего при этом фигура изображалась сидящей, как у Родена, но известны и стоящие фигуры в позе размышления. Однако систематически проблема древних прототипов образа Родена, кажется, до сих пор в литературе не исследовалась.

Ни в коей мере не претендуя на полноту, попытаемся показать самые яркие примеры воплощения этой формулы на протяжении всей истории искусства от древнейших (первобытных и античных) до современных самому скульптору. Представляется также важным обратить особое внимание на некоторые произведения из французских и итальянских собраний, которые Роден мог видеть своими глазами.

Так, древнейшие скульптурные изображения человеческих фигур, сидящих в задумчивой позе и положивших голову на руки, встречаются задолго до греко-римской античности, в первобытном искусстве. В частности, при раскопках на территории Румынии был найден неолитический «Мыслитель» в некрополе Чернаводэ (культура Хаманджия) – 4000-3500 до н.э. (Музей национальной истории и археологии, Констанца) [13]. Примечательно, что в данном случае голова человека покоится на обеих руках, благодаря чему его поза оказывается симметричной и равновесной.

Другой пример из самых древних пластических изображений – терракотовая фигурка сидящего человека на керамическом сосуде из Израиля, найденном близ Тель-

Авива в городе Йехуд, – 3800 лет до н.э. [2]. Этот персонаж здесь сидит, подпирая голову уже одной, правой, рукой.

Еще один колоритный образец архаического «мыслителя» представлен в глиняной фигурке нигерийской культуры Нок из коллекции фонда Альберто Хименеса-Аррелано Алонсо (дворец Санта Круз, Вальядолид) [34]. Датировка таких предметов очень затруднена из-за консервативности этих культур, перетекающих из первобытного состояния в традиционное. Приводим сравнительно позднюю датировку скульптуры – 298 г., однако подобные фигурки датируют и в пределах нескольких веков до н.э.

Формула задумчивого человека была особенно широко распространена в античном искусстве, греческом и римском, в основном в круглой скульптуре и рельефах, часто в погребальной пластике, на стелах и саркофагах [40]. Так изображали разных персонажей, мужских и женских, философов, интеллектуалов, присутствовавших при погребении и при оплакивании покойников. Этот тип, связанный, прежде всего, с образами философов, использовался и в других контекстах. В соответствии с этой формулой могли быть представлены божества, музы, оракулы, весталки, персонажи мифов и эпоса. Постараемся привести примеры, минимально повторяя выбор П. Цанкера.

Обращаясь к классической Греции, формулу задумчивого человека встречаем в разных видах искусства, но прежде всего, в скульптуре. Так, например, изображен Оракул на восточном фронте храма Зевса в Олимпии 472-456 гг. до н.э. (Олимпия, Археологический музей) [24]. Сама поза соответствует образу пророческого сосредоточения Оракула и контактов с божеством.



*Рис. 2. Оракул. Фрагмент скульптуры восточного фронтона храма Зевса в Олимпии. Мрамор. 468–456 гг. до н.э. Археологический музей, Олимпия.*

*Источник:*

*[http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH209images/Sculpture/classical/Olympia/east\\_ped\\_seer.jpg](http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH209images/Sculpture/classical/Olympia/east_ped_seer.jpg)*

Для образа Пенелопы используется та же формула в качестве знака ее верности в ожидании Одиссея. Мы встречаем аналогичную позу и в вазописи (скифос около 440 г. до н.э., Музей Кьюзи), и в произведениях прикладного искусства (золотое кольцо, Сирия, последняя четверть V в. до н.э., Лувр, Париж) [11; 33].

К чуть более позднему периоду относится греческая терракотовая фигурка из Танагры эфеба, сидящего на скале, II в. до н.э. (?) (Лувр, Париж) [40, fig. 51, p. 91]. Здесь важно обратить внимание как раз на местонахождение золотого кольца с образом

Пенелопы и терракотовой статуэтки, которые могли быть в XIX в. в экспозиции Лувра, то есть доступны для Родена.

Формула изображения задумчивого человека была распространена и в римском искусстве. Таков образ Анаксимандра – римская копия греческого оригинала (Национальный музей, Рим) [15]. Аналогично представлено женское морское божество, предположительно, Фетида или Нереида с тритоном. Вновь это римская копия II в. н.э. с греческого оригинала эпохи эллинизма (Национальный музей, Рим) [38].



*Рис. 3. Морская богиня с Тритоном, так называемая Фетида. Мрамор. Римская копия II в. н.э. с эллинистического оригинала. Национальный музей, Палаццо Массимо. Рим. Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Divinit%C3%A0\\_marina\\_seduta\\_con\\_Tritone,\\_so-called\\_Teti\\_\(PMT\\_188\)#/media/File:MNRPalMassimo-TetiNereide1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Divinit%C3%A0_marina_seduta_con_Tritone,_so-called_Teti_(PMT_188)#/media/File:MNRPalMassimo-TetiNereide1.jpg)*

Известно, что в 1875-1876 гг. за несколько лет до создания Мыслителя Роден совершил путешествие в Италию, посетил Турин, Геную, Пизу, Флоренцию, Рим, Неаполь и Венецию. Считается, что целью его поездки было знакомство с искусством Возрождения, в особенности с произведениями великих итальянских скульпторов Микеланджело и Донателло [18]. Однако можно не сомневаться, что и древние произведения итальянских музеев, в особенности Рима, привлекали его внимание. Тем самым нельзя исключить, что он мог видеть эти и другие античные скульптуры в музеях Рима.

Однако и в Париже, в Лувре, были произведения римской пластики, в частности, два саркофага II в. н.э., и снова уместно допустить, что Роден их мог видеть. На саркофаге Марка Корнелия Статия со сценами из жизни ребенка около 150 г. н. э. дважды воспроизводится искомая нами формула, и не только в виде сидящего человека, но и стоящего [3]. Примечательно, что сидящий персонаж опирается подбородком на тыльную сторону руки, подобно роденовскому мыслителю. На втором саркофаге изображены все музы, три из них представлены стоящими и опустившими голову на руку: Полигимния, Мельпомена – на правую руку, а Урания – на левую [7, 10].

Античная традиция представлять образ задумчивости не была утрачена и в период раннего христианства и средневековья, причем в том числе и в исламском искусстве. С помощью этой позы, например, передавались раздумья Понтия Пилата перед тем, как он умывал руки и отправлял Христа на Распятие. Приведем два раннехристианских

саркофага IV в. н.э. из Ватикана: один из «саркофагов страстей» (рис. 4) и точно датированный саркофаг Юния Басса 359 г. [31, 30]. Возможно, Роден видел именно эти, а также и другие саркофаги в музеях Рима.



Рис. 4. Понтий Пилат, умывающий руки. Фрагмент «саркофага страстей». IV в. Музей Пию Клементино. Ватикан. Фото: О.Е. Этингоф.



Рис. 5. Размышляющий персонаж. Фрагмент напольной мозаики триклиния Большого императорского дворца в Константинополе. Камень. VI в. Музей мозаики. Стамбул. Фото: О.Е. Этингоф.

Сохранялась античная традиция и в светском придворном искусстве раннего средневековья, в частности, так изображен персонаж в напольной мозаике перистилия триклиния Большого дворца в Константинополе эпохи императора Юстиниана второй половины VI в. [4, с. 30-31] (рис. 5).

В византийских Евангелиях так периодически изображали евангелистов подобно античным философам и риторам периода Македонского ренессанса, как в рукописи из монастыря Ставреникита на Афоне, cod. 43, середины X в., но и позже, как в манускрипте из монастыря Ивир на Афоне, Iveron, cod. 56 второй половины XI в. [39, S. p. 199.; 25, p. 29-37, pl. 2, 20-22]. К. Вайцман считал источником образа евангелиста Матфея в Четвероевангелии из монастыря Ставреникиты изображение философа Эпикура. Исследователь ссылался на стацию Эпикура из Палаццо Маргарита в Риме. Найти ее современное местонахождение не удалось.

Из искусства западноевропейского средневековья в интересующем нас контексте можно упомянуть печальный образ левой из стоящих неразумных дев в кафедральном соборе Магдебурга около 1240–1250 гг. [29].

И, наконец, завершая разговор о средневековых образах, повторяющих античную формулу задумчивого интеллектуала, плодотворно обратиться к памятникам исламского искусства, к миниатюрам арабских рукописей. И тут мы встречаемся с изображениями именно античных философов, в частности, Аристотеля и Сократа, очевидно

унаследованными от античности. На миниатюре из бестиария «Китаб Ал-Хайаван» около 1220 г. представлен сидящий Аристотель, беседующий с учеником (Британская библиотека, MS or. 2784, f. 96r.). Примечательно, что здесь оба персонажа изображены в знакомой нам позе: Аристотель подпирает голову правой рукой, а ученик – левой [20, р. 17-33].

На второй миниатюре рукописи «Избранные максимы и наипрекраснейшие речения» аль-Мубашшира ибн Фатика раннего XIII в. из Музея Топкапи в Стамбуле изображен сидящий Сократ с учениками, он опустил голову на левую руку [37].

Далее необходимо обратиться к образам античных философов и другим «задумчивым» фигурам интеллектуалов итальянского Ренессанса, в которых, естественно, возрождались античные традиции. Уже шла речь о том, что при создании Врат ада и Мыслителя Роден вдохновлялся итальянскими впечатлениями поездки 1876 года.

В ватиканской фреске Рафаэля Санти «Афинская школа» 1508–1511 гг. дважды использована интересующая нас композиционная формула задумчивого человека, подпирающего голову рукой, как стоящего, так и сидящего, для образов философов Эхина, беседующего с Сократом, и Гераклита Эфесского [1; 28]. Примечательно, что в образе Гераклита Рафаэль использовал портретные черты Микеланджело.

И, наконец, обращаясь к произведениям самого Микеланджело, неизбежно и необходимо упомянуть статую Лоренцо II Медичи из капеллы Медичи 1526–1534 гг. во Флоренции [5, с. 22]. Эта фигура получила в Италии прозвище «Il pensieroso», «созерцательный», то есть некое подобие мыслителя. Скульптура не является буквальным портретом Лоренцо Медичи, а неким идеализированным изображением [27, р. 188].



*Рис. 6. Микеланджело Буонарроти. Статуя Лоренцо Медичи. Мрамор. 1524–1531. Капелла Медичи, Новая Сакристия церкви Сан Лоренцо. Флоренция. Источник: <http://gorod.tomsk.ru/i/u/2443/Lorenco-Medichi.jpg>*

Здесь, как и в случае с произведениями из собраний Рима и Лувра, мы можем вновь говорить о том, что итальянские создания мастеров Возрождения – это то, что Роден видел своими глазами.

Древняя поза задумчивого человека проникла и в искусство северного Возрождения. Мы обнаруживаем ее, в частности, в гравюре А. Дюрера «Меланхолия» 1514 г. (ГЭ, СПб.), на которой сидит, подперев левой рукой голову, погруженная в глубокую задумчивость крылатая женщина – персонификация Меланхолии [14, с. 206-217].

И дальше в искусстве нового времени композиционная формула, воплощенная впоследствии Роденом, не была редкостью как в живописи, так и в скульптуре. В частности, она использована в портрете Френсиса Бэкона в его надгробии скульптора У. Райта 1626 г. в церкви Сент Майкл в Сент-Олбанс в Великобритании [23, 36]. Здесь он представлен сидящим, слегка откинувшись на спинку кресла, и склонившим голову на левую руку, подобно древним философам.

Распространенным сюжетом европейской живописи периода Ренессанса и барокко стало изображение греческих философов Гераклита и Демокрита, часто как пары Плачущего Гераклита и смеющегося Демокрита. Согласно традиции еще античной философии, один оплакивал людей, второй смеялся над их глупостями [9]. Приведем лишь несколько примеров, в которых художники XVII-XVIII вв. использовали для образа Гераклита Эфесского древнюю формулу. В картине мастерской Рубенса «Плачущий Гераклит» 1603 г. (музей Прадо, Мадрид) герой художника подпирает голову правой рукой [8]. Аналогична поза Гераклита на картине Хендрика Янса Тербрюггена 1628 г. (Рейксмузеум, Амстердам) [26].

И, наконец, Джузеппе Мария Креспи на картине 1730 г. изображает сидящего Гераклита, положившего голову на тыльную сторону руки, в положении, очень близком к позе роденовского Мыслителя (Музей августинцев, Тулуза) [21]. Вновь нельзя исключить, что Роден знал эту картину. Во всех трех живописных произведениях философ опирается на правую руку.

В искусстве XIX-XX вв. различные варианты задумчивой позы также не были забыты. Среди химер и горгулий собора Парижской Богоматери 1841–1864 гг. Э. Виолле ле Дюк воплотил химеру Стрикс, которая получила прозвище *Le penseur* [32]. Она, как первобытная фигурка из Констанцы, опустила голову сразу на обе руки. Очевидно, что Роден не мог не видеть этой знаменитой парижской скульптуры.

К такой «задумчивой» позе обращались другие творцы XIX в., а также и современники Родена. Предполагается, что поза роденовского Мыслителя отчасти навеяна скульптурой Жана-Батиста Карпо «Уголино и сыновья» 1862 г. (Музей Орсэ, Париж) [35]. Вероятно, некая преемственность действительно имела место, поскольку сам Роден включил образ Уголино (1882 г.) в программу Врат ада [19, р. 81]. Шарль Жан Мари Дежорж создал скульптуру «Детство Аристотеля» в 1875 г. (Музей Орсэ, Париж) за несколько лет до Мыслителя Родена [12]. Мальчик Аристотель сидит со свитком на коленях, опираясь на спинку кресла и положив голову на левую руку. Роден, несомненно, знал эту статую. А Людвиг Зайтц сразу после Родена в 1883–1887 гг. изобразил сидящего взрослого Аристотеля в аналогичной позе на ватиканской фреске в Галерее канделябров музея Пио Клементино [6; 17].



Рис. 7. Людвиг Зейтц. Аристотель. Деталь росписи плафона. 1883–1887 гг. Галерея канделябров. Музей Пио Клементино. Ватикан. Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ludwig\\_Seitz\\_\(painter\)#/media/File:Aristotelesarp.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ludwig_Seitz_(painter)#/media/File:Aristotelesarp.jpg)



Рис. 8. (Плл. 8)  
Антуан Бурдель. Большая Пенелопа. Бронза. Высота 240 см. 1912 г. Монтобан. Источник: [http://p3.storage.canalblog.com/31/52/536936/91104816\\_o.jpg](http://p3.storage.canalblog.com/31/52/536936/91104816_o.jpg)

Завершить этот краткий обзор образов «мыслителей» от первобытной древности до современников Родена будет уместно скульптурой его ученика Эмиля Антуана Бурделя «Пенелопа» (рис. 8), созданной в 1912 г., ровно через тридцать лет после Мыслителя (г. Монтобан) [16].

Античный персонаж и античная поза, в соответствии с которой изображалась героиня Гомера еще в классической Греции, послужили основой статуи французского скульптора, для которого обращение к античности было органично и естественно. Но несомненно также, что он мог использовать и опыт своего учителя: примечательно, что его стоящая Пенелопа положила голову на тыльную сторону правой руки, как и Мыслитель у Родена.

Подытоживая, можно заключить, что древняя композиционная формула задумчивого интеллектуала была хорошо известна современникам Родена и использовалась в разных образах и у скульпторов, и у живописцев. Роден, несомненно, изучал ее различные воплощения как в античной пластике, в скульптуре итальянского Ренессанса, так и в творениях современников, и обращался к ним при создании своей статуи. Многие из них он мог видеть в собраниях Франции и Италии. Определить, какие именно из них могли оказаться прототипами или импульсами для его Мыслителя, кроме статуй Лоренцо II Медичи Микеланджело и «Уголино и сыновья» Жана-Батиста Карпо, – задача для исследователей творчества великого французского скульптора.

## Литература

1. Афинская школа [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%84%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F\\_%D1%88%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%84%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D1%88%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0) (Дата обращения 07.08.2018).
2. В Израиле нашли древнюю статуэтку «роденовского мыслителя» [Электронный ресурс]. URL: <http://earth-chronicles.ru/news/2016-11-24-98605> (Дата обращения 07.08.2018).
3. Карпентьер П. Саркофаг Марка Корнелия Стация [Электронный ресурс]. URL: <http://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=5180> (Дата обращения 07.08.2018).
4. Лазарев В. Н. История византийской живописи. – М.: Искусство, 1986. – Т. 2. – 946 с. – 597 илл.
5. Либман М. Я. Микеланджело Буонарроти. – М.: Советский художник, 1964. – 200 с.
6. Милюгина Е.Г. Галерея канделябров в Ватикане. Галерея канделябров и Зал колесницы. – М., Белый город, 2016. – 102 с.
7. Музы [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B#/media/File:Muses\\_sarcophagus\\_Louvre\\_MR880.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B#/media/File:Muses_sarcophagus_Louvre_MR880.jpg) (Дата обращения 07.08.2018).
8. Питер Пауль Рубенс (мастерская). Плачущий философ Гераклит [Электронный ресурс]. URL: <https://gallerix.ru/storeroom/907329322/N/1393185066/> (Дата обращения 07.08.2018).
9. Плачущий Гераклит и смеющийся Демокрит [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D1%87%D1%83%D1%89%D0%B8%D0%B9\\_%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BA%D0%BB%D0%B8%D1%82\\_%D0%B8\\_%D1%81%D0%BC%D0%B5%D1%8E%D1%89%D0%B8%D0%B9%D1%81%D1%8F\\_%D0%94%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BA%D1%80%D0%B8%D1%82](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D1%87%D1%83%D1%89%D0%B8%D0%B9_%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BA%D0%BB%D0%B8%D1%82_%D0%B8_%D1%81%D0%BC%D0%B5%D1%8E%D1%89%D0%B8%D0%B9%D1%81%D1%8F_%D0%94%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BA%D1%80%D0%B8%D1%82) (Дата обращения 07.08.2018).
10. Саркофаг муз [Электронный ресурс]. URL: <http://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=5273> (Дата обращения 07.08.2018).
11. Стрелков А. В. Пенелопа // Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: [https://bigenc.ru/world\\_history/text/2710079](https://bigenc.ru/world_history/text/2710079) (Дата обращения 07.08.2018).
12. Философская пинакотекa. Философия и философы в изобразительном искусстве [Электронный ресурс]. URL: [http://nibiryukov.narod.ru/nb\\_pinacoteca/nbr\\_pinacoteca\\_artists\\_d.htm](http://nibiryukov.narod.ru/nb_pinacoteca/nbr_pinacoteca_artists_d.htm) (Дата обращения 07.08.2018).
13. Хаманджия [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Хаманджия> (Дата обращения 07.08.2018).
14. Южакова Е. В. «Меланхолия I» Альбрехта Дюрера: история интерпретаций // Известия Уральского государственного университета. – Сер. 2, Гуманитарные науки. – 2010. – № 4 (82). – С. 206-217.
15. Anaximander [Электронный ресурс]. URL: <https://ipfs.io/ipfs/QmXoypizjW3WknFijNkLwHCnL72vedxjQkDDP1mXWobuco/wiki/Anaximander.html> (Дата обращения 07.08.2018).

16. Antoine Bourdelle [Электронный ресурс]. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Antoine\\_Bourdelle](https://en.wikipedia.org/wiki/Antoine_Bourdelle) (Дата обращения 07.08.2018).
17. Aristotelesarp [Электронный ресурс]. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ludwig\\_Seitz\\_\(painter\)#/media/File:Aristotelesarp.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ludwig_Seitz_(painter)#/media/File:Aristotelesarp.jpg) (Дата обращения 07.08.2018).
18. Bazin G. R. M. Auguste Rodin French sculptor [Электронный ресурс]. URL: <https://www.britannica.com/biography/Auguste-Rodin> (Дата обращения 07.08.2018).
19. Champigneulle B. Rodin. – London: Thames and Hudson, 1999. – 285 p.
20. Contadini A. 'A Bestiary Tale: Text and Image of the Unicorn in the Kitāb na't al-hayawān (British Library, or. 2784)' // Muqarnas. – 2003. – № 20. – Pp. 17-33.
21. Crespi. Démocrite et Héraclite (2004 1 60) [Электронный ресурс]. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings\\_by\\_Giuseppe\\_Maria\\_Crespi?uselang=it#/media/File:Crespi\\_D%C3%A9mocrite\\_et\\_H%C3%A9raclite\\_\(2004\\_1\\_60\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Giuseppe_Maria_Crespi?uselang=it#/media/File:Crespi_D%C3%A9mocrite_et_H%C3%A9raclite_(2004_1_60).jpg) (Дата обращения 07.08.2018).
22. Elsen A.E., Jamison R.F., Barryte B. Rodin's art: the Rodin Collection of the Iris and B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University. – Oxford University Press, 2003. – 662 p.
23. Francis Bacon memorial, St Albans [Электронный ресурс]. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Francis\\_Bacon\\_memorial,\\_St\\_Albens?uselang=ru#/media/File:20040912-001-francis-bacon.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Francis_Bacon_memorial,_St_Albens?uselang=ru#/media/File:20040912-001-francis-bacon.jpg) (Дата обращения 07.08.2018).
24. Frontons du temple de Zeus à Olympie [Электронный ресурс]. URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Frontons\\_du\\_temple\\_de\\_Zeus\\_%C3%A0\\_Olympie](https://fr.wikipedia.org/wiki/Frontons_du_temple_de_Zeus_%C3%A0_Olympie) (Дата обращения 07.08.2018).
25. Galavaris G. P. Holy Monastery of Iveron: the illuminated Manuscripts. – Mount Athos: The Monastery, 2002. – 130 p.: col. ill.
26. Hendrik ter Brugghen. Heraclitus [Электронный ресурс]. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings\\_by\\_Hendrick\\_ter\\_Brugghen?uselang=ru#/media/File:Hendrik\\_ter\\_Brugghen\\_-\\_Heraclitus.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Hendrick_ter_Brugghen?uselang=ru#/media/File:Hendrik_ter_Brugghen_-_Heraclitus.jpg) (Дата обращения 07.08.2018).
27. Hibbard H. Michelangelo. 2nd ed. – Cambridge: Harper and Row. A Pelican book, 1985. – 348 p.
28. Lahanas M. The School of Athens, “Who is Who?” Puzzle. Η Φιλοσοφική Σχολή της Αθήνας του Ραφαήλ Σάντισιο [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hellenicaworld.com/Greece/Science/en/SchoolAthens.html> (Дата обращения 07.08.2018).
29. Magdeburger Dom [Электронный ресурс]. URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Magdeburger\\_Dom](https://de.wikipedia.org/wiki/Magdeburger_Dom) (Дата обращения 07.08.2018).
30. Malbon E.S. The Iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus. – Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990. – XIX, 256 p., [22] p. of plates : ill.
31. Museo Pio-Cristiano sarcófago [Электронный ресурс]. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo\\_Pio-Cristiano\\_sarc%C3%B3fago\\_11.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_Pio-Cristiano_sarc%C3%B3fago_11.JPG) (Дата обращения 07.08.2018).
32. Notre Dame de Paris. Chimères et gargouilles [Электронный ресурс]. URL: [http://ndparis.free.fr/notredamedeparis/menus/paris\\_notredame\\_gargouilles.html](http://ndparis.free.fr/notredamedeparis/menus/paris_notredame_gargouilles.html) (Дата обращения 07.08.2018).

33. Penelope [Электронный ресурс]. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Penelope?uselang=ru#/media/File:Ring\\_Penelope\\_CdM\\_Luynes\\_515.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Penelope?uselang=ru#/media/File:Ring_Penelope_CdM_Luynes_515.jpg) (Дата обращения 07.08.2018).
34. El Pensador (Cultura Nok) [Электронный ресурс]. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El\\_Pensador\\_\(Cultura\\_Nok\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Pensador_(Cultura_Nok).jpg) (Дата обращения 07.08.2018).
35. Le Penseur. Auguste Rodin (1840-1917) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/le-penseur> (Дата обращения 07.08.2018).
36. Pinacotheca Philosophica Philosophy and Philosophers in Art [Электронный ресурс]. URL: [http://nibiryukov.narod.ru/nb\\_pinacoteca/nbe\\_pinacoteca\\_philosophers\\_b.htm](http://nibiryukov.narod.ru/nb_pinacoteca/nbe_pinacoteca_philosophers_b.htm) (Дата обращения 07.08.2018).
37. Sughrat [Электронный ресурс]. URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sughrat.jpg> (Дата обращения 07.08.2018).
38. Thetis Massimo [Электронный ресурс]. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thetis\\_Massimo.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thetis_Massimo.jpg) (Дата обращения 07.08.2018).
39. Weitzmann K. The Character and Intellectual Origins of the Macedonian Renaissance // Weitzmann K. Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. H.L. Kessler Ed. – Chicago, London: University of Chicago, 1971. – Pp. 176-223.
40. Zanker P. The Mask of Socrates: the Image of the Intellectual in Antiquity. Trans. A. Shapiro. (Sather Classical Lectures 59). – Berkeley and Oxford: University of California Press, 1995. – Pp. x + 426, 179 figs.

Статья поступила в редакцию 20.08.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.017

## ANCIENT SOURCES OF THE IMAGE OF THE THINKER

Olga Evgenievna Etinhof  
Doctor of Arts, Chief Scientific Officer,  
The Research Institute of Theory and History  
of Fine Arts of the Russian Academy of Arts;  
Russian State University for the Humanities.  
Russia, Moscow.  
etinhof@mail.ru

### Abstract

The Statue of the Thinker was created by Auguste Rodin in 1880-1882. Sculptural images of human figures sitting in a pensive posture and laying the head on their hands, are already encountered in prehistoric art. Such a formula of composition was particularly widespread in antique round sculpture and reliefs, often in funerary plastic. The ancient tradition was not lost during the early Christianity and the Middle Ages, including in Islamic art. The images of “thoughtful” figures of intellectuals of the Italian Renaissance, revived the ancient tradition. And further in the art of modern times, the image the thinking person, embodied by Rodin, was not uncommon, both in painting and in sculpture. The contemporaries of Rodin also addressed to such posture in their oeuvre. Rodin undoubtedly studied its various images, both in antique plastics and in the sculpture of the Italian Renaissance, and appealed to them when creating his statue. Many of them he could see in the collections of France and Italy. It is known that when creating the Gate of Hell and the Thinker, Rodin was inspired by the Italian impressions of his 1876 trip.

**Keywords:** Thinker, sculpture, statue, antiquity, Renaissance, philosopher, intellectual.

### Bibliographic description for citation:

Etinhof O.E. Ancient sources of the image of the Thinker. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 3(10), pp. 190-204. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.017. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1135734/29/> (In Russian)

### References

1. *Afinskaya shkola* [Athenian school]. Available at: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%84%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F\\_%D1%88%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%84%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D1%88%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0) (accessed 07.08.2018).
2. *V Izraile nashli drevnyuyu statuetku «rodenovskogo myslitelya»* [An ancient statuette of Rodin's «Thinker» was found in Israel]. Available at: <http://earth-chronicles.ru/news/2016-11-24-98605> (accessed 07.08.2018).
3. *Carpenter P. Sarkofag Marka Korneliya Statiya* [The Sarcophagus of Mark Cornelius]. Available at: <http://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=5180> (accessed 07.08.2018).

4. Lazarev V. N. *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi* [The history of Byzantine painting]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, vol. 2, 946 p., 597 ill.

5. Libman M. Ya. *Mikelandzhelo Buonarroti* [Michelangelo Buonarroti]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1964, 200 p.

6. Milyugina E.G. *Galereya kandelyabrov v Vatikane. Galereya kandelyabrov i Zal kolesnitsy* [Gallery of candelabra in the Vatican. Chandelier Gallery and Chariot Hall]. Moscow, Belyi gorod Publ., 2016, 102 p.

7. *Muzy* [Muses]. Available at: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B#/media/File:Muses\\_arcophagus\\_Louvre\\_MR880.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B#/media/File:Muses_arcophagus_Louvre_MR880.jpg) (accessed 07.08.2018).

8. *Piter Paul' Rubens (masterskaya). Plachushchii filosof Geraklit* [Peter Paul Rubens (workroom). The weeping philosopher Heraclitus]. Available at: <https://gallerix.ru/storeroom/907329322/N/1393185066/> (accessed 07.08.2018).

9. *Plachushchii Geraklit i smeyushchiysya Demokrit* [The Weeping Heraclitus and Laughing Democritus]. Available at: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D1%87%D1%83%D1%89%D0%B8%D0%B9\\_%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BA%D0%BB%D0%B8%D1%82\\_%D0%B8\\_%D1%81%D0%BC%D0%B5%D1%8E%D1%89%D0%B8%D0%B9%D1%81%D1%8F\\_%D0%94%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BA%D1%80%D0%B8%D1%82](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D1%87%D1%83%D1%89%D0%B8%D0%B9_%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BA%D0%BB%D0%B8%D1%82_%D0%B8_%D1%81%D0%BC%D0%B5%D1%8E%D1%89%D0%B8%D0%B9%D1%81%D1%8F_%D0%94%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BA%D1%80%D0%B8%D1%82) (accessed 07.08.2018).

10. *Sarkofag muz* [Sarcophagus of the muses]. Available at: <http://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=5273> (accessed 07.08.2018).

11. Strelkov A. V. *Penelopa* [Penelope]. *Bol'shaya rossiiskaya entsiklopediya* [Great Russian Encyclopedia]. Available at: [https://bigenc.ru/world\\_history/text/2710079](https://bigenc.ru/world_history/text/2710079) (accessed 07.08.2018).

12. *Filosofskaya pinakoteka. Filosofiya i filosofy v izobrazitel'nom iskusstve* [Philosophical Pinakothek. Philosophy and philosophers in the visual arts]. Available at: [http://nibirjukov.narod.ru/nb\\_pinacoteca/nbr\\_pinacoteca\\_artists\\_d.htm](http://nibirjukov.narod.ru/nb_pinacoteca/nbr_pinacoteca_artists_d.htm) (accessed 07.08.2018).

13. *Khamandzhiya* [Hamangia]. Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Хаманджия> (accessed 07.08.2018).

14. Yuzhakova E. V. «*Melankholiya I*» *Al'brekhta Dyurera: istoriya interpretatsii* [«Melancholy I» by Albrecht Durer: the history of interpretations]. *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta – News of the Ural state University*, ser. 2, Humanities, 2010, No 4(82), pp. 206-217.

15. Anaximander. Available at: <https://ipfs.io/ipfs/QmXoypizjW3WknFijnKLwHCnL72vedxjQkDDP1mXWo6uco/wiki/Anaximander.html> (accessed 07.08.2018).

16. Antoine Bourdelle. Available at: [https://en.wikipedia.org/wiki/Antoine\\_Bourdelle](https://en.wikipedia.org/wiki/Antoine_Bourdelle) (accessed 07.08.2018).

17. Aristotelesarp. Available at: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ludwig\\_Seitz\\_\(painter\)#/media/File:Aristotelesarp.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ludwig_Seitz_(painter)#/media/File:Aristotelesarp.jpg) (accessed 07.08.2018).

18. Bazin G. R. M. Auguste Rodin French sculptor. Available at: <https://www.britannica.com/biography/Auguste-Rodin> (accessed 07.08.2018).

19. Champigneulle B. Rodin. London, Thames and Hudson, 1999, 285 p.

20. Contadini A. 'A Bestiary Tale: Text and Image of the Unicorn in the Kitāb na‘t al-hayawān (British Library, or. 2784)'. *Muqarnas*, 2003, No 20, pp. 17-33.
21. Crespi. Démocrite et Héraclite (2004 1 60). Available at: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings\\_by\\_Giuseppe\\_Maria\\_Crespi?uselang=it#/media/File:Crespi\\_D%C3%A9mocrite\\_et\\_H%C3%A9raclite\\_\(2004\\_1\\_60\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Giuseppe_Maria_Crespi?uselang=it#/media/File:Crespi_D%C3%A9mocrite_et_H%C3%A9raclite_(2004_1_60).jpg) (accessed 07.08.2018).
22. Elsen A.E., Jamison R.F., Barryte B. *Rodin's art: the Rodin Collection of the Iris and B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University*. Oxford University Press, 2003, 662 p.
23. Francis Bacon memorial, St Albans. Available at: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Francis\\_Bacon\\_memorial,\\_St\\_Albans?uselang=ru#/media/File:20040912-001-francis-bacon.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Francis_Bacon_memorial,_St_Albans?uselang=ru#/media/File:20040912-001-francis-bacon.jpg) (accessed 07.08.2018).
24. Frontons du temple de Zeus à Olympie. Available at: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Frontons\\_du\\_temple\\_de\\_Zeus\\_%C3%A0\\_Olympie](https://fr.wikipedia.org/wiki/Frontons_du_temple_de_Zeus_%C3%A0_Olympie) (accessed 07.08.2018).
25. Galavaris G. P. *Holy Monastery of Iveron: the illuminated Manuscripts*. Mount Athos, The Monastery, 2002, 130 p.: col. ill.
26. Hendrik ter Brugghen. Heraclitus. Available at: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings\\_by\\_Hendrick\\_ter\\_Brugghen?uselang=ru#/media/File:Hendrik\\_ter\\_Brugghen\\_-\\_Heraclitus.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Hendrick_ter_Brugghen?uselang=ru#/media/File:Hendrik_ter_Brugghen_-_Heraclitus.jpg) (accessed 07.08.2018).
27. Hibbard H. *Michelangelo*. 2nd ed. Cambridge, Harper and Row, A Pelican book, 1985, 348 p.
28. Lahanas M. The School of Athens, "Who is Who?" Puzzle. Η Φιλοσοφική Σχολή της Αθήνας του Παπαήλ Σάντσιο. Available at: <http://www.hellenicaworld.com/Greece/Science/en/SchoolAthens.html> (accessed 07.08.2018).
29. Magdeburger Dom. Available at: [https://de.wikipedia.org/wiki/Magdeburger\\_Dom](https://de.wikipedia.org/wiki/Magdeburger_Dom) (accessed 07.08.2018).
30. Malbon E.S. *The Iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1990, – XIX, 256 p., [22] p. of plates: ill.
31. Museo Pio-Cristiano sarcófago. Available at: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo\\_Pio-Cristiano\\_sarc%C3%B3fago.\\_11.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_Pio-Cristiano_sarc%C3%B3fago._11.JPG) (accessed 07.08.2018).
32. Notre Dame de Paris. Chimères et gargouilles. Available at: [http://ndparis.free.fr/notredamedeparis/menus/paris\\_notredame\\_gargouilles.html](http://ndparis.free.fr/notredamedeparis/menus/paris_notredame_gargouilles.html) (accessed 07.08.2018).
33. Penelope. Available at: [https://en.wikipedia.org/wiki/Penelope?uselang=ru#/media/File:Ring\\_Penelope\\_CdM\\_Luy nes\\_515.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Penelope?uselang=ru#/media/File:Ring_Penelope_CdM_Luy nes_515.jpg) (accessed 07.08.2018).
34. El Pensador (Cultura Nok). Available at: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El\\_Pensador\\_\(Cultura\\_Nok\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Pensador_(Cultura_Nok).jpg) (accessed 07.08.2018).
35. Le Penseur. Auguste Rodin (1840-1917). Available at: <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/le-penseur> (accessed 07.08.2018).

36. Pinacotheca Philosophica Philosophy and Philosophers in Art. Available at: [http://nibiryukov.narod.ru/nb\\_pinacoteca/nbe\\_pinacoteca\\_philosophers\\_b.htm](http://nibiryukov.narod.ru/nb_pinacoteca/nbe_pinacoteca_philosophers_b.htm) (accessed 07.08.2018).

37. Sughrat. Available at: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sughrat.jpg> (accessed 07.08.2018).

38. Thetis Massimo. Available at: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thetis\\_Massimo.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thetis_Massimo.jpg) (accessed 07.08.2018).

39. Weitzmann K. The Character and Intellectual Origins of the Macedonian Renaissance. Weitzmann K. Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. H.L. Kessler Ed. Chicago, London, University of Chicago, 1971, pp. 176-223.

40. Zanker P. The Mask of Socrates: the Image of the Intellectual in Antiquity. Trans. A. Shapiro. (Sather Classical Lectures 59). Berkeley and Oxford, University of California Press, 1995, pp. x + 426, 179 figs.

Received: August 20, 2018.

## ОГЮСТ РОДЕН И ЕГО РИСУНКИ АРТИСТОВ КХМЕРСКОГО БАЛЕТА

Ярцева Ольга Александровна  
Кандидат искусствоведения, научный  
сотрудник,  
НИИ теории и истории  
изобразительных искусств Российской  
академии художеств.  
Россия, г. Москва  
yartsevaolga@mail.ru

### Аннотация

Огюст Роден, один из основоположников современной скульптуры, приобрел мировую известность благодаря своим знаменитым скульптурным и графическим работам. В фокусе внимания художника на протяжении многих лет было изображение человеческого тела в процессе движения. Его завораживала эта уникальная биомеханика, которая ярче всего проявлялась в искусстве танца. Находясь в зените славы, Роден познакомился с экзотическими танцами Кхмерского королевского балета. В результате появилось более ста пятидесяти рисунков, которые открывают малоизученную страницу творчества французского мастера.

**Ключевые слова:** Огюст Роден, искусство XX века, модернизм, скульптура, графика, искусство кхмеров.

### Библиографическое описание для цитирования:

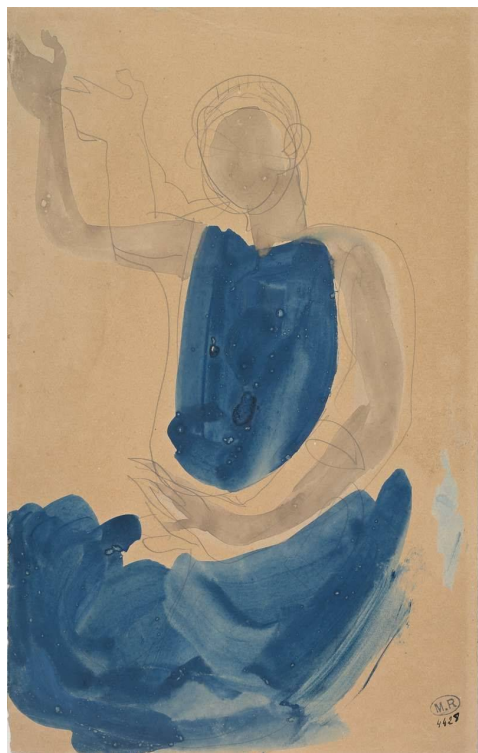
Ярцева О. А. Огюст Роден и его рисунки артистов кхмерского балета // Искусство Евразии. – 2018. – №3(10). – С. 205-210. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.018. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1135734/30/>

Впервые серия рисунков Огюста Родена, в которых он запечатлел артистов Кхмерского королевского балета, была представлена зрителям в парижской галерее Бернхейм-Жён (Bernheim-Jeune) в 1907 году. Годом раньше она уже появлялась на страницах популярных французских журналов «Иллюстрация» (L'illustration) и «Я знаю все» (Je Sais Tout). Критические отзывы на эти публикации были весьма противоречивы. Кому-то рисунки показались слишком беглыми и странными, кому-то – хаотичными без всякого намека на перспективное и композиционное решение.

Летом 1906 года Огюст Роден был приглашен на особое торжество в Елисейский дворец. Самая интригующая его часть была связана с выступлением Королевского балета Камбоджи. Король Сисоват I, признавший французский протекторат над своим государством, прибыл во Францию с официальным визитом. (Камбоджа обрела независимость только в 1953 году). Сначала он посетил масштабную Колониальную выставку в Марселе, а затем был с честью принят президентом в Париже. Особый

интерес вызывали у столичной публики выступления артистов балета, которых король привез с собой. Неповторимый колорит Индокитая, кхмерская традиционная музыка, церемониальные танцы, антураж невероятной красоты и сложности, уникальная внешность танцовщиков и танцовщиц буквально завораживали увлеченных колониальной экзотикой зрителей.

Роден, впервые увидевший их выступление, говорил, что созерцал балет в иступленном восторге. Удивительное зрелище его совершенно покорило. Покорило настолько, что он отправился вслед за труппой обратно в Марсель. На тот момент знаменитому скульптору было 66 лет, и он был уже признанным мастером. Следуя за кхмерскими артистами, Роден оставил Париж в большой спешке и не успел захватить свои обычные принадлежности. Ему пришлось делать первые наброски на оберточной бумаге, купленной в ближайшей лавке. Позднее он вспоминал, что был готов последовать за ними до Каира и дальше. Но скульптор добрался лишь до Марселя и посетил все представления Королевского балета в течение недели. В результате такого тесного знакомства с камбоджийскими танцами на свет появилось более ста пятидесяти рисунков. В 2006 году состоялась выставка этих работ в Музее Родена в Париже, а затем примерно треть из них впервые экспонировалась в Национальном музее Камбоджи.



*Рис. 1. Огюст Роден. Камбоджийская танцовщица. 1906. Музей Родена в Париже. Бумага, карандаш, гуашь.*

*Источник:*

*<https://www.pinterest.com/artexperienceny/auguste-rodin/>*

В так называемом классическом кхмерском балете не было декораций, зато костюмы танцовщиц, мерцающие золотом и ярким шелком, поражали роскошью. Они удачно гармонировали с утонченными движениями и изящными фигурами исполнительниц. Великолепие танцевальных уборов усиливалось обилием сверкающих драгоценных камней, которыми были усеяны треугольные оплечья, многочисленные браслеты и широкие золотые пояса. Лифы, выполненные из тонкого шелка цвета золота, ниспадающие яркие шелковые шарфы удлинняли пропорции танцовщиц. Их головы украшали живые цветы и золотые ажурные диадемы (традиционный головной убор

Ангорского периода). Яркость костюмов, горделивая осанка, выгнутая спина и согнутые ноги, пальцы, отогнутые в обратном направлении, кодифицированная мимика, медленные, преднамеренно четкие, но одновременно плавные движения артистов сделали Королевский балет уникальным явлением кхмерской культуры. Неслучайно «классический» кхмерский танец был и остается до сих пор очень консервативной формой пластики. В 1906 году он стал исключительной принадлежностью королевского двора. Артисты жили во дворце и выступали только перед королем, придворными и именитыми гостями, часто во время свадебных и похоронных церемоний.

В искусстве кхмерского танца в качестве драматургической основы использовались древний эпос «Рамаяна» и другие священные индуистские тексты. В его хореографии преобладают ловкие, отточенные движения рук. Каждый жест – это своеобразное высказывание, понятное лишь посвященным. Если, например, правая ладонь поднимается вперед и выше пояса, то левая должна оказаться на строго определенном для нее месте. Каждое положение меняется только после фиксации позы, чтобы зритель мог по достоинству оценить каждую фигуру танца. Как отмечают специалисты, традиционный камбоджийский балет сохраняет традиции хореографического языка, исключая момент импровизации. Как любое древнее искусство, он ограничен рамками канона.

Огюст Роден в своем творчестве, напротив, был далек от жестких ограничений, он стремился их избегать. Роден приобрел известность благодаря своим знаменитым скульптурным работам, вызывавшим весьма смешанные чувства у многих, не готовых к восприятию его новаторского подхода. В фокусе внимания мастера на протяжении многих лет было изображение человеческого тела в процессе движения. Его завораживала эта уникальная биомеханика, ради создания иллюзии движения он порой жертвовал анатомической достоверностью.

В основе искусства XX века было заложено стремление к новым энергиям, созданию иной эстетики, вызванное изменениями в производстве, технологии и науке. Художники пытались запечатлеть ускоряющийся темп времени. В то время как Пикассо экспериментировал с разрушением формы в кубизме, а Матисс – с оживлением цвета в фовизме, творчество Огюста Родена черпало вдохновение из движений человеческого тела, выраженных через танец.

После его смерти в 1917 году в студии на рю де Варенн была обнаружена коллекция небольших скульптур, каждая из которых не превышала 30 см в высоту. Названные «танцевальными движениями», скульптуры были призваны демонстрировать различные «па», вращения, прыжки и изощренные позы с известной долей натуралистичности. Например, одна фигура изображена балансирующей на ноге с другой ногой, отведенной назад таким образом, что ее пальцы касаются затылка. Тот факт, что они были созданы для личного удовольствия и не предназначались для публичного показа, являет нам их в качестве частных артефактов. Они дают представление об идеях, которые стимулировали творческую активность Родена в конце его жизни.

Найденные статуэтки и сопровождающие их эскизы раскрывают попытку мастера передать мимолетный, спонтанный образ движения. Он говорил о нем как об откровении великой тайны. На протяжении всего творческого пути его мучила

проблема пластического выражения движения в застывшем материале, форме, находящейся в статичном состоянии.

В своих рисунках артистов кхмерского балета Огюст Роден использовал моделей как некую отправную точку для осуществления собственного замысла. Например, он применял цвета и оттенки, не свойственные национальным камбоджийским костюмам: синий, голубой, охристый.



*Рис. 2. Огюст Роден. Камбоджийская танцовщица. 1906. Музей Родена в Париже. Бумага, карандаш, акварель. Источник: <https://www.pinterest.com/mlparke/drawing-rodin/>*



*Рис. 3. Огюст Роден. Камбоджийская танцовщица. 1906. Музей Родена в Париже. Бумага, карандаш, гуашь, акварель. Источник: <https://www.pinterest.ru/tifarouk01/11-art-drawings/>*

Так, с помощью акварели он подчеркивал отдельные фрагменты карандашных линий. Как художника его не волновали многочисленные роскошные украшения, составлявшие неповторимый колорит кхмерских танцовщиков. В рисунках отсутствует этнографический интерес. Роден уделил внимание плавным движениям и предельно характерным жестам, которые он в некоторых случаях с точностью перенес на бумагу, в некоторых оставил лишь невнятные визуальные намеки на танец. Для него балет стал выражением универсальных древних энергий, которые он стремился запечатлеть в выглядящих порой незавершенными рисунках.

Роден так передавал свои впечатления от кхмерского танцевального искусства и артистов: «Они заставили древность вновь ожить во мне... Я – творец, посвятивший свою жизнь изучению природы, и чьим источником бесконечного восхищения стали непреходящие вечные произведения: вообразите, теперь, мои чувства, когда я видел удивительное действо, сохранившее и раскрывшее их древние тайны».

В то время как в своих работах Эдгар Дега изображал танцовщиц классического балета, артисток Гранд Опера, Родена привлекали исполнители с более свободной, раскованной пластикой. Той, что со временем легла в основу танца-модерн. В его скульптурах чувствуется не интерес к анатомическим особенностям, но к передаче чувства движения.

Его музой, чьи линии и формы стали легко узнаваемыми после изучения различных эскизов и скульптур, также была знаменитая акробатка Альда Морено, блиставшая в то время в Опера Комик. Увидев ее фотографии впервые, Роден попросил ее позировать для него, чем она и занималась в течение трех лет. Ее выступления также послужили источником вдохновения для 56 рисунков Родена, увлеченного заново открытыми им возможностями человеческого тела.

Появление таких ярких артистов-новаторов, как Айседора Дункан с ее «свободным танцем» и Вацлав Нижинский с его смелыми экспериментами, также оказало определенное влияние на Родена. Знаменитое скульптурное изображение великого танцовщика и хореографа – необычайно экспрессивное изображение перекрученной фигуры – удивительно точно раскрывает характер редкого дарования Нижинского, творца и исполнителя, опередившего свое время.

Удивительно, но произведения Родена сохраняют свою актуальность не только для художников, скульпторов, но и для современных хореографов. Они успешно использовали его пластические опыты с изучением механики человеческого тела в создании собственных оригинальных работ. Британские мастера Шобана Джеясинг и Рассел Малифант по-разному откликнулись на них. Джеясинг нашла вдохновение в мягких и причудливых линиях рисунков с изображениями артистов кхмерского балета. Малифант в 2012 году зафиксировал свои впечатления от искусства французского мастера в интересном танцевальном проекте под названием «Rodin Project» (Проект Роден).

Статья поступила в редакцию 16.07.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.018

## AUGUSTE RODIN AND HIS DRAWINGS OF KHMER BALLETS ARTISTS

Olga Alexandrovna Yartseva  
Ph.D. in History of Arts, researcher,  
The Research Institute of Theory and History of  
Fine Arts of the Russian Academy of Arts.  
Russia, Moscow  
yartsevaolga@mail.ru

### Abstract

Auguste Rodin, one of the founders of the modern plastics, gained world fame thanks to his famous sculptural and graphic works. The focus of the artist's attention over the years was the image of the human body in the process of movement. He was fascinated by this unique biomechanics, which was most clearly manifested in the art of dance. Being in the zenith of glory Rodin became acquainted with the exotic dances of the Khmer Royal Ballet. As a result, more than a hundred and fifty drawings appeared, which opened up the little-studied page of the French master's work.

**Keywords:** Auguste Rodin, XX century art, modern, sculpture, graphics, Khmer art.

### Bibliographic description for citation:

Yartseva O. A. Auguste Rodin and his drawings of Khmer ballet artists. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 3(10), pp. 205-210. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.018. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1135734/30/> (In Russian)

Received: July 16, 2018.

# Философия и теория искусства

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

## ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА (выдержки<sup>5</sup>)

Павел Александрович Флоренский



Рис. 1. П.А. Флоренский, 1909 г.

Источник: <https://www.librarything.com/author/florenskypavel>

*От редакции:*

Павел Александрович Флоренский – «русский Леонардо», воистину синтетическая личность – выдающийся русский философ, теолог, математик и физик; более того, оригинальный и тонкий искусствовед. Его взгляды на искусство, интерпретация конкретных произведений, а также направлений и целых эпох отличаются глубиной, часто – дискуссионностью и всегда – ярким своеобразием подхода.

«Обратная перспектива» – одна из самых ярких и дискуссионных его работ по искусству. Анализируя появление и утверждение в живописи принципа перспективы, Флоренский исходит из главного философского тезиса: эпоха Возрождения, при всех ее достижениях, дала толчок процессу секуляризации, «низведения Неба на землю», утраты особого, «тонкого» мироощущения, на котором и стоит религиозное постижение мира. Иными словами, художники здесь нечто приобрели, но нечто – причем, очень важное – и утратили. И, чувствуя интуитивно эту утрату, пытались разными способами ее восполнить. С некоторыми аргументами Флоренского читатель познакомится в приведенном отрывке, но тем, кто заинтересуется, очень рекомендуем прочесть всю работу.

...Как бы мы ни оценивали перспективу по существу, мы не имеем никакого права разуместь в ней некий простой, естественный, непосредственно свойственный

<sup>5</sup> Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А. Сочинения в 4-х т. Т. 3(1). – М.: Мысль, 1999. – С. 46-104. (Орфография и пунктуация сохранены – прим. ред. «ИЕ»).

человеческому глазу, как таковому, способ видеть мир. Необходимость выковать учение о перспективе целому ряду больших умов и опытейших живописцев в течение нескольких веков, с участием первоклассных математиков, и притом уже заведомо после того, как подмечены были основные признаки перспективной проекции мира, заставляет думать, что историческое дело выработки перспективы шло вовсе не о простой систематизации уже присущего человеческой психофизиологии, а о насильственном перевоспитании этой психофизиологии в смысле отвлеченных требований нового миропонимания, существенно антихудожественного, существенно исключающего из себя искусство, в особенности же изобразительное.

Но душа Возрождения, душа вообще Нового Времени, – нецельная, расколотая душа, двоящаяся в мыслях своих. В этом отношении искусство оказалось в выгоде. По счастью, живое творчество все же не подчинялось требованиям рассудка, и искусство на самом деле шло далеко не теми путями, какие возвещались в отвлеченных декларациях. Обстоятельство, достойное внимания и смеха: даже сами художники, теоретики перспективы, как только они не рассказывали предписываемых ими же правил перспективы и отдавались, хотя уже зная ее секреты, непосредственному художественному чутью при изображении мира, – они делали грубые «промахи» и «ошибки» против ее требований – все, все! Но изучение соответственных картин обнаруживает, что сила их – именно в этих «ошибках», в этих «промахах»...

Сейчас нет времени входить в подробный анализ художественных произведений, и придется удовлетвориться лишь немногими типическими примерами их, доказывая высказанную мысль, и притом брать их поверхностно, без разъяснений, что именно значит эстетически их несоответствие перспективной схеме. Но, ради полной отчетливости, напомним, и притом чужими словами, что есть задача перспективистов – пресловутое «перспективное единство».

В расцвет перспективно-верия и перспективно-почитания, в семидесятых годах XIX века, был составлен Гвидо Шрейбером учебник перспективы, во втором издании просмотренный архитектором и преподавателем перспективы в Лейпцигской Академии Художества И. Ф. Фивегером и снабженный предисловием профессора и директора той же Академии – Лудвига Нипера<sup>6</sup>. Кажется, солидно и высокоавторитетно! Так вот, в этом учебнике, в главе о «перспективном единстве» стоит нижеследующее:

*«Всякий рисунок, притязающий на перспективное действие, должен положить в основу определенное место рисовальщика или зрителя. Рисунок должен таким образом иметь только одну точку зрения, только один горизонт, только один масштаб. По этой одной точке зрения должно быть, между прочим, направлено ухождение всех перпендикулярно уходящих линий, которые бегут вглубь изображений. На этом одном горизонте должны, равным образом, лежать точки исчезновения всех других перпендикулярных линий; правильное соотношение величин – должно господствовать во всем изображении. Это есть то, что надлежало бы разуметь под перспективным единством. Если рисуется картина с натуры, то требуется только небольшая внимательность к этим положениям, и все будет дано до известной степени само собою»<sup>7</sup>.*

<sup>6</sup> Guido Schreiber, Lehrbuch der Perspective mit einem Anfang über den Gebrauch geometrischer Grundrisse, 2-te Auflage, Lpz., 1874 (Гвидо Шрейбер. Учебник перспективы с началами использования геометрических чертежей (нем.). — Ред.). Издание просмотренное А.Ф. Виевегер'ом и с предисловием L. Nieper'a.

<sup>7</sup> § 32, S. 51.

Итак, значит:

Нарушение единственности точки зрения, единственности горизонта и единственности масштаба есть нарушение перспективного единства изображения.

Теперь:

Если кто перспективист, то это, конечно, Леонардо. Его «Тайная Вечера», художественный фермент позднейших богословских «Жизней Иисуса», имеет задачу снять пространственное разграничение того мира, евангельского, и этого, житейского, показать Христа как имеющего только ценность особую, но не особую реальность. То, что на фреске, – постановка сценическая, но не особое, несравнимое с нашим пространство. И эта сцена есть не более как продолжение пространства комнаты; наш взор, а за ним и все наше существо, втягивается этою уходящею перспективою, приводящею к правому глазу главного лица. Мы видим не реальность, а имеем зрительный феномен; и мы подглядываем, словно в щель, холодно и любопытно, не имея ни благоговения, ни жалости, ни, тем более, пафоса отдаления. На этой сцене царят законы кантовского пространства и ньютоновской механики. Да. Но если бы только так, то ведь окончательно не получилось бы никакой вечери. И Леонардо ознаменовывает особливую ценность совершающегося – нарушением единственности масштаба. Простой промер легко покажет, что горница еле имеет в высоту удвоенный человеческий рост, при ширине трикратной, так что помещение нисколько не соответствует ни количеству находящихся в нем людей, ни величину события. Однако потолок не представляется давящим, и малость горницы дает картине драматическую насыщенность и наполненность. Незаметно, но верно, мастер прибегнул к перспективно-нарушению<sup>8</sup>, хорошо известному со времен египетских: применил разные единицы измерения к действующим лицам и к обстановке и, умалив меру последней, притом различно по разным направлениям, тем самым возвеличил людей и придал скромному прощальному ужину значимость всемирно-исторического события и, более того, центра истории. Единство перспективное нарушено, двойственность ренессансовой души проявилась, но зато картина приобрела убедительность эстетическую.

Известно, какое величественное впечатление производит архитектура на рафаэлевской «Афинской школе»<sup>9</sup>. Если на память охарактеризовать впечатление от этих сводов, то их хочется сравнить, например, с московским храмом Христа Спасителя: своды, кажется, равняются по высоте церковным. Но промер показывает высоту столбов лишь немногим больше удвоенного роста фигур, так что целое здание по видимому столь пышное, было бы весьма ничтожным, – незначительным, если бы его построить на самом деле. Прием художника – в данном случае тоже весьма несложен. «Он принял две точки зрения, расположенные на двух горизонтах. Из верхней точки зрения нарисован пол и вся группа лиц, из нижней – своды и вообще вся верхняя часть картины. Если бы фигуры людей имели общую точку схода с линиями потолка, то головы людей, находящихся в глубине картины, опустились бы ниже и были бы закрыты людьми, стоящими впереди, что повредило бы картине. – Точка схода линий потолка находится в правой руке центральной фигуры (Аристотеля), который в левой руке держит книгу, а правой указывает как бы на землю. Если провести к этой точке линию от головы Александра, первой фигуры, находящейся по правую сторону Платона (с поднятой рукой),

<sup>8</sup> § 34, S. 56.

<sup>9</sup> § 34, S. 57.

то нетрудно заметить, насколько должна была бы уменьшиться последняя фигура этой группы. То же самое относится и к группам, находящимся по правую сторону зрителя. Чтобы скрыть эту перспективную погрешность, Рафаэль и поставил в глубине картины действующих лиц и тем замаскировал линии пола, идущие к горизонту»<sup>10</sup>.

Из других картин Рафаэля упомянем хотя бы «Видение Иезекииля». Тут – несколько точек зрения и несколько горизонтов: пространство видения не координировано с пространством дальнего мира, и сделать это было решительно необходимо, ибо в противном случае сидящий на херувимах показался бы лишь человеком, вопреки механике не падающим с высоты. (В этой картине, как и во многих других у Рафаэля – равновесие двух начал, перспективного и неперспективного, соответствующее спокойному сосуществованию двух миров, двух пространств. Это – не потрясает, но умиляет, – подобно тому, как если бы бесшумно раздернулась перед нами завеса иного мира, и нашим глазам предстала бы – не сцена, не иллюзия в этом мире, а подлинная, хотя и не вторгшаяся сюда, иная реальность. Намек на такое свойство своей пространственности Рафаэль дает в Сикстине – завесами раздвинутыми.)

В качестве прямой противоположности «Видению Иезекииля» можно указать, например, находящуюся в Венецианской Академии картину Тинторетто – «Апостол Марк освобождает раба от мученической смерти». Явление св. Марка представлено в том же пространстве, что и все действующие лица, и небесное видение кажется телесной массой, имеющей вот-вот упасть на головы свидетелей чуда. Тут не уклониться от воспоминания о натуралистических приемах работы Тинторетто, подвешивавшего восковые фигурки к потолку, чтобы натуралистически точно передать их ракурсы. И – небесное видение оказалось, действительно, не более как восковой отливкой на подвесе, наподобие елочных херувимов. Такова художественная неудача при слиянии пространств разнородных.

Но и пользование двумя пространствами зараз, перспективным и неперспективным, встречаются тоже, – и весьма нередко, особенно при изображении видений и чудесных явлений; таковы некоторые произведения Рембрандта, хотя о перспективности и частей их можно говорить лишь со многими оговорками. Этот прием составляет характерную особенность Доменико Теотокопуло, по прозванию El Greco. «Сон Филиппа II», «Погребение графа Оргазе», «Сошествие Св. Духа», «Вид Толедо» и другие его произведения явно распадаются, – каждое на несколько, не менее двух, пространств, причем пространство духовной реальности определенно не смешивается с пространством реальности чувственной. Это-то и придает картинам Эль-Греко особую убедительность.

Однако было бы ошибкой думать, что лишь мистические сюжеты требуют перспективно-нарушений. Возьмем для примера «Фламандский пейзаж» Рубенса из галереи Уффици: средняя часть его приблизительно перспективна, и пространство ее втягивает, тогда как боковые – обратно перспективны, и пространства их выбрасывают из себя апперцепирующее зрение. В результате получается два мощных зрительных водоворота, изумительно наполняющих прозаический сюжет.

Таково же равновесие двух начал пространственности в «Обращении апостола Павла» у Микель Анджело. Но совсем иная пространственность в «Страшном Суде» этого последнего. Фреска представляет некоторый склон: чем выше на картине некоторая точка, тем далее от зрителя точка, ею изображаемая. Следовательно, по мере поднятия взора, глаз должен был бы встречать фигуры все меньшие, в силу перспективного сокращения. Это,

<sup>10</sup> Рынин Н.А. Начертательная геометрия. Перспектива. – М., 1918. – § 8. – С. 72–73.

между прочим, видно из того, что нижние фигуры загораживают собою верхние. Но, что касается до размеров их, то величина фигур возрастает по мере их повышения на фреске, т. е., значит, по мере их удаления от зрителя. Таково свойство того духовного пространства: чем дальше в нем нечто, тем больше, и чем ближе, – тем меньше. Это – обратная перспектива. Усмотрев ее, и притом столь последовательно проведенною, мы начинаем ощущать полную свою несоизмеримость с пространством фрески. Мы не втягиваемся в это пространство; мало того, оно нас выталкивает на себя, как выталкивало бы наше тело ртутное море. Хотя и видимое, оно трансцендентно нам, мыслящим по Канту и Эвклиду. Живший в Барокко, Микель Анджело был, однако, не то в прошлом, не то в будущем Средневековья, – современник и совсем не современник Леонардо.

## XI

Когда на отступления от правил перспективы наталкиваются впервые, то в отсутствии перспективного единства усматривают случайный промах художника, некоторую болезнь его труда. Но самое небольшое внимание быстро открывает такую погрешность почти в каждом произведении, и не-перспективность начинает оцениваться теперь уже не как патология, но как физиология изобразительного искусства.

Тут неизбежен вопрос: да может ли оно обойтись без преобразования перспективы? Ведь задача его – дать некоторую пространственную цельность, особый, в себе замкнутый мир, не механический, но внутренними силами сдерживаемый в пределах рамы. А между тем вырезок из природного пространства, фотография, – как кусок пространства, – самым существом дела не может не выводить за свои границы, за пределы своей рамки, потому что есть часть, механически отделенная от большего. Следовательно, художнику первым требованием стоит переорганизовать выделяемый им в качестве материала вырезок пространства в самозамкнутое целое, т. е. отменить перспективные соотношения, основная функция каковых есть кантовское единство целокупного опыта, выражающееся в необходимости от каждого опыта переходить к другим и в невозможности встретиться с областью самодовлеющую. Есть ли в опыте перспектива на самом деле – это другой вопрос, и не здесь его решать. Но есть ли она, или ее нет, а назначение ее – определенное, и это назначение существенно противоречит делу живописи, раз только эта последняя не продала себя иным деятельности, нуждающимся в «искусстве подобию», в иллюзиях мнимого продолжения чувственного опыта, когда его нет вправду.

Имея в виду сказанное, мы теперь уже не удивимся, усмотрев две точки зрения и два горизонта в «Пире у Симона» Паоло Веронезе, по меньшей мере два горизонта в его же «Лепантской победе», несколько точек зрения, расположенных вдоль одного горизонта, на картине Горацио Верне «Взятие Смалы Абд-Эль-Кадера», многочисленные перспективные неувязки в пейзаже Шванефельдта, а также Рубенса и т. д. и т. д., и во многих других картинах, и поймем, почему в умных руководствах перспективы даже даются советы, как нарушать перспективное единство, чтобы это не слишком было заметно ( – очевидно, ревнителям такового? – ), и в каких случаях прибегнуть к такому «беззаконию» необходимо<sup>11</sup>. В частности, рекомендуется располагать точки схода

---

<sup>11</sup> Рынин, id. (Рынин Н.А. Начертательная геометрия. Перспектива. – М., 1918. – § 8, с. 72–73.), § 8, с. 70–82, 89. G. Schreiber, id. (Guido Schreiber, Lehrbuch der Perspective mit einen Anfang über den Gebrauch geometrischer Grundrisse, 2-te Auflage, Lpz., 1874 (Гвидо Шрейбер. Учебник

перпендикуляров к картинной плоскости – по некоторой кривой, например, по обертке нормалей к некоторому эллипсу<sup>12</sup>. И художники, даже весьма далекие от задач, ставимых себе искусством подлинно-сущего, издавна применяли подобные отступления от перспективного единства.

Такова, например, в Лувре знаменитая картина Паоло Веронезе (1528 – 1588) «Брак в Кане»: по указанию специалистов, в этой картине имеется семь точек зрения и пять горизонтов<sup>13</sup>. Фр. Боссюэ пытался дать набросок архитектуры этой картины «исправленным», т. е. строго перспективным изображением, и нашел, что он сохраняет «в существенном тот же порядок и ту же красоту»<sup>14</sup>. Хорошо представление о первоклассных произведениях искусства, которые так легко можно «исправлять»! И не правильнее ли было бы свои эстетические воззрения проверить и исправить по существующим историческим предметам искусства? Если же, в самом деле, строгое подчинение перспективе неперспективной картины само по себе не нарушает ее красоты, то не значит ли это, что как перспектива, так и отсутствие ее, эстетически по меньшей мере вовсе не так важно, как то думают сторонники перспективы?

Припоминается, как Альбрехт Дюрер кинулся в конце 1506 года из Флоренции в Болонью – разведать там «тайное искусство перспективы». Но секреты перспективы ревниво охранялись, и, посетовав на несообщительность болонцев, Дюрер вынужден был уехать, узнав весьма немного, – чтобы затем у себя дома заняться самостоятельно открытием тех же приемов и написать о них трактат (– каковой, впрочем, не помешал самому ему впасть в перспективные «погрешности» –).

Не входя в обсуждение его творчества вообще, припомним его совершеннейшее произведение, о котором Ф. Куглер<sup>15</sup> в своем отзыве (признаваемом специалистом по Дюреру за «наиболее полную и удачную характеристику»<sup>16</sup> этого произведения), говорит, что «художнику, окончившему такое произведение, можно было расстаться с миром, ибо цель его в искусстве была достигнута: произведение это бесспорно ставит его на одну линию с величайшими мастерами, которыми справедливо гордится история искусства». Здесь, конечно, имеется в виду диптих, известный под названием «Четырех апостолов», написанный в 1526 году, т. е. уже после выхода в свет «Наставления

---

перспективы с началами использования геометрических чертежей (нем.).). Издание просмотренное А.Ф. Viehweger'ом и с предисловием L. Nieper'a.).

<sup>12</sup> Рынин, id. (Рынин Н.А. Начертательная геометрия. Перспектива. – М., 1918. – § 8, с. 72–73.), § 8, с. 75, чертеж 144.

<sup>13</sup> Friedrich Schilling. *Über die Anwendungen der darstellenden Geometrie insbesondere über die Photogrammetrie*, (Фридрих Шиллинг. О применении представлений геометрии, в особенности, о фотографии (нем.). — Ред.) Lpz. und Berlin, 1904. S. 152–153. Рынин, id. (Рынин Н.А. Начертательная геометрия. Перспектива. – М., 1918. – § 8, с. 72–73.); Рынин, id. (Рынин Н.А. Начертательная геометрия. Методы изображения. – Петроград, 1916).

<sup>14</sup> Schilling, id. (Friedrich Schilling. *Über die Anwendungen der darstellenden Geometrie insbesondere über die Photogrammetrie*, (Фридрих Шиллинг. О применении представлений геометрии, в особенности, о фотографии (нем.).) Lpz. und Berlin, 1904. S. 152–153.), S. 153, Anm. 1.

<sup>15</sup> Франц Куглер. *Руководство к истории живописи со времени Константина Великого*, 3-е издание. – М., 1874. – С. 584.

<sup>16</sup> Миронов, id. (Ср. Алексей Миронов, Альбрехт Дюрер, его жизнь и художественная деятельность. – М., 1901. – С. 375 (Ученые Записки Императорского Московского Университета. Отдел историко-филологический. Вып. 31).) – С. 347.

к промерам» и за два года до кончины (Дюрер умер в 1528 г.). Так вот: в этом диптихе головы двух позади стоящих фигур больше, нежели у стоящих спереди, вследствие чего сохраняется основная плоскость греческого рельефа, хотя фигуры и не расставлены в этой плоскости. По справедливому замечанию искусствоведа, «очевидно, мы имеем тут дело с так называемой «обратной перспективой», согласно которой задние предметы изображаются больше передних»<sup>17</sup>.

Разумеется, эта обратная перспективность «Апостолов» – не промах, а мужество гения, опрокидывающего своим чутьем самые рациональные теории, даже собственные, поскольку они требовали вполне сознательного иллюзионизма. В самом деле, что может быть определеннее его наставлений в светотени, начинающихся: «Если ты хочешь писать картины настолько рельефно, чтобы само зрение могло быть обмануто?»<sup>18</sup>. Такова его иллюзионистическая теория; но не иллюзионистично его творчество. Противоречие же (– характерное противоречие людей переходного времени! – ) между теорией и творчеством в Дюрере предугазывалось общею склонностью его к средневековому стилю и средневековым укладом основ его духа, при новом строе мысли.

---

<sup>17</sup> Сидоров А.А. «Четыре апостола» Альбрехта Дюрера и связанные с ними спорные вопросы. – П., 1915 (отд. оттиск из «Записок Классического Отделения Императорского Русского Археологического Общества»). – С. 15.

<sup>18</sup> Одна из рукописей Дюрера, принадлежащих Британскому Музею и представляющих черновые наброски художника для предполагавшихся в будущем печатных произведений его. Опубликована А. von Zahn'ом в 1868 г. W.M. Conwey'ем в 1889 г., переиздана K. Lange und F. Fuchs. Durers schriftliche Nachlass auf Grund der Original Handschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften. (К. Ланге и Ф. Фукс. Рукописное наследие Дюрера, <изданное> на основе подлинных манускриптов и, частично, вновь найденных старинных копий (нем.). — Ред.) Halle, 1893, S. 326.

# Вестник Академии

ACADEMY NEWS



## Выставка графики Николая Пономарева к 100-летию со дня рождения художника

Выставка произведений известного российского графика, народного художника СССР, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, академика РАХ, президента Российской академии художеств (1991–1997), профессора Николая Афанасьевича Пономарева (1918–1997), посвященная 100-летию со дня рождения художника, состоялась с 26 июня по 15 июля 2018 года в залах Российской академии художеств.

Экспозицию составили более 90 произведений разных лет из собрания семьи художника. Многие из них зритель увидел впервые.

Творчество Н.А. Пономарева стало классикой русской художественной культуры. В нем нашли выражение и своеобразное продолжение лучшие традиции русского искусства. Художник известен, прежде всего, как автор многих графических серий: «Шахтеры Донбаса» (1949-50), «Северный Вьетнам» (1957), «По Индии» (1960-1961), «По Японии» (1974-1976), «ОАР. Дорога к Асуану» (1966-1967). «Болгария»(1976-1977),

«Подмосковье», «Паруса Подмосковья» (1969) и других. Выполненные с виртуозным мастерством в технике акварели, гуаши, пастели, монотипии, туши, карандашного рисунка, они составляют интереснейшую страницу истории российского графического искусства. Гибкая, выразительная линия, легкая растушевка, едва намеченный цвет – вот те элементы, которые воссоздают поэзию образа и позволяют художнику проникнуть в суть вещей и явлений. Великолепный рисовальщик, он умел чувствовать в рисунке живопись, а в живописи – рисунок. И в графических листах, отличающихся тонкими градациями тона и цвета, он подтверждал свой дар живописного восприятия жизни и мира. По словам одного из его учеников, ныне академика О. Савостюка, Н. Пономарев «был художником настолько мгновенного действия, что его сравнить можно лишь с бойцом, точно стреляющим по цели».

На выставке были представлены листы из знаменитых графических серий, работы, выполненные во время зарубежных поездок, путешествий по нашей стране, а также портреты, пейзажи, натюрморты в технике масляной живописи. Это своеобразная художественная география странствий художника и одновременно интереснейшее свидетельство художественного поиска, образных интерпретаций авторского почерка.

Н.А. Пономарев принадлежит к поколению художников, которое пришло в искусство в первые послевоенные годы. Он родился в 1918 году в г. Александр-Грушевский (Шахты). В 1946 году окончил Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова, в 1950 – аспирантуру этого же института. После защиты кандидатской диссертации остался преподавателем графического факультета. Ученические годы были временем приобщения к высокой живописной и графической культуре. Среди его учителей – крупные мастера К.Н. Истомина, А.А. Осмеркина, П.Я. Павлинов, Н.Э. Радлов и др. Многие годы его преподавательская деятельность проходила в тесном контакте с таким блистательным рисовальщиком, как М.М. Черемных. С 1947 года Н. Пономарев – участник многих республиканских и всесоюзных художественных выставок.

Уже первые графические серии о людях, рядом с которыми прошло детство художника, – «Шахтеры Донбасса», «Донбасс восстанавливается», показанные на Всесоюзной художественной выставке 1947 года, принесли художнику значительный успех. В 1951 году за серию рисунков «Шахтеры Донбасса» Н. Пономарев был удостоен Государственной премии СССР.

И в самых ранних его работах получила развитие творческая индивидуальность художника, его лирический дар. В сериях «Волго-Дон» (1951), «О людях советской России. Рыбаки» (1964), «Паруса Подмосковья» (1969) можно видеть, как ничем не примечательный внешне сюжет наполняется поэтической глубиной. Выполненные по итогам многочисленных поездок работы – проникновенная поэма о странах, людях, природе.

Серия «Северный Вьетнам» отличается совершенством графического языка, строгой продуманностью композиций, богатством, разнообразием и красотой цвета, достоверностью и правдивостью всех деталей. Это был несомненный и большой успех художника, свидетельствующий о высоком профессиональном мастерстве. В индийском цикле, в этюдах с натуры восхищает умение несколькими прикосновениями воссоздать полные жизни сценки, портреты, пейзажи. Серия монотипий по Египту – жанровые сюжеты, пейзажные зарисовки отражают Египет древний, тысячелетний, и новый,

современный. Эти работы отличаются проникновенностью и тонкостью восприятия, глубиной выражения, поэтичностью.

Группа рисунков, созданных Пономаревым в Японии, Крыму, на Кавказе, в Киргизии, серия «Подмосковье» чрезвычайно показательны для его творчества. В них не просто глубокое понимание природы, восторг перед ее красотой. Работы, сдержанные и лаконичные, выполненные чисто графическими средствами, представляют его не как бытописателя, а как мастера, способного найти философский смысл в самых простых сюжетах.

Несколько раз на протяжении своего творческого пути Пономарев обращался к книжной иллюстрации. Среди его работ в книге – литографии к «Избранным рассказам» Н.С. Лескова (1946), а также рисунки тушью и гуашью к автобиографической повести Ф. Гладкова «Вольница» (1956). В пределах черно-белой гаммы художник достигает тонального богатства, позволяющего передать все нюансы настроения и смысла.

Изыщество, высокая графическая и живописная культура свойственны портретным образам Н. Пономарева. Среди ранних живописных работ наиболее интересен портрет матери (1954-1955), в котором отражен и характер, и судьба, и раздумья о жизни. В «Портрете Наташи», дочери художника, прослеживается явное любование своей моделью. Этот образ, полный очарования, отличается тонкой лиричностью и эмоциональностью. Пономареву удавались портреты «быстрые», он находил в них и остроту внешней характеристики, и внутреннее сходство. Выполненные с присущей ему свободой, они сохраняют ощущение непосредственной встречи с моделью. Большими достижениями стали портреты-картины (темпера на оргалите), представленные в коллекциях крупнейших музеев нашей страны. Среди них – известная работа «Патриаршие пруды». М.Булгаков».

Н.А. Пономарев – одна из значительных фигур российской художественной жизни второй половины XX века. Крупный художник, общественный и государственный деятель, талантливый и чуткий педагог, человек высокой культуры, обладавший разносторонними знаниями и даром организатора, он сыграл важную роль в развитии российского изобразительного искусства. Его творческая индивидуальность, человеческие качества объединяли мастеров, преданных подлинному искусству, свободных от политической конъюнктуры. Это определяло вектор развития тех творческих организаций, которыми ему довелось руководить. На протяжении 20 лет он возглавлял Союз художников СССР, а в последние годы жизни Российскую академию художеств. Поддерживая разные тенденции в художественных поисках, он стремился стимулировать творческую жизнь академии. Ему удалось продолжить развитие изменения отношений академии с другими художественными организациями. Основой их творческого взаимодействия стало благожелательное сотрудничество. И, наконец, под руководством Н.А.Пономарева был разработан новый Устав Академии художеств, в котором исчезло понятие социалистического реализма.

Многие годы Н.А. Пономарев преподавал в МГХИ им. В.И. Сурикова, являлся руководителем творческой мастерской графики и выпустил несколько поколений талантливых художников-графиков. В 1945 году в составе группы художников, реставраторов и искусствоведов Н.А. Пономарев был командирован в г. Дрезден для участия в поиске и спасении картин Дрезденской галереи и сопровождении художественных ценностей в Москву.

Художник удостоен почетных государственных и профессиональных наград. Его произведения представлены в собраниях крупнейших российских музеев: Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Государственного исторического музея, Государственного литературного музея, музеев многих российских городов – Рязани, Иркутска, Петрозаводска, Казани, Ростова-на Дону, Волгограда, Симферополя, а также Одесской картинной галереи, музеев Армении, Казахстана, Таджикистана, Белоруссии и др.

Источник: <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=34077>



### «Посвящается Инессе» Выставка произведений Зураба Церетели

Российская академия художеств и Московский музей современного искусства с 10 июля по 22 августа 2018 года представили выставку произведений Посла Доброй Воли ЮНЕСКО, народного художника СССР и РФ, президента РАХ и директора ММСИ Зураба Константиновича Церетели «Посвящается Инессе». В экспозиции было представлено более 30 живописных произведений автора – портреты, натюрморты и дорогие сердцу мастера пейзажи.

Наверное, нет и не может быть в мире ни одного художника, которого, независимо от возраста, не вдохновляла бы Ее Величество Женщина. У художника Зураба Церетели тоже есть своя Муза – нежно любимая супруга Инесса, с которой была пройдена большая часть жизненного пути.

Об отношении к ней мастера красноречиво говорят многочисленные полотна, посвященные Инессе. Он пишет их на протяжении всей творческой жизни, они разные по стилю и манере – от реалистичных до абстрактных портретов-посвящений. Спустя годы после ухода Инессы из жизни художник по-прежнему часто обращается к ее образу, словно вновь и вновь благодаря за счастье совместно прожитых лет. Но боль от утраты не утихает и порой выплескивается на холст. На портрете «Инесса», написанном в 2008 году, героиня держит в руках свечу, и сама она окружена множеством горящих свечей. Композиция воспроизводит грузинскую народную мудрость: свет свечи не дает потерять дорогу. В этой картине особо ощущаешь жизненную силу

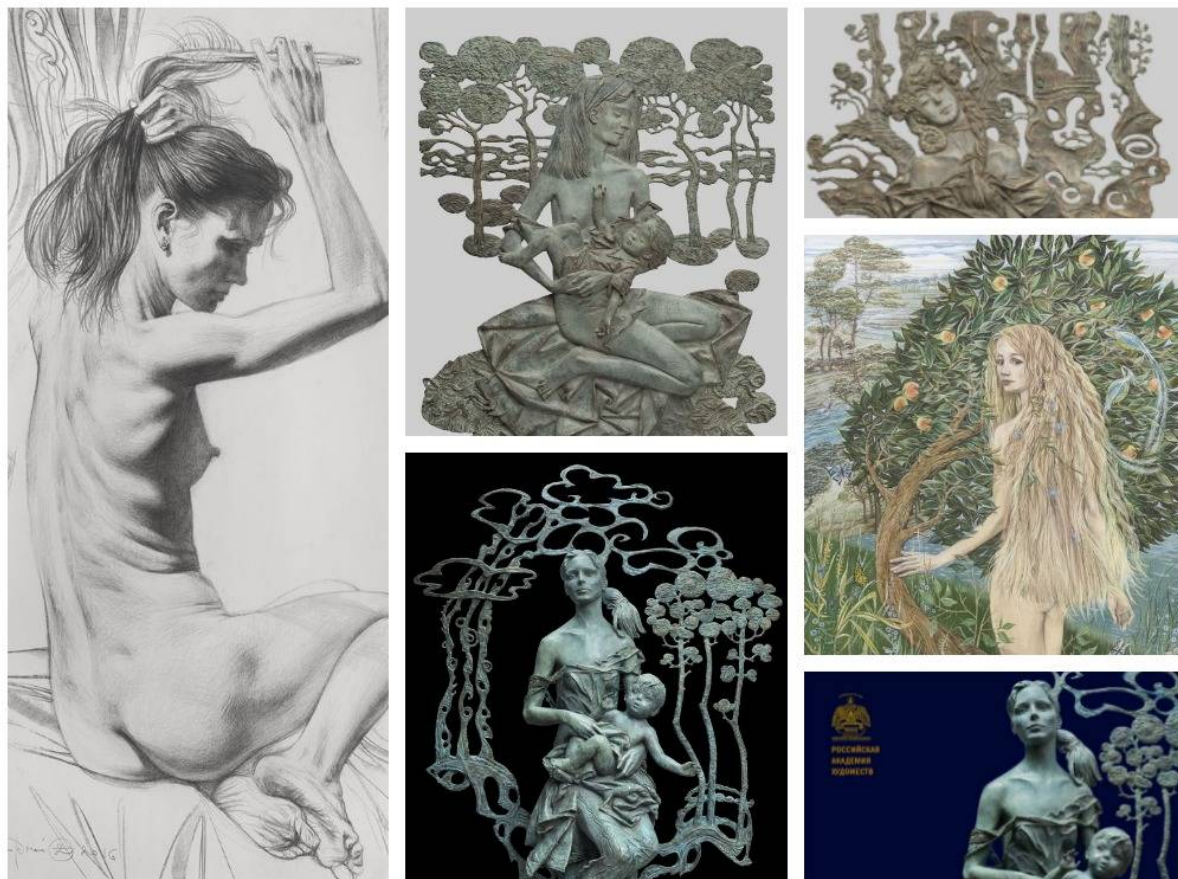
художника и силу его любви к той, о которой он сказал сразу после их женитьбы: «У меня родилось желание, чтобы каждый прожитый день был для жены праздником». И позже: «Я старался всю ее жизнь сделать радостной. Мне повезло, что у меня была чудная жена».

Представленные в экспозиции полотна Зураба Церетели наполнены чувством любви к жене. Они вновь и вновь доказывают зрителю, что именно любовь служит источником истинного искусства. Марк Шагал, с которым художнику посчастливилось общаться, часто повторял, что «невозможно написать картину без любви».

На выставке также были представлены портреты дочери и внука художника, а также близких друзей семьи Церетели, что усилило впечатление камерности выставки, придало ей интимный, личный характер. Художник как бы приглашает зрителя в свое личное пространство, доверяя ему самое ценное, что у него есть в жизни.

*Елена Романова,  
член-корреспондент РАХ*

Источник: <http://rah.ru/events/detail.php?ID=34147>



### «Очень человеческое»

## Выставка скульптуры и графики Олега Закоморного

Выставка произведений заслуженного художника РФ, члена-корреспондента Российской академии художеств Олега Георгиевича Закоморного, приуроченная к 50-летию автора, прошла с 10 июля по 29 июля 2018 года в залах Российской академии художеств.

Олег Закоморный – скульптор и художник с яркой творческой индивидуальностью. Все работы мастера апеллируют к образно-эмоциональному мышлению зрителя, обладают художественной целостностью и стилистическим единством. Легкие, невесомые штрихи графики Закоморного неожиданно гармонично сливаются с тяжелой, твердой бронзой его скульптур. Удивительное качество, присущее его произведениям: особый взгляд на мир, очень трепетный, внимательный к характеру и деталям, такой человеческий и в то же время человеческий.

«Художник и муза», «Нега», «Пробуждение любви», «В ожидании малыша», «Мы приходим в этот мир», «Радость материнства», «1 сентября», «Чуть не поймал» – каждая работа мастера не просто портрет или пейзаж, это крохотные картинки из жизни, маленькие истории. В этом заключается одна из главных особенностей творчества художника – он вкладывает свои личные переживания и чувства в произведения.

Художник родился в городе Новосибирске в 1968 году. В 1986 году окончил Московскую среднюю художественную школу им. Н.В. Томского, в 1994 г. – Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова, где учился

у Л.Е. Кербеля. Является членом Московского союза художников, Творческого союза художников России, Международного художественного фонда.

Мастер работает во многих жанрах: парковой и ландшафтной скульптуры, малой декоративной скульптуры, скульптурного портрета. Разнообразны темы его творчества – и женские образы, и детский портрет, и жанровые сцены, и анималистика, а также фантастические, фэнтезийные мотивы, в которых наиболее ярко проявляется воображение автора.

О. Закоморный – автор работы «Душа танца», с 1994 года ставшей одноименной национальной премией, ежегодно вручаемой выдающимся балетным артистам, хореографам, педагогам нашей страны, а также наградной статуэтки «Мечта», вручаемой лучшим детским танцевальным коллективам страны.

Скульптор провел большое количество персональных выставок в разных регионах России. Его произведения находятся в собраниях более чем 40 музеев нашей страны.

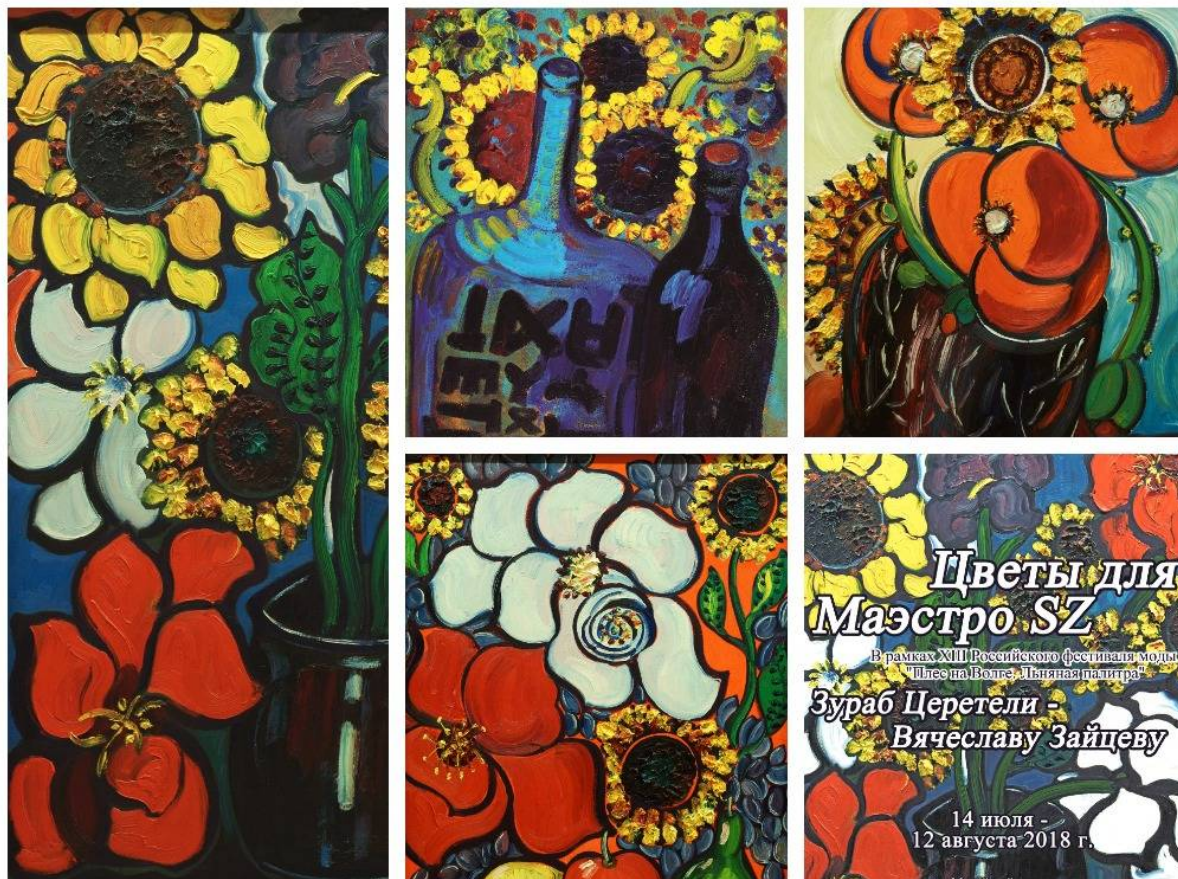
Графика и скульптура Закоморного, как правило, сосуществующие на равных в одном экспозиционном пространстве, отсылают друг к другу и усиливают общее впечатление, которое зритель получает при посещении выставки.

Графические зарисовки художника можно по праву считать такими же полноценными произведениями, как и его скульптуры. Они являются отражением личности автора, выражают его характер, психологию, взгляд на жизнь и, разумеется, несут печать неподражаемого авторского почерка, который сразу узнается и навсегда запоминается.

Скульптура автора отличается оригинальностью и высокой художественностью. Утонченность пластических форм, нестандартные композиционные решения, а также постоянный диалог с классикой и передача музыкальных ритмов являются характерными чертами его скульптурных произведений.

В экспозиции было представлено около 30 работ художника, которые наиболее полно раскрывают творческий мир Закоморного и знакомят зрителя с наиболее яркими произведениями автора.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=34119>



## Цветы для Маэстро SZ. Зураб Церетели – Вячеславу Зайцеву

Плёсский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник совместно с Российской академией художеств с 14 июля по 12 августа 2018 года представил выставку произведений народного художника СССР (1980), Грузинской ССР и Российской Федерации, действительного члена АХ СССР, Президента Российской Академии художеств (1997), лауреата Государственной премии СССР (1970) и лауреата Ленинской премии (1976), Посла доброй воли ЮНЕСКО Зураба Константиновича Церетели.

Выставка в Музее пейзажа (г. Плес) состоялась в рамках XIII Российского фестиваля моды «Плес на Волге. Льняная палитра» в год 80-летнего юбилея легендарного модельера, художника и дизайнера, академика РАХ, лауреата Государственной премии РФ Вячеслава Михайловича Зайцева. Многолетняя дружба, связывающая этих выдающихся творческих людей, подарила жителям и гостям Плеса уникальную возможность увидеть потрясающие произведения станкового искусства, снискавшие своему автору известность и славу у зрителей всего мира.

Творчество Зураба Церетели занимает заметное место в истории искусства рубежа тысячелетий в России и за ее пределами благодаря неординарности личности мастера и неповторимым особенностям его творческого метода. Последний можно назвать «бинарным», двойственным по своей структуре, сочетающим академическую школу, с одной стороны, и многие формы авангарда, с другой. Глубокий знаток истории искусств

и философ, художник Церетели неизменно является активным участником современного мирового художественного процесса. В стилистике его произведений органично сочетаются традиции культур древнего Востока и современной Западной цивилизации.

Монументальные композиции и дизайнерские работы Зураба Константиновича находятся в Великобритании и США, Испании и Португалии, Франции и Италии, Японии, Сирии, Турции, Уругвае; станковые произведения – в музейных и частных собраниях России, Грузии, США, Англии, Испании, Швеции и т.д. Персональные выставки мастера, постоянно претворяющего в жизнь новые идеи и замыслы, проходят во многих странах мира, в Музее пейзажа Плеса такая экспозиция была показана впервые.

Квинтэссенция оптимизма, утверждение чувственного и яркого, красочного, пластичного и насыщенного до предела бытия как подлинного дара жизни – творческое кредо живописца Зураба Церетели. Его произведения прочно вошли в историю изобразительного искусства новой России, стали впечатляющим и мощным художественным явлением. В творчестве мастера осуществляется синтез художественного опыта XX века, новых тем и экспериментов нашего времени и, в то же время, выражается стремление автора создавать «искусство для искусства».

Экспозицию составили более 20 живописных полотен мастера и работ, выполненных в технике объемной эмали.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=34136>



### **Международная мемориальная акция в день 100-летия гибели семьи Романовых**

В день 100-летия мученической гибели семьи Романовых Российское военно-историческое общество провело международную мемориальную акцию в Москве, городах России и зарубежья.

17 июля 2018 года в 10:30 по московскому времени траурные мероприятия одновременно прошли у нескольких десятков памятников императору Николаю II и царской семье, расположенных на территории России и за ее пределами. Память царской семьи почтили в Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Калуге, Курске, Сочи, Челябинске, Республике Крым, Красноярском крае, а также в Боснии и Герцеговине, Италии и Сербии. В Москве акция памяти состоялась на «Аллее правителей» в Петроверигском переулке, 4, строение 1.

В церемонии приняли участие: автор памятников «Аллеи правителей», президент Российской академии художеств Зураб Константинович Церетели, представители Министерства культуры РФ, Министерства обороны РФ и Российского военно-исторического общества.

Историческая тема является одной из приоритетных в творчестве З.К. Церетели, выражением его художественных интересов и просветительских целей. «Люди, особенно молодые поколения, должны знать свою историю», – убежден Зураб Церетели. На протяжении длительного времени мастер работает над серией скульптурных произведений, посвященных российским государственным деятелям, выдающимся представителям науки, искусства, духовным лидерам, важнейшим событиям в истории страны. Ряд работ этого цикла составляют постоянную экспозицию Галереи искусств на Пречистенке, 19, вызывая неизменный интерес зрителей.

Там же находится скульптурная композиция «Ипатьевская ночь», посвященная трагическим событиям, произошедшим в ночь с 16 на 17 июля 1918 года в Екатеринбурге, когда российский император Николай II, его жена императрица Александра Федоровна, их дети и приближенные были расстреляны. З.К. Церетели запечатлел Николая II и членов его семьи в минуты наивысшего духовного напряжения, их лица и позы, исполненные внутреннего благородства, выражают готовность достойно встретить предначертания судьбы. Композиция воспроизводит фрагмент подвала, где произошли трагические события. На стене, испещренной следами пуль, обозначен год их гибели. Из разлома каменной стены прорастает робкий побег – как символ надежды на духовное возрождение России и память потомков. Частью этой композиции являются цитаты из писем Александры Федоровны, великой княжны Ольги, обращенные к сердцам людей и Богу с мольбой о прощении своих врагов. Скульптурная композиция «Ипатьевская ночь» – это дань памяти прошлому и, вместе с тем, повод к размышлению для всех живущих сейчас, в суетном ритме современной жизни.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=34145>



### «Атлас наблюдателя»

## Выставка произведений Франсуа Башло (Франция)

Выставка произведений Франсуа Башло была представлена 17 июля – 9 сентября 2018 года в МВК РАХ – Галерее искусств Зураба Церетели. В экспозиции было показано более 40 работ французского художника, выполненных в технике «цифровой живописи». Презентация проекта и творческая встреча с художником состоялась 4 сентября.

Кто он, Франсуа Башло – нетипичный художник, пришедший к живописи на склоне лет? Сам он, возможно, ответит на этот вопрос отрицательно, предпочитая использовать понятие «*honnête homme*» (дословно «порядочный человек») Франции XVIII-XIX веков, то есть профессионала, в данном случае врача, который интересуется разными видами искусства и сам занимается некоторыми из них. Человек, который участвует в государственной, профсоюзной и экономической жизни общества, будучи Генеральным секретарем Постоянно действующей ассамблеи Палат свободных профессий. Человек, который участвует в научной жизни, создав Французское частное общество онкологии, где он стал первым Генеральным секретарем. И, наконец, человек, который участвует в политической жизни, заседая в качестве депутата в Парламенте Франции. Как типичный «*honnête homme*» французского образца, он дрейфовал под парусом, бороздил моря, путешествовал по миру. Он наблюдал, делал заметки.

Этот беглый обзор многогранной личности гостя Академии необходим, чтобы определить путеводную нить его работ, представленных зрителям на обозрение. В своей профессии врача-онколога и терапевта-рентгенолога он зачастую прибегал

к изобразительному искусству в начале работы, когда перерисовывал анатомию человеческого тела, в особенности же, в ходе своей ежедневной практики для того, чтобы объяснять своим пациентам происхождение их недугов и терапевтических средств, которые он будет использовать. Он получил признание как хороший художник, что в ту пору выразилось в принадлежащих его кисти портретах родственников. Не менее интересными являются и женские портреты, созданные Франсуа Башло в этот период.

Впоследствии одно событие радикальным образом изменило его творческий путь – «Большая охота» в Африке, в которой он принимал участие в 1970-1980-х годах. Слоны стали его неизменным спутником. В течение более чем 30 лет он собирал информацию и создал впечатляющую коллекцию произведений, посвященных этой теме.

Именно тогда по-настоящему и начался его творческий путь как автора и иллюстратора трех «изящных книг»: «Слоны армий, от Семирамиды до Красных кхмеров...» (Изд. «L'Harmattan», 2004 г.; 45 полностраничных иллюстраций, выполненных сухой иглой); «Представления слонов, от боли до подкожного шприца» (Изд. «L'Harmattan», 2011 г.; 52 полностраничные отсканированные черно-белые иллюстрации); «Слон. Воображение человека, от Ниямы до слона Бастилии» (Изд. «L'Harmattan», 2018 г.; 63 полностраничные отсканированные цветные иллюстрации).

Поразительное динамическое воспроизведение некоторых иллюстраций, в отличие от статичных изображений, побуждало к тому, чтобы дать им дальнейшее развитие за пределами книги... Почему бы не попробовать увеличить такую сцену до размеров фрески? Именно таким образом Ф. Башло перешел от изображения сухой иглой к пиксельному изображению – так называемой «цифровой живописи», от бумаги формата А4 до холста площадью более пяти квадратных метров. Разумеется, чтобы распечатать оцифрованный элемент на материальном носителе, требуется участие компетентного специалиста, способного точно воспроизводить цвета и преемственность структуры модели, к помощи которого и прибегает художник.

Эти картины, эти «цифровые полотна» могут классифицироваться в большом семействе декоративного интерьерного, даже экстерьерного искусства с использованием носителя, устойчивого к неблагоприятным погодным явлениям. Их роль состоит в украшении пространств общественных зданий с тем, чтобы сделать их более живыми, чего обычно недостает этим пространствам в повседневности. «Цифровое панно» должно шокировать, притягивать взгляды, появляться сначала как странное разноцветное пятно, расплывшееся по стене. Изучение «цифрового полотна», изобилия деталей и их реализма прерывает повседневную жизнь зрителя или отрывает его от сиюминутных забот.

В Парижском регионе художник-врач-онколог организовал постоянную выставку, действующую с весны 2018 года. На свое первое полупубличное выступление примерно с пятьюдесятью работами на тему «Африка и Азия встречаются в Солони» он пригласил только своих родственников и друзей. По приглашению президента Российской академии художеств Зураба Церетели, Москва фактически стала первым городом, где Франсуа Башло приняли в большую семью художников.

Источник: <http://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=34199>



### «В рамках черного квадрата» Фотовыставка Бориса Сысоева

Уникальная выставка работ члена Московского союза художников, Почетного члена Российской академии художеств, фотографа Бориса Григорьевича Сысоева – «В рамках черного квадрата» была открыта с 24 июля по 12 августа 2018 года в выставочных залах Российской академии художеств.

По задумке автора, каждый фотопортрет, представленный на выставке, имеет определенный формат – повторяет оригинальный размер «Черного квадрата» Казимира Малевича. Зрителям раскрывался смысл супрематической «клетки», они стали свидетелями того, как «нуль форм» наполнился конкретным и беспредметным одновременно.

Экспозицию составили более 30 работ, где «в рамках черного квадрата» оказались лица известных художников, поэтов, актеров, деятелей искусства – личностей, ставших своеобразными «иконами» своего времени, средоточием современной культуры.

*«Думаю, не будет большим преувеличением, если скажу, что “Черный квадрат” Казимира Малевича – с одной стороны, самая цитируемая, но в то же время и самая неоднозначная работа начала XX века.*

*В 1915 году Малевич встал на позицию полного разрыва с предметностью, подкрепленную декларированием черного квадрата как “нулем форм”: “Я преобразился в нуль форм, и вышел за нуль к беспредметному творчеству”.*

*В оригинальной супрематической доктрине художника значение нуля простиралось от “ничто” до “всего”. Помимо этого “нулевое” значение черного квадрата заключалось и в том, что он стал базовой формой, супрематической “клеткой”, как его называл сам Малевич.*

*В супрематизме черный квадрат на белом фоне означал “нуль”, во-первых, потому, что он знаменовал начало беспредметности, а во-вторых – конец традиционного предметного мышления художника. С тех пор квадрат стал знаковой формой супрематизма и точкой нулевого отсчета. Таковым его делал пластический лаконизм. Одновременно квадрат являлся и «нулевым» выражением цвета – черный “не-цвет” на белом, понимаемом художником как “пустыня небытия”.*

*Задумавшись обо всем этом, я решил поместить в “нуль форм” – черный квадрат – своего рода “нуль жизни” – куриное яйцо. И, развивая идею, наполняя смыслом, стал помещать в это пространство сделанные мной портреты художников.*

*Сначала это были портреты “художников-беспредметников”, продолжателей творчества Малевича. Но в ходе споров и обсуждений родилось понимание того, что практически все современные художники вышли из “Черного квадрата”, так же как писатели – из “Шинели” Гоголя. Позже появились портреты поэтов, писателей, музыкантов – людей, не ординарных в своем творчестве.*

*Да, с этим можно спорить, но именно этого-то мне и хочется.*

*С уважением, Ваш Борис Сысоев».*

Борис Григорьевич Сысоев (род. 1950) – профессиональный фотограф и журналист, Почётный член Российской академии художеств, член Московского союза художников.

Выпускник факультета фотожурналистики Института журналистского мастерства при Союзе журналистов СССР. В юности сотрудничал с Государственной Третьяковской галереей.

Работал в ряде общесоюзных и общероссийских СМИ. Автор фоторепортажей и отдельных снимков для множества газет и журналов, в том числе таких известных, как «Огонёк» и «Paris Match».

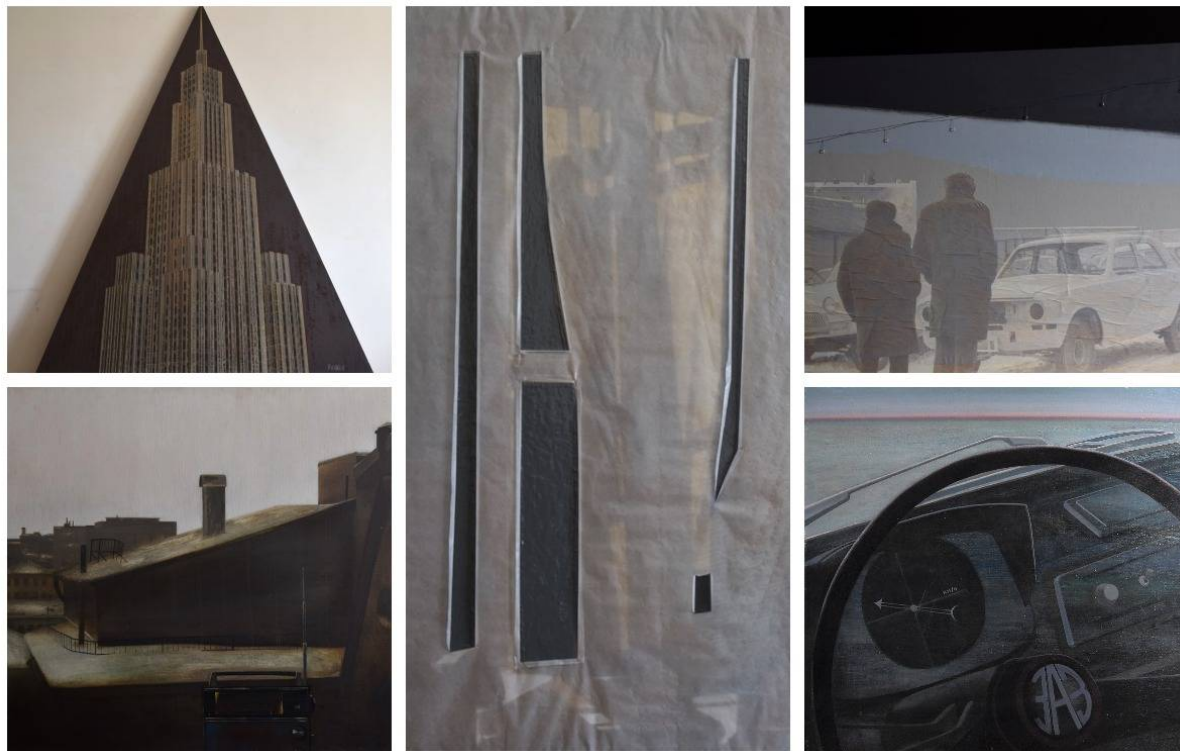
На протяжении двенадцати лет являлся фотографом Пасхального фестиваля под руководством Валерия Гергиева.

Участвовал в оформлении книг, буклетов и рекламных изданий многих художников, поэтов – И. Губермана, А. Ливанова, П. Никонова, А. Мичри, И. Виханского, В. Малолеткова, А. Шмаринова, О. Вуколова, Н. Никогосяна и других авторов.

Активный участник столичных выставочных проектов: «75 лет МОСХа», «80 лет МОСХа», «Зураб Церетели. 24 часа», «Виват, Маэстро!» и др., групповых выставок в Московском музее современного искусства, в Малом манеже, в Музее-мастерской С.Т. Коненкова, в архиве Российской академии наук, в литературном музее «Дом И.С. Остроухова в Трубниках», выставок в Санкт-Петербурге, Тбилиси и других городах.

За создание фоторяда образов современных художников и пропаганду деятельности Российской академии художеств награжден Дипломом РАХ и Золотой медалью Российской академии художеств, медалью «За заслуги перед Академией», другими наградами.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=34123>



### «Музыка над городом» Выставка произведений Андрея Волкова

Выставка живописных произведений члена-корреспондента Российской академии художеств Андрея Викторовича Волкова состоялась со 2 по 19 августа 2018 года в выставочных залах Российской академии художеств.

Андрей Волков (род. 1948) – известный российский художник, чье творчество посвящено исследованию городского пространства, преимущественно, Москве. Более 20 работ автора, представленных в экспозиции, продолжают эту тему, открывая в ней неожиданные грани. Наряду с совершенно новыми мотивами, найденными в наши дни, Волков использует свои старые картины и авторские фотографии как импульс для новых работ. Сюжеты нередко повторяются, но подвергаются переосмыслению. Среди важных для художника, давно волнующих его пластических тем, – проблематика соотношения света, цвета и фактуры.

Москва Волкова лишена черт нарядной, роскошно живущей, состоящей из контрастов столицы – об этом статусе напоминает лишь масштаб сооружений, нередко подавляющих человека. Впрочем, сам человек на этих полотнах почти отсутствует – его заменяет тщательно подобранный к каждой работе архив материалов, преобразующий жизнь в документальную среду одинокого, утонченного зрения. Город нарисованный и город реальный стремятся слиться, а калька – основа некоторых произведений – максимально раскрывается навстречу воздуху и свету. Такой выбор художественных средств, возможно, предвещает пути дальнейшего развития и переосмысления материальных и эстетических практик изобразительного искусства в XXI веке.

Художник принадлежит к поколению «семидесятников»: он вступил на арт-сцену начала 1970-х одновременно со многими яркими представителями молодежной живописи,

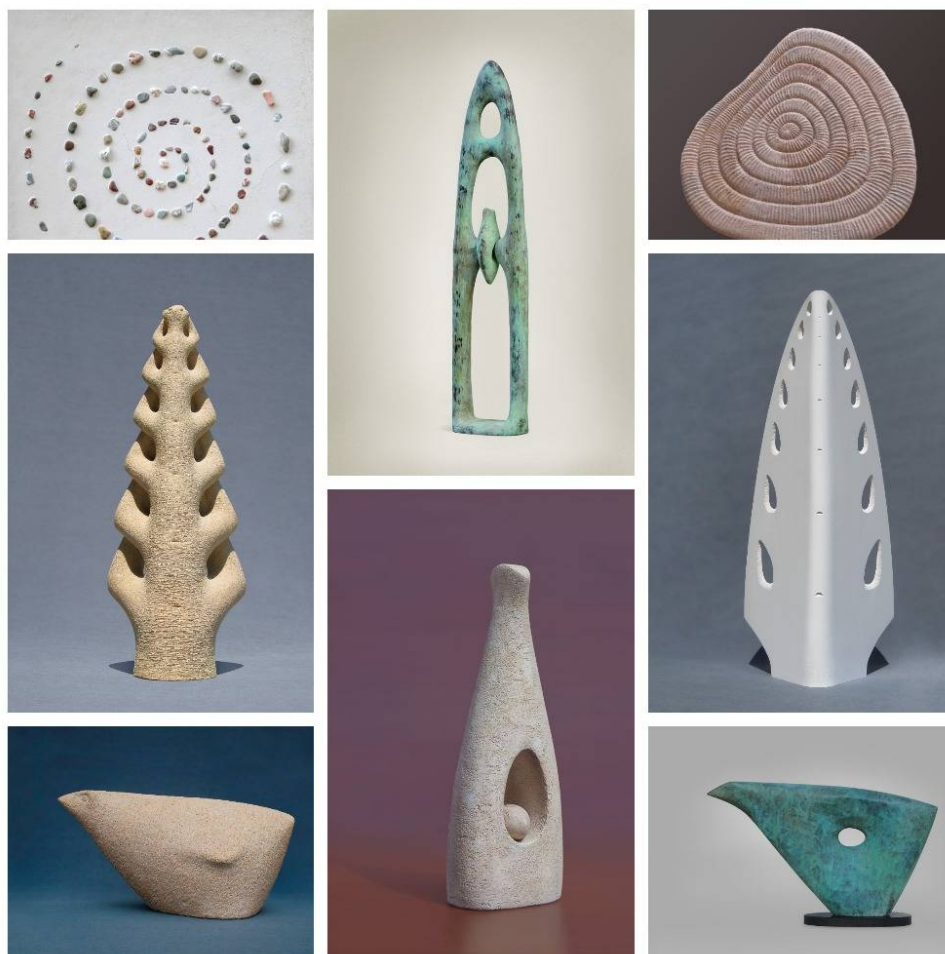
склонных к разрушению прежних канонов. Волков быстро доказал и свою творческую самостоятельность, и неповторимость собственного мировидения.

В 1971 году Андрей Викторович Волков окончил Московское высшее художественно-промышленное училище (ныне МГХПА им. С.Г. Строганова) и тогда же стал показывать свои работы на молодежных выставках. С 1973 года является участником всероссийских, всесоюзных и международных выставок.

В 1993 году А.В. Волков стал членом Московского союза художников. В 1984 году художник был награжден золотой медалью Французской академии художеств по итогам выставки «Традиции и поиск» (Grand Palais, Париж). В 1998 году за городские пейзажи удостоен премии Правительства Москвы в области литературы и искусства, в 2001 – серебряной медали Российской академии художеств. Произведения художника хранятся в Третьяковской галерее, Московском музее современного искусства, в ряде региональных музеев России, а также в Музее Людвига (Кельн), художественном музее гор. Щецин (Польша), в частных собраниях Германии, США, Франции и других стран.

Творчеству Волкова свойственны ассоциативность, игра с пространственными эффектами, соединение романтической интонации с иронией и документальной работы с поиском личных образов. Обращенный к современности, всегда склонный к художественным экспериментам, свои наблюдения и раздумья он зачастую облекает в нетрадиционную форму. Выставка показала новый этап творческих исканий мастера с характерным для него отказом от парадигмы «плоской картины» и движением в сторону пространственного искусства.

Источник: <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=34156>



## Выставка произведений Арсена Гушапша

*«Какая мощная метафизика!»*

*Михаил Шемякин об искусстве Арсена Гушапша*

Выставка произведений Арсена Гушапша состоялась с 28 августа по 9 сентября 2018 года в выставочных залах Российской академии художеств.

Арсен Гушапша – скульптор, член-корреспондент Российской академии художеств (2012), член Союза художников России (2006), Творческого союза художников России (2010). Родился в поселке Кенже (городской округ Нальчик) Кабардино-Балкарской Республики. В 1981 году окончил Московскую среднюю художественную школу – знаменитую МСХШ (ныне – Московский академический художественный лицей). Будучи выпускником Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова (1987), был удостоен Золотой медали Академии художеств СССР за дипломную работу «Жажда» – редкий случай в академической истории, когда столь высокая награда была присвоена выпускной работе. Награжден Золотой медалью Творческого союза художников России (2010). С 1991 года стажировался в Италии. Живет и работает в Нальчике.

Арсен Гушапша – один из наиболее ярких представителей современной скульптуры, работающий много и плодотворно в области станковой и монументальной пластики. Его

«фирменный стиль» – предельная ясность формы, пронзающая сознание, подобно четко сформулированной мысли, и вместе с тем особые теплота и человечность, заключенные в оболочке созданных скульптором образов.

На выставке представлены скульптурные серии «Птица», «Материнство», «Знаки солнца», выполненные в различных материалах, а также монументальные проекты мастера – «Древо жизни» (Стамбул), Мемориальный комплекс М. Лермонтову (Нальчик) и другие.

Скульптор, вдохновленный методологией творчества известного кабардино-балкарского художника, члена-корреспондента РАХ Руслана Цримова, создает обширные серии работ, проводя одни и те же узнаваемые образы через трансформации в пространстве и материале, как бы постепенно выявляя, обнаруживая их сущность. «Твой взгляд – да будет тверд и ясен. Сотри случайные черты – И ты увидишь: мир прекрасен», – писал Александр Блок. В наше перенасыщенное информационными потоками время парадоксальная лаконичность произведений Арсена Гушапша воспринимается как молчание мудрецов.

В центре творческого внимания мастера вечные ценности – жизнь, ее зарождение, смысл бытия, а также одна из актуальнейших тем современной эпохи – осмысление прошлого. Вся мировая история и XX столетие были наполнены драматическими событиями – войнами, угнетением, геноцидом, страданиями миллионов. Наступившее тысячелетие и XXI век доказывают, что земной мир по-прежнему далек от совершенства, а мысли людей отягощены алчностью и злобой. В этих условиях миссия художника обретает особое значение. Искусство не всегда способно изменить сознание человека, но может послужить для него спасительным маяком в непроглядном тумане сомнений и душевного мрака.

Каждое обращение Арсена Гушапша к трагическим событиям прошлого является не иллюстрацией, а своего рода философским посланием к памяти ушедших и, прежде всего, к сознанию современного человека. Мастер трансформирует драматическую коллизию в притчу со светлым исходом. Таково, например, его произведение – «Памятник жертвам Кавказской войны» (Нальчик).

Возможность диалога со зрителем для изобразительного искусства заключена в форме и только в ней – будет ли образ «считываться» или останется непонятым. Как выпускник академического вуза Арсен Гушапша убежден в том, что классическая школа содержит в себе всю широту перспектив художника, поскольку изначально обеспечивает его необходимым арсеналом навыков и умений.

Удивительным образом судьба благоволит мастеру, позволяя ему реализовывать свои проекты, когда многие художники нередко упираются в стену финансовых трудностей. Возможно, это награда за упорство в желании воплотить мыслимую идею в зримую форму и неприхотливость в выборе материала, который оказывается под рукой в то таинственное время, когда образы начинают требовать выражения. Художник использует алюминиевую фольгу, проволоку, металлические прутья, полиэтилен, неоновые лампы, газеты, папье-маше, кожу... Невольно вспоминается Пиросмани, творивший свои шедевры на клеенках из тифлисских трактиров.

Скульптор уверен, что современному художнику необходим универсализм. Не всеядность, но креативность и широта владения материалом. В искусство приходят новые технологии. Не замечать этого, значит, обрекать творчество на стагнацию, остановку, исчезновение. Либо стремительный натиск нового поглотит традиционное

искусство, либо оно прорастет сквозь быстротекущее время, как прорастает дерево на камне. Скульптор делает все от него зависящее, чтобы сохранить и приумножить лучшие традиции вааяния.

Искусство XXI века значительно расширило свои функциональные возможности – современное произведение не довольствуется одним лишь созерцанием, становясь полноценным участником жизни социума. Настойчиво преодолевая рамки «пиршества для глаз», оно обращается к своему изначальному предназначению, тесно связанному с культовым характером, активно участвующим в жизни человека, формирующим его сознание. Отсюда, и одна из тенденций поисков Арсена Гушапша – обращение к формам раннего искусства, осмысление древнего и средневекового наследия, фольклорных национальных традиций. Таким образом, художник движется к обретению энергетически наполненной, способной к сильному воздействию формы.

Арсен Гушапша творит с уверенностью в правильности избранного пути, и в образах его произведений чуткий зритель обнаружит отчетливое провозвестие художественного языка нового тысячелетия.

*Мария Вяжевич, академик РАХ*

Источник: <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=34189>



### «Алексей Жабский. Судьба на холсте»

Выставка «Алексей Жабский. Судьба на холсте» состоялась с 5 сентября по 7 октября 2018 года в МВК РАХ – Галерее искусств Зураба Церетели. Она была организована Российской академией художеств при поддержке Министерства культуры Российской Федерации и Государственного музейно-выставочного центра «РОСИЗО».

Персональная выставка Алексея Александровича Жабского (1933–2008) представила коллекцию работ автора, переданную в дар «РОСИЗО» вдовой мастера Л.М. Жабской в год 85-летия со дня рождения художника. Это собрание, состоящее из 146 работ, наиболее полно демонстрирует периоды творчества выдающегося российского художника, чем выигрышно отличается среди других музейных коллекций работ этого автора.

В экспозиции выставки «Алексей Жабский. Судьба на холсте» было представлено более сотни картин и рисунков, последовательно и всесторонне освещающих творческий путь художника: от живописных студенческих опытов во время учебы в Государственном художественном институте им. В.И. Сурикова до поздних работ 2000-х годов.

В состав выставки была включена небольшая картина «Один», которую можно считать программной: в замкнутом пространстве мастерской спиной к зрителю изображен сам художник, сидящий перед пустым холстом. На мольберте рядом с ним законченная картина – его знаменитый пейзаж «Уголок старой Москвы». Чистый холст притягивает взгляд зрителя – мы заглядываем через плечо художника туда, где он, далекий от сиюминутной жизни, начинает творить свою идеальную реальность.

Исторические композиции и эскизы к ним, портретные циклы, пейзажи Углича и Москвы, натюрморты и графика из собраний Государственной Третьяковской галереи, Союза художников России, Российского государственного архива литературы и искусства,

Музея архитектуры имени А.В. Шусева и фондов семьи художника – представили А.А. Жабского как замечательного живописца и рисовальщика, виртуозно владеющего разными графическими техниками.

**О художнике:**

Алексей Александрович Жабский родился 20 марта 1933 года в деревне Александровка Новосибирской области.

После трагической гибели мужа в 1940 году Ульяна Гавриловна Жабская, мать Алексея, с шестью детьми переселилась в шахтерский городок Киселевск, а вскоре началась война. Жили в землянке бедно и голодно. В доме было совсем мало вещей, самое ценное – котелок и книга сказок Пушкина. Серия картин Алексея Александровича «Дети войны. 1943 год» именно отсюда, из его военного детства. На картинах – молодая вдова и дети, одинаково хрупкие и бледные, делят военный паек, читают, рисуют, готовятся к школе.

В будущей профессии, угаданной в детстве, Жабский не сомневался никогда. Шестнадцатилетним подростком Алексей поступает в Свердловское художественно-ремесленное училище №42 на альфрейно-живописное отделение. Возможно, именно отсюда он вынес бесценное чувство материала и стиля, которое гораздо позднее реализовалось в его композициях-«обманках».

Следующей ступенью стало Свердловское художественное училище, знания и умения, полученные в эти годы, помогли ему в дальнейшем организовать изостудию в общежитии Главмосстроя. Наиболее талантливые ученики Жабского поступили в различные художественные учебные заведения Москвы и стали профессионалами. В 1959 году сбылась главная мечта Алексея Александровича – по направлению Министерства культуры СССР он поступает в Государственный художественный институт им. В.И. Сурикова на факультет станковой живописи (мастерская профессора Д.К. Мочальского).

В 1965 году после окончания МГХИ выпускник Жабский получил направление в Комбинат живописного искусства, выполнявший заказы «объектов соцкультбыта». Исторические, историко-революционные темы, сюжеты из современной жизни – это разнообразие все-таки давало ему возможность выбора и творческой самореализации. Несколько его полотен этого периода – «По долинам и по взгорьям» 1967 г., «Мы новый мир построим» 1968-69 гг. (Третьяковская галерея) – стали настоящими, большими удачами. В 1967 году А.А. Жабский был принят в Союз художников СССР.

Студентом, а потом и признанным художником Алексей Александрович в течение 20 лет каждое лето приезжал в Углич, предпочитая общежитие студгородка обжитым коллегам творческим дачам. Древняя угличская земля вдохновляла его на создание удивительно поэтичных пейзажей. Углич для художника – это стены Богоявленского собора и Дивная церковь Алексеевского монастыря. Это старые знакомые – студенты и соседи, которые позировали мастеру. Написанные здесь портреты стали отдельной главой творческой биографии. Художественное наследие Алексея Жабского отличается широким жанровым разнообразием: масштабные многофигурные композиции, пейзажи, портреты, натюрморты. Интерес к древней истории Отечества вылился в создание таких полотен, как «На поле Куликово» (1980 г.), «На половецкие степи» (1985 г.) и др.

Неизменной любовью живописца всегда был натюрморт. Он будто не может насмотреться на самые разные вещи – простые и изысканные: чугунок и кувшин, сушеная

рыба, хлеб с пригоревшей коркой, ветка цветущей вишни, гипсовые слепки, гравюра, старые книги... Он пишет фрукты и цветы в духе старых мастеров. Увлекается «обманками», как их писали русские художники, в том числе его любимый Федор Толстой. Алексей Жабский то и дело «подставляет» взгляду зрителя то складки драпировки, то скомканную бумагу, то помятый коричневый пакет. Живописная часть творческого наследия художника обширна и достаточно хорошо известна, представлена в музеях и опубликована в различных изданиях. Но вторая его составляющая, графика, хранящаяся в собрании семьи, – акварель, пастель, рисунок – еще только выходят из укромной тьмы папок на свет выставочных залов.

А.А. Жабский – член Союза художников с 1967 года, заслуженный художник Российской Федерации (1996), участник всесоюзных и республиканских выставок. Обладатель многочисленных дипломов и медалей Министерства культуры РФ, Российской академии художеств, Союза художников и МОСХ. Произведения А.А. Жабского хранятся в Государственной Третьяковской галерее, Государственном русском музее, музеях и художественных галереях Москвы, Углича, Тулы, Твери, Кирова, Омска, Орла, Белгорода и многих других, в частных собраниях в России и за рубежом.

Творческое наследие заслуженного художника России составляют около 900 работ разных жанров. При этом его творчество только начинает открываться зрителю, поскольку первая персональная выставка автора состоялась лишь после смерти художника, весной 2009 года.

Источник: <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=34188>



## Выставка произведений Валерия Башенина к 75-летию художника

Выставка произведений заслуженного художника Российской Федерации, члена-корреспондента Российской академии художеств Валерия Викторовича Башенина состоялась с 7 по 23 сентября 2018 года в залах Российской академии художеств.

Экспозицию составили более 80 живописных и графических произведений разных лет, представляющие творчество интереснейшего мастера и один из аспектов художественных исканий конца XX столетия.

Валерий Викторович Башенин родился в 1943 году в городе Воткинске. С 1959 г. по 1964 г. учился в Саратовском художественном училище, в 1968–1973 гг. в МВПХУ (бывшем Строгановском) на отделении монументальной живописи. На протяжении ряда лет работал в комбинате монументально-декоративного искусства Московского художественного фонда. Автор монументальных композиций для общественных зданий. Опыт работы со стеной во многом помог ему в дальнейшем творчестве.

Своим учителем считает Михаила Шварцмана, создателя художественно-философской системы «Иератизм». Иературы Шварцмана – выражение в знаковой форме таинственных законов Вселенной, в понимании художника – основополагающих, структурных свойств мироздания, управляемого божественным помыслом.

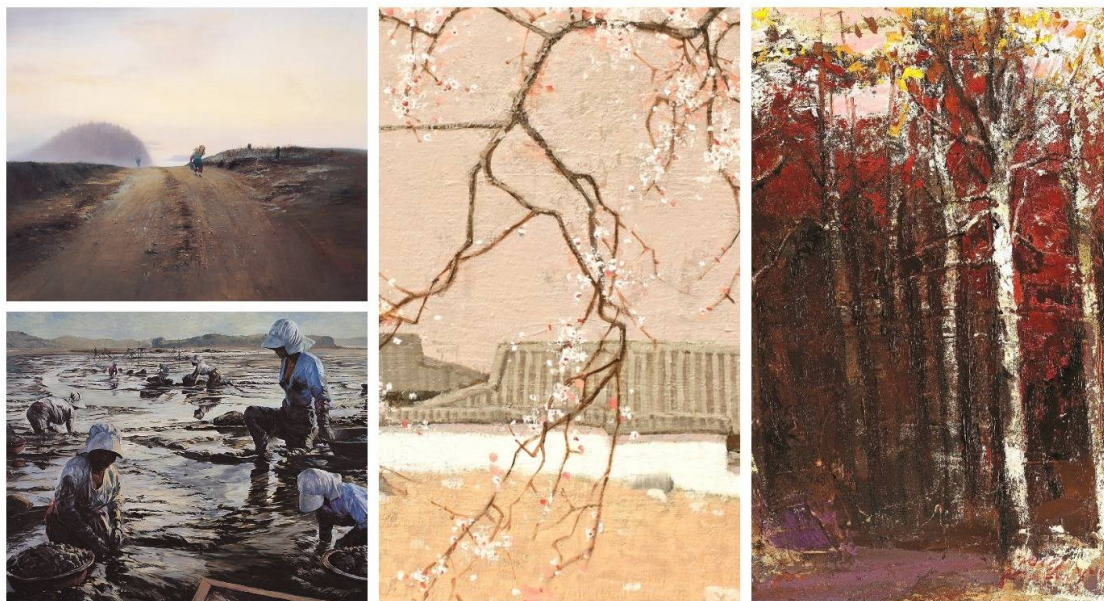
Подобно своему учителю, Валерий Башенин посвятил творчество поиску изобразительных средств воплощения своего духовного опыта, ощущения единства

и сложности бытия. Произведения В. Башенина говорят о животных, цветах, северной ночи, сказках, пейзажах, женщинах-птицах и встречах, встречах между человеком и окружающим его, видимым и невидимым миром. Художник объединяет все элементы в союз настолько тесный, что в некотором роде это может показаться сновидением. Как отмечают исследователи, применительно к его творчеству можно говорить о гиперфизике, о пребывании над реальностью, с целью объять ее одним взглядом. В его живописи ощущается связь с православной иконой, парсуной и лубком, а также искусством примитива; в ней слышны отголоски Ренессанса, русского модерна и авангарда. Художник упорно ищет выразительный линейный рисунок, добиваясь взаимодействия всех его компонентов с общей геометрией полотна в стремлении запечатлеть в холсте красоту, тишину, светоносность.

Валерий Башенин – участник многочисленных российских и зарубежных выставок, участник аукциона Sotheby's в г. Москве. Награжден дипломом и медалью Российской академии художеств, медалью Московского союза художников (МСХ). Председатель монументальной секции Московского союза художников (2000-2006 гг.).

Станковые работы художника представлены в российских музеях: Музее современного искусства, коллекции современного искусства галереи «MAR'S», Кемеровской картинной галерее, в частных собраниях Германии, Франции, Италии, Швеции, Финляндии, Южной Кореи, Великобритании и США.

Источник: <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=34197>



### **«Философия корейской культуры в пространстве современного искусства»**

Российская академия художеств, Культурный центр Посольства Республики Корея, Международная ассоциация искусства Республики Корея, Министерство культуры, спорта и туризма Республики Корея с 11 сентября по 7 октября 2018 года представили выставку «Философия корейской культуры в пространстве современного искусства». В экспозицию выставки, которая проводилась в рамках «Осеннего фестиваля корейской культуры в России 2018», вошло около тридцати работ ярких представителей современного корейского искусства. Выставка показала всю глубину и историю корейских традиций, органично вписывающихся также в современное искусство.

Основные участники: Ким Сон Ён (президент Ассоциации Международного комитета культурного обмена Республики Корея), Нам Хак Хо (приглашенный художник города Тэгу), Янг Дже Ён (советник Ассоциации деятелей искусств Республики Корея), Ом Юнсук (директор галереи «Чжиду»), Ом Юн Ён (член жюри конкурса искусств, Республика Корея), Ли Ён Хи (лауреат национального конкурса искусств, Республика Корея), Чжон Сон Гю (профессор университета Mokpo), Чжон Гю Сол (приглашенный художник Центра искусств Чунбук, город Тэджон), Ха Чол Гён (президент Корейской ассоциации искусств), Пак Сок Гю (сопредседатель Корейской федерации ассоциаций корейского искусства).

Торжественная церемония открытия выставки состоялась 11 сентября 2018 года в Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств – Галерее искусств Зураба Церетели. В рамках проекта 12 и 13 сентября в МВК РАХ прошли мастер-классы корейских художников – профессоров Чона Сон Гю и Пак Сок Гю, которые включали как теоретическую, так и практическую часть. В теоретической части Чон Сон Гю рассказал о методах выражения в искусстве от античности до современности, в то время как в практической – участники мастер-класса Пака Сок Гю смогли попробовать свои силы в традиционной корейской живописи и создать самостоятельное произведение.

Корейское современное искусство начало свое развитие после провозглашения независимости Кореи 15 августа 1945 года. Именно тогда Корея, творческая

преемственность которой была подавляема Японией, получила долгожданную свободу самовыражения. Создание ассоциации художников «Чосона» положило начало развития корейского современного искусства, а в сентябре 1949 года была проведена «Первая национальная художественная выставка Республики Корея».

Пройдя через эти этапы, к 1980 году художники Кореи пришли к новому пониманию самобытности и интернациональности корейской живописи. Неоднократно прилагались усилия для вывода корейской живописи на мировую арену. Рост количества международных обменов и полученных наград свидетельствуют о переходе корейского искусства от региональной замкнутости к интернационализму. После окончания спора между новыми направлениями в искусстве и традиционной народной живописью в начале 1990-х гг. произошла реструктуризация общества художников. Необходимо отметить первую награду основоположника корейской школы видеоискусства Бэк Намджуна на Венецианской биеннале и положительную оценку работ художника Ким Хынгу на первой выставке в Эрмитаже как значимые достижения корейского искусства этого периода.

С 1990-х годов по настоящее время в политическом пространстве в ускоренном режиме идет процесс демократизации, а в экономическом пространстве – экспансия рыночной экономики. Наряду с изменениями, произошедшими в сфере инновационной индустрии, корейское изобразительное искусство также переживает существенные перемены. «Кванджу биеннале», «Пусан биеннале» и другие международные выставки, соответствующие последним канонам эпохи глобализации, стали проходить на территории Республики Корея. Растет количество профильных вузов, где студенты могут изучать различные теории и практики изобразительного искусства. Масштабы корейского искусства расширяются, в результате чего культурная деятельность выходит на мировой уровень.

Основными представителями молодого корейского искусства являются такие художники, как Со Дохо, Ли Бул, Ким Суджа и другие. Их совершенно новые медийные работы были представлены на таких крупных выставочных площадках, как «Венецианская биеннале», «Документа» в Касселе и др. Значимость их произведений была признана мировым обществом и отмечена многочисленными наградами. В последнее время по всему миру активно экспонируются работы художников Пак Собо и Чжонг Санхва, которые являются основными представителями корейского направления монохромной живописи «Тансэххва» 1970-х годов. Они смогли уйти от влияния современного западного искусства и вернуться к истокам корейского духа, используя корейскую технику живописи, что позволило избежать влияния раннего западного модернизма и прийти к осознанию «корейской сущности». Мир живописи Ким Хванги был высоко оценен художественным сообществом, некоторые из его работ даже были проданы на международных аукционах.

Благодаря государственной политике по содействию молодым художникам в настоящее время в Корею их активность выше, чем это было когда-либо прежде. Молодые авторы регулярно участвуют в престижных корейских и зарубежных выставках. Создавая новые произведения, мастера не обременяют себя рамками каких-либо методологий, с легкостью переходя от одного жанра к другому. Корейские художники также полностью независимы в выборе сюжета и создают работы разных стилей и направлений – от классического до современного концептуального искусства, в том числе с применением медiateхнологий.

Источник: [http://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=34202&sphrase\\_id=49456](http://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=34202&sphrase_id=49456)



## Открытие бюстов, созданных академиками РАХ, на Аллее писателей в Болгарии

В древнем болгарском городе Плиска на Аллее писателей культурно-исторического ансамбля «Двор кириллицы» 15 сентября 2018 года состоялась церемония открытия скульптурных портретов классиков русской литературы, созданных известными российскими скульпторами, академиками Российской академии художеств. Это бюсты А.С. Грибоедова работы Зураба Константиновича Церетели, Н.В. Гоголя – Салавата Щербакова, Л.Н. Толстого – Михаила Переяславца, А.П. Чехова – Александра Рукавишникова, М. Горького – Владимира Соскиева и другие. Портреты высотой 55-57 см выполнены из бронзы. Наряду со скульптурными портретами классиков русской литературы открыты памятники Р.Г. Газматову (скульптор Гимбат Гимбатов), Н.Ф. Ильбекову (скульптор Николай Кондрашкин), И.М. Базоркину (скульптор Ибрагим Полоцкоев), Э.М. Капиеву (скульптор Могамед-Али Алиев), А.А. Айдамирову (скульптор Асланбек Усаев) и другие.

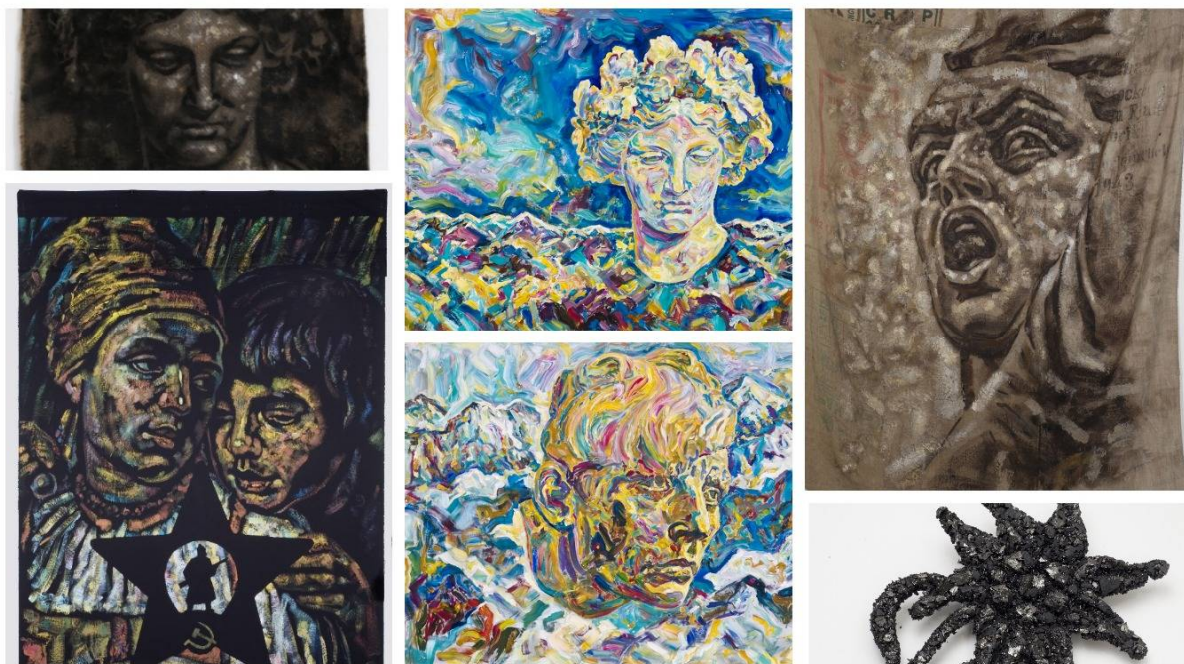
Предполагается, что в целом на аллее будут установлены бюсты-памятники писателей 80 народов. По замыслу организаторов культурно-исторического ансамбля, бюсты создаются выдающимися скульпторами тех же народов, культуре которых принадлежит и творчество писателей. Таким образом, посетители «Двора кириллицы» смогут получить представление не только о литературе, но и об изобразительном искусстве каждого представленного здесь народа.

Отметим, что Аллея писателей была торжественно открыта 1 ноября 2017 года – бюстом поэта болгарской и мировой культуры Пейо Яворова. В марте 2018 года открылись сразу четыре памятника российским классикам: А.С. Пушкину (скульптор Степан Сайгако), Ф.М. Достоевскому (скульптор Григорий Потоцкий), С.А. Есенину (скульптор Сергей Мильченко) и основоположнику осетинской литературы Коста Хетагурову (скульптор Ибрагим Хаев).

Культурно-исторический ансамбль «Двор кириллицы» открылся в 2015 году в том самом месте, где в IX веке болгарские святые Кирилл, Мефодий, Климент, Наум, Ангеларий, Савва, Горазд и царь Борис создали кириллическую азбуку. Комплекс, занимающий 70 гектаров, создан одним человеком – общественным деятелем и предпринимателем Кареном Александяном.

Создатель культурного комплекса поставил перед собой задачу представить пантеон авторов произведений художественной литературы, написанных на кириллице. «Двор кириллицы» призван подчеркнуть значимость Плиски не только для болгарской, но и для мировой культурной истории. Хотя кириллица появилась как письменность для славянских христианских народов, сегодня миллионы мусульман, буддистов и представителей других религий также пользуются азбукой, созданной Кириллом и Мефодием.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=34255>



### «Гигантомахия» Выставочный проект Владимира Анзельма

Российская академия художеств и «Крокин галерея» представили 17 октября – 25 ноября 2018 года проект Владимира Анзельма «Гигантомахия». Основу экспозиции в МВК РАХ – Галерее искусств Зураба Церетели составили абсолютно новые, специально созданные художником для выставки произведения. Это крупноформатная живопись в авторской технике на холстах-мешковинах и тканях, выполненная углем, акрилом, песком, и инсталляции. А также наиболее известные московской публике скульптурные объекты автора из антрацита и смолы.

Искусство Владимира Анзельма, при всем многообразии стиля, формы и нюансировки содержания, едино в своем целеполагании, и каждая последующая выставка становится очередной версией «распознавания» и определения подвижного в своих проявлениях пространства европейской культуры.

Интерес к подобным исследованиям объясняется природой вещей и присутствует на генетическом уровне. Историческая антитеза славян и германцев в лице Владимира Анзельма обретает формы подвижной антиномии. Проблема идентификации «свой – чужой», применительно к человеку с русским именем и немецкой фамилией, обретает особое смысловое значение и нагрузку, а замкнутые и во многом самодостаточные полюса двух мирокультур обретают сложное, почти синкретическое единство. Отсюда – свободное обращение и синхронизация двух принципиальных и традиционных систем Евразии.

Доминантой нынешней апелляции к программной для автора теме становится выверенный набор архетипов, сообразованных в рамках единого и принципиальнейшего атрибута европейской цивилизации, представления о ней: речь идет о классицизме.

Феномен классицизма оказывается основным содержанием выставки и раскрывается как архетип и неперенный спутник преодоления мировых катастроф, войн и революций, как антитеза хаосу и ставшему привычным «закату Европы».

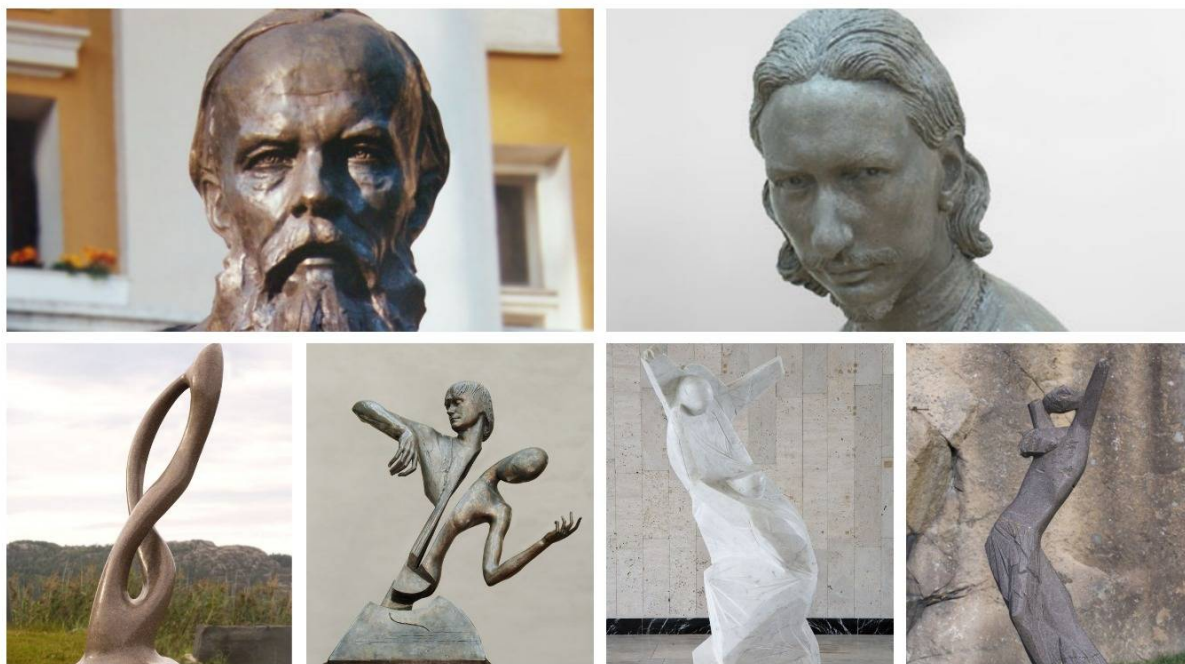
Классицизм Владимира Анзельма – отнюдь не просто Большой стиль, это некая мигрирующая во времени и пространстве матрица, активизирующая и оформляющая созидательные процессы «самоисцеления» в жестком контексте исторической катастрофы европейских войн и революций.

В парадигме постмодернистской цитаты автор обращается к образцам европейской классики начала XIX века: к «Марсельезе» Рудо, идеализирующей французскую революцию, к «Виктории» Рауха, возвеличивающей становление Пруссии, и к хрестоматии советского классицизма Шадра, героизирующего оружие пролетариата.

Анзельм определяет неизменный «ген стиля», образец-ориентир, образец-идеал, присущий европейскому представлению о «Золотом веке», времени стабильности, соразмерности и порядка. Отсюда же – апелляция к античной Греции, отсюда и название выставки «Гигантомахия», борьба античных богов с бессмертными героями.

Владимир Анзельм родился в 1962 г. в г. Пермь. С 1980 по 1985 гг. учился в Казахском педагогическом институте (художественно-графический факультет). С 1999 г. обитал в легендарном московском сквоте «Бауманская, 13» вместе с Владимиром Дубосарским, Валерием Кошляковым, Александром Сигутиным, Юрием Шабельниковым, Сергеем Шеховцовым. В настоящее время живёт и работает в Берлине.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=34259>



### **«Границы образа: незавершенность и бесконечность» Выставка произведений Валерия Евдокимова к 80-летию художника**

В выставочных залах Российской академии художеств 19 сентября – 7 октября 2018 года проходила выставка скульптурных и графических произведений академика Российской академии художеств Валерия Андреевича Евдокимова.

Выставка «Границы образа: незавершенность и бесконечность» Валерия Евдокимова камерно и последовательно объединила сразу несколько тем и мотивов, к которым обращается скульптор на протяжении многих лет собственной творческой деятельности. В экспозицию вошли портреты русских философов, писателей и священнослужителей, а также работы, посвященные классической музыке и концертному исполнению. Помимо станковой скульптуры на выставке были представлены рисунки, которые скорее стоит рассматривать не как отдельную практику, но как штудию художественных исследований пространства, осваиваемого для раскрытия качеств материала и пластической формы.

Основу творческого почерка мастера как выпускника Московского государственного художественного института им. В.И. Сурикова, безусловно, составляет классическая академическая школа. В пластике работ Валерия Евдокимова она соединяется с опытом древнерусской иконописи и европейского искусства XX века. В творчестве мастера органично сосуществуют работы, выполненные в традиционной манере, а также в стилистике нефигуративного искусства. Основой композиционного решения его произведений является исследование пространства в пластике, создаваемого формой, ритмом, движением, взаимодействием плотности материала и окружающей среды.

В портретном жанре скульптор отдает предпочтение образам творческих личностей – художников, писателей, философов, музыкантов. Добиваясь почти документального сходства с физическим обликом портретируемого, мастер психологически насыщает образ, проявляя его духовную индивидуальность.

Лица Розанова, Флоренского, Толстого и Ведерникова, иконографически воссозданные позы Соловьева и Достоевского, а также виртуозные жесты музыкантов – С. Рихтера, А. Князева, М. Воскресенского – это иконические элементы «средоточия мира». В нем особая поколенческая позиция, занимаемая скульптором, существующим в сегодняшнем пространстве и времени, в огромной протяженности судеб и результатов XX века, мыслится как этическое стремление к «эмоциональному» будущему.

«Одухотворение» модели присутствует в портретах как мыслителей, так и обычных людей. Эта «поэтизация» делает персонажи интересным вне контекста времени, рода их деятельности, бытовых обстоятельств и эмоций. Гармония и внутреннее экзистенциальное напряжение образа определяют пластическое решение произведения, его композицию. Такой же значимой, как создание композиции или портрета, для Евдокимова является постоянная работа с натурой.

Для графических произведений последних десятилетий характерна та же кинетика, что и в пластике. Смыслом работы становится не изображение модели, а запечатленное движение. Наиболее статичными в творчестве художника, в отличие от скульптурных композиций и рисунка, являются пластические этюды. Часто в этих небольших по размеру композициях с обнаженными моделями угадываются классические сюжеты искусства античности и христианства. Эти академические этюды композиционно очень гармоничны, отчасти – монументальны и, как правило, отмечены тонкой «поэтикой тела».

Скульптурные этюды и натурные рисунки Валерия Евдокимова давно переросли рамки обычных академических этюдов. Художник совершает бесконечное путешествие из двухмерного пространства рисунка в трехмерное пространство пластики.

Источник: <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=34252>

# Искусство Евразии

№3(10), 2018

Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:

656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,

международная кафедра ЮНЕСКО

e-mail: [eurasia-art@yandex.ru](mailto:eurasia-art@yandex.ru)

Адрес страницы в сети Интернет:

[www.eurasia-art.ru](http://www.eurasia-art.ru)

Публикуемые статьи рецензируются.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.

Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2018

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2018