

eISSN 2518-7767

THE ART OF EURASIA

International scientific electronic journal

www.eurasia-art.ru

Контакты редакции:
+7 3852 29-08-77
eurasia-art@yandex.ru

№1(16) 2020
ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

НАУЧНОЕ СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

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

Образ города в зарубежном изобразительном искусстве

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2020
Дата публикации: 30 марта 2020 г.

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Церетели Зураб Константинович – Председатель
Шишин Михаил Юрьевич – заместитель председателя, докт. филос. н.
Баранова Татьяна Витальевна, канд. иск.
Белокурова Софья Михайловна, канд. филос. н.
Будкеев Сергей Михайлович, докт. иск.
Голынец Галина Владимировна, канд. иск.
Гуменюк Алла Николаевна, канд. иск.
Кочемасова Татьяна Александровна, канд. иск.
Мушникова Елена Анатольевна, канд. иск.
Прохоров Сергей Анатольевич, докт. иск.
Романова Елена Олеговна
Усанова Алла Леонидовна, докт. иск.
Хабарова Маргарита Валериановна
Худоногова Елена Юрьевна, канд. иск.
Царева Наталья Степановна, канд. иск.
Ом Чанд Ханда (профессор, Индия)
Уранчимэг Доржсурэн, канд. иск. (Монголия)
Фу Цзяожэнь (КНР, Президент Китайско-Российской академии изобразительных искусств)

РЕДАКЦИЯ:

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

В оформлении обложки номера: Беноццо Гоццоли. «Школа в Тагасте». 1464–1467. Хор церкви Сант-Агостино, Сан-Джиминьяно.

БЛАГОДАРНОСТИ:

- 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
Email: eurasia-art@yandex.ru
Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru

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

КОРПУНКТЫ ЖУРНАЛА:

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

Журнал представлен в Российской базе данных РУНЭБ и включен в специализированную информационную систему Российский индекс научного цитирования (РИНЦ) на платформе eLIBRARY.ru, научную электронную систему «КиберЛенинка», 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.

© Авторы статей, 2020
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2020
Дата публикации: 30 марта 2020 г.

The Art of Eurasia
No. 1 (16) 2020
Electronic journal
www.eurasia-art.ru
eISSN 2518-7767
Publication date: 30.03.2020

Contacts
46 Lenina Avenue,
room 101 (The international UNESCO chair)
656038, Barnaul,
Russian Federation
phone: +7 (3852) 29-08-77
Email: 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 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, D.Sc. (Philosophy), Russian Academy of Arts
Tatyana Baranova, Ph.D. (Art History)
Sophia Belokurova, Ph.D. (Art History)
Sergey Budkeev, D.Sc. (Art History)
Galina Golynets, Ph.D. (Art History)
Alla Gumenyuk, Ph.D. (Art History)
Tatyana Kochemasova, Ph.D. (Art History), Russian Academy of Arts
Elena Mushnikova, Ph.D. (Art History)
Sergey Prokhorov, D.Sc. (Art History)
Elena Romanova, Russian Academy of Arts
Alla Usanova, D.Sc. (Art History)
Margarita Khabarova, Russian Academy of Arts
Elena Hudonogova, Ph.D. (Art History)
Natalya Tsareva, Ph.D. (Art History)
Om Chand Handa (International NGO «Infinity Foundation», «Kalp» society, India)
Uranchimeg Dorjsuren, Ph.D. in Arts (Mongolia)
Jiaoren Fu (China-Russian Academy of Fine Arts, China)

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

In India: Prof. P. M. Gupta
Email: pkpmahajan@yahoo.co.in

Cover illustration: Benozzo Gozzoli.
The School of Tagaste. 1464–1465. Fresco.
Apsidal chapel, Sant'Agostino, San Gimignano.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово редактора (Шишин М.Ю.) 8

ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Панкина А.И., Лбова Л.В., Ярославцева Л.Г. Гравированное изображение волка на роговой подвеске хуннского времени (могильник Черемуховая падь, Забайкалье) 10

Чебодаева М.П. Этнографические образы хакасов в творчестве В.И. Сурикова 23

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ Л. ЧАНДРЫ

Майя, Майядеви, Махамайя 45

ФОРУМ

Федотова Е.Д. Образ города – вечная историко-культурная тема 49

Этингоф О.Е. Образ города в мозаиках базилики Рождества Христова в Вифлееме 50

Козлова С.И. Город Кватроченто: между реальностью и идеальным 66

Тараканова Е.И. Образ города в итальянских капеллах XV века (на примере фресковых циклов Беноццо Гоццоли) 77

Пивень М.Г. Образы Трои и Карфагена в итальянской книжной миниатюре и декоративной живописи Кватроченто 92

Смаголь О.С. Образ Феррары эпохи Эрколе I д'Эсте в гравюре из библиотеки Эстенсе и проблема ломбардо-венецианского Ренессанса 105

Сим Н.М. Баэса и Убеда – первые города испанского Ренессанса 118

Эсоно А.Ф. Топографические виды в немецком летучем листке XVII века: «портрет города» и правдоподобие барокко 134

Стародуб Т.Х. Образ города в иллюстрациях арабских рукописей XII–XIV веков 146

Турек М.Я. Образы города и его жителей в творчестве художника Даниэля Ходовецкого (1726 –1801) 162

Неглинская М.А. Китайский стиль (шинуазри) в архитектуре и планировке Лондона периода Регентства (1811–1820) 174

Михалкова Т.К. Парки и скверы Хельсинки как городская доминанта 185

Королева А.Ю. На перекрестке авангарда: «Потсдамская площадь» Э.Л. Кирхнера 196

Беликова М.А. Образ Берлина в работах художников «новой вещественности» 1920-х годов 212

Филиппова О.Н. Тема города в творчестве Василия Кандинского 227

Гончаренко Н.М. Город в искусстве Италии первой половины XX века: не только футуризм 239

ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

Томсон О.И. В пространстве медиаперформанса 262

Федотова Е.Д. Н.В. Гоголь о Риме и о римском карнавале 270

ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ

Орлова Е.В. Дюссельдорфская художественная группа «ЗЕРО»: у истоков искусства световой кинетики в городском ландшафте (1958–1960-е годы) 277
Павлова О.Б. Международные периодические выставочные арт-проекты XX–XXI веков в пространстве города 297
Сангаджиева Д.В. Мемориальный комплекс «Исход и возвращение» в Элисте – память о депортации калмыцкого народа 306
Тома Л.А. Цветовые аккорды Ольги Орловой 319
Ярцева О.А. Жан-Мишель Баскиа и нью-йоркская художественная сцена 1980-х годов 335

ВЕРНИСАЖ

Оськина И.Н. Личность художника в зеркале творчества 344

ВЕСТНИК АКАДЕМИИ

«Цветочная симфония павловопосадской шали» 353
Выставка произведений Зураба Церетели во Дворце Наций в Женеве 355
«Енисейский меридиан»: выставка произведений Николая Рыбакова в Новом Иерусалиме 356
«Зимний сад»: художественный проект Крокин галереи 357
Проект «Световая и фарфоровая природа женщины» Константина, Марины и Александры Худяковых 359
«Лед и пламень»: выставка произведений художников Гусевского хрустального завода 362
«Времена года»: выставка произведений Ларисы Ушаковой 366
Презентация скульптуры «Петр Великий» работы З.К. Церетели 368
«Отечество. История. География»: выставка произведений Салавата Щербакова в Российской академии художеств 370
«Форма и цвет. Объемная эмаль. Малая пластика»: выставка произведений Зураба Церетели в Ростове-на-Дону 372
«Магический реализм»: выставка произведений Зураба Церетели в Старом Осколе 374
«Между небом и землей»: выставка произведений Любови Савельевой 375

CONTENTS

Introductory remarks 8

EURASIAN HERITAGE

Pankina A.I., Lbova L.V., Yaroslavtseva L.G. The wolf engraved image on a horn pendant of the Hunnic time (burial ground Cheremukhovaya pad, Transbaikalia) 10

Chebodaeva M.P. Ethnographic images of Khakases in the work of V.I. Surikov 23

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY L. CHANDRA

Maya, Mayadevi, Mahamaya 45

FORUM

Fedotova E.D. The image of the city is an eternal historical and cultural theme 49

Etinhof O.E. The image of a city in the mosaics of the Basilica of the Nativity in Bethlehem 50

Kozlova S.I. The Quattrocento city: between reality and ideality 66

Tarakanova E.I. The Image of the city in Italian chapels of the 15th century (a study of Benozzo Gozzoli's fresco cycles) 77

Piven M.G. Images of Troy and Carthage in Quatrocento Italian book miniatures and decorative painting 92

Smagol O.S. The scenery of Ercole I d'Este Ferrara in a woodcut from Modena Estense Library and a problem of Renaissance in Lombardy and Venice 105

Sim N.M. Baeza and Úbeda – the first cities of Spanish Renaissance 118

Esono A.F. Topographic views in German broadsheets of the 17th century: "Portrait of the city" and the verisimilitude of Baroque 134

Starodub T.Kh. City image in illustrations of Arabic manuscripts of the XII–XIV centuries 146

Turek M. Images of a city and its people in the work of the artist Daniel Chodowiecki (1726–1801) 162

Neglinskaya M.A. "Chinese Style" in architecture and planning of London (1811–1820) 174

Mikhalkova T.K. *Helsinki parks and squares as the city dominant* 185

Koroleva A.Yu. On the crossroad of avant-garde: Ernst Ludwig Kirchner and his painting "Potsdamer Platz" 196

Belikova M.A. The image of Berlin in the works of "New objectivity" artists of the 1920-s 212

Filippova O.N. The theme of the city in the creative work of Vasily Kandinsky 227

Goncharenko N.M. City in Italian art of the first half of the 20th century: not only futurism 239

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

Thomson O.I. In the media performance space 262

Fedotova E.D. Nikolay Gogol about Rome and the Roman Carnival 270

ART OF THE XX–XXI CENTURIES

Orlova E.V. The Dusseldorf artist group "ZERO": at the origins of the kinetic light art in the urban landscape (1958–1960s) 277
Pavlova O.B. The international periodic art-projects of XX–XXI centuries in the city space 297
Sangadzhieva D.V. The "Exodus and Return" memorial complex in Elista – the memory about the deportation of the Kalmyks 306
Toma L.A. Color accents in Olga Orlova's painting 319
Yartseva O.A. Jean-Michel Basquiat and the 1980s New York art scene 335

VERNISSAGE

Oskina I.N. The personality of the artist in the mirror of creativity 344

ACADEMY NEWS

Exhibition "Flower Symphony of Pavlovo Posad Shawl" 353
Exhibition of works by Zurab Tsereteli at the Palais des Nations in Geneva 354
"The Yenisei Meridian": exhibition of works by Nikolai Rybakov in New Jerusalem 356
Winter Garden: Art project of the Krokin Gallery 357
The project "Light and porcelain nature of women" by Konstantin, Marina and Alexandra Khudyakov 359
"Ice and Fire": exhibition of works by artists of the Gusevsky Crystal Plant 362
"Seasons": exhibition of works by Larisa Ushakova 366
Presentation of the sculpture "Peter the Great" by Z.K. Tsereteli 368
"Fatherland. History. Geography": exhibition of works by Salavat Shcherbakov at the Russian Academy of Arts 370
"Shape and color. Volumetric enamel. Small plastic": exhibition of works by Zurab Tsereteli in Rostov-on-Don 372
"Magic Realism": solo exhibition of works by Zurab Tsereteli in the city of Stary Oskol 374
"Between Heaven and Earth": exhibition of works by Lyubov Savelyeva 375

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



Михаил Шишин
Главный редактор

Дорогие читатели!

Мы рады нашей новой встрече и представляем вам очередной выпуск журнала «Искусство Евразии».

Работая над ним, мы в очередной раз убедились, насколько неисчерпаема тема искусства нашего громадного континента. Благодаря нашим замечательным авторам мы смогли в рубрике «Евразийское наследие» заглянуть в глубокую древность, во время первых глобальных переселений народов, в гуннское время, и показать, как в малых артефактах проявляет себя гений безызвестного художника. От этих корней тянется непрерывная линия к яркому народному искусству.

Основной темой на этот раз стал образ города в искусстве. Совершенно права Елена Дмитриевна Федотова, уже известный нашим читателям автор, доктор искусствоведения, руководитель сектора западноевропейского искусства Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств РАХ: действительно, город – это вечная и неисчерпаемая тема. Е.Д. Федотова со своими коллегами из разных научных центров России и зарубежья провела очень интересную, яркую и эвристичную конференцию в Российской академии художеств, и мы с радостью и благодарностью публикуем результаты этих искусствоведческих исследований.

Статьи, посвященные теме города, размещены и в разделе «Искусство XX–XXI веков», где показано, как по-разному, но всегда очень интересно город находит свое отражение в монументальном искусстве, световой кинетике, стрит-арте, выставочных арт-проектах в городской среде.

Главная тема выпуска рассматривается не только в историко-искусствоведческом, но и в других ракурсах, со множеством пересечений, дающих возможность отыскать захватывающие сюжеты и в прошлом, и в настоящем, что нашло отражение в рубрике «Философия и теория искусства».

В центральном разделе номера «Форум» эта тема раскрывается наиболее полно. Здесь мы начали ее рассмотрение со статей, в которых анализируется наследие стран Востока и Западной Европы. А в следующем выпуске нашего журнала вас ждут не менее интересные и глубокие статьи уже о российском искусстве.

Традиционная рубрика «Словарь буддийской иконографии Локеша Чандры» содержит материал об одном из сакральных персонажей буддийского пантеона – матери Гаутамы Будды. Этот раздел журнала заслуженно становится все более востребованным среди специалистов по буддийскому искусству.

«Вестник Академии», как всегда, интересен представлением различных мастеров, выставок, разнообразных по географии, тематике, идеям, видам и жанрам. Очевиден вклад кураторов и экспозиционеров в утверждение двух главных принципов Российской академии художеств – гуманистических взглядов и высокого профессионализма в искусстве.

Дорогие друзья, в наше беспокойное время вспомним вновь слова выдающегося мыслителя и врача Гиппократа: «Vita brevis, ars longa». Именно сейчас становится все более

очевидным, что жизнь в искусстве приносит равновесие, утешение и, стало быть, исцеление. Хочется надеяться, что человечество обратит, наконец, свой взор к вечному искусству, оставляя иллюзорные ценности времени нынешнего.

INTRODUCTORY REMARKS

Mikhail Shishin
Editor-in-chief

Dear colleagues,

We are glad for our new meeting and present to you the next issue of "The Art of Eurasia" journal.

Working on it, we once again became convinced how inexhaustible the theme of the art of our vast continent is. Thanks to our remarkable authors, in the section "Eurasian Heritage" we were able to look into ancient times, during the first global migrations of peoples, in the Hunnic time, and show how the genius of an unknown artist manifests itself in small artifacts. A continuous line stretches from these roots to the bright folk art.

The main theme this time was the image of the city in art. Elena Fedotova, the author already known to our readers, doctor of art criticism, head of the sector of Western European art at the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, is absolutely right: indeed, the city is an eternal and inexhaustible topic. E.D. Fedotova and her colleagues from various scientific centers in Russia and abroad held a very interesting, vibrant and heuristic conference at the Russian Academy of Arts, and we are happy and grateful to publish the results of these art studies.

We publish articles on the topic of the city also in the section "Art of the XX – XXI Centuries", where we show how the city is reflected in different ways, but always very interestingly, in monumental art, light kinetics, street art, exhibition art projects in the city environment.

The main theme of the issue is considered not only in historical and art study, but also from other angles, with many intersections that make it possible to find exciting stories both in the past and in the present, which is reflected in the section "Philosophy and Theory of Art".

In the central section "Forum" this topic is revealed most fully. Here we began its consideration with articles that analyze the heritage of the countries of the East and Western Europe. And in the next issue of our journal you will find interesting and deep articles already about Russian art.

The traditional heading "Dictionary of Buddhist iconography of Lokesh Chandra" contains material about one of the sacred characters of the Buddhist pantheon – the mother of Gautama Buddha. This section of the journal is deservedly becoming more and more popular among specialists in Buddhist art.

The "Academy News", as always, is interesting in presenting various exhibitions, masters, diverse in geography, subjects, ideas, types and genres. The contribution of curators and exhibitors of the Russian Academy of Arts to the statement of two main fundamentals – humanistic principles and high professionalism – is obvious.

Dear friends, in our troubled times, let us recall again the words of the outstanding thinker and doctor Hippocrates: "Vita brevis, ars longa". Right now, it is becoming increasingly apparent that life in art brings balance, comfort and, therefore, healing. I would like to hope that humanity will finally turn its gaze to eternal art, leaving behind the illusory values of the present.

Евразийское наследие

EURASIAN HERITAGE

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.001 УДК 7.031.1+903.083

ГРАВИРОВАННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ВОЛКА НА РОГОВОЙ ПОДВЕСКЕ ХУННСКОГО ВРЕМЕНИ (МОГИЛЬНИК ЧЕРЕМУХОВАЯ ПАДЬ, ЗАБАЙКАЛЬЕ)

Панкина Анна Ильинична
Новосибирский государственный университет, г. Новосибирск, Российская Федерация

Лбова Людмила Валентиновна [1,2]
[1] Новосибирский государственный университет, г. Новосибирск, Российская Федерация
[2] Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске, г. Красноярск, Российская Федерация

Ярославцева Лариса Геннадьевна
Национальный музей Республики Бурятия, г. Улан-Удэ, Российская Федерация

Аннотация

Важным аспектом в археологической науке является процесс детального исследования и документирования уникальных предметов искусства с помощью новых методических разработок, технологий и приемов. Использование современных цифровых технологий и микроскопии является основой для выявления деталей предметов и точной их фиксации. В процессе работы с артефактами из погребальных комплексов хуннского могильника Черемуховая падь в Забайкалье коллективом авторов было обнаружено новое изображение на роговой подвеске из погребения подростка. В статье представлены результаты микроскопического и стилистического анализа зооморфного изображения, атрибуция образа до биологического вида, его культурная принадлежность. Выводы основаны на выделении таксономических и художественно-стилистических признаков, а также предложены версии возможного семантического смысла.

Ключевые слова: гравюра; зооморфное изображение; волк; традиция; микроскопический анализ; стилистический анализ; могильник; Черемуховая падь; хунну.

Для цитирования:

Панкина А.И., Лбова Л.В., Ярославцева Л.Г. Гравированное изображение волка на роговой подвеске хуннского времени (могильник Черемуховая падь, Забайкалье) // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 10–22. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.001. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/7/

Информация об авторах:

Панкина Анна Ильинична – лаборант лаборатории междисциплинарных исследований первобытного искусства Евразии, Гуманитарный институт Новосибирский государственный университет, г. Новосибирск, Российская Федерация. Email: pankina1995b@mail.ru

Лбова Людмила Валентиновна – доктор исторических наук, профессор кафедры археологии и этнографии, Гуманитарный институт, Новосибирский государственный университет, г. Новосибирск, Российская Федерация; главный специалист, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске, г. Красноярск, Российская Федерация. Email: lbovapnr5@gmail.com

Ярославцева Лариса Геннадьевна – хранитель музейных предметов «Археология», Национальный музей Республики Бурятия, г. Улан-Удэ, Российская Федерация. Email: lgyar@mail.ru

Благодарности:

Работа выполнена в рамках проекта РНФ 18-78-10079 «Разработка технологий и информационной системы документирования и научного обмена археологическими данными».

Введение

В художественной традиции хунну резьба по кости и камню является широко распространенным приемом орнаментации предметов особого культурного статуса, известны находки гравированных костяных и роговых предметов с изображениями как целых, так и парциальных изображений животных. Образ волка встречается в культурных традициях народов Евразии, начиная с эпохи неолита до этнографической современности [8]. Экспрессивное развитие сюжет получил в искусстве кочевых народов Центральной Азии, в частности в традиции скифо-сибирского звериного стиля и в анималистическом искусстве хунну.

В искусстве кочевников волк изображался различными способами на разных предметах: как объемные скульптурные оформления наверший украшений (гривен, подвесок), оружия, элементов конской сбруи; как плоскостное, двухмерное изображение на бляхах и пряжках, войлочных, ковровых и шелковых изделиях; гравировки на костяных и роговых предметах. Несмотря на различные способы передачи изображения, образ волка легко узнаваем благодаря определенным иконографическим стандартам и выразительным таксономическим признакам.

Важно отметить, что предметы со звериной тематикой у кочевых народов Центральной Азии, в частности у хунну, в большей степени тяготеют к погребальным комплексам статусных представителей общества, например, большая коллекция была

найдена в царских курганах Ноин-Улы, в то время как в захоронениях рядовых членов общества хунну анималистическая тематика является довольно редким явлением [12].

Представляется важным введение в научный оборот гравированного изображения волка на роговой подвеске (ранее не рассматривался как зооморфное изображение), выявленного благодаря микроскопическим исследованиям [6].

Методы

При работе с зооморфным изображением, определении видовой атрибуции изображенного животного и культурной принадлежности применяются микроскопический, иконографический и формально-стилистический анализы. В качестве оборудования использован стереомикроскоп Leika M125 с трансфокатором 12,5:1.

Первый метод состоит в «описании и систематизации типологических признаков, схем, применяемых при изображении» определенных персонажей или сюжетов в рамках одной культурной традиции [2, с. 5]. Суть второго метода состоит в выделении в серии идентичных изображений, принадлежавших отдельной культуре или культурной общности, устойчивых изобразительных формул – иконографических инвариантов, представляющих собой способы сочетания элементов, которые при изменении других элементов изображений или их сочетаний остаются неизменными и устойчиво повторяются в различных комбинациях [19].

В связи с единичностью найденного гравированного изображения для проведения стилистического анализа был применен метод аналогий (сравнительно-исторический метод). Данный метод ограничен применением только тех аналогий, которые могут быть исторически объяснены, то есть принадлежащих к общей художественной традиции [2]. Изображение волка на подвеске из могильника Черемуховая падь было сопоставлено с известными изображениями волков/собак на предметах мобильного искусства скифо-сибирского звериного стиля и анималистического искусства хунну, а также наскальных рисунков гунно-сарматской эпохи.

Материалы и их обсуждение

Могильник Черемуховая падь (III в. до н.э. – I в. н. э.) расположен в Забайкалье, в междуречье Селенги и Чикоя, в 9,5 км от с. Усть-Кяхта. В самом истоке пади на северном пологом склоне насчитывалось более 80 могил, составляющих древнее хуннское кладбище [6]. Могильник был открыт в 1950 г. Р.Ф. Тугутовым и А.П. Окладниковым, а первые раскопки здесь были проведены в 1957–1958 гг. Кяхтинским краеведческим музеем. В 1965–1966 гг. раскопки были продолжены под руководством П.Б. Коновалова.

Погребение №50 представляло собой небольшую могилу, перекрытую плоскими каменными плитами, уложенными плашмя. В центре отмечена впадина от грабительского хода глубиной 15–20 см, диаметром 2 х 2,5 м. Погребение принадлежало ребенку в возрасте 5-6 лет, кости которого располагались разрозненно по всему заполнению ямы. Здесь также были найдены кости козы (не менее трех особей) и фрагменты изделия из железа. На глубине 100 см были найдены тонкие стенки погребальной камеры из досок. Лучше всего сохранились восточная боковая и южная задняя стенки, западная боковая частично разрушена, северная отсутствовала. Дощатое дно сохранилось лишь по краям, по центру было разрушено. В зоне головы на днище была найдена костяная подвеска [6].



Рис. 1. Могильник Черемуховая падь. Подвеска из рога с изображением головы хищника (волка/собаки). 1. Общий вид изделия. 2. Общий вид с прорисовкой. 3. Макрофото пасти хищника, увеличение в 5 раз. Место хранения: МИБ ОФ-18671/2. Фото: А. И. Панкина.

Подвеска[1] представляет собой изделие из рога, размеры 53,30 х 16,98 х 3,26 мм, диаметр отверстия 3,45 мм (рис. 1). Предмет выполнен из тонкой пластины, вытянутой каплевидной формы. Верхний конец предмета имеет конвергентный, зауженный спрямленный выступ. Чуть ниже отверстия отмечены мелкие пологие боковые уступчики (плечики).

На лицевой стороне пластины на уровне плечиков заметна прочерченная поперечная линия, от которой нанесена зигзагообразная линия, упирающаяся в нижний конец изделия. Примерно в центре подвески линия имеет разрыв, правая часть имеет более глубокий след, в то время как левая слегка затерта. В задней части изделия имеется прерывистая поперечная линия, как бы разделяющая пространство подвески на две части. В верхней части от зигзагообразной линии изображен треугольник, чуть ниже имеются несколько крупных точек, а также в нижней части изображения, под зигзагообразной линией. Обратная сторона изделия слегка вогнута.

Ранее орнаментальный ряд изделия был описан как «незамысловатый прочерченный рисунок в виде неровной вертикальной волнистой линии, покрытой сверху аркой» [6]. Такое прочтение рисунка обусловлено простотой техники изображения: образ распадается на отдельные прочерченные линии и точки, однако при микроскопическом изучении можно выделить определенные морфологические и стилистические признаки, позволяющие читать этот рисунок как образ хищника (волка/собаки).

В первую очередь можно выделить вытянутую раздвоенную пасть, оскаленные зубы, переданные зигзагообразной ломаной линией, торчащее кверху острое ухо (уши) и чуть ниже крупная точка – глаз. Ниже основной линии нанесены многочисленные точки, имитирующие нижнегубные околоротовые вибриссы. Снизу линия пасти закругляется и уходит вниз, образуя тем самым шею животного. В целом изображение представляет собой голову хищника, в частности волка или собаки.

Для подтверждения гипотезы представляется необходимым сопоставление зооморфного изображения на подвеске из Черемуховой пади с образами хищников в скифо-сибирском зверином искусстве, анималистическом искусстве хунну, а также наскальном искусстве гунно-сарматской эпохи. Выбор именно этих художественных традиций для сравнительного анализа обусловлен территориальной, хронологической и культурной общностью с рассматриваемым артефактом.

Существует определенный подход к звериному стилю кочевников Центральной Азии как к культурному символическому тексту, состоящему из определенных наборов изобразительных элементов. Образы животных определенного вида, воспроизведенные в традиционно-канонических позах с помощью особых приемов, позволяют выявить определенные мировоззренческие и культурные модели [2]. Для каждого вида животного выделяются характерные признаки – индикаторы таксономического плана, которые могут как соответствовать исходным природным формам, так и иметь гиперболизированные и метафоричные черты [8]. В зависимости от того, как определяется вид животного, зависят семантические построения и интерпретация зооморфных образов в частности и мировоззрения кочевников в целом.

Изображение волка в скифо-сибирском зверином стиле распространяется в скифских культурах в VI–II вв. до н. э. (пазырыкская культура, культура савроматов, тагарская культура, сакское искусство) [8]. В археологии известна дискуссия о том, считать ли более позднее в хронологическом отношении искусство хунну локальным вариантом скифо-сибирского стиля [1] либо рассматривать его как особое самобытное искусство, во многом обусловленное различными культурами палеоэтносов, вошедшими в состав полиэтничной державы хунну [2]. Несмотря на различные точки зрения, почти все исследователи сходятся в том, что скифо-сибирский стиль оказал значительное влияние на хуннское искусство, являясь тем культурным пластом, который лег в основу формирования мировоззрения и художественной традиции хунну [12].

Образ волка в скифском искусстве встречается на самых различных предметах, имеющих свой определенный функциональный смысл: седельные подвески, украшения конской сбруи, ложечки, кнутовидные нагайки, наконечники гривен, бляхи, зеркала, ручки сосудов [13]. В зависимости от многообразия артефактов с изображениями волка имеется широкое многообразие и материалов (средств выражения): войлок, бронза, рог. Сам образ хищника, зависимый во многом от морфологии артефакта и особенностей материала, также обладает многообразием поз и способов изображения: свернувшийся в кольцо, припавший к земле, в композиции сцен терзания, отдельные изображения голов [2] (рис. 2, 3).

Несмотря на широкое многообразие средств выражения, форм и поз животного, а также функционального назначения предметов, на которых имелись изображения волка/собаки, все имеющиеся образы читаются посредством следующих таксономических и стилистических признаков: 1) мощная голова животного; 2) наличие длинной челюсти; 3) оскаленная пасть; 4) кончик носа вздернут вверх; 5) передние зубы длинные (клыки), задние – более закругленные и короткие; 6) ухо – заостренное на конце, удлиненное, имеет округлое основание, может быть направлено кверху либо прижато к туловищу; 7) длинные острые когти; 8) хвост – «поленом», толстый, опущен вниз [8, 11].

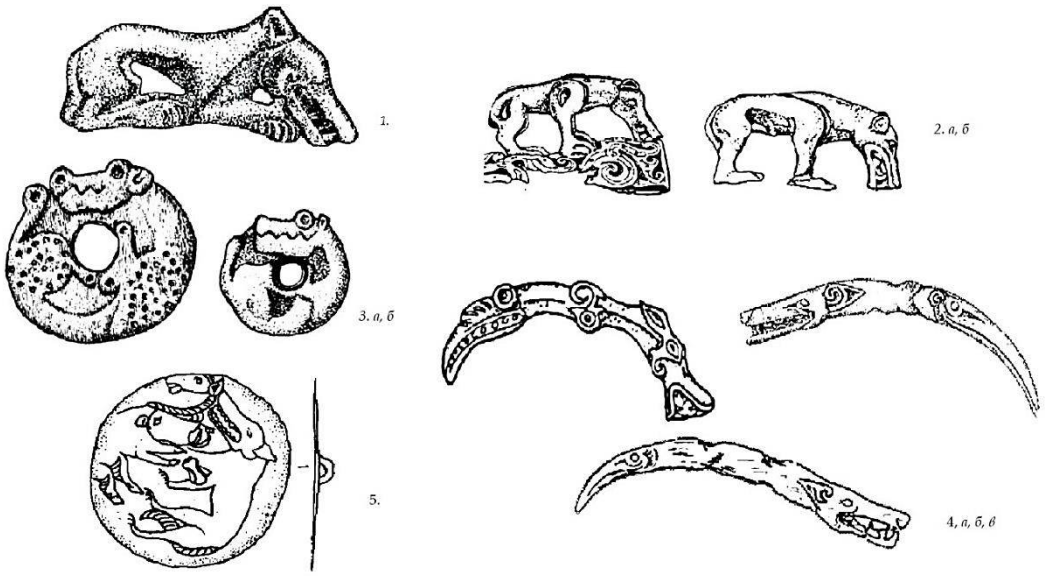


Рис. 2. Изображения волка в скифо-сибирском зверином искусстве. 1. Припавший к земле или идущий хищник. Бронзовая бляха. «Ачинский округ». ГЭ № 5531/1393 [2, с. 146, табл. XXXIII]. 2. Фигурки волков, выполняющие роль ручек сосудов. Южное Приуралье. Первый Филипповский курган [13, с. 65, рис. 6]. 3. Свернувшийся в кольцо хищник (волк). Бляшки-пронизки; а – могильник Туран II, б – могильник Тигей [2, с. 118, табл. I]). 4. Псалии. Сочетание голов хищной птицы и волка на псалиях; а – Хошеутово. V в. до н. э.; б, в – могильник Кок-Су I, кург. 26. V в. до н. э. [13, с. 63, рис. 3]. 5. Зеркало. Могильник Теплая – 1 [2, с. 173, табл. LXXII]).

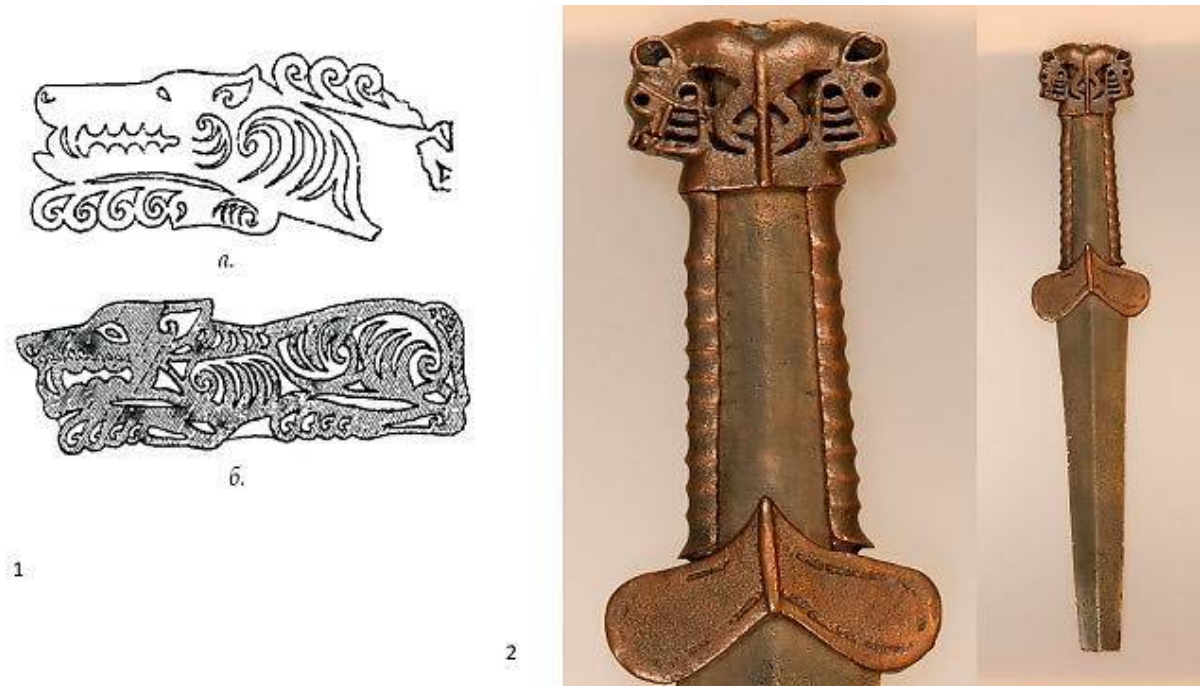


Рис. 3. Изображения хищника (волка) на предметах. 1 – на седельных подвесках из войлока: а – памятник Ак-Алаха, кург. № 1; б – памятник Башадар, кург. № 2 [2, с. 231, табл. CXXI, 1,2]); 2 – на навершии кинжала (Прибайкалье. Случайная находка МИИБ нвф 1233/1). Фото: С.И. Ильина, 2006 г.

Наряду с имеющимися корнями и преемственностью скифо-сибирского звериного стиля анималистическое искусство хунну имеет некоторые художественные отличия, которые обусловлены тем, что оно развивалось во многом на локальных культурных субстратах, носители которых вошли в состав многоэтничной хуннской державы. Большая роль принадлежала и внешним воздействиям, например, особенно значительным оказалось китайское влияние, отобразившееся в целом ряде коллекций предметов и зооморфных образов [12]. Выделено два направления, по которым шло развитие хуннского звериного искусства: определенное упрощение скифских анималистических образов и постепенный переход к упрощенным геометрическим формам либо формирование новых художественных канонов в изображении животных [2].

Образцы искусства скифо-сибирского звериного стиля в материалах культуры хунну представлены на предметах торевтики, некоторых роговых и костяных вещах, войлочных изделиях, найденных в погребальных комплексах и городищах (курганы Ноин-Улы, Дырестуйский могильник, Иволгинский комплекс и др.) [17]. Образ волка встречается неоднократно, однако стоит отметить, что в отличие от скифо-сибирского стиля этот образ в искусстве хунну стилистически неоднороден и претерпел определенную трансформацию как в связи с инокультурным влиянием, в частности китайским, так и получил упрощенное геометризированное проявление. Так, можно отметить у ряда изображений волка появления такого признака на кончике носа, как знака в виде «перевернутой запятой» или небольшого рога [12]. Еще одной особенностью изображения волка является дополнение к образу животного крыльев и рогов. В коллекциях предметов искусства хунну имеются изображения волка, стилистически близкие к искусству скифо-сибирского звериного стиля, как, например, бронзовое навершие в виде головы волка из Ноин-Улинского кургана или бронзовое изображение из коллекции Лу. Также известны изображения волка в типичной китайской стилистике, например крылатый волк на костяной трубочке из Дырестуйского могильника [12].

Однако все стилистически разрозненные изображения волка в искусстве хунну обладают едиными таксономическими признаками, позволяющими определить изображение именно как волка или собаки: 1) вытянутая челюсть; 2) оскаленная пасть; 3) акцент на острых зубах.

Важно отметить находки гравированных костяных и роговых предметов с изображениями как голов, так и целых фигур животных других видов, получившими широкое распространение в художественной традиции хунну. Например: сцена с изображениями оленя и грифона, выполненная резцом на роговой накладке [4], изображение головы лосихи на гагатовой пластине из Иволгинского городища [4] или голова животного на роговом предмете (Дырестуйский могильник) [5]. Все они, как и изображение волка из Черемуховой пади, выполнены одной контурной линией, что позволяет сделать вывод о существовании определенной традиции изображения зооморфных образов на костяных и роговых изделиях методом гравировки.

Изображение волка из могильника Черемуховая падь представляет собой плоскостное изображение и выполнено в достаточно простой технике (одной контурной линией), что позволяет обратиться к сравнению имеющегося изображения с образами хищных животных (волков и собак) на петроглифах. Образ волка/собаки в сюжетной иконографии наскальных изображений встречается значительно реже

в отличие от изображений копытных животных или антропоморфных фигур. Однако можно выделить целый ряд рисунков, интерпретируемых как изображения волка/собаки, на плоскостях Горного Алтая (Кокорю) [19], Тувы (Саглинская писаница) [3], Прибайкалья (Шишкино) [10], Забайкалья (Шара Тала, Хубсугут) [9], датируемых от раннего железного века, гунно-сарматской эпохи и вплоть до древнетюркского времени (такой широкий хронологический диапазон обусловлен достаточно условным относительным методом датирования наскальных рисунков) [19].

Для указанных выше изображений волков на петроглифах характерны перечисленные ранее таксономические признаки: вытянутая пасть, направленное вверх острое ухо (одно или два), закругленные лапы (две или четыре), палкообразный хвост направлен либо вверх (собака), либо вниз (волк).

Стоит обратить внимание на определенное сходство изображения волка на подвеске из могильника Черемуховая падь и изображения головы волка на знаменах тюркских каганов. Волк в тюркском героическом эпосе занимает заметное место, нередко это животное представляется как царь (хозяин) леса, как вождь племени людей, спасший их в трудной ситуации [14]. Большая роль принадлежит волку в генеалогических легендах, где волк (волчица) выступает как прародитель тюркского народа [17], что напрямую связывает появление золотой головы волка на боевых знаменах и неоднократное упоминание в письменных источниках тюрков «расой волков». Тюркский волк на знаменах имеет оскаленную вытянутую пасть, переданные зигзагообразной линией ряды зубов, два направленных вверх острых уха, под которыми имеется глаз.

Возможная семантическая нагрузка изображения волка на подвеске из могильника Черемуховая падь может быть определена как конкретный знак личной принадлежности. Такое предположение было высказано А.В. Давыдовой в отношении двух описанных выше изображений голов животных на роговых предметах из Дырестуйского Култука и Иволгинского городища. В связи с малыми размерами изображений, не рассчитанными для обозрения окружающими, предметы можно считать предметами личного (вероятно сакрального) назначения [5].

В действительности нередко образ волка в культурных традициях кочевых народов Центральной Азии встречается как социальный символ. Такая символика изначально исходит из изображения охотничьего трофея (естественный способ доставки добычи дичи с охоты – седельные подвески или поза «свернувшийся в кольцо»). Позже образ перерастает в символ принадлежности к социальной группе охотников, воинов. Образ волка выступает в качестве символа мужского союза или доминирующего этноса [16].

Насколько подобная интерпретация изображения волка адекватна в применении к захоронению ребенка в возрасте 5-6 лет? Стоит отметить, что, по имеющейся классификации детских погребений, разработанной Н.Н. Крадиным, погребение № 50, где была найдена описываемая подвеска, можно отнести к субкластеру 2АВ – «погребения с разнообразным погребальным инвентарем». Погребения такого типа относятся к зажиточным прослойкам рядовых номадов [7]. Вполне вероятно, ребенок мужского пола из подобной социальной прослойки в возрасте 5-6 лет уже мог проходить подготовку к вхождению в мужской союз. Такое утверждение может быть косвенно подтверждено многочисленными этнографическими примерами, когда

ребенка с малых лет готовили к воинской службе, задавая определенные установки в приговорах, колыбельных, именах детей [16].

Основываясь на традиционных верованиях народов Центральной Азии, где образ волка выступает сакральным существом, можно предложить иную версию интерпретации изображения волка на подвеске из могильника Черемуховая падь. Нередко в обрядовой практике народов Центральной Азии образ волка играл охранительную функцию, «распространено использование волчьих оберегов, лекарств. Заметную роль также образ волка играл в родильных культах, где он олицетворял мужское начало, способствовал деторождению, отгонял злых духов» [15, с. 15; также 16, с. 36–37]. Таким образом, подвеска с изображением волка в погребении ребенка, вероятно, могла иметь функцию охранительного амулета.

Заключение

Таким образом, обобщая все имеющиеся данные о стилистике изображения волка в традиции скифо-сибирского звериного искусства и анималистического искусства хунну, можно утверждать, что гравировка на подвеске из могильника Черемуховая падь может интерпретироваться как изображение хищного животного (волка или собаки) согласно ряду таксономических признаков, выделенных для данного биологического вида животного.

Рассматриваемое изображение волка из Черемуховой пади, выполненное методом гравировки на роговом изделии, имеет ряд аналогий с зооморфами из других хуннских комплексов.

Рассмотренная выше роль волка в социальной структуре, героическом эпосе, религиозных верованиях кочевых народов Центральной Азии позволяет предложить несколько не взаимоисключающих версий интерпретации изображения волка на роговой подвеске из захоронения ребенка в могильнике Черемуховая падь: как знака личной принадлежности, так и охранительного амулета.

Примечания

1. Изделие располагается в МИБ, инвентарный номер МИБ ОФ-18671/2.

Литература

1. Артамонов М.И. Сокровища саков. Аму-Дарьинский клад. Алтайские курганы. Минусинские бронзы. Сибирское золото. – М.: «Искусство», 1973. – 280 с.

2. Богданов Е.С. Образ хищника в пластическом искусстве кочевых народов Центральной Азии: (скифо-сибирская художественная традиция). – Новосибирск: Издательство института археологии и этнографии СО РАН, 2006. – 239 с.

3. Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы. – М., 1974. – 224 с.

4. Давыдова А.В. Иволгинский комплекс (городище и могильник) – памятник хунну в Забайкалье. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. – 111 с.

5. Давыдова А.В., Миняев С.С. Новые находки наборных поясов в Дырестуйском могильнике // Археологические вести. – 1993. – № 2. – С. 55–65.

6. Коновалов П.Б. Хунну в Забайкалье (Погребальные памятники). – Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1976. – 248 с.

7. Крадин Н.Н. Империя Хунну / Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Логос, 2001. – 312 с.

8. Кубарев В.Д., Черемисин Д.В. Волк в искусстве и верованиях кочевников Центральной Азии // Традиционные верования и быт народов Сибири, XIX – начало XX в. : [сборник статей] / отв. ред. И. Н. Гемуев, А. М. Сагалаев. – Новосибирск: Наука, 1987. – С. 98–117.

9. Окладников А.П., Запорожская В.Д. Петроглифы Забайкалья. Часть 2. – Л.: Наука, 1970. – 262 с.

10. Окладников А.П., Запорожская В.Д. Ленские писаницы: Наскальные рисунки у деревни Шишкино. – М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1959. – 145 с.

11. Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. – М.: «Восточная литература», 1994. – 206 с.

12. Руденко С.И. Культура хунну и Ноинулинские курганы. – М.–Л., 1962. – 2006 с.

13. Сатина Е.К. Образ волка в декоре вещей (памятники «звериного стиля») // Вестник КемГУ. – 2013. – № 3 (55), Т. 4. – С. 61–67.

14. Урманче Ф.Х. Тюркский героический эпос. – Казань: ИЯЛИ, 2015. – 448 с.

15. Харитонов М.А. Образ волка в социокультурной традиции народов Центральной Азии : автореф. дис. на соиск. учен. степ. к. ист. н. / Харитонов Михаил Александрович ; [Ин-т монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН]. – Улан-Удэ, 2000. – 20 с.

16. Харитонов М.А. Социокультурные аспекты зооморфной символики народов Центральной Азии. – Улан-Удэ: Издательство Бурятского госуниверситета, 2001. – 166 с.

17. Худяков Ю.С. Золотая волчья голова на боевых знаменах: Оружие и войны древних тюрок в степях Евразии. – СПб: Петербургское Востоковедение, 2007. – 192 с.

18. Худяков Ю.С. Искусство средневековых кочевников Южной Сибири и Центральной Азии. – Новосибирск: Новосибирский университет, 1998. – 120 с.

19. Шер Я.А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. – М.: Наука, 1980. – 328 с.

Статья поступила в редакцию 15.01.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.001

THE WOLF ENGRAVED IMAGE ON A HORN PENDANT OF THE HUNNIC TIME (BURIAL GROUND CHEREMUKHOVAYA PAD, TRANSBAIKALIA)

Pankina, Anna Ilyinichna
Novosibirsk State University, Novosibirsk, Russian Federation

Lbova, Lyudmila Valentinovna [1, 2]
[1] Novosibirsk State University, Novosibirsk, Russian Federation
[2] The Urals, Siberia and Far East Department of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation

Yaroslavtseva, Larisa Gennadevna
National Museum of the Republic of Buryatia, Ulan-Ude, Russian Federation

Abstract

An important aspect in archaeological science is the process of detailed research and documentation of unique art objects using new methodological developments, technologies and techniques. The use of modern digital technologies and microscopy are the basis for revealing the details of objects and their exact fixation. The team of authors discovered a new image on the horn pendant from the burial of a teenager while working with artifacts from the burial complexes of the Hunn burial ground Cheremukhovaya pad in Transbaikalia. The article presents the results of a microscopic and stylistic analysis of the zoomorphic image, attribution of the image to a biological species, its cultural affiliation. The conclusions are based on the identification of taxonomic and artistic-stylistic features, as well as versions of the possible semantic meaning are proposed here.

Keywords: engraving; zoomorphic image; wolf; tradition; microscopic analysis; stylistic analysis; burial ground; Cheremukhovaya pad; hunnu.

For citation:

Pankina A.I., Lbova L.V., Yaroslavtseva L.G. The wolf engraved image on a horn pendant of the Hunnic time (burial ground Cheremukhovaya pad, Transbaikalia). *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 10–22. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.001. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/7/ (In Russian).

Information about the authors:

Pankina, Anna Ilyinichna – Technician at the Interdisciplinary Research Laboratory of Primitive Art of Eurasia, Humanitarian Institute, Novosibirsk State University, Novosibirsk, Russian Federation. Email: pankina1995b@mail.ru

Lbova, Lyudmila Valentinovna – D.Sc. (History), Full Professor, Department of Archeology and Ethnography, Humanitarian Institute, Novosibirsk State University; Researcher, the Urals, Siberia and Far East Department of the Russian Academy of Arts, Novosibirsk, Russian Federation. Email: lbovapnr5@gmail.com

Yaroslavtseva, Larisa Gennadevna – Keeper of Museum Objects "Archeology", National Museum of the Republic of Buryatia, Ulan-Ude, Russian Federation. Email: lgyar@mail.ru

Acknowledgements

The study was carried out as part of the RNF project 18-78-10079 "Development of technologies and an information system for documenting and scientific exchange of archaeological data".

References

1. Artamonov M.I. *Sokrovishcha sakov. Amu-Dar'inskii klad. Altaiskie kurgany. Minusinskie bronzy. Sibirskoe zoloto* [Treasures of the Saks. Amu Darya treasure. Altai mounds. Minusinsk bronzes. Siberian gold]. Moscow, Iskusstvo, 1973. 280 p. (In Russian)

2. Bogdanov E.S. *Obraz khishchnika v plasticheskom iskusstve kochevykh narodov Tsentral'noi Azii: (skifo-sibirskaya khudozhestvennaya traditsiya)* [The image of a predator in the plastic art of the nomadic peoples of Central Asia: (Scythian-Siberian artistic tradition)]. Novosibirsk, Institute of Archeology and Ethnography SB RAS, 2006. 239 p. (In Russian)

3. Weinstein S.I. *Istoriya narodnogo iskusstva Tuvy* [History of folk art of Tuva]. Moscow, 1974. 224 p. (In Russian)

4. Davydova A.V. *Ivolginskii kompleks (gorodishche i mogil'nik) pamyatnik khunnu v Zabaikal'e* [Ivolginsky complex (ancient settlement and burial ground) a monument to the Huns in Transbaikalia]. Leningrad, Leningrad State University, 1985. 111 p. (In Russian)

5. Davydova A.V., Minyaev S.S. *Novye nakhodki nabornykh poyasov Dyrestuiskom mogil'nike* [New findings of typesetting belts at Dyrestuisky burial ground]. *Arkheologicheskie vesti = Archaeological news,* 1993, No. 2, pp. 55–65. (In Russian)

6. Konovalov P.B. *Khunnu v Zabaikal'e (Pogrebal'nye pamyatniki)* [Huns in Transbaikalia (Funeral monuments)]. Ulan-Ude, Buryatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1976. 248 p. (In Russian)

7. Kradin N.N. *Imperiya Khunnu* [Hunnu Empire]. Moscow, Logos, 2001. 312 p. (In Russian)

8. Kubarev V.D., Cheremisin D.V. *Volk v iskusstve i verovaniyakh kochevnikov Tsentral'noi Azii* [The wolf in the art and beliefs of the nomads of Central Asia]. In: *Traditsionnye verovaniya i byt narodov Sibiri, XIX – nachalo XX v.* [Traditional beliefs and life of the peoples of Siberia, XIX – beginning of the XX century: collection of articles. Ed. by I.N. Gemuev, A.M. Sagalaev]. Novosibirsk, Nauka, 1987, pp. 98–117. (In Russian)

9. Okladnikov A.P., Zaporozhskaya V.D. *Petroglify Zabaikal'ya. Chast' 2* [Petroglyphs of Transbaikalia. Part 2]. Leningrad, Nauka, 1970. 262 p. (In Russian)

10. Okladnikov A.P., Zaporozhskaya V.D. *Lenskie pisanitsy: Naskal'nye risunki u derevni Shishkino* [Lena writings: Rock paintings near the village of Shishkino]. Moscow – Leningrad, Academy of Sciences of the USSR, 1959. 145 p. (In Russian)

11. Perevodchikova E.V. *Yazyk zverinykh obrazov. Ocherki iskusstva evraziiskikh stepei skifskoi epokhi* [The language of animal images. Essays on the art of the Eurasian steppes of the Scythian era]. Moscow, Vostochnaya literatura, 1994. 206 p. (In Russian)

12. Rudenko S.I. *Kul'tura khunnu i Noinulinskie kurgany* [Hunnu culture and Noinuli mounds]. Moscow – Leningrad, 1962. 2006 p. (In Russian)

13. Satina E.K. *Obraz volka v dekore veshchei (pamyatniki «zverinogo stilya»)* [The image of a wolf in the decor of things (monuments of the «animal style»)]. *Vestnik KemGU = Bulletin of the Kemerovo State University*, 2013б № 3 (55), vol. 4, pp. 61–67. (In Russian)

14. Urmanche F.Kh. *Tyurkskii geroicheskii epos* [Turkic heroic epic]. Kazan', Institute of Language, Literature and Art, 2015. 448 p. (In Russian)

15. Kharitonov M.A. Obraz volka v sotsiokul'turnoi traditsii narodov Tsentral'noi Azii. Avtoref. dis. kand. istor. nauk [The image of the wolf in the sociocultural tradition of the peoples of Central Asia. Author's abstract of Ph.D. in Historical sciences]. Ulan-Ude, 2000. 20 p. (In Russian)

16. Kharitonov M.A. *Sotsiokul'turnye aspekty zoomorfnoi simvoliki narodov Tsentral'noi Azii* [Sociocultural aspects of zoomorphic symbolism of the peoples of Central Asia]. Ulan-Ude, Buryat State University, 2001. 166 p. (In Russian)

17. Khudyakov Yu.S. *Zolotaya volch'ya golova na boevykh znamenakh: Oruzhie i voiny drevnikh tyurok v stepyakh Evrazii* [Golden wolf head on battle banners: Weapons and wars of ancient Turks in the steppes of Eurasia]. St. Petersburg, Peterburgskoe Vostokovedenie, 2007. 192 p. (In Russian)

18. Khudyakov Yu.S. *Iskusstvo srednevekovykh kochevnikov Yuzhnoi Sibiri i Tsentral'noi Azii* [The Art of Medieval Nomads of Southern Siberia and Central Asia]. Novosibirsk, Novosibirsk State University, 1998. 120 p. (In Russian)

19. Sher Ya.A. *Petroglify Srednei i Tsentral'noi Azii* [Petroglyphs of Central and Central Asia]. Moscow, Nauka, 1980. 328 p. (In Russian)

Received: January 15, 2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.002 УДК 75.041+76

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ХАКАСОВ В ТВОРЧЕСТВЕ В.И. СУРИКОВА

Чебодаева Маина Петровна
Хакасский научно-исследовательский институт языка, литературы и истории,
г. Абакан, Российская Федерация

Аннотация

В статье рассматривается и анализируется творчество художника В.И. Сурикова, связанное с Хакасией. Автор впервые систематизировал работы художника периода его хакасских поездок в 1873, 1892, 1994 и 1909-х годах. В живописных и графических работах В.И. Сурикова запечатлен традиционный мир хакасского быта, который стал для него источником творческого вдохновения. Кроме того, хакасские работы демонстрируют процесс изучения характеров, а также становления структуры построения, колористической гаммы изображаемых объектов, техники изображения. Данные работы малоизвестны широкой публике и бесспорно вошли в художественное наследие В.И. Сурикова.

Ключевые слова: В.И. Суриков; живопись; рисунок; гравюра; акварель; портрет; этнографические сюжеты; традиционный быт; традиционная культура; Хакасия.

Для цитирования:

Чебодаева М.П. Этнографические образы хакасов в творчестве В.И. Сурикова // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 23–44. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.002. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/8/

Информация об авторе:

Чебодаева Маина Петровна – кандидат искусствоведения, научный сотрудник, Хакасский научно-исследовательский институт языка, литературы и истории, г. Абакан, Российская Федерация. Email: chebodaevamp@mail.ru

Творчество русских и зарубежных художников XVIII–XX веков, посетивших Хакасию, в контексте влияния этих поездок остается малоизученным в отечественном искусствоведении. В данной статье будет освещено творчество русского исторического живописца В.И. Сурикова, посетившего этот край четыре раза – в 1873, 1892, 1894 и 1909 годах и написавшего в поездках незабываемые образы местных жителей – хакасов.

Нами выявлено 53 работы художника, непосредственно связанные с Хакасией. Из каждой поездки Суриков привозил большое количество разнообразных этюдов маслом, акварелей, рисунков, портретов хакасов, видов окрестностей Узун-Чула, Немира, Таштыпа, Матура, Изынжуля, озера Шира, местности Котен Булук (Котен Пулух) в Салбыкской степи, горы Бишпаг (*Пис-таг* – пять гор) в Аскизском районе. Художник запечатлел в набросках многое из увиденного: внутреннее убранство хакасской юрты, древнее каменное изваяние Улуг Хуртуях Тас, типы минусинских татар (хакасов и хакасок) и традиционные занятия хакасов – коневодство и охоту.

Первую поездку в Хакасию В.И. Суриков совершил, еще будучи студентом Академии художеств, в 1873 году. Напряженная учеба и сырой петербургский климат сказались на здоровье – он заболел туберкулезом. Узнав об этом, опекавший его красноярский золотопромышленник Петр Иванович Кузнецов очень огорчился и пригласил Сурикова приехать летом на одну из своих дач-резиденций в таежное имение Узун-Чул. П.И. Кузнецов много сделал для Сурикова – он не только платил ему стипендию, но и по-отечески заботился, став для него чутким и мудрым советчиком. Богач-золотопромышленник и меценат, городской голова Красноярска, он был первым, кто поверил в талант Сурикова-художника.

Узун-Чул, где в 1873 году Суриков прожил больше месяца, – один из самых живописных уголков в Хакасии. Узун-Чул переводится с хакасского языка как «Длинный ручей». Резиденция Кузнецова находилась в верховьях рек Немир и Узун-Чул, в 150 километрах к юго-западу от Минусинска. Из Красноярска художник добирался на подводах до Ачинска, а далее до места назначения, проезжая Ширинскую, Салбыкскую степи, так называемую «Долину царей». Он запечатлел этот путь в работах: «Минусинская степь» (1873), «Минусинск. В пути» (1873) и «Группа людей у повозок» (1873).

В Узун-Чуле П.И. Кузнецов дал Сурикову для поездок коня из своей конюшни. Верхом на лошади художник ежедневно ездил в хакасские аалы пить кумыс (напиток из кислого молока). В результате очень скоро он избавился от испарины, полностью прекратилось покашливание. Два месяца, проведенные среди первозданной хакасской природы, населяющих ее людей, кумыс, – все это благодатно сказалось на его здоровье. Бесспорно, помог и хакасский степной сухой, горячий воздух, пахнущий полынью.

Чувствуя прилив физических и творческих сил, Суриков много и плодотворно работал как живописец-пленэрист и как художник исследователь, постигая величие природы и красоту местного населения. Он брал альбом, краски и уезжал в степь на весь день. Одна за другой рождались акварели, которые передавали сохранившиеся своеобразные черты традиционного быта и национального облика хакасов.

Во второй половине XIX века традиционный уклад жизни минусинских, или абаканских, татар, – как называли в то время хакасов, – исторически не изменился. Хакасы занимались скотоводством, рыболовством и охотой. Можно представить, как Суриков с восхищением наблюдал за вихрем скачущим по степи всадником, – в таких скачках удерживались в седле только особые смельчаки. Его работы «Укрощение степных лошадей у минусинских татар» (рис. 1) и «Выездка степных лошадей у минусинских татар» (рис. 2) рассказывают о хакасах-скотоводах. В двух гравюрах автор показал процесс укрощения и выучки дикой лошади. На первой – двое мужчин с помощью уздечки и аркана притягивают лошадь к коновязи, третий человек в это время накидывает на лошадь седло. Недалеко видны юрты, у одной из которых

из дымового отверстия струится дымок. На другой гравюре наездник умело укрощает с помощью уздечки и кнута вздыбившуюся лошадь.

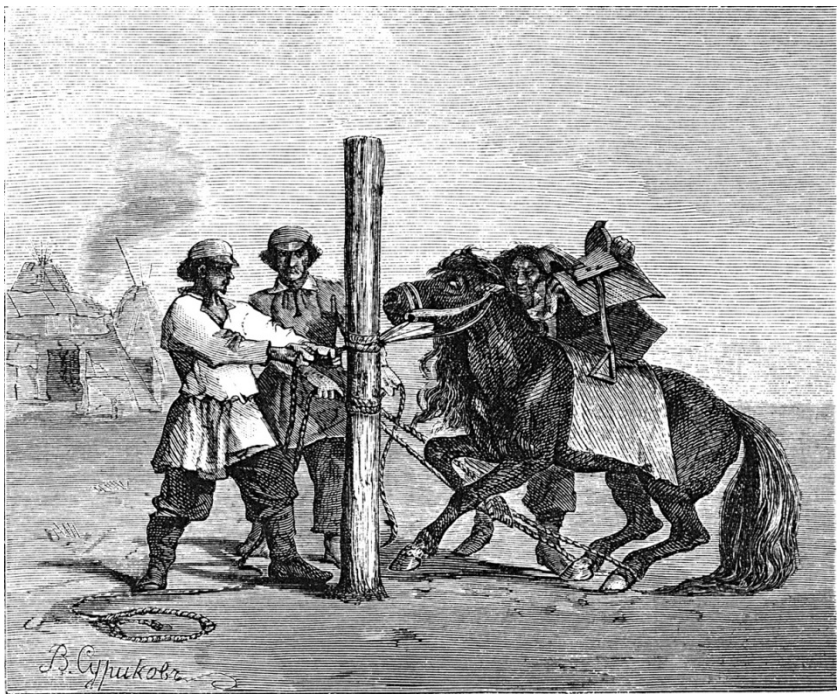


Рис.1. Суриков В.И. Укрощение степных лошадей у минусинских татар. 1873. Источник: [6, с. 820].



Рис.2. Суриков В.И. Выездка степных лошадей у минусинских татар. 1873. Источник: [6, с. 821].

Акварель Сурикова «Минусинский татарин с пищалью на сошках» (рис. 3), выполненная им во время этой же поездки, хранится в частном собрании в Париже. Охотник в длинной до земли шубе стоит, прицеливаясь из пищали, ствол которой положен на деревянную двуногую подставку. Позади него оседланная лошадь, привязанная к пню. На поясе охотника висят круглая пороховница и огниво. Много лет спустя такие же пищали на подставках и пороховницы Суриков воспроизведет у казаков дружины Ермака в картине «Покорение Сибири Ермаком».



Рис. 3. Суриков В.И. Минусинский татарин с пищалью на сошках. 1873. Частное собрание. Париж.

В эту поездку Суриков посетил с. Аскиз, где находилась резиденция П.И. Кузнецова. Село Аскиз имеет давнюю историю. Оно было образовано в 1770–1771 гг. в связи с постройкой в устье реки Аскиз деревянной церкви Святых апостолов Петра и Павла. Основание села связано с именем сагайского князя Амзора Наира Гульбежекова, одного из первых князей, принявших подданство России. Свое имя село получило от названия реки Азхыс, что в переводе с хакасского означает «река» (*аз*) и «девушка» (*хыс*).

К моменту приезда Сурикова Аскиз был центром Сагайской Степной думы. В селе была построена уже каменная Петропавловская церковь, открылось в 1869 году одноклассное приходское училище. У золотопромышленника П.И. Кузнецова имелась значительная по тому времени библиотека, которой пользовались и местные жители, занимавшиеся скотоводством, земледелием, а также плотничеством, кузнечеством и другими ремеслами. По данным 1859 года, в селе Аскиз имелось 40 дворов с населением 221 человек.

В Аскизе находился перевалочный пункт золотопромышленника П.И. Кузнецова и его сыновей – для грузов, идущих на прииски по рекам Кызасу, Анзасу и Узун-Чулу. В конце западной части села Кузнецов возвел два больших дома, конюшни, амбары и прочие постройки. Суриков остановился в Аскизе в «резиденции» П.И. Кузнецова – двухэтажном деревянном здании (в настоящее время там находится Аскизский районный краеведческий музей им. Н.Ф. Катанова) (рис. 4). В середине села находилась вторая «резиденция», состоявшая из двух домов, принадлежавших сыну Кузнецова – Иннокентию Петровичу.

В Аскизе Суриков написал акварель «Хакас с закованными в цепи ногами» (портрет Хучаса Кулунакова) (рис. 5). Суриковым изображен реальный человек, проживавший в Сагайской Степной думе. Бедняки часто не выдерживали байского гнета и выражали протест против эксплуатации – угоняли скот, уклонялись от повинностей, уходили в горы и тайгу. Скрывавшихся от властей беглецов назвали «*хасхын*».



Рис 4. Резиденция П.П. Кузнецова в с. Аскизе.



Рис. 5. Суриков В.П. Хакас с закованными в цепи ногами (портрет Хучаса Кулунакова). 1873. Бумага, акварель, графический карандаш. 23,0 х 32,2. Собрание семьи художника.

В 1850–1870-е годы среди хакасов прославился койбал Хучас Кулунаков, сын Миргена. Из-за своей бедности он был вынужден наняться в рекруты, но, не выдержав казарменных условий, бежал. Став беглым, Кучас своими набегами наводил панику на богатых жителей хакасских аалов. Кучас был легендарной личностью, действовал смело и хитро, обладал огромной физической силой. В 1862 году Хучас был пойман в Степной думе и отправлен на каторгу. Оттуда бежал. В 1867 году он был снова арестован, но уже в 1872 году опять сбежал и грабил баев. Были у Хучаса и другие аресты и побеги.

Незадолго до приезда Сурикова в селе Аскиз Хучас был пойман и посажен в тюрьму. Суриков пожелал зарисовать беглеца. Его поразила независимость, внутренняя сила и физическая мощь этого человека, привлекла стройная фигура, загоревшее лицо с отливом бронзы от знойного хакасского лета, иссиня-черные волосы. Акварельный набросок сопровождался надписью художника: «Кучасъ, бежал 12 раз из каторжных работ, Аскиз» (цит. по: [1]). Свободная поза, непреклонность во взгляде рождают у зрителя мысль о неотвратимости новой попытки обретения свободы.

Известный красноярский художник Д.И. Каратанов вспоминал о приезде Сурикова в 1873 году в село Аскиз: «В котором году проездом на прииски Кузнецова

в резиденции останавливался В.И. Суриков, я не знаю. Но об этом слышал от своих родителей. Появление его в резиденции совпало случайно с одним интересным событием. Незадолго до его приезда был пойман, арестован и посажен временно, до суда, в аскизскую каталажку разбойник татарин Кучас. Разбойничал ли он один или были у него товарищи, не знаю, но, насколько мне помнится, он действовал, кажется, один. На жителей улуса он наводил панику… В.И. Суриков изъявил желание его нарисовать. Кучаса под конвоем привели в резиденцию И.П. Кузнецова, и Суриков сделал с него карандашный набросок. Тогда же Кучас был сфотографирован. У нас имелось это фото, но оно давно утеряно. Но я и теперь помню черты этого замечательного лица и позу его фигуры. Оно настолько врезалось мне в память, что если бы я и сейчас попробовал его нарисовать, то мне кажется, что изображение вышло бы не без сходства с оригиналом. Как будто вылитая из бронзы его голова на крепкой шее хорошо посажена на мощной, стройной и пропорциональной фигуре. Сказать о его росте нельзя, потому что он снят сидящим на стуле. По лицу ему можно было дать лет тридцать. Волосы вьются крупными кольцами. Черты его лица нельзя назвать красивыми, но они правильны, четки, но не резки. Во всем складе его лица чувствуется сознание и телесной, и внутренней своей силы. Взгляд спокойно-смелый, непреклонный. Так глядят орлы. Право, не преувеличивая, его можно сравнить с этой гордой птицей. Жестокость, которая иногда выдается, например, тяжелой нижней челюстью, совершенно отсутствует в этом человеке. Вот таким его образ остался в моей памяти. И мне кажется, что я близко подошел к его изображению. По отзывам отца, видевшего его в натуре, Кучас действительно был недюжинная личность. В Красноярске он был судим и приговорен на какой-то срок в каторгу. Когда уже много лет спустя, мне приходилось встречаться с Суриковым, он с большим удовольствием вспомнил о своем посещении приисков и Минусинской степи» [7, с. 99–100].

Там же, в Аскизе, встретился Сурикову хакасский родовой старшина по имени Мурза (Мурза Черпаков – основатель современного с. Калинино, до 1930 годов оно называлось аал Мурзин) (рис. 6). В акварели «Мурза» художник изображает сухонького старика с пристальным, словно изучающим увиденное, взглядом. В наброске художник передает чувство национального достоинства. Перед нами умудренный жизненным опытом человек, внутренне сосредоточенный, вызывающий всем своим сдержанным обликом особое к себе расположение и уважение.

Акварель «Карым-подпасок. Каменная баба» (рис. 7) совмещает два совершенно разных изображения: не по годам серьезный подросток рядом с навьюченной лошадью и древнее каменное изваяние Улуг Хуртуях Тас, стоящее в окрестностях аала Анхаков, обойти вниманием которое не мог неравнодушный художник. Каменное изваяние «Улуг Хуртуях Тас» («Большая каменная старуха») было сделано из песчаника, время его создания относится ко II тыс. до н. э. Подобных изваяний на территории Хакасии были сотни, но это являлось самым известным. Считалось, что Улуг Хуртуях Тас способно было решать проблему деторождения. Первое упоминание о нем относится к 1721 году, когда немецкий ученый Д.Г. Мессершмидт впервые посетил и описал изваяние в Аскизской степи.

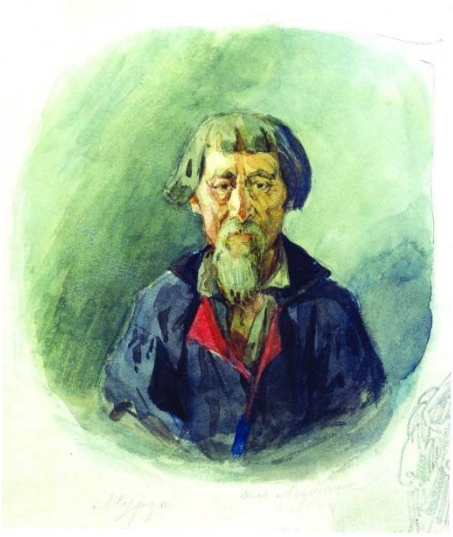


Рис. 6. Суриков В.И. Мурза (портрет Мурзы Черпакова?). 1873. Бумага, акварель, карандаш. 23,2 × 32,5. Музей-усадьба В.И. Сурикова, Красноярск.



Рис. 7. Суриков В.И. Карым-подпасок. Каменная баба. 1873. Бумага, акварель. 23,0 × 32,0. Музей-усадьба В.И. Сурикова, Красноярск.

Многие годы считалось, что работы, созданные В. Суриковым в 1873 году в Хакасии, являлись подготовительным материалом для конкретных произведений Сурикова: «Княжий суд» (1874), «Покорение Сибири Ермаком» (1892–1897), «Княгиня Ольга встречает тело Игоря» (1909–1915), но это далеко не так. Хакасские этюды Сурикова крайне важны в том смысле, что они стали для него упражнениями, развивающими умение вплотную подойти к изучению характера, структуры построения, колористической гаммы изображаемых объектов, одновременно совершенствуясь в технике.

Давая оценку работам Сурикова в период его поездки в 1873 году в Хакасию, красноярский искусствовед Л.В. Васильева-Шляпина отмечает: «… их ценность вовсе не в этюдной, а в портретной направленности. Если этюдам к “Ермаку” присуща особая экспрессивность, свойственная эмоциональному строю всего полотна, то ранние минусинские изображения “инородцев” более спокойны и отличаются вдумчивым всматриванием в иные лица и характеры. Выделяясь из ряда безликих зарисовок путешественников, протокольно фиксирующих лишь национальные одежды и орнаменты, они изображают людей разного возраста и душевного состояния, увиденных заинтересованным и доброжелательно настроенным взглядом» [2, с. 18].

Лето 1873 года, проведенное Суриковым в Хакасии, оказалось для него плодотворным. Художник целые дни проводил в степи, всего в его папке накопилось 22 акварели, что обнаружено автором этой статьи. Он пишет акварели красками чистыми, глубокими, хорошо сочетая их и точно передавая цвета самой натуры, – видно, что занятия с П. Чистяковым в Академии художеств начали сказываться и на развитии его колористического дарования. В работах этих проявляется мастерство исполнения, они написаны с особым подъемом, с увлечением и радостью.

Вторая поездка художника в Хакасию состоялась в 1892 году и была связана с работой над историческим полотном «Покорение Сибири Ермаком». Тема

присоединения Сибири к России интересовала многих русских художников – К. Брюллова, М. Пескова, А. Шарлеманя и др. Сюжет названной картины Суриков выбрал не случайно, ведь его семья принадлежала к старинному роду донских казаков, вместе с Ермаком пришедших в XVI веке в Сибирь. Существовало семейное предание, что прадеду художника, казачьему есаулу Петру Петровичу Сурикову, в одной из боевых стычек качинские воины (качинцы – этническая группа хакасов) выбили глаз стрелой из лука, за что он получил прозвище «Кривой Петр».

Для Сурикова одним их самых важных моментов в процессе создания картины «Покорение Сибири Ермаком» была работа с натурой. С этой целью художник приезжал на родину, в Сибирь, совершил поездки в Енисейскую и Тобольскую губернии. Преодолевая бесчисленные трудности, с альбомом, карандашом и красками в руках он настойчиво отыскивал нужные ему типы людей и предметы, стараясь «уловить правду легендарного похода».

Летом 1892 года художник собирает материал и пишет этюды к войску Кучума – в Хакасии и в Тобольске. Сначала, в мае, Суриков вместе с дочерьми Леной и Ольгой поехал в Тобольск, где им были написаны этюды: «Остяк в лодке», «Головы татар» (старика и молодого) и др. Затем на короткое время он приехал в Красноярск, оставил здесь дочерей и направился вверх по Енисею в Узун-Чул.

Стремление найти необходимые реальные прототипы для сибирских воинов Кучума, запечатлеть каждую деталь национальной одежды и вооружения привели Сурикова в Хакасию. Здесь он поселился на прииске Узун-Чул, который унаследовал после смерти П.И. Кузнецова его сын Иннокентий Петрович. Резиденция Кузнецова в Узун-Чуле представляла деревянный двухэтажный дом с двумя крытыми боковыми террасами, которые делали дом заметным издалека, находился он в ложбине, за ней начинались лесистые холмы.

Сын Кузнецова Иннокентий Петрович оставил золотопромышленность и ушел в науку и охоту. Весной и осенью он жил в с. Аскизе и рыбачил. Лето проводил на прииске Немир. Охотился и работал над рукописями книг, вечерами занимался астрономией и наблюдал за небом через небольшой телескоп. Проводил археологические раскопки курганов в Аскизе, на Немире и Узун-Чуле. Зимой работал библиотеках Томска. Он был страстным рыболовом, и ему принадлежит честь разведения рыбы в озере Баланкуль. Из реки Абакан с неизмеримыми трудностями Кузнецов завез в специальных огромных чанах и на особых дрогах окуней, щук, карасей, линей и пустил их в озеро Баланкуль, в котором раньше рыба не водилась.

Сохранилось письмо Сурикова к матери от 3 июля 1892 года: «Здравствуйте, милые мамочка и Саша! Я теперь живу у Иннокентия Петровича Кузнецова, на его даче за Узун-Джулом, пишу этюды татар. Написал очень порядочное количество. Воздух здесь хороший. Остановился в Минусинске на один день, т. к. музей отделывался, и многие вещи трудно было видеть. Думаю порисовать там, на возвратном пути. Пиши по адресу: Минусинск, Немир, около Узун-Джула, резиденция И.П. Кузнецова, для передачи мне. Останусь здесь недели две еще. Нашел тип для Ермака. Мамочка, целую вас, будьте здоровы. Целую тебя, Сашу. Твой В. Суриков» [9, с. 95] (Саша – брат В.И. Сурикова. – *Прим. М.Ч.*).

Суриков в Узун-Чуле прожил две недели, путешествуя верхом на лошади по его окрестностям с альбомом и этюдником. Эта поездка оказалась для него особенно

удачной. Здесь художник написал множество этюдов и акварелей: «В горах по реке Немиру» (1892), «Шаман» (1893), «Голова хакаса» (1893), «Типы минусинских татар» (1892), «Стрелок, стреляющий из лука» (1892), «Всадник в степи» (1892), «Качинские татары» (1892), «Руки хакасов», «Всадник в старинном вооружении» (1892).

В акварели «Типы минусинских татар» (1892) (рис. 8) художник главным образом ведет поиск наиболее выразительных этнических типов. В картине видно стремление автора выявить и подчеркнуть в этих людях черты, унаследованные ими от предков. Он наделяет изображаемые персонажи не только своеобразным обаянием, не только передает живописную красоту их облика, но и ставит более сложную задачу – создание тонких характеров, пытается передать стихийную силу и самобытность, заключенную в этих людях.



Рис. 8. Суриков В.И. Типы минусинских татар. Эскиз к картине «Покорение Сибири Ермаком». 1892. Бумага, акварель, графический карандаш. 17,0 × 24,3. Государственная Третьяковская галерея.

В 1959 году, при сверке фондов Томского университетского музея, его сотрудниками была обнаружена акварель Сурикова «Всадник в степи» (1892) (рис. 9). Возможно, в знак благодарности за прием художник подарил ее И.П. Кузнецову. В небольшой по размеру (17 х 24 см) акварели среди хакасской степи, чуть возвышающейся к горизонту и перерезанной рядами чаатасов, на низкорослой степной лошади сидит всадник. Несколькими штрихами художник наметил характерные черты лица хакаса. На голове русский картуз, он одет в коричневый суконный сикпен (пальто), приспособленный для верховой езды. Летние сапоги с высоким голенищем и подошвой без каблуков широким и тупым носком вставлены в треугольное стремя. За спиной всадника ружье, сошки для стрельбы и звероловная сеть. Последовательными тональными переходами художник воспроизводит широкий простор степи. Сочная, ярко-зеленая на первом плане, она плавно уходит своими очертаниями в голубоватую даль. Прозрачный, сиреневатый, ровный тон слегка заполняет намеченные карандашом контуры чаатасов.

В работе «Качинские татары» (1893) (рис. 10) привлекательность смуглых лиц подчеркнута в облике двух молодых хакасов, головы которых написаны акварелью на листе из походного альбома. Найденный в подготовительных этюдах и полюбившийся ему поворот головы молодого хакаса с правильными, скорее европейскими, чем азиатскими, чертами лица, с прямым с небольшой горбинкой носом,

Суриков воспроизводит в названной картине дважды: в образе запрокинувшего голову, поддерживаемого товарищем раненого (у края картины) и еще раз – в гуще толпы, в профильном повороте головы удивленного и испуганного хакаса с широко раскрытыми глазами и слегка приоткрытым ртом. На полях под изображением авторская надпись: «Минусинск. Енисейская губерния».

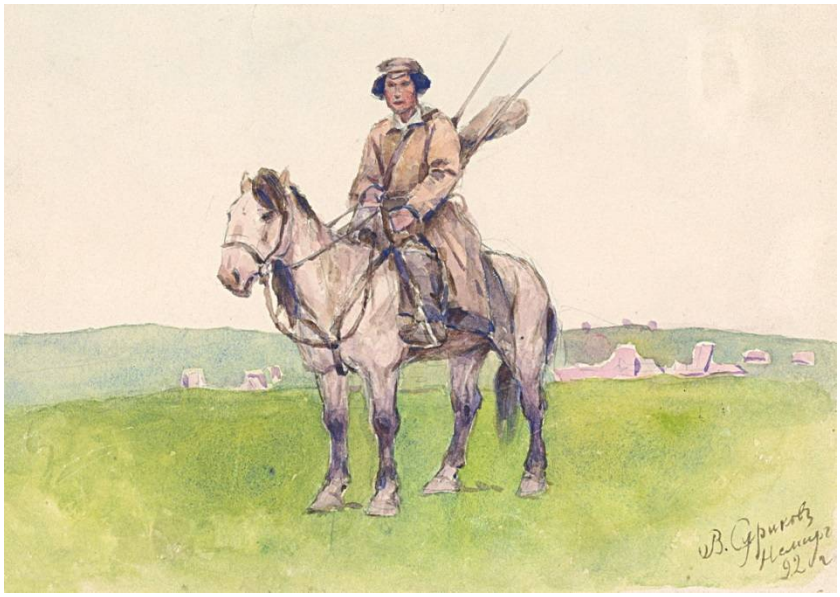


Рис. 9. Суриков В.И. Всадник в степи. 1892. Бумага, акварель. 30,0 х 19,0. Музей сибирской археологии Томского государственного университета.



Рис. 10. Суриков В.И. Качинские татары. Эскиз к картине «Покорение Сибири Ермаком». 1893. Бумага, акварель, карандаш. 16,1 х 22,7. Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова.

На обратном пути из Узун-Чула в Красноярск Суриков посетил знаменитый Мартьяновский музей в Минусинске. В фондах музея он тщательно изучает этнографический отдел – с сохранившейся традиционной одеждой и головными уборами, ритуальными шаманскими предметами, орнаментальными украшениями и предметами быта хакасов, делая с них зарисовки. Художник мысленно проникал в тот мир, который существовал до прихода Ермака и его дружины в Сибирь, и сумел найти и оценить самобытность этих предметов быта, уходящего корнями в седую древность.

Бережно и любовно воспроизведены им национальные украшения, ни с чем не сравнимый колорит национального костюма, расшитого геометрическими узорами.

В отделе археологии музея художник тщательно и долго изучает и зарисовывает черепа древних обитателей края, доспехи, кольчуги, старинное оружие, лук и стрелы.

Суриков всегда внимательно и с любовью изучал народный быт. Он первым из русских художников воспел и понял красоту декоративно-прикладного искусства хакасов: предметы быта, одежду, резьбу, шитье, орнамент и художественную обработку металла. Это наглядно продемонстрировал этюд «Всадник в старинном вооружении» (1892) (рис. 11), написанный Суриковым в Минусинском музее. На нем художник зарисовал не только вооружение и костюм с мельчайшими деталями, но и два огнива (*отых*), нож в ножнах (*пчах*), серебряные подвески к поясу. Этюд носит этнографический характер, где помимо всадника в вооружении с любовью воспроизведены предметы, использовавшиеся хакасами в быту.

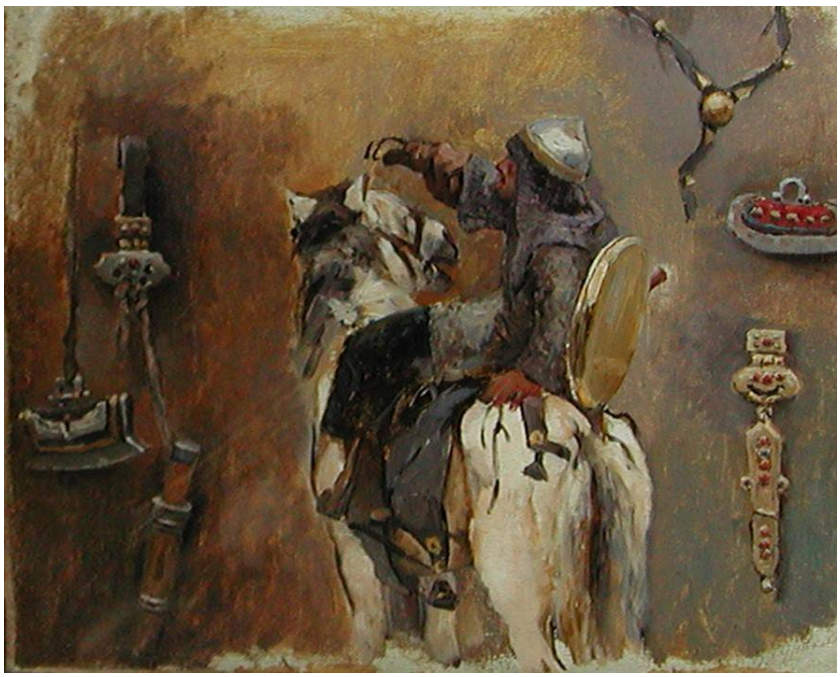


Рис. 11. Суриков В.И. Татарский всадник XVI века (Всадник в старинном вооружении). Этюд к картине «Покорение Сибири Ермаком». 1892. Холст, масло. 26,8 х 32,7. Смоленский государственный музей-заповедник.

В ходе работы над картиной «Покорение Сибири Ермаком» Суриков предпринял еще одну поездку в Сибирь летом 1894 года. Он едет по Оби, Енисею и на озеро Шира в Хакасии.

Озеро Шира, где Суриков писал этюды к картине «Покорение Сибири Ермаком», находится в Качинской степи. Это один из своеобразных и живописных уголков Хакасии. Название «Шира» в переводе с монгольского значит «Желтое озеро». Само озеро огромно (25 км в окружности). В ясную погоду оно серо-стального цвета, а во время волнения – изумрудно-зеленое. Озеро Шира расположено в обширной котловине, замкнутой со всех сторон высокими холмами, спускающимися к озеру своеобразными террасами. А окружающая озеро степь – твердая, каменистая, почти голая, покрытая низкорослыми травами и пикульником, с одинокими деревьями. Рядом с небольшими хакасскими аалами здесь встречались березовые рощицы. Характерная особенность пейзажа – множество ритмически чередующихся округлых холмов, которые придают местности волнистый характер.

Первым обратил внимание на целебные свойства озера Шира известный томский золотопромышленник, купец 1-й гильдии З.М. Цибульский. Он неоднократно бывал

на озере Шира и узнал об охотнике, который ранил свою собаку, и та, купаясь в озере, залечила свою рану. Тогда «купец Цибульский испробовал лечебные свойства озера на себе, ежедневно купаясь в озере, вылечил радикулит. В 1873 году Цибульский взял у инородческой управы озеро в аренду на 25 лет и для своей семьи построил на западном берегу несколько юрт» [3].

В 1891 году озеро изъяли из владения Абаканской инородческой управы и передали казне. С 1 февраля 1891 года озеро Шира стало называться курортом и здесь началось возведение казенных и частных построек. Пребывание и лечение на курорте не было дешевым, и поэтому его могли позволить себе только состоятельные люди – купцы, военные, духовенство, дворяне, мещане-домовладельцы, чиновники и зажиточные крестьяне.

Добраться до курорта Шира в то время было довольно сложно. Обычно на пароходе из Красноярска плыли по Енисею до пристани Батени, где нанимали лошадей, и 55 верст (одна верста – 1067 м) ехали степью, встречая на пути редкие хакасские аалы. Иногда добирались на лошадях до Ачинска. Обычно путь в один конец занимал три дня.

Большое число этюдов и зарисовок Суриков сделал летом 1892 года в окрестностях озера Шира. Здесь он посещал хакасские аалы и делал наброски хакасов на лошадях, портреты хакасов – для правой части картины, войска хана Кучума. В итоге напряженного труда появились великолепные этюды маслом: «Убегающий татарин» (1894), «Всадник-татарин» (1894), «Головы татар» (1893–1894), «Сибирский инородец» (1894), «Убегающий» (1893) и «Хакасы» (1894).

В этюде «Головы татар» (1893–1894) (рис. 12) художник ставит более сложную задачу – создания тонкой психологии человека. Он не только наделял героев своеобразным обаянием и особой красотой, но и передавал стихийную силу и самобытность, заключенную в этих людях. Слева мы видим молодого мужчину, откинувшего голову назад. Художник передает его страдальческое выражение лица, эту гамму переживаний, безусловно, понял и пережил сам мастер.



Рис. 12. Суриков В.И. Головы татар. Этюд к картине «Покорение Сибири Ермаком». 1893–1894. Холст, масло. 13,8 х 20,6. Красноярский краевой краеведческий музей.

В течение четырех лет Суриков вел подготовительные работы к картине «Покорение Сибири Ермаком» (рис. 13). В феврале 1895 года эта картина появилась на XXIII выставке «Товарищества передвижных выставок». Художник создал картину масштабную, передал в ней художественную эпопею сибирского казачества, прославил его подвиги. Идея столкновения двух различных культур, двух мировоззрений подчеркнута динамикой композиции, условным делением картины на две части: левая – дружина Ермака, правая – войско хана Кучума. Напряженность, драматизм, трагичность наполняют это огромное полотно. Русские и татары бьются не на жизнь, а на смерть. Казаки наступают крепко спаянным отрядом. Татары бьются неустрашимо, отчаянно. Чтобы показать великое множество татар, стихийность, неорганизованность их действий и сплоченность, несокрушимый натиск казаков, предельную напряженность боя, Суриков идет на некоторые отступления от правдоподобия. Он нарушает масштабные соотношения фигур казаков и татар, нагромождает людей так плотно, что в жизни в таких условиях они просто не могли бы двигаться.



Рис. 13. Суриков В. И. «Покорение Сибири Ермаком». 1895. Холст, масло. 285,0 х 599,0. Государственный Русский музей.

Может быть, впервые в батальной картине, рисующей страшную битву, нет крови, трупов, искаженных от боли лиц. И в то же время ощущается грандиозность, смертельность боя. Кругом все бурлит. Вода плещется, закипает от обрушивающихся в нее стрел, тяжело падающих тел. Сверкает огонь выстрелов, дым застилает лица, над обрывом скачут, мечутся всадники Кучума.

Суров и мрачен пейзаж осеннего, холодного дня: низкое небо с тяжелыми, быстро движущимися тучами, высокий глинистый обрыв берега, свинцово-бурая вода могучей реки Иртыш, вдали виднеется город Искер. Холодный воздух серого дня, пропитанный туманом и влагой, смягчает даже самые яркие краски, словно поглощая их. Люди и предметы окутаны сероватой дымкой, объединены серебристо-бурым тоном.

Известный исследователь творчества Сурикова В. Кеменов приводит воспоминания М. Волошина о замысле художника в картине «Покорение Сибири Ермаком»: «Хотелось передать, – говорил Суриков, – как две стихии встречаются» [4, с. 9]. В самом деле,

«разбойничья вольница Ермака и татарская армия Кучума – это две непримиримые стихии, столкнувшиеся в смертельной схватке. Силы не равны – против татарских стрел, луков, копий и щитов у Ермака пушки и ружья. Грохот выстрелов, вспышки пламени и белые клубы порохового дыма предрешают исход битвы. Свирепые, жестокие лица казаков даны без всякой идеализации, но и без обличительного преувеличения. Растерянные, испуганные лица татар» (цит. по: [8, с. 465]) полны глубокой человечности. В этой картине Суриков без всякого приукрашивания показал неофициальную «изнанку» покорения Сибири. Развивающиеся у Ермака хоругви с ликом «Спаса» – как и шаман в татарских войсках – дополняют картину этой бойни. Верный своему принципу, Суриков и здесь не осуждает и не защищает ни казаков, ни татар, не произносит «критического» приговора истории, и именно поэтому, силой своего реализма, наталкивает на вывод более глубокий, чем запоздалые упреки Ермаку; этот вывод – еще одна сторона трагедии народа – гибель человеческих жизней, как завоевателей, так и защитников, трагическое столкновение народов» [4, с. 9].

Стремлением найти реальные прототипы для каждого образа и запечатлеть каждую деталь одежды и вооружения отмечена работа Сурикова над образами воинов Кучума. К картине «Покорение Сибири Ермаком» Суриковым было написано 14 портретов хакасов, выполненных маслом и акварелью. Многие лица хакасов художник сохраняет в живописном полотне, почти не меняя их мимических особенностей. В каждом написанном с натуры этюде Суриков находит нужные ему для картины эмоции: выражение мучительного непонимания, робость и страх, наивную, почти детскую доверчивость одних персонажей и простодушие, озлобленность других. Конечно, в финальной работе чувства сгущаются, обостряются, обнажаются еще резче, но индивидуальность, запечатленная в этюдах, в картине обязательно сохраняется, бережно доносится до зрителя, сообщая полотну удивительную жизненность и достоверность. Это стало, как известно, одной из замечательных особенностей Сурикова – исторического живописца. Хакасы и остяки в картине для художника – далеко не сплошная и не однообразная по характеру, а напротив – удивительно разнообразная в своем единстве масса. Художник проник в душу другого народа, почувствовав в лицах не только этническое сходство, но и межэтнические особенности представителей малых народов Сибири.

Четвертая поездка В.И. Сурикова с дочерью Еленой в Хакасию состоялась летом 1909 года. 4 июля Суриковы выехали из Красноярска на пароходе вверх по Енисею на местный курорт – озеро Шира, где провели весь июль. В Красноярск они возвратились 4 августа. Суриковы добирались на пароходе по Енисею до пристани Батени, оттуда на лошадях – по степи (рис. 14). Путешествие было несколько хлопотное и сопряженное с неудобствами, но зато оно окупалось замечательными живописными видами. Поездка на пароходе заняла 2-3 дня. В Батени Суриковы пересели на ямщицкие тройки и 60 километров ехали по холмистой степи, поросшей полынью, мятой и цветущей пикулькой (ирис), с многочисленными курганами и озерами по сторонам дороги, с синими увалами гор, окаймляющих степь.



Рис. 14. Отдыхающие на конных повозках едут на курорт озера Шира. 1909.



Рис. 15. Поселок И.М. Иваницкого на озере Шира. Начало XX века.

Курорт Шира был в 1909 году для своего времени вполне благоустроенным. Несколько домов и деревянные хакасские юрты, крытые древесной корой, были расположены по берегу, образуя поселок. По соседству с курортом находился так называемый «аал богача» – золотопромышленника И.М. Иваницкого – поселок, состоящий из трех рядов деревянных юрт. Над всеми строениями высился силуэт деревянной церкви (рис. 15). В Шира имелись гостиница, курзал, теннисные и крокетные площадки, ресторан, кухмистерская Арнаутовой.

Внучка художника Н.П. Кончаловская писала: «С курортной публикой Суриковы не общались, лечиться им было не от чего. Интересовали Василия Ивановича только хакасы. Он приглашал их к себе, Лена угощала их чаем. Суриков ездил к ним сам в улусы, писал их с натуры. Ему нравилось, как они сидели кучками за беседой прямо на траве, женщины отдельно от мужчин. Нравилось, как они пели, – что видят перед собой, о том и поют заунывно, однообразно. Плясали они не грациозно, но конские игры и скачки были бесподобны. Очень интересны были у них сказители (*хайджи*), весь округ собирался слушать их. Они сидели на ковре под открытым небом, окруженные плотным кольцом слушателей, и по очереди говорили сказки – смешные, печальные, страшные. И, хотя говорили они по-татарски, было понятно, о чем идет речь,

по жестам, по интонации рассказчиков, – это были артисты. Несмотря на то, что все татары края давно приняли христианство, шаманство у них было в силе. Василий Иванович любил наблюдать пляску шаманов» [5, с. 292].

В Шира в 1909 году художником были написаны «Минусинская татарка», «Женщины, сидящие на земле», «Татарская наездница», «Степь с табунами и курганами», «Юрта. Вид изнутри», «Озеро Шира», «Тройка на озере Шира», «Портрет минусинского татарина», «Минусинская татарка», «Минусинские горы», «Юрта», «Портрет женщины в костюме свахи», «Калмычка» (портрет хакаски).

27 июля 1909 года на озере Шира Суриков стал очевидцем празднования дня Святого Пантелеймона. Из окрестных хакасских аалов на праздник съезжалось много хакасов-качинцев. На окраине Шира прибывавшие разбивали лагерь. Утром в праздничный день, после церковной службы, огромная толпа людей приближалась к озеру. В ярких национальных костюмах, многие верхом на лошадях, они въезжали в воду и купались. Эта пестрая толпа на берегу озера была особенно красочна, она-то, по видимому, и запомнилась Сурикову. После купания проводились конные скачки.

Е.В. Сурикова вспоминала, как однажды попали они в гости к качинскому богачу Егору Петровичу Спирину (воспроизводим воспоминание в пересказе Н. Кончаловской): «Юрта его была увешена коврами, уставлена шкафами с дорогой посудой, в сундуках лежала богатая одежда. Четыре хозяйки в длинных рубашках из дорогого шелка с пестрыми оплечьями, с волосами, заплетенными в мелкие длинные косички, с понизями коралловых и бирюзовых украшений, встретили Суриковых. Женщины молча поздоровались, протягивая узкие твердые ладони, и тут же все занялись своими делами, одна стала строчить на швейной машинке, другая уселась читать. Лена взглянула на обложку – оказалось “Воскресенье” Толстого. Еще две принялись накрывать на стол. Хозяин стал занимать гостей. Он хорошо говорил по-русски и рассказал, что живет с женой и тремя дочерьми, доволен жизнью, достатком. Женщины внесли огромный, медный, ярко начищенный самовар. Угощенье было хорошим: домашние лакомства, печенья, закуски, конфеты. Суриковы проголодались и с удовольствием принялись за еду. Говорил только хозяин – из женщин трудно было вытянуть слово, но русский язык знали и они: девушки все окончили школу. После чая Суриков попросил разрешения порисовать. Хозяин, восхищенный и удивленный, с большим вниманием следил за каждым движением художника. Когда два этюда были закончены, хозяин сказал младшей дочери, гибкой девушке с зелеными глазами и хитрой улыбкой. Та открыла сундук и достала из него белую барашковую шубку, крытую пунцовым шелком и соболью шапку блином, какие носят свахи. Спирин попросил нарисовать дочь в этом костюме. Суриков сделал акварель молодой татарки в этой шубе и шапке на фоне зеленых холмов. Хозяева были в восторге и провожали гостей с почетом и уважением» [5, с. 292] (рис. 16).

Хакасский бай Егор Петрович Спирин был родом из Белого Июса, занимался торговлей и ростовщичеством (рис. 17). По данным 1877 года, в своем хозяйстве он имел 1500 лошадей. В 1897 году в Шира на средства местных богачей Н.Е. Чистякова и Е.П. Спирина была построена деревянная церковь, куда летом из села Сон на службы стал приезжать священник. В 1894 году Спирин подарил Музею антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) полный костюм хакасской свахи «*пазыртхан ічезі*» и убранство для коня (коллекция № 264). В этот костюм входят

праздничная шуба (*тон*), безрукавка (*сигедек*), платье (*когонек*), головной убор (*тулгу порік*) с невысокой круглой тульей, обшитой сверху зеленым шелком, и отороченным лисьим мехом и женское нагрудное украшение (*пого*). Убранство коня «свахи» состоит из седла, чепраков – большого, малого и заднего, украшения женского седла «татора», нагрудного ремня-сбруи, подфеи (подхвостника), уздечки и стремян.



Рис. 16. Суриков В.И. Портрет женщины в костюме хакасской свахи (портрет дочери Е.П. Спирина). 1909. Холст, масло. 33,0 × 26,5. Частное собрание.



Рис. 17. Хакасский бай Е.П. Спирин (1854–?), с которым встречался В.И. Суриков в 1909 году в Шира.

На седьмой выставке «Союза художников-передвижников» 1909–1910 годов Суриков представил несколько своих работ, написанных на озере Шира: «Юрты», «Театр в юрте», три этюда хакасов, хакасская наездница, два этюда озера Шира, степь с табунами и курганами, курган в степи, эскиз хакасов у церкви, хакаски у озера, внутренность богатой юрты, вечер на озере Шира.

В 1909 году в Шира у Сурикова возникает замысел картины «Княгиня Ольга встречает тело Игоря» (рис. 18). По мнению искусствоведа В.С. Кеменова, эту картину Суриков задумал под впечатлением от прочтения книги И.Е. Забелина «Домашний быт русских цариц». Писатель рассмотрел «судьбу и роль женщины в различные периоды истории Древней Руси» [4]. Забелин считал, что в языческое время женщина в Древней Руси выступала как общественная личность. Поэтому Ольга продолжает выполнять мужскую работу, действуя мудро и мужественно. Она воюет, путешествует, издает законы, налагает дань, воспитывает отважный дух в маленьком сыне Святославе. Это было время богатырских подвигов и мужчин, и женщин. После принятия христианства на Руси распространились византийские понятия, что породило

аскетичный идеал монашеской жизни, и женщина была отделена от общественных дел, обречена на затворничество – либо в домашней сфере (терем), либо в церковной (монастырь). В XVII веке наиболее энергичные натуры стремятся к активной деятельности, идут на разрыв с принятым укладом жизни: боярыня Морозова в стремлении к религиозному подвигу, царевна Софья в стремлении к царскому трону. Поступки обеих женщин Забелин сравнивал с деятельностью Ольги – их прабабки еще языческого века.



Рис. 18. Суриков В.И. Эскиз к картине «Княгиня Ольга встречает тело Игоря». 1915. Бумага, акварель. 36,0 × 61,5. Государственный Русский музей.

В поиске материала и впечатлений для создания картины Суриков, верный себе, снова обращается к Хакасии. Курганы и каменные изваяния, стремительные конские скачки и игры, сказители и шаманы, хакасы, сидящие прямо на траве группами, мужчины отдельно от женщин, плакальщицы на похоронах и хакасские женщины в цветастых «платьях до пят с пестрыми оплечьями и понизями бус, их длинные косы с серебряными кольцами и подвесками – все это рождало у Сурикова представление о древних славянах» [4, с. 13] и языческой Руси X века.

В.С. Кеменов отмечает, «первый эскиз к картине сделан в 1909 году, последний, одиннадцатый, – в 1915-м. Композиция была уже вполне решена, и даже по эскизам можно представить себе, какое редкое по красоте и суровой правде произведение созревало в творческом воображении Сурикова» [4, с. 13].

Последний эскиз к картине «Княгиня Ольга встречает тело Игоря», датированный 1915 годом, наиболее интересен и тщательно разработан. На нем мы видим «степь с холмами на горизонте, отлогий берег реки и столпившийся народ. К берегу причалил плот с телом князя Игоря. В центре толпы – окруженная плакальщицами и воинами-славянами княгиня Ольга. Подняв руку, она дает клятву отомстить древлянам за смерть мужа. Прижавшись к матери и опустив голову, стоит маленький Святослав» [4, с. 13].

Действие происходит на фоне степного пейзажа с курганами, широким горизонтом и низко нависшими тучами.

Лица сидящих на земле женщин, Ольги, дружинников – типичные для «минусинских татар». Художник в эскизе стремился усилить восточный облик толпы – овал лица, разрез глаз, скуластость, коренастые фигуры воинов, степных наездников, позы сидящих на земле женщин словно отсылают в ширинские степи, к качинцам. Тщательно написаны фигуры сидящих женщин, в которых без труда можно узнать хакасок.

Одежда изображенных характерна для хакасских женщин. Одна из трех женщин, сидящих на земле, одета в светлое длинное платье с широкими сборками у воротника, характерными наплечниками, которые часто делались из другой материи, с вышивками и широкими рукавами. Две косы, свисающие по бокам головы, и платок, повязанный сзади, – обычная прическа замужней хакаски. У женщины, сидящей с края в левой части, тоже типичные хакасские украшения. Особенно характерны способы повязывания головных платков.

Интересна обувь стоящих воинов, на ногах у них хакасская обувь. Летние сапоги качинцев (*маймах*) шились из мягкой кожи с высоким голенищем. Носок у будничных сапог был широкий, у праздничных – более острый, в старину слегка загибался кверху. Такие именно сапоги мы видим у двух воинов, стоящих с копьями над телом Игоря.

Хакасия стала одной из героинь творчества Сурикова. Он посетил ее молодым и зрелым и оставался ее почитателем всю жизнь. Суриков не мог не полюбить Хакасию, ставшую родной и близкой ему. Он навсегда остался под впечатлением от нашей Родины. Широкие и бескрайние степи, голубые дали Кузнецкого Алатау, древние седые курганы и изваяния, серебристая гладь озера Шира были воспеты художником в его произведениях, которые составляют целый этап русской культуры.

Таким образом, изображая местных жителей Сибири – хакасов, Суриков рисует их с большой теплотой и человечностью. Они ничем не напоминают тех «дикарей», которые как экзотические элементы порою встречались у русских художников старой школы. Художник сумел обнаружить в этих людях лучшие человеческие черты: мужество, скромность и человеческое достоинство. Именно эти качества он и отразил отчетливо и ярко в своих работах, созданных за время поездок в Хакасию.

Литература

1. Васильева Г.Л. Портрет и картина в творчестве В. И. Сурикова. Дисс. … докт. искусствоведения, 17.00.04. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, 2001. – 451 с.

2. Васильева-Шляпина Л.В. Сибирские красавицы В. Сурикова. Портрет в творчестве художника. – СПб.: Иван Федоров, 2002. – 352 с.

3. История курорта «Озеро Шира» [Электронный ресурс]. URL: http://www.kurort-shira.ru/us/history/ (дата обращения 01.02.2020)

4. Кеменов В.С. В.И. Суриков. 1848–1916. Каталог выставки. – М.–Л.: Гос. издательство «Искусство», 1937.

5. Кончаловская Н. Дар бесценный. – М.: Детская литература, 1974. – 334 с.

6. Кругозор. – 1876. – № 51.

7. Лисовский Н. Сибирский художник Д. И. Каратанов. – Красноярск: Красноярское книжное издательство, 1974. – 144 с.

8. Русская советская художественная критика, 1917–1941 / Под ред. Л.Ф. Денисовой, Н.И. Беспаловой. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 895 с.

9. Суриков В.И. Письма. 1868–1916. М.: Искусство, 1948. – 226 с.

Статья поступила в редакцию 10.02.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.002

ETHNOGRAPHIC IMAGES OF KHAKASES IN THE WORK OF V.I. SURIKOV

Chebodaeva, Maina Petrovna
Khakass Research Institute of Language, Literature and History, Abakan, Russian Federation

Abstract

The article examines the work of the artist V.I. Surikov, associated with Khakassia. For the first time, the author systematized the artist's works during his Khakass trips in 1873, 1892, 1994 and the 1909s. In the paintings and graphic works of V.I. Surikov captured the traditional world of Khakass life, which became for him a source of creative inspiration. In addition, Khakassian works demonstrate the process of studying characters, as well as the formation of the structure of construction, the color gamut of the depicted objects, and the image technique. These works are little known to the general public and undoubtedly entered the artistic heritage of V.I. Surikov.

Keywords: Vasily Surikov; painting; picture; engraving; watercolor; portrait; ethnographic subjects; traditional way of life; traditional culture; Khakassia.

For citation:

Chebodaeva M.P. Ethnographic images of Khakases in the work of V.I. Surikov. *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 23–44. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.002. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/8/ (In Russian).

Information about the author:

Chebodaeva, Maina Petrovna – Ph.D. (Art History), Researcher, the Khakass Research Institute of Language, Literature and History, Abakan, Russian Federation. Email: chebodaevamp@mail.ru

References

1. Vasilyeva G.L. *Portret i kartina v tvorchestve V. I. Surikova.* Diss. kand. issk. [Portrait and painting in the work of V.I. Surikov. Ph.D. Diss. in art studies]. Petersburg, 2001. 451 p. (In Russian)

2. Vasilyeva-Shlyapina L.V. *Sibirskie krasavitsy V. Surikova. Portret v tvorchestve khudozhnika* [Siberian beauties V. Surikova. Portrait in the artist]. St. Petersburg, Ivan Fedorov Publ., 2002. 352 p. (In Russian)

3. The history of the resort "Lake Shira". Available at: http://www.kurort-shira.ru/us/history/ (accessed 01.02.2020). (In Russian)

4. Kemenov V.S. *V.I. Surikov. 1848–1916. Katalog vystavki* [V.I. Surikov. 1848–1916. Exhibition catalog]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo, 1937. (In Russian)

5. Konchalovskaya N. *Dar bestsennyi* [Invaluable gift]. Moscow, Detskaya literatura, 1974. 334 p. (In Russian)

6. *Krugozor* = *Horizon*, 1876, No. 51. (In Russian)

7. Lisovsky N. *Sibirskii khudozhnik D. I. Karatanov* [Siberian artist D.I. Karatanov]. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk book publishing house, 1974. 144 p. (In Russian)

8. *Russkaya sovetskaya khudozhestvennaya kritika, 1917–1941* [Russian Soviet art criticism, 1917–1941. Ed. by L.F. Denisova, N.I. Bespalova]. Moscow, Iskusstvo, 1982. 895 p. (In Russian)

9. Surikov V.I. *Pis'ma. 1868–1916* [Letters. 1868–1916]. Moscow, Iskusstvo, 1948. 226 p. (In Russian)

Received: February 10, 2020.

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. Предыдущие публикации – в №№ 4–6, №№ 8–15 журнала «Искусство Евразии».

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.003

МАЙЯ, МАЙЯДЕВИ, МАХАМАЙЯ

Чандра Локеш
Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия

Ддля цитирования:
Чандра Л. Майя, Майядеви, Махамайя // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 45–48. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.003. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/10/

Информация об авторе:
Чандра Локеш – профессор, доктор литературы и философии, академик, почетный директор, Международная академия индийской культуры; вице-президент Индийского совета по культурным связям; председатель Индийского совета исторических исследований, г. Нью-Дели, Индия.

Локеш Чандра. «Словарь буддийской иконографии»
Том 8, с. 2282 – 2283.

Майя, Майядеви, Махамайя – мать Шакьямуни, королева Правителя Суддходана из Капилавасту (рис. 1). Она умерла через неделю после рождения Шакьямуни. 1. Она сорок вторая из пятидесяти двух кальянамитра, или Высших наставников, которых посетил молодой Судхана (*юноша из купеческой семьи, получивший благословение Манчжушри. – Прим. перев.*) в поиске высшего просветления. Каждый из них держит край покрывала, позволяя Судхане бросить взгляд на великолепие особой стадии

духовного постижения. Паломничество Судханы было первым впечатлением от школы Аватамаска и детально описано в последней части сутры Аватамаска, известной под коротким названием Гандавьюха.



Рис. 1. Майя – мать всех Будд во всех трех эпохах (Трикала-мата, тиб. Dus.gsum rgyal.yum Sgyu.hphrul.ma) в Пантеоне Бхадракалпика [3, с. 1021].

Майя излагает суть вимокши (***состояние освобождения, близкое к Нирване. – Прим. перев.***), достигаемое через великое Устремление к духовному познанию (mahapranidhana-jnana-maya-gata vyuha). Она называет имена всех Будд, которых она выносила в предыдущих жизнях. Ее изображение можно увидеть на рельефе на главной стене второй галереи Боробудура [2, Т. I, серия II.63].

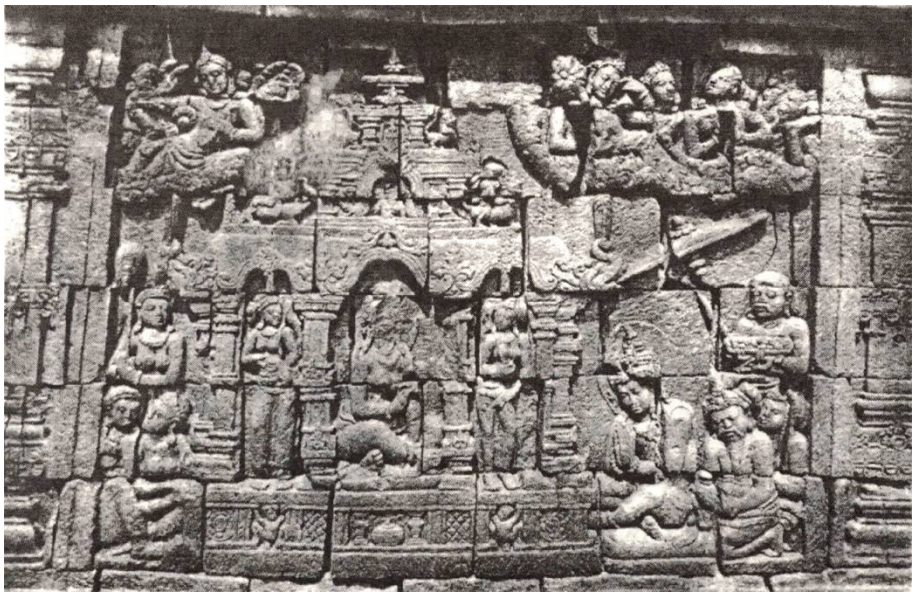
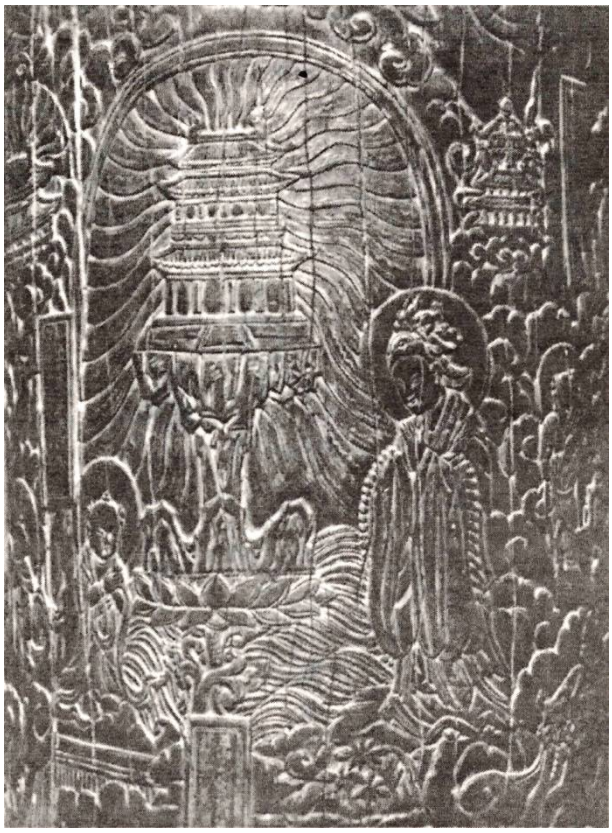


Рис. 2. Майя на рельефе на главной стене второй галереи Боробудура. [2, Т. I, серия II.63]



善財童子第四十二詣此世界中參 佛母摩耶聖后在大樓觀坐寶蓮花
色相端嚴威光顯著念念佛出生生爲母得大願智幻生法門 讚曰
我又如何近問津 守堂羅刹再三陳 遇看樓觀重重妙
忽見蓮花葉葉新 念念願爲諸佛母 生生示作女皇身
可怜心腹含容大 包盡微塵世界人



Слева:

Рис. 3. Иллюстрация из работы Фо-Ко «Картины и восхваления паломничеству Судханы, ведомого Манчжушри», написанной 1101 г. до н. э.

Справа:

Рис. 4. Майя на Колонне паломников в Академии искусств в Гонолулу [1, ил. 29а].

Литература

1. Fontein J. The Pilgrimage of Sudhana: A study of Gandavyuha illustrations in China, Japan and Java. The Hague, Paris: Mouton & Co., 1967.

2. Krom N.J. Inleiding tot de Hindoe-Javaansche Kunst, 3 vol. The Hague, Martinus Nijhoff, 1923.

3. Lokesh Chandra. Buddhist Iconography. Sata-Pitaka Series, Indo-Asian Literatures, vol. 348. New Delhi: Aditya Prakashan, 1988.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.003

MAYA, MAYADEVI, MAHAMAYA

Chandra, Lokesh
International Academy of Indian Culture, New Delhi, India.

For citation:
Chandra L. Maya, Mayadevi, Mahamaya. *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 45–48. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.003. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/10/ (In Russian).

Information about the author:
Chandra, Lokesh – Professor, Doctor of Literature and Philosophy, Academician, Honorary Director, International Academy of Indian Culture; Ex-President of The Indian Council for Cultural Relations (ICCR); Chairman of the Indian Council of Historical Research, New Delhi, India.

References

1. Fontein J. The Pilgrimage of Sudhana: A study of Gandavyuha illustrations in China, Japan and Java. The Hague, Paris: Mouton & Co., 1967.
2. Krom N.J. Inleiding tot de Hindoe-Javaansche Kunst, 3 vol. The Hague, Martinus Nijhoff, 1923.
3. Lokesh Chandra. Buddhist Iconography. Sata-Pitaka Series, Indo-Asian Literatures, vol. 348. New Delhi: Aditya Prakashan, 1988.

Форум

FORUM

ОБРАЗ ГОРОДА – ВЕЧНАЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНАЯ ТЕМА

Федотова Елена Дмитриевна
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

Город во все эпохи рождает свои образы, и их изучение представляется вечной историко-культурной темой, «художественное» и «жизненное» крепко связаны в ней.

В подборке материалов об образе города в зарубежном и отечественном изобразительном искусстве для выпусков № 16 и № 17 журнала «Искусство Евразии» представлен чрезвычайно широкий спектр аспектов исследований, среди которых:

– образ города в архитектуре: это статьи о проектах «городов будущего», черты которых угадываются в современных постройках; исследования об архитектуре Средневековья, Ренессанса, барокко, классицизма, ампира; о роли парков в городской среде, объединяющей живую природу и элементы архитектуры; материалы о проблемах современного зодчества;

– роль скульптуры в контексте городской среды, восприятие зрителями «общественной скульптуры»;

– особенности изображения городов в миниатюре, мозаиках, графике, живописи, изделиях декоративно-прикладного искусства.

Как показала проведенная в Российской академии художеств конференция «Образ города в художественной культуре», столь многогранный взгляд на выбранную тему оказался очень эвристичным, и на поднятую проблематику отозвались многие ведущие искусствоведы. Нам удалось наметить ряд методологических подходов, которые помогают через тему города в искусстве сориентировать научный поиск, ввести в научный оборот новые ценные факты творчества отдельных мастеров, раскрыть ряд важных вопросов в анализе произведений.

Мы начинаем публикацию статей в этом выпуске с материалов, посвященных зарубежному искусству. Это обусловлено, в первую очередь, хронологическими рамками и более ранним появлением темы города в искусстве Европы и Востока, чем в России. Итак, представляем результаты исследований коллег-искусствоведов из разных научных центров нашей страны и зарубежья.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.004 УДК 7.033.2...4

ОБРАЗ ГОРОДА В МОЗАИКАХ БАЗИЛИКИ РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА В ВИФЛЕЕМЕ

***Этингоф Ольга Евгеньевна*[1, 2]**
[1]Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация
[2]Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

Аниконическая иконография церковных соборов в виде архитектурных мотивов, которая представлена в мозаиках базилики Рождества Христова в Вифлееме 1169 г., встречается сравнительно редко. Известно несколько ее примеров в византийских и западноевропейских памятниках IX–X вв. В рукописях IX–XII вв. встречается комбинация архитектурных композиций и антропоморфных изображений участников соборов. Аниконические мотивы в Вифлееме соответствовали не только обращению к древней программе мозаик самой базилики при реставрации XII в. или идеологии и политике крестоносцев, но и традиции нефигуративного искусства византийского мира, существовавшей вплоть до XII в. Иконография городов в топографических напольных мозаиках Иордании получила особое распространение в VIII в., в чем очевидна связь с актуальностью аниконического искусства именно в этот период. Закономерно, если циклы напольных мозаик Святой земли послужили одним из источников монументальных мозаик базилики в Вифлееме.

Ключевые слова: город; иконография; мозаика; аниконическое искусство; базилика Рождества Христова; Вселенский собор; Поместный собор; Иордания; Вифлеем; Святая земля; паломничество; иконоборчество.

Для цитирования:

Этингоф О.Е. Образ города в мозаиках базилики Рождества Христова в Вифлееме // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 50–65. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.004. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/13/

Информация об авторе:

Этингоф Ольга Евгеньевна – доктор искусствоведения, главный научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; главный научный сотрудник, Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Российская Федерация. Email: etinhof@mail.ru

Введение

На южной и северной стенах центрального нефа базилики Рождества Христова в Вифлееме размещены мозаики с образами Вселенских и Поместных церковных соборов. На южной стене мозаики были посвящены первым семи Вселенским соборам. На северной стене – шести Поместным соборам. Все изображения на двух стенах нефа представляют собой аниконическую декорацию, то есть нефигуративную.

Однако на южной стене в нижнем регистре добавлены полуфигуры предков Христа в антропоморфном виде. На северной стене не сохранился аналогичный, второй цикл предков Христа. К этому можно добавить, что на восточной стене трансепта базилики сохранились мозаики со сценами евангельского праздничного цикла. Тем самым в Вифлеемском мозаичном ансамбле последовательно комбинируются аниконический и иконический (фигуративный) принципы.

Наша цель – рассмотреть вифлеемские образы городов в контексте средневековой иконографии церковных соборов, контекст малоисследованной проблемы многовекового существования аниконического искусства в Византии, вне зависимости от хронологии иконоборчества. Представляется также необходимым связать иконографию городов вифлеемских мозаик на стенах базилики с древними напольными мозаиками храмов Святой земли доиконоборческого и иконоборческого времени, которые обычно не рассматриваются исследователями в контексте монументального искусства средневизантийского периода.

В период 2012–2019 годов итальянскими реставраторами впервые была предпринята масштабная реставрация базилики Рождества Христова в Вифлееме, построенной в IV в. Работы проводились итальянской реставрационной фирмой «Piacenti» S.p.A. под руководством М. Нукатоло и под патронатом ЮНЕСКО. Впервые почти за тысячу лет мозаики XII в. на стенах храма были расчищены [3, p. 36–59]. Весь ансамбль предстал в совершенно обновленном виде. Это придает особую актуальность новому исследованию памятника.

Методы

В качестве главного метода представленного в статье исследования используется иконографический, однако, поскольку приходится касаться разных проблем, мы обращаемся и к стилистическому, и к технологическому методам, а также к историческому.

Результаты исследования

Мозаики на южной стене центрального нефа базилики были посвящены первым семи Вселенским соборам. Из них сохранились три фрагмента, на которых читаются изображения и тексты: Первого Никейского 325 г. и Второго (I Константинопольского) 381 г.; Третьего (Эфесского) 431 г. и Четвертого (Халкидонского) 451 г.; Пятого (II Константинопольского) 553 г., Шестого (III Константинопольского) 680–681 г., а также Седьмого (II Никейского) 787 г. [11, p. 59–104, 158–164] (рис. 1).



Рис. 1. Базилика Рождества Христова в Вифлееме. Мозаики южной стены центрального нефа с изображением Вселенских соборов и предков Христа. 1169 г. Фото: О.Е. Этингоф.

На северной стене размещен цикл также древних шести Поместных соборов. Из них полностью сохранились мозаики, где представлены два из них: Антиохийский (268 г.) и Сардикийский (342 г.), кроме того, уцелели небольшие фрагменты изображений еще двух соборов: Анкирского (314 г.) и Гангрского (около 340–342 гг.) [11, p. 59–104] (рис. 2–5). Весь цикл шести Поместных соборов северной стены был отображен на гравюре Дж. Дж. Чьампини 1683 г. [9, p. 79, fig. 8] (рис. 6). Цикл включал еще два утраченных образа Карфагенского (251 г.) и Лаодикийского (до 380 г.) соборов [11, p. 59–104, 152–157].



Рис. 2. Базилика Рождества Христова в Вифлееме. Мозаики северной стены центрального нефа с изображением Поместных соборов. 1169 г. Фото: О.Е. Этингоф.



Рис. 3. Базилика Рождества Христова в Вифлееме. Мозаика. Поместный собор в Антиохии. 1169 г. Фото: О.Е. Этингоф.



Рис. 4. Базилика Рождества Христова в Вифлееме. Мозаика. Поместный собор в Сардике. 1169 г. Фото: О.Е. Этингоф.



Рис. 5. Базилика Рождества Христова в Вифлееме. Мозаика. Крест и Поместный собор в Гангре. 1169 г. Фото: О.Е. Этингоф.

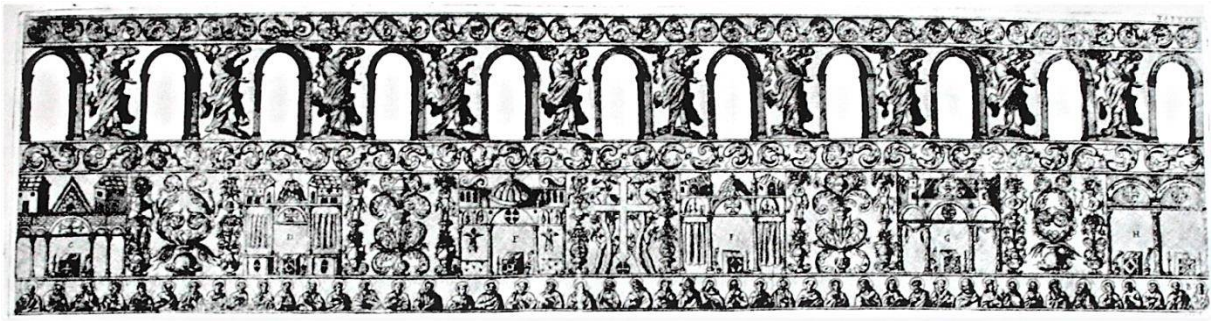


Рис. 6. Северная стена центрального нефа базилики Рождества Христова в Вифлееме с изображением Поместных соборов. Гравюра Дж. Дж. Чьампини. 1693 г. Фото Британской библиотеки. Воспроизводится по: [10, fig. 8].

В мозаиках Вифлеемской базилики представлены лишь двойные арки с престолами для образов Вселенских соборов. Поместные соборы изображены в виде условных архитектурных композиций: городов или ажурных купольных храмов с драпировками и богослужебными сосудами, а также с престолами. Между ними расположены орнаментальные растительные пальметты или канделябры. В центре северной стены помещен крупный гаммированный крест с двумя деревьями по сторонам. Все это – аниконическое искусство, лишенное антропоморфных образов, в основе его лежали орнаментальные либо символические христианские формы.

Цикл образов городов христианского мира, где проводились церковные соборы, в Вифлеемской базилике, несомненно, был связан с почитанием святых мест и

с маршрутами паломничества. Каждый город, где проходил собор, становился объектом почитания, освящался этим важным событием церковной истории. Целостный цикл Вселенских и Поместных соборов приобретает характер последовательного паломничества по святым местам. Такое почитание имело особый смысл в Святой земле, где были сосредоточены святые места ветхозаветной и евангельской истории, и особенно в Вифлееме, где сама базилика возведена в IV в. над пещерой, согласно преданию, местом Рождества Христова.

В нижнем регистре южной и северной стен центрального нефа базилики были размещены и антропоморфные изображения: полуфигуры предков Христа. На южной стене цикл образов предков следует тексту Евангелия от Матфея [11, p. 49–58]. На северной стене – Евангелию от Луки [11, p. 49–58]. В настоящее время сохранился фрагмент лишь семи образов предков Христа в восточной части южной стены. Кроме того, в простенках между окнами верхнего регистра северной стены размещены фигуративные изображения ангелов, шествующих на восток к апсиде. На южной стене аналогичные образы не сохранились. Так, на обеих стенах центрального нефа мы видим сравнительно редкую комбинацию аниконического и фигуративного принципов.

Мозаики фрагментарно сохранились и на восточной стене северного и южного рукавов трансепта. В северной части представлены «Уверение Фомы» и «Вознесение», в южной – «Преображение» и «Вход в Иерусалим». Первоначально в базилике был полный цикл из двенадцати евангельских эпизодов праздничного цикла [11, p. 34–49]. Все сцены изображены в соответствии с фигуративной иконографией. Тем самым иконографическая программа всей базилики совмещает оба основных принципа византийского искусства: аниконический и фигуративный (иконический).

Когда были созданы мозаики? Датировка их завершения, согласно надписи, относится к 1169 г., то есть к периоду владычества крестоносцев в Святой земле. Ктиторами поновления базилики, в том числе мозаичных работ, были византийский император Мануил Комнин и король Иерусалимского королевства Амальрик [11, p. 110–113]. На основании сохранившихся надписей и их нового исследования Г. Кюнель полагает, что в декорации участвовали два мастера: Ефрем – византийский грек, Василий – местный сириец [11, p. 145–165].

Паломники XI – начала XII в. Иакинф (Гиацинт) и русский игумен Даниил, который посетил Вифлеем в 1104–1106 гг., сообщают о мозаичной декорации, что уже была в базилике к этому времени. Путешественники не оставили описания мозаик, у Даниила лишь читаем: «Покрыта же оловом вся та церковь Рождества Христова, вся украшена мозаикой <…>» [1, с. 66–67; 19, p. 270–271]. Однако благодаря этим сообщениям очевидно, что при крестоносцах была проведена реставрация существовавшего ранее мозаичного ансамбля. Это подтверждается и реставрационным исследованием памятника, которое фиксирует наличие в мозаиках 1169 г. более древней смальты IX–X вв. [3, p. 56, note 136; 11, p. 117–118].

Это также означает, что при реставрации 1169 г. могла быть повторена или учтена более древняя иконография программы декорации базилики. Так, Г. Кюнель связывает сознательное обращение к раннехристианским или иконоборческим корням в программе базилики Рождества Христова с идеологией и политикой крестоносцев. И именно этим исследователь объясняет аниконический характер изображений мозаик

[11, p. 92–93, 110–113]. Примечательно, что Х. Стерн и А. Грабар датировали мозаики северной стены центрального нефа с изображением Поместных соборов началом VIII в., то есть временем, близким эпохе иконоборчества, что полностью соответствует аниконическому характеру их иконографии [8, p. 51–61, fig. 91–94; 16, p. 141–145]. Ранняя датировка мозаик справедливо пересмотрена, однако она имела вполне логичные основания.

Аниконическая иконография церковных соборов в виде архитектурных и городских мотивов – редкость в сохранившихся византийских памятниках, однако мы знаем несколько примеров такого типа. В рукописи Актов Вселенских соборов из Парижской Национальной библиотеки (suppl. grec 1085, IX^{e}–X^{e} s.) тексты некоторых соборов сопровождаются архитектурными композициями и изображением престола [17, p. 61–62, fig. 28]. Так, в начале текстов Вселенского Никейского собора (fol. 97), изображены базилика и колоннада, обрамленные деревьями, а в конце (fol. 107 v.) – престол с богослужебными сосудами и теофанией, также фланкированный деревьями. Кроме того, тексты апостольских канонов (fol. 6 v.) и африканских соборов (fol. 83 v.) завершаются композициями колоннад с драпировками. Уже К. Уолтер обратил внимание на сходство этих миниатюр с вифлеемскими мозаиками [17, p. 61–62, 75–77; fig. 28, 35–36].

Весьма примечательна роспись церкви св. Юлиана де лос Прадос (Сантуллано) близ Овьедо, 812–842 гг., где представлены архитектурные композиции, подобные образам городов, драпировки, а в центре – гаммированный крест. Г. Кюнель предположил здесь именно аниконическое изображение Вселенских соборов, сходное с Вифлеемской мозаикой [11, p. 93–97].

Иногда встречается комбинация архитектурных композиций и антропоморфных изображений групп отцов церкви, императоров, участников соборов. Такие примеры мы находим в рукописях IX–XII вв.: Второго иконоборческого собора 815 г. в Константинополе в афонской псалтири монастыря Пантократора середины IX в. (cod. 61, fol. 16) и Первого Вселенского Константинопольского собора в Гомилиях Григория Назианзина 883 г. из Парижской Национальной библиотеки (gr. 510, fol. 355) [17, p. 27–28, 34–37, fig. 1, 7]. В последней рукописи представлены и архитектурные конструкции, интерьер храма с сирийским амвоном в виде экседры с престолом, а также на заднем плане – ведуты, обозначающие город.

В миниатюрах рукописи хроники Иоанна Скилицы из Мадридской библиотеки (MS Graecus Vitr. 26-2) середины XII в., созданной на Сицилии, имеется целая серия изображений церковных дискуссий на соборах эпохи патриархов Фотия и Трифона конца IX – раннего X в., где группы епископов представлены в интерьерах базиликальных сооружений, поддерживаемых колоннадами (fol. 107-107 v., 128-128 v.) [9, p. 65, 75–76, pl. 26, fig.152–154; 17, p. 43–47, fig. 11–14].

Встречается подобная комбинация архитектурных и антропоморфных изображений и в западных рукописях. Такова иконография соборов в Кодексе Эмилианус, из Эскориала, I D 1, около 992 г., где, в частности, при изображении Поместного собора в Толедо (fol. 129 v.) представлена сложная комбинация архитектурных городских элементов. Она включает базилики, городские стены с башнями и воротами и проч., а также многочисленных персонажей, заседающих на соборе, фланкированных деревьями и наблюдающих за этим событием [17, p. 56–61, fig. 23; 11, p. 95–99].

Однако обычно и традиционно преобладала антропоморфная иконография церковных соборов в виде группы епископов и византийского императора, которая окончательно сложилась как раз к XII в. Таковы изображения Второго иконоборческого собора 815 г. в Константинополе в Хлудовской псалтири середины IX в. (ГИМ, гр. 129, л. 23) [17, p. 28–29, fig. 2], Второго Никейского собора в Минологии Василия II (Vat. gr. 1613, 975–1025 гг., fol. 108) [17, p. 37-38, frontispice], Эфесского и Халкидонского соборов в росписях нартекса церкви св. Николая в Мирах Ликийских XI–XII вв. (?), нартекса собора Рождества Богоматери в Гелати 1125–1130 гг., Эфесского собора в росписях Кирилловской церкви в Киеве, после 1170 г. [17, p. 103, 119–120, fig. 47; 11, p. 90–91].

Одной из основных форм аниконической декорации был крест – главный символ жертвы Христовой, символ победы императора Константина и триумфа над язычеством. Аниконическое искусство существовало сравнительно долго, расцвет его относится к периоду иконоборчества VIII – первой половине IX в., когда фигуративное изобразительное искусство эдиктом Льва III Исавра 730 г. было полностью запрещено. Поклонение иконам и священным образам не разрешалось, стены церквей на территории византийской империи в VIII – первой половине IX в. украшала почти исключительно аниконическая декорация [2, т. 1, с. 36–37, 53–58; 6, p. 35–44; 8].

В Византии она встречается в этот период на огромной территории: в Константинополе, Фессалонике, на полуострове Мани, в Никее, на островах Эгейского моря, особенно на Наксосе, и на Крите, в Турецкой Фракии, в Херсонесе и других центрах. Иконоборческие изображения крестов сохранились в мозаиках многих церквей: в мозаиках Малого секретона патриархата в соборе св. Софии в Константинополе середины VIII в. [6, p. 35–44]. Подобным же образом с помощью пейзажных и сложных орнаментальных мотивов в эту эпоху украшали и церкви на о. Наксос VIII – первой половине IX в., где аниконическая декорация фрагментарно сохранилась в одиннадцати или даже четырнадцати храмах. Лучше всего она представлена в церквах св. Иоанна в Адисару, св. Артемия и св. Кириакии [5, p. 50–65].

Однако аниконическое искусство возникло гораздо раньше, до периода иконоборчества, и не исчезло – оно продолжало существовать в Византии, по крайней мере, вплоть до XII в. Такая символическая форма образности являлась важнейшей частью восточнохристианского искусства параллельно с фигуративным и антропоморфным. И особенно это касается Святой земли.

Ярким примером аниконического искусства после эпохи иконоборчества служат некоторые пещерные церкви Каппадокии. По мнению А. Вартон Эпштейн (поддержанному большинством современных авторов), значительная часть росписей с аниконической декорацией в этом районе относится к постиконоборческому периоду. Исследовательница датирует росписи, содержащие нефигуративные изображения, концом IX – началом X в. [18, p. 103–112]. В росписях каппадокийских храмов вплоть до XI в., в частности в церкви св. Варвары X в., мы видим комбинацию аниконического и фигуративного принципа.

Особой сферой является украшение монофизитских храмов, где аниконическая декорация была широко распространена. Среди монофизитов не было сформулированной доктрины, запрещающей антропоморфные изображения, такого рода декорация была скорее традицией. Так, в монофизитском монастыре

Мар Габриэль близ Картмина в Тур Абдин (Турция), основанном в 512 г., изображение включает архитектурную купольную композицию с престолом под киворием, фланкированным деревьями [12, p. 59–74, fig. 12].

Аниконическая декорация с архитектурными композициями и образами городов известна не только по христианским храмам, но и по исламским памятникам в центрах, примыкающих к Вифлеему. Так, в Куполе скалы в Иерусалиме конца VII в. и в мечети Омейядов в Дамаске, 705–711 гг., использованы пейзажные композиции с постройками и деревьями, восходящие к эллинистическим прототипам [2, т. 1, с. 36–37, 53–58, т. 2, ил. 77–80; 10, p. 84, fig. 12–13]. Оба сооружения созданы за несколько лет до эпохи иконоборчества и были украшены мозаиками византийскими мастерами. Восточнохристианская монофизитская традиция и исламские памятники могли также оказать некоторое влияние на аниконические мотивы в мозаиках Вифлеемской базилики.

И, наконец, важно обратиться и к одному из самых поздних памятников с аниконическим изображением архитектуры в росписях капеллы св. Павла на о. Икария, основанной, согласно надписи, в 1103–1104 гг. [13, с. 271–314; 14, p. 171–179] (рис. 7). Они относятся к еще более позднему периоду, чем большинство известных аниконических росписей Каппадокии, то есть ко времени незадолго до реставрации Вифлеемской базилики. Здесь в схематическом виде представлена архитектурная композиция, сопоставимая с изображениями Поместных соборов в виде городов в базилике Рождества Христова. Тем самым обращение к аниконической иконографии в базилике Рождества Христова соответствовало не только повторению древней программы этого памятника при реставрации XII в. или идеологии и политике крестоносцев, но и общей традиции нефигуративного искусства византийского мира, существовавшей вплоть до XII в.

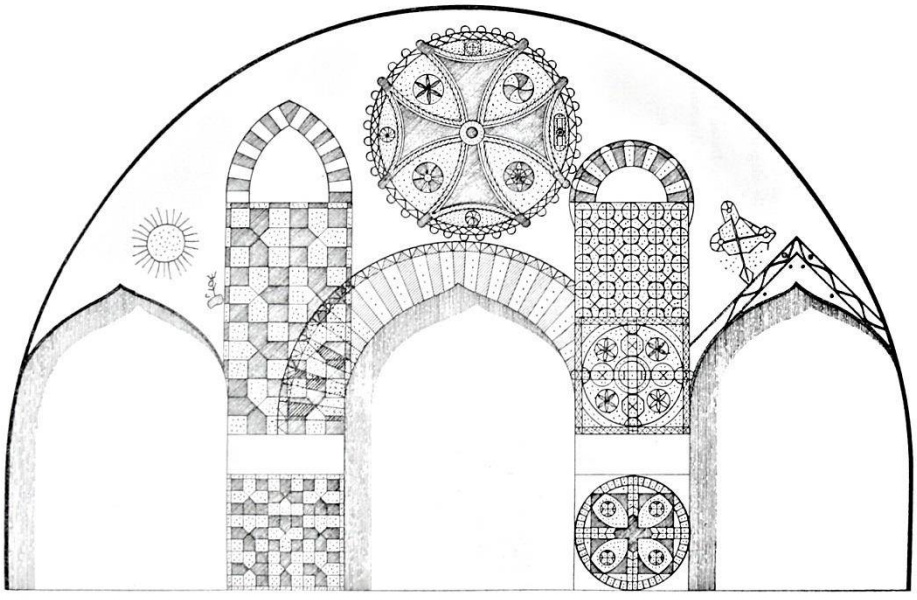


Рис. 7. Аниконическая роспись капеллы св. Павла на о. Икария. Около 1103–1104 гг. Реконструкция. Рисунок Е. Олимпиоса. Воспроизводится по: [13, Taf. 2].

Древняя традиция изображения городов в виде архитектурных композиций, зданий или крепостей была широко распространена в раннехристианском и византийском искусстве, начиная с поздней античности, как в светском, так и в религиозном контексте. Так представлены города во множестве памятников, например: Александрия в напольной мозаике так называемого Дома Нила (гражданской постройке) в Циппори V в., в миниатюрах Книги Бытия (Венского Генезиса) второй половины VI в. (Венская Национальная библиотека, theol. Gr. 31), в мозаике Софии Константинопольской с изображением императора Константина с моделью Константинополя второй половины X в. [2, т, 1, с. 28–29, 74, т. 2, ил. 135; 7, fig. 93b]. Г. Кюнель сопоставляет мозаичные образы городов и разделяющие их канделябры, пальметты и кресты на стенах центрального нефа Вифлеемской базилики XII в. с архитектурными мотивами в монументальной декорации куполов Ротонды св. Георгия в Фессалонике и Баптистерия православных в Равенне [11, p. 92–93].

Однако представляется, что в контексте интерпретаций циклов аниконических изображений архитектурных мотивов, фланкированных растительными канделябрами, крестами, деревьями, актуально и плодотворно обратиться к образам городов в напольных топографических мозаиках церквей Иордании доиконоборческого времени [7]. Речь идет о памятниках Святой земли, территории, очень близкой от Вифлеема.

В церкви Св. Стефана в Ум-эр-Расес (Кастром Мефа'а), 718–719 гг., после 1986 г. был открыт крупнейший на этой территории мозаичный комплекс декорированного пола. Одна из прямоугольных рам, включающая цикл изображений городов региона, расположенных в ней по вертикали и горизонтали, окружает средник ансамбля [15, p. 327–364; 7, p. 145–149, 289–311, fig. 45–73] (рис. 8). Весь топографический цикл, несомненно, связан с маршрутами паломничества по святым местам: в изображении каждого из городов выделены самые знаменитые святыни.



Рис. 8. Напольная мозаика церкви св. Стефана в Ум-эр-Расес. 718–719 гг. Источник: svguidinglight.com.

Образы городов, фланкированные деревьями, в напольных мозаиках Иордании встречаются и раньше, уже в VI в., в частности в церквях Герасы. Так, в церкви апостолов Петра и Павла VI в. представлены Александрия и Мемфис. В церкви св. Иоанна (531 г.) сохранилось изображение Александрии [4, p. 176–177, 214, Taf. 6–7].

Но особенно важна в интересующем нас контексте церковь на Акрополе в Маине с топографическим циклом в напольных мозаиках 719–720 гг. В этом памятнике рама расположена вокруг центрального прямоугольника таким образом, что образы городов по всему периметру образуют горизонтальный фриз и каждый из них фланкирован растительными мотивами в виде деревьев [4, p. 72–73. 216–219; 7, p. 132–135, 312–323, fig. 74–85] (рис. 9). Мы вновь возвращаемся к тому, что подобная иконография городов в топографических напольных мозаиках получила особое распространение в VIII в., часть памятников создана в эпоху формирования иконоборчества, незадолго до него, как в Ум-эр-Расес и Маине, в чем очевидна связь с актуальностью аниконического искусства именно в этот период. Вполне закономерно, если такого рода циклы напольных мозаик Святой земли послужили одним из источников аниконического цикла монументальных мозаик северной стены центрального нефа базилики Рождества Христова в Вифлееме.

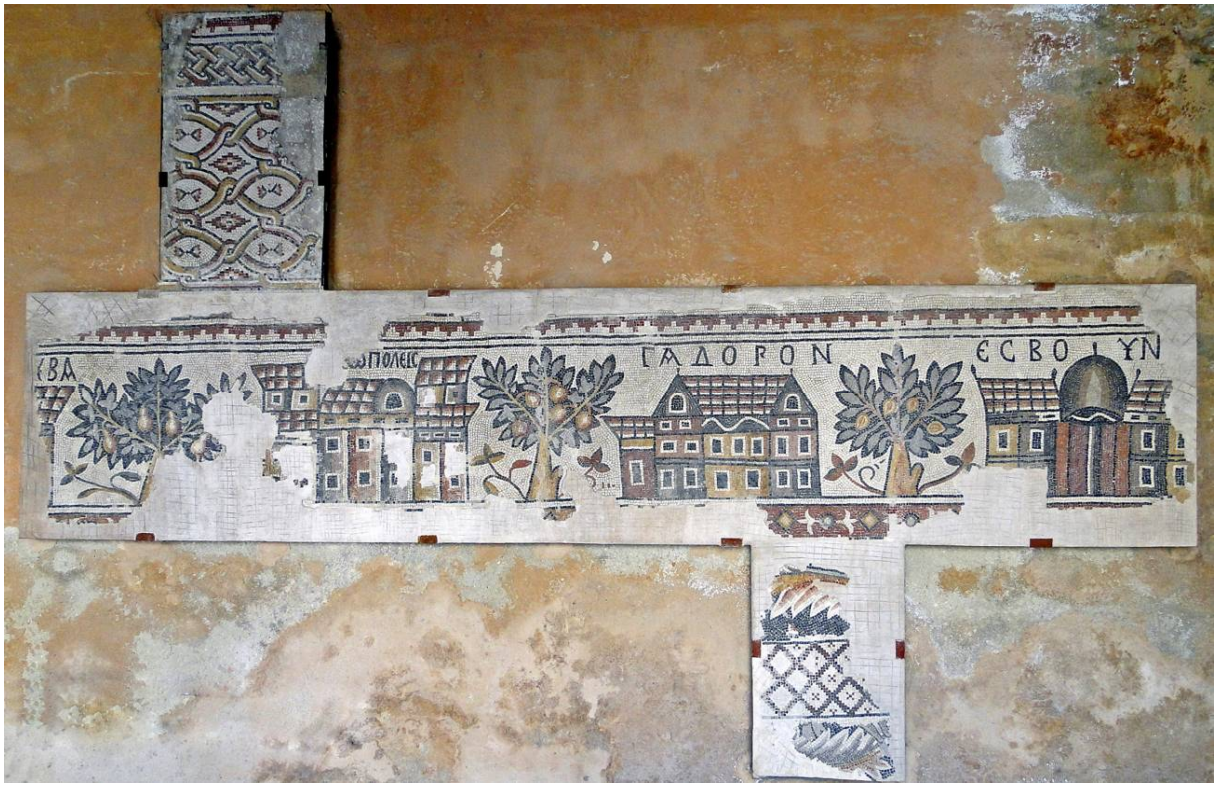


Рис. 9. Фрагмент напольной мозаики церкви на Акрополе в Маине. 719–720 гг. Источник: wikimedia.org.

И в заключение важно коснуться изображения города другого типа: в иконическом изображении сцены Входа в Иерусалим на восточной стене южной части трансепта Вифлеемской базилики (рис. 10). В целом фигуративная иконография сцены обычна для XII в. Иерусалим в этой композиции сопоставимо представлен, например,

в Палатинской капелле в Палермо около 1143–1150 гг. (?). Однако в сицилийском памятнике мы видим более схематичное изображение города [2, т. 2, ил. 382]. В Вифлееме имело особое значение почитание святых мест, соответственно, прежде всего это касалось и образа Иерусалима. Его изображение в вифлеемской монументальной мозаике также плодотворно сопоставить с образами Святого града в напольных циклах городов Иордании доиконоборческого времени.



Рис. 10. Базилика Рождества Христова в Вифлееме. Мозаика восточной стены южной части трансепта. Иерусалим, фрагмент «Входа в Иерусалим». 1169 г. Фото: О.Е. Этингоф.



Рис. 11. Напольная мозаика церкви св. Стефана в Ум-эр-Расес. Иерусалим. 718–719 гг. Источник: wikimedia.org.

Так, в церкви св. Георгия в Мадабе VI в. н. э., открытой в 1894 г., на полу сохранилась мозаичная карта Святой земли, в центре ее – изображение Иерусалима и Вифлеема [4, s. 55–60, Taf. 5; 7, p. 128–131, 263–271, fig. 17–27]. На плане Иерусалима читаются храм Гроба Господня, улица Кардо, многочисленные ворота. Иерусалим как Святой град представлен также в церкви св. Стефана (718–719 гг.) в Ум-эр-Расес [15, p. 327–364; 7, fig. 44] (рис. 11). В этих памятниках вновь города Святой земли представлены как объекты средневекового паломничества. Вероятно, такого рода изображения Иерусалима в топографических мозаиках иорданских храмов могли также в некоторой мере послужить прототипами средневизантийской иконографии Святого Града и для сцены Входа в Иерусалим.

Выводы

Аниконическая иконография церковных соборов в виде архитектурных и городских мотивов, которая представлена в мозаиках северной стены центрального нефа базилики Рождества Христова в Вифлееме 1169 г., встречается сравнительно редко. Известно несколько примеров такого типа в византийских и западноевропейских памятниках

IX–X вв. В рукописях IX–XII вв. встречается комбинация архитектурных композиций и антропоморфных изображений отцов церкви, императоров, участников соборов. Аниконические мотивы в Вифлеемской базилике соответствовали не только обращению к древней программе мозаик самого памятника при реставрации XII в. или идеологии и политике крестоносцев, но и традиции нефигуративного искусства византийского мира, существовавшей вплоть до XII в. Восточнохристианская монофизитская традиция и исламские памятники могли также оказать влияние на аниконические мотивы в мозаиках Вифлеемской базилики.

Иконография городов в топографических напольных мозаиках на территории Иордании получила особое распространение в VIII в., часть памятников создана в эпоху формирования иконоборчества, как в Ум-эр-Расес и Маине, в чем очевидна связь с актуальностью аниконического искусства именно в тот период. Вполне закономерно, если такого рода циклы ранних напольных мозаик Святой земли послужили одним из источников аниконических монументальных мозаик северной стены центрального нефа базилики Рождества Христова в Вифлееме.

Литература

1. Библиотека литературы Древней Руси: в 20 т.: переводы / ред. Д. С. Лихачев. – СПб.: Наука, 1997. – Т. 4. – 688 с.

2. Лазарев В.Н. История византийской живописи. – М.: Искусство, 1986. – Том 1–2. Том 1: текст. – 322 с. Т. 2: таблицы. – 597 табл.

3. Bacci M. Old restorations and new discoveries in the Nativity Church, Bethlehem // Convivium. – 2015. – Vol. 2. – Iss. 2. – P. 36–59.

4. Byzantinischen Mosaiken aus Jordanien. Katalog der Ausstellung. P.M. Piccirillo Hrsg., H. Bushhausen Hrsg. – Wien, 1986. – 251 S.

5. Chatzidakis M., Drandakis N., Zias N., Acheimastou-Potamianou M., Vasilaki-Karakatsani A. Byzantine Art in Greece. Mosaics – Wall Paintings. Naxos. – Athens: Melissa Publishing House, 1989. – 194 p.

6. Cormack R. The Arts during the Age of Iconoclasm // Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies. University of Birmingham. March 1975. A. Bryer and J. Herrin eds. – Center for Byzantine Studies University of Birmingham, 1977. – P. 35–44.

7. Eckersley T.E. Putting Christians on the map: topographic mosaics from late antique Jordan as representations of authority and status. Ph.D. Diss. in Art History. – University of Louisville. – Louisville, 2016. – 476 p.

8. Grabar A. L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique. – Paris, Collège de France, 1957. – 277 p. – 163 ill. hors texte.

9. Grabar A., Manussacas M. L'illustration du manuscript de Scylitzes de la Bibliothèque Nationale de Madrid. Venise, 1979 // Bibliothèque de Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise. – N 10. – 210 p. – 40 pl. – 272 fig.

10. Hunt L.-A. Art and Colonialism: The Mosaics of the Church of the Nativity in Bethlehem (1169) and the Problem of "Crusader" Art // Dumbarton Oaks Papers. – 1991. – Vol. 45. – P. 69–86.

11. Kühnel B. and G. The Church of the Nativity in Bethlehem: The Crusader Lining of an Early Christian Basilica. With a new edition of the mosaic inscriptions in appendix by Erich Lamberz. – Regensburg: Schnell and Steiner, 2019. – 174 p.

12. Mundell M. Monophisite Church Decoration // Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies. University of Birmingham. March 1975. A. Bryer and J. Herrin eds. – Center for Byzantine Studies University of Birmingham, 1977. – P. 59–74.

13. Pallas D. Eine anikonische lineare Wanddecoration auf der Insel Ikaria, zur Tradition der bilderlosen Kirchenausstattung // Jarhbuch des Österreichischen Byzantinistik. – 1974. – Bd 23. – S. 271–314.

14. Pallas D. Les décorations aniconiques des églises dans les îles de l'Archipel // Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst, Fr. W. Deichmann gewidmet. – Bonn: R. Habelt, 1986. – Bd 10. – Part 2. – P. 171–179.

15. Piccirillo M. Il Complesso Di Santo Stefano a Umm Al-Rasas – Kastron Mefaa in Giordania (1986–1991) // Liber Annuus. – 1991. – Vol. XLI. – P. 327–364.

16. Stern H. Encore les mosaics de l'église de la Nativite a Bethléem // Cahiers archéologique. – 1957. – Vol. 9. – P. 141–145.

17. Walter Ch. L'Iconographie des Conciles dans la tradition byzantine. Paris, 1970 // Archives de l'Orient Chrétien. – Vol. 13. – 299 p.

18. Wharton-Epstein A. The 'Iconoclast' Churches of Cappadocia // Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies. University of Birmingham. March 1975. A. Bryer and J. Herrin eds. – Center for Byzantine Studies University of Birmingham, 1977. – P. 103–112.

19. Wilkinson J. Jerusalem Pilgrims before the Crusaders. – Warminster: Aris & Phillips,1977 viii, 225 p. : ill.

Статья поступила в редакцию 28.01.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.004

THE IMAGE OF A CITY IN THE MOSAICS OF THE BASILICA OF THE NATIVITY IN BETHLEHEM

Etinhof, Olga Evgenievna [1, 2]

[1] Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

[2] Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation

Abstract

Aniconic iconography of Church Councils in the form of architectural and urban motifs, which is represented in the mosaics of the northern wall of the central nave of the Basilica of the Nativity in Bethlehem in 1169, is relatively rare. Several examples of such type are known in Byzantine and West European monuments of the 9th – 10th centuries. A combination of architectural compositions and anthropomorphic images of church fathers, emperors, participants of Councils could be found in manuscripts of 9th – 12th centuries. The aniconic motifs in Bethlehem corresponded not only to the appeal to the early mosaic program of the basilica during the restoration of the 12th century or to the ideology and politics of the crusaders, but also to the tradition of non-figurative art of the Byzantine world, which existed until the 12th century. The Eastern Christian Monophysite tradition and Islamic monuments could also have an influence on the aniconic motifs in the mosaics of the Bethlehem basilica.

The iconography of cities in topographic floor mosaics on the territory of Jordan became especially widespread in the 8th century; some of the monuments were created during the period of the formation of iconoclasm, as in Umm al-Rasas and Ma'in, which clearly shows the relation with the relevance of anionic art at that time. It is quite natural if such cycles of floor mosaics of the Holy Land served as one of the sources of aniconic monumental mosaics on the northern wall of the central nave in the Basilica of the Nativity in Bethlehem.

Keywords: city; iconography; mosaic; aniconic art; Basilica of the Nativity; Ecumenical Council; Local Council; Jordan; Bethlehem; Holy Land; pilgrimage; iconoclasm.

For citation:

Etinhof O.E. The image of a city in the mosaics of the Basilica of the Nativity in Bethlehem. *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 50–65. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.004. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/13/ (In Russian).

Information about the author:

Etinhof, Olga Evgenievna – D.Sc. (Art History), Chief Researcher, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; Chief Researcher, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation. Email: etinhof@mail.ru

References

1. *Biblioteka literatury Drevnei Rusi: v 20 t.* [Library of literature of Old Russia]. St. Peterburg, Nauka, 1997. Vol. 4. 688 p.

2. Lazarev V.N. *Istoriya vizantijskoi zhivopisi* [History of Byzantine Painting]. Moscow, 1986. Volume 1–2. Volume 1: text, 322 p. T. 2: tables, 597 tables.

3. Bacci M. Old restorations and new discoveries in the Nativity Church, Bethlehem – Convivium, 2015, vol. 2, issue 2, pp. 36–59.

4. Byzantinischen Mosaiken aus Jordanien. Katalog der Ausstellung. P.M. Piccirillo Hrsg., H. Bushhausen Hrsg. Wien, 1986. 251 S.

5. Chatzidakis M., Drandakis N., Zias N., Acheimastou-Potamianou M., Vasilaki-Karakatsani A. Byzantine Art in Greece. Mosaics – Wall Paintings. Naxos. Athens: Melissa Publishing House, 1989. 194 p.

6. Cormack R. The Arts during the Age of Iconoclasm. – In: Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies. University of Birmingham. March 1975. A. Bryer and J. Herrin eds. Center for Byzantine Studies University of Birmingham, 1977, pp. 35–44.

7. Eckersley T.E. Putting Christians on the map: topographic mosaics from late antique Jordan as representations of authority and status. Ph.D. Diss. in Art History. University of Louisville. Louisville, 2016. 476 p.

8. Grabar A. L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique. Paris, Collège de France, 1957. 277 p., 163 ill.

9. Grabar A., Manussacas M. L'illustration du manuscript de Scylitzes de la Bibliothèque Nationale de Madrid. Venise, 1979. – In: Bibliothèque de Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise. N 10, 210 p., 40 pl., 272 fig.

10. Hunt L.-A. Art and Colonialism: The Mosaics of the Church of the Nativity in Bethlehem (1169) and the Problem of "Crusader" Art. – In: Dumbarton Oaks Papers, 1991, vol. 45, pp. 69–86.

11. Kühnel B. and G. The Church of the Nativity in Bethlehem: The Crusader Lining of an Early Christian Basilica. With a new edition of the mosaic inscriptions in appendix by Erich Lamberz. Regensburg: Schnell and Steiner, 2019. 174 p.

12. Mundell M. Monophisite Church Decoration. – In: Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies. University of Birmingham. March 1975. A. Bryer and J. Herrin eds. Center for Byzantine Studies University of Birmingham, 1977, pp. 59–74.

13. Pallas D. Eine anikonische lineare Wanddecoration auf der Insel Ikaria, zur Tradition der bilderlosen Kirchenausstattung. – In: Jarhbuch des Österreichischen Byzantinistik, 1974, Bd 23, SS. 271–314.

14. Pallas D. Les décorations aniconiques des églises dans les îles de l'Archipel. – In: Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst, Fr. W. Deichmann gewidmet. Bonn: R. Habelt, 1986, Bd 10, part 2, pp. 171–179.

15. Piccirillo M. Il Complesso Di Santo Stefano a Umm Al-Rasas – Kastron Mefaa in Giordania (1986–1991). – In: Liber Annuus, 1991, vol. XLI, pp. 327–364.

16. Stern H. Encore les mosaics de l'église de la Nativite a Bethléem. – In: Cahiers archéologique, 1957, vol. 9, pp. 141–145.

17. Walter Ch. L'Iconographie des Conciles dans la tradition byzantine. Paris, 1970. – In: Archives de l'Orient Chrétien, Vol. 13, 299 p.

18. Wharton-Epstein A. The 'Iconoclast' Churches of Cappadocia – In: Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies. University of Birmingham. March 1975. A. Bryer and J. Herrin eds. Center for Byzantine Studies University of Birmingham, 1977, pp. 103–112.

19. Wilkinson J. Jerusalem Pilgrims before the Crusaders. Warminster: Aris & Phillips, 1977, viii, 225 p., ill.

Received: January 28, 2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.005 УДК 7.034

ГОРОД КВАТРОЧЕНТО: МЕЖДУ РЕАЛЬНОСТЬЮ И ИДЕАЛЬНЫМ

Козлова Светлана Израилевна
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

Предмет настоящей статьи – идеальный город Италии Раннего Возрождения. Уже с первых десятилетий XV века в возведении новых зданий в городах и прежде всего Флоренции – в то время самой передовой части Италии, проступала тенденция воплотить совершенный город, основанный на системе гуманистических представлений. Сама действительная ситуация соединения в городском пространстве средневекового характера его планировки и застройки с вкраплением ренессансных элементов оценивалась с идеализирующей позиции: социально-политическое превосходство Флорентийской республики рисовалось гармонично слитым с ее образцовым внешним обликом. Однако новый тип города как архитектурно-планировочное целое фактически не был создан в Италии, но «модель» идеального города широко разрабатывалась в трактатах об архитектуре, а также в живописных ведутах Кватроченто. Автор статьи рассматривает принципы, определяющие идею этого города, где существуют оптимальные возможности для осуществления человеком своего предназначения на земле, как оно понималось гуманистами.

Ключевые слова: архитектура; город; гуманизм; идеальный город; трактаты об архитектуре; ведуты; Раннее Возрождение; Кватроченто; Флоренция.

Для цитирования:

Козлова С.И. Город Кватроченто: между реальностью и идеальным // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 66–76. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.005. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/14/

Информация об авторе:

Козлова Светлана Израилевна – доктор искусствоведения, главный научный сотрудник отдела зарубежного искусства, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация. Email: helenka2106@mail.ru

Средневековый город строился довольно беспорядочно, вне четкой продуманности. Дома теснились один к другому на узких неровных улицах, нередко тупиковых [11; 13]. Италия не была в этом плане исключением, в том числе, конечно, Флоренция, самый передовой из городов страны, экономическому подъему которого, начавшемуся уже в XIII веке развитию капиталистических отношений, во многом обязано зарождение здесь новой культуры.

В эпоху Раннего Возрождения, то есть в XV столетии, флорентийцы энергично занимаются благоустройством своего города, продолжают развернутое еще в Треченто противодействие загромождению верхней части домов устройством на них подвесных балконов и лоджий, которые мешают проникновению света на тесные улицы. В это время зрительно расширяют главные площади Флоренции, убирая с них затесняющие пространство архитектурные объекты, строительный мусор, облицовывают поверхность однотипными каменными плитами, выравнивают высоту фасадов домов [5; 6]. И особенно важным в урбанистической деятельности становится перестройка старых и возведение новых сооружений и комплексов в соответствии с нормами ренессансной эстетики. Однако новый город как архитектурно-планировочное целое фактически создан не был тут и вообще в Италии, притом что во Флоренции осознавался достигнутый ею прогресс: современное развитие производства, торговли, банковского дела, коммунальные свободы, успешность в отношениях с другими государствами [2; 3; 12]. Уже в первые годы Кватроченто социально-политическое превосходство этой республики рисовалось энтузиастам формирующейся новой реальности гармонично слитым с ее образцовым внешним обликом. Так, в «Похвальном слове городу Флоренции» гуманист Леонардо Бруни, доведя до явного преувеличения, описал исключительно рациональной ее структуру, центрированную на величественном правительственном здании – Палаццо Синьории (рис. 1)[1], обозначил прямые просторные улицы, расходящиеся радиально от средоточия города к его периферии. «Как на круглом щите, – читаем у Бруни, – где одно кольцо находится в другом и внутреннее кольцо переходит в центральную выпуклость, которая является серединой всего щита, точно так же здесь видим районы, подобно кольцам окружающие друг друга и входящие один в другой. Среди них город – это центр выпуклости, центр всей орбиты. Сам город окружен стенами и пригородами. Вокруг пригородов, в свою очередь, лежит пояс сельских дворцов и усадеб, а вокруг них – еще круг укрепленных поселений…» [7, p. 200–201]. Заметим, что мотив кругового пространства нашел место и в топографической схеме Флоренции в XV веке (рис. 2), а сам этот образ исходит из античного наследия. Круговые схемы для плана идеального города, отражающие совершенство форм космоса, первым предложил Платон в 6-й книге «Законов» (778c) и в «Критии» (113c – 119a).

Хотя в характеристике, созданной Бруни, безусловно наличествует идеализация по сравнению с реальной Флоренцией его времени, речь идет не об утопии, то есть о некоем месте, выведенном за рамки конкретного пространства, но о городе, действительно существующем в своем экономическом, культурном расцвете, в новых тенденциях архитектуры, в идее гражданственного служения. Принципы устройства города идеального, полностью отвечающие гуманистической идеологии, города, к которому устремлялась мысль Возрождения, будут разрабатываться в теории архитектуры и в живописи Кватроченто. Прежде всего имеются в виду трактаты

о зодчестве Альберти, Филарете и Франческо ди Джорджо [1, т. 1; 6; 8; 9], а также ведуты идеального города, приписываемые последнему или Лучано Лаурана и Пьеро делла Франческа.



Рис. 1.Вид площади с Палаццо Синьории во Флоренции. Фото. Источник: wga.hu.

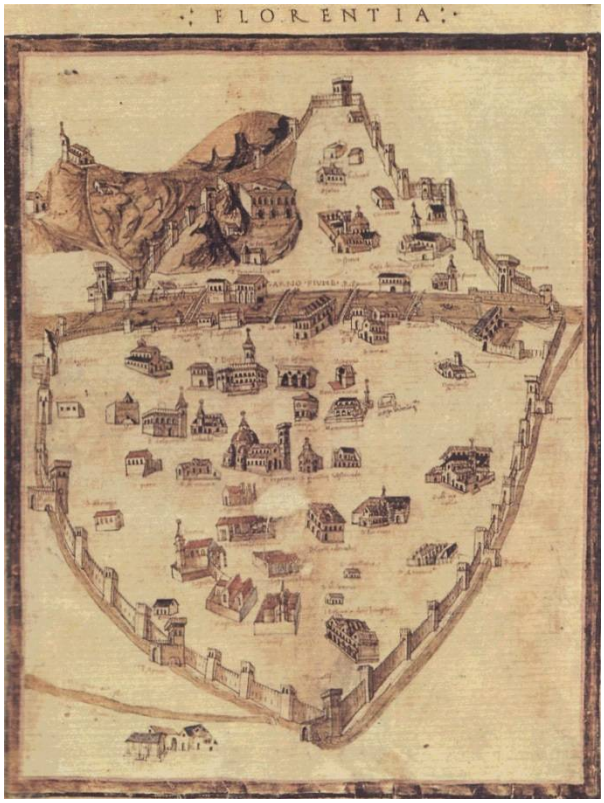


Рис. 2.Пьетро дель Масайо Фьорентино. Топографическая карта Флоренции. 1469. Национальная библиотека, Париж [4, с. 5].

Изучая эти трактаты и указанные произведения живописи, мы можем вывести основополагающие кватрочентистские представления о наилучшем конструировании города. Так как в идеале предполагается, что существование человека в этом городе должно быть достойным – по выражению Альберти, «мирным, спокойным и отрадным» [1, т. 1, с. 159], – необходимо основать его в месте, которое в наибольшей степени обеспечивает безопасность от вторжения врагов и вместе с тем приспособлено для связи с окружающим миром, например, транспортировки жизненно важных грузов. Обилие природно-климатических богатств – еще одно исключительно важное качество пространства, предназначенного для построения города оптимальных достоинств. Поэтому особую значимость для его основателя составляет наличие условий для успешного развития животноводства, для охоты, получения исключительных урожаев зерновых и плодовых культур[2]. Не менее важны метеорологические показатели, в том числе характерные для данного района направления ветров, с которыми следует сообразовывать планировку улиц (рис. 3). Если подобные условия ориентированы на формирование городской среды, благоприятствующей деятельной жизни общества, то и сам город замыслен, тщательно продуман и воздвигнут человеком-творцом. Более того, город построен «в формах, членениях и свойствах», «выведенных из человека». Это слова Филарете, в чем их суть?

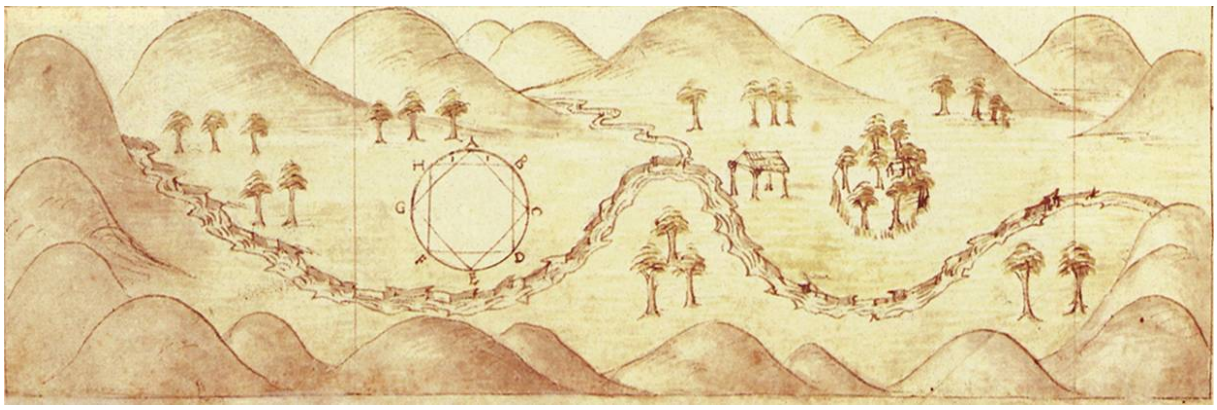


Рис. 3. Долина с диаграммой, отмечающей направление разных ветров, что позволяет правильно распланировать направление улиц. Рисунок из «Трактата об архитектуре» Филарете. Национальная библиотека, Флоренция, Cod. Magliabecchiano II.I, 140. Источник: archivesdelimaginaire.epfl.ch.

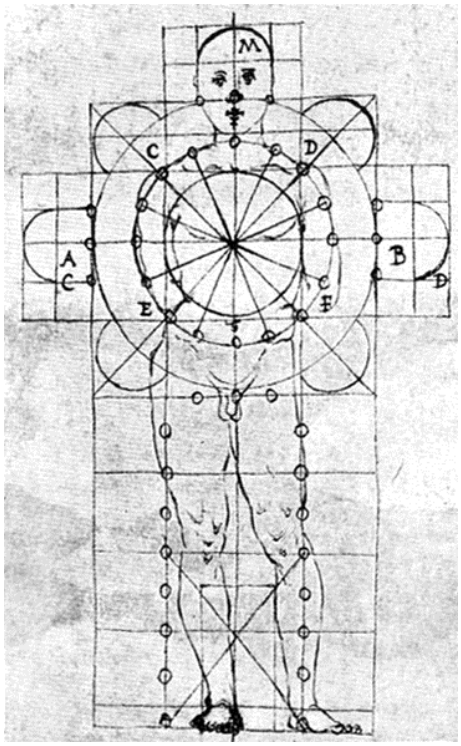


Рис. 4. Фигура человека, вписанная в план базилики. Рисунок из «Трактата об архитектуре» Франческо ди Джорджо. Национальная библиотека, Флоренция, Cod. Magliabecchiano II.I, 141. Источник: blog.daum.net.



Рис. 5.Фигура человека, вписанная в квадрат и круг внутри него. Рисунок из «Трактата об архитектуре» Франческо ди Джорджо. Источник: arteworld.it.

Как считалось, в основе вселенной, макрокосма лежат математические законы, совершенство форм и числовых соотношений. Человек же, малый мир, или микрокосм, выступает своего рода отражением космического пространства. Он создан «совершенным образом, – пишет Филарете в своем трактате об архитектуре. – Тело

собрано и вымерено, и все его члены пропорционированы в соответствии с назначением и размерами». И далее: «Поскольку человек был сотворен по мере <…>, он решил взять у самого себя свойства и размеренности, сочлененности и пропорции и привнести их в метод строительства» [цит. по: 6, с. 15, 16]. Так что в образцовом здании и, конечно, в городе предполагалось последовательно проведенное (отчасти подкорректированное) соотношение с пропорциями правильной человеческой фигуры. Такая точка отправления отражена в рисунках архитекторов, где человеческая фигура вписана в круг и квадрат в нем как в идеальные формы макрокосма. К примеру, Франческо ди Джорджо делал множество подобных набросков и соотносил фигуру человека с планом базилики, очертаниями колонны и капители и, конечно, круга и квадрата, ибо обе эти фигуры используются в качестве основополагающих для плана идеального города Кватроченто (рис. 4, 5).

И, наконец, важнейшее свойство устройства идеального города Раннего Возрождения составляет математическая гармония, объединяющая все его элементы в целое. Она являет сущностную, идеальную основу этого совершенного единства зданий и свободных пространств между ними. С особой отчетливостью данное положение выразил Альберти. Он подчеркивал, что «необходимо подражать природе» [1, т. 1, с. 319], ведь природе присущ аналогизм в пропорциях и формах между макро- и микрокосмом, откуда и исходит гармоническое согласие целого. Так что, применяя к правилам зодчества законы, которыми природа пользуется в своем творчестве, мастер достигает подлинной гармонии. Город, задуманный с нигде не нарушенной логикой согласованных друг с другом форм, очертаний и числовых соотношений, представляется поистине идеальным.

Однако образ города, конструкция которого сплошь математизирована, не отрывался от конкретной экономической и социально-политической ситуации эпохи. Рассмотрим проект Сфорцинды, резиденции миланского правителя, разработанный Филарете во всех деталях [6; 8]. Основание города (рис. 6) составляет окружность с вписанными в нее двумя квадратами, которые повернуты по отношению друг к другу на 45 градусов. Получается чисто геометрическая фигура – многоугольник, соотносящийся с кругом. Город разделяют на 4 части 2 центральные улицы, прямые, широкие и пересекающиеся под прямым углом. Между ними к средоточию всего пространства от восьми ворот, расположенных по периметру городских стен, идут еще 8 прямых равных улиц. В результате образуется главная площадь. Пропорции ее классичны: 300 браччо длины, 150 – ширины, то есть около 180 х 90 м, или 2:1. Площадь также организована симметрично. На нее ведут 6 входов: 2 в голове, 2 в ногах, 2 по сторонам. В восточной части площади возвышается Собор, в западной, соответственно противоположной ей, – Дворец князя. С севера к площади примыкает меньшая по размеру торговая площадь для продажи товаров, с юга – такой же протяженности площадь с продуктовым рынком. На торговой площади находится Палаццо Подеста и Суд, на рыночной – Палаццо Капитано. Таким образом, административные здания собраны в центре города, и саму организацию управления в этой княжеской резиденции Филарете – флорентиец по происхождению и воспитанию – рисует наподобие коммуны с осознанием здесь значимости коллективных интересов (это при наличии также князя – субъекта «параллельного» управления).

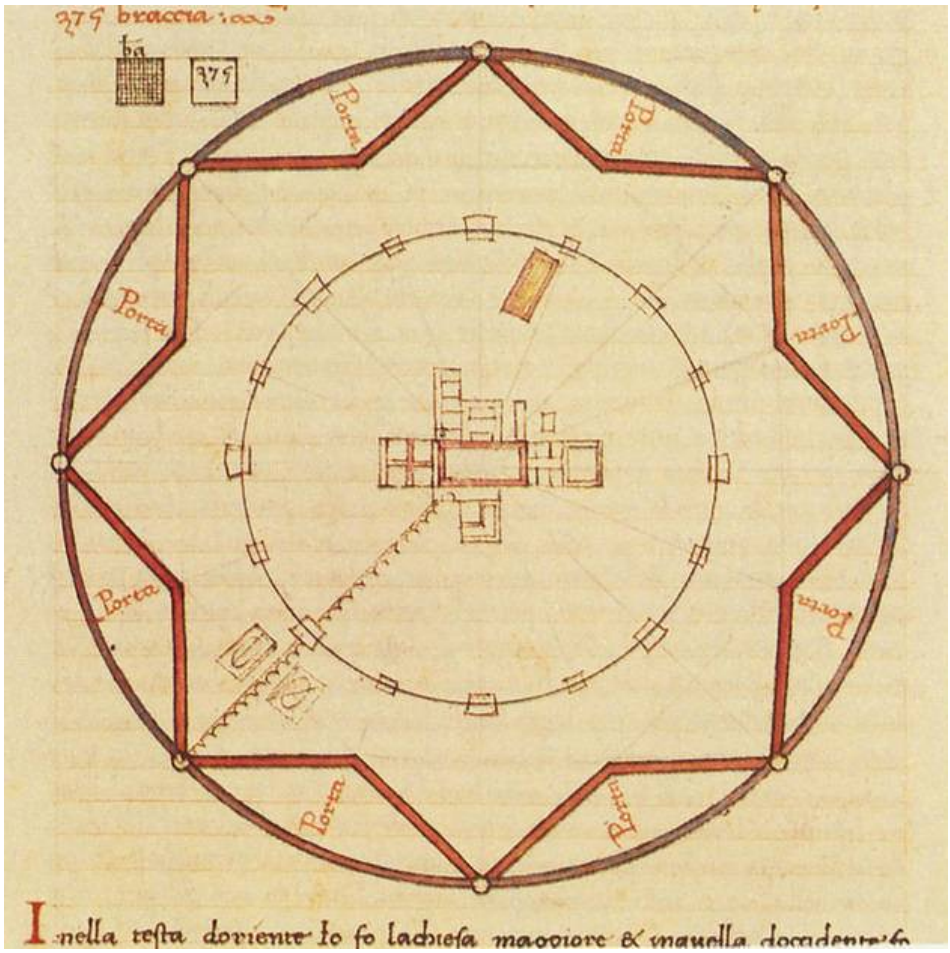


Рис. 6. Основание города Сфорцинды. Рисунок из «Трактата об архитектуре» Филарете. Национальная библиотека, Флоренция, Cod. Magliabecchiano II.I, 140. Источник: archivesdelimaginaire.epfl.ch.

Столь же рационально, как представленная выше схема города, введены в его целое и многие другие торговые комплексы – на восьми малых площадях, пересекающих на одинаковом круговом уровне 8 радиальных улиц. То же можно сказать о мастерских разного типа ремесленников, о цирюльнях, кузницах и прочее. В городе продумано и четко распределено топографически все, что нужно человеку в его каждодневном бытии и его деятельности. Здесь присутствует и больница, и воспитательное заведение с передовой программой обучения, и помещения для зрелищ и т. д.

Добавим, что здания этого идеального города как обязательную черту несут в себе новую стилистику, впитавшую влияние античности (рис. 7, 8, 9). Их формы и пропорции дают высочайшее удовлетворение восприятию человека, которому, как считалось, врождено чувство гармонии. В оценке построек Сфорцинды один из персонажей трактата Филарете характеризует их как «благородные», которые «некогда были в Риме». В отличие от «нынешнего», еще приверженного «варварскому» стилю архитектуры, он называет стиль действительно современный «античным» и употребляет в беседе любопытное выражение «rinascere a vedere» [8, t. 2, lib. XIII, 100r; 6, с. 235, прим. 11] – «видеть возрожденными античные образцы». Это чуть ли не первое в XV веке обозначение идеи Ренессанса.

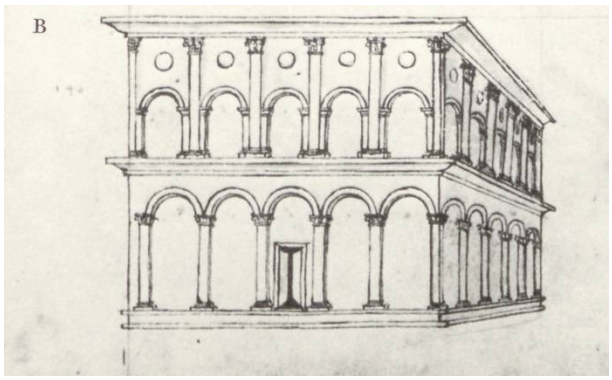


Рис. 7. Палаццо, построенный в ордерной системе. Рисунок из «Трактата об архитектуре» Филарете. Национальная библиотека, Флоренция, Cod. Magliabecchiano II.I, 140. Источник: bncf.firenze.sbn.it.

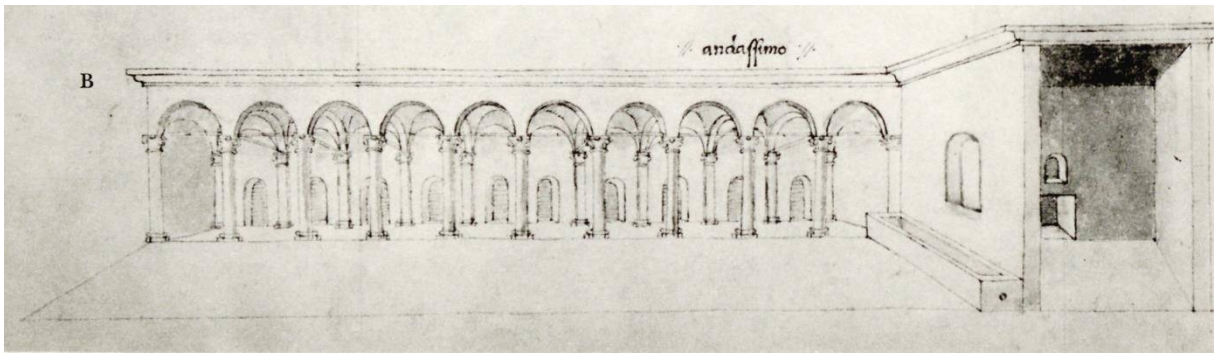


Рис. 8. Галерея, напоминающая архитектурные мотивы Воспитательного дома Брунеллески. Рисунок из «Трактата об архитектуре» Филарете. Национальная библиотека, Флоренция, Cod. Magliabecchiano II.I, 140.

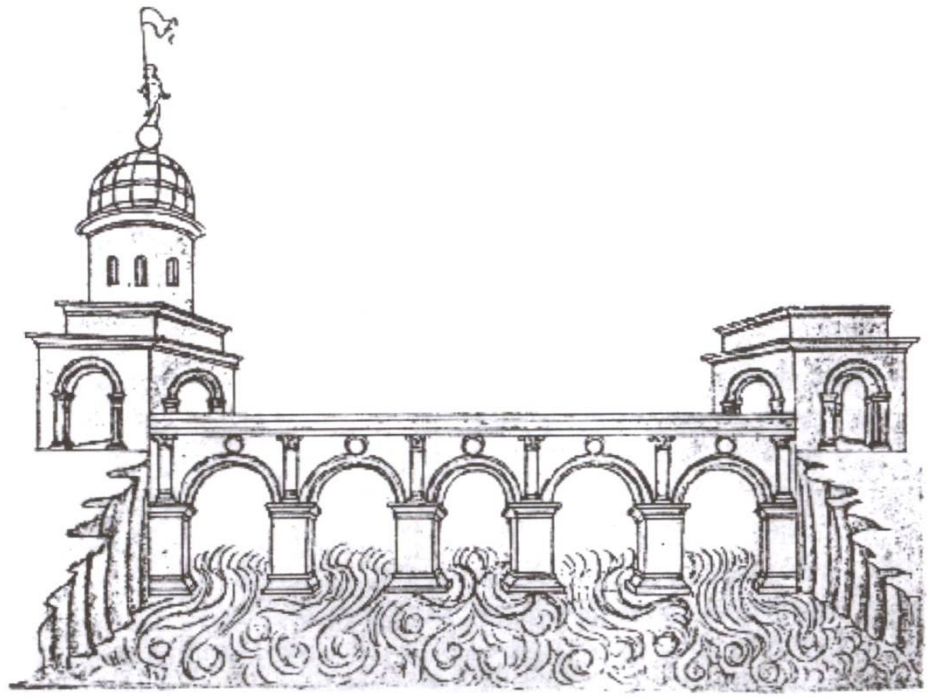


Рис. 9. Мост, напоминающий древнеримские сооружения. Рисунок из «Трактата об архитектуре» Филарете. Национальная библиотека, Флоренция, Cod. Magliabecchiano II.I, 140. Источник: bncf.firenze.sbn.it.



Рис. 10. Пьеро делла Франческа. Идеальный город. Национальная галерея, Урбино. Источник: artsupp.com.

Выводы

Итак, можно заключить: идеальный город Кватроченто соответствует всем функциям земного – именно земного – пребывания человека, как оно понималось в культуре гуманизма. Социально-политическая структура его как бы воссоздается в архитектурных формах, обретает математическую ясность. Человеческий порядок вступает в союз с разумными законами природы. Такой город построен не был[3]. Но обобщенное представление о нем нашло отражение в перспективных ведутах, лучшая из которых принадлежит Пьеро делла Франческа (рис. 10). Через всю симметричную композицию – постройки и пространственные интервалы между ними – проводится принцип совершенных числовых соотношений и созвучия форм. Хотя город безлюден, его абсолютно упорядоченный строй передает меру и гармонию человеческого бытия.

Примечания

1. Примечательно, что в тот период существовала тенденция видеть в Палаццо Синьории, где «заседают Синьоры Приоры», управляющие городом, своеобразный фокус городского пространства. Так, например, и Грегорио Дати в своей «Истории Флоренции» помещал это здание, не сообразуясь с реальным положением вещей, «почти в центре города» [цит. по: 10, p. 41].

2. Местность, где должен быть воздвигнут идеальный город, рассматривается во всех деталях с точки зрения ее соответствия такой исключительной роли. Например, в «Трактате» Филарете находим такие подробности, как долина, окруженная горами, вдоль южной горы течет река, которая никогда не выходит из берегов, вода в ней чиста и водится превосходная рыба; «гора не вздымается над долиной чрезмерно, но скорее плавно поднимается над ней.., однако и таким образом она поднимается достаточно, чтобы ветры не врывались в долину» и т. д. Как результат, здесь, в окружении, непосредственно прилегающем к будущему городу, имеется изобилие всех благ. Филарете повествует об этом следующим образом: «С равнины мы видели множество коров, овец и иных животных и много пахотной земли. Я спросил своего спутника об урожаях, какие собирают в этой долине, и хороши ли они. Он ответил, что зерно, виноград, оливки, шафран и яблоки собирают здесь лучше, чем в любом ином известном ему месте, а также здесь лучшие фрукты, мясо домашнее и дичь, множество птицы и все, что можно пожелать для охоты» [цит. по: 6, с. 38].

3. Задуманные или даже реализованные амбициозные проекты в этом направлении – Николая V в Борго Леонино, Пия II в Пьенце или Лодовико Моро для Виджевано – сделали свой вклад в размышление над этой проблемой, но ее не решили.

Литература

1. Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. В 2 т. / Пер. В.П. Зубова. – М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935–1937. – Т. 1 – 392 с., т. 2. – 791 с.

2. Брагина Л.М. Город в итальянской гуманистической мысли XV в. // Брагина Л.М. Итальянский гуманизм эпохи Возрождения: Идеалы и практика культуры. – М.: Издательство Московского государственного университета, 2002. – С. 70–87.

3. Гарэн Э. Идеальный город // Проблемы итальянской истории / Отв. ред. Н.П. Комолова. – М.: Наука, 1987. – С. 135–153.

4. Данилова И.Е. Брунеллески и Флоренция. Творческая личность в контексте ренессансной культуры. – М.: Искусство,1991. – 296 с.

5. Данилова И.Е. Итальянский город XV века: реальность, миф, образ. – М.: РГГУ, 2000. – 256 с.

6. Филарете (Антонио Аверлино). Трактат об архитектуре / Перевод и примечания В.Л. Глазычева. – М.: «Русский университет», 1999. – 448 с.

7. Baron H. The Crisis of the Early Italian Renaissance. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1966. – 584 p.

8. Filarete's Treatise on Architecture: Being the Treatise by Antonio di Pietro Averlino Known as Filarete / Translation with an Introduction and Notes by John R. Spencer. – New Haven and London: Yale University Press, 1965. Vol. I, II.

9. Francesco di Giorgio Martini. Trattati di architettura, ingeneria e arte militare / A cura di C. Maltese e L. Maltese Degrassi. – Milano,1967.

10. Gilbert C. The Earliest Guide to Florentine Architecture. 1423 // Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz. – 1969. – Bd.14, Heft.1. – S. 33–46.

11. Lavedan P., Hugueney J. L'Urbanisme au Moyen Age. – Geneve,1974. – 184 p.

12. Pierotti P. Le origini dell'urbanistica moderna // Critica d'Arte. – 1995. – № 2. – P. 74–79.

13. Sanfilippo M. Le citta medievale. – Torino, Sei, 1980.

Статья поступила в редакцию 25.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.005

THE QUATTROCENTO CITY: BETWEEN REALITY AND IDEALITY

Kozlova, Svetlana Izrailevna
Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

Abstract

The subject of this article is an ideal city in Italy of the Early Renaissance. Starting with the first decades of the 15th century the erecting a new buildings at cities, primarily in Florence which was at that time a very progressive part of Italy, could be seen as a tendency to realize a perfect city on the basis of humanistic conceptions. Even the real situation when medieval patterns of planning and building combined with Renaissance elements in Florence was interpreted from an idealized perspective: the social and political superiority of Florentine Republic seems interflowed with its perfect appearance. Despite the fact that a new type of the city as architectural and planning whole was not devised in Renaissance Italy, the «model» of an ideal city was being successfully developed there in Quattrocento treatises on architecture and vedutas. The author of this article examines the principles underlying the idea of such city with optimal potentialities for man to fulfill its predestination on Earth as it was presented concepts of humanism.

Keywords: Early Renaissance; Quattrocento; Florence; architecture; city; humanism; ideal city; treatises on architecture; vedutas.

For citation:

Kozlova S.I. The Quattrocento city: between reality and ideality. *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 66–76. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.005. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/14/ (In Russian).

Information about the author:

Kozlova, Svetlana Izrailevna – Ph.D., D.Sc. (Art History), Chief Researcher of Foreign Art Department, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. Email: helenka2106@mail.ru

References

1. Alberti L.-B. *Desyat' knig o zodchestve. V 2 t.* [Ten books on architecture. In 2 vol. Transl. by V.P. Zubov]. Moscow, All-Union Academy of Architecture, 1935–1937; vol. 1, 392 p., vol. 2, 791 p. (In Russian)

2. Bragina L.M. *Gorod v ital'yanskoi gumanisticheskoi mysli XV v.* [The city in the Italian humanistic thought of the 15th century]. In: Bragina L.M. *Ital'yanskii gumanizm epokhi Vozrozhdeniya: Idealy i praktika kul'tury* [Renaissance Italian humanism: Ideals and practice of culture]. Moscow, Moscow State University, 2002, pp. 70–87. (In Russian)

3. Garen E. *Ideal'nyi gorod* [Ideal city]. In: *Problemy ital'yanskoi istorii* [Problems of Italian history. Ed. by N.P. Komolova]. Moscow, Nauka, 1987, pp. 135–153. (In Russian)

4. Danilova I.E. *Brunelleski i Florentsiya. Tvorcheskaya lichnost' v kontekste renessansnoi kul'tury* [Brunelleschi and Florence. Creative personality in the context of renaissance culture]. Moscow, Iskusstvo, 1991. 296 p. (In Russian)

5. Danilova I.E. *Ital'yanskii gorod XV veka: real'nost', mif, obraz* [The Italian city of the 15th century: reality, myth, image]. Moscow, RSUH, 2000. 256 p. (In Russian)

6. Filarete (Antonio Averlino). *Traktat ob arkhitekture* [Treatise on Architecture. Translation and notes by V.L. Glazychev]. Moscow, "Russian University", 1999. 448 p. (In Russian)

7. Baron H. The Crisis of the Early Italian Renaissance. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1966. 584 p.

8. Filarete's Treatise on Architecture: Being the Treatise by Antonio di Pietro Averlino Known as Filarete. Translation with an Introduction and Notes by John R. Spencer. New Haven and London, Yale University Press, 1965. Vol. I, II.

9. Francesco di Giorgio Martini. Trattati di architettura, ingeneria e arte militare. A cura di C. Maltese e L. Maltese Degrassi. Milano,1967. (In Italian)

10. Gilbert C. The Earliest Guide to Florentine Architecture. 1423. *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz,* 1969. Bd.14, Heft.1. S. 33–46.

11. Lavedan P., Hugueney J. L'Urbanisme au Moyen Age. Geneve,1974. 184 p. (In French)

12. Pierotti P. Le origini dell'urbanistica moderna. *Critica d'Arte*, 1995, No. 2, pp. 74–79.

13. Sanfilippo M. Le citta medievale. Torino, Sei, 1980.

Received: December 25, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.006 УДК 7.034...4

ОБРАЗ ГОРОДА В ИТАЛЬЯНСКИХ КАПЕЛЛАХ XV ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ФРЕСКОВЫХ ЦИКЛОВ БЕНОЦЦО ГОЦЦОЛИ)

Тараканова Екатерина Ивановна
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

Образ города, предстающий в расписанных Беноццо Гоццоли капеллах, фиксирует в себе достижения изобразительного искусства, архитектуры и градостроительства в эпоху Кватроченто. В статье впервые прослеживается эволюция изображений городских видов и конкретных сооружений во фресковых циклах, выполненных мастером в Риме, Умбрии и Тоскане. Представление образа города в творчестве Гоццоли связано с решением перспективных задач, реальной ренессансной городской действительностью, особенностями заказа и личностью художника. Проанализированы разные ракурсы и масштабы в изображении городов, а также варианты их символического прочтения – как в контексте священной истории, так и современных Беноццо событий. Показано, как в его творчестве новое ренессансное искусство сочетается с наследием античности и интернациональной готики.

Ключевые слова: Кватроченто; образ города; Беноццо Гоццоли; капелла Никколина (Николая V) в Ватикане; хор церкви Сан-Франческо в Монтефалько; капелла Волхвов в палаццо Медичи во Флоренции; хор церкви Сант-Агостино в Сан-Джиминьяно; Табернакль делла Визитационе.

Для цитирования:

Тараканова Е.И. Образ города в итальянских капеллах XV века (на примере фресковых циклов Беноццо Гоццоли) // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 77–91. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.006. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/15/

Информация об авторе:

Тараканова Екатерина Ивановна – научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация. Email: tarakanovaei@rah.ru

Введение

Ансамбли итальянских капелл XV века, зачастую использовавшиеся для художественных экспериментов и вобравшие в себя достижения нового искусства, представляют собой своеобразную квинтэссенцию эпохи Кватроченто. Одной из важнейших проблем того времени, требующих как теоретического, так и практического решения, было формирование облика ренессансного города. Влияние трактатов Альберти, Филарете и творчества архитекторов-новаторов, прежде всего Брунеллески, почти сразу фиксировалось в произведениях изобразительного искусства, в том числе и в покрывавших стены капелл фресках.

Немалый интерес к изображению городских видов и построек проявлял Беноццо ди Лезе ди Сандро, более известный как Гоццоли. Вазари характеризует его как «мастера опытного, обладающего огромнейшей выдумкой и весьма щедрого в изображении животных, перспектив, пейзажей и всяких украшений» [3, с. 348]. Гоццоли плодотворно работал не только в Риме и Флоренции, но и много ездил по другим городам Италии (сильнее всего его влияние заметно в Умбрии). Образ города во фресках этого незаурядного мастера, творческая активность которого охватывает без малого полстолетия, представлен глубоко и многопланово.

Тема изображения ренессансных городских видов и зданий неоднократно поднималась в литературе, однако до конца она не исчерпана. Итальянскому городу эпохи Кватроченто и его образу в искусстве того времени посвящен труд И.Е. Даниловой «Итальянский город XV века» [4]. Применительно к творчеству Беноццо Гоццоли наиболее полно тема города освещена в работах о ватиканской капелле Никколина, в которой начинающий художник был consocio, то есть «партнером» [13, p. 90] Фра Беато Анджелико. В них отмечены особый интерес Гоццоли к перспективным построениям и его главенствующая роль в изображении архитектуры (см., например, [6, с. 87; 7, p. 32; 12; 13, p. 75–83; 14, p. 424]). Проанализированы конкретные прототипы изображенных зданий, преимущественно находящиеся в Риме и особенно во Флоренции [13]. Предложено толкование соотнесения изображенных в капелле Никколина городов (и конкретных сооружений) с главными религиозными центрами – Иерусалимом, Константинополем и Римом [18].

В настоящей статье впервые прослежена эволюция изображений городских видов и конкретных сооружений в расписанных Беноццо Гоццоли капеллах на протяжении всего его творческого пути. Образ города в его фресках рассмотрен не только в контексте решения конкретных перспективных задач, символизма и реальной городской данности, но и с учетом особенностей заказа и личности художника, а также – многослойности восприятия произведений Гоццоли в контексте священной и современной ему истории.

Результаты

Особое значение и интерес поставленной задаче придает и отчасти пограничное положение Гоццоли, по словам Моролли [1, с. 7], ставшего «приятным посредником» между наиболее жизненными ответвлениями готического стиля и новаторским обновлением художественного языка в гуманистическую эпоху. Во многом это явилось результатом сотрудничества Беноццо с Лоренцо Гиберти и Фра Беато Анджелико. От Гиберти, в творчестве которого интернациональная готика сплавилась с античной

классикой и которому Беноццо (как и Филарете) помогал в работе над восточными (Райскими) вратами Флорентийского баптистерия, он перенял интерес к «эмпирической» перспективе. В отличие от разрабатывавшейся Брунеллески строгой математической перспективы (perspectiva artificialis) она допускала довольно гибкую увязку переднего и дальнего планов, в частности демонстрируемых зрителю (благодаря эффекту снятия четвертой стены) интерьеров церквей, дворцов и их, как правило, городского окружения.

Еще в своей первой серьезной работе – росписи капеллы Никколина в Ватикане (рис. 1) – Беноццо берет в свои руки инициативу по изображению иерусалимской и римской архитектуры в историях святых Стефана и Лаврентия. Создается впечатление, что нанесение подготовительного рисунка при помощи циркуля с линейкой и ударов шнура [9, p. 106] представляется ему весьма увлекательной задачей. Примечательно, что возглавлявший работы в этой капелле Фра Беато Анджелико не только поддерживал своего помощника в его экспериментах, но и сам заимствовал опыт Беноццо. Об этом можно судить по явному количественному и качественному скачку в изображении зданий и прочих сооружений в последующих (более поздних) работах «ангельского брата».



Рис. 1. Фра Беато Анджелико, Беноццо Гоццоли и помощники. Капелла Никколина. Вид западной (сцены «Посвящение святого Стефана в диаконы» (фрагмент), «Раздача святым Стефаном милостыни», «Посвящение святого Лаврентия в диаконы») и северной (сцены «Проповедь святого Стефана», «Святой Стефан перед Синедрионом», «Передача святому Лаврентию сокровищ Церкви», «Раздача святым Лаврентием сокровищ Церкви») стен. 1448. Фреска, темпера, золото, ультрамарин. Ватикан, Папский дворец. Источник: wga.hu.

Чрезмерная увлеченность Гоццоли перспективными построениями в капелле Никколина в ряде случаев приводит к масштабным искажениям (пусть даже отчасти и оправданным символической нагрузкой), как, например, в пропорциональном несоответствии кажущегося рядом с монументальной фигурой апостола Петра слишком маленьким балдахина в сцене «Рукоположение святого Стефана» [17, p. 120].

В целом же городская архитектура используется художником для композиционного выделения ключевых персонажей и маркировки отдельных моментов. Так, ниши, украшенные раковиной с конхой, обрамляют фигуру Лаврентия в сцене «Раздача имущества Церкви» и гонителя-императора Деция в сцене мученичества святого (рис. 2). Городская стена в сцене «Каменование святого Стефана» как бы отмечает завершение земного служения перводиакона: оказавшись за ее пределами, он претерпевает мученическую смерть и переходит в жизнь вечную. Композиции в капелле построены на контрасте открытых зрителю интерьеров и образующих семантически насыщенный фон архитектурных сооружений, в довольно условном написании которых заметно готическое влияние. Примечательно, что в самостоятельных работах, пусть поначалу выполненных неуверенной рукой и во многом опирающихся на схемы Никколины, Беноццо от преимущественного изображения архитектуры в качестве сценического задника переходит к ее представлению в качестве осязаемой городской среды.

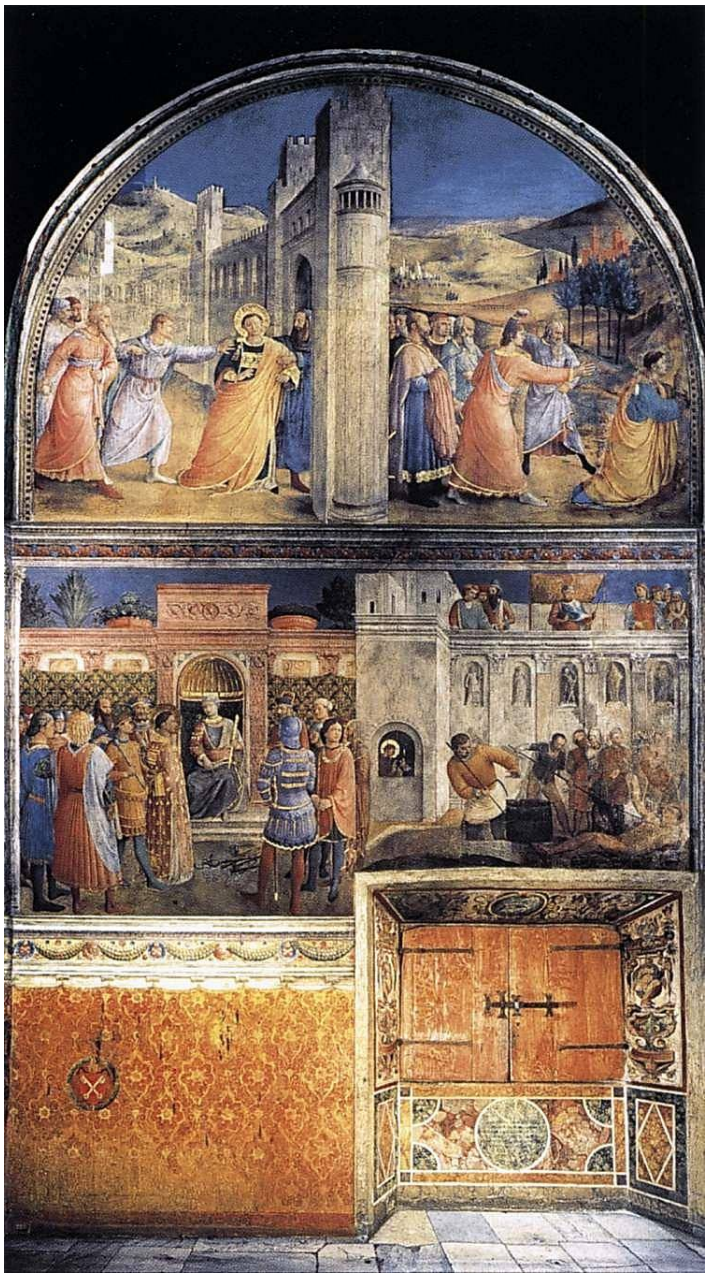


Рис. 2. Фра Беато Анджелико, Беноццо Гоццоли и помощники. Капелла Никколина. Вид восточной стены со сценами «Изгнание из города святого Стефана», «Каменование святого Стефана», «Суд над святым Лаврентием и его мученичество». 1448. Фреска, темпера, золото, ультрамарин. Ватикан, Папский дворец.
Источник: wga.hu.

В историях перводиаконов в ватиканской капелле в иерусалимских и римских постройках угадываются черты современных художнику флорентийских и римских сооружений (осуществленных или проектируемых). Так, место захоронения Стефана и Лаврентия – базилику Сан-Лоренцо-фуори-ле-мура – напоминают некоторые детали в сцене рукоположения Стефана [8, p. 150–151]. Кроме того, различные варианты реконструкции еще константиновской базилики Святого Петра усматривают в сценах посвящения обоих святых в диаконы [12]. В городских укреплениях в сцене «Каменование Стефана» угадывается Аврелианова стена, а в сцене его проповеди – типичная флорентийская площадь со зданиями, напоминающими палаццо Даванцатти и Ручеллаи [15, p. 18]. Таким образом как бы осуществляется переход между архитектурным фоном капеллы Бранкаччи и фресками Доменико Гирландайо. В истории святого Стефана А. Нессельрат также выделяет многочисленные черты передовых ренессансных построек Филиппо Брунеллески: базилик Санто-Спирито и Сан-Лоренцо, капеллы Пацци и Оспаделе дельи Инноченти [13, p. 80].

В ватиканской капелле явственно проступает еще тречентистская идея о Флоренции как о «Новом Риме» и кватрочентистская – как о Небесном Иерусалиме [18, p. 147–148], что можно было сказать и об историческом Риме. Поэтому обращающие на себя внимание круглые в плане здания могут восприниматься и как напоминания о современных флорентийских ротондах [18, p. 146], и как символы «небесного города», и как реальные иерусалимские постройки [2, с. 19], и как отсылки к реконструированным при Николае V замку Святого ангела и церкви Санто Стефано Ротондо. Таким образом, городские виды в капелле Никколина являются своеобразной фиксацией или макетом затеянной понтификом грандиозной программы обновления Рима. В итоге во фресках, повествующих об истории Святого Лаврентия, изображение Вечного города, напоминающее об этом renovatio Urbis, становится практически воплощенным Civitas Dei [10, p. 24].

Прообразами важнейших мест священной истории реальные флорентийские и окрестные здания становятся и во флорентийской капелле Волхвов. Так, вилла Медичи в Кафаджоло угадывается в белой крепости, обозначающей Иерусалим (рис. 3), откуда стартовала процессия восточных правителей. Собственно их и изображали во время городских процессий, когда сама Флоренция становилась Вифлеемом или Иерусалимом, представители этого влиятельнейшего семейства, тесно связанные с Братством трех волхвов.

В выполненной по заказу Фра Якопо да Монтефалько росписи хора в Сан-Франческо (завершена в 1452 году) «столица» Возрождения оказывается прототипом для наиболее священных изображений. В остальных случаях довольно точно воспроизводятся черты как самого Монтефалько (практически «портретное» запечатление в стенописи города, в котором находится капелла, становится важной отличительной чертой искусства эпохи Кватроченто), так и других итальянских городов, фигурирующих в истории Франциска Ассизского. Для Беноццо Гоццоли характерна удивительная конкретность в передаче деталей – портретов, образов природы, городского вида.



Рис. 3. Беноццо Гоццоли. Крепость, напоминающая виллу в Кафаджоло. Фрагмент росписи восточной стены с изображением процессии молодого волхва. 1459–1460. Фреска, темпера, масло, пурпур, лазурит, золото. Капелла Волхвов, палаццо Медичи-Риккарди, Флоренция. Источник: it.wikipedia.org.



Рис. 4. Беноццо Гоццоли. «Проповедь птицам и благословение жителей Монтефалько». 1452. Фреска, темпера, азурит, золото, цинк. 270 х 220 см. Хор церкви Сан-Франческо, Муниципальный музей Сан-Франческо, Монтефалько. Источник: wga.hu.



Рис. 5. Беноццо Гоццоли. «Изгнание демонов из Ареццо». 1452. Фреска, темпера, азурит, золото, цинк. 270 х 220 см. Хор церкви Сан-Франческо, Муниципальный музей Сан-Франческо, Монтефалько. Источник: wga.hu.

В «клейме» с проповедью птицам и благословением жителей Монтефалько (рис. 4) он почти с картографической точностью прописывает умбрийский пейзаж, изображая на дальнем плане у подножия столовой горы – Ассизи, на среднем – Беванью, а ближе всего к зрителю – Монтефалько. Эту величественную картину дополняет вид на гору Субазио с маленькой церквушкой [11, p. 31; 16, S. 292]. Герб на стенах Монтефалько не только выделяет город, в котором находится фресковый ансамбль, но и придает изображению определенную условность, еще больше сближая его с картой. Город и окружающий ландшафт написаны с высокой линией горизонта, типичной для нидерландского искусства того времени, причем «точки схода» у них не совпадают. Это в очередной раз доказывает, что для художника первостепенным был интерес к передаче конкретных деталей, а не к соотнесению составляющих композицию частей.

Фоны с изображениями городских видов во фресках Гоццоли чередуются или сосуществуют с окультуренными сельскими пейзажами, как бы зафиксировав подчинение контадо городу в начале XV столетия [4, с. 32]. В базилике Сан-Франческо в Монтефалько преобладают урбанистические виды, во флорентийской капелле Волхвов – городские окрестности с многочисленными тосканскими виллами.

Особое уважительное отношение Беноццо к изображению городских пейзажей проявляется в том, что они почти не перекрываются человеческими фигурами, которые художник старается показать на нейтральном природном фоне, как, например, в «Изгнании демонов из Ареццо» (хор церкви Сан-Франческо, Монтефалько) (рис. 5). Сам же город определяется не только по аккуратной надписи на его стенах, но и по вполне точно переданному виду, которым можно любоваться и сегодня. Вообще, далевые виды, позволяющие наиболее легко сочетать различные здания без явных масштабных нарушений (чего сложнее избежать при данных крупным планом перспективных построениях), оказываются в творчестве Гоццоли наиболее точными и реалистичными.

Тщательность, с которой художник прописывает город и его составляющие, является следствием интереса и любовно-внимательного отношения к предмету изображения и явно основывается на личных впечатлениях Гоццоли от многочисленных поездок по Италии. Желая задокументировать современный ему облик итальянских городов, Беноццо порой отступает от исторической точности: так, например, в изображении Ассизи (в хоре Сан-Франческо в Монтефалько) ясно прочитывается огромный монастырский комплекс Святого Франциска, выстроенный уже после кончины святого и подтверждающий его вневременной авторитет. Одновременно такой прием помогает приблизить верующих к изображенным на стенах капеллы событиям. Особенно это заметно в сцене благословения жителей Монтефалько, где рядом написаны живший в XIV веке епископ диоцеза магистр Маркус и члены семьи Кальви, в XV веке много пожертвовавшие францисканской церкви.

Во фресках Гоццоли итальянский ренессансный город представлен практически со всех возможных точек зрения. Это и многочисленные далевые виды, показанные как бы с высоты птичьего полета, и модель города (Сан-Джиминьяно – в хоре церкви Сант-Агостино) в руках его святого покровителя, и городские улицы и площади, и светские и церковные интерьеры, выстроенные с учетом светотеневой игры. Разные зоны довольно вольно, но гармонично сочетаются.

Еще со времен работы в ватиканской капелле Никколина Беноццо старается размещать несущие архитектурные элементы в соседних композициях практически друг над другом, дабы избежать впечатления шаткости и непрочности. Вполне вероятно, что не только сюжетными, но и архитектоническими соображениями вызвано преобладание городских видов в нижнем регистре росписи капеллы святого Иеронима в церкви Сан-Франческо в Монтефалько.

Если в средневековых циклах архитектура предваряла или скрывала что-либо (наиболее частыми были изображения городских стен и ворот), у Гоццоли, во многом повлиявшего на изображение города в искусстве XV столетия, городская среда как бы десакрализуется и становится более проницаемой. В этом прослеживается и влияние современных художнику трактатов, провозглашавших центром города новую ренессансную площадь, перенявшую пальму первенства у архитектурной громады средневекового собора [4, с. 149]. Да и в городских видах практически повсеместно присутствуют изображения колонн, портиков и арок, о которых писали Альберти и Филарете.

Определенную легитимность тесному сосуществованию в одной композиции интерьерных и городских видов придает нарядная вымостка площадей и улиц (флорентийцы XV века даже называли свои мостовые бриллиантовыми) [5, с. 181], делающая их как бы отдельными помещениями соотносимого с домом города (рис. 6). Проводивший такую параллель Альберти к одному из видов «временных украшений» города причислял и его жителей. Таковыми они в полной мере являются и в работах блестящего портретиста Гоццоли, населявшего свои фрески большим количеством довольно точных изображений современников из самых разных сословий.



Рис. 6. Беноццо Гоццоли и мастерская. «Школа в Тагасте». 1464–1467. Фреска, темпера, азурит. 220 × 230 см. Хор церкви Сант-Агостино, Сан-Джиминьяно. Источник: wga.hu.

Циклы фресок Беноццо в хорах церквей Сан-Франческо в Монтефалько и Сант-Агостино в Сан-Джиминьяно включают изображения большого количества городов. И если в умбрийском памятнике многие из них наделены колоритом и вполне узнаваемы (за исключением отмеченной изображением пальмы египетской Дамьетты в сцене испытания огнем), то в Сан-Джиминьяно Тагаст, Карфаген и Гиппон являют собой примеры идеализированной кватрочентистской архитектуры, причем именно флорентийской, воскрешающей в памяти имя Брунеллески (например, в сцене «Похороны святого Августина в Гиппоне» (рис. 7)).



Рис. 7. Беноццо Гоццоли и мастерская. «Похороны святого Августина». 1464–1467. Фреска, темпера, азурит. Ширина 440 см. Хор церкви Сант-Агостино, Сан-Джиминьяно. Источник: wga.hu.



Рис. 8. Беноццо Гоццоли и мастерская. «Отъезд святого Августина из Рима в Милан». 1464–1467. Фреска, темпера, азурит. 220 х 230 см. Хор церкви Сант-Агостино, Сан-Джиминьяно. Источник: wga.hu.

Характерно, что в своих ранних фресках в Монтефалько Гоццоли, хранящий верность родному городу и подчеркивающий принадлежность к передовому искусству, указывает, что он – флорентиец. Так, подпись «Benotius Florentinus» и дату (1452 год) можно прочитать на правой пилястре хора в Сан-Франческо в Монтефалько. В сцене отъезда святого Августина из Рима (рис. 8) в хоре церкви Сант-Агостино в Сан-Джиминьяно такой привязки уже нет. Гораздо более уверенный в себе художник изображает себя на фоне Вечного города и указывает свое имя «BENOTIUM» в венчающем композицию поддерживаемом ангелами картуше, в котором приводится информация о фреске, выполненной по заказу Фра Доменико Страмби.

Программа росписи хора была составлена этим ученым августинским монахом, в 1449 году получившим от города грант на изучение теологии в Сорбонне [1, с. 42]. Поэтому в данном случае, в соответствии с новым гуманистическим представлением об отцах церкви, особенно важно было запечатлеть именно античное классическое наследие Рима и его переосмысление в ренессансной архитектуре. В отличие от францисканского цикла в Монтефалько, где над Гоццоли довлела «привязка» к знаменитым фрескам в Ассизи, видимо, подспудно влиявшая и на отчасти готицизированный характер росписи, в Сант-Агостино иконографические образцы отсутствовали, и у художника была большая творческая свобода. Опираясь на изображение города в капелле Бранкаччи, явно знакомый с росписями Пьеро делла Франческа в церкви Сан-Франческо в Ареццо и Филиппо Липпи в главной капелле собора Санто Стефано в Прато, Беноццо Гоццоли «предваряет» знаменитые флорентийские фрески Доменико Гирландайо. Сменившая растительный орнамент вокруг «клейм» в главной капелле Сан-Франческо в Монтефалько система архитектурных обрамлений в хоре Сант-Агостино (при которой написанные пилястры отделяют одну картину от другой) у Гирландайо в капелле Торнабуони (базилика Санта-Мария-Новелла, Флоренция) в ряде композиций «преобразуется» в лоджии, в которых представлены разные этапы священной истории [16, S. 379].

В сцене «Отъезд святого Августина из Рима» отчетливо читаются колонна Траяна, Пантеон, Колизей, церковь Санта-Мария-ин-Арачели, замок Святого ангела и Латеран. Они написаны Беноццо на основе многолетнего изучения памятников древности, начавшегося еще в 1448 году, когда художник подвизался в капелле Никколина, и углубленного в 1456 году, когда он участвовал в оформлении торжеств по случаю избрания Пия II Папой Римским. Следы увлечения античностью сохранились в подготовленной помощниками Гоццоли около 1460 года записной книжке, которая сейчас хранится в музее Бойманс в Роттердаме. В ней предлагается целая подборка античных фигур и орнаментики, что позволяло художнику свободно «цитировать» античность. Но при всей подробности и точности воспроизведения написанные в этой композиции сооружения выглядят, как набор достопримечательностей или театральная декорация, а не как ведута, соответствующая действительности. Гоццоли по-прежнему недостает целостности видения и опыта в передаче масштабных городских видов. Однако, благодаря любовности и тщательности написания, дисгармоничного впечатления не создается.

Некоторая условность в изображении города сохраняется и в поздних работах мастера. В расписанном в 1481 году Табернакле делла Тосса в сцене «Вознесение Марии» на заднем плане дано далевое изображение практически затерявшегося

в долине города. В 1491 году, то есть через год после завершения Доменико Гирландайо росписи капеллы Торнабуони домениканской базилики Санта-Мария-Новелла, Беноццо по заказу сера Грациа расписывает Табернакль делла Визитационе. При сопоставлении этих циклов заметно, что Гоццоли явно был хорошо знаком с указанными фресками своего более молодого современника. Даже в почтенном возрасте Беноццо продолжал учиться и отслеживать достижения в области изобразительных искусств. Но при усвоении нового он так и не смог полностью отделиться от предшествующей традиции. Однако продолжателей его начинаний эта традиция уже не сдерживала: они смогли развить заложенное Гоццоли и превзойти его.



Рис. 9. Беноццо Гоццоли. Фрагмент росписи Табернакля делла Визитационе «Изгнание Иоакима из Храма». 1491. Фреска. Коммунальная библиотека, Кастельфьорентино. Источник: wga.hu.

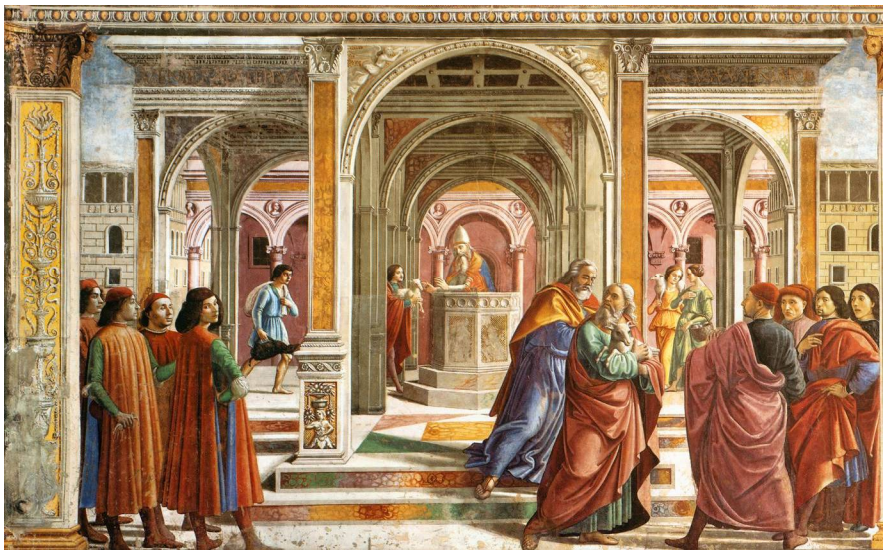


Рис. 10. Доменико Гирландайо и мастерская. «Изгнание Иоакима из Храма». 1486–1490. Фреска. Ширина 450 см. Капелла Торнабуони, базилика Санта-Мария-Новелла, Флоренция. Источник: wga.hu.

При сопоставлении сцен «Изгнание Иоакима из храма» в Табернакле делла Визитационе (рис. 9) и в капелле Торнабуони (рис. 10) отчетливо видно, что Беноццо, заимствовавшему определенные композиционные приемы у Гирландайо, по сравнению с последним, не хватает свободы и глубины в передаче пространства. Особенно это

заметно при взгляде на его «Встречу у Золотых ворот» и «Встречу Марии и Елизаветы» Гирландайо. Последняя композиция явно выигрывает и по реалистичности передачи городского вида, и по многоплановости, и по «сценографии».

Заключение

Таким образом, Беноццо Гоццоли одним из первых ввел в свои фресковые циклы портреты не только современников, но и городов, аккумулировав при этом утонченное наследие интернациональной готики, античную традицию и теоретическую и практическую основы искусства эпохи Возрождения. Образ ренессансного города, возникающий в расписанных Гоццоли капеллах, передан с мастерством, любовью и точностью, что позволяет использовать его и для исторической реконструкции. Стремясь развивать то, что за свою короткую, но плодотворную жизнь успел привнести Мазаччо, и творчески перенося опыт из смежных искусств, Беноццо создавал яркие и предполагающие глубокое и многоплановое прочтение фресковые циклы. Они влияли на творчество других художников и способствовали подготовке почвы для мощного «прорыва» в монументальной живописи последней трети XV столетия, когда образ города во всех его «ипостасях» (общие виды, конкретные здания, интерьеры, жители) стал одним из наиболее важных, точных и выразительных.

Литература

1. Ачидини Лукинат К. Беноццо Гоццоли. – Москва: Слово, 1996. – 80 с.

2. Бодров С.С. Архитектура в венецианской живописи Возрождения. – Москва: Вагриус, 2004. – 244 с.

3. Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / пер. с итал. Габричевского А.Г. и Венедиктова А.И. – Москва: АЛЬФА-КНИГА, 2008. – 1278 с.

4. Данилова И.Е. Итальянский город XV века: Реальность, миф, образ. – Москва: РГГУ, 2000. – 252 с.

5. Данилова И.Е. Мир внутри и вне стен: интерьер и пейзаж в европейской живописи XV – XX веков // Данилова И.Е. Исполнилась полнота времен… Размышления об искусстве. Статьи, этюды, заметки. – Москва: Издательство РГГУ, 2004. – С. 167–233.

6. Тараканова Е.И. Художественный ансамбль капеллы Никколина в Ватикане. Папская власть и искусство Рима // Искусствознание. – 2018 – № 2. – С. 74–97.

7. Cole Ahl D. Benozzo Gozzoli. – New Haven – London: Yale University Press, 1996. – 340 p.

8. De Strobel A.M., Cornini G. Beato Angelico: la cappella Niccolina // Il ‘400 a Roma. La rinascità delle arti da Donatello a Perugino / a cura di Bernardini M.G., Bussagli M. – Milano: Skira, 2008. – Vol. 1. – P. 149–159.

9. Giantomassi C., Zari D. La tecnica pittorica // Il Beato Angelico e la cappella Niccolina. Storia e restauro / a cura di Buranelli F. – Novara: Istituto Geografico De Agostini S.p.A., 2001. – P. 99–133.

10. Greco A. La Cappella di Niccolò V del Beato Angelico. – Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato P. V, 1980. – 91 p.

11. Guide to the Municipal Museum of San Francesco in Montefalco / ed. by Toscano B., Montella M. with the collaboration of Grisanti C., Dragoni P. – Milan: Mondadori Electa S.p.a., 2002 (reprint 2005). – 128 p.

12. Krautheimer R. Fra Angelico and-perhaps-Alberti // Studies in late medieval and Renaissance painting / ed. Lavin I., Plummer J. – New York: New York University Press, 1977. – P. 290–296.

13. Nesselrath A. Fra Angelico's and Benozzo Gozzoli's composition in the murals of the private Chapel of Pope Nicholas V in the Vatican // Venchi I., Colella R.L., Nesselrath A., Giantomassi C., Zari A. Fra Angelico and the Chapel of Nicholas V. – Vatican City State: Edizioni Musei Vaticani, 1999. – P. 72–97.

14. Pacchioni G. Gli inizi artistici di Benozzo Gozzoli // L'Arte. XIII. 1910. – P. 423–442.

15. Redig de Campos D. Itinerario pittorico dei Musei Vaticani. I Grandi cicli d'affresco della Rinascita. – Roma: Bardi, 1954. – 398 p.

16. Roettgen S. Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. – München: Hirmer Verlag GmbH, 1996. – Bd. 1. Anfänge und Entfaltung: 1400–1470. – 462 S.

17. Supino I.B. Beato Angelico. – Firenze: Fratelli Alinari, 1901. – 133 p.

18. Zuccari A. Roma, Firenze, Gerusalemme nella Cappella Niccolina // Angelicus pictor. Ricerche e interpretazioni sul Beato Angelico / a cura di Zuccari A. – Milano: Skira, 2008. – P. 143–161.

Статья поступила в редакцию 12.02.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.006

THE IMAGE OF THE CITY IN ITALIAN CHAPELS OF THE 15TH CENTURY (A STUDY OF BENOZZO GOZZOLI'S FRESCO CYCLES)

Tarakanova, Ekaterina Ivanovna
Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

Abstract

The subject of this article is an ideal city in Italy of the Early Renaissance. Starting with the first decades of the 15th century the erecting a new buildings at cities, primarily in Florence which was at that time a very progressive part of Italy, could be seen as a tendency to realize a perfect city on the basis of humanistic conceptions. Even the real situation when medieval patterns of planning and building combined with Renaissance elements in Florence was interpreted from an idealized perspective: the social and political superiority of Florentine Republic seems interflowed with its perfect appearance. Despite the fact that a new type of the city as architectural and planning whole was not devised in Renaissance Italy, the «model» of an ideal city was being successfully developed there in Quattrocento treatises on architecture and vedutas. The author of this article examines the principles underlying the idea of such city with optimal potentialities for man to fulfill its predestination on Earth as it was presented concepts of humanism.

Keywords: Quattrocento; the image of the city; Benozzo Gozzoli; Chapel of Nicholas V (Niccolina) in Vatican; choir of the San Francesco church in Montefalco; Magi chapel in palazzo Medici in Florence; choir of the Sant'Agostino church in San Gimignano; shrine of the Visitation.

For citation:

Tarakanova E.I. The Image of the city in Italian chapels of the 15th century (a study of Benozzo Gozzoli's fresco cycles). *Iskusstvo Evrazii* = *The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 77–91. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.006. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/15/ (In Russian).

Information about the author:

Tarakanova, Ekaterina Ivanovna – Scientific Researcher of Foreign Art Department, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. Email: tarakanovaei@rah.ru

References

1. Acidini Luchinat C. *Benozzo Gozzoli* [Benozzo Gozzoli]. Moscow, Slovo Publ., 1996. 80 p. (In Russian)

2. Bodrov S.S. *Architectura v venetsianskoi zhivopisi Vozrozhdeniya* [An architecture in Venice Renaissance paintings]. Moscow, Vagrius Publ., 2004. 244 p. (In Russian)

3. Vasari G. *Zhizneopisanie naibolee znamenityh zhivopiscev, vayatelej i zodchih* [The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects]. Moscow, ALFA-KNIGA Publ. 1278 p. (In Russian)

4. Danilova I.E. *Italyanskii gorod XV veka: Realnost', mif, obraz* [Italian city of 15th century: reality, myth and image]. Moscow, Russian State University for the Humanities, 2000. 252 p. (In Russian)

5. Danilova I.E. *Mir vnutri i vne sten: interier i peisage v evropeiskoi zhivopisi XV – XX vekov* [The world outside the walls: interior and landscape in European paintings of 15th – 16th centuries]. In: Danilova I.E. *Ispolnilas' polnota vremen… Razmyshleniya ob iskusstve. Stat'i, etudy, zametki* [Fulfilled fullness of times. Thoughts about art. Articles, sketches, notes]. Moscow, Russian State University for the Humanities, 2004, pp. 167–233. (In Russian)

6. Tarakanova E.I. Khudozhestvennyi ansambl' capelly Nikolina v Vatikane. Papskaya vlast' i iskusstvo Rima [The artistic ensemble of Nicholas V (Niccolina) Chapel in Vatican. Popes' authority and Roman art] // *Iskusstvoznanie – Art History*, 2018, No. 2, pp. 74–97. (In Russian)

7. Cole Ahl D. *Benozzo Gozzoli*. New Haven – London, Yale University Press, 1996. 340 p.

8. De Strobel A.M., Cornini G. Beato Angelico: la cappella Niccolina. In: *Il '400 a Roma. La rinascità delle arti da Donatello a Perugino.* A cura di Bernardini M.G., Bussagli M. Milano, Skira, 2008. Vol. 1, pp. 149–159. (In Italian)

9. Giantomassi C., Zari D. La tecnica pittorica. In: *Il Beato Angelico e la cappella Niccolina. Storia e restauro.* A cura di Buranelli F. Novara, Istituto Geografico De Agostini S.p.A., 2001, pp. 99–133. (In Italian)

10. Greco A. *La Cappella di Niccolò V del Beato Angelico*. Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato P. V, 1980. 91 p. (In Italian)

11. *Guide to the Municipal Museum of San Francesco in Montefalco.* Ed. By Bruno Toscano, Massimo Montella with the collaboration of Claudia Grisanti, Patrizia Dragoni. Electa Editori Umbri Associati. Milan, Mondadori Electa S.p.a., 2002 (reprint 2005), 128 p.

12. Krautheimer R. Fra Angelico and-perhaps-Alberti. In: *Studies in late medieval and Renaissance painting.* Ed. by Lavin I., Plummer J. New York, New York University Press, 1977, pp. 290–296.

13. Nesselrath A. Fra Angelico's and Benozzo Gozzoli's composition in the murals of the private Chapel of Pope Nicholas V in the Vatican. In: Venchi I., Colella R.L., Nesselrath A., Giantomassi C., Zari A. *Fra Angelico and the Chapel of Nicholas V*. Vatican City State, Edizioni Musei Vaticani, 1999, pp. 72–97.

14. Pacchioni G. Gli inizi artistici di Benozzo Gozzoli. In: *L'Arte,* 1910, No. XIII, pp. 423–442. (In Italian)

15. Redig de Campos D. *Itinerario pittorico dei Musei Vaticani. I Grandi cicli d'affresco della Rinascita*. Roma, Bardi, 1954. 398 p. (In Italian)

16. Roettgen S. *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*. München, Hirmer Verlag GmbH, 1996. Vol. 1. Anfänge und Entfaltung: 1400–1470. 462 S. (In German)

17. Supino I.B. *Beato Angelico*. Firenze: Fratelli Alinari, 1901. 133 p. (In Italian)

18. Zuccari A. Roma, Firenze, Gerusalemme nella Cappella Niccolina. In: *Angelicus pictor. Ricerche e interpretazioni sul Beato Angelico.* A cura di Zuccari A. Milano, Skira, 2008, pp. 143–161. (In Italian)

Received: February 12, 2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.007 УДК 7.034

ОБРАЗЫ ТРОИ И КАРФАГЕНА В ИТАЛЬЯНСКОЙ КНИЖНОЙ МИНИАТЮРЕ И ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ КВАТРОЧЕНТО

Пивень Марина Георгиевна [1, 2]

[1] Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

[2] Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

Статья посвящена анализу художественной интерпретации мотивов, связанных с образами Трои и Карфагена в книжной миниатюре и декоративной живописи Кватроченто (росписях сундуков cassoni и декоративных панно spalliere). В тексте статьи уделено внимание связи произведений изобразительного искусства с литературными описаниями облика и жизни исчезнувших городов древности, иконографии и семантике эпических сюжетов. Автор приходит к выводу, что художественная интерпретация образа города в искусстве Кватроченто составляла важную часть ренессансного осмысления истории и места человека в ней. При общей условности трактовки античных мотивов художники-миниатюристы и мастера декоративной живописи находили средства и иконографические приемы для отражения ключевых литературных топосов, связанных с историей городов древности.

Ключевые слова: иконография; искусство Италии; Возрождение; декоративная живопись Кватроченто; книжная миниатюра; росписи свадебных сундуков; образы античных городов; мотивы античного эпоса; Троя; Карфаген; Аполлонио ди Джованни.

Для цитирования:

Пивень М.Г. Образы Трои и Карфагена в итальянской книжной миниатюре и декоративной живописи Кватроченто // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 92–104. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.007. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/16/

Информация об авторе:

Пивень Марина Георгиевна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; доцент кафедры теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Российская Федерация. Email: piven06@yandex.ru

Для итальянцев эпохи Ренессанса, связывавших собственные судьбы с городским сообществом, город был источником патриотических чувств, залогом сохранения истории и персональной славы, надеждой на будущее. Проснувшийся интерес к Античности простирался и на образы великих городов древности. Город в истории воспринимался свидетелем великих деяний, местом совершения подвигов и проявления доблести легендарных героев. Город определяет судьбы людей и сам, в свою очередь, подчиняется предначертанной судьбе: по словам Филарете, «город длится, пока не окончится отпущенный ему срок» [9, с. 65]. Фантазируя о закладке идеального города Сфорцинды, архитектор предлагает на крышке помещаемого в фундамент символического сосуда изобразить Клото, Лахесис и Атропос, сопроводив их образы надписями «Жизнь» и «Смерть»[1].

Образы исторических городов, существующих поныне или сохранившихся лишь в воспоминаниях, воспроизводились в разных видах ренессансного искусства. Картины жизни далеких современных городов, чей облик не был известен художникам, воссоздавались по литературным описаниям[2]. С образами древних городов были связаны значимые эпизоды эпических сочинений, пользовавшихся популярностью у образованных заказчиков произведений искусства. Так, пожелания господина относительно росписей палаццо, приводимые Филарете, можно определить как характерные для интересов его времени: «Он распорядился, чтобы палаццо расписали прекрасными античными историями, а среди прочего желал, чтобы изображены были строительство Фив Амфионом и битва меж Фивами и Афинами. В залах – падение Трои» [9, с. 197]. Безусловным лидером по количеству живописных воспроизведений был Древний Рим. Но история других великих городов Античности также не оставляла итальянцев безучастными.

История Трои была известна из поэтических сочинений древности и средневековых текстов, история Карфагена – из поэм Вергилия и Овидия и множества текстов античных историков[3]. Образы двух великих городов, переживших вторжение, трагедию захвата военным противником, приведшую их к гибели[4], были известны через призму взгляда их противников-победителей. В поэзии и исторических текстах Античности, Средних веков и времени формирования культуры гуманизма содержится множество деталей, определивших основные черты восприятия этих центров культуры древности.

Контраст между Карфагеном, который, согласно крылатой фразе Марка Порция Катона, «должен был быть разрушен», и Римом, получившим эпитет Вечного города (*urbs capta* против *urbs aeterna*), стал одной из смысловых линий произведений римского времени. Отзвуки противостояния двух могущественных держав, соперничавших в борьбе за господство в Средиземном море, слышны и в строках ренессансных сочинений. Так, Франческо Петрарка в письме Иакову Колонне, размышляя о принятии лаврового венка, упоминает «два величайших города мира, Рим и Карфаген» [5, с. 91]. В другом письме, адресованном Брату Герардо, он подчеркивает значение Карфагена как антагониста Рима: «…италийский берег лежит против африканского не только по духу взаимной вражды, но и по расположению земель; Рим тоже прямо противоположен Карфагену» [5, с. 127]. Для первого гуманиста история Карфагена была неразрывно связана с образом его легендарного победителя Сципиона Африканского,

чьи доблесть, отвага и мудрость вызывали восхищение: Петрарка посвятил деяниям великого военачальника поэму «Африка» [4]. Военным талантам карфагенского полководца Ганнибала поэт также отдал должное, включив его жизнеописание в собрание биографий прославленных мужей «*De viris illustribus*». В живописи Кватроченто исторические эпизоды сражений римской армии с войсками карфагенян входили в круг востребованных заказчиками сюжетов.

Персонификации городов издавна ассоциировались с женскими фигурами. Боккаччо в разделе «Генеалогии языческих богов», посвященном *De Cartagine* («Карфаген, дочь четвертого Геркулеса»), пишет: «Я верю, что это была не женщина, но тот город, который мы зовем Карфагеном – он назван дочерью Геркулеса потому, что финикийцы особо почитали Геркулеса и основали город под его покровительством» [13, p. 758–759].

Среди миниатюр, иллюстрирующих рукопись эпического произведения Силия Италика «De Secundo Bello Punico Poema» (I в. н. э.), исполненной, очевидно, по заказу римского папы Николая V[5], в виде женских фигур представлены «Аллегория Карфагена» и «Аллегория Рима»[6]. Обе персонификации стоят на островках суши, возвышающихся посреди морских волн. Дева, олицетворяющая Карфаген, держит меч, а от ее приоткрытых уст исходит облако с оттенком серого «грозового» цвета. Фигура, олицетворяющая Рим, наделена иными атрибутами – это знаки власти, сфера и поднятый жезл, призванный, очевидно, остановить угрозу, исходящую от противницы.

История трех городов для ренессансного читателя античных текстов выстраивалась в своеобразный смысловой ряд. Закат одной великой цитадели древности (Трои) совпал с расцветом другой (Карфагена). Но величие обеих померкло перед славой Рима. Так, связь между Троей и Карфагеном в эпической поэме Вергилия ассоциируется с образом Энея: покинув родные стены горящего города, Эней принес несчастье Карфагену в период его расцвета, став поводом личной трагедии царицы Дидоны. Дальнейшее путешествие троянского героя к италийским берегам – исток легендарной истории Рима, которому суждено будет оборвать процветание Карфагена в будущем. Судьбы Трои и Карфагена виделись равно трагичными, оба города ожидал одинаковый финал.

По свидетельствам историков, Карфаген «основан был на семьдесят два года раньше Рима» [11, с. 145]. Из легендарной истории и ее поэтических интерпретаций известны мотивы, связанные с его основанием. Прибыв к берегам Северной Африки, вдова финикийского жреца Элисса (имя которой встречается в карфагенских надписях) продемонстрировала решительность и остроту ума, искусно интерпретировав предложенные условия приобретения территории: «купила [у местных жителей] кусок земли такой величины, сколько можно покрыть бычачьей шкурой, где бы ее спутники, утомленные долгим плаванием, могли восстановить свои силы, прежде чем отправляться дальше. Однако Элисса приказала разрезать кожу на тончайшие полоски и захватила таким образом больше земли, чем просила, почему впоследствии это место было названо Бирсой»[7] [11, с. 144]. Позже здесь осели торговцы с соседних территорий, и «из этого стечения людей образовалось нечто вроде поселка (instar civitatis) [11, с. 144]. В результате «с течением времени, двигаясь отсюда и превосходя окрестных жителей в военном деле, а также пользуясь кораблями и направив, как финикийцы, свою деятельность в сторону моря, они [вновь прибывшие переселенцы] раскинули город вне Бирсы» [1, с. 121].

Трагическая участь героини, именуемой также Дидоной, которую Вергилий наделяет эпитетом «несчастной», описана в Книге IV «Энеиды»[8]. В «поэтической» версии Вергилия основательница Карфагена полюбила занесенного к берегам ее земли троянца Энея и, узнав, что он покинул ее, в отчаянии совершила самоубийство.

Образы Трои и Карфагена объединены мотивами поэмы Вергилия. В период Кватроченто появляются первые живописные версии интерпретации поэмы, ставшей в итоге одним из постоянных и наиболее востребованных источников популярных античных сюжетов для изобразительного искусства. Среди иллюстраторов поэтических творений Вергилия известны имена Марко Дзоппо, Бартоломео Санвито, Джованни Варнуччи.

В мастерской флорентийского художника Аполлонио ди Джованни (1415–1465) были расписаны свадебные сундуки кассони, представляющие сюжеты из «Энеиды» (известны семь картин его работы), и выполнены иллюстрации в так называемом «Кодексе Вергилия»[9]. Э. Гомбрих считал, что росписи кассони были созданы ранее, и вследствие их успеха заказчик пожелал иметь манускрипт с миниатюрами работы Аполлонио [17, p. 20].

Из римской литературы итальянцам была знакома и сакральная символика городов, связанная с благоволением языческих богов. Так, мифология Карфагена связывалась с покровительством городу со стороны богини Юноны. В Книге I «Энеиды» Вергилий говорит о ее особой любви к Карфагену:

> «Больше всех стран, говорят, его любила Юнона,
> Даже и Самос забыв; здесь ее колесница стояла,
> Здесь и доспехи ее. И давно мечтала богиня,
> Если позволит судьба, средь народов то царство возвысить...» [3, с. 123][10].

Апулей в «Метаморфозах» также упоминает о почитании Юноны пунийцами: «…пребываешь ли ты в блаженном пристанище Карфагена высокого, где чтут тебя, как деву, на льве движущуюся» [2, с. 432].



Рис. 1. Сцены из поэмы Вергилия «Энеида». Роспись кассоне. Аполлонио ди Джованни, мастерская. 1450–1460. Дерево, темпера. 49,7 x 161,9 x 5,4. Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен. Источник: artgallery.yale.edu.

В росписи панели кассоне на сюжеты поэмы Вергилия (рис. 1, 2) Аполлонио ди Джованни размещает сцены таким образом, что знакомству Энея и его спутников с городом предшествуют символические знаки – изображение радуги и льва под ней [15, с. 135]. Радуга напоминает об Ириде, помощнице Юноны, лев же – символ Карфагена (см. также [14; 18]).



Рис. 2. Аполлонио ди Джованни. Сцены из поэмы Вергилия «Энеида». Лицевая панель кассоне. 1450–1460. Дерево, темпера. 50,17 × 164,15 × 6,03. Художественная галерея Йельского университета. Источник: artgallery.yale.edu.

На переднем плане миниатюры «Кодекса Вергилия» (f. 69 r) изображена сцена основания города (рис. 3). На земле перед работающими людьми различим лежащий конский череп, напоминающий мотив предзнаменования о судьбе города, введенный в ткань поэмы Вергилием:

> «Знак тирийцы нашли, явле́нный царицей Юноной:
> Быстрого череп коня, – затем, что много столетий
> Будет их род отважен в бою и нужды не узнает» [3, с. 134].

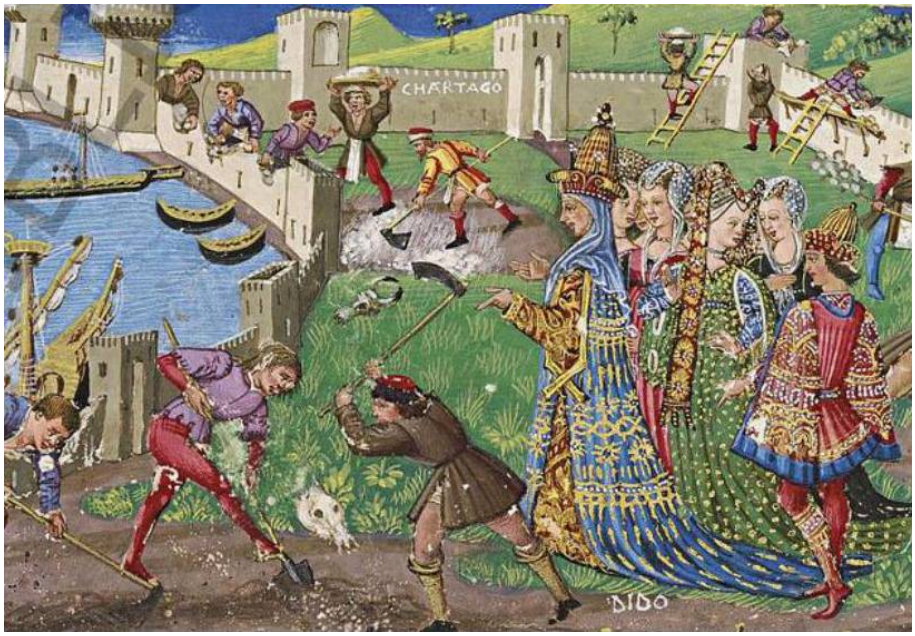


Рис. 3. Аполлонио ди Джованни. Фрагмент миниатюры «Кодекса Вергилия». Библиотека Риккардиана, Флоренция. Cod. 492. f. 69 r. Источник: riccardiana.firenze.sbn.it.

По Вергилию, именно на месте этой находки царица возвела величавый храм с ведущими ко входу медными ступенями. (Этот мотив предполагает прямую связь с храмом Юпитера в Риме, основанным на склоне холма, где была выкопана человеческая голова, *caput humanum*, которая и дала имя Капитолийскому холму) [16, p. 132].

Чуть поодаль виднеется бычий череп: мастер дополняет поэтический топос мотивом, известным из исторических текстов. Так, Юстин сообщает, что «при первой закладке города была найдена бычья голова. Это сочли за предзнаменование о том, что город, хотя и будет изобилен, но окажется в вечном порабощении. <…> Поэтому город вторично заложили в другом месте, и там была найдена конская голова; а это означало, что народ будет воинственным и могучим, и послужило благоприятным предзнаменованием для выбора места»[11] [11, с. 144].

Обобщенные виды городов занимают значительное место в иллюстрациях «Флорентийской Хроники» (ок. 1470) из собрания Британского музея, приписываемых кругу Мазо Финигуэрры или Баччо Бальдини. Мастер использует здесь повторяющийся композиционный прием – изображение легендарных основателей города на фоне городских стен. В создании архитектурных образов иллюстратор не делает принципиальных различий, наделяя их специфически флорентийским колоритом, поэтому идентифицировать место зрителю помогают надписи[12].

Рисуя Карфаген в миниатюрах к «Энеиде», Аполлонио представляет крепостные стены и порт. Пунический город предстает на заре истории как город строящийся. В миниатюрах, изображающих прибытие Энея и его первое знакомство с Карфагеном, показаны закладка города и возведение стен, зодчие, поднимающиеся по лестницам со строительными материалами.

В сценах, где события разворачиваются в храме Дидоны, слева и справа от его здания в дальнем плане также видны работающие строители[13]. Подчеркивается и связь Карфагена с морем – залогом экономического процветания государства. Аполлонио изображает корабли, причаливающие к пунийским берегам. Порт как важная черта в идентичности города будет использоваться впоследствии при необходимости создания более лаконичного образа, например, на медали (рис. 4) работы Алессандро Чезати (сер. XVI в.)[14]. В связанной с морем деятельности Карфагена видели для себя угрозу римляне. Убеждая карфагенян перенести город, Цензорин (по Аппиану) произносит такие слова: «Мне кажется, город, стоящий на море, является скорее каким-то кораблем, чем землей: он всегда подвержен волнениям в делах и переменам; город же, стоящий в глубине страны, пользуется безопасностью, как находящийся на земле» [1, с. 159].

Античные историки сообщают ряд подробностей о мощных укреплениях Карфагена, крепостных стенах с зубцами и башнями, многоэтажных зданиях, площадях и святилищах города. Аппиан пишет о тройном ряде двухэтажных стен, обращенных к материку (высота каждой составляла тридцать локтей, на нижнем этаже были устроены стойла для слонов, на верхнем – конюшни и казармы с хранилищем запасов), о возвышающихся башнях в четыре этажа. У Аполлонио отсутствуют подобные детали, изображения защитных укреплений Карфагена и Трои трактованы одинаково.



Рис. 4. Алессандро Чезати. Карфаген. Реверс медали с изображением Дидоны. Ок. 1550. Бронза. Диаметр 4,2 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: metmuseum.org.

В целом иллюстрации в «Кодексе Вергилия» выполнены в манере, характерной для интернациональной готики, мотивы *all'antica* в облике персонажей минимальны. Идентифицировать место действия и героев зрителю помогают надписи, начертанные на городских стенах: «TROIA, CHARTAGO, или CARTA»». Рисуя Трою, Аполлонио привносит в повествование приметы своего времени – изображает постройки в духе флорентийских палаццо. В качестве примет Античности появляются детали ордерной архитектуры – колонны и пилястры, элементы монументов в стиле Древнего Рима, а порой и собственно римские здания. Так, на миниатюре f.82 r изображена постройка, напоминающая Пантеон, в иллюстрации f.82v пьедестал колонны украшен изображением гирлянд и букраниев, а на ее стволе виден рельеф со сценой кентавромахии.

Важное место занимает в миниатюрах изображение посвященного Юноне храма, выстроенного и богато украшенного Дидоной. Согласно «Энеиде», в храме царицы были представлены картины троянской истории.

Миниатюры 72 r, 72v, 73 r включают иллюстрации к экфрасису Вергилия, представленному в строках Книги I[15] , где описаны картины, обнаруженные Энеем в храме. В узком пространстве фриза развернута сцена гибели троянского царевича Троила: раненый отрок в доспехах изображен в момент падения с колесницы. Это трагическое событие воспринималось как знак обреченности (одно из пророчеств гласило: если Троил доживет до 20 лет, Троя не будет взята).

В поэзии и исторических текстах Античности рассыпано множество топосов, объединяющих судьбу города и его жителей, метафор, уподобляющих город человеку – живому или расстающемуся с жизнью. Связь героев и города становится важной смысловой линией в «Илиаде»: вокруг стен Трои разворачивается преследование Ахиллом Гектора; последнему стена служит опорой («к башне высокой блистающим щитом прислонившийся»)[16]. Победив, Ахилл «Гектора трижды влачит вкруг стен илионских»[17]. Тит Ливий сравнивает Карфаген с человеком, с которого стащили доспехи [8]. Символическая связь города с жизнью его основательницы отражена и в строках поэмы Вергилия, следующих за описанием самоубийства Дидоны. Повествуя

о восприятии подданными известия о смерти царицы, Вергилий рисует метафорические картины всеобъемлющего крушения:

> «Полнится тотчас дворец причитаньями, стоном и плачем,
> Женщин, и вторит эфир пронзительным горестным криком.
> Кажется, весь Карфаген иль старинный Тир под ударом
> Вражеским рушится в прах и объемлет буйное пламя
> Кровли богов и кровли людей, пожаром бушуя» [3, с. 196].

Гексагональный храм Юноны появляется и на переднем плане росписи кассоне Франческо ди Джорджо Мартини из музея Портленда. Справа возвышается здание с зубцами – вероятно, изображение Бирсы, самой неприступной цитадели города[18].

Во второй половине XV в. образ Карфагена в миниатюрах приобретает все более ренессансные черты. Так, в иллюстрациях к «Энеиде» манускрипта из собрания Британской библиотеки архитектура Карфагена наделена множеством декоративных элементов – роскошные врата с коринфскими колоннами, рельефными фризами, позолоченными капителями, карнизами, статуями и вазами. Вид ренессансного города с широкой площадью принимает облик Карфагена и на спалльере Либерале да Верона из Лондонской Национальной галереи (ок. 1500), где представлен сюжет гибели Дидоны[19].

Мастерами книжных иллюстраций и декоративных росписей визуализировались и образы разрушения городов. Сцену взятия города можно видеть в росписях панелей кассони, выполненных мастером XV в., из собрания Галереи Курто (Лондон): солдаты поднимаются по лестницам, рядом ждут своего часа в сражении всадники с копьями.

Показывая гибель Трои, в ряде миниатюр Аполлонио ди Джованни живописует ожесточенные уличные бои у городских стен: перед зрителем льются потоки крови, доски разлетаются в щепки от ударов сыплющихся градом камней. В миниатюре цикла Книги III «Энеиды» показана грандиозная сцена катастрофы (f. 91 r). Красноречивой деталью становятся языки пламени пожара, в котором гибнет город. В композиции на странице 87 r Нептун участвует в разрушении Трои, вонзая в стену свой трезубец.

Мотивы огня, разрушающего город, появляются и в картинах на сюжеты истории Карфагена. Например, в композиции Эрколе де Роберти, представляющей жену и детей Газдрубала, образ крушения города сведен к знакам – каменным обломкам строений и языкам пламени, вьющимся под ногами героев (рис. 5).

Подводя итоги, можно сделать вывод, что интерес к образам городов, которые зрители и художники Кватроченто знали лишь по литературным описаниям, составил важную часть ренессансного осмысления истории и места человека в ней. Итальянские гуманисты понимали историю Карфагена как часть истории Рима, а историю Трои – как часть универсальной хроники прошлого. При общей условности трактовки античных мотивов, художники-миниатюристы и мастера декоративной живописи находили средства и иконографические приемы для отражения ключевых литературных топосов и мотивов, отражавших историю основания, расцвета и эпического конца великих городов ушедших эпох.



Рис. 5. Эрколе де Роберти. Жена Газдрубала и ее дети. Ок. 1490–1493. Дерево (тополь), темпера. 67 x 50,2 x 4,4. Национальная галерея искусств, Вашингтон. Источник: nga.gov.

Примечания

1. Символический сосуд планировалось наполнить зерном в пожелание изобилия городу [9, с 64].

2. К. Бэскинс отмечает, что вид на Трапезунд в росписи свадебного сундука Аполлонио ди Джованни, ныне хранящегося в Музее Метрополитен (Нью-Йорк), соответствует описанию города, данному кардиналом Виссарионом (см.: [12]).

3. В истории Рима соперничество с Карфагеном, военные действия против него составляют огромный пласт событий. Как показывает Е. Джусти, во всех существующих источниках, от Плавта, Ливия, Горация, Виргилия до Силия Италика, присутствует сочувственное изображение побежденного римлянами врага (см.: [16, с.127]).

4. Карфаген был полностью разрушен римлянами, а место, где он стоял, вспахано и засеяно солью «в знак вечного проклятия». Впоследствии город был отстроен заново.

5. Создание миниатюр приписывается Франческо Пезеллино (1422–1457). В манускрипте также представлены изображения Сципиона, Ганнибала, Силия Италика.

6. Государственный Эрмитаж, инв. № ОР-52 и ОР-51.

7. Бирса – от греч. βύρσα – «бычья шкура». В финикийском языке слово «Бирса» означало «крепость», «укрепленное место».

8. Первое известное упоминание о Дидоне встречается во фрагментарных текстах, приписываемых греческому историку Тимею из Тавромения, а наиболее полная версия

ее истории изложена в тексте Марка Юниана Юстина «Эпитома сочинения Помпея Трога “История Филиппа”». Мотивы «Энеиды» использует Овидий в своих «Героидах», включив в структуру поэмы послание Дидоны к оставившему ее Энею. Подробнее об интерпретации образа Дидоны см.: [6].

9. Библиотека Риккардиана, Флоренция, Cod. 492.

10. Перевод с латинского С. А. Ошерова. «Энеида» (I; 15–18).

11. По преданию, конь служил знаменьем военных побед. Изображения лошади чеканились на карфагенских монетах. Интересно, что Филарете, описывая закладку воображаемого города Сфорцинды, придумывает предзнаменования на манер античных (гл. IV и VI).

12. Дидона – основательница Карфагена изображена в «Хронике» в момент самоубийства у городской стены. Не ясна, а возможно, ошибочна обозначенная в иллюстрациях связь правителя Фив Амфиона с Троей, на фоне которой он изображен.

13. См. Cod. 492, Ricc., f 69v, 70v,71r, 72v.

14. Карфаген изображен на реверсе медали Алессандро Чезати с «портретным» изображением Дидоны.

15. Представляя сцену встречи в храме Энея с царицей-основательницей Карфагена Дидоной и отделившимися во время шторма спутниками Энея, мастер воспроизводит описанные Вергилием картины из истории троянской войны («Энеида» (IV, 455–490). См. также [19, p. 150]).

16. На этот образ обратил внимание Л.И. Таруашвили в исследовании, посвященном визуализации оппозиции «троянцы-ахейцы». См.: [7, с. 25]. Илиада (XXII; 97).

17. Илиада (I; 483).

18. Подробнее о карфагенской Бирсе см.: [10, с. 120].

19. Панель, расписанная Либерале, скорее всего, являлась частью цикла, состоявшего из двух-трех картин, либо дополняла ансамбль из двух расписных сундуков.

Литература

1. Аппиан Александрийский. Римская история. В 2 томах. [Перев. с древнегреч.]. Том I. Внешние войны. – М.: Рубежи XXI, 2006. – 362 с.

2. Апулей. Метаморфозы, или Золотой осел // Ахилл Татий. Левкиппа и Клитофонт. Лонг. Дафнис и Хлоя. Петроний. Сатирикон. Апулей. Метаморфозы, или Золотой осел. – М.: Художественная литература, 1969. – С. 349–545.

3. Вергилий Марон Публий. Буколики. Георгики. Энеида. [Перев. с латин.]. – М.: Художественная литература, 1971. – 447 с.

4. Петрарка Ф. Африка. – М.: Наука, 1992. – 368 с.

5. Петрарка Ф. Письма. – СПб.: Наука, 2004. – 620 с.

6. Пивень М.Г. Образ Дидоны в итальянской живописи XV века: границы интерпретации // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей.

Вып. 9 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. – СПб.: НП-Принт, 2019. – С. 606–618.

7. Таруашвили Л.И. Мораль и тектоника: визуально-пластический образ оппозиции троянцы-ахейцы в «Илиаде» // Статуарность и тектоника в образах литературы и искусства. – М.: Статут, 2016. – С. 9–27.

8. Тит Ливий. История Рима от основания Города. [Перев. с латин.] / Под ред. П. Адрианова. – М.: Эксмо; Спб.: Мидгард, 2009. – 1631 с.

9. Филарете (Антонио Аверлино). Трактат об архитектуре / Пер. и прим. В.Л. Глазычева. –М.: Русский университет, 1999. – 446 с.

10. Циркин Ю.Б. Карфаген и его культура. – М.: Наука, 1986. – 287 с.

11. Юстин Марк Юниан. Эпитома сочинения Помпея Трога «Historiarum Philippicarum». Пер. с латин. А.А. Деконского, М.И. Рижского]. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. – 490 с.

12. Baskins C. The Bride of Trebizond: Turks and Turkmens on a Florentine Wedding Chest, circa 1460 // Muqarnas. – 2012. – № 29. – P. 83–100.

13. Boccaccio G. Genealogy of the Pagan Gods. [English& Latin] Vol. I. Books I–V. – Cambrige, Massachusets, London: Harvard University Press, 2011.

14. Callmann E. Apollonio di Giovanni. – Oxford: Oxford University Press, 1974. – 98 p.

15. Franklin M. Vergil and the "Femina Furens": Reading the "Aeneid" in Renaissance "Cassone" Paintings // Vergilius. – 2014. – Vol. 60. – P. 127–144.

16. Giusti E. Carthage in Virgil's Aeneid. Staging the Enemy under Augustus. – Cambridge UK; New York: Cambridge University Press, 2018. – 334 p.

17. Gombrich E. Apollonio di Giovanni: A Florentine Cassone Workshop Seen Through The Eyes of Humanist Poet // Journal of the Warburg and Courtauld Institute. – 1955. – XVIII. – P. 16–34.

18. Morrison J.K. Apollonio di Giovanni's "Aeneid" Cassoni and the Virgil Commentators // Yale University Art Gallery Bulletin. – 1992. – P. 26–47.

19. Williams R. D. The Pictures on Dido's Temple (Aeneid I. 450–93) // The Classical Quarterly, New Series. – 1960. – Vol. 10, No. 2 (Nov., 1960). – P. 145–151.

Статья поступила в редакцию 10.01.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.007

IMAGES OF TROY AND CARTHAGE IN QUATROCENTO ITALIAN BOOK MINIATURES AND DECORATIVE PAINTING

Piven, Marina Georgievna [1, 2]

[1] Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

[2] Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation

Abstract

The essay is devoted to the artistic interpretation of motifs, associated with the images of Troy and Carthage in Quattrocento book miniatures and domestic painting (paintings of cassoni and spalliere). The text focuses on the connection between works of fine art and literary descriptions of disappeared ancient cities, iconography and the semantics of epic plots. The author concludes that the artistic interpretation of the image of the city in Quattrocento art was an important part of the Renaissance understanding of history and the place of man in it. Along with the general convention of the interpretation of antique motifs, miniaturists and masters of decorative painting found means and iconographic techniques to reflect the key literary topos associated with the history of ancient cities.

Keywords: iconography; Renaissance art; Quattrocento; book miniatures; cassoni painting; images of ancient cities; motifs of the ancient epic; Troy; Carthage; Apollonio di Giovanni.

For citation:

Piven M.G. Images of Troy and Carthage in Quatrocento Italian book miniatures and decorative painting. *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 92–104. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/16/ DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.007. (In Russian).

Information about the author:

Piven, Marina Georgievna – Ph.D. (Art History), Senior Researcher, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; Assistant Professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation. Email: piven06@yandex.ru

References

1. Appian of Alexandria. *Rimskaya istoriya. V 2 tomakh* [Roman history. In 2 volumes. Volume I. External wars. Transl. from Acient Greek]. Moscow, Rubezhi XXI, 2006. 362 p. (In Russian)

2. Apuleius. *Metamorfozy, ili zolotoi osel* [Metamorphoses, or the Golden Ass]. In: *Akhill Tatii. Levkippa i Klitofont. Long. Dafnis i Khloya. Petronii. Satirikon. Apulei. Metamorfozy, ili zolotoi osel* [Achilles Taty. Leucippus and Clitophone. Long Daphnis and Chloe. Petronius. Satyricon. Apuleius. Metamorphoses, or Golden Ass]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1969, pp. 349–545. (In Russian)

3. Virgil Maron Publius. *Bukoliki. Georgiki. Eneida* [Bucolics. Georgians. Aeneid. Translated from Latin]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1971. 447 p. (In Russian)

4. Petrarch F. *Afrika* [Africa]. Moscow, Nauka, 1992. 368 p. (In Russian)

5. Petrarch F. *Pis'ma* [Letters]. St. Petersburg, Nauka, 2004. 620 p. (In Russian)

6. Piven M.G. *Obraz Didony v ital'yanskoi zhivopisi XV veka: granitsy interpretatsii* [The Image of Dido in 15th-Century Italian Painting: An Area of Interpretation]. In: *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sb. nauch. statei. Vyp. 9* [Actual problems of the theory and history of art: collection. scientific articles. Vol. 9. Ed. by A.V. Zakharova, S.V. Maltseva, E.Yu. Stanyukovich-Denisova]. St. Petersburg, NP-Print, 2019, pp. 606–618. (In Russian)

7. Taruashvili L.I. *Moral' i tektonika: vizual'no-plasticheskii obraz oppozitsii troyantsy-akheitsy v "Iliade"* [Morality and tectonics: a visual-plastic image of the opposition Achaean Trojans in the Iliad]. In: *Statuarnost' i tektonika v obrazakh literatury i iskusstva* [Statuarity and tectonics in images of literature and art]. Moscow, Statute, 2016, pp. 9–27. (In Russian)

8. Titus Livy. *Istoriya Rima ot osnovaniya Goroda* [History of Rome from the founding of the City. Translation from Latin. Ed. by P. Adrianov]. Moscow, Eksmo; St. Petersburg, Midgard, 2009. 1631 p. (In Russian)

9. Filarete (Antonio Averlino). *Traktat ob arkhitekture* [A treatise on architecture. Transl. by V.L. Glazychev]. Moscow, "Russian University", 1999. 446 p. (In Russian)

10. Tsirkin Yu.B. *Karfagen i ego kul'tura* [Carthage and its culture]. Moscow, Nauka, 1986. 287 p. (In Russian)

11. Justin Mark Unian. *Epitoma sochineniya Pompeya Troga "Historiarum Philippicarum"* [Epitoma Historiarum Philippicarum Pompei Trogi. Transl. from Latin by A.A. Dekonsky, M.I. Rizhsky]. St. Petersburg, St. Petersburg University, 2005. 490 p. (In Russian)

12. Baskins C. The Bride of Trebizond: Turks and Turkmens on a Florentine Wedding Chest, circa 1460. *Muqarnas,* 2012, No. 29, pp. 83–100.

13. Boccaccio G. Genealogy of the Pagan Gods. [English& Latin] Vol. I. Books I–V. Cambrige, Massachusets, London, Harvard University Press, 2011.

14. Callmann E. Apollonio di Giovanni. Oxford: Oxford University Press, 1974. 98 p.

15. Franklin M. Vergil and the "Femina Furens": Reading the "Aeneid" in Renaissance "Cassone" Paintings. *Vergilius*, 2014, vol. 60, pp. 127–144.

16. Giusti E. Carthage in Virgil's Aeneid. Staging the Enemy under Augustus. Cambridge UK; New York, Cambridge University Press, 2018. 334 p.

17. Gombrich E. Apollonio di Giovanni: A Florentine Cassone Workshop Seen Through The Eyes of Humanist Poet. *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1955, XVIII, pp. 16–34.

18. Morrison J.K. Apollonio di Giovanni's "Aeneid" Cassoni and the Virgil Commentators. *Yale University Art Gallery Bulletin*, 1992, pp. 26–47.

19. Williams R. D. The Pictures on Dido's Temple (Aeneid I. 450–93). *The Classical Quarterly, New Series,* 1960, vol. 10, No. 2 (Nov., 1960), pp. 145–151.

Received: January 10, 2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.008 УДК 72.034

ОБРАЗ ФЕРРАРЫ ЭПОХИ ЭРКОЛЕ I Д'ЭСТЕ В ГРАВЮРЕ ИЗ БИБЛИОТЕКИ ЭСТЕНСЕ И ПРОБЛЕМА ЛОМБАРДО-ВЕНЕЦИАНСКОГО РЕНЕССАНСА

Смаголь Оксана Сергеевна
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

В статье сделана попытка на основе городской ведуты, ксилографии из библиотеки Эстенсе в Модене (конец XV века), реконструировать облик ренессансной Феррары эпохи герцога Эрколе I д'Эсте (1471–1505) и определить своеобразие этого города в контексте ломбардо-венецианской архитектурной традиции Кватроченто. Анализ трех ключевых аспектов гравюры из Модены (композиции гравюры, изображенной архитектуры – сохранившейся, утраченной, фантазийной – и городской монументальной скульптуры) обнаруживает, с одной стороны, явственную выраженность венецианской стилистической составляющей в архитектурном образе Феррары XV века, а с другой – обогащение ее сугубо местной семантикой, укорененной в рыцарской традиции, мировоззрении, символике.

Ключевые слова: архитектура; Ренессанс, Италия; Эмилия-Романья; Феррара; ксилография.

Для цитирования:

Смаголь О.С. Образ Феррары эпохи Эрколе I д'Эсте в гравюре из библиотеки Эстенсе и проблема ломбардо-венецианского Ренессанса // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 105–117. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.008. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/17/

Информация об авторе:

Смаголь Оксана Сергеевна – аспирант, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, г. Москва, Российская Федерация. Email: oksanassm@yahoo.com

А что мы видим сейчас,
когда соревнуясь все в Италии обновляется?..
Альберти Л.Б. [1, VIII.5, с. 276].

Введение

Североитальянский город Феррара во второй половине XV в. поднялся до статуса столицы герцогства и явил собой один из выдающихся ренессансных художественных центров. На этом этапе развития архитектуры Возрождения в Италии на смену первому «флорентийскому» расцвету нового стиля пришло, с одной стороны, распространение ренессансной лексики «вширь», вариативность региональных стилистик с их локальными интерпретациями; с другой же – утверждение наследия и традиции Альберти в качестве «надрегионального фактора» в новой архитектуре [14, p. 3, 45]. Архитектурный облик Феррары показателен в русле данного процесса местным своеобразием.

Феррара расположена на территории обширной области Эмилия-Романья, на Паданской равнине. В физических пределах последней ныне объединены многие земли, которые в лоскутной карте Италии XV в. попадали в сферы влияния и владения разных городов-государств. Феррара оказалась в буквальном и переносном смысле на перекрестке художественных тенденций в вызревании ломбардо-венецианского Ренессанса второй половины XV столетия. Ориентируясь на ретроспективную заальпийскую рыцарскую культуру, а также архитектурные традиции близлежащей Ломбардии, Феррара, однако, раз за разом вступала в контакт и с соседней Венецией [23, p. 13, 124, 148, 157, 285]. Результаты этого взаимодействия наложили отпечаток на город в годы его расцвета при герцоге Эрколе I д'Эсте (1471–1505), сочетавшемся удачным браком с Элеонорой Арагонской в 1473 г.

Именно при Эрколе I Феррара активно реконструировалась. Преобразился дворец д'Эсте (палаццо дель Корте), перестраивались и возводились заново церкви. На принципах «идеального города» была реализована перепланировка северной части Феррары, предпринятая в 1490-е годы силами герцога Эрколе, придворного архитектора Бьяджо Россетти и получившая название «Расширения Эрколе» (*"Addizione Erculea"*) [25].

Феррарские мастера (Пьетро Бенвенуто дельи Ордини, Бьяджо Россетти) бывали в Венеции. И, в целом, даже воюя с Венецией в 1480-е гг., Эрколе I не раз полагался на нее в сложные моменты, хотя это взаимодействие и подразумевало преодоление некоторого страха [24, p. 148]. Так или иначе, тема разносторонних контактов с Венецией и землями Венето присутствовала.

Результат противоречивого диалога, с одной стороны, тиранического города крепких кирпичных стен и кровавой судьбы, города со стрелами новых улиц, удобных к переброске войск, а с другой – города республиканского, открытого, нарядного и меняющегося совсем иначе [16, p. 117–158], нашел как осязаемое архитектурное воплощение, так и его отражение в ренессансной гравюре конца века.

Ксилография анонимного мастера из Библиотеки Эстенсе в Модене (рис. 1) (Ms. ITAL 408.L.F.3.17 (1490-е гг. (?)) [6, p. 164] уже упоминалась в зарубежной историографии [6, p. 164; 7, p. 323]. Подробное ее изучение отечественными исследователями еще предстоит. Гравюра тяготеет хронологически к концу правления Эрколе I д'Эсте и остается не только ценным художественным произведением, но и

важным историческим источником для реконструкции реального облика ренессансного города и более абстрактных представлений о нем современников.

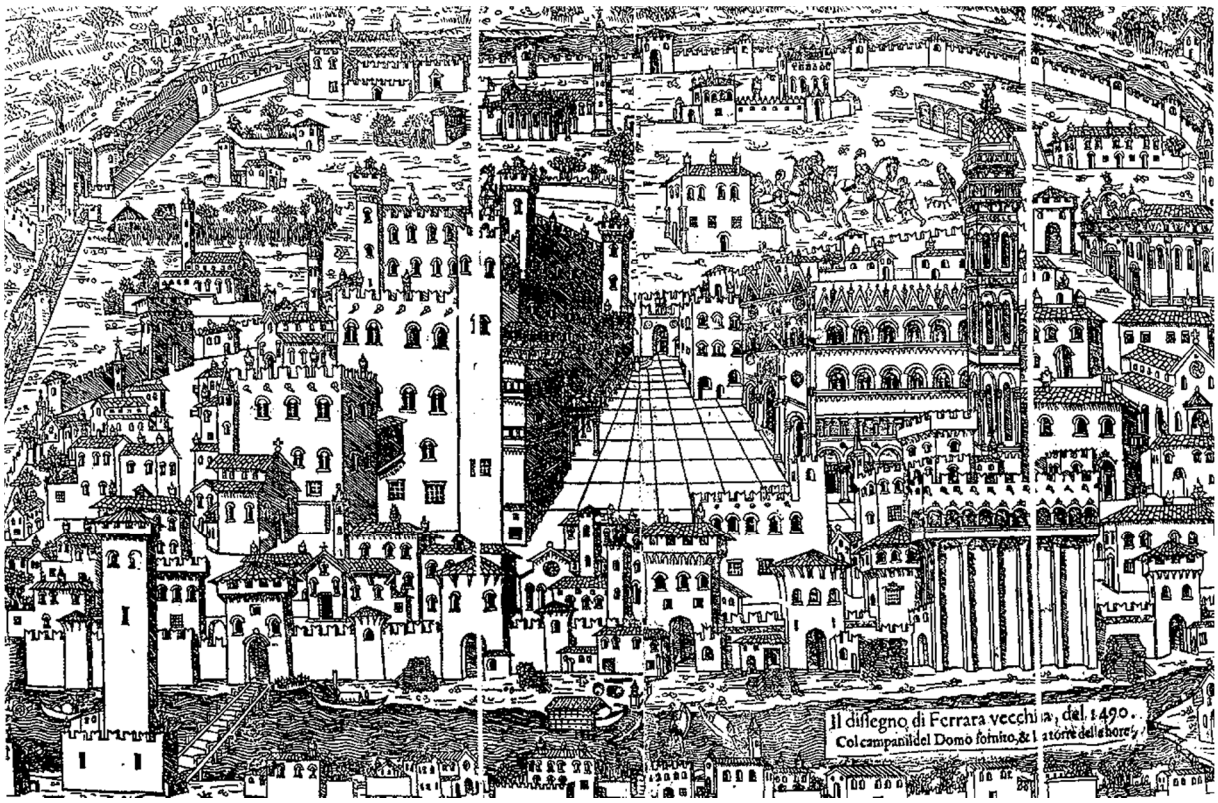


Рис. 1. Неизвестный мастер. Панорама города Феррары. 1490-е гг.(?). Гравюра. Модена, Библиотека Эстенсе, ms. ITAL 408.L.F.3.17. Источник: [6, p. 164].

Тому способствует совмещение на листе трех типов изображений: 1) *реальной*, сохранившейся архитектуры; 2) *фантазийной* архитектуры, возможно, связанной с нереализованными проектами; 3) и *утраченной* архитектуры, которая ныне дополняет наше представление об облике города второй половины и конца XV века, времени Эрколе I. Здесь сосредоточимся, в основном, на втором и третьем типах, соответствующих нашей цели и проливающих свет на проблему адекватной трактовки образа Феррары в контексте ломбардо-венецианского Ренессанса и особенно его венецианского аспекта.

В соответствии с обозначенной целью сфокусируемся на трех группах характеристик гравированного изображения: 1) чертах общей композиции; 2) особенностях отдельных памятников архитектуры (культовой и светской); 3) аспектах монументальной скульптуры.

Результаты

В композиционном отношении ксилография представляет собой несколько вытянутое по горизонтали (290 х 465 мм), гармонично уравновешенное относительно центральной оси симметрии изображение города: с акцентированным перспективными линиями вымощенной пьяцца Дуомо центром, артикулированным делением пространства на правую и левую части, а также на три плана: передний (воды реки

По ди Волано и «старый» средневековый город), средний (площадь Дуомо, сам собор и палаццо дель Корте) и дальний («Расширение Эрколе»).

Общее построение гравюры позволяет с долей определенности судить о резком разграничении и намеренном привнесении различия в схемы Феррары «старой» и «новой» в пределах заданной структуры. В целом, представление Феррары на ксилографии свидетельствует о желании автора показать именно *новый* город герцога Эрколе I 'Эсте. Взгляд на общую карту города Эрколе [6, p. 165], а также обращение к анализу и чертежам Бруно Дзеви, посвятившего большой труд Б. Россетти и его ренессансному «Расширению Эрколе», обнаруживает примерную физическую, масштабную сопоставимость по размерам южной части Феррары, города «старого», и северной, отстроенной после 1492 г., города «нового». Но автора рассматриваемой гравюры больше интересует обновленный еще до 1492 г. урбанистический центр и еще не застроенная северная часть, «Расширение Эрколе»: потому другой, «старый город», со всеми его домами, церквями, улицами – в изображении из Модены оказывается «сжат» и «уплощен» (такой «сплющенный городской рельеф») до ленты фасадов на первом плане. Тогда главный акцент падает на прочерченную перспективу площади Дуомо с собором ди Сан Джорджо по правую сторону – и палаццо дель Корте, то есть с дворцом д'Эсте, по левую.

Третий, архаично «приподнятый» план, даль едва заложенной «новой Феррары», «Расширения Эрколе», накрывает все монументальным полукругом с зубчатой стеной по верхней кромке композиции. В нем логически продолжается начатое внизу подробное трехчастное изобразительное повествование о достойном прошлом города, его славном настоящем (центральная часть выделена масштабно и композиционно) и разворачивающемся грандиозном будущем («Расширение»). Это обостряет ощущение временного континуума. И весь пейзаж, балансирующий на грани распадения визуально весьма условно выстроенного единства времени и места действия (а последнее обозначено сюжетом со всадниками в правой верхней части), оказывается спаян едва уловимым ощущением продолженной истории города.

Обращаясь к этому «настоящему» и «будущему», стоит заметить, насколько общая композиция феррарской ведуты с водным простором первого плана, водами реки, напоминает венецианские изображения того же времени [15, p. 12, 145], подобные облику Венеции, представленному на гравюре Якопо деи Барби (ок. 1500 г.) с перспективой площади в центре. В этом смысле важна распространенность и доступность гравюры на рубеже XV–XVI вв. вообще и особенно гравюры венецианской [20, p. 66], способной выступать своеобразным «носителем» общих архитектурных образных схем в регионе.

Общее впечатление атмосферы венецианской ведуты, возникающее в феррарском изображении в силу композиционного приема, дополняется, проясняется и «комментируется» красноречивостью облика отдельных зданий, теперь утративших прежний колорит: как светских, так и культовых.

Ренессансная реконструкция Феррары была начата Эрколе I сразу после прихода к власти в 1471 г. и коснулась, в первую очередь, герцогского дворца, палаццо дель Корте, его украшения как символа д'Эсте (на гравюре он слева): декора портала и двух частей главного, восточного фасада.

К его главному входу, известному как *"Volto del Cavallo"*, была перенесена выполненная ранее вознесенная на колонну статуя Борсо д'Эсте, предшественника Эрколе I. Вставшая слева парой колонне так называемого *"Arco del Cavallo"* со статуей Никколо III д'Эсте [21, p. 349–391], она превратила проездную часть дворцового фасада в нарядный каменный «ордерный портал», наподобие венецианских, поднимающих над капителями скульптурные композиции: таких как один из выдающихся примеров нового стиля в Венеции, оформляющий вход в Скуолу Святого Марка [16, p. 142–143].

Уже при Эрколе I у южной части фасада дворца дель Корте оказалась возведена длинная белокаменная лоджия, присутствующая теперь лишь на рассматриваемой гравюре. Левая часть фасада дворца была поставлена на портик с прямоугольными опорами [10, p. 194–195]. Тема, на севере популярная уже в 1460-е гг. у Филарете, в 1490-е гг. получит развитие в новой части Феррары герцога Эрколе, в палаццо на пьяцца Нуова, где в решении дворца Рондинелли-Ронкегалли круглые опоры гармонично чередуются с прямоугольными в сечении [3, p. 119–129].

Прямоугольные опоры, хотя они и встречаются в ломбардо-венецианском ареале в архитектуре разных периодов Кватроченто в Ломбардии, как более ранней (угловая лоджия западного крыла Корте Дукале Кастелло Сфорцеско в Милане [22, p. 134–162]), так и конца века, у Браманте – особенно характерны для конца столетия в Венеции. Причем как для культовой архитектуры (Санта Мария Формоза, М. Кодусси, 1492 [17, p. 239–255]), так и для светской, включая одним своим наличием даже самые неоднозначные памятники, как палаццо Контарини дель Боволо (ок. 1500), в ряд истинно новаторских произведений [17, p. 21].

Над рассмотренными прямоугольными опорами дворца в Ферраре размещались изображения римских императоров, выполненные в мраморе [10, p. 195]. К таковым причисляют несколько сохранившихся в разных музеях рельефных профилей. Обилие мрамора в отделке, как и мраморные портреты, могли быть выполнены в созвучии с венецианской традицией скульптурного каменного декора.

Выше фасад феррарского дворца был если не по-венециански «распахнут», то «открыт» в городское пространство чередой длинных галерей-балконов, упоминаемых в источниках как *"bellissimi poggioli"* [10, p. 195]. Реконструировать их облик можно, с одной стороны, по литературным описаниям, а с другой – по венецианским изображениям (как у Карпаччо в истории св. Урсулы: во «Встрече обрученных» из Галереи Академии, 1490–1496 гг.); и по венецианской дворцовой архитектуре, причем разного типа в пределах Кватроченто. Протяженные балконы украшают фасады палаццо Контарини даль Дзаффо, палаццо Зорци (Кодусси, 1470–1490-е) [17, p. 272–280].

Наконец, на гравюре слева, у дворцовой башни Ригобелло (самой старой части комплекса), также присутствует небольшой фасадный крытый балкон, в венецианской архитектурной традиции известный как *"liago"* [15, p. 161–162], а в феррарской дворцовой архитектуре, возможно, вариант ее интерпретации. В отличие от ряда прочих, этот элемент выделяется не только своим формальным сходством с венецианскими, но и функциональными особенностями. В частности, подобный тип венецианского «закрытого» балкона напрямую соотносится с восточными в исходной замкнутости, изначально рассчитанной на использование такой выносной структуры в женской половине дома, что дамам позволяло наблюдать за происходящим на улице,

оставаясь незамеченными. В комплексе палаццо дель Корте подобный балкон как раз соответствует очередной части *женских* апартаментов, на что обращает внимание М. Фолин [11, p. 114].

Гравюра из Модены проливает свет и на облик утраченного декора правой, *северной* части дворцового фасада. Не сохранилась великолепная протяженная ордерная лоджия, соединявшая вход в дворцовый комплекс у *"Volto del Cavallo"* со старым замком Кастелло Эстенсе. Ее создание традиционно связывается с именем главного архитектора герцога Б. Россетти и периодом 1490-х гг. (1492–1493 гг.) [25, p. 126–127].

На севере Италии в силу климата вообще, но особенно в архитектурных комплексах, заказанных правителем города, подобные лоджии получили распространение. Так, в Болонье при Джованни II Бентивольо в 1480-е гг. выстраивается портик церкви Сан Джакомо (1488), протянувшийся вдоль ее бокового фасада – до самой площади главного палаццо сеньора, палаццо Бентивольо. В Ферраре тоже возводится новый «портик» у дворца правителя, но абсолютно иного рода и качества. В Болонье это общественная лоджия, тогда как в тиранической Ферраре эпохи Эрколе – это не столько общедоступный портик, сколько место, где располагались торговые лавки самого Эрколе. И материал, и масштаб этой «Лоджии Россетти» вновь отсылают к Адриатике.

Во-первых, известны исключительная протяженность портика (от *"Arco del Cavallo"* до крытого перехода, *"via coperta"* у замка д'Эсте) и масштаб ордера, по сей день в дошедших фрагментах производящий впечатление в сопоставлении с большей «антропоморфностью» колонн Вольто дель Кавалло своими обобщенными, мощными еще эмилианскими капителями. Во-вторых, здесь был использован привозной белый истрийский камень. И десятки этих сверкающих колонн, должно быть, вторили венецианским мотивам не только общим колоритом, но и метрическим скандированием ритма на изломе своего движения: подобно опорам венецианского палаццо Дожей они огибали дворцовый угол и продолжали шаг на запад.

В восточной же части центральной площади собор Сан Джорджо открывает тему культовой архитектуры города. Здесь, в рамках изображения из Модены, особенно характерна трактовка колокольни собора, начатой в 1412 г. [7, p. 307], но так и не достроенной.

Кампанила феррарского Дуомо поднимается в правой части гравюры и имеет законченный вид. Ее ярусную вертикаль прямоугольного в сечении объема, украшенного поэтажным ордером, на ксилографии венчает покровитель Феррары святой Георгий, в подвиге забивающий змея. Доподлинно неизвестно, какое именно венчание должна была иметь эта доминанта, история возведения и сложность решения которой на этапе середины столетия связывается в историографии и с именем Л.Б. Альберти [13, p. 34]. Но есть мнение, что изображение на гравюре конца века дает вариант одной из четырех моделей, заказанных мастеру Доменико ди Парис в 1492–1493 гг. [18, p. 202].

Воин характерно для региона дан центральным персонажем: спешившимся, без коня, в резком порыве последнего удара, как в феррарской скульптуре 1451 г. из «Алтаря Распятия» в самом Дуомо или в ряде феррарских миниатюр, где порой в изобразительное поле не попадет даже поверженный змей: как в миниатюре Антифонария VI (c.2v, после 1478–84/85 (?)) из Музея Дуомо в Ферраре [19, p. 174–175].

Феррарский Георгий на кампаниле вызывает ассоциации со святым Теодором венецианской пьяццетты. Но водружен он мастером гравюры не на капитель, а на купол, в котором узнаются уже местные прототипы романской эпохи. В частности, такой же крытый «чешуйками» купол в архитектурном фоне «повествовательной капители» с историей Пира Ирода («Капитель Пира Ирода»), происходящей с южного фасада феррарского Дуомо (ныне в Музее Дуомо) [19, p. 84–89]. Что еще более усложняет структуру архитектурного образа, внося в него ретроспективную ноту.

Другим – и более однозначным – памятником культовой архитектуры в Ферраре оказывается базилика Сан Франческо в правой части листа, на территории старой части города, близ северного его предела, у Корсо Джовекка. Церковь представлена довольно обобщенно, но и имеющееся изображение важно, так как она не дошла в первоначальном облике.

Ее история начиналась в XIII в., ренессансная реконструкция связана с заказом герцога Эрколе I, с именем архитектора Б. Россетти и с концом столетия. Базилика Сан Франческо перестраивалась с 1494 г. и, почти законченная, пострадала в 1515 г. от проседания почвы, а во время землетрясения 1570 г. рухнули своды центрального нефа, трансепта и второй ярус фасада [4]. Но на моденской гравюре еще очевиден трехчастный лучковый силуэт западного фасада в духе венецианской традиции: явленной в разных ее вариантах, от более примитивной, неоформленной фасадной плоскости Сан Джованни ин Брагора (с 1475 г.) до сверкающего решения Сан Микеле ин Изола (М. Кодусси, 1470-е). Напротив, решение люнеты над порталом Сан Франческо свидетельствует не столько о венецианской любви к тондовым окнам и световым эффектам, сколько о позднесредневековой ломбардской тяге к повсеместному заполнению пустого пространства декором. Помещавшаяся здесь рельефная композиция «Стигматизация св. Франциска», различимая на гравюре, узнается в схожих рельефах второй половины XV века, как рельеф над порталом одноименной церкви в эмилианской Пьяченце [9], подвластной в это время Милану [5].

Поддается реконструкции и портал церкви Сан Франческо. Если исходить из общего положения об ориентации светской архитектуры периода – на культовую во многих декоративных моментах [12], то можно предположить, что порталы феррарской церкви, изображенные на гравюре прямоугольными, с горизонтальной архитравной балкой и полукруглой люнетой наверху, были схожи с дошедшими порталами жилых домов, какими они представлены сегодня, например, вход дома того же периода на виа Вольтапалетто (9) в Ферраре.

Аналогично прочитывается и пространственная организация интерьера Сан Франческо с куполами над средним и боковыми нефами: как продолжение на феррарской почве свойственного концу венецианского Кватроченто обилия куполов (Санта Мария Формоза, М. Кодусси, 1492).

Наконец, важнейшим пространственным центром новой, северной части Феррары, всего «Расширения Эрколе», *“Addizione Erculea”*, должна была стать окруженная со всех сторон портиками зданий площадь, пьяцца Нуова на востоке «Расширения».

В этой связи возникновение в правой части композиции гравюры, на месте будущей площади, изображения знатного всадника со свитой, к которому почтительно приближается некий человек, вряд ли случайно. Центр площади здесь, на северо-

востоке, планировалось зафиксировать свободно стоящей прижизненной конной статуей герцога Эрколе I, так и не реализованной (ныне там высится монумент Ариосто). Проект, окончательно разработанный к 1498 г., был подготовлен художником Эрколе деи Роберти и, отложенный после смерти герцога в 1505 г., известен по позднейшему изображению как статуя всадника на коне, поднятая на колоннах [8, p. 228].

Если на гравюре из Модены в центре Новой площади представлен сам герцог Эрколе I д'Эсте (что вероятнее всего), то это изображение может видеться своеобразной «ожившей проекцией» будущего феррарского скульптурного конного монумента в схематичное пространство едва распланированного «Расширения Эрколе». И одновременно как живой образ правителя, на мгновение застывший в статуарности близ места своего грядущего увековечивания.

В данном случае проект установки скульптуры на колоннах воспринимается не только как отсылка к местной феррарской статуе Никколо III у входа в герцогский дворец, палаццо дель Корте, но и в контексте темы, воплощенной в Венеции в статуе кондотьера Коллеони работы Верроккьо (1481–1488), водруженного на постаменте Леопарди.

Но в рассматриваемой ксилографии тема «превознесения» всадника особо обыграна композиционно: герцог Эрколе оказывается в одном «пространственном слое» с ангелом на башне палаццо дель Корте слева, святым Франциском на фасаде церкви Сан Франческо справа и святым Георгием на кампаниле Дуомо; причем ближе всех он оказывается последнему. В ретроспективе, в русле средневековых рыцарских традиций Феррары, подобный образ видится в свете блеска «рыцарства человеческого», являвшего мирской аналог воинства небесного, как сказал бы Й. Хейзинга [2, с. 115].

Однако Эрколе не только воин, но и правитель. И с позиций ренессансного мировоззрения, на гравюре в еще неорганизованном хаосе земель северного «Расширения» Феррары он являет воплощение нового образа ренессансного человека: как «творца» в этом мире, в своем акте созидания уподобляющегося Богу. Хотя пользуется он материалом и образами, ему доступными, местными – и близлежащих к Ферраре земель, и в значительной мере венецианских.

Литература

1. Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. В 2 тт. / Перевод В.П. Зубова. – М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935. – Т. 1. – 392 с.

2. Хейзинга Й. Осень Средневековья / Перевод Д.В. Сильвестрова. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2016 [1919]. – 768 с.

3. Ambrogio K. Palazzo Rondinelli: note sul contributo di Ercole de'Roberti in architettura // La città di Ferrara: architettura e restauro. Giornata di studi. 26 settembre 2012. Atti. A cura di Dalla Negra R., Ippoliti A. – Roma: Ginevra Bentivoglio Editoria, 2014. – P. 119–129.

4. Belmondo S. The basilica of San Francesco in Ferrara. Workshop session, 21–22 March, 2018 // Quaderni di Assorestauro. – 2018. – № 1. – P. 44–49.

5. Bertini G. Center and periphery: art patronage in Renaissance Piacenza and Parma // The court cities of Nothern Italy. Ed.: Charles M. Rosenberg. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010. – P. 71–137.

6. Cavicchi M. L'architettura e l'urbanistica a Ferrara nel XV secolo // Emilia Romagna Rinascimentale. A cura di: Fabrizio Lollini e Marinella Pigozzi. – Millano: Jaca Book, 2007. – P. 161–173.

7. Ceccarelli F. La fabbrica del campanile della Cattedrale // Leon Battista Alberti. Architetture e committenti. A cura di A. Calzona, J. Connors, F. P. Fiore, C. Vasoli. – Firenze: Olschi, 2009. – P. 305–347.

8. Colantuono A. Estense patronage and the construction of the Ferrara Renaissance, c.1395–1598 // The court cities of Nothern Italy. Ed.: Charles M. Rosenberg. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010. – P. 196–243.

9. Fiori G. Le sconosciute opere piacentine di Guiniforte Solari e di Gian Pietro da Rho: i portali di S. Francesco e del palazzo Landi // Archivio Storico Lombardo. Società Storica Lombarda, 1968 (a. XCIII–XCIV, 1966–1967 [1968], ser. IX, V–VI. P. 127–139).

10. Folin M. The renewal of Ferrara's Court Palace under Ercole I d'Este // A Renaissance architecture of Power. Princely palaces in the Italian Quattrocento. Edited by Silvia Beltramo, Flavia Cantatore, Marco Folin. – Leiden-Boston: Brill, 2016. – P. 187–215.

11. Folin M. Spazi femminili nelle dimore signorili italiane del Quattrocento: il caso di Ferrara // Viglevanum. Miscellanea di studi storici e artistici. – 2015. – № 25. – P. 106–119.

12. Frommel C. L. Living all'antica: Palaces and villas from Brunelleschi to Bramante // Italian Renaissance architecture from Brunelleschi to Michelangelo. Ed.: H. A. Millon. – London: Thames and Hudson, 1996. – P. 183–203.

13. Frommel C. L. The architecture of the Italian Renaissance. – London: Thames and Hudson, 2007. – 224 p.

14. Heydenreich L. Architecture in Italy. 1400–1500. – New Heaven and London: Yale University Press, 1996. – 186 p.

15. Howard D. Venice and the East. – New Heaven and London: Yale university press, 2006. – 283 p.

16. Howard D. The architectural history of Venice. – New Heaven and London: Yale University Press Publ., 2015 [1980]. – 346 p.

17. McAndrew J. L'architettura Veneziana del Primo Rinascimento. – Venezia: Marsilio Editori, 1995. – 493 p.

18. Medde S. I progetti per il completamento del campanile della Cattedrale // Museo della Cattedrale di Ferrara. Catalogo generale. – Ferrara: Edisai, 2010. – P. 202–212.

19. Museo della Cattedrale di Ferrara. Catalogo generale. – Ferrara: Edisai, 2010. – 240 p.

20. Pettegree A. The book in the Renaissance. – New Heaven and London: Yale University Press, 2011. – 421 p.

21. Sambin de Norcen M.T. «Attolli super ceteros mortales»: l'arco del Cavallo a Ferrara // Leon Battista Alberti. Architetture e committenti. – Firenze: Olschi, 2009. – P. 349–391.

22. Scotti A. The Sforza Castle of Milan (1450–1499) // A Renaissance architecture of power. Princely palaces in the Italian Quattrocento. Edited by Silvia Beltramo, Flavia Cantatore, Marco Folin. – Leiden–Boston: Brill, 2016. – P. 134–162.

23. Tuohy T. Herculean Ferrara. Ercole d'Este and the Invention of a Ducal Capital. – Cambridge: Cambridge University Press, 2016 [1996]. – 534 p.

24. Werner L. Gundersheimer. Ferrara estense. Lo stile del potere. – Modena: Franco Cosimo Panini Editore, 2005 [1973]. – 237 p.

25. Zevi B. Saper vedere la città. Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna d'Europa. – Milano: Giunti Editore, 2018 [1960]. – 336 p.

Статья поступила в редакцию 19.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.008

THE SCENERY OF ERCOLE I D'ESTE FERRARA IN A WOODCUT FROM MODENA ESTENSE LIBRARY AND A PROBLEM OF RENAISSANCE IN LOMBARDY AND VENICE

Smagol, Oxana Sergeevna
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

Abstract

The article deals with a Quattrocento Ferrara scenery woodcut from the Estense Library of Modena (late 15th century, the epoch of Ercole I d'Este (1471–1505)). An attempt made here is the one to reconstruct in presupposed limits of the engraving a "Herculean Ferrara" architectural image and to interpret its stylistic peculiarities in the context of Lombard and Venetian Renaissance. The woodcut key aspects' analysis (that of composition, buildings depicted (now well-preserved, lost already, and visionary architectural elements) and monumental sculpture) leads one to a bilateral judgement. On one hand, the city in question turns out to have had a very strong Venetian stylistic component, which has deteriorated in the course of time. On the other, this element brought from outside has seemingly been enriched by local ideas of strong central power and mingled with medieval Chivalry tradition.

Keywords: Renaissance; architecture; Italy; Emilia Romagna; Ferrara; woodcut.

For citation:

Smagol O.S. The scenery of Ercole I d'Este Ferrara in a woodcut from Modena Estense Library and a problem of Renaissance in Lombardy and Venice. *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 105–117. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.008. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/17/ (In Russian).

Information about the author:

Smagol, Oxana Sergeevna – Ph.D. Student, Lomonosov Moscow State University, Russian Federation. Email: oksanassm@yahoo.com

References

1. Alberti L.B. *Desyat' knig o zodchestve. V 2 tt.* [Ten books on architecture. In 2 vols. Transl. by V.P. Zubov]. Moscow, All-Union Academy of Architecture, 1935, vol. 1. 392 p. (In Russian)

2. Huizinga J. *Osen' Srednevekov'ya* [The Autumn of the Middle Ages. Transl. by D.V. Silvestrov]. St. Petersburg, Ivan Limbakh PH, 2016 [1919]. 768 p. (In Russian)

3. Ambrogio K. Palazzo Rondinelli: note sul contributo di Ercole de'Roberti in architettura // La città di Ferrara: architettura e restauro. Giornata di studi. 26 settembre 2012. Atti. A cura di Dalla Negra R., Ippoliti A. Roma, Ginevra Bentivoglio Editoria, 2014, pp. 119–129. (In Italian)

4. Belmondo S. The basilica of San Francesco in Ferrara. Workshop session, 21–22 March 2018 // Quaderni di Assorestauro, 2018, No. 1, pp. 44–49.

5. Bertini G. Center and periphery: art patronage in Renaissance Piacenza and Parma. In: *The court cities of Nothern Italy*. Ed.: Charles M. Rosenberg. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 71–137.

6. Cavicchi M. L'architettura e l'urbanistica a Ferrara nel XV secolo. *Emilia Romagna Rinascimentale*. A cura di: Fabrizio Lollini e Marinella Pigozzi. Millano, Jaca Book, 2007, pp. 161–173. (In Italian)

7. Ceccarelli F. La fabbrica del campanile della Cattedrale. *Leon Battista Alberti. Architetture e committenti*. A cura di A. Calzona, J. Connors, F. P. Fiore, C. Vasoli. Firenze, Olschi, 2009, pp. 305–347. (In Italian)

8. Colantuono A. Estense patronage and the construction of the Ferrara Renaissance, c.1395–1598. In: *The court cities of Nothern Italy*. Ed.: Charles M. Rosenberg. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 196–243.

9. Fiori G. Le sconosciute opere piacentine di Guiniforte Solari e di Gian Pietro da Rho: i portali di S. Francesco e del palazzo Landi. *Archivio Storico Lombardo*. Società Storica Lombarda, 1968 (a. XCIII–XCIV, 1966–1967 [1968], ser. IX, V–VI. P. 127–139). (In Italian)

10. Folin M. The renewal of Ferrara's Court Palace under Ercole I d'Este. In: *A Renaissance architecture of Power. Princely palaces in the Italian Quattrocento*. Ed. by Silvia Beltramo, Flavia Cantatore, Marco Folin. Leiden–Boston, Brill, 2016, pp. 187–215.

11. Folin M. Spazi femminili nelle dimore signorili italiane del Quattrocento: il caso di Ferrara. *Viglevanum. Miscellanea di studi storici e artistici*, 2015, No. 25, pp. 106–119. (In Italian)

12. Frommel C. L. Living all'antica: Palaces and villas from Brunelleschi to Bramante. In: *Italian Renaissance architecture from Brunelleschi to Michelangelo*. Ed. by H.A. Millon. London, Thames and Hudson, 1996, pp. 183–203.

13. Frommel C. L. The architecture of the Italian Renaissance. London, Thames and Hudson, 2007. 224 p.

14. Heydenreich L. Architecture in Italy. 1400–1500. New Heaven and London, Yale University Press, 1996. 186 p.

15. Howard D. Venice and the East. New Heaven and London, Yale university press, 2006. 283 p.

16. Howard D. The architectural history of Venice. New Heaven and London, Yale University Press Publ., 2015 [1980]. 346 p.

17. McAndrew J. L'architettura Veneziana del Primo Rinascimento. Venezia, Marsilio Editori, 1995. 493 p. (In Italian)

18. Medde S. I progetti per il completamento del campanile della Cattedrale. *Museo della Cattedrale di Ferrara. Catalogo generale*. Ferrara, Edisai, 2010, pp. 202–212. (In Italian)

19. Museo della Cattedrale di Ferrara. Catalogo generale. Ferrara, Edisai, 2010. 240 p.

20. Pettegree A. The book in the Renaissance. New Heaven and London, Yale University Press, 2011. 421 p.

21. Sambin de Norcen M.T. «Attolli super ceteros mortales»: l'arco del Cavallo a Ferrara. *Leon Battista Alberti. Architetture e committenti*. Firenze, Olschi, 2009, pp. 349–391. (In Italian)

22. Scotti A. The Sforza Castle of Milan (1450–1499). In: *A Renaissance architecture of power. Princely palaces in the Italian Quattrocento*. Ed. by Silvia Beltramo, Flavia Cantatore, Marco Folin. Leiden–Boston, Brill, 2016, pp. 134–162.

23. Tuohy T. Herculean Ferrara. Ercole d'Este and the Invention of a Ducal Capital. Cambridge, Cambridge University Press, 2016 [1996]. 534 p.

24. Werner L. Gundersheimer. Ferrara estense. Lo stile del potere. Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 2005 [1973]. 237 p. (In Italian)
25. Zevi B. Saper vedere la città. Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna d'Europa. Milano, Giunti Editore, 2018 [1960]. 336 p. (In Italian)

Received: December 19, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.009 УДК 7.034 (460)

БАЭСА И УБЕДА – ПЕРВЫЕ ГОРОДА ИСПАНСКОГО РЕНЕССАНСА

Сим Надежда Михайловна
Школа живописи «Мир искусств», г. Москва, Российская Федерация.

Аннотация

Объектом исследования в контексте испанской архитектуры XVI – начала XVII века являются два испанских города – Баэса и Убеда, имеющих культурное и историческое сходство. В результате анализа их планов, архитектурных доминант автор обнаруживает отличительные черты архитектурного и градостроительного решения двух близлежащих городов. Особый интерес представляет многообразие художественных течений и традиций разных исторических эпох (поздней готики, мудехара, кастильско-фламандского исабелино, итальянского пуризма, элементов классической архитектуры раннего испанского Ренессанса и др.). Подобное сопоставительное исследование ранее не проводилось искусствоведами. Материалом для анализа послужили наиболее характерные по выразительности стилевых решений арка де Вильялар, ворота Хаена, площадь Популо, дворец Хабалькинто, капелла-усыпальница Сан Сальвадор, дворец Васкес де Молина и собор Санта Мария де лос Реалес Алькасарес, Каса де лас Торрес – дворец маркизов Баско дель Пескаро, палаццо Канденас. Автором отмечен вклад таких зодчих, как Энрике де Эгас и Хуан Гуас, Андрес де Вандельвира, Хуан де Эррера и Диего де Силоэ, в формирование архитектурного языка Восточной Андалусии.

Ключевые слова: Баэса; Убеда; архитектура; испанский Ренессанс; стиль; ритм; конструктивные особенности; архитектурный декор; храмовая архитектура; дворцовая архитектура.

Для цитирования:

Сим Н.М. Баэса и Убеда – первые города испанского Ренессанса // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 118–133. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.009. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/18/

Информация об авторе:

Сим Надежда Михайловна – кандидат искусствоведения, директор, Школа живописи «Мир искусств», г. Москва, Российская Федерация; член Ассоциации искусствоведов. Email: nmsim@mail.ru

Благодарности:

Исследование проводится при поддержке гранта Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект 19-012-00082 А «Испанские трактаты по архитектуре XVI – начала XVII веков. От теории к строительной практике».

Введение

Убеда и Баэса – города, включенные в список охраняемых культурных объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО за архитектурную и градостроительную целостность испанского Ренессанса. Они расположены в живописной долине верхнего течения Гвадалквивира, на границе Андалусии и Кастилии, входят в состав провинции Хаэн, находясь в восьми километрах друг от друга. К началу XIII в. города имели особое политическое значение по своему стратегическому местоположению на пересечении военных дорог как плацдарм для выхода в андалузские земли и «ворота» из христианской Кастилии в мусульманскую Аль Андалуз (рис.1, 2).



Рис. 1. Баэса. Панорама.
Источник: rtve.es.



Рис. 2. Убеда. Аэрофотосъемка.
Источник: rtve.es.

Исторически города восходят к периоду Римской Империи, позднее на этом месте обосновались вестготы. Во времена мавританского владычества они приобрели статус пограничных арабских поселений. Великая Реконкиста и связанные с ней военные действия при Фердинанде III привели к череде блестящих побед: в Баэсе в 1227 г., в Убеде в 1233 г., в Кордове в 1236 г., в Хаене в 1245 г., что способствовало началу необратимого продвижения Кастилии и Арагона на юг мавританской Испании [1, с. 246]. Много общего связывает эти города: историческая линия развития, формирование культурной среды, сложившийся социальный состав. Основу состоятельных горожан составляли люди знатного происхождения, получившие в дар от короля земли за свои военные заслуги. Тем не менее каждый из этих городов имеет свой неповторимый образ и художественные особенности, отличительные черты архитектурного и градостроительного решения.

Баэса

Баэса стала первым христианским городом в Южной Испании. Величие и значимость ее политической миссии отражены на улицах и площадях, на фасадах дворцов знатных горожан. Здесь все дышит историей [10]. Здания, сохраняя свою композиционную целостность, демонстрируют разнообразие художественных течений и стилевые «напластования» исторических эпох: культуру поздней готики, мудехар, кастильско-фламандское исабелино, итальянский пуризм и классическое направление раннего испанского Ренессанса [2, с. 29].

Архитектура города отражает эволюцию исторически сложившихся стилей и не упорядочена по какому-либо градостроительному принципу. Каждое строение не похоже на другое, выразительно, монументально, но при этом не противоречит единому восприятию общей картины города. Культовые и гражданские сооружения разных эпох обрамлены кольцом мавританских крепостных стен, выполненных в камне циклопической кладкой, придающей особую художественную монументальность городскому пейзажу. Баэса изрезана узкими арабскими улочками, уходящими в круговое движение, со сложными пересечениями коротких тупиковых закоулков, которые лабиринтом плетутся вдоль глухих фасадов домов, сложенных из массивных тесаных камней светлой охры (рис. 3). Проходы предельно узких переулков неожиданно разворачиваются небольшими площадями, которые возводились как новый градостроительный прием раннего Возрождения в начале XIV столетия. Такие площади акцентировались дворцами знатных горожан Баэсы, получивших существенные привилегии за вклад в испанскую корону.



Рис. 3. Баэса. Фрагмент улицы. Фото: Н.М. Сим.

Не менее важную роль в развитии города играло духовенство. Здесь к началу XVI века был утвержден епископат, возведен кафедральный собор, 18 монастырей, 11 приходских церквей [6, p. 202]. В университете преподавали Сан Хуан де Авила и Сан Хуан де ла Крус – христианские мистики, поэты, реформаторы ордена Кармелитов. Свой приют нашли в этом городе монахи-францисканцы, доминиканцы, иезуиты, госпитальеры. Таким образом, в Баэсе удерживается относительное равновесие светской и духовной власти, отразившейся в целом на характере городской застройки.

В ряду многочисленных памятников архитектуры можно отметить наиболее характерные из них по выразительности стилевых решений. Вход в историческую часть города открывает площадь Популо с фонтаном Львов в стиле «Romano Grande», иконография которого отсылает к античному прошлому, связанному с этим местом. Как гласит легенда, в соседнем поселении древнего Кастило была найдена античная статуя девы или богини, в которой одни видели образ Имильки, жившей здесь жены Ганнибала, а другие – версии Сибелес, богини плодородия. Статую водрузили на колонну и установили скульптуры львов с носорогами, изливающими водные струи на четыре стороны света. Фонтан сооружен в 1530-е годы и, по преданию, был источником благодатной воды целительной силы, испив которую мужчины города становились храбрыми и непобедимыми воинами [7, p. 130].

Триумфальным событиям Баэсы посвящены две арки. Ворота Хаена знаменуют военные подвиги времен Католических королей и визит в город императора Карла V после его свадьбы с Изабеллой Португальской (1526). Арка де Вильялар (рис. 4) была воздвигнута в память о битве в Вальядолиде (1521), в которой войска Карла V одержали победу при подавлении восстания Комунерос, «Священной хунты Сообществ Кастилии» [3, pp.11–21].



Рис. 4. Арка Вильялар и Ворота Хаэна. Баэса. Фото: Н.М. Сим.



Рис. 5. Каса де ла Популо и фонтан Львов. Баэса. Источник: bonoturistico.com.

Строгие архитектурные формы проходных арок с выраженным фортификационным характером соотносятся с крепостной архитектурой центральной Испании. Декор на их простенках представлен символами имперской власти в виде геральдического щита и геркулесовых столбов по его сторонам.

Арка де Вильялар примыкает к Дому Популо, который своим нарядным фасадом претендует на пластические решения раннего платереско (рис. 5). Название дому дано в память об утраченной часовни Популо, в которой Фердинанд III Святой отслужил первую мессу во славу победоносного сражения с маврами в 1227 г. По решению

городского совета в 1511 г. было спроектировано общественное здание как дом аудиенций судебных, рентных, нотариальных дел, включая канцелярию, но само строительство началось в 1535 году [4, pp. 324–327].

Внутреннее пространство дома, разбитое на прямоугольные в плане помещения, организовывалось согласно своему функциональному назначению. Этим объясняется наличие шести входных дверей, заполняющих всю плоскость стены первого яруса. Каждая из дверей предназначалась для отдельного входа к писцам канцелярии. Оконные проемы второго яруса соответствуют ритмическому ряду дверей первого этажа, но в отличие от их строгих форм окна богато декорированы колоннами и высокими фронтонами, заполненными мелкой пластикой мифологических фигур. Стена второго яруса декорирована медальонами с барельефами античных героев и гербовыми щитами Католических королей и Карла V (рис. 6).



Рис. 6. Каса де ла Популо. Фрагмент стены второго яруса. Баэса. Фото: Н.М. Сим.

В композиционном решении фасада создается гармоничное сочетание геометрических форм, расположенных ярусами горизонтальных линий путем чередования вытянутых по вертикали треугольных фронтонов, квадратных окон, больших прямоугольных дверей и медальонов, придающих уравновешенность своей округлостью и выразительной скульптурной пластикой. Симметрию и организованную ритмичность здания нарушает боковой балкон, на месте которого ранее находился алтарь часовни Девы Популо. На фасаде дома использованы ордерные элементы, но еще нет опыта сочетания форм и их пропорциональных соотношений. Преобладает характерная для местных мастеров свобода исполнения.

Одним из самых выразительных зданий города считают Дворец Хабалькинто с привнесенным в Баэсу стилем исабелино (рис. 7). Выполнение работ приписывают Энрике де Эгасу и Хуану Гуасу, архитекторам при дворе королевы Изабеллы Кастильской. Изначально дом возводился для брата короля Фердинанда Арагонского Хуана Альфонсо Бенавиде [7, pp. 111–115]. В последующем дворец принадлежал монастырю Святого Франциска и университету. Идея композиции фасада заимствована от дворца герцогов де Инфантадо в Гвадалахаре, например, в оформлении плоскости стены накладными гранеными пирамидками и кубическим объемом здания.

Фасад слабо расчленен на три уровня, два из которых близки стилевому единству с доминирующим готическим порталом. Большую выразительность ему придают боковые гладко вытесанные величественные трехчетвертные колонны со сталактитовыми капителями готической формы, коронованные небольшими смотровыми балкончиками. Стрельчатые дверные и оконные проемы богато

декорированы растительным и геометрическим орнаментом (рис. 8). Отдельные элементы резного декора вызывают наибольший интерес, как, например, обрамление портала мелкой скульптурной пластикой с иконографией «Избиения младенцев». Смысловая нагрузка фасада заключена в представлении достоинств живущего здесь хозяина. Геральдические щиты, занимающие центральное положение над порталом, отражают символику благородства их рода и воинские заслуги. Четыре слева относятся к родословной хозяина Хабалькинто Хуана Альфонса де Бенавидес, четыре справа – его жены доньи Беатрис де Валенсия.



Рис. 7. Дворец Хабалькинто. Фото: Н.М. Сим.



Рис. 8. Дворей Хабалькинто. Вид на второй ярус. Фото: Н.М. Сим.

Внутренний двор выполнен по всем правилам ренессансной архитектуры и соответствует многим примерам частных дворцов Кастилии первой четверти XVI в. Второй ярус и парадная лестница относятся к поздним переделкам в стиле андалузского барокко конца XVII столетия.

Дворец расположен таким образом, что одной стороной смотрит на фасад древней романской церкви Святого Креста, а другой обращен на соборную площадь Санта Мария. Сама площадь достаточно большая по меркам средневекового города. По центру установлен фонтан в виде триумфальной арки на сдвоенных коротких колоннах и столбах. Несоразмерность пропорций колонн, антаблемента и аттика с фронтоном, доминирующим своим объемом, придает всей композиции приземистый и тяжеловесный вид (рис. 9). Именно так работали местные мастера, отдавая предпочтение не форме, а содержанию [16].



Рис. 9. Фонтан Санта Мария. Баэса. Фото: Н.М. Сим.

Нарративная программа, представленная средствами архитектурного декора, заполняет поле фасадной стены. Любое здание, частное, общественное, культовое, несет такую смысловую нагрузку, как посвятительная задача, содержание которой визуально отражает выбитый текст и скульптурные композиции, как правило, изображающие императора Карла V и его наследника Филиппа II.

Фонтан Санта Мария обращен на южный фасад Кафедрального собора и к Дому Кабреры, декорированному геральдическими щитами Католических королей с выбитым в камне девизом: «Tanto monta, monta tanto, Isabel como Fernando», в переводе с испанского: «Все едино, Изабелла – то же, что и Фердинанд». Символика власти их внука Карла дополнена геркулесовыми столбами и знаками Ордена рыцарей «Золотое руно», характеризуя благосостояние государства. Выписанное лентообразным фризом на геркулесовых столбах крылатое изречение «Plus ultra» («За пределы возможного») стало основным элементом испанской геральдики имперского периода [1, с. 430].

Кафедральный Собор был построен на месте старой мечети, которая, в свою очередь, стояла на фундаменте языческого храма. Претерпев многочисленные преобразования, наиболее важные из которых произошли в XVI в., собор приобрел целостную ренессансную картину, классическую монументальность фасада и организующую роль в пространственном решении площади [7, pp. 37–38]. Массивный кубический объем собора, зажатый с трех сторон глухими каменными стенами мавританских домов, опоясанных узкими мощеными проходами, «раздвигает» тиски крепостных стен, вырываясь своей мощью и ренессансной «свободой» на открытую площадь. Для Баэсы начала XVI в. это было шагом вперед и началом новой архитектурной эпохи.

Убеда

Историческая судьба Убеды будет развиваться в ином направлении. В отличие от темы триумфальных побед Баэсы в Убеде господствует идея прославления величественных и достойнейших граждан Великой Империи. Эта содержательная доминанта отражена в храмовой и дворцовой архитектуре, в целостном единстве градостроительной программы. У города есть покровитель, одна из ключевых фигур Убеды – Франсиско де лос Кобос и Молина, первое лицо в государстве после Карла V (рис. 10).



Рис. 10. Франсиско де лос Кобос. Госсарт Ян. 1530. Музей Гетти. Лос-Анджелес. Источник: en.wikipedia.org.

Исполнителем архитектурных идей Кобоса стал архитектор Андрес де Вандельвира [11, pp. 160–165]. Память о маркизе и его славных достижениях отражена в капелле-усыпальнице Сан Сальвадор. Андресу де Вандельвире как творцу этого города благодарные жители воздвигли памятник, установленный на главной площади. Скульптура, поставленная на высокий постамент, обращена к главным архитектурным памятникам зодчего: Сан Сальвадор, Дворец Васкес де Молина и собор Санта Мария де лос Реалес Алькасарес. С именем Вандельвиры связаны не только многочисленные архитектурные проекты. Он был одним из первых архитекторов, сформировавших стиль испанского Ренессанса. Именно Убеда будет местом художественного поиска и воплощения его идей [12, p. 115].

Тот факт, что христианский город с его нестабильной военной ситуацией заселяли кастильцы и леонцы, отразился в первых сооружениях по типологии замка-крепости. Каса де лас Торрес – дворец маркизов Баско дель Пескаро отсылает к его прототипам на подобные дома в Авиле, Сеговии, Саламанке и Сарагоссе. Дом с башнями отображает символическую функциональность крепости. Фасад, выполненный на кастильский манер с его подробным по содержанию иконографическим репертуаром, демонстрирует рыцарский дух уходящего средневековья [18, p. 15]. Первые художественные приемы андалузских традиций можно отметить в церкви Санто Доминго. Невыразительный по композиции портал выдает руку местного мастера, который пытается следовать новым художественным веяниям. Элементы набора

архитектурных форм не соразмерны между собой и произвольны: тонкие колонны по типу балясин, своеобразное решение антаблемента, медальоны с гербами. Каждая отдельная деталь фасада в дальнейшем будет иметь широкое распространение в архитектурном декоре города. Это начало собственного пути соединения местных мавританских традиций с первыми опытами внедрения элементов классической архитектуры.

Мастер – каменщик Андрес де Вандельвира, усвоивший школу Педро Мачуки и Диего де Силоэ – основоположников испанского Ренессанса, будет последовательно и умело вводить свой метод, соединяя старое и новое в единую формообразующую систему. Вандельвира станет выразителем андалузского классицизма середины XVI столетия. Используя опыт хаэнского и гранадского строительного дела, он найдет свой эквивалент классического языка Восточной Андалусии. Исследователь его творческого метода Чуэко Гаитиа тонко подметил, что если бы не диктаторское повсеместное навязывание единого стиля дезорнаментадо, внедренное королевским архитектором Хуаном де Эррера при Филиппе II, возможно, картина испанского зодчества была бы более многогранной. Вандельвира, усвоив и переосмыслив разные школы, был способен сформировать новые конструктивные и композиционные идеи [5].

Именно такого мастера выбирает маркиз Франсиско де лос Кобос и Молина для создания единственного в своем роде в Испании храма-пантеона, капеллы-усыпальницы. Дон Франсиско де лос Кобос был родом из Убеды. С 1516 года он служит секретарем у молодого Карла V, далее становится незаменимым человеком имперской финансовой политики, сопровождает короля во всех его походах, отмечен самыми высокими наградами того времени. Его нельзя назвать гуманистом ни по духу, ни по образованию. Но в государственной деятельности Кобос внес значительный вклад своим служением не только в плане политических задач, но и аккумулируя в средневековой Испании духовные и материальные ценности итальянского Ренессанса. В кругу общения с Уртадо де Мендоса, Луисом де Авила, Диего де Суньига формировались его художественные вкусы. Встретив Тициана в Болонье, он осознает всю глубину его таланта и рекомендует его королю, чтобы написать парадный портрет императора Карла. Франсиско приобретает для короля живопись и скульптуру, заложив основу мадридских коллекций. Надпись над саркофагом семейного склепа Сан Сальвадора гласит: «Вера, труд и усердие да будут вознаграждены». Маркиз увековечил память о себе, поручив Андресу де Вандельвире создать капеллу-пантеон (рис. 11), прославляя свой род, свой труд во славу государства [14].

В 1536 году Вандельвира подписывает контракт, в котором обязуется за шесть лет построить капеллу. Основанием для работы служили чертежи Диего де Силоэ, с которым первоначально планировалось это строительство. Неизвестны причины ухода с проекта знаменитого на всю Испанию архитектора из Бургоса. Перед Вандельвирой была поставлена четкая задача: исполнить все так, как уже было построено в Кафедральном соборе Гранады (рис. 12, 13), где работал Диего де Силоэ [8]. Требовалось буквальное его повторение, но в меньших масштабах. Отсюда идут прямые отсылки: в композиции портала Сан Сальвадор копируются южные ворота гранадского собора Пуэрта дель Пердон, в интерьере капеллы повторяется пространственное решение главной капеллы кафедрального собора Гранады с ее центрической ротондой.

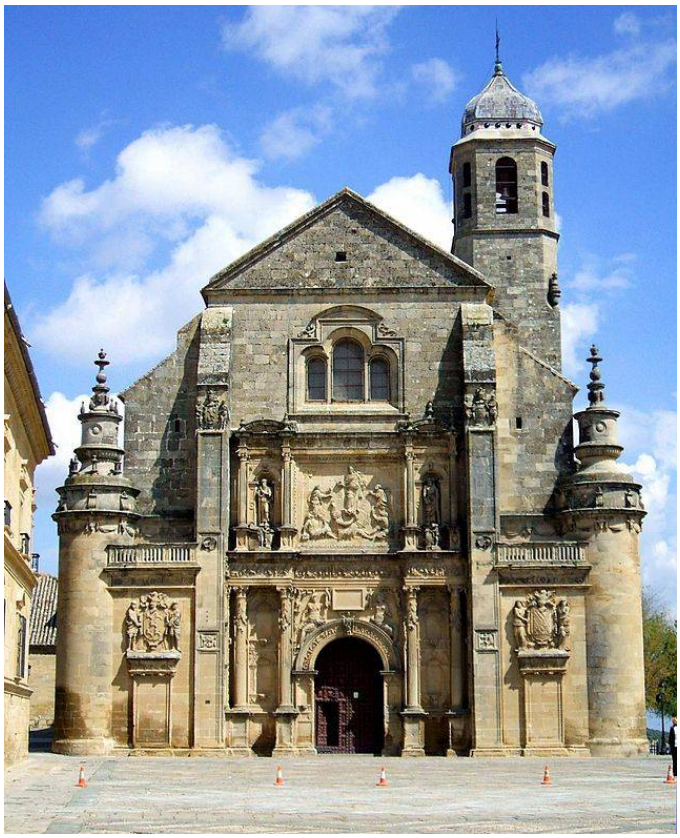


Рис. 11. Андрес де Вандельвира. Капелла Сан Сальвадор. Убеда. 1535–1559. Фото: Н.М. Сим.



Рис. 12. Диего де Силоэ. Портал дель Пердон. Кафедральный собор. Гранада. 1532. Фото: Н.М. Сим.



Рис. 13. Капелла Сан Сальвадор. Фрагмент портала. Убеда. Фото: Н.М. Сим.

Тем не менее, несмотря на поставленные условия, Вандельвира позволил себе внести свои нововведения. Он разрушил основу композиции Силоэ – гармонию симметрии как образ идеального сакрального пространства. В боковом нефе добавил сакристию, вырезав в сегменте угла дверной проем, обильно украшенный декоративными формами народного платереско. Вандельвира ввел третий ярус в главном портале, отличный от гранадского. Нарушая единство пропорциональных соотношений, он включает большое скульптурное панно Преображения, выполненное вместе со скульптором из Орлеана Эстебаном Хамете, устанавливает боковые башенки необычной конфигурации, как своеобразные контрфорсы по сторонам фасада,

в третьем ярусе вводит палладианское окно. Все, что наблюдал молодой мастер в натуре или в доступной ему архитектурной графике, он старался вместить в композицию боковых фасадов и в сакристию Сан Сальвадора, где он был относительно самостоятелен в художественном поиске [9].

Следующее здание – палаццо Канденас выполнено по образцам флорентийских или римских дворцов, каким представлял его Вандельвира по доступным ему графическим источникам. Он был знаком с трактатами Витрувия, Альберти, Диего де Сагредо. Заказчиком палаццо стал племянник Дона Франсиско Васкес де Молина, секретарь короля Филиппа [13, p. 181]. Композиция фасада уже четко продумана. Ордерный строй, оформленный плоскими пилястрами, разделен на три яруса. Отличительной чертой в его работах будет введение скульптуры на фасадах. Третий ярус аттикового этажа оформлен кариатидами. Но они не выполняют свою конструктивную задачу ордера, тектонически не связаны с антаблементом, в них нет напряжения, они спокойны и созерцательны, их назначение: представлять величие родословной хозяина, символика которого изображена на гербовых щитах, их держат кариатиды, грациозно предстоящие на постаментах.

В проекте дворца Канденас (рис. 14) Вандельвира выступает уже как зрелый мастер, он признан, его многочисленные работы наполняют город. Это Госпиталь де Сантьяго, дворец Ортеги, дом Маркиза Рамбла, церковь Святой Троицы, собор Санта Мария де лос Реалес Алькасарес. Характерным почерком дворцовой архитектуры Вандельвиры будет новое конструктивное применение открытых угловых балконов или лоджий как выразительного приема в композиции здания, например, дворец графов Гуадьяна [17, pp. 13–59].





Слева:
Рис. 14. Палаццо Канденас. Андрес де Вандельвира. Убеда. Источник: selfguide.ru.

Справа:
Рис. 15. Башня дворца Гуадьяна. Андрес де Вандельвира. Источник: flickr.com.

Дом первоначально принадлежал семье Ортега, духовного и интеллектуального наставника Франсиско де лос Кобоса. Несмотря на многочисленные перестройки во времена Гуадьянов, здание сохранило свою концепцию дворца-крепости, но в новой интерпретации периода расцвета ренессансной культуры. Такой образ носил уже чисто символический характер. Оригинальность дворца заключается в угловой четырехъярусной башне (рис. 15). Первый ее ярус включен в основной корпус здания, второй и третий схожи по единой конструкции угловых балконов, декоративной пластике ордера с кариатидами и атлантами, мраморными картушами, представляющими родовую геральдическую символику. В четвертом ярусе аттика, помимо углового балкона, добавлены открытые смотровые галереи с арочными проемами, выполненные чистыми линиями классических ордерных форм, без излишней декоративности нижестоящих этажей. Башня, нагруженная историческим символизмом средневековой крепости, выступает центральной доминантой главной улицы города и в контексте городской среды несет в себе чисто умозрительную и декоративную функцию. Дворцы Андреса де Вандельвиры – Вела де лос Кобос (Кондестабле де Валос), Каса де лос Кальвахес, Каса Васкес де Молина – имеют незначительные конструктивные отступления, но в целом их объединяет единство исполнения как в применении строительного материала, так и в устоявшемся приеме выработанных архитектурно-декоративных форм [17, pp. 13–59] (рис. 16). Андрес де Вандельвира в процессе длительной и активной строительной практики, творческого самоусовершенствования приобретает навыки тектонической трактовки фасада, основанные на принципах ордера с постепенным облегчением стены вверх, с выразительными профилировками оконных наличников, с карнизом, соотнесенным ко всей высоте здания [15, p. 326].



Рис. 16. Каса лос Кобос. Андрес де Вандельвира. Убеда. Источник: pinterest.ru.

Интересен тот факт, что в Баэсе также пожелали построить подобие капеллы Сан Сальвадор, которую заказывает сын хозяина дома Хабалькинта. Теперь Вандельвира не связан проектом Силое. Он сам определяет, как будет выглядеть новый пантеон. За основу берет церковь Сант Андреа в Мантуе Альберти, почти дословно цитируя боковые вертикали фасада.

Портал и дверной проем Андрес видоизменяет на свой манер как отработанный оригинальный прием: в тимпане портала располагает скульптурную композицию, заключенную в прямоугольную раму в стиле платереско. Вандельвира уже мыслит, как архитектор-классицист, формы точны и выразительны. Кульминацией его профессионального роста от мастера каменщика до архитектора, представляющего испанскую школу Ренессанса, станет Кафедральный собор Хаэна – самый ответственный проект в его строительной практике.



Рис. 17. Убеда. Вид на окрестности. Источник: es.123rf.com.

Убеда и Баэса бережно относятся к своему наследию. Расположенные на горных вершинах и отдаленные от больших культурных центров, они не избалованы потоком туристов. Здесь царствует дух истории и природа. Безграничные долины с оливковыми рощами (рис. 17), окружающие города, – неотъемлемая часть их колорита.

Литература

1. История Испании. Т. 1. С древнейших времен до конца XVII века / Отв. ред. В.А. Ведюшкин, Г.А. Попова. М.: «Индрик», 2012. – 696 с.

2. Сим Н.М. Архитектура Южной Испании эпохи барокко. – М.: Прогресс-Традиция, 2018. – 472 с.

3. Arquitectura del Renacimiento en las ciudades de Úbeda y Baeza [Электронный ресурс]. URL: http://agrega.juntadeandalucia.es/repositorio/03052016/42/es (дата обращения: 04.11.2019).

4. Camón Aznar J. Summa Artis. Historia General del Arte. La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI. Vol. XVII. – Madrid, Espasa-Calpe, 2000.

5. Correa B.A. Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España. – Madrid, Vaduz, Topos, 1980.

6. Chueca Goitia F. Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispanico. Arquitectura del siglo XVI. – Madrid, Plus Ultra, 1953. – 401 p.

7. Cruz Cruz J. Baeza histórica y monumental. Patrimonio de la Humanidad. – Baeza, 2010. – 231 p.

8. Gómez Moreno y Gonzáles M. Diego Siloée, arquitecto y escultor. Boletin del Centro Artistico de Granada. – Granada, 1892.

9. Moreno Mendoza A. El arquitecto Andrés de Vandelvira en Úbeda. – Sevilla, 1979.

10. Molina Hipolito J. Baeza historica y monumental. – Granada, La General, 1982.

11. Moreno Mendoza A. Úbeda Renacentista. – Madrid, Electa, 1993.

12. Moreno Mendoza A. Urbanismo en la Úbeda del siglo XVI: Entre la tradición y la reforma. – Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2005.

13. Nieto V., Morales A.J., Checa F. Arquitectura del Renacimiento en España, 1488–1599. – Madrid, Manuales arte catedra, 1993.

14 Ruiz Prieto M. Historia de Úbeda (1906). Ed. Asociación Cultural Pablo de Olavide. – Úbeda, 1982.

15. Zumma artis. Historia general del Arte del siglo XVI. – Madrid, 2000.

16. Salmeron Escobar P. La Fuente de Santa María de Baeza. Consejería de Cultura. 1994.

17. Úbeda: la consolidación de la imagen renacentista // Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.a del Arte, t. 17, 2004.

18. Vañó Silvestre R. Desarrollo histórico del perímetro de Úbeda. – Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1975.

Статья поступила в редакцию 02.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.009

BAEZA AND UBEDA – THE FIRST CITIES OF SPANISH RENAISSANCE

Sim, Nadezhda Mikhailovna
School of Painting "World of Arts", Moscow, Russian Federation

Abstract

The object of the study are two Spanish cities – Baeza and Ubeda, which have cultural and historical similarities in the context of Spanish architecture of the 16th – early 17th centuries. As a result of the analysis of their plans, architectural dominants, the author discovers the distinctive features of the architectural and urban planning decisions of two nearby cities. Of particular interest is the variety of artistic movements and traditions of different historical eras (late Gothic, Mudejar, Castilian-Flemish Isabelino, Italian purism, elements of the classical architecture of the early Spanish Renaissance, etc.). Earlier, art historians did not conduct such a comparative study. The materials used for analysis were the most typical architectural monuments that are most expressive of style decisions: Villalar Arch (Arco de Villalar), Baeza Jaen Gate (Puerta de Jaén), Pópulo Square (Plaza del Pópulo), Jabalquinto Palace (Palacio de Jabalquinto), Holy Chapel of the Saviour (Sacra Capilla del Salvador), Vázquez de Molina Palace, Basílica de Santa María de los Reales Alcázares, House of Towers (Casa de las Torres), Palace of the Chains (Palacio de las Cadenas). The author notes the contribution of architects such as Enrique Egas and Juan Guas, Andres de Vandelvira, Juan de Herrera and Diego de Siloé in the formation of the architectural language of Eastern Andalusia.

Keywords: city; Baeza; Ubeda; urban architecture; Spanish Renaissance; style; rhythm; design features; architectural decor; temple architecture; palace architecture.

For citation:

Sim N.M. Baeza and Úbeda – the first cities of Spanish Renaissance. *Iskusstvo Evrazii* = *The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 118–133. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.009. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/18/ (In Russian).

Information about the author:

Sim, Nadezhda Mikhailovna – Ph.D. (Art History), Director, School of Painting "World of Arts", Moscow, Russian Federation. Email: nmsim@mail.ru

Acknowledgements

The study is supported by a grant from the Russian Foundation for Basic Research, project 19-012-00082 A "Spanish treatises on architecture of the 16th – early 17th centuries. From theory to building practice."

References

1. *Istoriya Ispanii. T. 1. S drevneishikh vremen do kontsa XVII veka* [History of Spain. Vol. 1. From ancient times to the end of the XVII century. Ed. by V.A. Vedyushkin, G.A. Popova]. Moscow, Indrik, 2012. 696 p. (In Russian)

2. Sim N.M. *Arkhitektura Yuzhnoi Ispanii epokhi barokko* [Baroque architecture of southern Spain]. Moscow, Progress-Traditsiya, 2018. 472 p. (In Russian)

3. Arquitectura del Renacimiento en las ciudades de Úbeda y Baeza [Электронный ресурс]. Available at: http://agrega.juntadeandalucia.es/repositorio/03052016/42/es (accessed: 04.11.2019). (In Spanish)

4. Camón Aznar J. Summa Artis. Historia General del Arte. La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI. Vol. XVII. Madrid, Espasa-Calpe, 2000. (In Spanish)

5. Correa B.A. Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España. – Madrid, Vaduz, Topos, 1980. (In Spanish)

6. Chueca Goitia F. Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispanico. Arquitectura del siglo XVI. Madrid, Plus Ultra, 1953. 401 p. (In Spanish)

7. Cruz Cruz J. Baeza histórica y monumental. Patrimonio de la Humanidad. Baeza, 2010. 231 p. (In Spanish)

8. Gómez Moreno y Gonzáles M. Diego Siloée, arquitecto y escultor. Boletin del Centro Artistico de Granada. Granada, 1892. (In Spanish)

9. Moreno Mendoza A. El arquitecto Andrés de Vandelvira en Úbeda. Sevilla, 1979. (In Spanish)

10. Molina Hipolito J. Baeza historica y monumental. Granada, La General, 1982. (In Spanish)

11. Moreno Mendoza A. Úbeda Renacentista. Madrid, Electa, 1993. (In Spanish)

12. Moreno Mendoza A. Urbanismo en la Úbeda del siglo XVI: Entre la tradición y la reforma. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2005. (In Spanish)

13. Nieto V., Morales A.J., Checa F. Arquitectura del Renacimiento en España, 1488–1599. Madrid, Manuales arte catedra, 1993. (In Spanish)

14 Ruiz Prieto M. Historia de Úbeda (1906). Ed. Asociación Cultural Pablo de Olavide. Úbeda, 1982. (In Spanish)

15. Zumma artis. Historia general del Arte del siglo XVI. Madrid, 2000. (In Spanish)

16. Salmeron Escobar P. La Fuente de Santa María de Baeza. Consejería de Cultura. 1994.

17. Úbeda: la consolidación de la imagen renacentista. – In: Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.a del Arte, t. 17, 2004. (In Spanish)

18. Vañó Silvestre R. Desarrollo histórico del perímetro de Úbeda. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1975. (In Spanish)

Received: December 02, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.010 УДК 76.03/.09

ТОПОГРАФИЧЕСКИЕ ВИДЫ В НЕМЕЦКОМ ЛЕТУЧЕМ ЛИСТКЕ XVII ВЕКА: «ПОРТРЕТ ГОРОДА» И ПРАВДОПОДОБИЕ БАРОККО

Эсоно Александр Флорентинович
Российская национальная библиотека, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

Аннотация

Статья посвящена особому подвиду немецких летучих листков XVII века с изображением городов. Включение подобных произведений в общепринятое понятие летучего листка требует убедительных доказательств, так как город является также объектом топографической гравюры. Однако анализ особенностей таких «летучих видов» позволяет воспринимать их как синтетическое произведение барокко, которое с помощью различных методов превращало топографическое изображение города в своеобразный портрет, узнаваемый из-за своей характерности. Таким образом, подобные «портреты» городов становились частью массовой культуры, являлись не только проявлением обобщенного интереса Нового времени к окружающему миру, но и выступали как развлекательная, возможно, даже «туристическая» продукция, создатели которой неизменно следовали барочным правилам правдоподобия. Одним из самых удачных для изучения примеров может служить издательство Пауля Фюрста в Нюрнберге, которое специализировалось на создании высококачественных летучих листков, привлекая к работе профессиональных граверов и поэтов. Из издательства Фюрста вышло значительное число летучих листков с изображением европейских городов, которые базировались на современных топографических гравюрах.

Ключевые слова: летучий листок XVII века; топографическая гравюра; немецкое барокко; массовая культура.

Для цитирования:

Эсоно А.Ф. Топографические виды в немецком летучем листке XVII века: «портрет города» и правдоподобие барокко // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 134–145. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.010. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/19/

Информация об авторе:

Эсоно Александр Флорентинович – кандидат искусствоведения, заместитель заведующего отделом эстампов, Российская национальная библиотека, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация. Email: aesono@yandex.ru

В топографических видах XVII–XVIII вв. проблема правдоподобия возникает в связи с бытованием самого жанра топографического вида внутри барокко. Так, топографическая гравюра очень часто как бы разыгрывает, инсценирует тот или иной бой, тот или иной пейзаж. Аналогична ситуация и с «листовкой» – изображение, снабженное текстом, выступает как нечто театральное в том смысле, что, воспринимая синтетическое произведение, зритель вновь оказывается внутри некого представления.

В Германии XVII столетия летучий листок (Flugblatt) имел огромное значение и широкое распространение. С одной стороны, листовка с XVI в., со времен Реформации, стала мощным орудием пропаганды. К XVII в. можно отметить превращение этого орудия в особый вид печатного искусства. В техническом плане этому способствовало совмещение медной доски и наборного шрифта на одном листе или склейка листовки из двух частей. В плане же философском – листовка из орудия религиозной пропаганды превращается в особый вид массового искусства, охватывающего и политику, и религию, и литературу, отчасти науку и культуру – то есть становится орудием прогресса и познания, пусть и весьма наивного. Важно и то, что листовки выходили на немецком языке, и, кроме того, в связи с зачастую бедственным положением книгоиздателей времен Тридцатилетней войны (1618–1648) летучий листок действительно мог конкурировать с книгами [1, с. 302].

Необходимо подчеркнуть и закрепившееся разделение труда в самих издательствах: гравюрами занимался один мастер, для написания текстов зачастую привлекался кто-нибудь из самых плодовитых поэтов и т. д. Можно предположить, что если в одних регионах Германии барокко XVII–XVIII вв. преимущественно проявлялось в виде католической живописи, скульптуры и архитектуры, то в других, особенно в XVII столетии – большей популярностью пользовалась листовка, хотя как таковое ее распространение было повсеместным. Летучий листок нередко выступает в Германии как ярчайший образец протестантской барочной культуры и одновременно как явление в рамках зарождающегося массового искусства, альтернативное католическому усилению визуальных искусств в рамках Контрреформации.

Важной чертой данной альтернативы католическому массовому искусству высокой степени доступности был способ ее распространения. В отличие от монументальной живописи или целого храма, листовку можно было купить, как другие печатные произведения. Она была рассчитана, скорее, на покупателя, чем просто зрителя, в то время как в католическом способе распространения визуальных искусств почти отсутствует эта коммерческая составляющая. Однако следует подчеркнуть, что и условно «католические», и условно «протестантские» произведения были элементами формирующихся механизмов массовой культуры Нового времени.

В немецком летучем листке вне зависимости от религиозной принадлежности его аудитории можно обнаружить характерные для барокко черты. Во-первых, очевидно, что листовка – это синтетический продукт, объединяющий образ и текст. Во-вторых, все в ней – и содержание, и название, и общая тема, и художественное исполнение – направлено на то, чтобы заинтересовать зрителя, быть доступным и привлекательным произведением. В-третьих, нельзя не заметить, что текст листовки, как и современной ей проповеди, чаще всего максимально приближен к актуальным событиям, к исторической ситуации, заставляя взаимодействовать с собой человека XVII в.

Такие особенности, вероятно, ставят листовку на один уровень с произведениями католического искусства того времени как в Германии, так и в остальной Европе. Как «масс-медиа» летучий листок довольно хорошо изучен, ему посвящаются конференции и монографии. Составлены подробные перечни сохранившихся до наших дней образцов – при этом необходимо понимать, что когда-то их было еще больше. Демократизация доступа к визуальной культуре, которая произошла из-за популяризации гравюры и в частности листовок, очевидно, и делает их столь привлекательными для современных ученых.

Уже не раз отмечалось воздействие гравюры на живопись или скульптуру XVII в., но также важна сама по себе циркуляция образов – из одного издания в другое, из одного вида печатной продукции в другой, что в итоге и создавало широчайшее визуальное поле, отдаленно напоминающее «информационное пространство», ведь с тех пор количество изображений только увеличивалось и продолжает расти.

С этим связана еще одна особенность этого вида печатной продукции – клиширование, копирование, воспроизведение, многократное использование одних и тех же изображений в определенном смысле сказывается на качестве конечных произведений. Их язык грубеет, а «крикливость» пугает. С другой стороны, это не мешает им выполнять свои функции – они создают эффект правдоподобности изображенного. Это делает их частью барочной культуры больше, чем все перечисленное выше.

Существование «топографического жанра» в листовке – это главный вопрос данной статьи. Существовали ли топографические листовки и как были реализованы? В рамках утвердительного ответа на это предположение, нужно отметить, что топографическая тема, как никакая другая, позволила бы раскрыть глубоко современный и новаторский характер (для XVII в.) листовки как проявление массового искусства барокко. В то же время эта проблема очень объемно ставит вопрос о барочном правдоподобии в летучем листке вообще. В собрании отдела эстампов Российской национальной библиотеки находится несколько листов из издательства Пауля Фюрста, которые предположительно можно охарактеризовать как топографические. Являются ли такие виды городов из издательства Фюрста листовками или нет?

На горизонте нюрнбергского или даже немецкого издательского дела Пауль Фюрст занимает важное место. Родившийся в 1608 г. в семье торговца тканями, в 1637 он женился на дочери издателя Петера Шнеллинга из Антверпена, предприятие которого находилось в Нюрнберге. В промежутке между концом тридцатых и концом шестидесятых годов XVII в. и развернулась деятельность Фюрста, плоды которой могут считаться хрестоматийными для своего времени. В 1666 г. Фюрст покончил с собой, но его дело под вывеской «Paul Fürst Wittib und Erben» просуществовало до начала XVIII столетия.

Можно было бы утверждать, что биография Фюрста плохо изучена, если бы не два исследования – одно начала XX в., другое начала XXI. Такой скромной библиографии, тем не менее, достаточно для того, чтобы в общих чертах проследить его путь. Первое исследование – работа Теодора Хампе, вероятно, первопроходца в области научного анализа биографии и продукции Пауля Фюрста [4]. Второй важный источник – это подробная статья И.Р. Пааса, посвященная определению места Фюрста в печатном пространстве своего времени [5]. Кроме того, имя Фюрста часто появляется в научных

трудах, направленных на изучение феномена немецких листовок XVII в. Среди них следует указать, например, на крупное исследование Михаэля Шиллинга 1990 г. [6], в котором имя Фюрста стоит в ряду других издателей летучих листков.

Продукция издательства Фюрста была довольно разнообразной. Он переиздавал знаменитые фламандские гравюры, снабжая их немецким текстом. Также в издательстве Фюрста с самого начала его деятельности появлялись и портреты. Например, изображение Фридриха Генриха Оранского (1584–1647), на момент публикации гравюры – штатгальтера Республики соединенных провинций. Этот портрет был издан Фюрстом в 1637 г., то есть был одним из первых его опытов[1].

Кроме того, в издательстве Фюрста появлялись в достаточном количестве и книги. Среди них стоит выделить переиздание «Книги гербов» 1590-х гг., созданной Иоганном Зибмахером (Johann Siebmacher; 1561–1611 гг.). Также можно упомянуть книгу о науке рисования «Theoria Artis Pictoriae, Das ist: Reiß-Buch, bestehend In Kunstrichtiger, leichter und der Naturgemässer Anweisung zu der Mahlerey» (1656 г.) [3], в которой Фюрст воспроизвел изображения из самых популярных пособий по рисованию начала XVII в. Несмотря на довольно громкое название, книга является привычным для своего времени образцом учебника по рисованию. Еще в конце 1630-х, то есть на заре своего дела, Фюрст опубликовал «Книжечку по рисованию для начинающих…», обращенную к молодежи (гравировал Ханс Трошель; 1585–1628). Особенно в духе барокко – игриво и поучительно – звучит посвящение внизу листа: «Страсть и любовь к одному предмету / делают любые усилия и работу легче».

Наконец, отдельное внимание следует обратить на пару листовок в «чистом виде», вышедших из мастерской Фюрста. Они также имеют довольно широкий тематический разброс. В первую очередь – это религиозные или философские листы, имеющие понятный барочный характер. Такова, например, «Суета сует и все суета» («Vanitas vanitatum et omnia vanitas», рис. 1), посвященная, должно быть, самой популярной в барокко теме – бренности бытия, притом, что очень важно, понятной и католикам, и протестантам.

Особенно впечатляет фрагмент со смертью, замахивающейся на всю Землю, – тема актуальна в рамках глобальных конфликтов, которых человечество опасалось в XX в. С одной стороны, понимание данного образа может быть довольно близким к современному. С другой стороны, нельзя не заметить, что бренность бытия неизменно приводит к мыслям о спасении души, которое олицетворяет, вероятно, младенец Иисус, все же напоминая о том, что речь идет об историческом и религиозном контексте XVII столетия. На изображении есть имя гравера Георга Штрауха (Georg Strauch; 1613–1675).

Еще один образец – листовка, посвященная коронованию Фердинанда IV Габсбурга (1633–1654) императором Священной Римской империи в 1653 г. (гравер не указан). Изящное произведение светского характера снабжено стихотворным текстом, в котором выражены надежды на мир и процветание, о чем, бесспорно, мечтали люди XVII в.

Вне зависимости от имени гравера, все листы имеют надпись «Paulus Fürst excudit» или позднее «Zu finden bey Paulus Fürsten / Kunsthandlern in Nurnberg». Нужно сказать, что среди многих граверов, с которыми сотрудничал Фюрст, чаще всего, однако, встречается имя Лукаса Шнитцера (Lucas Schnitzer). Он работал в 1630–1671 гг.

в Нюрнберге, занимался офортами на религиозные сюжеты, гравировал портреты, виды городов и др. Также он является автором большинства топографических видов Фюрста, почти везде появляется его монограмма – переплетающиеся буквы L и S или полное имя.



Рис. 1. Георг Штраух (?). «Vanitas vanitatum et omnia vanitas». Издал Пауль Фюрст в Нюрнберге. Гравюра на меди. 1650-е. В собрании Отдела эстампов РНБ (СПб). Фото: РНБ.

Имела ли деятельность Фюрста в области топографических листов прецеденты или аналоги? Безусловно, можно ответить – да, если это касается аналогов. Во-первых, Фюрст в подавляющем числе случаев перепечатывал изображения городов, которые брались из актуальных на тот момент источников – например, топографий франкфуртского издателя и гравера Матеуса Мериана Старшего (1593–1650) и изданий в этом роде. Таким образом, весьма специальные труды хроникального или географического характера, снабженные в оригинале вполне научными для своего времени текстами, вливались в барочную систему переизданий и копий, где часто приобретали совсем иные подписи[2].

Однако здесь стоит вспомнить о том, что если топографический вид и мог быть листовкой, то таковой он становился не только по ряду формальных причин, но и потому, что возникал своего рода «портрет» города. Фюрст не просто переиздавал известные ему изображения – они перегравировывались Шнитцером, который иногда изменял какие-то детали. Это происходило и потому, что изображение нужно было вписать в привычный для листов Фюрста формат. Место топографической панорамы занимало нечто похожее на «физиономию» того или иного города.

Итак, стоит проанализировать несколько примеров, которые имеют монограмму Шнитцера и издательскую марку Фюрста. Эти листы как произведения барокко снабжены множеством декоративных элементов, обильным стихотворным текстом и, конечно, привлекательным названием. Листовка всегда имела звучное название, вызывающее любопытство, и этому условию данные виды городов в полной мере соответствуют: «Правдивое изображение», «Правдивый образ» и т. д. Особенно стоит обратить внимание на то, что «автор», который будто обращается к «зрителю», хочет создать впечатление правдивости, истинности изображенного. Такими простыми методами создается атмосфера правдоподобия, характерная для иллюзионистического искусства барокко. Стоит отметить также и типографское качество данных произведений, использование изящного барочного шрифта, многочисленных виньеток и пр.

Таким образом, сама необходимость искусствоведчески *анализировать* в листовке параллельно изображение и текст подтверждает *синтетический* характер самой листовки, главную и структурную ее особенность как произведения барокко.

Лист с видом Любека подходит под определение хрестоматийной продукции издательства Фюрста. Его название звучит как: «Правдивое изображение широко известного морского и торгового города Любека» («Waare abbildung der Weitberühmten See-und handles Statt Lübeck», рис. 2). Судя по всему, такие листы Фюрст стал выпускать уже в 1650 или 1660-е, так как некоторые из них вышли после смерти издателя и ничем не отличаются от предшествующих. Само изображение этого древнего Ганзейского города, по крайней мере частично, заимствовано из «Атласа городов земного мира» («Civitates orbis terrarum») Георга Брауна и Франса Хогенберга, появившегося еще в XVI в.

В отношении текста нужно сказать, что такие стихи к видам городов имеют, чаще всего, высокое качество, поэт преодолевает особенности немецкого языка при помощи сокращений и особого порядка слов в предложении, создавая довольно аккуратные и в меру «музыкальные» стихи. Однако это тема отдельного, уже сугубо филологического исследования, которое могло бы даже выявить предполагаемых авторов этих анонимных произведений, среди которых был, например, Зигмунд фон Биркен и многие другие поэты. Действительно, то были профессиональные

сочинители, заметно отстоящие от многих образованных любителей, которые могли бы, скажем, рифмовать, но не сочинять корректный по размеру и ритму стих.

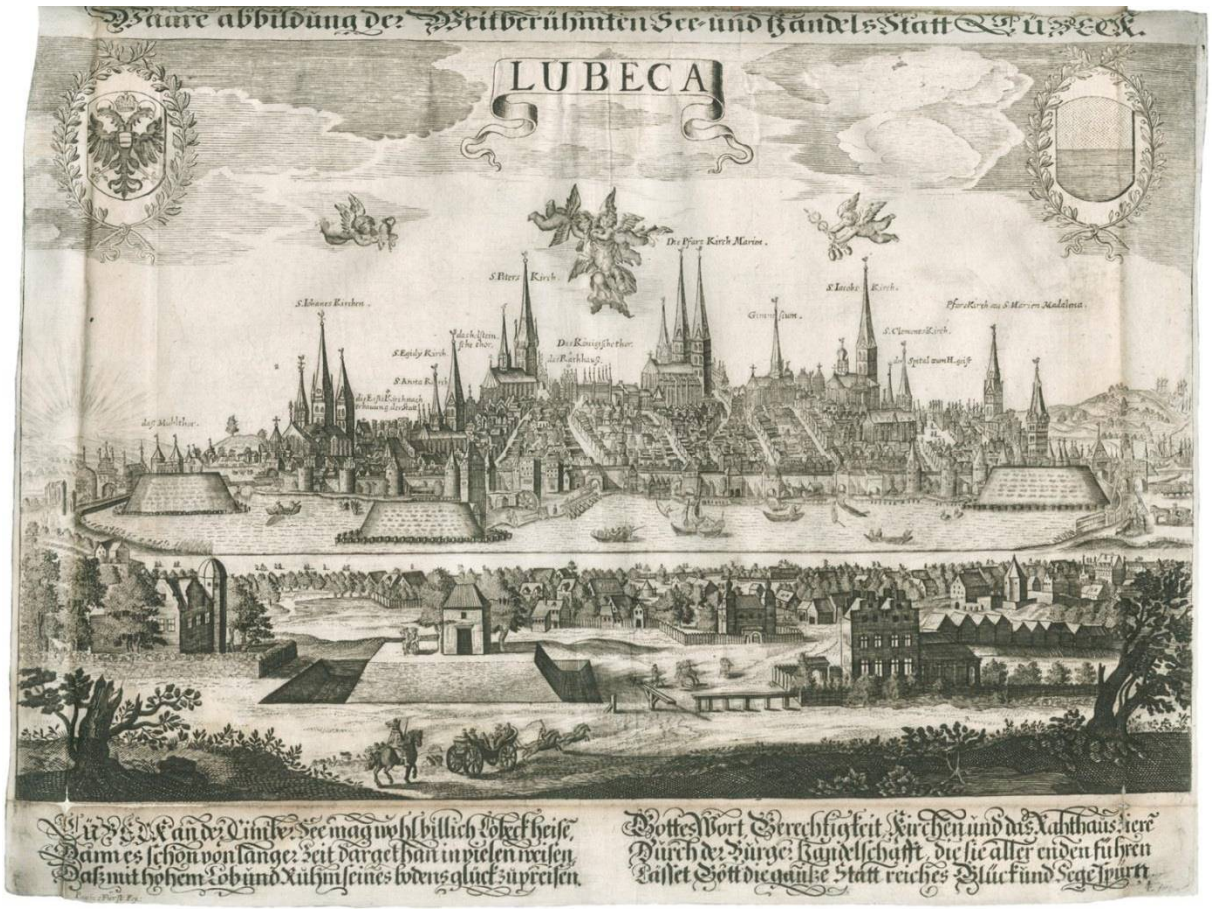


Рис. 2. Лукас Шнитцер. «Waare abbildung der Weitberühmten See-und handles Statt Lübeck». Издал Пауль Фюрст в Нюрнберге. Вторая половина 1650-х гг. В собрании отдела эстампов РНБ (СПб). Фото: РНБ.

«Любек на Кимбрийском море <…> мог бы вполне называться “Лобек”[3], / Ведь он уже долгое время столько сделал во многих отношениях, / Что с высокой похвалой и славой стоит оценить основание его счастья. / Слово Божие, праведность, церкви и ратуша <…> / Благодаря торговле города, простирающейся во все концы, / Даст Бог всему городу добиться много счастья и благословения»[4]. Содержание стихотворения – восхваление города, а через восхваление – его краткая характеристика. Очень часто встречается перечисление достопримечательностей или, как здесь, указание на то, что в городе много церквей. И это не стоит расценивать только как признак религиозного мышления. Для XVII в. это могло быть своеобразным прототипом туристической брошюры, которую сегодня турист может взять в туристическом офисе по приезде в любой город. Возможно, что все виды городов из издательства Фюрста содержат в себе именно такой посыл, очевидный для современника.

Другой пример – «Правдивое изображение славного имперского города Нюрнберга в 1664 году» («Wahre Abbildung der Löbliche Reichsstatt Nürnberg. 1664»), вид родного для Фюрста и Шнитцера города. Данный лист один из тех, где текст выходит почти на первый план, заполняя свободное пространство, превращая панораму города

в популярное высказывание в духе летучего листка барокко. В левом верхнем картуше дано: «Это прекрасный город, / Едва ли имеющий подобие, / Прекрасными постройками окруженный, / Мудро управляется он. / Пусть богатое слово Божие / Становится все сильнее и сильнее, / С рвением изучается / И с молитвой слышится»[5].

В правом картуше сверху: «Тот, что хранит общее благосостояние / Чудесного купечества, / Чьи широко известные товары / По земле и по воде путешествуют. / Его дома и дворцы, / Его стены стоят прочно, / А Бог, который его охраняет, / Это лучшее, что приносит ему пользу»[6].

В картушах снизу стих меняет размер. Слева: «Ты, прекрасный Нюрнберг, королева всех городов[7] / Высокой мудрости школа, искусств преумножительница, / Которая благодаря добродетели достигает заоблачных похвал» [8].

И справа: «Да полно тебе! та, что в учении, военном деле и провизии / почти всему миру, так же как советом и делом, известна,/ да будет там и здесь с тобой рука Всевышнего!»[9].

Как можно заметить, текст имеет немного шуточный характер. Поэт описывает Нюрнберг как город искусств, купеческий город, живущий добродетельно, широко известный в Германии и мире благодаря своим успехам во многих областях. Характерно также то, что поэтический текст выступает наряду с традиционной картографической легендой – списком обозначений, приведенным на гравюре.

Не менее интересный случай – вид города Граца («Abbildung de Vornehmen Festung und Statt Graz in der Steuermacht. 1667»), появившийся, очевидно, уже после смерти Фюрста, но подготовленный при его жизни. Само изображение города взято из «Топографии Австрии» («Topographia Provinciarum Austriacarum»), изданной Матеусом Мерианом в 1649 г. Довольно современное изображение снабжено следующим текстом: «Грац на реке Мур расположен, город в Штирии, / Башнями окруженный, ворота и укрепления имеет, / Крепость, без сомнения, ни для одного врага не будет легкой, / Среди христиан зовется часто переднею стеной, / которую никогда не одолеть турку, / И Бог пусть далеко ее могущество распространит»[10].

Город характеризуется через его подчеркнутое фортификационное значение, «портрет» в стихах сводится к образу Граца как крепости, противостоящей турецкой угрозе. Эта тема в Европе XVII в. была особо актуальна, а изображения важных крепостей имели хождение в листовках того времени. С темой актуальной геополитической ситуации связано значительное число летучих листков барокко, и с турецкой проблематикой, например, можно столкнуться в следующем примере с видом итальянской Венеции.

В названии вида «Изображение выдающегося торгового города Венеции в Италии. 1666 год» («Bildnus der vornehmen Handelsstatt Venedig in Italien. 1666») использовано слово «Bildnus», или в современной транскрипции «Bildnis», имеющее в первую очередь смысл «портрет», а затем уже «изображение». С таким же точно началом заглавия «Bildnus…» в XVII в. печатались портреты самых разных людей – правителей, теологов, ученых и пр. Это слово будто намекает зрителю на некую зрелищность гравюры и на ее «правдивость». И дело, вероятно, не в намеренном метафорическом использовании слова «портрет» по отношению к городу, а к тому, что этим словом называли

изображение чего-либо вообще, и таким образом в ряду «портретов» в привычном смысле оказывались и «портреты» городов.

Таков и «портрет» Венеции, который состоит из изображения, заимствованного, вероятно, из одного из атласов XVI в., и поэтического текста: «Венеция блистает славой, украшенная чудно / Различными строениями, а также славно управляется, / И крупную торговлю со всеми странами ведет. / И часто в окрашенном кровью бою турок она / Ударом храбрым повергала, одерживая победу, / И так она в своем могуществе других врагов не знает»[11].

Удивительно, насколько похожи описания Нюрнберга и Венеции – это два торговых города, хорошо известных в мире, прекрасно украшенные и хорошо обороняемые. Нюрнберг при этом «благочестив», Венеция приносила христианскому миру победы над мусульманами. Введение в описание города его побед над турками делает это изображение актуальным и современным для людей XVII в., хотя изображение взято из источников, далеких от современника. Пример с Венецией, вероятно, самый яркий в смысле выявления того, как «новый» текст и «старый» образ вместе создают правдоподобное произведение барокко.

Итак, кратко рассмотрев несколько примеров, следует выяснить, что именно свидетельствует об этих видах городов как о своеобразных летучих листках. В первую очередь, стоит указать на правдоподобие барокко, которое здесь создается с помощью синтеза изображения и поэтического текста. Правдоподобие в топографической листовке приводит к тому, что вид города внутри нее становится своеобразным «портретом». Зритель, которого должно привлекать громкое название, оказывается будто перед неким театрализованным зрелищем города, выглядящего «правдоподобно», – он оказывается перед обобщенным «портретом» города.

Характер же текста (названия и стихотворных подписей) и использование изображений из различных источников, равно как и само сочетание вида города с поэтическим текстом, отличным от обычной картографической легенды, делает данные листы Пауля Фюрста и Лукаса Шнитцера частью именно корпуса летучих листков, и с этим связаны особенности их дальнейшей эволюции и, конечно, дальнейшего их изучения.

Примечания

1. Все отдельные листы, упомянутые в тексте, находятся в отделе эстампов Российской национальной библиотеки (ОЭ РНБ).

2. Подробнее о взаимодействии издательства Фюрста и изданий Мериана см. также [2].

3. От нем. Lob – похвала.

4. Lübeck an der CimberSee mag wohlbillich Lobeck heisen, / Dann es schon von langer Zeit dargethan in vielen weisen / Dass mit hohem Lob und Ruhm seines bodens gluck zupreisen. Gottes Wort, Gerechtigkeit, Kirchen und das Rathaus zieren / Durch der Bürger Handelschafft, die sie aller enden fuhren / Lasset Gott die ganze Statt reiches Glück und Sege spurn.

5. Dieses ist die schöne Statt / Die kaum ihres gleichen hat, / Mit gebäuen schon gezieret, / Wird durch Klugheit wohl regieret. / Da das reine Gottes Wort / Schallet immer fort und fort, /Das mit einer wird gelehret / Und mit Andacht angehoret.

6. Der Gemeine Wohlfahrt haft, / In der schonen Kaufmanschaft, / Derer weitbekannte Wahren / Uber Land und Wasser fahren. / Ihre Häuser und Palast, / Ihre Maüren stehen fest / Aber Gott der sie beschüzet, / Ist das beste, das ihr nüzet.

7. Нем. die Stadt – город, сущ. женского рода.

8. Du schönes Nürenberg! Der Stätte Königin, / Der Weissheithohe Shul, der Künste Mehrerin, / Die durch der Tugend Lob reicht biss zur Wolckenbühn.

9. O wohl dir! die im Lehr, im Wehr und Nahrungsstand, / Ist fast der ganzen Welt, mit rath und that, bekant, / Es sey auch für o hin mit dir des Höchsten hand!

10. Graz am Wasser Muer gelegen, die in Steyr benamte Statt, / So mit Thürnen wohl verwahret fäste Thor und Vollwerck hat, / Eine Burg, die nicht zu zwingen wird für keinem feinde matt / Sie mag in der Christenheit billich eine Vormaur heissen, / Über welche sich der Türck nie dürften höher reissen, / Dem Gott ferne seine Macht lasse kräfftiglich erschmeissen.

11. Venedig prangt mit Ruhm, dieweil sie schön geziert, / mit manchem Lustgebau; auch loblich wird regieret, / und grosse Handelschaft in alle Lander führet. / Den Türcken hat Sie oft, in Blutgefärbter Schlacht, / Durch tapffre Faust erlegt, und um den Sieg gebracht. / Doch, Sie hat nie kein Feind gahabt in Seiner Macht.

Литература

1. История культуры стран Западной и Центральной Европы в XVII веке / Д.А. Баюк, Л.М. Брагина, И.Ю. Варьяш и др.; под ред. Л.М. Брагиной. – Санкт-Петербург: Наука, 2017. – 589 с.

2. Эсоно А.Ф. Видовая гравюра XVII века из издательств Матеуса Мериана старшего и Пауля Фюрста // Книжная старина. Сборник научных трудов. Выпуск 4. – СПб.: Российская национальная библиотека. 2018. – С. 135–189.

3. Fürst P. Theoria Artis Pictoriae, Das ist: Reiß-Buch, bestehend In Kunstrichtiger, leichter und der Naturgemässer Anweisung zu der Mahlerey. Pfisterer U. (ed.), 2009 [Электронный ресурс]. URL: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/787/ (дата обращения: 20.12.2019).

4. Hampe T. Beiträge zur Geschichte des Buch- und Kunsthandels in Nürnberg. II. Paulus Fürst und sein Kunstverlag. – Nuremberg: Akzidenz-Druckerei Sebald, 1915.

5. Paas J.R. The Changing Landscape of the Competitive Nuremberg Print Trade: The Rise and Fall of Paulus Fürst (1608–1666) // Specialist Markets in the Early Modern Book World. – Leiden: Brill, 2015.

6. Schilling M. Bildpublizistik der frühen Neuzeit: Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700. –Tubingen, Max Niemeyer Verlag, 1990.

Статья поступила в редакцию 24.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.010

TOPOGRAPHIC VIEWS IN GERMAN BROADSHEETS OF THE 17TH CENTURY: "PORTRAIT OF THE CITY" AND THE VERISIMILITUDE OF BAROQUE

Esono, Aleksander Florentinovich
The National Library of Russia, Saint Petersburg, Russian Federation

Abstract

The article is concerned to a special subspecies of German broadsheets of 17th century which were depicting cities. The inclusion of such works in the generally accepted concept of a broadsheet requires convincing evidence, because the city is also an object of topographic views. However, an analysis of the characteristics of such this subspecie of German broadsheets allows us to perceive them as a synthetic work of Baroque, which, using various methods, turned the topographic view of the city into a kind of portrait, recognizable because of its specificity. Thus, such "portraits" of cities became part of popular culture, they were not only a manifestation of the generalized interest of the Modern era to the world, but also was kind of entertainment, perhaps even a "tourist" product, and the creators of it invariably followed the rules of Baroque verisimilitude. One of the most successful cases for studying concrete examples is the publishing house of Paul Furst in Nuremberg, which specialized in creating high-quality broadsheets, involving professional engravers and poets in his work. A significant number of Furst's broadsheets which were depicting European cities were based on modern topographic views.

Keywords: broadsheets of 17th century; topographic views; German Baroque; mass culture.

For citation:

Esono A.F. Topographic views in German broadsheets of the 17th century: "Portrait of the city" and the verisimilitude of Baroque. *Iskusstvo Evrazii* = *The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 134–145. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.010. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/19/ (In Russian).

Information about the author:

Esono, Aleksander Florentinovich – Ph.D. (Art History), Deputy Head of Print Department, The National Library of Russia, Saint Petersburg, Russian Federation. Email: aesono@yandex.ru

References

1. *Istoriya kul'tury stran Zapadnoi i Tsentral'noi Evropy v XVII veke* [The history of culture of Western and Central Europe in the XVII century. Ed. by Bragina L.M.]. St. Petersburg, Nauka, 2017. 589 p. (In Russian)

2. Esono A.F. *Vidovaya gravyura XVII veka iz izdatel'stv Mateusa Meriana starshego i Paulya Fyursta* [Seventeenth-century engraving from the publishers of Mateus Merian Sr. and Paul Fürst]. In: *Knizhnaya starina. Sbornik nauchnykh trudov. Vypusk 4* [Book Antiquity. Collection of scientific papers. Issue 4]. St. Petersburg, The National Library of Russia, 2018, pp. 135–189. (In Russian)

3. Fürst P. Theoria Artis Pictoriae, Das ist: Reiß-Buch, bestehend In Kunstrichtiger, leichter und der Naturgemässer Anweisung zu der Mahlerey. Pfisterer U. (ed.), 2009. Available at: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/787/ (accessed: 20.12.2019). (In German)

4. Hampe T. Beiträge zur Geschichte des Buch- und Kunsthandels in Nürnberg. II. Paulus Fürst und sein Kunstverlag. Nuremberg: Akzidenz-Druckerei Sebald, 1915. (In German)

5. Paas J.R. The Changing Landscape of the Competitive Nuremberg Print Trade: The Rise and Fall of Paulus Fürst (1608–1666). In: *Specialist Markets in the Early Modern Book World*. Leiden: Brill, 2015.

6. Schilling M. Bildpublizistik der frühen Neuzeit: Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700. Tubingen, Max Niemeyer Verlag, 1990. (In German)

Received: December 24, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.011 УДК 7.033.3

ОБРАЗ ГОРОДА В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ АРАБСКИХ РУКОПИСЕЙ XII–XIV ВЕКОВ

Стародуб Татьяна Хамзяновна
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

В статье рассматриваются особенности и методы художественной визуализации образа города, описанного или вскользь упомянутого в иллюстрированных средневековых арабских рукописях. Инспирированный содержанием научных трактатов или литературных сочинений, основанный на реальных впечатлениях, старинных преданиях или авторских фантазиях, зрительный образ сказочного или реального города, априори существующего в историко-культурном пространстве средневекового исламского мира, как правило, независим от присутствия или отсутствия в тексте словесного аналога. Нередко он создается изображением, связанным по своему назначению с некой городской средой или вызывающим ассоциации с жизнью города в странах ислама в периоды X/XI–XIV/XV веков. Таким изображением может быть многолюдный рынок, мечеть с минаретом, дворец, гостиница, библиотека, школа с учениками и наставником, жилой дом, бани, городской сад или кладбище. Воспроизведение конкретного города, обычно ограниченное задачами картографии, редко является целью оформителя арабской рукописи. Самые яркие и убедительные образы жизни города в обширном историко-географическом пространстве искусства арабского средневековья дают иллюстрации к рукописям «Макам» – знаменитым плутовским новеллам иракского писателя аль-Харири (1054–1122).

Ключевые слова: образ города; методы художественной визуализации; арабское средневековье; иллюстрированные рукописи; миниатюра.

Для цитирования:

Стародуб Т.Х. Образ города в иллюстрациях арабских рукописей XII–XIV веков // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 146–161. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.011. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/20/

Информация об авторе:

Стародуб Татьяна Хамзяновна – доктор искусствоведения, главный научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация. Email: t.starodub@gmail.com

Арабское слово «город» – *мадина* (*мадинат*) как производное от корня ***m-d-n*** со значениями «строить, основывать города» или «цивилизовать, делать культурным» [1, с. 746] по своему словообразованию может содержать несколько смыслов и, соответственно, предполагает разнообразие визуальных интерпретаций самого термина. В иллюстрациях к арабским рукописям образ города может создаваться любым изображением, так или иначе вызывающим ассоциации с городской застройкой, культурной средой или образом жизни.

Воспроизведение конкретного города редко является целью оформителей арабских рукописных книг, а если и встречается, то, как правило, в трактатах по географии и страноведению.

Редкий пример подобной иллюстрации дает карта-картина города Махдии в Ифрикии (средневековый Тунис) в рукописи «Книги курьезов познания и наслаждений созерцания» (араб. сокращ. – *Китаб Гара'иб*; Bodl. MS. Arab. C. 90). Это копия конца XII – начала XIII в. трактата по астрономии и космографии, который, судя по дополняющим текст диаграммам и картам бассейна Средиземного моря, был составлен в Египте в XI в. Миниатюра скупо, но точно иллюстрирует Махдию – первую столицу арабской династии Фатимидов (909–1171), основанную в начале X в. на узком скалистом полуострове. Идею укрепленного царского города строители Махдии, вероятно, восприняли от *Мадинат ас-Салам* – круглой в плане укрепленной столицы-резиденции халифов Аббасидов в Ираке, с которой началась история Багдада. Войти в правительственный город Махдии, обнесенный прямоугольником крепостных стен и защищенный с трех сторон морем и скалами, можно было только со стороны материка, миновав ремесленные кварталы и пройдя сквозь сводчатые массивные, стоящие поныне каменные «Городские ворота». Именно так в арабской надписи названо схематичное изображение монументального двухарочного входа внизу плана-картины Махдии (рис. 1).



Рис. 1. Карта Махдии: слева – морской порт, внизу – городские ворота, справа – здания двух дворцов и Большой мечети. Иллюстрация ко 2-й книге трактата по космографии Китаб аль-Гараиб. Рукопись кон. XII – нач. XIII в., Египет или Северная Аффрика (Bodl.MS. Arab. C. 90, f. 34a). Источник: digital.bodleian.ox.ac.uk.

Внутри стен резиденции была воздвигнута Большая мечеть (сохранилась в перестроенном виде) и два халифских дворца, давно исчезнувших. По-видимому, именно эту группу воспроизводят три ярко раскрашенных высоких сооружения, помещенных на рисунке горизонтально. Их архитектура свидетельствует о том, что автор иллюстраций сам Махдию не видел и придал главным постройкам города форму, возможно, знакомую ему по основанному Фатимидами Каиру, многие здания которого, по свидетельству поэта и путешественника Насир-и Хусрау, имели пять-шесть этажей, а каждый дворец и «павильон» представлял собой крепость [7, ч. 2, с. 109]. Эта редкая картографическая миниатюра типологически следует позднеантичной византийской традиции, ранним примером которой может служить напольная мозаика VI в. с картой-картиной Палестины, обнаруженная в церкви города Мадаба на юге Иордании (рис. 2).



Рис. 2. Карта Палестины. Мозаика пола церкви в городе Мадаба (Иордания). VI в. Фрагмент.
Фото: Т.Х. Стародуб.



Рис. 3. Вид неизвестного города на берегу реки. Мозаика западной галереи Мечети Омейядов в Дамаске. Ок. 710 г.
Фото: Т.Х. Стародуб.

Более поздний и далекий от задач картографии вариант изображения города представляют живописные архитектурные пейзажи настенных мозаик Большой мечети Омейядов (около 711 г.). Историк X века аль-Мукаддаси отмечал, что стены этой главной мечети Дамаска и первого Халифата сплошь – от мраморных облицовок цоколей до потолка – покрыты «многоцветной мозаикой, в золоченых частях которой с исключительным мастерством изображены деревья, города и надписи величайшей красоты и изящества. Едва ли, – утверждал ученый, – существует дерево или благородный город, который не был изображен на этих стенах» [8, с. 298] (рис. 3).

Иной пример «портретов-образов» городов мира, которые прославились своими «диковинами», демонстрируют миниатюры *Китаб аль-Булхан*, или «Книги о необычном и малоизвестном»[1]. Это основная часть принадлежащего оксфордской библиотеке сборника разновременных трактатов по астрологии, географии, науках о гаданиях и талисманах (Bodl. Or.133). Полагают, что *Китаб аль-Булхан* была выполнена в Багдаде в кон. XIV – нач. XV в. Иллюстрации к «Книге о необычном» построены по общему принципу: композиция, заполняющая всю страницу, заключена в прямоугольную раму с отчеркнутой вверху горизонтальной панелью – *китабе*[2] с надписью-заголовком крупным четким парадным почерком *сульс*. Практически все заглавия миниатюр начинаются со слов: «Сказ о ...». Почти каждый описанный в «Книге» город ограничен «портретом-образом» одного или нескольких сооружений, которые прославили его. Например, Дамаск – столица халифата Омейядов (661–749/50), представлен «портретом» знаменитой Большой мечети Омейядов, перестроенной из базилики Иоанна Крестителя. Несмотря на отсутствие в заглавии миниатюры слова «Дамаск», город узнаваем благодаря яркому, хотя и условному образу его главной мечети – одной из наиболее почитаемых в исламском мире. Огромное, обведенное стеной здание дамасской святыни с тремя минаретами, трехнефным молитвенным залом – *харамом* длиной более 150 м на оси запад-восток и примыкающим с севера гигантским двором с галереями художник представил лишь двумя минаретами по сторонам большого купола, как бы осеняющего стоящую под ним ротонду в виде купольной беседки с «корзиной» внутри (рис. 4).

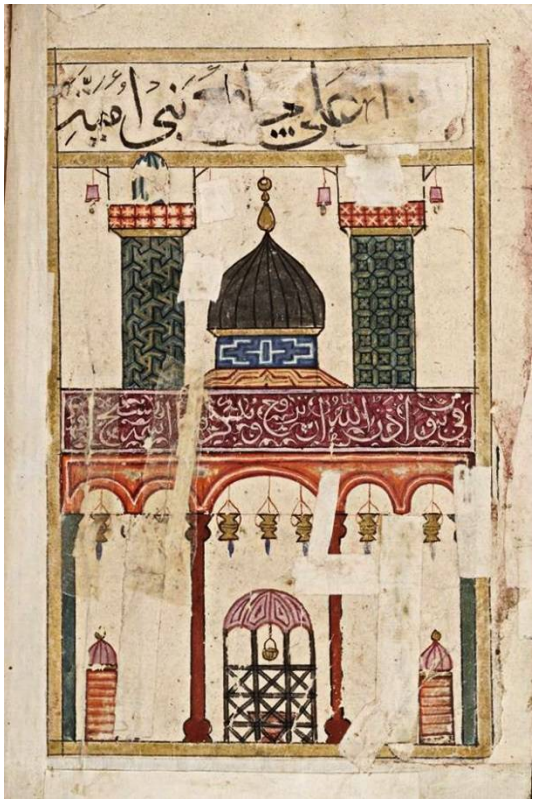


Рис. 4. Миниатюра рукописи Китаб аль-Булхан. Бодлианская библиотека, Оксфорд (Bod. Or. 133): «Сказ о мечети Омейядов», фолио 36b. Источник: digital.bodleian.ox.ac.uk.

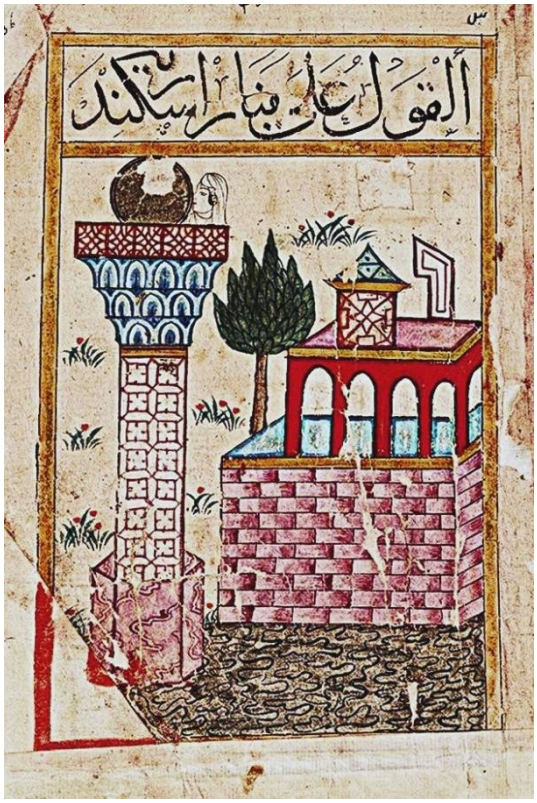


Рис. 5. Миниатюра рукописи Китаб аль-Булхан. Бодлианская библиотека, Оксфорд (Bod. Or. 133): «Сказ об Александрийском маяке», фолио 36a. Источник: digital.bodleian.ox.ac.uk.

Вероятно, «беседка» воспроизводит раку головы Иоанна Крестителя, почитаемого мусульманами как пророк Йахья, или Йахия. Согласно легенде, халиф аль-Валид I, основатель мечети, обнаружил в подземелье «изящную церковь … в ней был сундук, а в сундуке корзина с надписью: это голова Йахьи, сына Закарии». По приказу халифа корзину положили под указанный им столб, «обложенный мрамором, четвертый, восточный…» [6, с. 753–754]. В 1184 г. путешественник Ибн Джубайр видел в зале мечети и описал «святую могилу головы Йахии ибн Закарийи» как «деревянный ящик между колоннами, а над ним лампу, похожую на полый хрусталь, точно большая чаша» [6, с. 940; вариант перевода: 2, с. 195]. Существующая ныне рака – объект паломничества мусульман и христиан – представляет собой небольшое кубовидное купольное сооружение, которое стоит не под куполом в центре молитвенного зала, а в его восточной части. Фланкирующие купол на миниатюре минареты были возведены и, по-прежнему, высятся на западном и восточном углах *харама*.

Назначение и характер объектов, избранных для иллюстрирования *Китаб аль-Булхан*, позволяет предположить, что художник по тем или иным причинам стремился следовать народным преданиям и/или религиозной традиции, но не реальности. Так, на миниатюре с заглавием «Сказ об Александрийском маяке» создан образ, сочетающий правду и вымысел малоизвестного прошлого с реалиями знакомого автору настоящего. Одно из «семи чудес света», легендарный маяк, задуманный Александром Македонским в Александрии Египетской в конце IV в. до н.э., построенный в начале III в. до н.э. при Птолемее II и разрушенный землетрясением конца VIII в., изображен в форме башни, типичной для минарета, с круговым балконом (для созыва на молитву) на ячеистых консолях-*мукарнас*, хотя эта конструкция появилась не ранее X–XI вв. Помещенный на балконе предмет и всматривающийся в него наблюдатель явно иллюстрируют сообщение географа IX века Ибн Хордадбеха о «зеркале, прикрепленном к Александрийскому маяку. Человек, сидя под ним, видел другого /человека/, который находился у Константинополя, /хотя/ между ними было широкое море» [4, с. 105]. Шестигранное основание маяка на миниатюре выглядит так, как если бы башня была поставлена в огромный стеклянный стакан с бурлящей водой. Это совпадает с преданием в пересказе географа Йакута (XII – 1-я треть XIII в.): Александр приказал до закладки фундамента гигантской башни погрузить в морскую воду кирпич, стекло, камни и металлы. «Через некоторое время обнаружилось, что кроме стекла все металлы и камни уменьшились в весе и изменили свое состояние. Именно поэтому царь приказал сделать основу маяка из стекла» [4, с. 160, прим. 170]. Импозантный арочный павильон в квадрате крепостных стен справа от маяка можно принять за царский дворец, указывающий на статус Александрии как императорской столицы (рис. 5).

В изображении на лицевой стороне листа «Бань в Тверии» – одной из достопримечательностей этого древнего города Галилеи, художник не менее мастерски соединяет реальное и мистическое. Воссоздавая типичный интерьер бани-*хаммама* с раздевальней и мыльней под куполом, пронизанным вентиляционно-световыми отверстиями, он неожиданно помещает рядом с подземной котельной двух джиннов, следящих за огнем в топке. Недавние духи зла, поборники неверия, обращенные в ислам, теперь они покорны Богу и служат человеку (рис. 6).

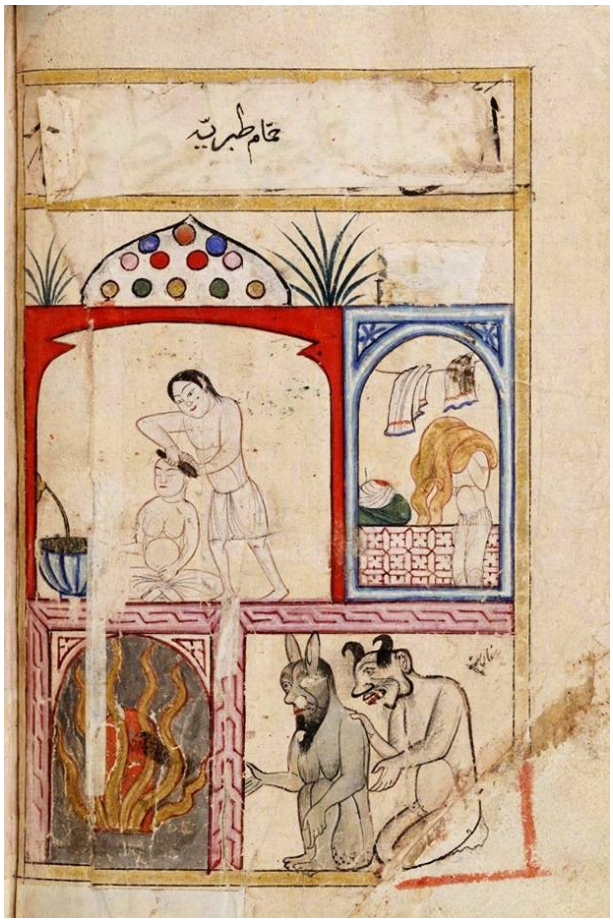


Рис. 6. Миниатюра рукописи Китаб аль-Булхан. Бодлианская библиотека, Оксфорд (Bod. Or. 133): «Бани в Твери», фолио 35b. Источник: digital.bodleian.ox.ac.uk.

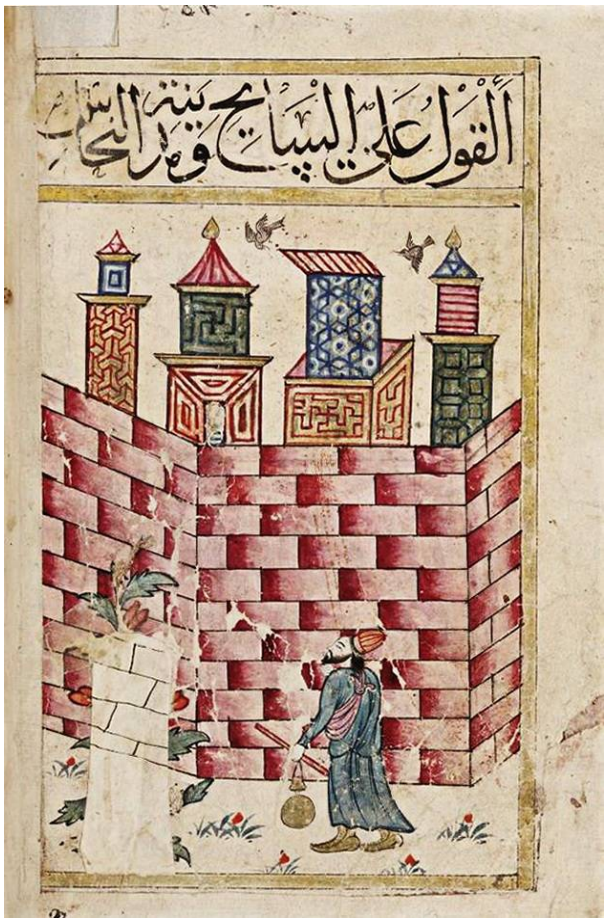


Рис. 7. Миниатюра рукописи Китаб аль-Булхан. Бодлианская библиотека, Оксфорд (Bod. Or. 133): «Сказание о Шейхе и Медном городе», фолио 45b. Источник: digital.bodleian.ox.ac.uk.

Той же мусульманской идеей покорности Всевышнему пронизана миниатюра, иллюстрирующая «Сказание о Шейхе и Медном городе» (рис. 7). Иллюстратор создал реально-нереальный образ безлюдного волшебного града, как и в «Книге тысячи и одной ночи» [5, с. 491–538], окруженного стеной без ворот, за которой летают птицы и высятся диковинные сооружения. По преданию, только внутри Медного города можно разбить медные сосуды с заточенными пророком Сулейманом джиннами, отказавшимися покориться Богу, то есть стать мусульманами. Освободить заблудших духов непросто: всякий, кто попытается взобраться на стену, непременно разобьется. Изображенный на миниатюре бредущий вдоль высокой стены странник с посохом и медным сосудом – шейх Абу Самад; неустанно вознося молитвы Богу, он проникает в запретный город и освобождает запертого в кувшине джинна, который, возблагодарив Всевышнего, принимает ислам.

Семь других миниатюр *Китаб аль-Булхан* с «городскими пейзажами» иллюстрируют цикл рассказов о Семи климатах – географических зонах Земли. Каждый «климат» представлен в виде прекрасного города и имеет своего небесного покровителя, изображение которого заключено в медальон в центре сегмента «опрокинутого неба» под надписью-заголовком «Сказ о климате …». В дополнение к названию каждая миниатюра демонстрирует читателю отличительные приметы данного географического

пояса. Так, на миниатюре «Второго климата» это характерные для Ближнего Востока финиковая пальма, минарет и персонажи в чалмах и «платьях» арабского типа (рис. 8). Однако, несмотря на изобретательность художника в подборе для каждой композиции соответствующих «климату» людских типажей, форм архитектуры и орнамента, видов растений и птиц, все семь миниатюр стилистически едины.



Рис. 8. Миниатюра рукописи Китаб аль-Булхан. Бодлианская библиотека, Оксфорд (Bod. Or. 133): «Рассказ о 2-м климате и его покровителе планете аль-Муштари (Юпитер)», фолио 37а. Источник: digital.bodleian.ox.ac.uk.

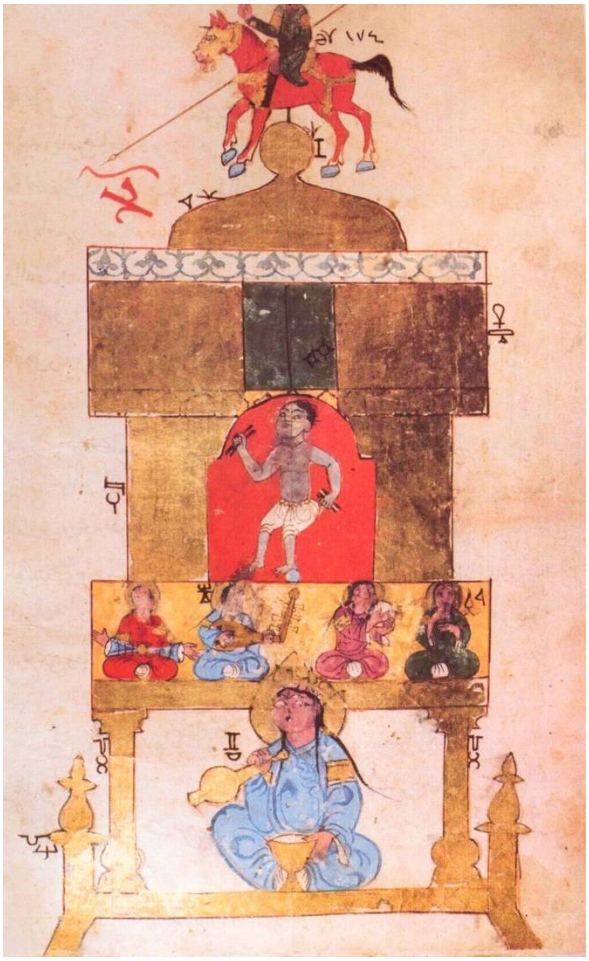


Рис. 9. «Дворец-автомат для раздачи вина». Иллюстрация к рукописи «Книги об автоматах» аль-Джазари, завершенной 29 шаабана 603 г.х. (10 апреля 1206). TSMK (Ahmet III 3472). Источник: muslimheritage.com.

Образ двух широко известных городов арабского средневековья – Багдада и Дамаска – предстает в необычной форме в иллюстрациях к самому раннему списку знаменитой «Книги знания в искусстве изготовления механических устройств», или «Книги об автоматах», которые по заказу правителя Амида[3] изобрел, сконструировал и описал в своем трактате ученый-инженер XII века Абу-ль-Изз аль-Джазари (рукопись завершена вскоре после его смерти, в 1206 г., хранится в библиотеке Дворца-музея Топкапы в Стамбуле: Ahmet III 3472). Одному из автоматов – хитроумному изобретению дозированной раздачи вина на дворцовых пирах – придана форма главной части дворца халифа аль-Мансура, основателя Багдада. Согласно источникам,

центром дворца и столицы халифата Аббасидов в конце VIII в. был возведенный над троном повелителя правоверных высокий арочный павильон с куполом, увенчанным флюгером в виде бронзового всадника с копьем. По преданию, в случае опасности всадник вместе с конем поворачивался и копье указывало направление появления врага (рис. 9).

Изображение другого автомата – солнечно-водяных часов ассоциируется с Дамаском благодаря форме монументальных дворцовых ворот с куполом, обведенным полукружием «орбиты» со знаками зодиака, и аркой с изображениями двух соколов, предназначенных раз в час сбрасывать гирьки в сосуды; картину дополняют «движущиеся» фигурки внизу и светящиеся поочередно окна на антаблементе (рис. 10). Подобного рода часы были устроены «справа от выхода из Баб Джайрун» – восточных ворот дамасской Мечети Омейядов; их вид и действие подробно описал Ибн Джубайр [3, с. 192–193].

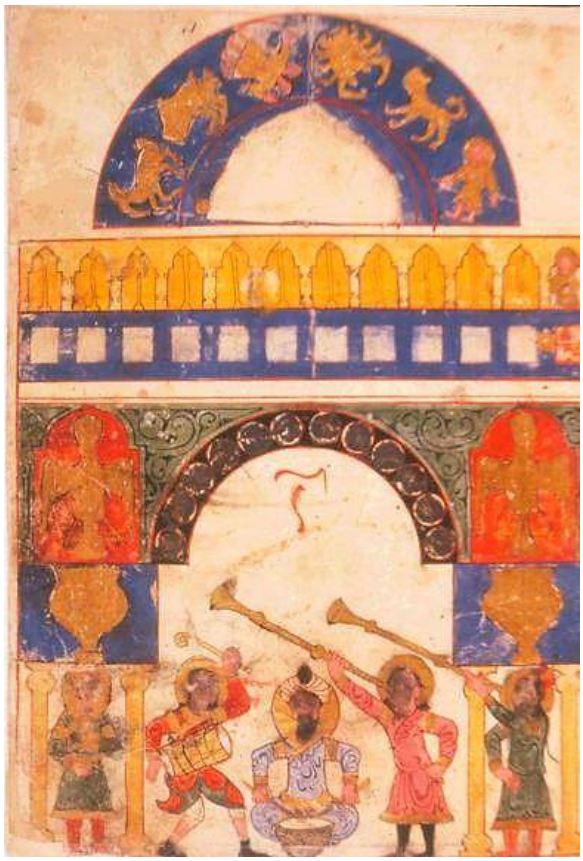


Рис. 10. Солнечно-водяные часы в форме ворот замка. Иллюстрация к рукописи «Книги об автоматах» аль-Джазари, завершенной 29 шаабана 603 г.х. (10 апреля 1206). TSMK (Ahmet III 3472). Источник: muslimheritage.com.

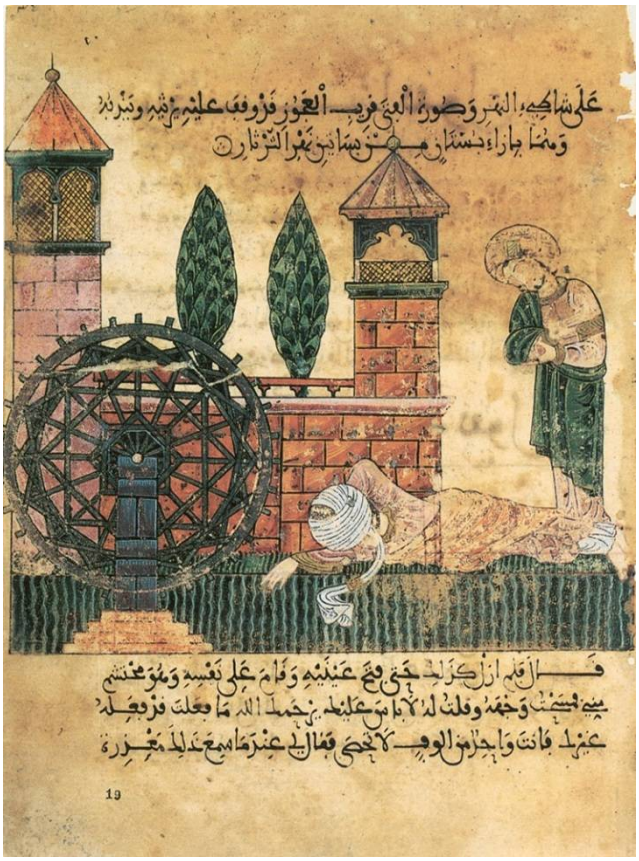


Рис. 11. «Байад в обмороке у стен Алькасара». Иллюстрация к рукописи «Байад ва Рийад». Андалусия (?). XIII в. Апостолическая библиотека, Ватикан. Vat. ar. 368. Фолио 19, источник: digi.vatlib.it.

Изображения города или объектов городской архитектуры в иллюстрациях к литературным произведениям чаще появляются по воле переписчика или художника и точнее указывают на происхождение литературного сочинения, чем текст. Так,

в неполной анонимной «Истории любви купца Байада и служанки Рийад» в Ватиканской библиотеке (Vat. ar. 368), согласно тексту, действие происходит в Северной Месопотамии. Однако характер архитектуры, стиль живописи и строчки текста наподобие кружевных лент связывают единственную известную, но непонятно, где и когда выполненную рукопись поэтической «Истории» с мусульманской Испанией рубежа XII–XIII вв. Более того, образы укрепленного царского города и дворцового сада ассоциируются с вполне конкретным памятником архитектуры средневековой Андалусии – королевским дворцом Алькасар в Кордове, которая с 756 по 1031 год была столицей первого в Испании исламского государства. Основанием для такой атрибуции, помимо костюмов персонажей, служат узнаваемые черты архитектуры городов «мавританской» Андалусии, как и характерное для арабского средневековья водоналивное колесо – *нория*, которое еще стоит на берегу Большой реки – Гвадалквивир, напротив стены Алькасара (рис. 11).

Другой пример расхождения иллюстративного и литературного образов дает красочный базар на одной из миниатюр рукописи XIII в. лирической поэмы «Варка и Гульшах», сложенной на основе арабского сказания иранским поэтом XI в. Айюки (TSMK, Hazine 841). В тексте описывается базар в лагере арабского племени *Бани Шайба* – хранителей ключей от священной Каабы в Мекке. Однако в иллюстрации к этому сюжету нет ничего специфически аравийского. На миниатюре изображен типично городской рынок: вереница лавок, театрально открытых на зрителя приземистыми стрельчатыми арками на невысоких столбах-колоннах, больше напоминает тесные, крытые каменными сводами улицы базара в Халебе-Алеппо в Сирии (рис. 12).



Рис. 12. «Рынок в лагере племени Бани Шайба». Миниатюра рукописи «Варка ва Гульшах». Ок. 1250 г. TSMK (Hazine 841). Источник: warfare.ga.

Самые неожиданные и далеко не всегда связанные с текстом миниатюры городской тематики встречаются на страницах рукописей «*Макам*» – знаменитых плутовских новелл иракского писателя аль-Харири (1054–1122). В каждой из пятидесяти новелл-*макам* странствующий купец аль-Харис рассказывает о своих неожиданных встречах с неистощимым на выдумки и проделки, ловко маскирующимся и далеко не сразу узнаваемым плутом, поэтом и философом Абу Зайдом.

Один из ярких примеров произвольной трактовки авторского текста иллюстраторами «*Макам*» дают миниатюры рукописи в собрании ИВР в Санкт-Петербурге (С-23), предположительно, выполненной в Багдаде в начале или 2-й четверти XIII в. В композиции двух похожих миниатюр к сорок второй *макаме*

на заднем плане пустынного пейзажа представлено сооружение цвета песчаника, обведенное массивными стенами с полукруглыми завершениями и узкими проемами, минаретом (рис. 13) и двумя купольными башнями (рис. 13, 14), напоминающее северно-африканские *касбы* (цитадели), *ксуры* (укрепленные хранилища) и *горфы* («комнаты» – амбары). В тексте это аравийский город Наджран, упомянутый лишь один раз как место действия. Центр миниатюры занимает группа сидящих на земле людей, к которым слева обращается, жестикулируя, седобородый путник. По сюжету, это плут Абу Зайд, загадывающий хитроумные загадки и за свои же ответы собирающий с восхищенных слушателей обильную плату. Подавшийся навстречу старику человек справа, согласно тексту, – рассказчик аль-Харис, который зашел «туда, где обычно все собирались, разговором и шутками развлекались» [8, с. 191], из чего следует, что действие происходит внутри здания, а не под открытым небом.



Рис. 13. «Абу Зайд загадывает загадки наджранцам». Иллюстрация к сорок второй макаме. Рукопись «Макам» аль-Харири. ИВР РАН (С-23). № 82, 83. Багдад. 1-я пол. XIII в. Источник: [2, с. 278].



Рис. 14. «Абу Зайд загадывает загадки наджранцам». Иллюстрация к сорок второй макаме. Рукопись «Макам» аль-Харири. ИВР РАН (С-23). № 82, 83. Багдад. 1-я пол. XIII в. Источник: [2, с. 283].

Подобное городу-крепости строение, дополненное изображением тощего скота и цветущего дерева, составляет пейзажный фон другой миниатюры той же рукописи, иллюстрирующей эпизод (рис. 15), в котором Абу Зайд доказывает аль-Харису, что «знанья – товар, не имеющий сбыта» [9, с. 204]. В тексте действие происходит у «бедной и убогой» деревни, где путники встречают «маленького мальчика», с которым Абу Зайд здоровается «учтиво, как с мусульманином взрослым» и затевает спор о ценности знаний

и учения, достойных материального вознаграждения. Однако на миниатюре мы видим не ребенка, а взрослого мужчину, как и в иллюстрациях того же эпизода в двух других списках «*Макам*» в собраниях библиотек Стамбула и Парижа (рис. 16, 17). Расхождения с текстом, по-видимому, допускались вполне сознательно, поскольку иллюстрации к рукописи нередко исполнял сам переписчик. Например, каллиграфом и художником парижской рукописи 1237 г. был один и тот же человек – Йахья Махмуд аль-Васити, который представил читателю красочный, насыщенный деталями образ мусульманского города, узнаваемого по крепостной стене с воротами, Соборной мечети (минарет и купол) и выстроенному из камня многолюдному крытому рынку.

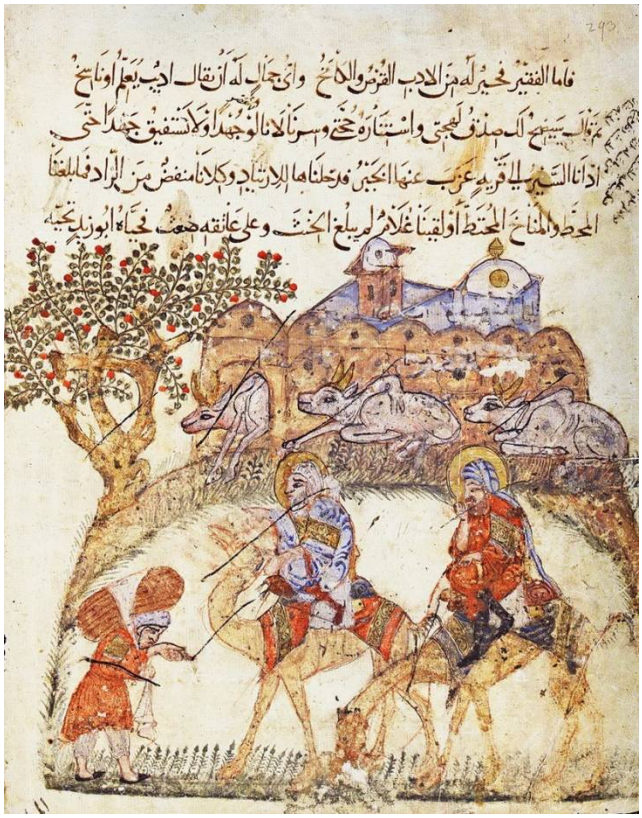


Рис. 15. «Спор у деревни». Иллюстрация эпизода в сорок третьей макаме в петербургской рукописи «Макам» аль-Харири. С. 293. ИВР РАН (С-23). №.87. Багдад. 1-я пол. XIII в. Источник: [2, с. 293].



Рис. 16. «Спор у деревни». Иллюстрация эпизода в сорок третьей макаме в стамбульской рукописи «Макам» аль-Харири. Фолио 6. Библиотека Сулеймание, Стамбул (Esad Efendi 2916). Багдад. Сер. XIII в. Источник: turkishculture.org.

Автор стамбульской рукописи создал образ города-мечты на берегу полноводной реки или озера с рыбками, среди цветущих и плодоносящих деревьев, с дающими тень и прохладу постройками.

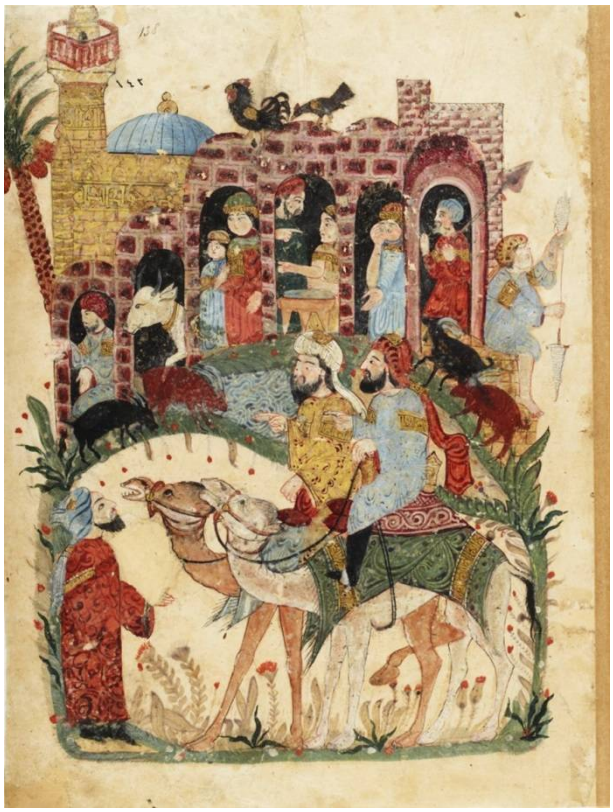


Рис. 17. «Спор у деревни». Иллюстрация эпизода в сорок третьей макаме в парижской рукописи «Макам» аль-Харири. Фолио 138. Багдад. 1237 г. Париж. BNf. Arabe 5847. Источник: gallica.bnf.fr.

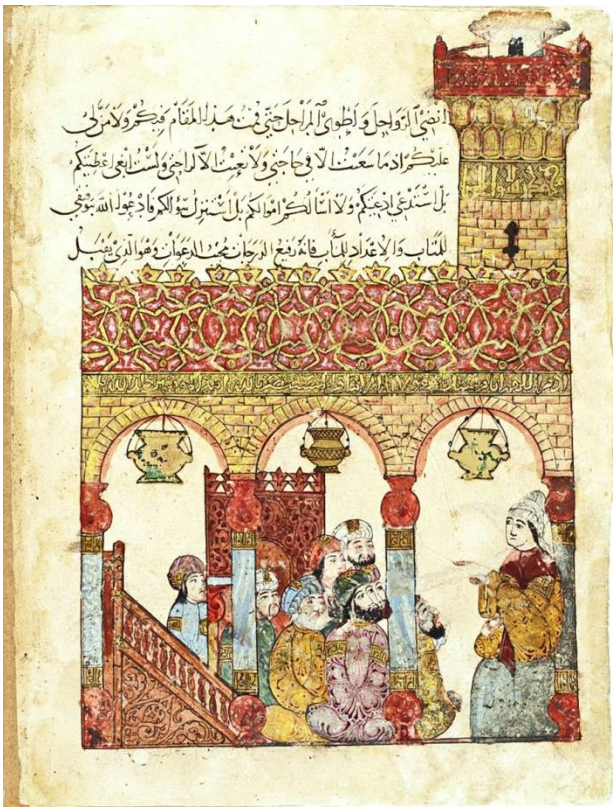


Рис. 18. «Мечеть в Басре». Макама пятидесятая. Рассказчик входит в соборную мечеть, которая «во все времена ученого люда полна», и видит на возвышении посреди зала «старика в ветхой одежде» – Абу Зайда. Фолио 164. Багдад. 1237 г. (BNf. Arabe 5847). Источник: gallica.bnf.fr.



Рис. 19. «Винная лавка». Макама двенадцатая. Абу Зайд «в одеянье цветном сидит среди сосудов с вином; красавцы-юнцы вино ему подливают … флейта и лютня слух ублажают». Fol. 33r. Багдад. 1237 г. (BNf. Arabe 5847). Источник: gallica.bnf.fr.

Во многих миниатюрах образ города возникает ассоциативно, через изображение объектов, привычно связанных с городской средой. Обычно это Большая мечеть – место молитвы и общения жителей и путешественников (рис. 18), библиотека – «убежище тех, кто к слову приник», медресе – школа, дающая знания, рынок невольников – специфическое для городов средневекового Востока место приобретения слуг, *хан* – постоялый двор, кладбище, городской сад и даже такие не поощряемые религией места, как винная лавка (рис. 19) или трактир.

Иллюстрации арабских рукописей XII–XIV веков на городские темы значительно расширяют представления об изобразительном искусстве и аспектах интеллектуальной и художественной жизни средневекового арабского мира.

Примечания

1. Просмотр рукописи (фолио 35–49a) доступен в формате PDF по ссылке *https://ia800501.us.archive.org/1/items/KitabAlBulhan/Kitab%20al-Bulhan.pdf* со с. 84 и далее или в оцифрованном виде по ссылке: *https://digital.bodleian.ox.ac.uk/inquire/Discover/Search/#/?p=c+0,t+,rsrs+0,rsps+10,fa+,so+ox%3Asort%5Easc,scids+,pid+5c9da286-6a02-406c-b990-0896b8ddbbb0,vi+1f26d48e-3c5e-431f-bd35-72bcd93b35c4*.

2. *Китабе* (араб. – надпись, письмо) – в исламской орнаментике панель-картуш с надписями и/или орнаментами.

3. Амид – историческое название города Диярбакыр в Турции.

Сокращения

ГРВЛ – Главная редакция восточной литературы, Москва.
ИВЛ – Издательство восточной литературы, Москва.
ИВР РАН – Институт восточных рукописей Российской академии наук (СПб).
М. – Москва.
СПб – Санкт-Петербург.
BLL – Британская библиотека, Лондон.
Bodl. – Бодлианская библиотека, Оксфорд.
BNf – Национальная библиотека Франции, Париж.
BSB – Баварская государственная библиотека, Мюнхен.
MMA – Metropolitan Museum of Art.
TSMK – Библиотека Дворца-музея Топкапы, Стамбул.
Vat. – Ватиканская апостольская библиотека.
f. – folio – фолио, лист рукописи.
r – recto (ректо – лицевая сторона фолио).
v – verso (версо – оборотная сторона фолио).

Литература

1. Баранов Х.К. Арабско-русский словарь. – М.: Русский язык, 1989. – 928 с.

2. Большаков О.Г. Миниатюры петербургской рукописи «Макам» ал-Харири. – СПб: Славия, 2018. – 256 с.

3. Ибн Джубайр. Путешествие просвещенного писателя, добродетельного, проницательного Абу-л-Хусайна Мухаммада ибн Ахмада ибн Джубайра ал-Кинани ал-Андалуси ал-Баланси / Пер. с араб., вступ. ст. и примеч. Л.А. Семеновой. – М.: ГРВЛ, 1984. – 284 с.

4. Ибн Хордадбех. Книга путей и стран / Пер. с араб., комментарии, карты Н. Велихановой. – Баку: Элм, 1986. – 427 с.

5. Повесть о медном городе (ночи 567–578) // Книга тысячи и одной ночи (1001 ночь) / Пер. и комм. М. Салье, под ред. И. Крачковского. Сокровища мировой литературы. – М.–Л.: «Academia», 1933; М.: «ТЕРРА», 1993. – Т. 5. – С. 491–538.

6. Медников Н.А. Палестина от завоевания ее арабами до крестовых походов по арабским источникам // Православный палестинский сборник. Т. XVII. Вып. II. – СПб, 1897. Приложения II. Кн. 2. – с. 716–1304.

7. Насир-и Хусрау. Сафар-наме. Книга путешествия / Пер. Е.Э. Бертельса. – М.: Acadimia, 1933. – 205 с.

8. Стародуб Т.Х. Мозаика западной галереи Мечети Омейядов в Дамаске. Проблема интерпретации // О классике и классическом. – М.: Памятники исторической мысли, 2015. С. 294–318.

9. Харири (аль-Харири) Абу Мухаммед аль-Касим. Макамы. Арабские средневековые плутовские новеллы / Пер. с араб. В.М. Борисова, А.А. Долининой; прим., словарь А.А. Долининой. – М.: Главная редакция восточной литературы, 1987. – 267 с.

Статья поступила в редакцию 19.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.011

CITY IMAGE IN ILLUSTRATIONS OF ARABIC MANUSCRIPTS OF THE XII–XIV CENTURIES

Starodub, Tatiana Khamzyanovna
Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts,
Moscow, Russian Federation

Abstract

This article concerns the features and methods of artistic visualization of the image of a city that described or mentioned only cursorily in texts of the illustrated medieval Arabic manuscripts. The visual images of a fabulous or real city, a priori existing in the historical and cultural space of the medieval Islamic world, inspired by the content of scientific treatises or literary works, and based on the real impressions or on folk tales either on author's fantasies usually are independent of the presence or absence of a verbal analogue in the text. It is often created by a portrayal associated in its purpose with a certain urban environment or causing associations with the lifestyle of a Muslim city. A city image is represented as a market with many people, or as a mosque with a minaret, either as a palace, a hotel, a library, or a school with students and their mentor, as a residential building, a city bath, a common garden or a cemetery. Reproduction of a particular city is rarely the goal of an Arabic manuscript artist. Few recognizable pictures of a specific city are mainly limited by illustrations of geographical treatises and are dictated by the tasks of cartography. The most vivid and convincing lifestyles of the city in the vast historical and geographical space of the Arab Middle Ages art culture are performed in multitudinous and diverse illustrations for the thirteen extant manuscripts of Maqamat (or "Assemblies") – the famous collection of entertaining and instructive crook novels by the Iraqi writer Al-Hariri of Basra (1054–1122).

Keywords: city image; methods of artistic visualization; the Arab Middle Ages; illustrated manuscripts; book miniatures.

For citation:

Starodub T.Kh. City image in illustrations of Arabic manuscripts of the XII–XIV centuries. *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 146–161. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.011. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/20/ (In Russian).

Information about the author:

Starodub, Tatiana Khamzyanovna – D.Sc. (Art History), Chief Researcher, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. Email: t.starodub@gmail.com

References

1. Baranov Kh.K. *Arabsko-russkii slovar'* [Arabic-Russian dictionary]. Moscow, Russkii yazyk, 1989. 928 p. (In Russian)

2. Bolshakov O.G. *Miniatyury peterburgskoi rukopisi "Makam" al-Khariri* [Miniatures of the St. Petersburg manuscript "Makam" al-Hariri]. St. Petersburg, Slavia, 2018. 256 p. (In Russian) (In Russian)

3. Ibn Jubair. *Puteshestvie prosveshchennogo pisatelya, dobrodetel'nogo, pronitsatel'nogo Abu-l-Khusaina Mukhammada ibn Akhmada ibn Dzhubaira al-Kinani al-Andalusi al-Balansi* [The journey of the enlightened writer, virtuous, insightful Abu l-Husayn Muhammad ibn Ahmad ibn Jubayr al-Kinani al-Andalusi al-Balansi. Transl. from Arabic by L.A. Semenova]. Moscow, GRVL, 1984. 284 p. (In Russian)

4. Ibn Khordadbeh. *Kniga putei i stran* [The Book of Roads and Kingdoms. Transl. from Arabic, comments, maps by N. Velikhanova]. Baku, Elm, 1986. 427 p. (In Russian)

5. *Povest' o mednom gorode (nochi 567–578)* [The Tale of the Copper City (Nights 567–578)]. In: *Kniga tysyachi i odnoi nochi (1001 noch')* [One Thousand and One Nights book. Transl. and comm. By M. Salier, ed. by I. Krachkovsky]. Moscow, Leningrad, Academia, 1933; Moscow, TERRA, 1993. Vol. 5, pp. 491–538. (In Russian)

6. Mednikov N.A. *Palestina ot zavoevaniya ee arabami do krestovykh pokhodov po arabskim istochnikam* [Palestine from its conquest by the Arabs to the Crusades according to Arab sources]. In: *Pravoslavnyi palestinskii sbornik* Orthodox Palestinian collection. T. XVII. Vyp. II]. St. Petersburg, 1897. Appendices II. Prince 2, pp. 716–1304. (In Russian)

7. Nasir-I Khusraw. *Safar-name. Kniga puteshestviya* [Book of Travels: Safarnamah. Transl. by E.E. Bertels]. Moscow, Acadimia, 1933. 205 p. (In Russian)

8. Starodub T.Kh. *Mozaika zapadnoi galerei Mecheti Omeiyadov v Damaske. Problema interpretatsii* [Mosaic of the western gallery of the Umayyad Mosque in Damascus. The problem of interpretation]. In: *O klassike i klassicheskom* [On the classic and classic]. Moscow, Pamyatniki istoricheskoi mysli, 2015, pp. 294–318. (In Russian)

9. Al-Hariri Abu Mohammed al-Kasim. *Makamy. Arabskie srednevekovye plutovskie novelly* [Maqamat. Arab medieval picaresque novel. Transl. from Arabic by V.M. Borisov, A.A Dolinina]. Moscow, Oriental literature, 1987. 267 p. (In Russian)

Received: December 19, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.012 УДК 76.03/.09

ОБРАЗЫ ГОРОДА И ЕГО ЖИТЕЛЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА ДАНИЭЛЯ ХОДОВЕЦКОГО (1726 –1801)

Турек Мариан Янович
Гданьский университет, г. Гданьск, Польша

Аннотация

Статья посвящена творчеству известного художника эпохи Просвещения Даниэля Ходовецкого. Автор вводит в научный оборот и проводит искусствоведческий и культурологический анализ дневника о путешествии в Гданьск, созданного Ходовецким. Художник родился и провел юношеские годы в Данциге (современный Гданьск, Польша). Будучи уже директором Академии художеств в Берлине, известный книжный иллюстратор Д. Ходовецкий в 1773 году на несколько месяцев вернулся в родной город и оставил о своей поездке подробные записи, выполненные в литературном жанре журнала путешествий, характерного для европейской культуры последней трети XVIII века. Мастер описал и зарисовал наиболее интересные, с его точки зрения, эпизоды длительной дороги домой и пребывания в Данциге. Текст дневника дает широкую панораму жизни в городе, живую, довольно критическую запись деталей повседневной жизни и праздников. Среди выразительных рисунков дневника сохранились графические изображения улиц города и его обитателей. Художник отмечал впечатления, вызванные встречами с представителями польской аристократии и дворянства, уличной жизнью простолюдинов – ремесленников, продавцов и бедняков. Дневник полон кратких рассуждений, литературных и графических зарисовок сцен социальной жизни города, комментариев, касающихся пищи и здоровья ближайшего окружения художника. Проанализированные рисунки, сопровождающие дневник, по мнению исследователя, являются одними из лучших во всем творчестве художника.

Ключевые слова: Даниэль Ходовецкий; художник; город; Данциг; Гданьск; графика; XVIII век; журнал путешествий; зарисовки.

Для цитирования:

Турек М.Я. Образы города и его жителей в творчестве художника Даниэля Ходовецкого (1726 –1801) // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 162–173. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.012. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/21/

Сведения об авторе:

Турек Мариан Янович – доктор экономических наук, почетный профессор экономики, Гданьский университет, г. Гданьск, Польша. Email: ekomt@univ.gda.pl

Даниэль Ходовецкий (1726–1801), один из выдающихся художников эпохи Просвещения, всю жизнь чувствовал себя связанным со своим родным городом Гданьском. Потомок династии диссидентов Великопольши, он появился на свет в польско-французско-немецкой буржуазной семье 16 октября 1726 года. Дом на улице Святого Духа в Гданьске, в котором художник провел свою юность, характеризовался разнообразием языков и религий, характерных для этого значительного международного города-порта. Предки отца внесли дворянские традиции в жизнь семейства, со стороны матери сказалось наследие французских гугенотов. Дома говорили на немецком языке, редко на польском, часто – на французском. Безбедное существование было обеспечено прибыльной торговлей, что позволяло членам семьи в свободное время заниматься искусством. От отца Даниэль унаследовал художественные наклонности, которые изначально не предвещали большого таланта.

Когда Даниэль в возрасте семнадцати лет уехал в Берлин, он не имел намерения посвятить себя художественным занятиям, планируя обучаться коммерческой практике. Однако будущий мастер внимательно следил за окружающей обстановкой, все чаще протягивал руку к карандашу, рисовал с натуры деревья и животных, уличные сцены, портреты родственников. Только в возрасте тридцати лет Д. Ходовецкий решил навсегда отказаться от торговли. Он стал художником, не имея первоначальных профессиональных навыков, и был обязан лишь сам себе как рисовальщик.

Несмотря на это, Д. Ходовецкий высоко поднялся по ступеням художнической карьеры: в 1797 году он стал директором Берлинской академии художеств [3, с. 168]. Мастер полностью выразил себя в книжной иллюстрации, принесшей ему славу и богатство. Он иллюстрировал романы и драмы самых известных современных ему писателей – И.В. Гете, И. Шиллера, Д. Дидро, Ф. Вольтера, снабдил рисунками энциклопедический сборник знаний о мире известного педагога Иоганна Бернарда Базедова (1723–1790) и работы физиогномиста Иоганна Каспера Лаватера (1741–1801) [1, с. 35].

После тридцати лет отсутствия в родном городе Д. Ходовецкий отправился в 1773 году из Берлина в Данциг (совр. Гданьск). Результатом стал иллюстрированный письменный дневник поездки, который занимает особое место во всем художественном творчестве художника [2, с. 168].

Текст дневника, написанный на разговорном французском языке, не преследовавший специальных литературных целей, тем не менее дает широкую панораму жизни в Гданьске. Художник отмечал впечатления, вызванные встречами с представителями польской аристократии и дворянства, уличной жизнью простолюдинов – ремесленников, продавцов и бедняков Гданьска, а также неудобными условиями проживания в приморских тавернах. Рисунки, сопровождающие ежедневник, являются, на наш взгляд, одними из лучших во всем творчестве художника. Они представляют собой живую, довольно критическую запись деталей повседневной жизни и праздников. Дневник полон кратких рассуждений, описания незначительных трудностей в путешествиях, литературные зарисовки сцен социальной жизни в Гданьске, комментариев, касающихся пищи и здоровья ближайшего окружения художника. У Д. Ходовецкого в Гданьске было мало времени для частных занятий рисованием, так как он был почти полностью поглощен созданием многочисленных хорошо оплачиваемых портретов [1, с. 18].

Дневник пребывания в Данциге Д. Ходовецкого подпадает под понятие литературного жанра Просвещения, известного в Европе под названием "*journal de voyage*" (дневник путешествий). Автор систематически заполнял его с 1 июня по 19 августа 1773 года. Д. Ходовецкий отмечал в первую очередь незначительные факты частного характера, описывал места, через которые он проходил, или тех, кого он непосредственно наблюдал, людей, которых он посещал или встречал. Он не касался общественно-политических идей последней трети XVIII века, не писал обобщающих художественных размышлений на страницах своего дневника.

Тем не менее мы находим отчеты об увиденных произведениях искусства в костелах Гданьска, Дворе Артуса и частных собраниях, а также о художниках, работающих в городе в то время. Мастер скрупулезно записывал заказы на портреты и цены, полученные за их исполнение. Он сообщал более о социальных отношениях своего времени, нежели о политических. Он описал трагедию первого раздела Польши в 1772 году как «дело Гданьска» [1, с. 35].

Из Берлина Д. Ходовецкий отправился 4 июня с надеждой достичь Гданьска в течение двенадцати дней. Его путь пролегал через прусско-померанские города Фрайенвальде, Кенигсберг в Ноймарке (совр. Хойна), Пириц (совр. Пыжице), Старгард, Плате (совр. Плоты), Кеслин (совр. Кошалин), Шлаве (совр. Славно) и Штольп (совр. Слупск). Художник провел ночь в пабах, жалуясь на их дискомфорт и громоздкую компанию. Его еда включала в себя хлеб, масло, сыр, яйца (в огромных количествах), кофе, воду с лимоном и сахаром и пиво. Он кормил лошадь овсом или рожью, иногда хлебом и даже пивом [1, с. 12].

В Гданьске художник провел два месяца, с 11 июня по 10 августа, навещая друзей, совершая многочисленные визиты к друзьям и семье, постоянно проживая в родном доме на улице Святого Духа[1]. Гданьская элита дружески приветствовала знаменитого берлинского мастера.

Большая часть записей дневника Д. Ходовецкого относится к полякам, живущим в Гданьске, которые прислуживали гданьским жителям, обладавшим титулами и богатством. Центральной фигурой компании был предводитель дворянства Ян Габриэль Подоски (1719–1777), который занимает много места в записях художника. В глазах жителей Гданьска этот дворянин заслужил имя великого и возвышенного. Художник изобразил примаса дважды и был награжден дукатами за свою работу. Он тщательно отметил эти факты, потому что о примасе бытовало мнение как о человеке, который платил скупо и чаще и охотнее не платил вовсе.

В непосредственное окружение примаса входили мадам Охмчен, которая выполняла обязанности почетной хозяйки дома, и брат графа Подоского с женой и детьми. Д. Ходовецкий часто бывал в доме примаса. Его принимали, угощая обедами, кофе, ликерами.

Используя посредничество бакалейщика, Д. Ходовецкий встретил воеводу Поморского, Игнатия Франциска Ксаверия Пшебендовского (1731–1791) и его супругу. В беседах с аристократом во время портретных сессий художник ценил художественный вкус графа, часто путешествовавшего по Франции, Италии и Германии.

Благодаря рекомендации Пшебендовской, Д. Ходовецкий был введен в дом генерала Чацкого, где встретил преданную поклонницу своего таланта, старушку Ледоховскую. Графиня Кунегунда Чацка была ученицей художника-живописца Матиаса

Дейша, она не только прекрасно рисовала и гравировала, но и обладала музыкальным талантом.

С семейством Ледоховской художник имел близкие отношения. Д. Ходовецкий увековечил их образы, но особенно любил молодую дочь Ледоховской, которая была очарована талантом художника.

В Гданьске Д. Ходовецкий встретился с художниками, которые постоянно работали здесь: карикатуристом и художником Антоном Лорманом (1735–1780), художником Якобом Весслом (1710–1780) и графиком Матиасом Дейше (1735–1780), но он в дневнике не оставил оценку их работ или положения в городе.

Дневник Д. Ходовецкого содержит сравнительно небольшие отрывки с описанием города. Автор не сообщал, каким он видит город после тридцати лет отсутствия, хотя много ездил по улицам и пригородам. Лаконично описаны районы Лангфур (совр. Вжещ) и Олива. Но художник раскрыл свою эрудицию в связи с посещением Двора Артуса и церквей Гданьска. Он ограничился перечислением названий увиденных картин и скульптур, предлагая простые оценки о хорошем или плохом их исполнении. Единственный критерий, который упоминается в журнале, – это верность модели и соответствие реальности, что относится прежде всего к работам самого автора.

Дневник Д. Ходовецкого сопровождается серией из 108 рисунков, которые играют гораздо более интересную роль, чем словесные характеристики. Рисунки из путевого журнала являются исходным материалом для изучения материальной культуры Гданьска 1773 года. Эти рисунки можно разделить на несколько тематических групп: социальные сцены в интерьерах домов (26 рисунков); сцены на верандах и в садах (2 рисунка); прогулки по улицам города (3 рисунка); впечатления от путешествия (13 рисунков); вид на Гданьск и окрестности (8 рисунков); характерные типы жителей (56 рисунков).

Интересно, что иллюстрированные ситуации не нашли словесного комментария в дневнике и, в свою очередь, описанные в дневнике – не переведены в художественную форму.

На одном из рисунков изображен дом, в котором родился художник. Это типичный гданьский многоквартирный дом, расположенный на ул. Святого Духа под номером 54, также известный как дом «Под пеликаном» (рис. 1). Факт рождения Даниеля отец отпраздновал, посадив дерево перед домом. Таким же образом было отмечено появление брата Даниеля – Готфрида. Из рисунков с видами Гданьска и его окрестностей особое внимание следует уделить изображениям проспекта между Лангфуром и Гданьском (рис. 2), улицы Длугой в Гданьске и маяка в Вислоустье (рис. 3). Был отражен момент въезда в Гданьск – автор заметил виселицу, стоявшую у здания пограничной службы. Художник увековечил знаменитую липовую аллею, ведущую из Вжеща в Гданьск, посаженную по инициативе мэра Даниила Грахлата (рис. 4). Рисунок улицы Длугой впечатляет изображением существовавших в то время лип и, что важнее, подъездов, характерных для гданьских многоквартирных домов (рис. 5).

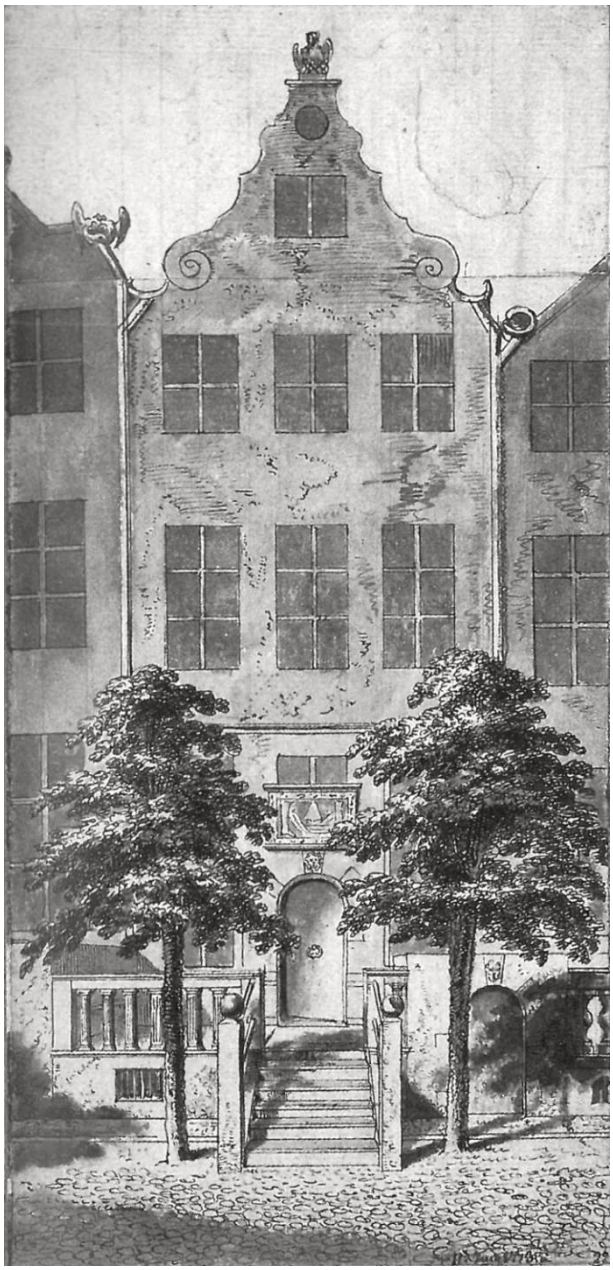
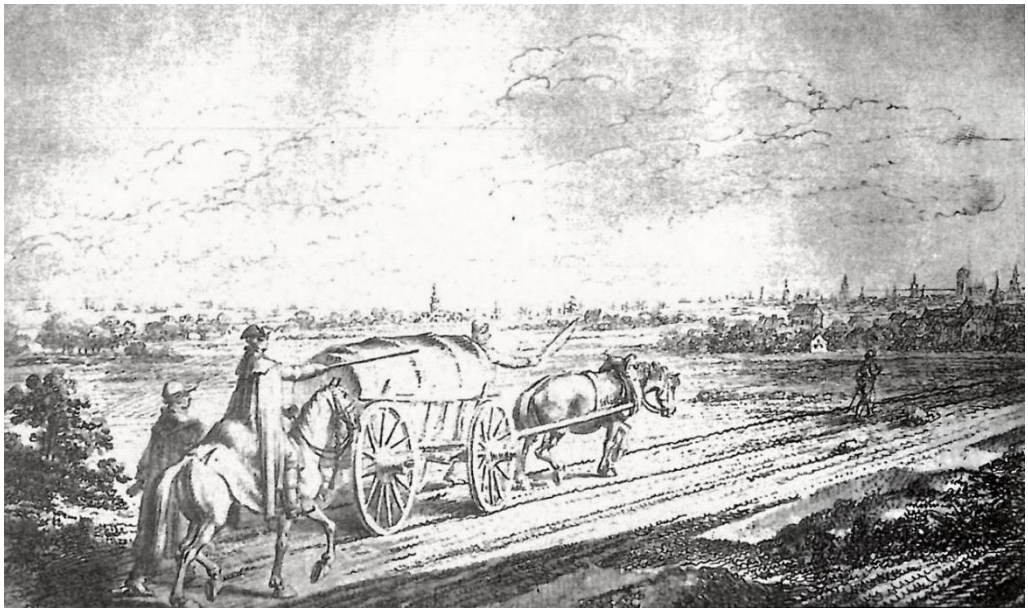


Рис. 1. Ходовецкий Д. Семейный дом Ходовецких. Рисунок из дневника. 23,9 × 11,6. Источник: [1, с. 77].

Внизу:
Рис. 2. Ходовецкий Д. Вид на Гданьск и Вжещ. Рисунок из дневника. 11,1 × 18,4. Источник: [1, с. 73].



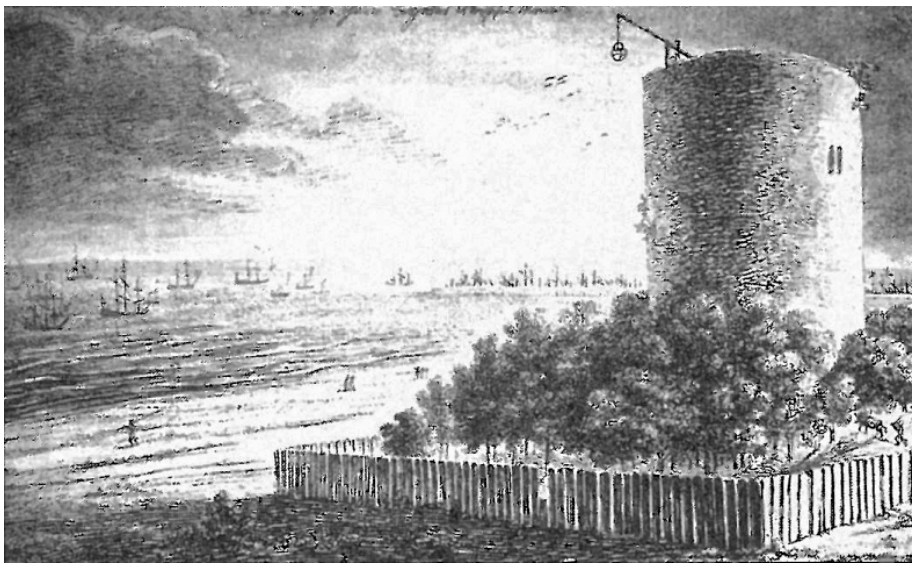


Рис. 3. Ходовецкий Д. Маяк у устья Вислы. Рисунок из дневника. 11,1 × 18,3. Источник: [1, с. 96].

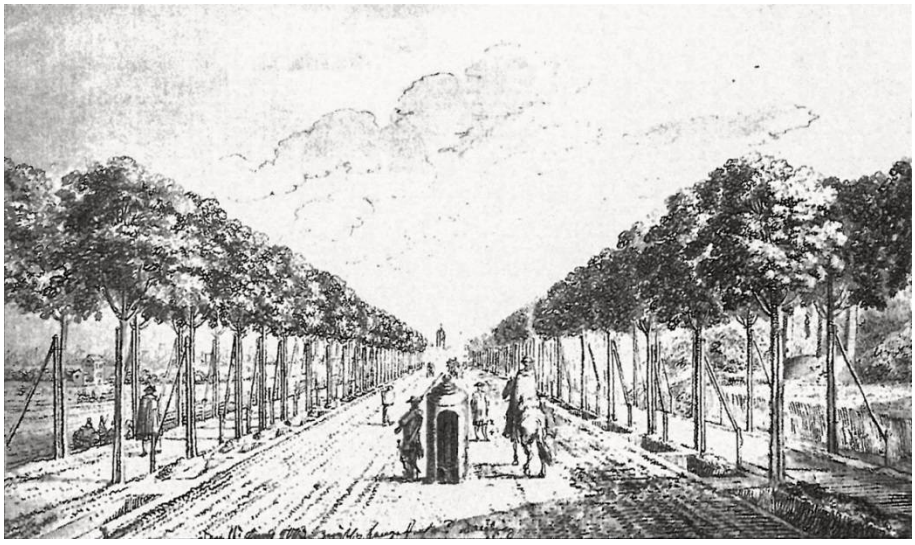


Рис. 4. Ходовецкий Д. Между Вжещем и Гданьском. Рисунок из дневника. 11,1 × 18,3. Источник: [1, с. 73].

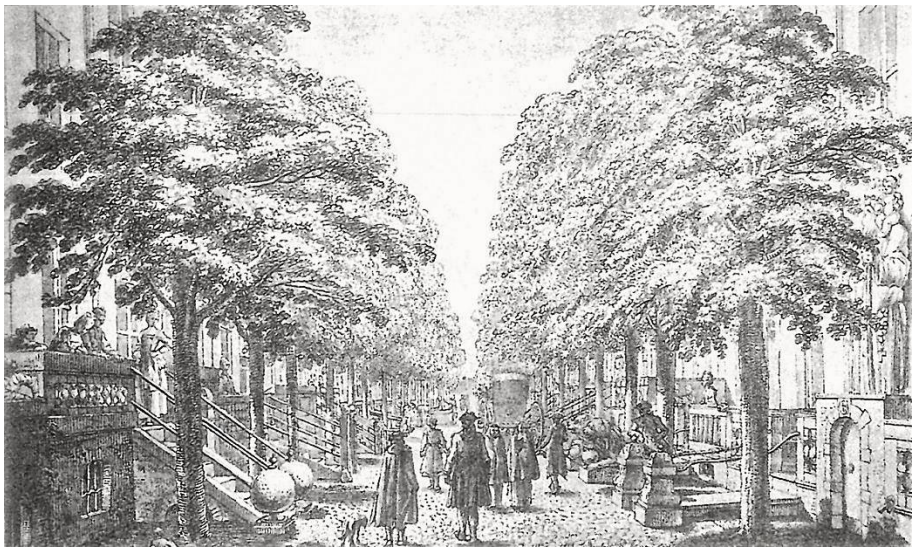


Рис. 5. Ходовецкий Д. Улица Длуга в Гданьске. Рисунок из дневника. 11,2 × 18,4. Источник: [1, с. 77].

Отдельную категорию рисунков составляют те, что изображают интерьеры гданьских домов. На трех рисунках представлена комната, в которой жил художник. Обстановка в этой комнате очень скромная: у стены кровать, кресло, печь, на которой лежит пальто, еще один стул, на этот раз перед шкафом, дорожная сумка и, наконец, стол под двумя большими окнами. Этот стол был его любимым местом работы. Здесь он чаще всего сидел, когда рисовал свои модели. В интерьерах, нарисованных Ходовецким, мы можем видеть изразцовые печи, часто с красочными узорами. Эти печи являются ценной иконографической информацией, так как немногие дошли до наших дней.

Художник также показал спальни. Он часто навещал своих клиентов так рано, что находил их все еще в постели. Надо думать, что это произошло и в случае визита к торговцу Гердесу (рис. 6). В сцене Д. Ходовецкого изображено посещение больной госпожи Гердес. В гданьских спальнях стоят огромные резные кровати с массивными занавесами, ящики, прислоненные к стене, вероятно, заполненные постельным бельем и одеждой.

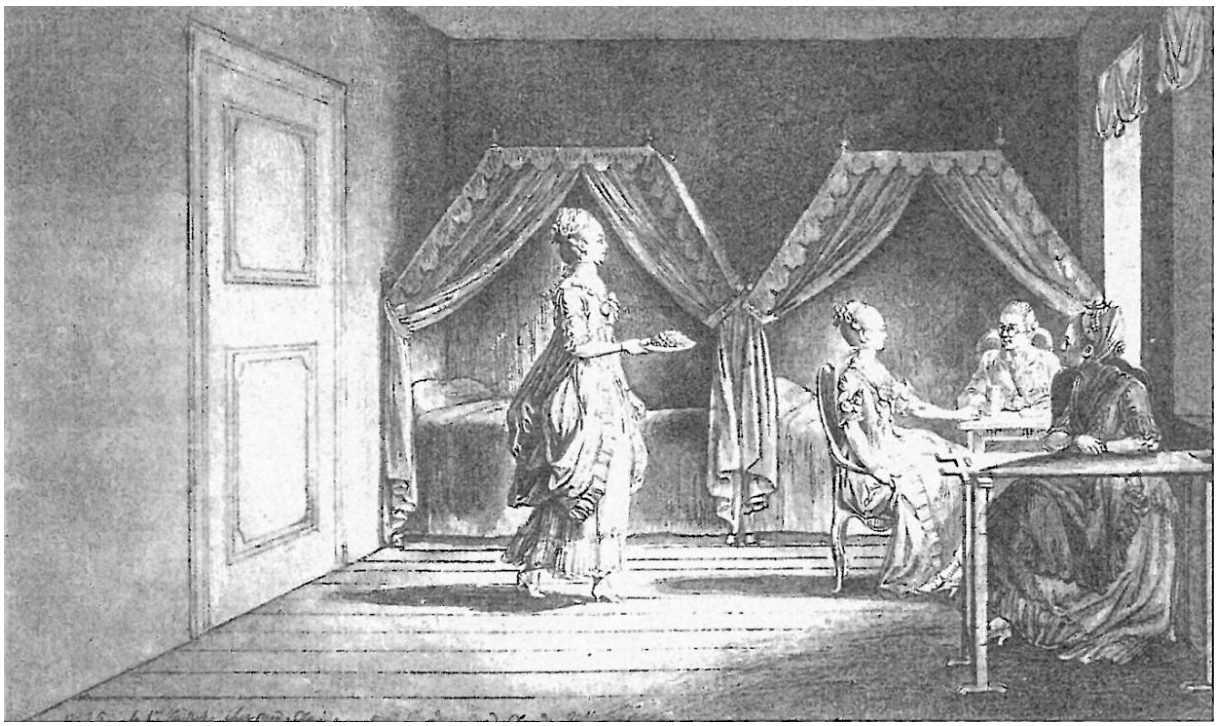


Рис. 6. Ходовецкий Д. Портрет миссис Гердес. Рисунок из дневника. 11,1 × 18,5. Источник: [1, с. 94].

Рисунки из поездки в Гданьск представляют собой особую документацию, зафиксировавшую и немецкие, и польские предметы одежды второй половины XVIII века. Мы наблюдаем старуху Ледоховскую в идеально вырезанной полонеске[2], легком платье с облегающим лифом и драпированным низом юбки с двумя боковыми «крыльями» и коротким «хвостом». Этот тип платья ввела французская мода около 1770 года, он был популярен вплоть до 1790-х годов.

В целом можно заключить, что «Журнал о путешествии в Гданьск» является выдающимся документом об архитектуре города, его материальной культуре, моде, семье и общественной жизни этой эпохи, который сочетает в себе «улыбку рококо с суровой тогой классицизма» [1, с. 12].

Д. Ходовецкий отражает атмосферу тогдашнего города – крепости и порта на реке Мотлава, уличное движение, типажи городских жителей – от плотников до аристократии и церковных иерархов. Художник по-репортерски показал бедность кашубской деревни. Драматическим документом служит сцена продажи ребенка крестьянкой, доведенной до нищеты. Ни один из художников, работающих в Гданьске, не оставил такого репортажа, как Д. Ходовецкий.

Даниэль Ходовецкий в своих рисунках выражал моральные идеалы эпохи Просвещения. Будучи сам их образцом, он хвалил добродетельное поведение, обличал и высмеивал глупость и зло. Он верил в прогресс, в непрерывное проявление своего характера и углубление знаний посредством наблюдения и всестороннего чтения. Он относился к искусству как к миссии, ссылаясь на моральную критику в духе Д. Дидро. Ходовецкий утверждал, что счастливый дом – лучшая школа всех моральных достоинств.

В пяти рисунках из путевого журнала в Гданьск в 1773 году художник предпринял резкую, яростную критику нравов того времени. В них мы наблюдаем язвительное исследование примаса Подоски, который был побит руками своих придворных: изображенный на рисунке епископ сидит на стуле предстоятеля и наслаждается лестью и покорностью. Другая насмешливая иллюстрация показывает примаса в нижнем белье: полный удовлетворения, он сидит в ночной рубашке с колпаком на голове, как принц на троне, и с восхищением смотрит на свое отражение в зеркале (рис. 7). Это большое исследование человеческой гордыни, тщеславия, самолюбования, которое показывает человека с низкими моральными качествами и сложным характером, для кого почести, богатство и праздный образ жизни были самой большой ценностью. Это самая насмешливая характеристика человека во всем творчестве Ходовецкого.



Рис. 7. Ходовецкий Д. Принц примас Подоски. Рисунок из дневника. 11,5 х 9,1. Источник: [2, с. 94].

В 1773 году в Германии было предпринято несколько изданий «Журнала о путешествии в Гданьск», куда вошли 108 рисунков к тексту. Наилучшим образом подготовленное раннее издание, датированное 1894 г., было выполнено Вольфгангом фон Эттигеном. Следующее издание журнала было опубликовано уже на рубеже XIX–XX веков, а в 1994 году в Берлине вышел в свет новейший вариант журнала путешествий. Том I содержит критический обзор дневника, сделанный Клодом Кейшем [1, с. 32]. Во втором томе представлено 108 иллюстраций с комментариями Вилли Гейсмайера. Это лучшее и наиболее полное издание журнала путешествий в Данциг в 1773 году Даниэля Ходовецкого на немецком языке [2, с. 15].

Журнал путешествий в Гданьск не переводился на польский язык до 2000 года. В ходе полемики о национальности Д. Ходовецкого небольшие фрагменты появились в статье Болеслава Маковского [1, с. 45]. Публиковались обычно некоторые рисунки из журнала, связанные с Гданьском [1, с. 17]. Самые выразительные зарисовки были обнародованы в альбоме Анджея Рышкевича [1, с. 32]. 30 факсимильных рисунков из ежедневника были представлены на Гданьской художественной выставке «Aurea Porta Rzeczypospolitej» в Национальном музее в Гданьске [1, с. XVI]. Карл Бринитцер писал, что дневник путешествия Д. Ходовецкого напоминает «Воспоминания» Иоганны Шопенгауэр, у них есть общий знаменатель: наслаждение картиной родного города [1, с. 44].

В дополнение к журналу о путешествиях в Гданьск Даниэль Ходовецкий оставил два других журнала о путешествиях. В 1773 году он описал экспедицию в Дрезден и Лейпциг, а в 1789 году – поездку в Дрезден, Лейпциг, Галле и Дессау. По сравнению с этими журналами и небольшими путевыми заметками журнал путешествия в Гданьск 1773 года занимает особое место. В нем существует большое расхождение между текстом и рисунками. Журнал был написан, как уже упоминалось, по-французски, велся систематически, художник отмечал в нем все, что его интересовало на данный момент, развлекало, очаровывало, возмущало. Он поделился своими взглядами, страхами и небольшими размышлениями. Текст этого дневника несет в себе следы интимности деталей, которые художник хотел сохранить только для себя. С очаровательной наивной честностью он описывал старых и новых друзей, с которыми встречался. Возможно, поэтому так мало в этом письменном дневнике размышлений о родном городе, которого художник не видел уже тридцать лет.

Однако в 108 рисунках, сопровождающих ежедневник, ситуация иная. Художник рисовал их больше для будущего читателя, чем для себя. Эту коллекцию Д. Ходовецкий всю оставшуюся жизнь с гордостью показывал друзьям. Созданные элегантной, легкой и утонченной линией, они характеризуются изяществом формы, яркостью и непосредственностью наблюдения.

Рисунки в журнале создали новые иконографические темы, ранее неизвестные гданьскому искусству, такие как социальные сцены на улицах и в интерьерах домов, прогулки по улицам города. Художник сумел увековечить великолепие Гданьска незадолго до политического и художественного падения города.

Рисунки из путевого журнала в Гданьск представляют собой шедевр документального рисовального исследования, созданный с той же точностью, что и рисунки для научных работ. Их художественная ценность основана на умелом сочетании легкости рисунка, типичного для французского рококо, с классицистической

объективностью. Сам художник искал средства художественного выражения, находя свой собственный стиль, характеризуемый слегка неестественно вытянутым способом изображения фигур с маленькими головами и точными деталями одежды, шаблонным воссозданием деревьев. Мягкость линии, ее живописность, игра света, излучаемое настроение и организация воздушного пространства в некоторых рисунках выдают также увлечение искусством Рембрандта.

Журнал о путешествиях в Гданьск является необычным документом, который запечатлел повседневную жизнь города в последней трети XVIII века. Художник посмотрел на место детства нежным взглядом любящего сына, который отдал необычайную дань этому городу.

Примечания

1. Другое мнение на эту тему представлено в [4, с.17].
2. Полонеска – женский предмет гардероба, модный в XVIII веке.

Литература

1. Daniela Chodowieckiego dziennik z podróży do Gdańska z 1773 roku. – Gdańsk: Finna: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2002. – 93 s., [48] s. rys.

2. Daniela Chodowieckiego podróż z Berlina do Gdańska w 1773 roku. – Berlin: Stiftung Archiv der Akademie der Kunst, 2001. – 140 S. : Ill.

3. Encyklopedia Gdańska / Red. Blazej Sliwinski. – Gdańsk: Fundacja Gdańska, 2012.

4. Zabuska K. Daniela Chodowieckiego przypadki. Rzecz o artyście spełnionym z Gdańskiem i Berlinem w tle. – Gdańsk: Fundacja terytoria książki, 2018. – 320 s.

Статья поступила в редакцию 19.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.012

IMAGES OF A CITY AND ITS PEOPLE IN THE WORK OF THE ARTIST DANIEL CHODOWIECKI (1726–1801)

Turek, Marian
University of Gdańsk, Gdańsk, Poland

Abstract

The article is devoted to the work of Daniel Chodowiecki (1726–1801) and focuses on his record of a visit to Danzig (now Gdańsk, Poland), which had been the city of his birth and the early years of his life. Despite the lack of any formal training in art, he became famous as a book illustrator and went on to become the director of the Academy of Fine Arts in Berlin. In 1773 he returned to Danzig for several months, during which he made detailed notes, accompanied by sketches, in the form of a "journal de voyage," a genre popular in European culture during the Enlightenment. Through this he conveyed a personal view of incidents that took place on the long journey and during his stay in Danzig. The effect is that of a panorama of the life of the city, enlivened by details, presented somewhat critically, of everyday life and leisure. The illustrations form expressive images of the streets of the city and its inhabitants. The artist noted meetings both with Polish noblemen and with commoners and vividly conveyed the city's street life of artisans, vendors and the poor. The journal is full of brief reflections and sketches of scenes from the city's social life. He draws on a range of experiences, from the minor inconveniences of travel to the diet and health of his neighbors. The drawings that accompany the journal are, arguably, among the best in the artist's oeuvre.

Keywords: Daniel Chodowiecki; Chodovetsky; artist; eighteenth century Danzig; Gdańsk; Berlin; sketches; citizens; city streets; journal de voyage.

For citation:

Turek M. Images of a city and its people in the work of the artist Daniel Chodowiecki (1726–1801). *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 162–173. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/21/ DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.012. (In Russian).

Information about the author:

Turek, Marian – Habilitated Doctor, Emeritus Professor of Economics, University of Gdansk, Gdansk, Poland. Email: ekomt@univ.gda.pl

References

1. *Daniela Chodowieckiego dziennik z podróży do Gdańska z 1773 roku* [Daniel Chodowiecki's journal of a visit to Gdańsk in 1773]. Gdańsk, Finna, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2002. 93 p., [48] p. of plates. (In Polish)

2. *Daniela Chodowieckiego podróż z Berlina do Gdańska w 1773 roku* [Daniel Chodowiecki's journey from Berlin to Gdańsk in 1773]. Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Kunst, 2001. 140 S. : Ill. (In German and Polish)

3. *Encyklopedia Gdańska* [Encyclopedia of Gdansk. Ed. by Blazej Sliwinski]. Gdańsk, Fundacja Gdańska, 2012. (In Polish)

4. Zabuska K. *Daniela Chodowieckiego przypadki. Rzecz o artyście spełnionym z Gdańskiem i Berlinem w tle* [On Daniel Chodowiecki: an exploration against the background of Gdańsk and Berlin]. Gdańsk, Fundacja terytoria książki, 2018. 320 p. (In Polish)

Received: December 19, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.013 УДК 7.011

КИТАЙСКИЙ СТИЛЬ (ШИНУАЗРИ) В АРХИТЕКТУРЕ И ПЛАНИРОВКЕ ЛОНДОНА ПЕРИОДА РЕГЕНТСТВА (1811–1820)

Неглинская Марина Александровна
Институт востоковедения Российской академии наук, г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

Статья посвящена обоснованию структурного значения «китайского стиля» (шинуазри) для архитектуры Англии периода Регентства. Английская «китайщина» активно развивалась в садах и декоративно-прикладном искусстве, согласуясь с классическими стилями XVIII века и эклектикой XIX столетия. Происходившие синхронно перемены в архитектуре и планировке британской столицы, отвечая логике собственного развития Лондона, стали отчасти результатом контактов с Поднебесной империей и вдохновлялись примером цинского Пекина. В статье показано, что улица Риджент-стрит, связавшая исторический центр Лондона с Риджентс-парком, явилась первой расположенной по оси север-юг столичной магистралью, которая определила начало возвращения города к принципам регулярной планировки.

Ключевые слова: китайский стиль; шинуазри; архитектура Англии; Лондон; Риджент-стрит; Риджентс-парк; летний дворец Юаньминъюань; Пекин; эклектика; культурный диалог.

Для цитирования:

Неглинская М.А. Китайский стиль (шинуазри) в архитектуре и планировке Лондона периода Регентства (1811–1820) // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 174–184. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.013. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/22/

Информация об авторе:

Неглинская Марина Александровна – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела сравнительного культуроведения, Институт востоковедения Российской академии наук, г. Москва, Российская Федерация. Email: neglinskaya@mail.ru

Появление в Лондоне архитектуры шинуазри предваряет эпоху Регентства (1811–1820) и правление короля Георга IV (1762–1830, на троне с 1820 г.). Образцами архитектурной китайщины 1740-х – 1750-х гг. были рокайльные увеселительные сады Рейнлаг и Воксхол [2, с. 182–183]. В ботанических садах Кью (Суррей, теперь в черте Большого Лондона) при отце принца-регента Георге III (1738–1820, на троне с 1760 г.) появились «китайские» постройки, выполненные по проекту Уильяма Чемберса, во время службы в Ост-Индской компании посетившего Китай и прославившегося изданиями об архитектуре и садах Поднебесной (рис. 1).

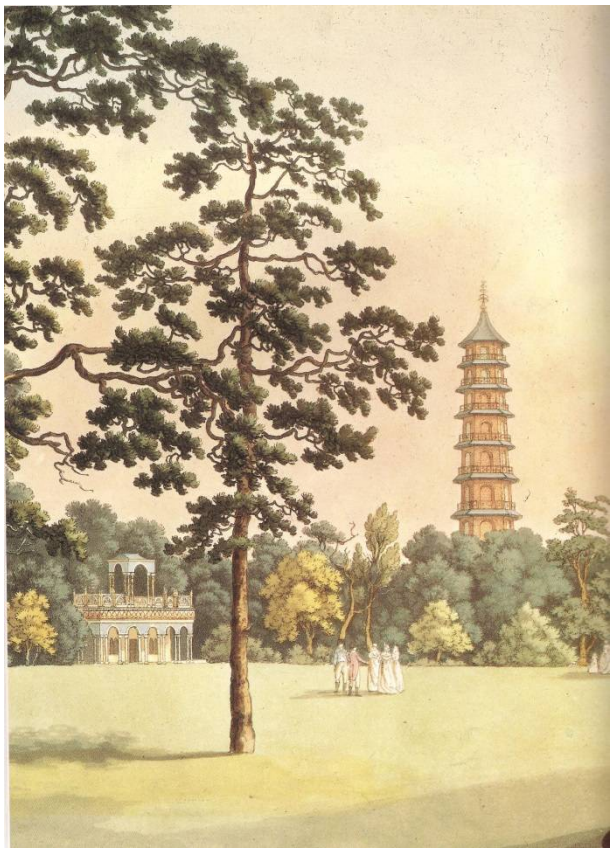


Рис. 1. Вид на «китайскую» пагоду У. Чемберса в парке Кью. Фрагмент английской гравюры. 1789. Источник: [2, с. 150].

До начала XIX века Чемберс (1723–1796, королевский архитектор с 1761 г.) оставался одним из наиболее авторитетных европейских мастеров, работавших в китайском стиле [5, с. 235–238]. Как резонно заметил Б.М. Соколов, китайская тема, выступавшая стимулом развития стиля рококо, «уже в начале XVIII века стала средством пропаганды “естественного” садоводства, а в 1750-х породила концепцию “англо-китайского” сада» [9, с. 389–390]. Термин «англо-китайский сад» («jardin anglo-chinois») обычно означает стилевое направление, соединяющее элементы архитектурной китайщины с «естественным» или пейзажным английским парком эпохи романтизма, и подразумевает принципиальные отличия от регулярного французского парка, давшего свою версию шинуазри. В процессе развития пейзажный сад освободился от «китайских» архитектурных атрибутов и, по мнению цитируемого автора, стал отражением характерных особенностей английской культуры и признаком национальной самоидентификации в искусстве.

Первой столичной постройкой шинуазри, созданной для принца до начала эпохи Регентства, стала его резиденция Карлтон-хаус (1780-е, проект Генри Холланда (1745–

1806), интерьеры Луи Дагера), располагавшаяся вблизи Сент-Джеймского парка и Вестминстера. Как отмечается в «Истории английской архитектуры» Кидсона П., Мюррея П. и Томпсона П., «хотя в 1826 году это здание было разрушено, мы знаем, как оно выглядело, и его план показывает, что Холланд очень умело планировал интерьер. С некоторыми изменениями сохранился коринфский портик здания – портик Национальной галереи, – но первоначально его отгораживала от улицы стоявшая перед ним ширма из ионических колонн, которые также должны были придавать строению французский вид» [4, с. 283]. «Китайским» было только внутреннее убранство Карлтон-хауса, сочетавшее фантазию шинуазри с неоклассическими формами [2, с. 187–188].

К периоду Регентства относились пострадавшие от пожара и ныне утраченные здания в китайском стиле, выстроенные в 1814 году на территории лондонского парка Святого Якова по проекту любимого архитектора принца – Джона Нэша (1752–1835) к празднику столетия Ганноверской династии (1714–1901). Так привилегия знати – «китайские» сады – постепенно превращалась в явление массового искусства, характеризующее английскую городскую систему развлечений [2, с. 185]. И все же принц-регент до конца дней остался верным поклонником шинуазри, благодаря чему дух аристократической китайщины XVIII века отчасти унаследовало и буржуазное XIX столетие.

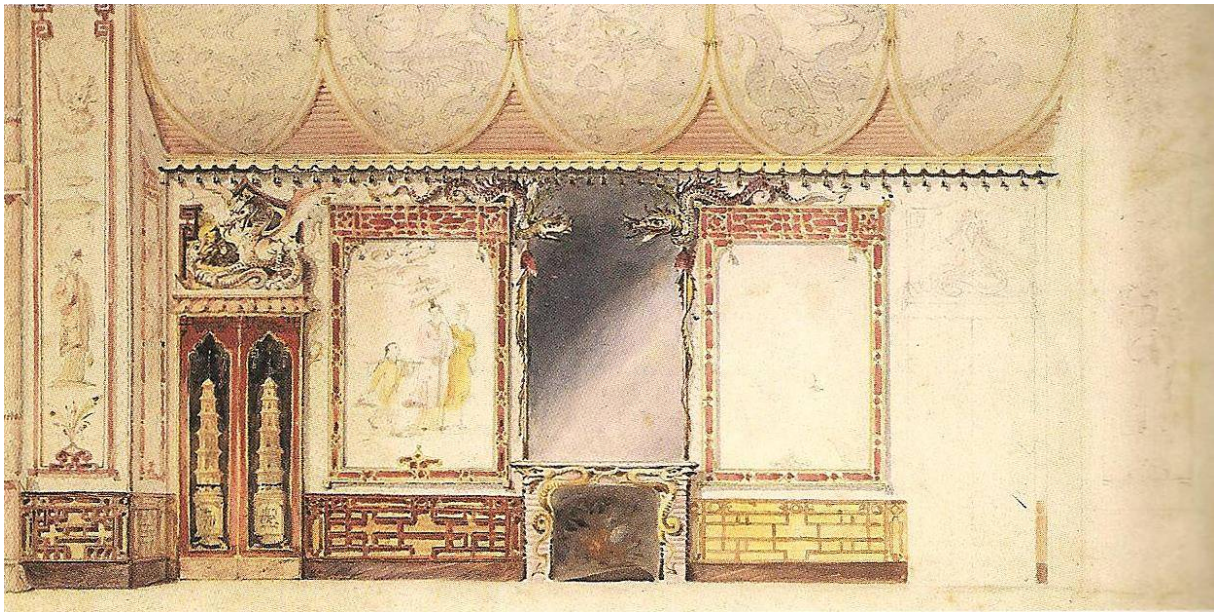


Рис. 2. Джоунз Р. Эскиз салона Королевского павильона в Брайтоне. Конец 1810-х – начало 1820-х. Источник: [2, с. 192].

Лучше столичных проектов сохранился Королевский павильон на берегу пролива Ла-Манш в Брайтоне, первый эскиз которого, предложенный Генри Холландом, стилистически сближался с архитектурой Карлтон-хауса, но в 1815–1822 годах реализовали замысел Нэша, сочетавший «индийский» фасад с куполами и интерьеры в китайском стиле [4, с. 295] (рис. 2). Известно, что один из неосуществленных проектов Брайтонского павильона подражал архитектуре летнего дворца цинского императора Цяньлуна (на троне 1736–1795) в Саду совершенной ясности/Юаньминъюань [2, с. 190], служившего местом посольских приемов (рис. 3). Знакомство английской публики

с видами Юаньминъюаня обеспечили выставлявшиеся в лондонской Королевской Академии графические листы Уильяма Александера (1767–1816) – художника при посольстве в Китай лорда Маккартни (1792–1793) [12, с. 61; 14] (рис. 4). Ансамбль цинского Сада совершенной ясности заслуживает внимания и как вероятный прообраз Риджентс–парка в Лондоне.

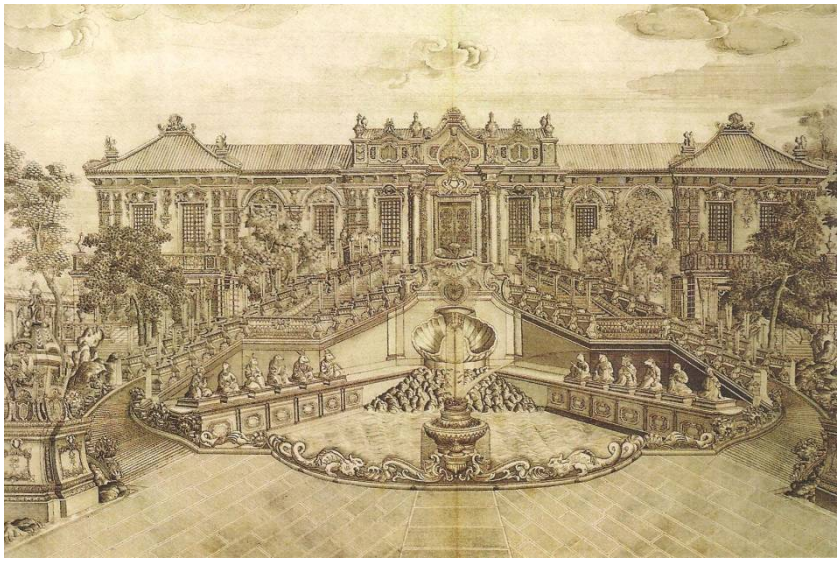


Рис. 3. «Зал тихих морей (Хайяньтан)» – одно из зданий «европейского» дворца в ансамбле Юаньминьюань. Офорт. Пекинские придворные мастерские. Период Цяньлун (1736–1795). Музей Гугун (Пекин). Источник: [13, S. 128].

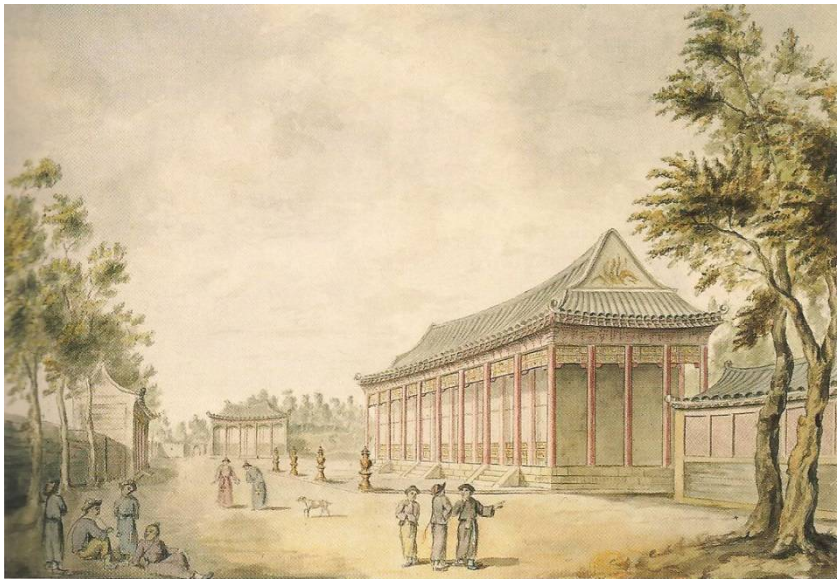


Рис. 4. Александер У. Зал аудиенций в ансамбле Юаньминьюань. Тушь, перо. 1793–1794. Британская библиотека (Лондон). Источник: [12, p.61].

Реализация проекта столичного парка Регентства и прилегающей улицы Риджент-стрит началась вскоре после получения принцем (будущим королем Георгом IV) титула регента (1811). По счастливой случайности тогда же истек срок аренды для сельскохозяйственных нужд участка королевской земли в районе Мерилебоун, в начале XIX века – северо-западной окраины британской столицы. Джон Нэш планировал создание на этой земле нового парка, летней резиденции регента и более двух десятков вилл и коттеджей для сдачи внаем членам Парламента. Резиденцию, однако, даже не начали строить, другие замыслы частично осуществили; проложенная в направлении север-юг магистраль Риджент-стрит связала новый ансамбль с Вестминстером [4, с. 292–293] (рис. 5).

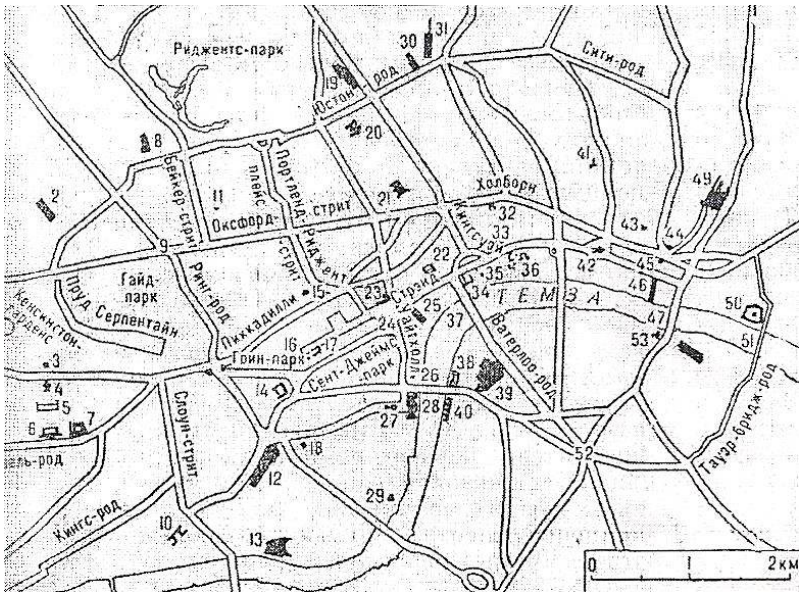


Рис. 5. Размещение Риджент-стрит и Риджентс-парка на схеме Лондона. Источник: [1, с. 339].

Согласно плану Нэша, по сторонам Риджентс-парка, огибаемого двумя кольцевыми аллеями и по форме близкого квадрату со скругленными углами, в 1820-х выстроили огораживающие ордерные террасы – Честерскую, Ганноверскую, Йоркскую и Камберлендскую; северная сторона парка, обозначенная каналом, открыта на Примроуз-хилл (Холм первоцветов). В 1822 году, в период работы Нэша над Брайтонским павильоном, в Риджентс-парке появился украшенный экзотическими гранеными куполами особняк Сассекс-плейс. Самая ранняя вилла – Холм (The Holm, 1818), спроектированная Д. Бертоном (1800–1881), существует поныне. Бертону же принадлежат проекты входящих в ансамбль Регентства зданий Сент-Джонс-лодж с примыкающим садом и Лондонского зоопарка, с 1828 года занимающего участок на севере Риджентс-парка (рис. 6). В 1830 г. было создано озеро с островами неправильных форм, примыкающее изнутри к юго-западному углу ансамбля. Несколькими годами позднее новый королевский парк столицы открыли для посещения публики [10, с. 81–88].

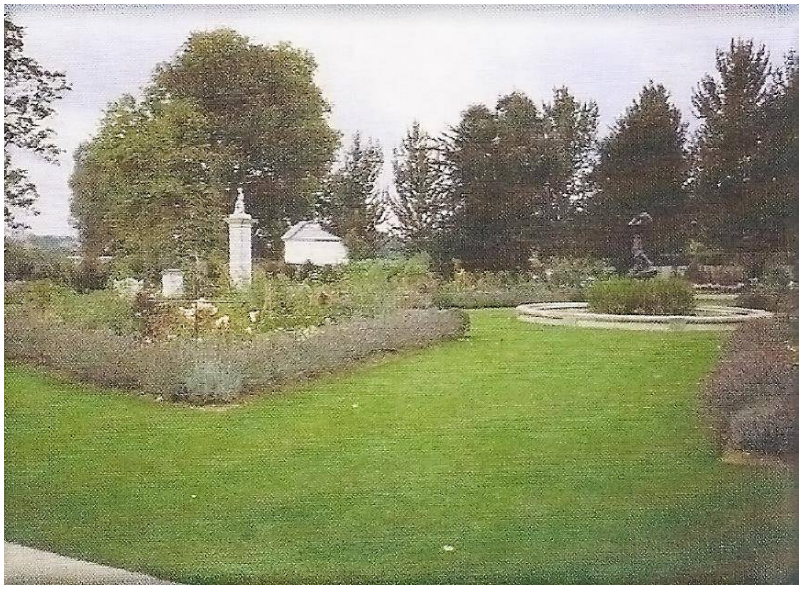


Рис. 6. Вид «внутреннего» парка вблизи Сент-Джонс-лодж, Риджентс-парк, Лондон. Фото Джеффри Янга. Источник: [10, цв. вкл.].

В Риджентс-парке Нэш смог применить усвоенные им от знаменитого садового дизайнера Хэмфри Рептона (1752–1818) представления о живописной организации пейзажно-архитектурного ансамбля, позволившие создать ощущение свободного пространства в заполненном строениями ландшафте. В ряду рассматриваемых Рептоном вариантов искусственного пейзажа были: «классический сад с террасой и партером, приближенный к дому; частный сад для пользования семьи; американский – с растениями только американскими; китайский – у пруда и большого китайского же павильона, декорированный китайскими растениями; ботанический сад для ученых занятий», а также парк с животными (зверинец) и английский парк с обсаженными кустарником аллеями, способный объединить все типы садов в целостный ансамбль [6, с. 155–156]. Идея «букета садов» на композиционном уровне отразила принципы эклектики. Именно так ныне оформлены крупнейшие исторические ансамбли в центре Лондона. В Парке Регентства кроме построек, задуманных Нэшем при участии Бертона, размещаются теперь резиденция американского посла (в особняке XX века), учебное заведение Риджентс-колледж и Центральная лондонская мечеть [10, с. 81–88]. В отличие от других королевских ансамблей Риджентс-парк с самого начала существовал как «букет садов», что роднит его не только с современными ему западными парками, но и с цинским Садом совершенной ясности/Юаньминъюань XVIII века.

Лежащий вблизи исторического Пекина Юаньминъюань был летней резиденцией императоров династии Цин (1644–1911) вплоть до тотального разрушения этого ансамбля во время Опиумных войн (1840–1860); в период Гуансюй (1875–1908) летний дворцовый комплекс частично восстановили и переименовали в Ихэюань (Сад мира и гармонии) [11, с. 46–61]. В течение XVIII века цинская загородная резиденция под Пекином эволюционировала от традиционного для Поднебесной дворцового ансамбля среди имитирующего южный китайский пейзаж озерно-островного ландшафта к занимавшему площадь около 340 гектаров конгломерату дворцов и садов с искусственными водоемами, вобравшему в себя и копии знаменитых памятников Южного Китая (реплику сучжоуского Сада львов/Шицзылинь XIV века), и «европейский» дворец в стиле барокко в окружении регулярных аллей и фонтанов, спроектированный для Цяньлуна служившими при пекинском дворе католическими миссионерами [13]. По традиции планы летней резиденции Юаньминъюань и составляющих ее малых ансамблей имеют прямоугольные или квадратные очертания, соответствуя китайскому геометрическому символу Земли – квадрату (рис. 7). Система сравнительно небольших «внутренних» дворцов и садов, каждый из которых играл роль композиционного модуля, позволяла структурировать весь обширный комплекс и сделать более содержательным диалог его архитектурных и пейзажных элементов. Выступая цинской версией эклектики, Сад совершенной ясности Цяньлуна по структуре сближался с художественным стилем периода Регентства.

Еще более примечательны композиционные совпадения в размещении пекинского «зимнего» дворца Гугун, лежащего в центре китайской столицы, и расположенного к северо-западу от Пекина летнего дворца Юаньминъюань (рис. 8), с одной стороны, – лондонского Карлтон-хауса в районе Вестминстера и задуманной, но неосуществленной летней резиденции в Риджентс-парке на северо-западе Лондона, с другой стороны.



Рис. 7. Схема ансамбля Юаньминьюань конца XVIII – первой трети XIX вв. (реконструкция). Источник: [11, p. 56].

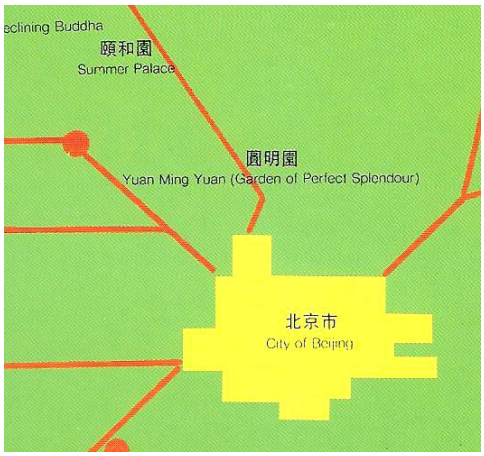


Рис. 8. Схема расположения летнего дворца Юаньминьюань относительно исторического центра Пекина. Источник: [11, p. 115].

Исторически сложившийся приоритет в композиции Лондона широтной оси запад-восток (большинство городских улиц следовало течению Темзы) отличает британскую столицу от верного древнему канону цинского Пекина, структуру которого составляла сеть «цзин-вэй» скрещивающихся под прямым углом меридианных (юг-север) и широтных (восток-запад) улиц при главенстве меридианных осей – вертикалей на географической карте, символически соотносимых в Китае с вертикалью императорской власти [8, с. 242–282]. Направленная вдоль меридиана улица Риджент-стрит, связавшая парламентскую зону и Карлтон-хаус с новым парком, преобразила Лондон, став первой современной магистралью и, как отметил Саймон Дженкинс, позволив городу успешно конкурировать с другими историческими городами Запада [3, с. 258], а также (добавим) предвосхитить османовскую реконструкцию Парижа 1850-х – 1860-х годов. Примечательно, что в ансамбле Регентства китайская тема обусловила уже не архитектурный декор зданий, как было прежде, а само планировочное решение этой части Лондона.

Согласно альтернативной оценке, строительство ансамбля Регентства в целом «производилось с репрезентативной целью и к тому же без учета будущего развития столицы» [1, с. 301]. С последним утверждением трудно согласиться хотя бы потому, что градостроительная ситуация в британской столице после буржуазной революции (1640–1660) определялась, как отмечено в цитируемой статье, отсутствием единого плана застройки Лондона, и крупные проекты, подобные ансамблю Регентства, вплоть до середины XX века могли быть реализованы лишь на землях, принадлежащих короне. К XIX столетию относятся и два других градостроительных проекта: в 1812–1830 годах при участии того же Нэша был оформлен район Оксфорд-Серкус, а позднее в центре столицы проложили еще одну меридианную улицу Кингсуэй (1889–1906), идущую параллельно Риджент-стрит к востоку от нее [1, с. 339]. Строительство меридианных магистралей в целом означало возврат Лондона к принципам регулярной планировки, близким программе европейского классицизма, и с появлением улицы Регентства, думается, был «вскрыт» канал генетической памяти британской столицы, стоящей

на месте древнего римского гарнизона, который отличала четкая (как в цинском Пекине) геометрия плана.

Однако указание на «репрезентативные цели» не лишено оснований: оно позволяет увязать градостроительный замысел Риджентс-парка и меридианной магистрали Риджент-стрит с чисто эмпирическим желанием августейшего заказчика подражать расположению императорских резиденций Пекина, поэтому термин «китайщина» применим к структуре этой части Лондона, отстроенной в годы Регентства.

«Китайский стиль» в Лондоне первой трети XIX века представлял собой нечто парадоксальное. Столичные проекты сохраняли преимущественно второстепенное или прикладное значение (их, как и ранее, создавали для интерьеров и архитектурного оформления садов), но в большинстве своем они либо не реализованы в полной мере, либо снесены еще при жизни принца-регента, что требует пояснения.

Известно, что английское общество не без оснований считало венценосного заказчика шинуазри расточительным и эксцентричным. В годы Регентства и даже после коронации этот правитель «не пользовался популярностью и был объектом всевозможных насмешек. Придя к власти, он потребовал, чтобы кабинет министров выделил ему 550 000 фунтов на оплату долгов. <...> В некрологе даже в Times говорилось, что “никогда еще не было человека, о котором сограждане сожалели бы менее, чем об этом почившем короле”» [Цит. по: 3, с. 257–258].

Таким образом, негативную реакцию среды могла вызвать не эстетика архитектурной китайщины как таковая, а сквозящее в ней стремление принца-регента подражать императорам Китая. Вместе с тем и само явление шинуазри, по-видимому, казалось многим современникам принца неуместным в английской культуре, где к этому времени уже завершилось оформление образа «доброй старой Англии», гармонично воплотившегося в пейзажных (английских) садах и ландшафтной живописи Джона Констебла (1776–1837) (рис. 9).



Рис. 9. Изображение «китайского» павильона конца XVIII века в полотне Джона Констебла «“Квартира” на задворках Алресфорд-холла». 1816. Источник: [2, с. 174].

Тем не менее обращение к китайщине имело для британской культуры рассматриваемого времени вполне рациональные причины: «экзотическое» увлечение принца-регента и расцвет сино-европейского рынка искусств позволили даже в XIX веке сохранить шинуазри как один из полюсов национальной английской традиции. Приведенный в действие механизм культурного сопоставления, или принцип альтернативы, по Ю.М. Лотману [7], помог завершить кодификацию опыта национальной

культуры, оттолкнувшись от находок «чужой» культуры Поднебесной империи, в таком своем качестве потеснившей постоянного для Англии оппонента – Францию.

Принцип альтернативы сохраняет свое значение и в наши дни, что показывает сама эволюция ансамбля Риджентс-парка, которая продолжилась в направлении, заданном Джоном Нэшем: в последней четверти XX столетия в Парке Регентства была выстроена Центральная лондонская мечеть – «восточное» здание с золотым куполом и минаретом.

Литература

1. Великобритания // Искусство стран и народов мира. Архитектура, живопись, скульптура, графика, декоративное искусство. Краткая художественная энциклопедия / Гл. ред. Б.В. Иогансон. – М.: Государственное научное издательство «Советская энциклопедия», 1962. – Т.1. – С. 285–360.

2. Джекобсон Д. Китайский стиль. – М.: «Искусство – XXI век», 2004. – 239 с.

3. Дженкинс С. Краткая история Англии. – М.: «Издательская группа Азбука-Аттикус/ КоЛобри», 2016. – 416 с.

4. Кидсон П., Мюррей П., Томпсон П. История английской архитектуры. – М.: «Центрполиграф», 2003. – 382 с.

5. Ландер И.Г. Китайские сады в английских гравированных изданиях // Образ Поднебесной. Взгляд из Европы. Сборник научных статей XXI Царскосельской научной конференции. Ч.1. – СПб.: «Серебряный век», 2015. – С. 230–249.

6. Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике дворцово-парковых стилей. – Л.: Наука, 1982. – 343 с.

7. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. О семиотическом механизме культуры // Лотман Ю.М. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи, исследования, заметки. – СПб.: Искусство, 2010. – С. 485–503.

8. Неглинская М.А. Китайский стиль цинского двора и европейский предмодернизм. – М.: «Спутник+», 2018. – 432 с.

9. Соколов Б.М. «Англо-китайские» сады европейского Просвещения: от политического мифа к поэтическому пейзажу // Образ Поднебесной. Взгляд из Европы. Сборник научных статей XXI Царскосельской научной конференции. Ч.1. – СПб.: «Серебряный век», 2015. – С. 388–405.

10. Янг Дж. Прогулки по садам и паркам Лондона / Перев. с англ. Т. Новиковой. – М.: «ФАИР», 2009. – 224 с.

11. Beijing: Glimpses of History (Бэйцзин ланьшэн) / Editor Liao Pin. – Beijing: Foreign Languages Press, 1989/2001. – 115 p.

12. China: the Three Emperors (1662–1795) / Edited by Evelin S. Rawski and Jessica Rawson. – London: Royal Academy Publications, 2005. – 494 p.

13. Desroches J.-P. Yuanming Yuan. Die Welt als Garten // Europa und die Kaiser von China. – Frankfurt am Main: Berliner Festspiele / Insel Verlag, 1985. – S. 122–136.

14. Legouix-Sloman S. William Alexander // Europa und die Kaiser von China. – Frankfurt am Main: Berliner Festspiele/ Insel Verlag, 1985. – S. 173–186.

Статья поступила в редакцию 23.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518–7767.2020.01.013

"CHINESE STYLE" IN ARCHITECTURE AND PLANNING OF LONDON (1811–1820)

Neglinskaya, Marina Aleksandrovna
Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation

Abstract

The article shows the structural significance of the "Chinese style" (chinoiserie) for the architecture of England during the Regency period. The "Chinese style" actively developed in English gardens and decorative art, consistent with the classical styles of the 18th century and the eclecticism of the 19th century. Some changes in the architecture and planning of the British capital, which were in line with the logic of London's own development, were also the result of contacts with the Qing Empire (1644–1911) and were inspired by the example of Beijing. The article shows that Regent Street, which connected the historical center of London with Regent's Park, was the first London's highway located along the north-south axis and determined the beginning of the city's return to the principles of regular planning.

Keywords: Chinese style; chinoiserie; architecture of England; London; Regent Street; Regent's Park; Yuanmingyuan Summer Palace; Beijing; eclecticism; cultural dialogue.

For citation:

Neglinskaya M.A. "Chinese Style" in architecture and planning of London (1811–1820). *Iskusstvo Evrazii* = *The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 174–184. DOI: 10.25712/ASTU.2518–7767.2020.01.013. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/22/ (In Russian).

Information about the author:

Neglinskaya, Marina Aleksandrovna – Ph.D., D.Sc. (Art History), Leading Research Fellow, the Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation. Email: neglinskaya@mail.ru

References

1. *Velikobritaniya* [Great Britain]. In: *Iskusstvo stran i narodov mira. Arkhitektura, zhivopis', skul'ptura, grafika, dekorativnoe iskusstvo* [Art of countries and peoples of the world. Architecture, painting, sculpture, graphics, decorative art. Brief Art Encyclopedia. Ed. by B.V. Johanson]. Moscow, Soviet Encyclopedia, 1962, vol. 1, pp. 285–360. (In Russian)

2. Jacobson D. *Kitaiskii stil'* [Chinoiserie]. Moscow, Art – XXI Century, 2004. 239 p. (In Russian)

3. Jenkins S. *Kratkaya istoriya Anglii* [A Short History of England]. Moscow, Publishing Group ABC-Atticus/KoLobri, 2016. 416 p. (In Russian)

4. Kidson P., Murray P., Thompson P. *Istoriya angliiskoi arkhitektury* [History of English architecture]. Moscow, Tsentrpoligraf, 2003. 382 p. (In Russian)

5. Lander I.G. *Kitaiskie sady v angliiskikh gravirovannykh izdaniyakh* [Chinese Gardens in English Engraved Editions]. In: *Obraz Podnebesnoi. Vzglyad iz Evropy* [Celestial Empire Image. A look from Europe. Collection of scientific articles of the XXI Tsarskoye Selo scientific conference. Part 1]. St. Petersburg, Serebryanyi vek, 2015, pp. 230–249. (In Russian)

6. Likhachev D.S. *Poeziya sadov. K semantike dvortsovo-parkovykh stilei* [The poetry of the gardens. On the semantics of palace and park styles]. Leningrad, Nauka, 1982. 343 p. (In Russian)

7. Lotman Yu.M., Uspensky B.A. *O semioticheskom mekhanizme kul'tury* [On the semiotic mechanism of culture]. In: Lotman Yu.M. *Kul'tura i vzryv. Vnutri myslyashchikh mirov. Stat'i, issledovaniya, zametki* [Culture and explosion. Inside the thinking worlds. Articles, studies, notes]. St. Petersburg, Iskusstvo, 2010, pp.485–503. (In Russian)

8. Neglinskaya M.A. *Kitaiskii stil' tsinskogo dvora i evropeiskii predmodernizm* [Chinese style of the Qing court and European premodernism]. Moscow, Sputnik +, 2018. 432 p. (In Russian)

9. Sokolov B.M. *"Anglo-kitaiskie" sady evropeiskogo Prosveshcheniya: ot politicheskogo mifa k poeticheskomu peizazhu* ["Anglo-Chinese" gardens of European Enlightenment: from political myth to poetic landscape]. In: *Obraz Podnebesnoi. Vzglyad iz Evropy. Sbornik nauchnykh statei XXI Tsarskosel'skoi nauchnoi konferentsii. Ch.1* [Celestial Empire Image. A look from Europe. Collection of scientific articles of the XXI Tsarskoye Selo scientific conference. Part 1]. St. Petersburg, Serebryanyi vek, 2015, pp. 388–405. (In Russian)

10. Yang J. *Progulki po sadam i parkam Londona* [Walking through the gardens and parks of London / Transl. from English by T. Novikova]. Moscow, FAIR, 2009. 224 p. (In Russian)

11. Beijing: Glimpses of History. Editor Liao Pin. Beijing, Foreign Languages Press, 1989/2001. 115 p.

12. China: the Three Emperors (1662–1795). Ed. by Evelin S. Rawski and Jessica Rawson. London, Royal Academy Publications, 2005. 494 p.

13. Desroches J.-P. Yuanming Yuan. Die Welt als Garten. In: *Europa und die Kaiser von China*. Frankfurt am Main, Berliner Festspiele / Insel Verlag, 1985, S. 122–136.

14. Legouix-Sloman S. William Alexander. In: *Europa und die Kaiser von China*. Frankfurt am Main, Berliner Festspiele/ Insel Verlag, 1985, S. 173–186.

Received: December 23, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.014 УДК 712[730+72.04]:7.036

ПАРКИ И СКВЕРЫ ХЕЛЬСИНКИ КАК ГОРОДСКАЯ ДОМИНАНТА

Михалкова Татьяна Кирилловна
Союз художников России, Санкт-Петербургское отделение, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

Аннотация

Статья посвящена парковой архитектуре Хельсинки, где общая площадь парков и скверов составляет 30 процентов территории. Внимание автора сосредоточено на парках центральной части города: ландшафтных, прогулочных, ботанических, приморских, то есть предназначенных для всех возрастных групп населения. Почти все они относятся к разряду пейзажных. В качестве особенностей парков Хельсинки автор отмечает взаимодействие природной среды и архитектурных форм, а также использование рельефа местности – холмисто-скального, приморского или лесистого. Важное значение имеет и тот факт, что большая часть общегородских зеленых территорий формировалась одновременно с получением городом статуса столицы Финляндии. Автор также рассматривает как обязательный элемент оформления паркового пространства Хельсинки скульптуру: анималистическую, историко-культурную, символическую. Все это в комплексе с органичным включением парковых зон в городскую среду, естественным взаимодействием с городской архитектурой, функциональностью и разноплановостью позволяет считать общегородские парки и скверы одной из доминант столицы Финляндии.

Ключевые слова: парк; сквер; парковая архитектура; скульптура; городское пространство; Хельсинки; рельеф; городская среда; доминанта.

Для цитирования:

Михалкова Т.К. Парки и скверы Хельсинки как городская доминанта // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 185–195. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.014. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/23/

Информация об авторе:

Михалкова Татьяна Кирилловна – искусствовед, Союз художников России, Санкт-Петербургское отделение, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация; член Ассоциации искусствоведов (АИС). Email: mtkspb2018@yandex.ru

«Сад – не мертвый, а функционирующий объект искусства. Его посещают, в нем гуляют, отдыхают, размышляют, развлекаются – во всякую эпоху по-своему. Он не может быть музеефицирован в той мере, в какой эта музеефикация возможна для архитектурного объекта» [4, с. 21].

Введение

О столице Финляндии Хельсинки существует обширная литература на русском языке – начиная от туристических буклетов и путеводителей и кончая серьезными историко-культурными исследованиями. При этом определенное внимание в каждом из них отводится городской среде, существенную часть которой составляют парки и скверы. Из наиболее интересных публикаций, так или иначе затрагивающих эту тему, назовем, во-первых, книгу московского искусствоведа М.И. Безруковой «Искусство Финляндии» [1]. Несмотря на то, что книга написана в 1986 году, некоторые ее разделы актуальны и по сей день. Так, по тематике нашего обзора интерес представляет рассмотрение монументальной скульптуры Хельсинки второй половины XIX – XX века, поскольку она в большинстве случаев вступает во взаимодействие с элементами окружающего ландшафта. В книге финского документалиста, кинорежиссера и журналиста Арво Туоминена «Русский Хельсинки» [6], выпущенной Институтом публициста и правозащитника Йохана Бекмана в 2015 году, акцент делается на русскоязычном культурном пласте финской столицы, но и здесь внимательный читатель обнаружит пассажи, посвященные заявленной нами теме. Наиболее полно рассматриваемый вопрос представлен в исследовании доктора архитектуры Ю.И. Курбатова «Хельсинки. Образы города», опубликованном в 2013 г. [3]. В книге имеется отдельная глава «Парки и зоны отдыха» [3, с. 182–187]. При этом автор стремится проиллюстрировать взаимодействие природной среды и архитектурных форм, отмечая эту черту как основную особенность финской архитектуры. Тем не менее специально вопрос о классификации хельсинских парков, об их роли в городской среде и жизни горожан исследователями не поднимался. Конечно, рассматриваемая тема очень обширна и могла бы представлять собой объемный научный труд, мы же постараемся лишь высветить основные моменты изучаемого вопроса.

Данная статья не ставит целью провести какие-либо параллели между садово-парковыми комплексами Хельсинки и, скажем, Санкт-Петербурга. Но все же нельзя не сказать хотя бы несколько слов на эту тему. Так, например, петербургский библиотекарь и экскурсовод Н.В. Гаврис в своей статье «Зеленый наряд Владимирского округа» приводит следующие данные: «Сегодня в центре Петербурга на каждого жителя приходится менее пяти квадратных метров зеленых насаждений. …Например, в соседнем Хельсинки средний показатель обеспеченности зелеными насаждениями составляет 122 квадратных метра на человека. В Скандинавии установлен стандарт: от любого жилого дома должно быть не более 300 метров до ближайшего сквера, парка или бульвара» [2, с. 120–121]. И далее: «Сегодня во Владимирском округе приходится всего 1,2 квадратных метра зелени на жителя» [2, с. 123]. А ведь зеленые насаждения – это «легкие города», единственный природный компонент городской среды, способный улучшить ее качество.

Столица Финляндии, Хельсинки – город очень зеленый. Общая площадь парков и скверов в нем составляет 30 процентов от площади самого города. Финляндия – страна чистой экологии, и Хельсинки гордо держит марку одного из самых благополучных городов Европы в этом плане. Собственно, финны предлагают это почувствовать еще на железнодорожном вокзале: поезда «Аллегро» и «Лев Толстой» прибывают прямо к устроенной на перроне природной инсталляции: мох, березка, изгородь.

В данной статье мы не будем касаться парков специализированных: этнокультурных, парков аттракционов, спортивных, выставочных, детских, моносадов (где культивируется одно растение, например, розариев) и перистилей (внутренних двориков с фонтанами, окруженных растительностью). Мы также не коснемся многих известных парков на островах Хельсинки (а островов свыше трехсот), так, например, парка на острове Суоменлинна, где расположена морская крепость Свеаборг, или прогулочного парка на острове Сеурасаари, где собраны десятки крестьянских домов былых времен. Нас будут интересовать, в основном, парки центра города, славные своей историей, которую они смогли донести до современности: ландшафтные, прогулочные, ботанические, приморские, то есть предназначенные для всех возрастных групп населения. На наш взгляд, именно они позволяют выделить зеленую зону Хельсинки как одну из городских доминант. Почти все данные парки Хельсинки можно отнести к разряду пейзажных, регулярная часть представлена лишь в немногих из них и невелика по размеру. Финны не увлекаются партерными садами, боскетами, подстриженные ряды кустарников встречаются, как правило, лишь как обрамление улиц (проспектов) или же кладбищенской территории, где они выполняют функцию ограды (из садов с партером можно назвать, например, летнюю открытую зону «Зимнего сада»). Хельсинки лишь отчасти затронула проблема, вставшая перед большинством европейских городов в середине 1970-х гг., когда уплотнительная застройка городского пространства диктовала необходимость создавать озелененные территории на бросовых землях. Этому способствовал, прежде всего, сам рельеф местности, холмисто-скальный, приморский, лесистый, а также тот фактор, что большая часть хельсинских общегородских парков формировалась одновременно с получением городом статуса столицы Финляндии. В ряде мест в новых районах застройки проблема решалась путем крытых садовых пространств (например, сад «Гардения»). Важным моментом при знакомстве с парками Хельсинки является то, что они расположены довольно близко друг от друга и недалеко от центра города.

Результаты

Знакомство с парками Хельсинки начнется с Эспланады, самого знаменитого вот уже более 200 лет променада финской столицы. Эспланада для жителей Хельсинки – то же, что Елисейские поля для парижан. Хельсинская Эспланада не так длинна, как, скажем, выборгская. И хотя на ней, в отличие от ее выборгской тезки, нет знаменитого «Лося», здесь свои скульптурные достопримечательности. Хельсинская Эспланада начинается бронзовым фонтаном «Хавис Аманда» («Дева моря», «Морская нимфа»), созданным скульптором Вилли Вальгреном в 1908 г. (рис. 1). По замыслу автора, Хавис Аманда должна была символизировать образ города Хельсинки, рожденного, как эта выходящая на берег женщина, из вод Балтийского моря. Скульптура эта создавалась в Париже, Вальгрену позировала девятнадцатилетняя проститутка. В знак протеста

против критики в его адрес за ущемление нравственности Вилли Вальгрен установил обнаженную Аманду спиной к административным зданиям. Фонтан отделяет торговую и портовую жизнь – залив и гавань – от музыкальной (эстрада «Эспаа») и ресторанной (кафе «Капелли»). Вторым организующим центром Эспланады, расположенным посреди парковой аллеи, является памятник народному поэту, автору национального гимна Финляндии Йохану Людвигу Рунебергу (рис. 2). Памятник создан его сыном, Вальтером Рунебергом в 1885 г. У подножия монумента – плита со строфой из национального гимна (он написан на шведском языке). На голове у Рунеберга неизменно сидит чайка.



Рис. 1. Вальгрен В. Фонтан-скульптура «Хавис Аманда». 1908. Бронза. Хельсинки, Эспланада. Источник: wikipedia.org.



Рис. 2. Руneберг В. Памятник Й.Л. Рунебергу. 1885. Бронза. Хельсинки, Эспланада. Источник: finnish.ru.

От скульптуры «Хавис Аманда» можно пойти мимо здания Старого рынка по направлению к причалу паромов «Силья Лайн». Они окажутся слева, а с правой стороны предстанут искусственно созданные террасы Обсерваторского холма, который венчает здание Астрономической обсерватории (Карл Людвиг Энгель, 1834 г.), в 2012 году ставшее музеем. Первоначально этот холм был просто скалой, земля и трава были завезены сюда лет сто назад – сейчас пространство пересекают извилистые дорожки, ведущие к смотровой площадке с прекрасным видом на гавань и Кафедральный собор вдали. Примечательной особенностью парков Хельсинки является использование скалистого рельефа местности. Так, на скале возвышается Успенский собор, у подножия которого – парк. Скалистый и холмистый ландшафт обыгран в одном из старейших парков Хельсинки Кайвопуйсто. В парке Сибелиуса гармонично сочетается скальный ландшафт и водная стихия. Хельсинки являет пример органичного взаимодействия природных факторов с продуманной рукотворностью – везде в городе, где есть хоть какой-то каменистый участок, устроены альпинарии и рокарии.

Следующим в маршруте будет парк Кайвопуйсто (Колодезный парк). Он был создан в 1830-е годы как курорт (водолечебница) для русских дворян. Среди петербургской знати эта здравница пользовалась огромной популярностью. После

Крымской войны курортная жизнь здесь затихла, и территория эта поступила в собственность города, став общегородским парком. Проектирование парка было первым заданием Сванте Олссона, ставшего первым городским садовником. Завершенный в 1904 году парк уже его современники считали одной из главных работ Олссона и одним из лучших исторических городских парков Финляндии. Со скалистого мыса открывается великолепный вид на залив, слева видна крепость Свеаборг. В парке сохранился особняк «Каллиолинна» 1833 года постройки. Небольшая желтая башенка на холме вмещает один из старых телескопов Хельсинки. Обсерватория Урса (рис. 3) действует и ныне по определенному расписанию. Этот приморский ландшафтный парк с использованием рельефа местности обладает сезонной привлекательностью: из-за внушительных размеров он является местом проведения фестивалей.



Рис. 3. Обсерватория Урса. Хельсинки, парк Кайвопуйсто. Источник: rky.fi.



Рис. 4. Ботанический сад «Кайсаниеми». Оранжерея. Хельсинки. Источник: tonkosti.ru.



Рис. 5. Ботанический сад «Кайсаниеми». Оранжерея, внутренний вид павильона. Хельсинки. Источник: tonkosti.ru.

Непосредственно за железнодорожным вокзалом начинается еще один из старейших хельсинских парков – Кайсаниеми, соединяющий крытый оранжерейный павильон с ботаническим садом и прогулочной зоной (рис. 4, 5). Этот парк традиционно считается «парком студентов», поскольку он примыкает к Хельсинскому университету. Ботанический сад здесь был открыт в 1829 году. Это сад непрерывно цветущих растений; крупные группировки пионов, роз, георгинов, лилий, флоксов, гладиолусов, ирисов, бархатцев – делают парк привлекательным все теплое время года. Парк получил свое название по имени хозяйки кафе с прохладительными напитками для студентов – звали ее Кайса Валлунд. Этот ресторан («У Кайсы») существует до сих пор, и первого мая студенты традиционно отмечают здесь день рождения Кайсы. В прогулочной части парка установлен памятник композитору, дирижеру и скрипачу, написавшему музыку национального гимна Финляндии, Фредерику Пациусу.

Если пойти от железнодорожного вокзала в сторону, противоположную Эспланаде, то окажешься на берегу залива Тееленлахти, где в непосредственное взаимодействие с водным пространством вступает парковая зона, занимающая 10 гектаров. Выполняя еще и водозащитную функцию, парк, повторяющий очертания залива, благодаря своим широким дорожкам, является популярным среди любителей скандинавской ходьбы. В этом парке, как, впрочем, и в других парках Хельсинки, совершенно нет тропинок, самовольно проложенных посетителями, в чем сказывается не только дисциплинированность финнов, но и продуманная маршрутная схема. Отличительной чертой парковых зон, граничащих с водоемами, является большое количество водоплавающей птицы – диких гусей и уток, нырков, чаек и лебедей, – их можно увидеть как на воде, так и свободно разгуливающими по дорожкам и газонам.

Обязательным элементом оформления паркового пространства Хельсинки является скульптура: анималистическая, историко-культурная, символическая. Хочется обратить внимание на неприметный сразу памятник парка Тееленлахти, находящийся в замкнутом пространстве и как бы вынесенный за пределы собственно парковой зоны, – на проспект Маннергейма выходит скульптурное изображение финской рунопевицы Ларин Параске работы скульптора Алпо Сайло 1950 года (рис. 6). Сказительница, полускрытая листвой, сидит на небольшом возвышении, к которому ведут ступени, лицо ее обращено к Национальному музею Финляндии. Такое расположение скромного памятника представляется оправданным: Ларин Параске является частью национальной культуры Финляндии.

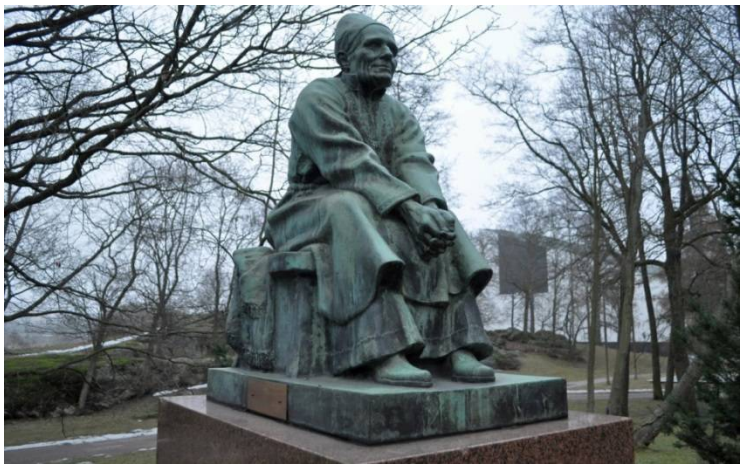


Рис. 6. Сайло А. Памятник Ларин Параске. 1950. Бронза. Хельсинки. Источник: gazetavyborg.ru.

Парк Сибелиуса находится несколько в стороне от центра города, но это обстоятельство ни в коей мере не умаляет его популярности. Абстрактный памятник Яну Сибелиусу, состоящий из 600 полых стальных труб высотой более 8 метров, чем-то напоминающих трубы органа, весит 24 тонны (рис. 7). Памятник был открыт в 1967 году, через десять лет после смерти композитора. Скульптор Эйла Хилтунен выиграла конкурс благодаря многомерности своего произведения, позволяющего посетителю парка войти внутрь памятника и услышать эхо или голоса (а по некоторым данным, и мелодию Сибелиуса), приложив ухо к одной из труб. В отличие от других парковых зон Хельсинки парк Сибелиуса в основном березовый.



Рис. 7. Хилтунен Э. Памятник Сибелиусу. 1967. Сталь. Хельсинки, парк Сибелиуса. Источник: flickr.com.

Гости Хельсинки стремятся посетить находящийся в районе Пунавуори музей изобразительных искусств Синебрюхова, расположенный в фамильном особняке постройки 1840 года, где еще в 1992 году функционировала основанная династией выходцев из России Синебрюховых первая в Скандинавии пивоварня (открыта в 1819 г.). Синебрюховы коллекционировали произведения искусства, которые, наряду с богатым собранием обстановки жилых помещений, составили поистине уникальную экспозицию. К музею примыкает относительно большая зеленая зона с возвышающейся на холме башней из бордового кирпича (рис. 8) – это парк Кофф, или Коффари, как именуют его финны. Однако этот парк ни в коей мере не подпадает под категорию «усадебного». Он максимально открыт городской среде. Под парком проходит автомобильный тоннель, что стало возможно благодаря холмистому рельефу. В отзывах о парке Кофф отмечается, что это одно из любимых мест у местных жителей для принятия солнечных ванн, игры в теннис, пикников на траве в теплое время года и катания на санях зимой. Здесь нередко можно увидеть живописцев, выполняющих зарисовки с натуры, катающихся на пони детей. Тем не менее это пример парка, связанного с музеем, что позволяет посетителям после наслаждения произведениями искусства отдохнуть на природе.

В Хельсинки находится в общей сложности 80 мест для отдыха. Скверы города представляют собой небольшие озелененные территории, используемые для кратковременного отдыха и транзита. Часто они являются элементом оформления площади, на них устанавливают памятники и скульптуры. Скверы соседствуют с церковной постройкой, вклиниваются в кладбищенскую территорию, дополняют

оформление внутреннего двора. Зеленое пространство активно взаимодействует с окружающей архитектурой. Скверы обычно окружают уютные кафе и небольшие ресторанчики. Скверы Хельсинки, пожалуй, не менее интересны, чем парки города, но, конечно, дать им подробную характеристику здесь не представляется возможным. Рассмотрим только два из них.



Рис. 8. Парк Коффари. Хельсинки. Источник: e-finland.ru.

Недалеко от гавани и Торговой площади возвышается Успенский собор, крупнейшая в Северной Европе православная церковь, постройка русского архитектора А.М. Горностаева 1868 года. Храм стоит на высокой скале, благодаря чему отлично виден с моря. У подножия скалы расположился небольшой сквер со скульптурой начала XX века «Женщина-водонос» в центре (рис. 9). Здесь рано расцветают первоцветы, крокусы, мышиный гиацинт и желтые нарциссы, обрамляющие вход к собору по крутой лестнице и как бы приглашающие зайти внутрь. Район этот называется Катаянокка и известен, между прочим, еще и тем, что здесь провела свое детство родившаяся в 1914 году «мама» Муми-троллей, известная писательница Туве Янссон.



Рис. 9. Скульптура «Женщина-водонос». Сквер перед Успенским собором. Хельсинки. Источник: tripadvisor.com.



Рис. 10. Мятюнен Ю. Медведь, разоряющий муравейник. 1931. Красный гранит. Хельсинки, сквер Кархупуйсто. Источник: hs.fi.

Другой район Хельсинки, Каллио, место обитания столичной богемы, находится не так далеко от центра. Обогнув залив Тееленлахти, или пройдя по мосту от парка Кайсаниеми, обязательно попадешь туда. Доминантой этого района является, безусловно, церковь Каллио, построенная в стиле северного модерна в 1908–1912 гг.

архитектором Ларсом Сонком. На это величественное здание открывается обзор с разных точек зрения, в том числе и со сквера Кархупуйсто, расположенного неподалеку. В переводе это «Медвежий сквер», названный так по находящемуся там памятнику из красного гранита «Медведь, разоряющий муравейник» работы скульптора Юсси Мятюнена 1931 года (рис. 10). Сквер очень красиво оформлен цветами разных сортов.

Заключение

Конечно, рассмотренными здесь парками не ограничивается зеленое пространство города Хельсинки, но на их примере удалось показать оригинальное, рациональное и органичное включение парковых зон в городскую среду, естественное взаимодействие с городской архитектурой, функциональность и разноплановость. При этом следует отметить, что скверы тщательно ухожены, парки прибраны, зеленые зоны чисты. Прогулки по ним приятны и нескучны. Хельсинские сады и парки отражают влияние стилей и идеалов разных времен, представляя еще и исторический интерес. Все эти качества позволяют говорить о парках и скверах Хельсинки как одной из городских доминант. Здесь лес, вода, скалы образуют единое природно-окультуренное пространство. Финская столица являет пример города, где живая природа и человеческий быт органично соприкасаются прямо в центре, создавая ту ауру комфорта и защищенности, которая так необходима в стремительном ритме современной жизни. Люди охраняют окружающую среду, а она, в благодарность, оберегает их.

Литература

1. Безрукова М.И. Искусство Финляндии: Основные этапы становления национальной художественной школы. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 256 с.

2. Гаврис Н.В. Зеленый наряд Владимирского округа // На русских просторах (историко-литературный журнал). – 2017. – Вып. 2 (29). – С. 120–129.

3. Курбатов Ю.И. Хельсинки. Образы города. – СПб.: Коло, 2013. – 272 с.

4. Лихачев Д.С. Поэзия садов. – М.: Азбука-Аттикус, 2018. – 413 с.

5. Сады и парки Санкт-Петербурга. XIX – начало XX века. Городское садовое хозяйство / Отв. составитель Н.Г. Жукова, сост. Н.Б. Букштынович. – М.: Центрполиграф, 2004. – 286 с.

6. Туоминен А. Русский Хельсинки. – Хельсинки: Институт Й. Бекмана, 2015. – 250 с.

Статья поступила в редакцию 24.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.014

HELSINKI PARKS AND SQUARES AS THE CITY DOMINANT

Mikhalkova, Tatyana Kirillovna
Union of Artists of Russia, St. Petersburg Branch, St. Petersburg, Russia

Abstract

The article is devoted to the park architecture of Helsinki, where the total area of parks and squares is 30 percent of the territory. The author focused on the parks of the central part of the city: landscape, recreational, botanical, coastal, that is, intended for all age groups of the population. Almost all of them belong to the category of landscape. As features of Helsinki parks, the author notes the interaction of the natural environment and architectural forms, as well as the use of the terrain – hilly-rocky, coastal or wooded. Of great importance is the fact that most of the citywide green areas were formed at the same time that the city received the status of the capital of Finland. The author also considers sculpture: animalistic, historical-cultural, symbolic, as an obligatory element of designing the Helsinki park space. All this in combination with the organic inclusion of park zones in the urban environment, natural interaction with urban architecture, functionality and diversity allows us to consider citywide parks and squares as one of the dominant capital of Finland.

Keywords: park; square; park architecture; sculpture; urban space; Helsinki; relief; urban environment; dominant.

For citation:

Mikhalkova T.K. Helsinki parks and squares as the city dominant. *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 185–195. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.014. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/23/ (In Russian).

Information about the author:

Mikhalkova, Tatyana Kirillovna – Art Critic, Union of Artists of Russia, St. Petersburg Branch, St. Petersburg, Russia; Member of the Association of Art Critics. Email: mtkspb2018@yandex.ru

References

1. Bezrukova M.I. *Iskusstvo Finlyandii: Osnovnye etapy stanovleniya natsional'noi khudozhestvennoi shkoly* [Art of Finland: The main stages in the formation of the national art school]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1986. 256 p. (In Russian)

2. Gavris N.V. *Zelenyi naryad Vladimirskogo okruga* [Green outfit of the Vladimir region]. *Na russkikh prostorakh (istoriko-literaturnyi zhurnal) = On the Russian expanses (historical and literary magazine),* 2017, Issue 2 (29), pp. 120–129. (In Russian)

3. Kurbatov Yu.I. *Khel'sinki. Obrazy goroda* [Helsinki. Images of the city]. St. Petersburg, Kolo, 2013. 272 p. (In Russian)

4. Likhachev D.S. *Poeziya sadov* [The poetry of the gardens]. Moscow, Azbuka-Attikus, 2018. 413 p. (In Russian)

5. *Sady i parki Sankt-Peterburga. XIX – nachalo XX veka. Gorodskoe sadovoe khozyaistvo* [Gardens and parks of St. Petersburg. XIX – beginning of XX century. Urban gardening. Ed. by N.G. Zhukova, N.B. Bukshtynovich]. Moscow, Tsentrpoligraf, 2004. 286 p. (In Russian)

6. Tuominen A. *Russkii Khel'sinki* [Russian Helsinki]. Helsinki, J. Beckman Institute, 2015. 250 p. (In Russian)

Received: December 24, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.015 УДК 7.036.7

НА ПЕРЕКРЕСТКЕ АВАНГАРДА: «ПОТСДАМСКАЯ ПЛОЩАДЬ» Э.Л. КИРХНЕРА

Королева Анастасия Юрьевна [1, 2]

[1] Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

[2] Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

Статья посвящена изучению картины Эрнста Людвига Кирхнера «Потсдамская площадь». Автор ставит своей задачей исследование историко-культурного контекста произведения, занимающего столь важное положение в истории немецкого искусства. Это полотно, написанное в год начала Первой мировой войны, обобщает впечатления недавно приехавшего в Берлин художника от сверхинтенсивной жизни германской столицы последних предвоенных лет. В статье подробно рассматривается история возникновения и роль площади в культурном и мифологическом ландшафте города, анализируется социальный статус героев картины, отмечаются автобиографические коннотации и характерные для нее формально-стилевые приемы. В результате автор приходит к выводу об особом значении «образа города» в лице «Потсдамской площади» как символа эпохи.

Ключевые слова: Эрнст Людвиг Кирхнер; искусство Германии первой половины XX века; экспрессионизм; Первая мировая война; образ города; Берлин; Потсдамская площадь; Потсдамский вокзал; «Потсдамхаус»; Эрна Шиллинг; символ эпохи.

Для цитирования:

Королева А.Ю. На перекрестке авангарда: «Потсдамская площадь» Э.Л. Кирхнера // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 196–211. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.015. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/24/

Информация об авторе:

Королева Анастасия Юрьевна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; доцент, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, г. Москва, Российская Федерация. Email: korolevaanastasia@rambler.ru

Введение

Проблематика «образа города» уже по своей сути подразумевает специфическое отношение к материалу, ибо предлагает нашему вниманию не ведуту, не портрет местности, а обобщенный образ, демонстрирующий некие типические черты того или иного города, однако тщательно отобранные и аранжированные художником в соответствии с собственным видением. Таким образом, мотивы «образа города» становятся, с одной стороны, объективными свидетелями эпохи, с другой же – несут на себе отпечаток индивидуальных особенностей и обстоятельств жизни автора. В таком виде они появляются уже в XIV веке в зарождающемся реалистическом искусстве Европы, развиваясь из архитектурных элементов фона во впечатляющую картину города в сиенских фресках Амброджо Лоренцетти. Однако эта картина одновременно представляет собой важную смысловую и философскую составляющую изображения, свидетельствующую о гуманистических интересах и высоком культурном уровне художника, автора программы и заказчика. В таком виде мотивы «образа города» сохраняются и в авангарде XX столетия.

В этом отношении особое место в европейском искусстве занимает немецкий экспрессионизм [1; 6; 10] как одно из самых субъективных направлений, задачей которого его создатели видели не «портретирование мира», а выражение духовной сути, самой сущности жизни.

Знаковым примером такого рода является предмет нашего исследования – картина Эрнста Людвига Кирхнера «Потсдамская площадь» (1914, рис. 1). В настоящей статье представлены результаты исследования того, как отразились в этой картине события политической, социальной и культурной жизни Германии начала XX века. Один из главных вопросов – почему именно эта картина стала своего рода символом эпохи, квинтэссенцией наших представлений об образе столицы Германии в первые дни Первой мировой войны.

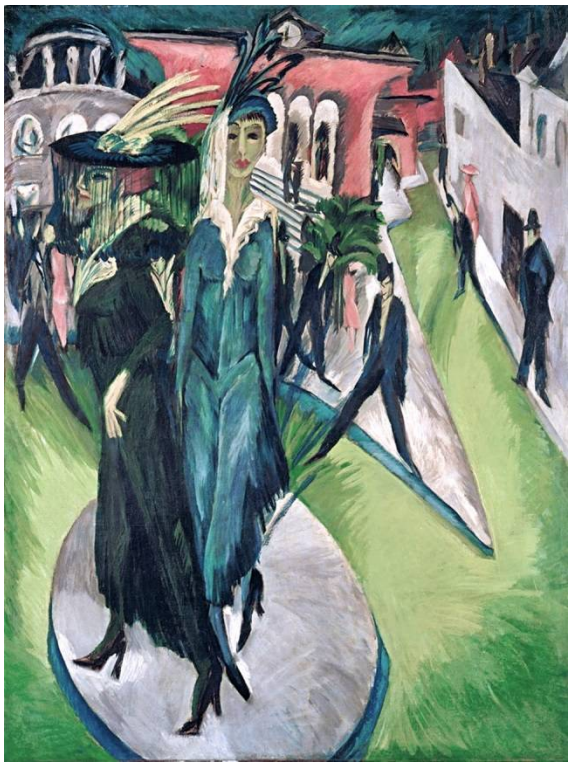


Рис. 1. Кирхнер Э.Л. Потсдамская площадь. 1914. Холст, масло. 200 × 150. Новая национальная галерея, Берлин. Источник: [2].

Актуальность настоящей работы состоит в раскрытии историко-культурного контекста картины в связи с исследованием искусства экспрессионизма и вообще немецкого искусства XX столетия. Что представляется нам важным этапом в развитии отечественного искусствознания в связи с довольно слабо выраженным интересом к искусству этой эпохи. Отчасти эта тема уже поднималась в немецкой науке, когда в 2001 году в Новой национальной галерее Берлина проводилась выставка «Потсдамская площадь. Эрнст Людвиг Кирхнер и закат Пруссии» [2], каталог которой сопровождался научными статьями куратора Роланда Мэрца и других исследователей [3; 4; 5; 7; 8; 11], однако не рассматривавших картину в качестве знакового явления, метки, фиксирующей положение немецкого общества на определенном этапе его исторического развития. В ходе исследования были применены историко-культурный, социокультурный и формально-стилевой методы.

Результаты

Написанная в год начала Первой мировой войны картина Кирхнера «Потсдамская площадь» обобщает впечатления художника от сверхинтенсивной жизни германской столицы последних предвоенных лет, которым он был внимательным и вдумчивым свидетелем. Художественные образы полотна ярки, немного загадочны, интригующе необычны – это столица, увиденная глазами провинциала, ошеломленного ее блеском: после нескольких лет пребывания в Дрездене Берлин должен был показаться ему огромным и разноликим.

Первая встреча с городом – будущим персонажем его картин – произошла у Кирхнера зимой 1908–1909 гг., когда он приехал сюда как бы на разведку вослед перебравшемуся в Берлин приятелю по «Мосту» Максу Пехштейну. Кирхнера быстро захватил новый ритм жизни мегаполиса с его невероятной энергией и художественными впечатлениями, среди которых особенно важными были вынесенные с выставок Сезанна и Матисса (галерея Кассирера, ноябрь 1908 и январь 1909 годов соответственно). С марта 1910 г. Кирхнер наведывается в Берлин все чаще и даже начинает временами работать там в ателье у приятеля (Дурлахерштрассе, 14, район Вильмерсдорф). Постепенно он начинает задумываться о переезде. Трудный выбор между Берлином и Парижем в 1911 г. был в итоге сделан в пользу прусской столицы, интенсивно развивавшейся и ставшей к тому моменту одним из общеевропейских культурных центров. Не в последнюю очередь на выбор повлияли впечатления от насыщенной художественной жизни Берлина, представлявшей молодому живописцу возможность занять свое место на художественном Олимпе немецкого авангарда.

После недолгого периода «неустроенности» в октябре 1913 года Кирхнер находит, наконец, приют в новом ателье под крышей на Кернерштрассе, 45, район Штеглиц. Недорогие апартаменты с видом на Фриденауэрский мост и железнодорожные пути станут его главным пристанищем в Берлине. Видимая из окна мастерской железнодорожная линия наземного метро (S-Bahn) Ванзеебан соединяла (и соединяет до сих пор) юго-восточные пригороды города с центром и могла за пятнадцать минут доставить художника на Потсдамский вокзал, ставший для него как бы второй мастерской. На площади перед вокзалом обретались, как и на Кернерштрассе, его излюбленные натурщики. Как и для сотен тысяч других приезжих (а известно, что население города выросло за последние три десятилетия XIX века втрое, примерно

с 300 тысяч до миллиона), Потсдамская площадь стала для художника олицетворением нового пульса жизни, цивилизации и прогресса.

История возникновения и развития Потсдамской площади во многом объясняет ее особое положение в мифологии города. Своим возникновением она обязана строительству городской стены, осуществленному по инициативе Фридриха Великого в 1734–1736 годах. Расположенная перед одними из 14 ворот стены, она лежала в начале дорог, ведущих к загородным резиденциям – в Шарлоттенбург (Bellevue-allee) и на Потсдам (Potsdamerstrasse), где спустя 10 лет был возведен новый дворец прусского короля Сан-Суси, положивший начало оживленному движению в этой части города. Таможенные сборы у Потсдамских ворот[1] демонстрируют возросшее значение восточного направления: собираемые здесь деньги составили весомую часть доходов Пруссии и использовались для финансирования армии Фридриха [3, с. 51]. Ее архитектурное оформление было начато еще в конце XVIII века и затем продолжено возведением Лейпцигской площади по другую сторону стены в 1828 году, создавшей впоследствии после ее сноса в 1867 году единый ансамбль двух площадей.

В 1838 году у въезда в город появился первый в Берлине вокзал, жизнь здесь стала еще более оживленной (рис. 2). В последующие 1840-е годы в районе обеих площадей малоэтажная застройка уступила место репрезентативным многоэтажным зданиям. Среди них – министерства сельского хозяйства и военно-морское, а также дворец принца-адмирала Альберта. Указом 1853 года запрещалось строительство фабрик в окрестностях, и восточная окраина города постепенно превращалась в респектабельный район зажиточного бюргерства со всеми прелестями градостроительства XIX столетия – со свободной застройкой без тесноты, широкими аллеями и променадами, каналами и парками. Здесь селились зажиточные торговцы, богатые банкиры и промышленники, ученые и художники. Очень скоро эта часть города стала излюбленным местом для прогулок горожан. Огромный зеленый квартал, протянувшийся от Потсдамских ворот до Клейстпарка, получил неофициальное название Шенебергской ривьеры. А снос устаревших укреплений окончательно превратил некогда периферийную зону в «сердце города».



Рис. 2. Мисснер М. Потсдамский вокзал. 1910. Городской музей, Берлин. Источник: [2].

В последнюю треть XIX века прилегающая к вокзалу площадь и окружающие ее улицы стали оживленной торговой зоной с интенсивным движением. В районе Вильгельмштрассе возник правительственный квартал, Бееренштрассе превратилась в банковский центр и место расположения контор крупных строительных компаний, Шутцен-, Кохс- и Маркграфенштрассе – в штаб-квартиру берлинской прессы, Фридрихштрассе – в средоточие городских развлечений и туристическую мекку.

Площади Потсдамская и Лейпцигская с окрестными улицами активно застраивались отелями на любой вкус и кошелек. Наибольшей славой пользовались выходящий своими фасадами на Потсдамскую площадь и Бельвюштрассе «Бельвюотель» с его широкими протяженными террасами, играющими роль открытого кафе и биргартена; фешенебельный «Палас-отель» на 110 комнат и обширными общими салонами; вместительный отель средней руки «Саксония» и, наконец, открытый в 1907 году роскошный «Фюрстенхоф» на Лейпигерплац и Кенигрэтцерштрассе (ныне Штреземанштрассе) на 300 кроватей, со 100 ванными комнатами, с большим количеством разнообразных услуг и магазинов в первом этаже. Стремительно росла индустрия услуг и развлечений. Всюду возникали кафе, бары и рестораны, винные и пивные. От демократичного, поистине народного кафе «Йости» до потрясающего воображение винного дома «Рейнгольд» с залами, отделанными перламутром, мрамором, мозаиками, ониксом, эбеновым деревом и так далее, со скульптурами и выдержанными «все сплошь в циклопическом югендштиле» [3, с. 59]. Уже в 1882 году обе площади были электрифицированы компанией «Сименс и Хальске», вызвав неподдельный восторг жителей города и особенно «гостей» столицы.



Рис. 3. Гоффманн Г. Потсдамская площадь с вокзалом и «Домом отечества» на заднем плане. Ок.1930. Источник: [2].

Настоящим символом роскошной жизни Берлина начала XX века стал знаменитый «Потсдамхаус» (позднее получивший название «Дом отечества»), построенный в 1911–1912 гг. по проекту архитектора Франца Генриха Швехтена в непосредственной близости от вокзала, вместе с которым они и составили основной ряд узнаваемых мотивов площади на интересующей нас картине Кирхнера (рис. 3). В известном более как «Дом наслаждений» огромном комплексе на ряду с конторами крупных фирм располагались огромный кинотеатр на 196 мест, так называемая «Пальмовая комната» под куполом – танцевальный зал, сопоставимый с парижским «Мулен руж», кафе

Пиккадили на 2500 человек (через 10 лет под управлением семьи Кемпински на его месте возникнет крупнейшее в мире кафе «Отечество») и еще несколько тематических ресторанов и кафе. Здание одновременно могло вместить в себя до 8000 человек, беспрестанно привлекая служащих, деловых людей и туристов днем, ищущих развлечения, рестораны и разнообразие, а также проституток ночью [9].

Ну и, конечно же, нельзя не сказать о большом количестве магазинов и лавок, концентрирующихся на площади и вокруг нее. Главным объектом притяжения здесь был расположенный на Лейпцигерплац грандиозный универмаг «Вертхайм», построенный в 1899–1906 годах, и в котором на удивление горожан можно было приобрести товары всех видов – от верхней одежды до галантереи и от продуктов питания до красок, – что было новым словом в торговле того времени.

Уже в конце XIX века Потсдамская площадь превратилась в крупный транспортный узел, связывающий железные дороги, трамвайные пути, а с 1902 года еще и конечную станцию первой линии берлинской подземки. Площадь стала «воротами» города для стремительно пребывающего населения Берлина. Именно Потсдамской площадью столица встречала многочисленных приезжих, потрясая воображение провинциальных бюргеров, прибывающих из тихих уголков империи. По подсчетам на 1895 год с шести утра до десяти часов вечера через площадь проходило 9 тысяч пешеходов и 18 тысяч колесных «экипажей» [3, с. 53]. В сознании немцев начала XX века площадь олицетворяла новый строй жизни со все убыстряющимся ритмом.

Именно с этого момента окончательно изменилась ее репутация. Площадь «перешла на круглосуточный режим работы», респектабельная и деловая днем, вечером она скидывала с себя все приличия и превращалась в центр ночной жизни со всеми ее тайнами и пороками, становилась объектом притяжения туристов, любопытствующих, праздно шатающихся и завсегдатаев всех слоев общества. Отчасти именно в этом кроется секрет привлекательности Потсдамской площади для художника. Ее позднее созревание в структуре городского пространства не успело зафиксировать за ней определенного амплуа, обусловленного историческим развитием. Так, если за Александрплац прочно закрепилась репутация пролетарского района с его затрапезными пивнушками, недорогими лавчонками и мелким криминалом, то Кудамм с его изысканными магазинами и ателье ассоциировался со светской элегантностью лощеных щеголей, авангардных художников и миром богемы, а Парижская площадь с дворцами и посольствами – с высшим обществом аристократов и дипломатов. Потсдамская же площадь – это тигель берлинской жизни, в водовороте которого перемешивались люди всех слоев общества: государственные умы и мелкие чиновники, промышленники и ремесленники, ученые и торговцы, юристы и воры, журналисты, художники и разнорабочие, домохозяйки и проститутки. Именно Потсдамская площадь с ее мифическим ореолом богатейшей площади Европы стала символом нового Берлина, который на глазах превращался в крупнейший европейский мегаполис, норовящий составить конкуренцию Лондону и Парижу.

Большинство городских пейзажей с видами города были написаны Кирхнером в период покорения столицы с 1911 по 1914 годы. Берлин, с одной стороны, привлекал художника своей атмосферой напряженной духовной жизни и вседозволенностью, так резко контрастировавшими с наивностью и естественными добродетелями небольших городов, но с другой – этот новый образ жизни несколько тяготил его. Спустя

несколько лет сам Кирхнер описывал этот период как самые одинокие годы своей жизни, когда он «проводил мучительные и неспокойные дни и ночи, бродя по улицам и площадям, полным людей и машин» [3, с. 53].

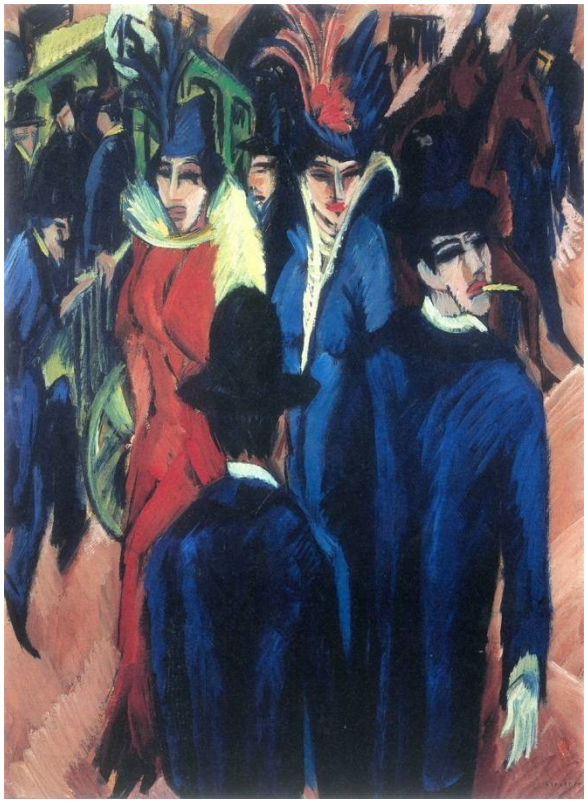


Рис. 4. Кирхнер Э.Л. Уличная сцена в Берлине. 1913. Холст, масло. 121 × 95. Музей «Моста», Берлин. Источник: [2].

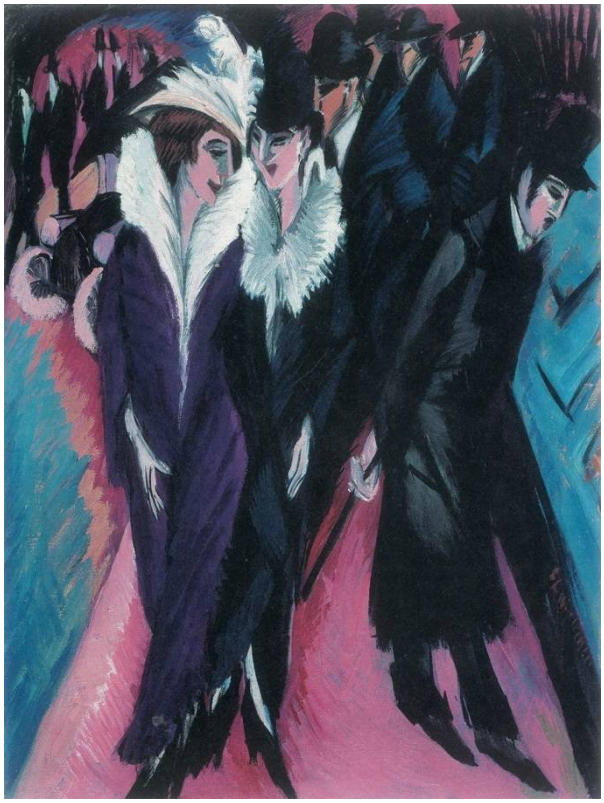


Рис. 5. Кирхнер Э.Л. Улица. 1913. Холст, масло. 120 × 91. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Источник: [2].

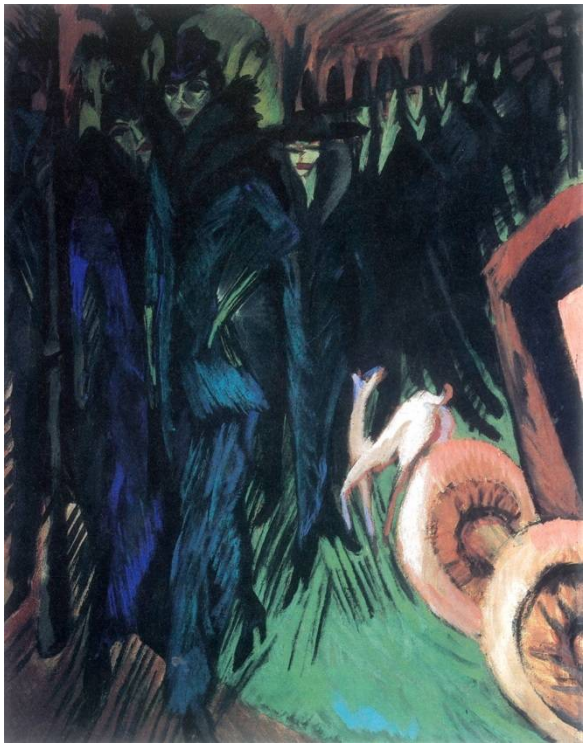


Рис. 6. Кирхнер Э.Л. Улица Фридрихштрассе в Берлине. 1914. Холст, масло. 126 × 91. Государственная галерея Штутгарта, Штутгарт. Источник: [2].

И без того депрессивное состояние одиночества усиливалось болезненным пристрастием художника к алкоголю и начинающейся наркоманией. И главной темой этих городских зарисовок мастера стали собственно не архитектурные мотивы, а взаимоотношения города и человека, а также человека и человека в реалиях большого города. Герой кирхнеровских картин такого рода это «чужак» в городе, где все такие же «чужаки» и друг другу, и городу, и одновременно все «свои», но и «ничьи» конкретно. Его радости исчерпываются случайными связями и «шапочными» знакомствами (рис. 4–6).

Картина с изображением Потсдамской площади стала кульминацией творческих поисков художника в изображении уличных сцен. Ни одно другое полотно подобного рода не имело такого количества подготовительных набросков и эскизов. К их числу относятся как мгновенные зарисовки, так называемые «штурмскитце», с изображением мужских и женских фигур, объединенных архитектурными элементами фона (рис. 7), так и более вдумчивые эскизы, в которых постепенно формулируется основная идея будущей картины, объединившей конкретный топографический мотив с уличными образами из картин предыдущего этапа (рис. 8). В процессе работы меняются ракурсы, количество фигур в композиционных сцепках, ритмичность повторяющихся мотивов. Возникает ощущение, что за экспрессионистическим видом городской площади стоит серьезная работа по выстраиванию наполненной знаками и смыслами большой исторической картины.



Рис. 7. Кирхнер Э.Л. Потсдамская площадь. 1914. Графитный карандаш, бумага. 20,5 × 16,5. Музей «Моста», Берлин. Источник: [2].



Рис. 8. Кирхнер Э.Л. Потсдамская площадь. 1914. Уголь, картон. 67,5 × 51,2. Музей «Моста», Берлин. Источник: [2].

Здесь отчетливо обозначены время и место действия – Потсдамский вокзал с узнаваемыми аркадами фасада и часами занимает центральное место в архитектурной декорации площади, слева от него виднеется купольная ротонда «Потсдамхауса» (рис. 9, 10) с крупными арочными окнами, словно бы фиксируя в глазах зрителя представления о Берлине как о городе удовольствий и развлечений. Стрелки вокзальных часов, к нашему удивлению, показывают полночь: площадь и в это время ярко освещена и многолюдна. На первом плане две эффектно одетые женщины, находящиеся в центре площади на островке безопасности. Изысканные силуэты их обтягивающих платьев и шляпы с перьями соответствуют вычурной моде «belle epoche». Однако женщины, на первый взгляд, из приличного общества оборачиваются проститутками.

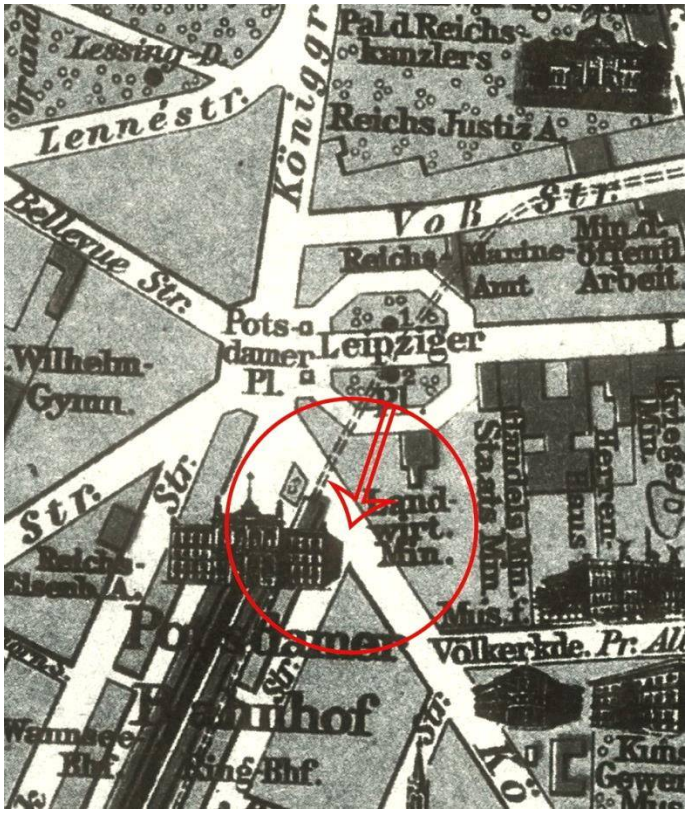


Рис. 9. Потсдамская и Лейпцигская площади на карте Берлина. Источник: [2].

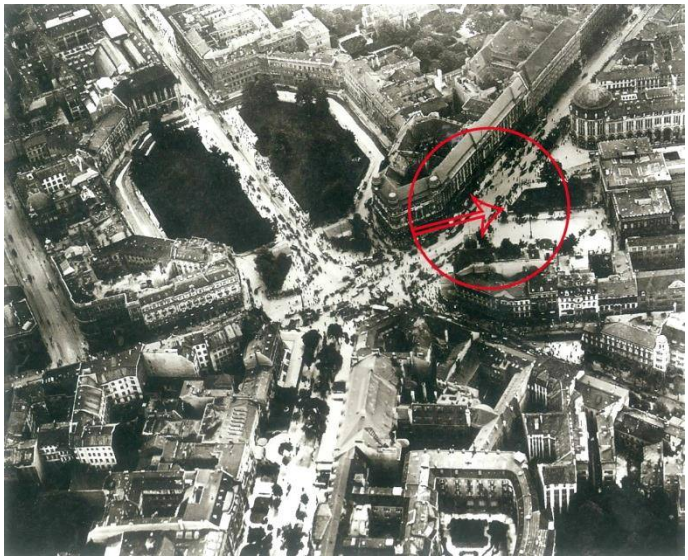


Рис. 10. Потсдамская и Лейпцигская площади с воздуха. Ок. 1920. Источник: [2].

Императорский указ 1871 года запрещал в Германии сутенерство, что имело следствием закрытие всех публичных домов и развитие уличной проституции. Специальные правила полностью регламентировали жизнь зарегистрированной в полицейском участке представительницы древнейшей профессии. Среди них: обязательный медицинский осмотр, запрет на курение и пение, на посещение общественных мест, в том числе театров, опер и концертов, а также на пребывание в определенных местах города (Унтер ден Линден, Фридрихштрассе, Лейпцигер- и Потсдамерплац) [12]. Полиция нравов получила возможность неограниченного контроля над местом проживания девушек. А под подозрение с легкостью могла попасть любая женщина, слишком долго находившаяся на улице без сопровождения мужчины. Несмотря на это, к рубежу веков в Берлине было зарегистрировано 50 тысяч проституток, а Потсдамская площадь с ее круглосуточно пульсирующим ритмом, наряду со знаменитым в этом отношении кафе «Националь» на Фридрихштрассе, стала главным центром ночной жизни.

Типичные судьбы для Берлина середины 1910-х годов. Не найдя средств к существованию, проституцией вынуждены были заниматься и совсем молодые женщины, приехавшие из провинции и не нашедшие себе работы в условиях жесткой конкуренции перенаселенного города. Проститутками становились и «военные вдовы», количество которых уже в первые месяцы войны было впечатляющим. На улицах города появлялось все больше женщин в черных одеждах. А уже в сентябре 1914 года один из модных магазинов поблизости от Потсдамерплац украсил свой фасад 10-метровым в высоту плакатом, рекламирующим траурную одежду [11, с. 134]. Это одеяние – единственная метка времени действия в картине. Несмотря на начавшуюся войну, площадь еще не успела опустеть.

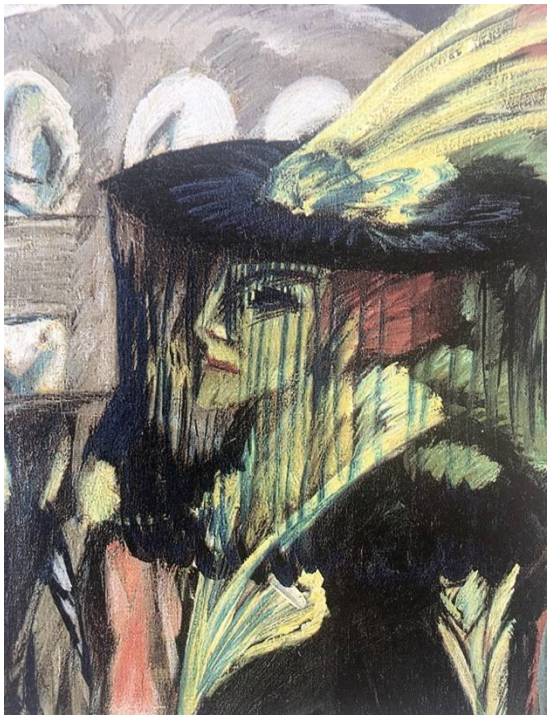


Рис. 11. Кирхнер Э.Л. Потсдамская площадь (фрагмент). 1914. Холст, масло. 200 × 150. Новая национальная галерея, Берлин. Источник: [2].

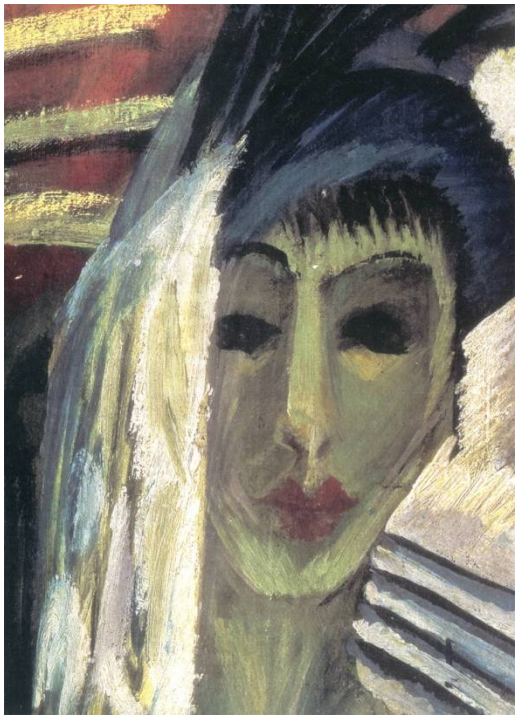


Рис. 12. Кирхнер Э.Л. Потсдамская площадь (фрагмент). 1914. Холст, масло. 200 × 150. Новая национальная галерея, Берлин. Источник: [2].

Изображенная в профиль вдова с вуалью в черном является портретом Эрны Шиллинг (рис. 11) – подруги жизни художника, а молодая кокотка – старшей сестры Эрны – Герды (рис. 12), знакомство Кирхнера с которыми произошло в 1912 году. Будучи танцовщицами ночного клуба, эмансипированные девушки вели богемный образ жизни и пропагандировали «свободную любовь». Вероятнее всего, в ателье молодого художника Эрна попала в качестве натурщицы и вскоре стала его главной моделью. Увлекаясь вышивкой и шитьем, она оформила мастерскую и устраивала здесь свои экстравагантные танцевальные шоу, составив таким образом с ним «коллаборативное предприятие». Очень быстро она стала близкой подругой для мастера, превратившись в его импрессарио, которым и оставалась до конца жизни. Ее мигрирующий из картины в картину облик урожденной берлинки отныне символизировал этот, так и не ставший художнику родным, город. А ее траурный костюм в «Потсдамской площади» есть выражение затаенных страхов уходящего в октябре 1914 года добровольцем в армию Кирхнера, все еще находящегося в патриотической эйфории и воодушевленного романтикой войны.

В одежде этих «куртизанок поневоле» нет ничего фривольного, она тщательно скрывает тело и ничем не выдает их профессии, разве что комичные шляпы с гротескно преувеличенными перьями служат маячком для окружающих мужчин. Однако художник намеренно акцентирует половые органы женщин и силуэты их фигур, не оставляя простора для размышлений о роде их занятий. Нарядные кокотки, расположенные на очерченном кругом, символизирующем женское начало, асфальте, являются приманкой для праздно шатающихся господ. Один из них делает решительный шаг в сторону уличных дев, соединяя острый треугольник площади – очевидно имеющий фаллические коннотации, с островком. Его широко расставленные ноги, изображенные в виде перевернутой буквы «V», словно представляют собой мост, возможно, намекая одновременно и на причастность художника к недавно распавшейся группе «Мост». Этот подчеркнуто неиндивидуализированный, даже лишенный черт лица фланер – один из многих таких же неприкаянных, бесцельно блуждающих по городу в поисках случайных удовольствий. В то же время в этом образе легко узнается духовный «автопортрет» неприкаянного художника. Словно бы неожиданно его фигура мультиплицируется в образах таких же безлицых, хорошо одетых, на первый взгляд респектабельных господ. Она повторяется в мужской фигуре у правого края картины на фоне белой стены здания, чуть поодаль возле женщины в розовом и в едва различимой фигуре в конце тротуара, в зеркальном «отражении» двух персонажей в центре картины слева от «главного героя», в фигуре еще одного не сразу зримого на фоне «Потсдамхауса» («Дома удовольствий») клиента, изображенного у левого края картины. Все они стоят на широко расставленных ногах или делают шаг вперед, все облачены в черные костюмы, а на их головы надеты одинаковые шляпы-котелки. Эта фигура шагающего мужчины, как звук, эхом разносится по всей площади, плотным кольцом сжимаясь в напряженном ритме вокруг ее смыслового центра, как бы настигая приманку – женские фигуры, завязывающие композицию в нервный узел. В свою очередь, круг «островка безопасности», надо отметить, единственного несоответствующего топографии площади архитектурного элемента, звонко отзывается в кружке вокзальных часов, резонирует куполом углового зала «Потсдамхауса»

и окружностями шляп, как бы пронизывая все пространство площади ритмом единого пульса.

Несущие на себе отпечаток увлечения художником африканским искусством демонические лица-маски двух проституток имеют явно символический характер – этот мотив ярких и в то же время безжизненных лиц восходит к популярному образу начала века – женщине-вамп. Их хищный облик манит и пугает. Нечто угрожающее видится в их пустых глазах, лишенных изящества каблуках и похожих на ножи перьях-ирокезах. Они одновременно индивидуальны и типичны. Эти образы конкретных женщин с их застылостью, усиленной фасовым разворотом расположенной почти по центру фигуры, в контексте окружения ставшей архитепическим образом уличной любви Потсдамской площади наделяются неким иконическим вневременным смыслом. Эти полулюди-полуманекены становятся воплощением одновременно манящей и разрушительной силы обманчивой по своей сути современной цивилизации, персонификацией Потсдамской площади – символа цивилизации, находящейся на вершине прогресса.

Этому эффекту способствует и особое отношение автора картины к пространству. Казалось бы, трактованное в духе примитива, опрокидывающееся на нас, оно, будучи построенным художником-архитектором по образованию[2], на деле очень точно фиксирует местоположение зрителя: совмещая две точки зрения – сверху вниз на круглый островок и вдаль в глубину площади на вокзал и окружающие его постройки. Художник ловко включает нас таким образом в пространство полотна. Это максимальное приближение ставит зрителя лицом к лицу с Потсдамской площадью и делает его ближайшим конкурентом для всех прочих клиентов. Известно, что после открытия выставки «Свободного сецессиона» 1916 года, где была выставлена картина, Кирхнер жаловался на то, что она повешена слишком высоко, ибо искажается тем самым ее смысл. Будь на то его воля, она висела бы у «самого плинтуса» [5, с. 201].

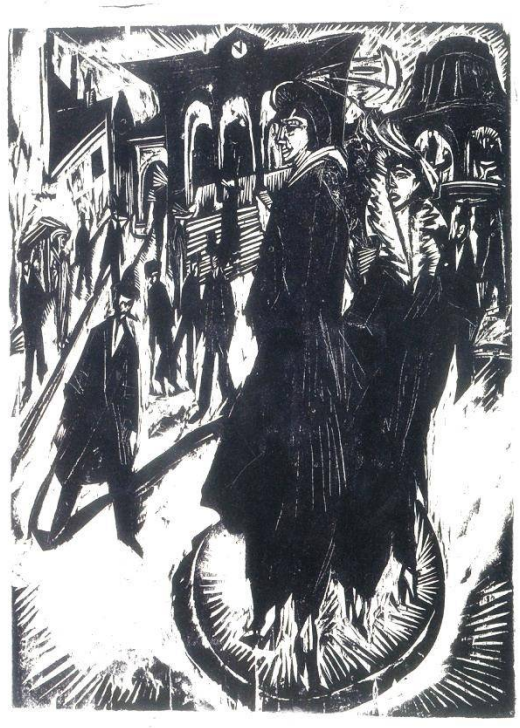


Рис. 13. Кирхнер Э.Л. Женщины на Потсдамской площади. 1914. Ксилография. 51,2 × 37,5. Государственные музеи Берлина, кабинет гравюр. Источник: [2].

Более живой вариант образа города и самой жизни выражен в являющейся творческой переработкой картины серии ксилографий, напечатанных осенью 1914 года (рис. 13). Зеркальный разворот вида на площадь, сопоставленный с переехавшими вправо и развернувшимися в профиль к зрителю женскими фигурами, несет в себе несколько иное смысловое значение: на смену архетипичности приходит характер бытовой зарисовки, однако демонстрирующей власть изображенной в лучащемся «нимбе» островка женщины в мире «маленького мужчины». Дуализм этого неприветливого на сей раз вечернего города (стрелки показывают десять часов) подчеркнут черно-белым контрастом силуэтов. В этой связи важно отметить, что обращение к дальнейшей разработке темы и после окончания картины демонстрирует ее особую важность для художника.

Заключение

Трудно себе представить более знаковую для немецкого искусства начала Первой мировой войны картину, чем «Потсдамская площадь» 1914 года кисти Эрнста Людвига Кирхнера, вчерашнего члена за год до этого распавшейся первой группы художников-экспрессионистов «Мост». Начатая в начале 1914 года и законченная в начале осени, буквально спустя пару месяцев после начала войны, изобилующая точными топографическими и отчасти даже автобиографическими подробностями картина с изображением одной из самых оживленных площадей Берлина стала квинтэссенцией представлений о жизни Берлина середины 1910-х годов, своего рода символом эпохи, вскрывающим целый пласт социальных и психоэмоциональных аспектов этого переломного в германской истории времени.

Примечания

1. Возведенные в 1824 году в неоклассическом стиле К.Ф. Шинкелем таможенные павильоны долгое время являлись главной приметой площади. Прозванные «Шинкелями», они просуществовали вплоть до конца Второй мировой войны.

2. С 1901 по 1905 год Э.Л. Кирхнер изучал архитектуру в Высшей технической школе Дрездена, а затем Мюнхена.

Литература

1. Маркин Ю.П. Экспрессионисты. Живопись. – Москва: РИП-Холдинг, 2015. – 369 с.

2. Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdvig Kirchner und der Untergang Preußens. – Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001.

3. Friedrich T. Stadttor, Bahnhof, Warenwelt der Potsdamer Platz // Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdvig Kirchner und der Untergang Preußens. – Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001. – S. 50–67.

4. Henkel K. Kirchners Berliner Jahre 1911–1917 // Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdvig Kirchner und der Untergang Preußens. – Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001. – S. 196–207.

5. Hoock M. Berlin – Zwischen Tag und Nacht // Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdvig Kirchner und der Untergang Preußens. – Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001. – S. 112–127.

6. Maler der Expressionismus im Briefwechsel mit Eberhard Grisebach. – Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1962. – 172 S.

7. März R. Am Abgrund: Kirchners Potsdamer Platz // Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdvig Kirchner und der Untergang Preußens. – Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001. – S. 32–49.

8. März R. Eine Haßliebe Kirchner im wilchelminischen Berlin // Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdvig Kirchner und der Untergang Preußens. – Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001. – S. 68–95.

9. May H., Schilz A. Gasthäuser: Geschichte und Kultur. – Petersberg: Fränkisches Freilandmuseum, MwSt.Verlag, 2004. – 348 S.

10. Padberg M. Großstadtbild und Großstadtmetaphorik in der Malerei. Vorstufen und Entfaltung 1870–1918. – Münster und Hamburg: Lit-Verlag, 1995. – 297 S.

11. Simmons S. Luxus, Mode, Unsittlichkeit // Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdvig Kirchner und der Untergang Preußens. – Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001. – S.128–137.

12. Täuber R.E. Der hässliche Eros: Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855 – 1930. – Berlin: Gebr.Mann, 1997. – 276 S.

Статья поступила в редакцию 04.03.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.015

ON THE CROSSROAD OF AVANT-GARDE: ERNST LUDWIG KIRCHNER AND HIS PAINTING "POTSDAMER PLATZ"

Koroleva, Anastasia Yuryevna [1, 2]

[1] Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

[2] The Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, Russian Federation

Abstract

In researching of painting of Ernst Ludwig Kirchner "Potsdamer Platz" the author sets a task to find out all of historical and cultural aspects of this so important picture in German art. It was painted in the year of the beginning of the First World War, after a few year of the artist's arriving in Berlin and become the kind of generalization of Kirchner's impressions of the extremely intense life of German capital in the latest prewar years. The article gives the attention to the history of the square and its role in the cultural and mythological landscape of the city. Also it analyzes the social status of the main personas, notes the autobiographical aspects and specific formal and stylistic receptions. The results shows, that the "image of town" in the face of "Potsdamer Platz" becomes a symbol of the epoch.

Keywords: Ernst Ludwig Kirchner; the German art; first half of 20th century; expressionism; the First World War; image of town; Berlin; Potsdamer Platz; Potsdam Railway Station; "Potsdamhaus"; Erna Schilling; symbol of epoch.

For citation:

Koroleva A.Yu. On the crossroad of avant-garde: Ernst Ludwig Kirchner and his painting "Potsdamer Platz". *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 196–211. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/24/ DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.015. (In Russian).

Information about the author:

Koroleva, Anastasia Yuryevna – Ph.D. (Art History), Senior Researcher, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; Assistant Professor, the Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, Russian Federation. Email: korolevaanastasia@rambler.ru

References

1. Markin Yu.P. *Ekspressionisty. Zhivopis'* [Expressionists. Painting]. Moscow, RIP-Holding, 2015. 369 p. (In Russian)

2. Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdvig Kirchner und der Untergang Preußens. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001. (In German)

3. Friedrich T. Stadttor, Bahnhof, Warenwelt der Potsdamer Platz. In: *Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdvig Kirchner und der Untergang Preußens*. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001, S. 50–67. (In German)

4. Henkel K. Kirchners Berliner Jahre 1911–1917. In: *Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdvig Kirchner und der Untergang Preußens*. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001, S. 196–207. (In German)

5. Hoock M. Berlin – Zwischen Tag und Nacht. In: *Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdvig Kirchner und der Untergang Preußens*. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001, S. 112–127. (In German)

6. Maler der Expressionismus im Briefwechsel mit Eberhard Grisebach. Hamburg, Christian Wegner Verlag, 1962. 172 S. (In German)

7. März R. Am Abgrund: Kirchners Potsdamer Platz. In: *Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdvig Kirchner und der Untergang Preußens*. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001, S. 32–49. (In German)

8. März R. Eine Haßliebe Kirchner im wilchelminischen Berlin. In: *Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdvig Kirchner und der Untergang Preußens*. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001, S. 68–95. (In German)

9. May H., Schilz A. Gasthäuser: Geschichte und Kultur. Petersberg, Fränkisches Freilandmuseum, MwSt.Verlag, 2004. 348 S. (In German)

10. Padberg M. Großstadtbild und Großstadtmetaphorik in der Malerei. Vorstufen und Entfaltung 1870–1918. Münster und Hamburg, Lit-Verlag, 1995. 297 S. (In German)

11. Simmons S. Luxus, Mode, Unsittlichkeit . In: Der Potsdamer Platz. Ernst Lüdvig Kirchner und der Untergang Preußens. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und G+H Verlag Berlin, 2001, S.128–137. (In German)

12. Täuber R.E. Der hässliche Eros: Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855 – 1930. Berlin, Gebr.Mann, 1997. 276 S. (In German)

Received: March 04, 2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.016 УДК 7.037(430)

ОБРАЗ БЕРЛИНА В РАБОТАХ ХУДОЖНИКОВ «НОВОЙ ВЕЩЕСТВЕННОСТИ» 1920-Х ГОДОВ

Беликова Мария Андреевна
Государственный институт искусствознания, г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

В статье рассматриваются произведения немецких художников – представителей направления «новая вещественность», – в которых отражена берлинская жизнь 1920-х годов. Автор анализирует работы, посвященные городской тематике, созданные Г. Гроссом, Р. Шлихтером, К. Хуббухом, О. Диксом, Г. Вундервальдом в период их проживания в столице Веймарской Германии. Будучи в идейной оппозиции с экспрессионизмом как стилем и мировоззрением, вышеупомянутые авторы создали в своих произведениях иной образ Берлина, наполненный не субъективными переживаниями и впечатлениями, а сконструированный из «объективных» характеристик столичной жизни. В стремлении запротоколировать окружающую действительность художники критически подходили к выбору сюжетов городской жизни, предпочитая преимущественно темы социально-критической направленности. В этой связи на фоне увлечения левыми идеями художников интересовали проблемы классового неравенства, социальной незащищенности, бедности, проституции, которые ярко проявились в берлинской жизни 1920-х годов. Таким образом, художники превратились в своеобразных бытописателей жизни мегаполиса, которым уже стал Берлин в исследуемый период, и запечатлевали в своих работах не только жизнь и виды центральных, наиболее известных и привлекательных районов Берлина, но и его наиболее неприглядные промышленные окраины, в которых жило малоимущее население.

Ключевые слова: новая вещественность; немецкое искусство 1920-х годов; образ Берлина.

Для цитирования:

Беликова М.А. Образ Берлина в работах художников «новой вещественности» 1920-х годов // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 212–226. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.016. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/25/

Информация об авторе:

Беликова Мария Андреевна – аспирантка сектора современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания (ГИИ), г. Москва, Российская Федерация. Email: belikovamaria@yandex.ru

Изображение городской среды имеет продолжительную историческую традицию в немецком искусстве. В начале XX века с ростом численности городов, интенсивным развитием урбанистической среды и появлением мегаполисов тема города начинает постепенно выходить на первый план, становясь лейтмотивом как в немецком, так и в европейском изобразительном искусстве в целом. К 1910 году население Берлина превысило 3 миллиона жителей [5, с. 10], и он уже по праву мог считаться одним из крупнейших мегаполисов Европы. Практически все немецкие художники стремились хотя бы раз побывать в столице, а некоторые из них оставались там на длительное проживание, будучи очарованными уникальной атмосферой города и динамичностью его жизни. В 1920-е годы Берлин активно боролся за право называться мировой столицей наряду с Парижем, Лондоном и Нью-Йорком, и, разумеется, именно он являлся эпицентром всех происходящих в стране событий.

Представителей направления «новая вещественность» принято традиционно делить на два крыла: левое и правое. Художники правого крыла были по большей части далеки от городской суеты и насущных проблем и искали вдохновение в живописи итальянского и немецкого Возрождения, не принимая активного участия в политических событиях. Представители левого крыла, напротив, чутко реагировали на социально-политические перипетии, которыми была богата жизнь Веймарской Германии. Многие из них жили в Берлине на протяжении длительного периода и находились, как следствие, в центре столичной жизни. Именно художники левого крыла «новой вещественности» в их стремлении отражать в своем творчестве актуальные проблемы создали значительное количество работ, посвященных городской тематике. Часть из них, например, Георг Гросс и Рудольф Шлихтер, имела за плечами опыт берлинского дадаизма, для которого также была характерна острая реакция на происходящие события.

Представители «новой вещественности» вырабатывали новую эстетику через оппозицию предшествующей, довоенной: речь идет о неприятии экспрессионизма, доминировавшего на художественной сцене Германии до Первой мировой войны. Если большинство экспрессионистов интересовал внутренний мир человека, религиозные видения, далекие путешествия и культура других народов, детский рисунок и даже искусство душевнобольных, то для нового поколения художников, шедшего на смену старому, видевшему ужасы и последствия войны, был характерен интерес к окружающей их действительности, а также стремление отразить будничную, порой уродливую реальность в своих работах. В этой связи тема города становится одной из центральных тем в особенности для художников левого крыла «новой вещественности», или, как их еще называли современники, веристов [11].

Однако следует отметить, что призыв изучать городскую жизнь и сделать ее основной темой для творчества звучал еще от известнейшего экспрессиониста Людвига Майднера в 1914 году накануне Первой мировой войны. В своей статье «Введение в изображение больших городов» [7] Майднер признается в любви к мегаполисам и дает наставления молодому поколению художников держать руку на пульсе времени, отражая в своем творчестве все хитросплетения городской жизни через использование геометрических форм, диагональных линий и ярких красок. «Давайте писать то, что близко к нам, наш городской мир! Дикие улицы, элегантность подвесных железных мостов, газометры, которые виднеются в белых облаках гор, яркие цвета автобусов

и поездов, трепет телефонных проводов (разве они не сродни музыке?), арлекинады рекламных щитов и наконец ночь… ночь большого города…» [7, с. 314]. Таким образом, слова Майднера оказались как никогда актуальными и для послевоенного времени, когда урбанистическая тематика стала одной из доминирующих в художественном контексте 1920-х годов.

В своем каноническом автопортрете «Я и город» (рис. 1) 1913 года Людвиг Майднер хоть и обращается к теме города, который становится главным жизненным пространством для человека XX столетия, однако, оставаясь в рамках эстетики экспрессионизма, передает в нем, по сути, свои личные, субъективные впечатления и переживания, как бы пророчески предчувствуя грядущие апокалиптические события. В этом смысле стилистика и мировоззрение художников «новой вещественности» кардинально отличаются от работ экспрессионистов: возвращаясь к реалистической традиции, академическому рисунку на фоне общеевропейской тенденции «возврата к порядку», они превращались в своеобразных хроникеров городской жизни, создавая портреты людей на фоне урбанистических видов, разнообразные жанровые сцены, выхваченные из будничной берлинской жизни, множество городских и индустриальных пейзажей Берлина и его окрестностей, а также картины-метафоры, олицетворяющие жизнь столицы, со всем ее «блеском и нищетой»: с веселыми развлечениями в ночных клубах, джазовыми представлениями, дорогими универмагами и ресторанами и одновременно с социальным неравенством, преступностью, проституцией и бедностью.



Рис. 1. Майднер Л. Я и город. 1913. Х., м. 60 х 50. Еврейский музей, Франкфурт-на-Майне. Источник: app.cuseum.com.

Надо отметить, что Георг Гросс, один из главных представителей берлинской художественной жизни 1920-х годов, неоднократно посещал мастерскую Майднера [5, с. 261] и, несмотря на его негативное отношение к экспрессионизму как явлению в целом, по всей видимости, перенял энтузиазм Майднера в отношении изображения современной городской жизни. Это особенно видно в ранних работах Гросса

(«Германия, зимняя сказка», 1918 г.; «Похороны Оскара Паниццы», 1918 г.; «Большой город», 1917 г. (рис. 2), «Столица», 1917 г. (рис. 3)). В них художник передает хаотичность и динамичность жизни Берлина через использование дробной композиции, отсутствие единой перспективы, смещение переднего и заднего планов, наложение персонажей и предметов друг на друга. В данных работах преобладают оттенки красного и охры, которые передают атмосферу ирреального хаоса, царившего в общественно-политической жизни Веймарской Германии. Здесь проявилось влияние не только экспрессионистов, но и итальянских футуристов, которые также стремились отразить в своих произведениях динамику жизни большого города.



Рис. 2. Гросс Г. Большой город. 1916–1917. Х., м. 100 х 102. Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид. Источник: de.wahooart.com.

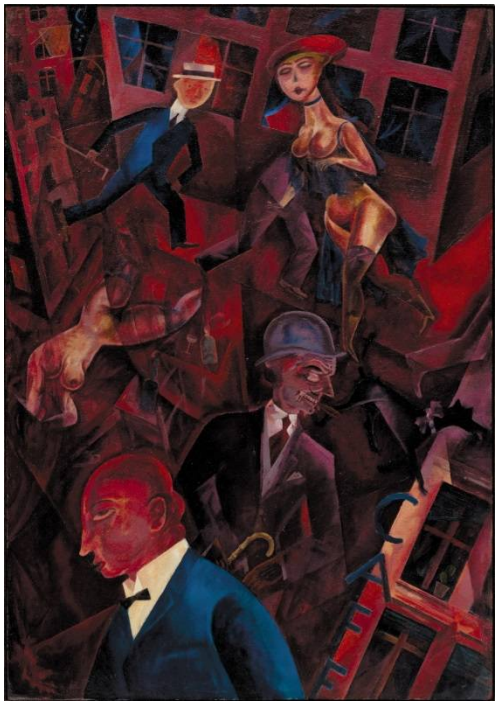


Рис. 3. Гросс Г. Столица. 1917. Масло на доске. 68 х 47,6. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Источник: moma.org.

В более поздних работах, посвященных Берлину, Гросс отказывается от подобного стиля, и композиции его работ приобретают более уравновешенный характер и сдержанную цветовую гамму. Одновременно в его произведениях возрастает критическая составляющая, касающаяся политической и социальной сфер общественной жизни. В начале 1920-х годов под влиянием итальянской метафизической живописи Гросс создает целую серию работ, где главное действие разворачивается на фоне города. Итальянская метафизическая живопись привлекала художника как тематически, поскольку и де Кирико и Карра так же разворачивали сюжеты своих картин на фоне архитектурных кулис города, так и стилистически – своей строгой геометрией форм и опорой на рисунок [9, с. 20–25]. В данном цикле Берлин предстает как город, улицы которого застроены функционалистскими, однотипными строениями и подчинены строгой геометрии. Например, в утерянных акварелях «Берлин С» (рис. 4) и «Якобштрассе» (рис. 5) безвольные жители-марионетки бесцельно и потерянно бродят по однотипным улицам. Здесь Гросс намекает зрителю

об издержках массового индустриального общества, в котором процветают конформизм, безволие, манипуляции со стороны власти по отношению к гражданам. В картине «Без названия» (рис. 6) Гросс создает своеобразный памятник жителю мегаполиса, воплощая его в жуткий, обезличенный и лишенный конечностей торс манекена, который располагается на постаменте посреди улицы. Таким образом, Гросс говорит о проблеме деиндивидуализации личности в современном городе, нивелировании ее до винтика в системе.

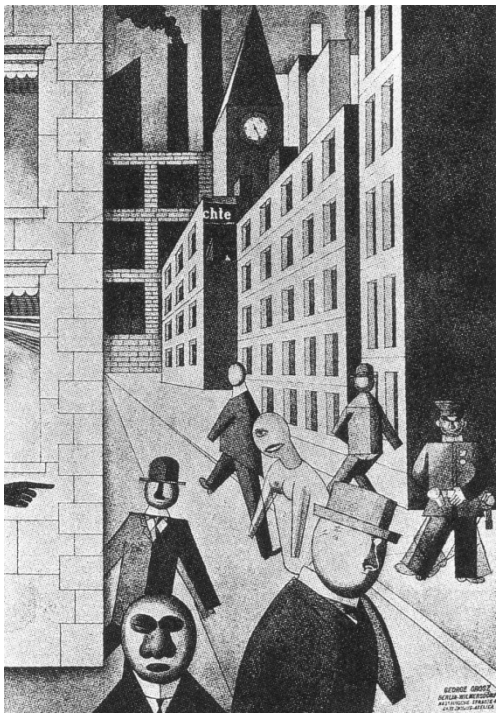


Рис. 4. Гросс Г. Берлин С. 1920. Бумага, акварель. Утеряна. Источник: [3, S. 149].

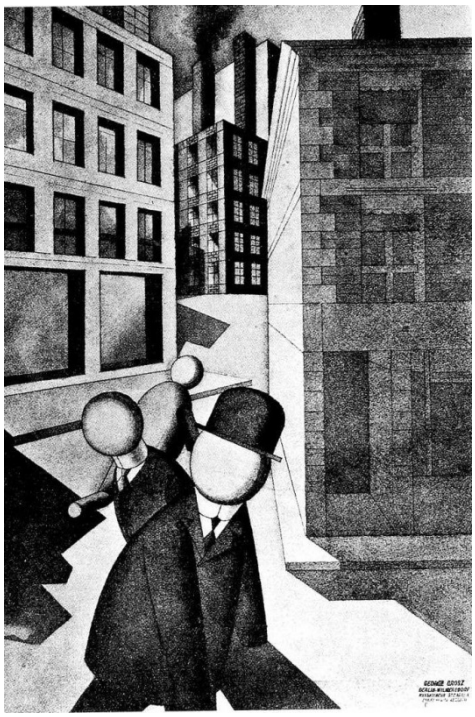


Рис. 5. Гросс Г. Якобштрассе.1920. Бумага, акварель. Утеряна. Источник: [3, S. 149].



Рис. 6. Гросс Г. Без названия. 1920. Х., м. 81 × 60. Художественное собрание земли Северный Рейн-Вестфалия. Дюссельдорф. Источник: fink-verlag.de.

Сюжет другой картины Г. Гросса уже 1925 года под заглавием «Уличная сцена» (рис. 7) происходит не в абстрактном месте Берлина, а на одной из главных его улиц – Курфюрстендамм. Здесь ярко проявились левые воззрения Гросса через критику буржуазного образа жизни и социальной несправедливости. Возле входа в дорогой магазин стоит инвалид войны, мимо которого безразлично проходят состоятельные буржуа, не обращая на него никакого внимания. Стилистика картины выдержана в более реалистической традиции, хотя и не лишена гротеска – визитной карточки Гросса.



Рис. 7. Гросс Г. Уличная сцена. 1925. Х., м. 81,3 × 61,3. Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид. Источник: cinegrafix.eu.



Рис. 8. Гросс Г. Будний день. 1921. Х., м. 115 × 80. Национальная галерея, Берлин. Источник: galerie20.smb.museum.

Другая работа Гросса – «Будний день» (рис. 8) снова отсылает к рутинной городской жизни Берлина: перед зрителем разворачивается типичное утро буднего дня – на работу идет чиновник, одетый в деловой костюм, с котелком на голове; инвалид войны в военной форме, с костылем и понурой головой бесцельно бродит рядом; рабочий с лопатой и в форме, с обезличенным лицом идет на завод, а из-за угла в черном пальто, поджидая клиентов, выглядывает спекулянт. Весьма символично, что чиновник на первом плане отделен от других персонажей на заднем плане кирпичной кладкой – очередной довольно прямолинейный намек автора на социальное неравенство. На фоне виднеются здания заводов и фабрик, а также дымовые трубы – неотъемлемые атрибуты индустриального мира. Гросс показывает типичных городских обывателей Берлина 1920-х годов, обличая социально-экономические проблемы своего времени.

Гросс не был единственным художником, который намеренно создавал работы в том числе и с политической целью – выявить противоречия в общественном развитии, привлечь зрителей к злободневным проблемам настоящего. В этой связи

нельзя не упомянуть знаменитый триптих художника Отто Дикса «Город» (рис. 9), который он создал в начале 1928 года накануне своего отъезда из Берлина в Дрезден, где ему предложили место профессора в местной Академии художеств.



Рис. 9. Дикс О. Город. 1928. Смешанная техника, дерево. 181 х 402. Художественный музей, Штутгарт. Источник: artsy.net.

Данный триптих можно считать своеобразным оммажем художника Берлину – городу, с которым у него были сложные отношения любви-ненависти. Эту работу, ставшую одним из самых главных произведений художника, можно считать квинтэссенцией воззрений Дикса относительно берлинской жизни 1920-х. Дикс намеренно выбирает форму триптиха, который традиционно ассоциируется с религиозной живописью, чтобы развернуть сюжет в одновременном параллельном развитии и выявить таким образом все противоречия современной ему эпохи. Дикс обращается к технике живописи старых мастеров, скрупулезно прорисовывая мельчайшие детали предметов и персонажей. На центральной панели изображено помещение модного клуба, где музыканты играют джаз, а нарядные пары беззаботно и весело танцуют. Здесь же Дикс запечатлел и новый тип женщины, танцующей в одиночестве, одетой по моде, с короткой стрижкой и провокационно открытым платьем. На других двух створках перед зрителем предстают уличные сцены, которые происходят одновременно с действом на центральной панели. На них изображена темная сторона ночной жизни Берлина: по улицам гуляют проститутки, а также покалеченные ветераны войны. И проститутки, и инвалиды войны являются своего рода социальными аутсайдерами, теми отщепенцами, проживающими за чертой бедности, до которых никому нет дела. В триптихе проявилась острая критика социального неравенства и укор художника в сторону государства, неспособного решить данные проблемы. Рост проституции в Берлине был действительно беспрецедентно высоким в межвоенное время, что нашло отражение в том числе и в литературе и кинематографе тех лет. Что касается инвалидов, то по всей стране более полутора миллионов человек были официально признаны государством в качестве инвалидов войны [8, с. 294], а потому изуродованный ветеран, зачастую с ампутированными конечностями,

становится привычным «атрибутом» Веймарской Германии, своего рода «вещью», мимо которой проходят и не обращают никакого внимания, как это делают, например, проститутки на представленном триптихе Дикса.

В данной работе образ города складывается из тех противоречий, которыми была полна жизнь Берлина в межвоенное время: с одной стороны, это эпоха «ревущих двадцатых», с насыщенной ночной жизнью, развитой музыкальной и танцевальной культурой, расширенной сферой досуга, однако с другой – это период тяжелейшего экономического кризиса, роста безработицы, проституции, социальной незащищенности.

Само городское пространство Дикс трактует весьма театрально в духе академической живописи: на центральной панели справа виднеется искусственный занавес, а на левой и правой створках видны арки и причудливые архитектурные барочные элементы, которые также выполняют функцию кулис, окаймляя композицию.

И все же нельзя сказать, что Дикс относился к Берлину и его ночной жизни исключительно негативно: доподлинно известно, что сам художник был активным завсегдатаем ночных клубов, увлекался танцами, джазом, коллекционировал музыкальные пластинки [2, с. 24], иными словами – был сам органичной частью массовой культуры 1920-х годов. В данном триптихе проявилось и восхищение Дикса ночной бурной жизнью мегаполиса, и одновременно горькое осознание того факта, что беззаботная жизнь является своего рода иллюзией и бегством от реальных проблем, проявлением эгоизма. Как истинный художник Дикс возвышается над обыденным сознанием, привыкшим делить все на черное и белое, и создает произведение, в котором отражаются все противоречия его эпохи, а сам триптих приобретает, таким образом, амбивалентное звучание.

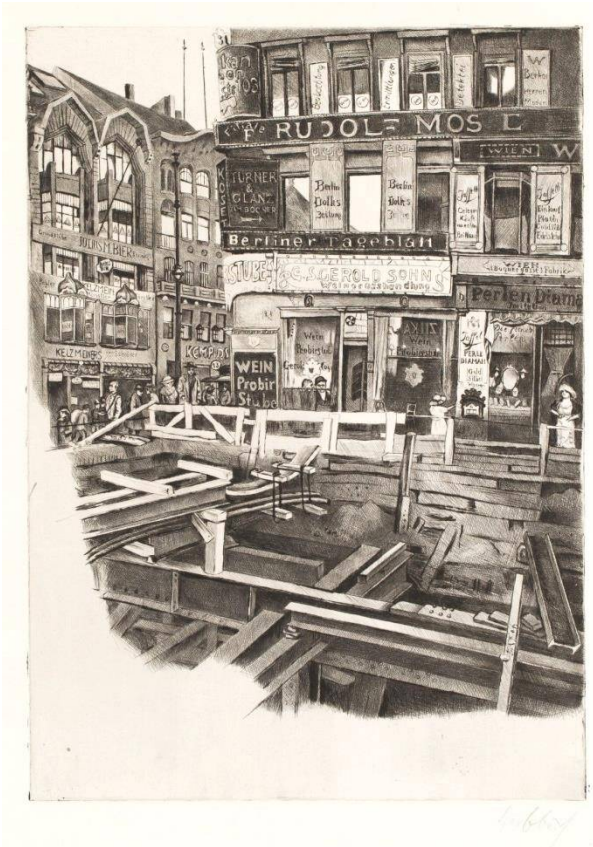


Рис.10. Хуббух К. Угол Лейпцигер и Фридрихштрассе. 1922. Офорт. 31,8 х 22,7. Источник: artnet.com.

Примечательна и графика представителей «новой вещественности», посвященная Берлину: в своих графических зарисовках художники стремились изобразить бытовые сцены, выхваченные из многочисленного потока событий, а также тот или иной городской район. Так, например, в офорте Карла Хуббуха «Угол Лейпцигер и Фридрихштрассе» (рис. 10) 1922 года представлен центральный район Берлина в момент масштабного строительства метро: на первом плане зияет яма, из которой виднеются железные конструкции – зачатки будущих рельсовых путей. Таким образом, Хуббух, желая быть хроникером происходящих событий, запечатлел одну из многочисленных трансформаций, которым форсированно подвергалась столица, начиная еще с начала XX века.

Сюжет акварелей Рудольфа Шлихтера также часто разворачивается в Берлине. Так, в его известной работе «Дада-ателье на крыше» (рис. 11) 1920 года с крыши дома открывается вид на столицу: вдалеке виднеется красная башня ратуши. Однако городские постройки трактуются Шлихтером в единообразном функционалистском стиле, а потому больше напоминают бутафорские кулисы, призванные подчеркнуть искусственность персонажей, изображенных на самой крыше на первом плане. Люди и манекены, которых можно легко перепутать друг с другом, замерли в неестественных позах на крыше одного из домов. Данная работа невольно отсылает к итальянской метафизической живописи (Шлихтер, как и Гросс, увлекался современным итальянским искусством), в пространстве которой также существуют предметы-персонажи на фоне мертвых архитектурных кулис.



Рис. 11. Шлихтер Р. Дада-ателье на крыше. 1920. Бумага, акварель. 45,8 х 63,8. Галерея Нирендоф, Берлин. Источник: weimarberlin.com.

Другая акварель Шлихтера «Хаусфогтайплац» (рис. 12) наполняется у него конкретной социальной критикой, которую сложно считать, не зная конкретных исторических реалий исследуемого периода. На работе крупным планом изображены две женщины, идущие по вышеназванной площади, на которых косо смотрят и оглядываются мужчины. В этом центральном районе Берлина исторически еще с середины XIX века было множество ателье, в которых изготавливались готовые платья для женщин [6, с. 174]. Работа на эти ателье была единственным источником дохода для многих портних, и поэтому с резким ухудшением экономической ситуации

в стране значительная часть из них перестала получать заказы и была вынуждена перейти в сферу торговли женским телом. Шлихтер, помещая главных героинь в данный квартал, намекает зрителю о печальном статусе этих дам. Учитывая вышесказанное, становятся понятны алчные взгляды мужчин, окружающих их на площади. Чтобы подчеркнуть безвыходность всей ситуации в целом, художник превращает один из ближайших к зрителю фонарных столбов в виселицу, которая красноречиво символизирует гибель всего квартала, бывшего еще недавно успешным и процветающим районом, а ирреальное розоватое сияние неба и присутствие в нем полумесяца и Сатурна придают всему происходящему зловещий характер.



Рис. 12. Шлихтер Р. Хаусфогтайплац. 1926. Бумага, акварель. 66,5 х 51,5. Частная коллекция. Источник: flickr.com.

Отдельные художники специализировались преимущественно на репрезентации городских и индустриальных видов, и Густав Вундервальд принадлежит к их числу. Обосновавшись после окончания Первой мировой войны, как и многие другие художники, в Берлине, он попадает под определение тех людей, которых Вальтер Беньямин называл фланерами [1, с. 50], – особый тип личности, чей образ жизни заключался в неспешном созерцании городской действительности, в своеобразном «вчувствовании» в ее уникальную атмосферу. Само городское пространство служило для Вундервальда источником творческого вдохновения. Примечательно, что художника привлекали не известные и популярные места Берлина – центральные улицы, площади, исторические достопримечательности, а его окраины и индустриальные районы, которые были построены в недавнее время в процессе расширения города. В этих неприглядных и бедных районах, в которых проживали в основном работники заводов и фабрик, а также малоимущее население, Вундервальд проводил много времени, делая натурные зарисовки, проникаясь атмосферой суровой действительности. Он создал десятки картин, на которых запечатлены промышленные районы Берлина. Например,

его работа 1926 года «В Веддинге» (рис. 13) показывает один из таких удаленных столичных районов: множество однотипных и довольно унылых на вид жилых зданий, стены которых увешаны огромными рекламными плакатами и вывесками. Художник выбирает нижнюю точку зрения, при которой жилые дома смотрятся монументально, верхний край одного из них буквально упирается в верхнюю правую часть картины. На первом плане изображены рабочие помещения – склады и цеха. Природа здесь практически полностью отсутствует – лишь маленькое голое, без листьев деревце теряется на фоне массивных бревен, лежащих на складе и на земле. Таким образом, становится понятно, что природное начало здесь полностью вытеснено человеческой деятельностью. Художник использует сдержанный колорит и приглушенные цвета для зданий и неба, которое получает свинцово-серый зловещий оттенок – результат непрерывного смога и неблагополучной экологической обстановки. Яркие цветовые пятна используются им только при рисовании рекламных щитов, создавая несоответствие между яркой, кричащей рекламой и мрачным, бедным районом.



Рис. 13. Вундервальд Г. В Веддинге. 1926. Х., м. 61,5 х 71,5.
Национальная галерея, Берлин. ІИсточник: [4, S. 83].

На других произведениях автора – «Фабрика «Löwe and Co» (рис. 14) 1927 г., «Завод в Вайсензее» (рис. 15) 1927 г. – также изображены крупным планом промышленные постройки в виде заводов и фабрик, которые выглядят монументально: перед зрителем виднеются массивные стены и огромные железные трубы, из которых клубом выходит дым и пар. На всех упомянутых работах не найти людей, что создает впечатление, будто бы фабрики функционируют без человеческого вмешательства, сами по себе.



Рис. 14. Вундервальд Г. Фабрика «Löwe und Co». 1927. Х., м. 61 х 71. Национальная галерея, Берлин. Источник: akg-images.co.uk.

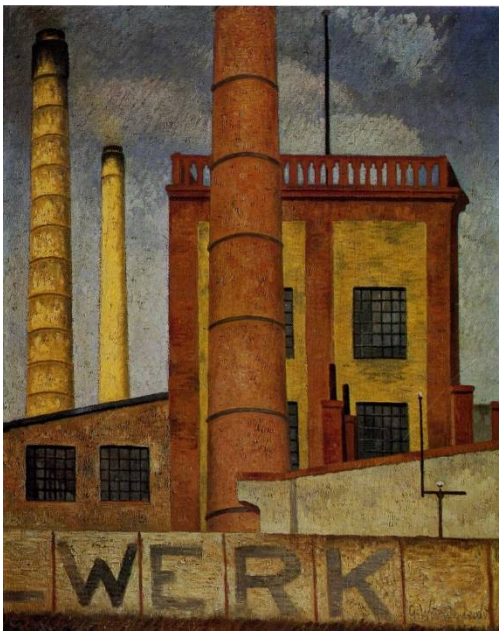


Рис. 15. Вундервальд Г. Завод в Вайсензее. 1927 г. Х., м. 65 х 51. Частное собрание. Источник: [4, S. 77].

Вундервальд не романтизирует город, а старается запечатлеть его объективные характеристики, показать другую сторону столичной жизни, оставляя за рамками внешний лоск и насыщенную, динамичную жизнь центральных районов. Часто его работы приобретают характер критической направленности, поскольку изображаемые автором промышленные окраины уже в 1920-е годы обнаруживали признаки экологической катастрофы и были непригодны для нормальной человеческой жизни. Берлинский критик Пауль Вестхайм, редактор журнала «Kunstblatt», сравнивал Вундервальда с французским живописцем Морисом Утрилло [4, с. 111], который также запомнился прежде всего своими городскими видами. Вестхайм выделяет Вундервальда как нового перспективного художника, который имеет все шансы занять место главного «бытописателя нового Берлина» [4, с. 112].

Таким образом, город становится основным местом действия в художественном пространстве представителей берлинского крыла «новой вещественности». Активная гражданская позиция, политическая ангажированность, увлечение левыми теориями по переустройству мира на более справедливых началах – характерные черты мировоззрения для большинства из вышеупомянутых художников. В своем стремлении отображать объективную реальность и создавать злободневное искусство они не могли пройти мимо столичной жизни, являющейся барометром общественных настроений. В результате в их художественном наследии сохранились сотни жанровых городских сцен, видов Берлина – как его центральных районов, так и неприглядных окраин. Проанализированные выше произведения отображают жизнь представителей разных слоев населения – от веселых и беззаботных развлечений представителей берлинской богемы до неприглядного ущербного существования социально незащищенных слоев: ветеранов войны, проституток. Поиск объективной правды – характерная черта творчества берлинских художников, а потому эстетика «безобразного» становится здесь определяющей в репрезентации городской жизни, поскольку правда жизни становится для них важнее традиционного художественного принципа «искусство ради искусства».

Литература

1. Беньямин В. Краткая история фотографии. – М.: Ad Marginem, 2013. – 144 с.

2. Funkenstein S. Fashionable Dancing: Gender, the Charleston, and German Identity in Otto Dix's "Metropolis" // German Studies Review. – 2005. – Vol. 28, No. 1. – P. 20–44.

3. George Grosz. Berlin – New York. (Ausst. Kat. Berlin, Düsseldorf, Stuttgart, hrsg. Von Peter-Klaus Schuster, 1994/1995). – Berlin, 1995, 2. Aufl. – 590 S.

4. Gustav Wunderwald. Gemälde – Handzeichnungen – Buhnenbilder (Ausst. – Kat. Berlinische Galerie. Städtische Galerie Albstadt). – Berlin, Berlinische Galerie, 1982. – 134 S.

5. Heller R. Art in Germany (1909–1936). From Expressionism to Resistance: the Marvin and Janet Fishmann collection. – Munich, Prestel Verlag, 1990. – 271 p.

6. Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. von Eberhard Roters und Bernhard Schulz (Ausst. – Kat. Berlinische Galerie, Martin-Gropius-Bau, Berlin). – Berlin, Berlinische Galerie, 1987. – 404 S.

7. Meidner L. Anleitung zum Malen Großstadtbildern // Kunst und Künstler. – 1914. – No. 5. – S. 312–314.

8. Poore C. Disability in Twentieth-Century German Culture. – Michigan: University of Michigan Press, 2007. – 407 p.

9. Realismus: zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939 (Ausst. – Kat. Centres Georges Pompidou, Paris/Staatliche Kunsthalle). – Berlin, München, Prestel, 1981. – 542 S.

10. Rowe D. Representing Berlin: Sexuality and the City in Imperial and Weimar Germany. – Aldershot: Ashgate, 2003. – 203 p.

11. Schmidt P. Die deutschen Veristen // Das Kunstblatt. – 1924. – Heft 12. – S. 367–372.

Статья поступила в редакцию 24.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.016

THE IMAGE OF BERLIN IN THE WORKS OF "NEW OBJECTIVITY" ARTISTS OF THE 1920-S

Belikova, Maria Andreevna
State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

Abstract

The article deals with the works of new objectivity artists, which reflect Berlin urban life of the 1920s. The author analyses the works by G. Grosz, R. Schlichter, K. Hubbuch, O. Dix, G. Wunderwald devoted to urban themes within the period of their residence in the capital of Weimar Germany. Being in ideological opposition to expressionism both as a style and worldview, the above-mentioned authors created in their works a different image of Berlin, filled not with subjective experiences and impressions, but rather constructed from the "objective" features of the metropolitan life. In their effort to record the surrounding reality, the artists critically approached the choice of urban life's subjects, preferring mainly themes of social and critical orientation. In this regard, against the backdrop of left-wing ideas, artists were tend to depict the problems of class inequality, social insecurity, poverty, prostitution, which clearly manifested themselves in Berlin life of the 1920s. Thus, artists turned into a kind of painters of everyday life scenes of the metropolis and captured in their works not only the life and views of the central, most famous and attractive Berlin areas, but also its most unsightly industrial suburbs, where the underclass lived. In the course of the analysis, the author reveals the aesthetics intrinsic to the most of the works under consideration – the so-called aesthetics of the "ugliness".

Keywords: New objectivity; German art of the 1920s; the image of Berlin.

For citation:

Belikova M.A. The image of Berlin in the works of "New objectivity" artists of the 1920-s. *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 212–226. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.016. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/25/ (In Russian).

Information about the author:

Belikova, Maria Andreevna – Ph.D. Student at the Department of Modern and Contemporary Western Art, State Institute for Art Studies (SIAS), Moscow, Russian Federation. Email: belikovamaria@yandex.ru

References

1. Benjamin V. *Kratkaya istoriya fotografii* [Brief History of Photography]. Moscow, Ad Marginem, 2013. 144 p. (In Russian)

2. Funkenstein S. Fashionable Dancing: Gender, the Charleston, and German Identity in Otto Dix's "Metropolis". *German Studies Review*, 2005, vol. 28, No. 1, pp. 20–44. (In English)

3. George Grosz. Berlin – New York. (Ausst. Kat. Berlin, Düsseldorf, Stuttgart, hrsg. von Peter-Klaus Schuster, 1994/1995). Berlin, 1995, 2. Aufl. 590 S. (In German)

4. Gustav Wunderwald. Gemälde – Handzeichnungen – Buhnenbilder (Ausst. – Kat. Berlinische Galerie. Städtische Galerie Albstadt). Berlin, Berlinische Galerie, 1982. 134 S. (In German)

5. Heller R. Art in Germany (1909–1936). From Expressionism to Resistance: the Marvin and Janet Fishmann collection. Munich, Prestel Verlag, 1990. 271 p. (In English)

6. Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. von Eberhard Roters und Bernhard Schulz (Ausst. – Kat. Berlinische Galerie, Martin-Gropius-Bau, Berlin). Berlin, Berlinische Galerie, 1987. 404 S. (In German)

7. Meidner L. Anleitung zum Malen Großstadtbildern. *Kunst und Künstler*, 1914, No. 5, S. 312–314. (In German)

8. Poore C. Disability in Twentieth-Century German Culture. Michigan: University of Michigan Press, 2007. 407 p. (In English)

9. Realismus: zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939 (Ausst. – Kat. Centres Georges Pompidou, Paris/Staatliche Kunsthalle). Berlin, München, Prestel, 1981. 542 S. (In German)

10. Rowe D. Representing Berlin: Sexuality and the City in Imperial and Weimar Germany. Aldershot: Ashgate, 2003. 203 p. (In German)

11. Schmidt P. Die deutschen Veristen. *Das Kunstblatt*, 1924, Heft 12, S. 367–372. (In German)

Received: December 24, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.017 УДК 7.03;7:001.12

ТЕМА ГОРОДА В ТВОРЧЕСТВЕ ВАСИЛИЯ КАНДИНСКОГО

Филиппова Ольга Николаевна
Единый центр дополнительного профессионального образования, г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

Статья посвящена творчеству Василия Кандинского, русского художника и теоретика изобразительного искусства, стоявшего у истоков абстракционизма. В центре внимания автора – живописные картины, посвященные городу. В отличие от наиболее изученных мощных абстрактных произведений В.В. Кандинского городская тема представляет еще много возможностей для изучения средств художественной выразительности и развития его творческого метода. В результате анализа произведений разных лет в контексте биографии и мировоззрения художника автор статьи раскрывает развитие московской темы в искусстве В.В. Кандинского. Особое внимание уделено его московским картинам «Москва I», или «Москва. Красная площадь», «Москва. Зубовская площадь» и др. Как будто предчувствуя скорую разлуку с любимым городом навсегда, он хотел запечатлеть его в своих работах и в памяти.

Ключевые слова: Василий Кандинский; художник; живопись; цветовые композиции; цикл «русских» картин; гравюра; гуашь; городской пейзаж; воспоминания; темпера; ксилография.

Для цитирования:

Филиппова О.Н. Тема города в творчестве Василия Кандинского // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 227–238. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.017. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/26/

Информация об авторе:

Филиппова Ольга Николаевна – преподаватель для слушателей дистанционных и очных программам повышения квалификации, профессиональной переподготовки и семинаров, «Единый центр дополнительного профессионального образования» (ООО «ЕЦ ДПО»), г. Москва, Российская Федерация. Email: iscusstvo0891@mail.ru

Введение

Формирование духовного мира Василия Васильевича Кандинского (1866–1944) связано с Россией, где он родился и получил образование, с неповторимой атмосферой Москвы 1890-х годов, отмеченной интенсивными импрессионистическими и символистскими поисками, мощными тенденциями национального романтизма во всех сферах культуры. Здесь он испытал первые «уколы» искусства [9, с. 5]. Отправившись учиться живописи в Германию и надолго осев там, он будет неизменно возвращаться сюда, чтобы выставлять свои работы на родине, повидать родных. В годы Первой мировой войны он вернулся в Россию и приложил все усилия, чтобы быть полезным ей – своим искусством, опытом организатора и знаниями. В.В. Кандинский стал соучредителем первых в мире музея и исследовательских центров современного искусства, участвовал в реформировании художественного образования, преподавал.

Как много бы ни писали и говорили о В.В. Кандинском, с удивительным постоянством усталое сознание нашего века пыталось превратить его имя и искусство в достояние истории современной культуры. Но миры художника – многоликие, разнообразные и безграничные – не стали легче для понимания. Эти миры зачаровывают, иногда приводят в замешательство, тая, как и прежде, множество странных загадок. И неслучайно статьи о нем включены в изданный в конце прошлого века сборник «Многогранный мир Кандинского» (1998). Здесь российский историк искусства М.А. Бессонова в своей статье «К вопросу о наследии Кандинского в художественной культуре XX века» пытается разобраться в вопросе о месте и роли В.В. Кандинского в культуре XX века, но при этом нельзя забывать и об особых перипетиях судьбы его наследия, коренным образом отличающейся от судьбы наследия А. Матисса, П. Пикассо и даже М. Шагала и К. Малевича [5]. Профессор Д.В. Сарабьянов посвящает свое исследование вопросу о связях В.В. Кандинского с традициями древнерусского искусства, который возникает как бы сам собой, поскольку у В.В. Кандинского как у человека верующего был постоянный контакт с иконой [13].

В статье искусствоведа Н.Б. Автономовой «Василий Кандинский. Художник и наука» затронуты и обозначены лишь некоторые стороны этой сложной и весьма важной проблемы творческой и теоретической деятельности В.В. Кандинского [2]. Обозначив только отдельные моменты творческой биографии В.В. Кандинского в университетские годы, не углубляясь в детальный анализ его деятельности и его трудов, можно, по мнению автора, со всей определенностью сказать, что занятия наукой сформировали Кандинского как ученого, помогли определить цель и главный путь его дальнейшего развития, направили на решение новых задач, которые предстояло ему осмыслить. Творчество мастера, посвященное городу, менее всего разработано, оно нашло отражение в исследованиях Б.М. Соколова, Е.С. Вязовой (например, [6; 14; 15; 16, 17]) и в книгах самого художника [8]. Задача настоящей статьи – восполнить этот пробел, определить сюжеты, живописное богатство, используемое для раскрытия образов в рамках городской темы в контексте творчества В.В. Кандинского.

Результаты

Василий Васильевич Кандинский родился 16 (4) декабря 1866 года в Москве в семье купца, потомка сибирских каторжан. В 1871 году Кандинские переехали в Одессу, где будущий художник провел детство. Там он получил прекрасное образование: научился

играть на пианино и виолончели, рисовать, говорить по-немецки. Известно, что с детства В.В. Кандинский проявлял неординарные творческие способности, отличался тонкой восприимчивостью к цвету. В его воспоминаниях, написанных по-немецки в 1913 году «Ruckblicke» и переработанных для русского издания пятью годами позже под двойным названием «Ступени. Текст художника», описаны первые впечатления от цвета [10, с. 9]. Он обладал редким природным даром слышать цвета, их «перешептывания» [10, с. 9]. Его очаровывали розовый, фиолетовый и голубой; красный казался ему жестоким, а желтый – вызывающим. В творчестве художника можно отчетливо выделить несколько этапов.

Периоды, связанные с деятельностью В.В. Кандинского в России, Германии и Франции, отражают как его индивидуальную эволюцию, так и общие для европейского искусства художественно-культурные процессы. Мюнхенский период (1896–1914) – один из наиболее интересных и плодотворных в жизни В.В. Кандинского. Здесь сформировались его художественные пристрастия и основные теоретические воззрения; здесь произошло преодоление предметности, приведшее к созданию первой абстрактной композиции. Быстро миновав период ученичества у словенца Антона Ажбе (1863–1928) и у яркого представителя мюнхенской школы изобразительного искусства – Франца фон Штука (1863–1928), В.В. Кандинский стремительно эволюционировал и стал одним из лидеров мюнхенской художественной жизни. Уже в 1901 году по его инициативе возникло общество «Фаланга», президентом которого он вскоре был избран [7, с. 10]. В 1904 году «Фаланга», объединившая вокруг себя молодых художников Мюнхена, распалась [12, с. 16].

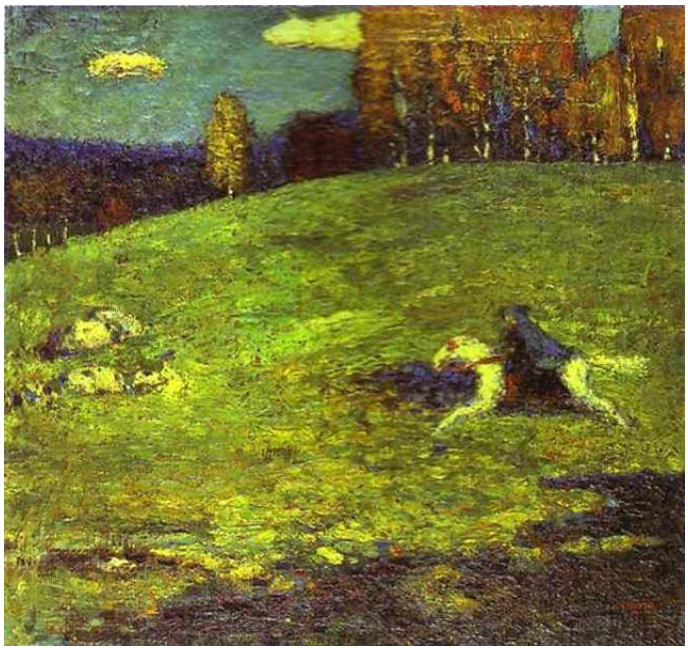


Рис. 1. Кандинский В.В. Синий всадник. 1903. Холст, масло. 55,0 х 60,0. Источник: wikiart.org.

В.В. Кандинский был очарован русскими иконами и на основе их сюжетов и образов создавал цветовые композиции в стиле клуазонне (перегородчатой эмали), чем-то напоминающие пуантилизм французских художников – Ж. Сера (1859–1891) и П. Синьяка (1863–1935). В то же время его полотно «Синий всадник» 1903 года явственно отражает восхищение автора тонкой передачей света К. Моне (1840–1926) [12, с. 16] (рис. 1). На полотне В.В. Кандинского изображен залитый солнцем зеленый

луг, по которому на белом коне скачет всадник, облаченный в синий плащ. Кажется, что будто бы его фигура растворяется в море зеленых, желтых, оранжевых мазков. На примере всадника и его лошади мастер описал творческий симбиоз художника и его таланта: «Лошадь несет всадника со стремительностью и силой. Но всадник правит лошадью. Талант возносит художника на высокие высоты со стремительностью и силой. Но художник правит талантом» [12, с. 30]. Одними из характерных работ первого периода творчества художника являются картины «Воскресенье (Древняя Русь)» и «Das bunte leben» («Пестрая жизнь») [1, с. 26] (рис. 2, 3).



Рис. 2. Кандинский В.В. Воскресенье (Древняя Русь). 1904. Холст, масло. 45,0 х 95,0. Источник: wikiart.org.

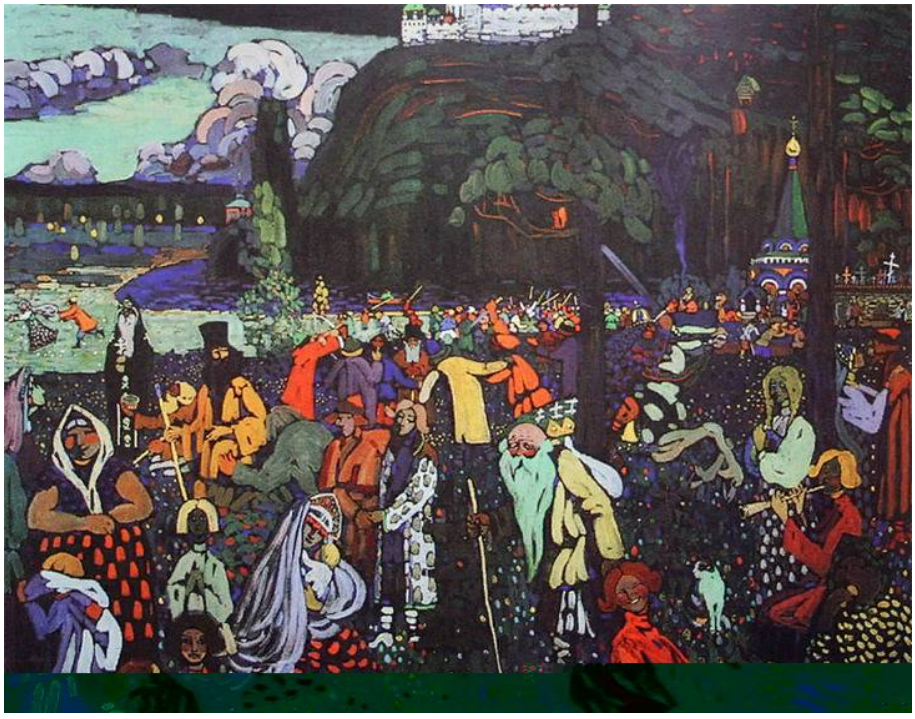


Рис. 3. Кандинский В.В. Пестрая жизнь. 1907. Холст, темпера. 130,0 х 162,5. Источник: wikiart.org.

Сам цикл «русских» картин был продиктован тоской по России [1, с. 26]. Этот цикл знаменует собой стремление к стилю, движущей силой которого был бы цвет. Использование контрастных цветов в обеих работах помогает В.В. Кандинскому создать на полотнах острую, необыкновенно экспрессивную композицию. Тему гравюры «Гомон» (1903) развивает в красочный образ древнерусской жизни гуашь «Приезд купцов» (1905) [3, с. 225] (рис. 4). Мы видим купеческие корабли, которые прибыли издалека. Толпа выходит из города и направляется на пристань, превратившуюся в шумный торг. Людской поток подобен синей реке, текущей из бесконечной дали и огибающей холм с городом. Таким образом, человеческая жизнь здесь гармонично сливается с природой. Сам В.В. Кандинский писал об этой работе так: «Я писал эту картину, как выражение моей любви к России. Я старался передать музыкальный характер России» [3, с. 226].



Рис. 4. Кандинский В.В. Приезд купцов. 1905. Холст, темпера, гуашь. 92,5 х 135. Источник: [15, с. 164].

Как и многие другие художники того времени, В.В. Кандинский решил переехать в Париж. В 1906–1907 годах в Париже В.В. Кандинский познакомился с работами А. Матисса (1869–1954). Фовизм произвел на него сильное впечатление и стал ориентиром в дальнейшем решении живописно-пластических задач. С 1908 года В.В. Кандинский жил в Мурнау, в небольшом селении в Баварских Альпах, в тридцати километрах от Мюнхена. В нем он много писал, постепенно отказываясь от декоративного изящества своих прежних работ. В пейзажах 1908–1910 годов (на примере работ «Дома в Мурнау на Обермаркт», «Вид Мурнау с железной дорогой и замком», «Зеленая улочка в Мурнау» и др.) цветовые пятна укрупняются и уплощаются, от живописной мозаики прежних лет В.В. Кандинский переходит к цветовым плоскостям [7, с. 12] (рис. 5, 6, 7). Это дает ему возможность сделать цвет главным элементом художественной выразительности. И, наконец, эксперименты с линией и цветом в натурных пейзажах и поэтическая наполненность произведений, связанных с романтической традицией, соединяются в универсальную художественную систему, где совокупность категорий цвета, линии и духовного содержания становится основой уже не изображения, а создания на холсте нового мира.

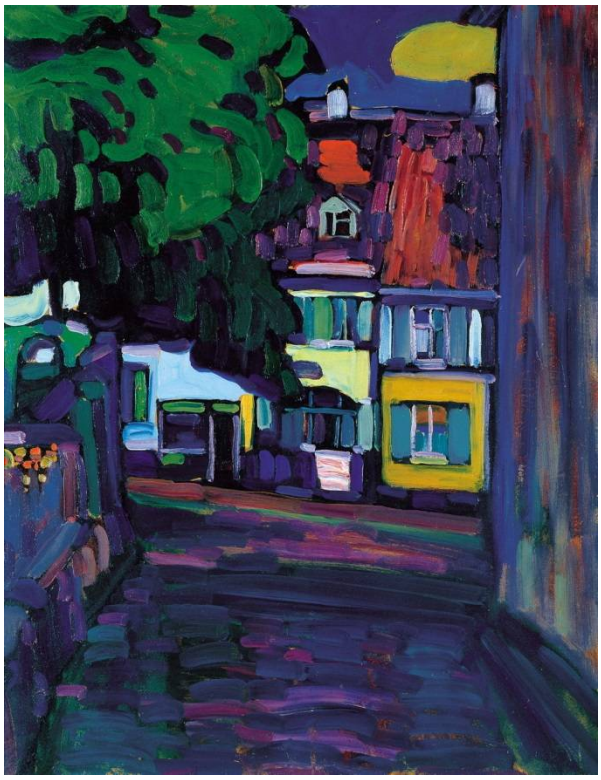


Рис. 5. Кандинский В.В. Дома в Мурнау на Оберкмаркт. 1908. Картон, масло. 33 х 41. Источник: regnum.ru.



Рис. 6. Кандинский В.В. Вид Мурнау с железной дорогой и замком. 1909. Картон, масло. 36,0 х 49,0. Источник: wikiart.org.

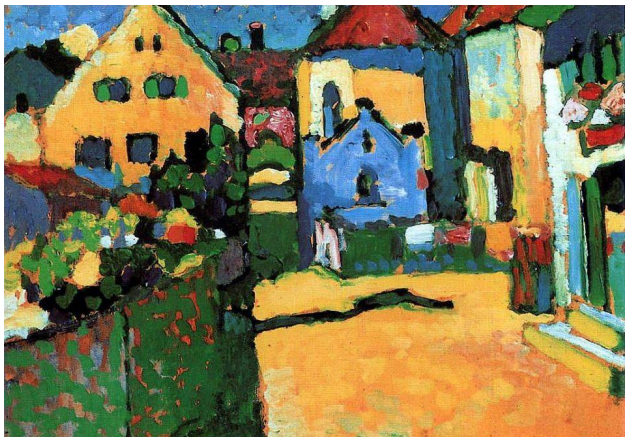


Рис. 7. Кандинский В.В. Зеленая улочка в Мурнау. 1909. Картон, масло. 33,0 х 44,6. Источник: artchive.ru.

В дореволюционной Москве художник в 1910 году участвовал в эпатажной выставке «Бубновый валет», устроенной М.Ф. Ларионовым (1881–1964) [12, с. 19]. В связи с этим В.В. Кандинский в 1909 году основал «Новое художественное объединение Мюнхена», а два года спустя – общество «Синий всадник» [12, с. 19]. Так же как и «Фаланга» стимулировала В.В. Кандинского к осмыслению пластических мотивов и приемов югендстиля, японской каллиграфии, так и программа «Нового художественного объединения» (1909–1911) дала свой круг художественно-эстетических ориентаций [7, с. 12]. В первую очередь это баварское народное искусство и фольклорные интерпретации религиозных сюжетов, открытые для себя В.В. Кандинским и его соратниками. Интерес к немецкому фольклору переплетался у В.В. Кандинского с увлечением русским народным искусством. В то же время существенную роль в творчестве В.В. Кандинского сыграл фовизм, побудивший его к постановке ряда

художественных задач, нерешенных французскими мастерами. В картине 1912 года «Дама в Москве» в очертаниях улиц и соборов с луковичными куполами угадывается Москва, родной город В.В. Кандинского [12, с. 54] (рис. 8). Ряд домов уходит в перспективу, но неожиданно обрывается, игнорируя законы построения пространства. Кажется, что женская фигура, окутанная голубоватым свечением, и нависшее над ней массивное черное пятно – посторонние объекты, не вписывающиеся в контекст сцены. Настоящим шедевром абстрактного искусства считается «Композиция VII», выполненная В.В. Кандинским в 1913 году [12, с. 58] (рис. 9). Художник долго готовился к написанию этой картины и предварительно создал около тридцати ее эскизов. Габриэль Мюнтер запечатлела весь процесс в фотографиях. Полотно было закончено всего за четыре дня. На снимках было видно, как оно преображалось, как художник избавлялся от одних идей в пользу других. Через вибрирующие цветовые контрасты, яростное движение и спонтанную композицию мастер представил начало и конец света.



Рис. 8. Кандинский В.В. Дама в Москве. 1912. Холст, масло. 108,8 х 108,8. Источник: wikiart.org.



Рис. 9. Кандинский В.В. Композиция VII. 1913. Холст, масло. 200,0 х 300,0. Источник: wikiart.org.

На одном из эскизов, сохранившихся в Мюнхене, он оставил пояснения: слева в нижнем углу основными цветами передано бытие, в то время как справа изображена преисподняя. В 1914 году в связи с началом Первой мировой войны В.В. Кандинский вынужден был покинуть Германию и после кратковременного пребывания в Швейцарии вернулся в Россию, снова жил и работал в Москве. В 1916 году он написал синтетический пейзаж любимого города «Москва I», или «Москва. Красная площадь» (Государственная Третьяковская галерея), фантастически сочетающий реальные мотивы и беспредметные формы [9, с. 18] (рис. 10). Это произведение было создано в пестрой, «радостной» гамме цветов [9, с. 18]. Весь пейзаж был заполнен высокими домами, куполами церквей, цвета яркие и оптимистичные. Но композиция очень динамична, город пришел в движение, и кажется, что он рушится. Возможно, что это было предвидение событий, грядущих в России. Большинство работ мастера этого времени – беспредметные, но в то же время он написал с натуры серию реалистических московских пейзажей: «Москва. Зубовская площадь», «Зимний день. Смоленский бульвар» (обе 1916 года) [11, с. 117].

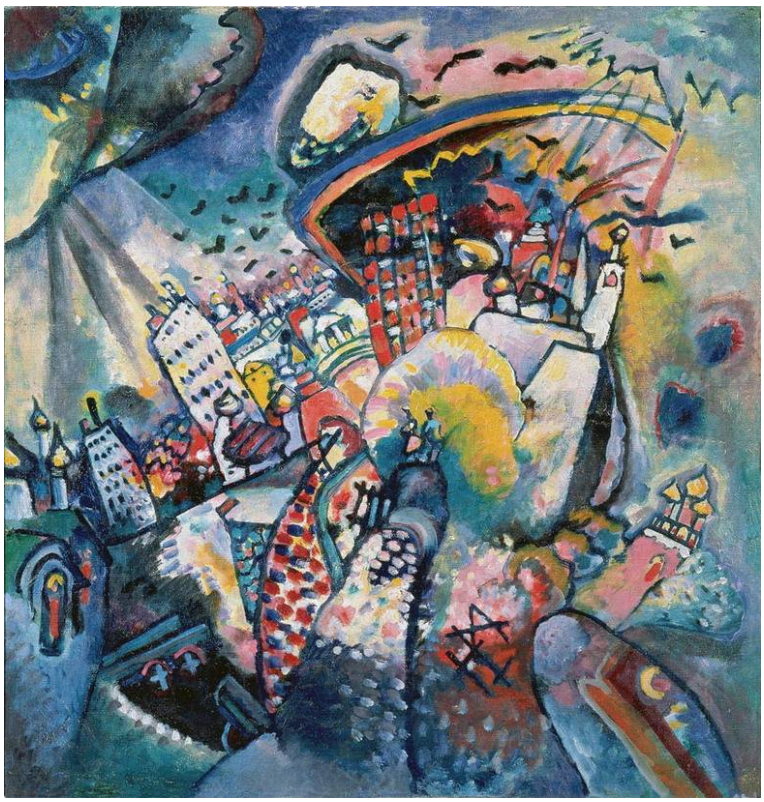


Рис. 10. Кандинский В.В. Москва I. 1916. Холст, масло. 51,5 х 49,5. Источник: wikiart.org.

Многоликая культурная жизнь после революции 1917 года, атмосфера поиска и эксперимента склоняют В.В. Кандинского к активной педагогической, организаторской и научной деятельности. Среди его начинаний особое место занимает руководство Институтом художественной культуры (ИНХУК). В ИНХУК он разработал программу, выдвигавшую в качестве главной задачи изучение «основных элементов» отдельных видов искусства и восприятия их зрителем [7, с. 16]. На этой базе В.В. Кандинский собирался создать новое «монументальное искусство», основанное на синтезе живописи, музыки и танца [7, с. 16]. Свои исследования В.В. Кандинский продолжил в Государственной академии художественных наук (ГАХН, с 1921 по 1925 гг.

– Российская академия художественных наук – РАХН), где, будучи вице-президентом, основал физико-психологическое отделение, целью которого было создание науки об искусстве.

В декабре 1921 года по заданию Российской академии художественных наук (РАХН) В.В. Кандинский уехал в Германию для установления культурных связей. В Россию, где началась эпоха соцреализма, ему уже было не суждено вернуться. До 1933 года он жил и работал в Германии и преподавал в знаменитом Баухаузе, художественном институте, бывшем, как и ВХУТЕМАС в Москве, проводником новых идей. После прихода к власти в Германии фашистов В.В. Кандинскому с его третьей женой Ниной Андреевской пришлось бежать во Францию, где он и прожил последние десять лет жизни. Во Франции он был признанным художником, в Германии же фашисты объявили его искусство «дегенеративным», а оставшиеся там картины были распроданы за пределы Третьего рейха [11, с. 117]. В 1944 году в Париже состоялась последняя прижизненная выставка В.В. Кандинского, а 13 декабря 1944 года он умер в Нейи-сюр-Сен под Парижем.

Заключение

Таким образом, на основе национальных традиций двух культур – русской и немецкой – сформировалось творчество В.В. Кандинского. И Москва, и Мюнхен были дороги для него. В Москве он родился и получил университетское образование. Москву он называл «своим живописным камертоном» [4, с. 17]. Находясь за границей, он почти ежегодно возвращался в свой родной город, черпал силы и вдохновение в его красоте и самобытности. Во Франции, где его чествовали как всемирно известного художника, он завершил с блеском то, что начал в России и Германии. Оставив две любимые им страны, когда на них наступала эпоха тоталитаризма, В.В. Кандинский скончался во Франции, которая давно стала символом свободы в искусстве, тем местом, где искусство дышит полной жизнью.

Литература

1. 50 художников. Шедевры русской живописи. Вып. 18: Кандинский. – М.: Де Агостини, 2011. – 31 с.: цв. ил.

2. Автономова Н.Б. Василий Кандинский: Художник и наука // Многогранный мир Кандинского. – М.: Наука, 1998. – С. 98–106.

3. Аронов И. Кандинский. Истоки. 1866–1907. – М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2010. – 342 с.: ил.

4. «Багатели» Василия Кандинского [Текст]: живопись на стекле, акварели и рисунки. 1915–1920: к 150-летию со дня рождения: [каталог]. – М.: ABCdesign, 2016. – 102 с.: ил.

5. Бессонова М.А. К вопросу о наследии Кандинского в художественной культуре XX в. // Многогранный мир Кандинского. – М.: Наука, 1998. – С. 5–12.

6. Вязова Е.С. Город в искусстве кубофутуристов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения 17.00.04. – Москва, 1999. – 23 с.

7. Горячева Т.В., Масалин Н.В., Правоверова Л.В. Василий Васильевич Кандинский // Василий Кандинский. 1866–1944. К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи / Сост. Т.В. Горячева, Н.В. Масалин. – М.: [Б. и.], 1989. – С. 8–21.

8. Кандинский В. О духовном в искусстве / пер. А. Лисовского. – Нью-Йорк: Международное литературное содружество, 1967. – 159 с.: ил.

9. Круглов В.Ф. 150 лет Василию Кандинскому // Русский музей: альманах. Вып. 482: Василий Кандинский и Россия. – СПб.: Palace Editions, 2016. – С. 5–21.

10. Кулибеф И., Фуфелль Д. Василий Кандинский: альбом для творчества. 20 великих картин / перевод с французского Дины Батий. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2017. – 91 с.

11. Марьяновская О. Москва Василия Кандинского // Моя Москва. – 2006. – №8. – С. 116–117.

12. Мастера рисунка и живописи: оригинальное издание под редакцией Фламинио Гвальдони. Выпуск 5. Кандинский. – М.: КР Медиа: Skira Centauria, 2018. – 95 с.: ил.

13. Сарабьянов Д.В. Кандинский и русская икона // Многогранный мир Кандинского. – М.: Наука, 1998. – С. 42–50.

14. Соколов Б.М. «Забывшее весь мир аллилуйя...»: образ Москвы и тема города в творчестве Кандинского 1900–1910-х годов // Вопросы искусствознания. – 1995. – №1–2. – С. 431–447.

15. Соколов Б.М. Василий Кандинский. Эпоха великой духовности. Живопись. Поэзия. Театр. Личность. – М.: ООО «БуксМАрт», 2016. – 536 с.: ил.

16. Соколов Б.М. Картина В. Кандинского «Пестрая жизнь» и мессианизм в русском искусстве начала XX века // Библия в культуре и искусстве. Материалы научной конференции «Виппероровские чтения–1995». Выпуск XXVIII / под общ. ред. И.Е. Даниловой. – М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1996. – С. 217–250.

17. Соколов Б.М. Тема «Духовного города» в творчестве Кандинского 1900–1910-х годов // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога / Сост. Т.В. Степучина. – М.: Наука, 1996. – С. 230–241.

Статья поступила в редакцию 05.02.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.017

THE THEME OF THE CITY IN THE CREATIVE WORK OF VASILY KANDINSKY

Filippova, Olga Nikolaevna
Unified Center for Continuing Professional Education, Moscow, Russian Federation

Abstract

The article is devoted to the work of a Russian artist and visual art theorist who was at the origin of abstractionism – Vasily Kandinsky. The author focuses on paintings dedicated to the city. In contrast to the most studied powerful abstract works of V.V. Kandinsky, the urban theme still presents many opportunities for studying the means of artistic expression and developing his creative method. As a result of the analysis of works from different years in the context of the artist's biography and worldview, the author of the article reveals the development of the Moscow theme in the art of V.V. Kandinsky. Special attention is paid to his Moscow paintings "Moscow I, or Moscow. Red square", "Moscow. Zubovskaya square" and others.

Keywords: V.V. Kandinsky; painter; color compositions; "Russian" paintings cycle; engraving; gouache; city landscape.

For citation:

Filippova O.N. The theme of the city in the creative work of Vasily Kandinsky. *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 227–238. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.017. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/26/ (In Russian).

Information about the author:

Filippova, Olga Nikolaevna – Teacher for Students of Distance and Full-Time Continuing Education Programs, Professional Retraining and Seminars, Unified Center for Continuing Professional Education, Moscow, Russian Federation. Email: iscusstvo0891@mail.ru

References

1. *50 khudozhnikov. Shedevry russkoy zhivopisi. Vyp. 18: Kandinskiy* [50 artists. Masterpieces of Russian painting. Vol. 18: Kandinsky]. Moscow, De Agostini, 2011. 31 p. (In Russian)

2. Avtonomova N.B. *Vasiliy Kandinskiy: Khudozhnik i nauka* [Vasily Kandinsky: Artist and science]. In: *Mnogogrannyy mir Kandinskogo* [The many-sided world of Kandinsky]. Moscow, Nauka, 1998, pp. 98–106. (In Russian)

3. Aronov I. *Kandinskiy. Istoki. 1866–1907* [Kandinsky. The origins. 1866–1907]. Moscow, Bridges of culture; Jerusalem: Hesharim, 2010. 342 p. (In Russian)

4. *"Bagateli" Vasiliya Kandinskogo* [Bagatelles by Vasily Kandinsky: painting on glass, watercolors and drawings. 1915–1920: catalog]. Moscow, ABCdesign, 2016. 102 p. (In Russian)

5. Bessonova M.A. *K voprosu o nasledii Kandinskogo v khudozhestvennoy kul'ture XX v.* [In Reference to the Kandinsky's heritage in the artistic culture of the 20th century]. In: *Mnogogrannyy mir Kandinskogo* [The multifaceted world of Kandinsky]. Moscow, Nauka, 1998, pp. 5–12. (In Russian)

6. Vyazova E.S. *Gorod v iskusstve kubofuturistov.* Avtoref. diss. kand. issk. [City in the art of cubo-futurists. Author's abstract of Ph.D. in Art History]. Moscow, 1999. 23 p. (In Russian)

7. Goryacheva T.V., Masalin N.V., Pravoverova L.V. *Vasiliy Vasil'yevich Kandinskiy* [Vasily Kandinsky]. In: *Vasiliy Kandinskiy. 1866–1944. K vystavke v zalakh Gosudarstvennoy Tret'yakovskoy galerei* [Vasily Kandinsky. 1866–1944. To the exhibition in the halls of the State Tretyakov Gallery]. Moscow, 1989, pp. 8–21. (In Russian)

8. Kandinsky V. *O dukhovnom v iskusstve* [On the spiritual in art. Transl. by A. Lisovsky]. New York, International literary community, 1967. 159 p. (In Russian)

9. Kruglov V.F. *150 let Vasiliyu Kandinskomu* [150 years of Vasily Kandinsky]. In: *Russkiy muzey: al'manakh. Vyp. 482: Vasiliy Kandinskiy i Rossiya* [Russian Museum: almanac. Vol. 482: Vasily Kandinsky and Russia]. St. Petersburg, Palace Editions, 2016, pp. 5–21. (In Russian)

10. Couliboeff I., Fuffel D. *Vasiliy Kandinskiy: al'bom dlya tvorchestva. 20 velikikh kartin* [Vasily Kandinsky: an album for creativity. 20 great paintings. Transl. from French by Dina Bathiy]. Moscow, Mann, Ivanov and Ferber, 2017. 91 p. (In Russian)

11. Maryanovskaya O. *Moskva Vasiliya Kandinskogo* [Moscow Vasily Kandinsky]. *Moya Moskva = My Moscow*, 2006, No. 8, pp. 116–117. (In Russian)

12. *Mastera risunka i zhivopisi: original'noye izdaniye pod redaktsiyey Flaminio Gval'doni. Vypusk 5. Kandinskiy* [Masters of Drawing and Painting: Original Edition edited by Flaminio Gwaldoni. Issue 5. Kandinsky]. Moscow, KR Media: Skira Centauria, 2018. 95 p. (In Russian)

13. Sarabyanov D.V. *Kandinskiy i russkaya ikona* [Kandinsky and the Russian icon]. In: *Mnogogrannyy mir Kandinskogo* [The multifaceted world of Kandinsky]. Moscow, Nauka, 1998, pp. 42–50. (In Russian)

14. Sokolov B.M. *"Zabyvsheye ves' mir alliluyya...": obraz Moskvy i tema goroda v tvorchestve Kandinskogo 1900–1910-kh godov* ["Hallelujah that has forgotten the whole world ...": the image of Moscow and the theme of the city in Kandinsky's work of the 1900–1910s]. *Voprosy iskusstvoznaniya = Problems of Art Studies*, 1995, No. 1–2, pp. 431–447. (In Russian)

15. Sokolov B.M. *Vasiliy Kandinskiy. Epokha velikoy dukhovnosti. Zhivopis'. Poeziya. Teatr. Lichnost'* [Vasily Kandinsky. The era of great spirituality. Painting. Poetry. Theater. Personality]. Moscow, BuksMArt LLC, 2016. 536 p. (In Russian)

16. Sokolov B.M. *Kartina V. Kandinskogo "Pestraya zhizn'" i messianizm v russkom iskusstve nachala XX veka* [V. Kandinsky's painting "Motley Life" and Messianism in Russian Art of the Beginning of the 20th Century]. In: *Bibliya v kul'ture i iskusstve* [The Bible in Culture and Art. Materials of the scientific conference "Wipper Readings–1995". Issue XXVIII. Ed. by I.E. Danilova]. Moscow, Pushkin State Museum of Fine Arts, 1996, pp. 217–250. (In Russian)

17. Sokolov B.M. *Tema "Dukhovnogo goroda" v tvorchestve Kandinskogo 1900–1910-kh godov* [The "Spiritual City" theme in the works of Kandinsky of the 1900–1910s]. In: *Gorod i iskusstvo: sub"yekty sotsiokul'turnogo dialoga* [City and Art: Subjects of Sociocultural Dialogue. Comp. by T.V. Stepuchina]. Moscow, Nauka, 1996, pp. 230–241. (In Russian)

Received: February 05, 2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.018

УДК 7.036

ГОРОД В ИСКУССТВЕ ИТАЛИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: НЕ ТОЛЬКО ФУТУРИЗМ

Гончаренко Наталья Михайловна
Белгородский государственный художественный музей, г. Белгород,
Российская Федерация

Аннотация

Статья посвящена проблеме репрезентации города в творчестве художников Италии первой половины XX века, от футуристов до представителей «римской школы». Отмечается, что на рубеже веков в раннем футуризме образы современного города интерпретировались как состояния души (в творчестве Умберто Боччони, Карло Карра). Впоследствии их место заняли изображения города-машины, как в живописи Луиджи Руссоло, и «аэроживопись», где человеческим эмоциям уже не было места (примером могут служить произведения Тато и Тулио Крали). Одновременно, в противовес футуризму, существовал город в «метафизической живописи», намеренно не желающей иметь ничего общего с современностью. Этот подход характерен для Джорджо де Кирико и Карло Карра. Наконец, в 1920–1940-е годы такие разные авторы, как Джорджо Моранди, Арденго Соффичи, Карло Карра, Марио Сирони, представители «римской школы» и ранний Ренато Гуттузо изображают свою повседневную среду обитания: небольшие итальянские города либо окраины Милана, Рима или Болоньи, которые они видят ежедневно.

Ключевые слова: искусство Италии XX века; футуризм; «метафизическая живопись»; аэроживопись; «Новеченто»; «Римская школа»; образ города.

Для цитирования:

Гончаренко Н.М. Город в искусстве Италии первой половины XX века: не только футуризм // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 239–261. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.018. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/27/

Информация об авторе:

Гончаренко Наталья Михайловна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Белгородский государственный художественный музей, г. Белгород, Российская Федерация. Email: natalia_go@mail.ru

Искусство XX века неслучайно называют «искусством метрополии» [9, с. 81] – можно даже сказать, что без города оно не существовало бы таким, каким мы его знаем. И искусство Италии первой половины XX века – от футуризма (история которого прослеживается с 1909 и вплоть до 1944 года [11, с. 240]) до художников «Нового фронта искусств» и неореализма – включало в себя важные тенденции репрезентации города (см. также [6; 10; 16]).

Милан и Рим стали главными городами в развитии искусства Италии начала XX века, причем приоритет здесь безоговорочно отдается Милану, которому Италия обязана практически всеми открытиями в искусстве этого времени, равно как развитием промышленности и экономики. Здесь же заявил о себе в 1909 году и футуризм.

Благодаря своему географическому положению, способствовавшему проникновению новых европейских веяний, Милан стал площадкой для политических, социальных и культурных изменений. Во второй половине XIX века, например, именно здесь стало развиваться литературное и художественное движение «скапильятура», представители которого оказали большое влияние на футуристов [19, с. 76]. Предшествовали футуристической репрезентации города и виды Милана архитектора Марио Стропа (рис. 1).



Рис. 1. Марио Строппа (1880–1964). Между Миланом и Сесто-Сан-Джованни. 1909. Картон, уголь. 53 х 57 см. Частная коллекция. Источник: pia-felicitas-hawle.com.



Рис. 2. Арденго Соффичи (1879–1964). Синтез весеннего пейзажа. 1913. Холст, масло. Национальная галерея современного искусства, Рим. Источник: news-art.it.

Среди предшественников футуризма следует особо выделить импрессионистов: они не только сделали современность одной из своих тем, но и старались передать в своих произведениях движение и смену состояний. «Импрессионизм – теза, кубизм – антитеза, футуризм – синтез того и другого» [8, с. 47], – заявлял теоретик футуризма Арденго Соффичи, лидер флорентийской группы футуристов и организатор выставок французских импрессионистов и Медардо Россо во Флоренции (рис. 2).

Если Милан можно назвать родиной нового искусства Италии начала XX века, то Риму, как отмечает автор недавно увидевшей свет монографии «Искусство

тоталитарной Италии» Анна Вяземцева, авангардисты «приписывали отсталость, провинциализм, дурновкусие и винили во всех бедах итальянской цивилизации» [5, с. 261].

«Традиции итальянской античности и Ренессанса» представлялись футуристам «мертвым грузом, сковывающим устремленность Италии в будущее и превращающим ее в “страну гробниц”» [8, с. 47]. Впрочем, как писал литературный критик и журналист Джузеппе Прецциолини, «в Риме сложно родиться чему-то новому, но не менее сложно появиться в Италии чему-то, что претендовало бы на общеитальянское значение и при этом не искало бы своего освящения в Риме» [5, с. 261].

Древний Рим снова стал источником патриотических и неоакадемических настроений во время Первой мировой войны, а в 1920-е годы стал восприниматься как альтернатива антиклассическим направлениям начала XX века – символизму и футуризму [5, с. 266].

Один из родоначальников футуристического движения Умберто Боччони начинал с изображений города, выполненных в технике дивизионизма, в первом десятилетии XX века. Предприняв ряд поездок, в том числе в Россию, он в итоге осел в Милане, привлеченный новым духом технологических достижений, которые делали этот город наиболее передовым в Италии. Там он и встретил основателей футуристического движения, опубликовавших в 1909 году (в Париже) первый манифест футуризма. Он сразу же примкнул к движению и вскоре стал играть в нем одну из ключевых ролей.

В автопортрете из собрания пинакотеки Брера в Милане 1908 года он обращается к теме городских окраин. На обеих сторонах двустороннего холста Боччони изображает себя как художника (на обороте картины – автопортрет с кистями и палитрой). В финальной версии он пишет себя с палитрой в руке на балконе дома на виа Кастельморроне, где он жил в 1907 году, когда писал окраины Милана (рис. 3). Здесь показаны строящиеся здания, железнодорожные пути, индустриальные районы города (рис. 4).



Рис. 3. Умберто Боччони (1882–1916). Автопортрет. 1908. Холст, масло. Пинакотека Брера, Милан. Источник: artchive.ru.



Рис. 4. Умберто Боччони (1882–1916). Сумерки. 1908. Холст, масло. Частная коллекция. Источник: artribune.com.

Тема городских окраин впоследствии часто будет присутствовать в его работах, среди которых – «Город растет (Город поднимается)» (эскиз создан в 1910 году, картина – в 1911, рис. 5, 6).



Рис. 5. Умберто Боччони 1882–1916). Город растет (Город поднимается). 1910. Бумага, темпера. Национальная галерея современного искусства, Рим. Источник: artchive.ru.



Рис. 6. Умберто Боччони (1882–1916). Город растет (Город поднимается). 1911. Холст, масло. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Источник: artsviewer.com.

Принципы и эстетика футуризма были сформулированы Ф.Т. Маринетти и прозвучали в публичной лекции «Красота и необходимость насилия» (первоначальное название – «Любовь к опасности и повседневный героизм») в Неаполе (1910 г.) и Парме (1911 г.) [14].

Как отмечает Екатерина Бобринская, «насилие, аналогами которого выступают взрывы, столкновения, удары, а символами – техника, толпы, скорость, война, – становится важнейшим инструментом сохранения жизненной энергии, возобновляющим постепенно угасающее движение прогресса и позволяющим уклониться от деградации и энтропии» [1, с. 196–200] (см. также [2; 3]).

В начале 1910-х годов футуристы, в общественном поведении которых агрессия также была составной частью, пишут ряд произведений с сюжетами, свидетельствующими о беспокойной жизни улиц: ссоры, драки, полицейские рейды, восстания. Наиболее известны «Восстание» (1911, рис. 7) Луиджи Руссоло и «Драка в галерее» (1910, рис. 8) Умберто Боччони, написанная спустя всего несколько месяцев после подписания Боччони «Технического манифеста футуристической живописи».

В 1911 году Карло Карра завершил работу над футуристическим полотном «Похороны анархиста Галли» (рис. 9), в котором сумел передать дух и динамизм схватки анархистов и рабочих с «силами порядка», будучи свидетелем этих столкновений.



Рис. 7. Луиджи Руссоло (1885–1947). Восстание. 1911. Холст, масло. 150,8 х 230,7 см. Муниципальный музей Гааги. Источник: изобразительное-искусство.рф.

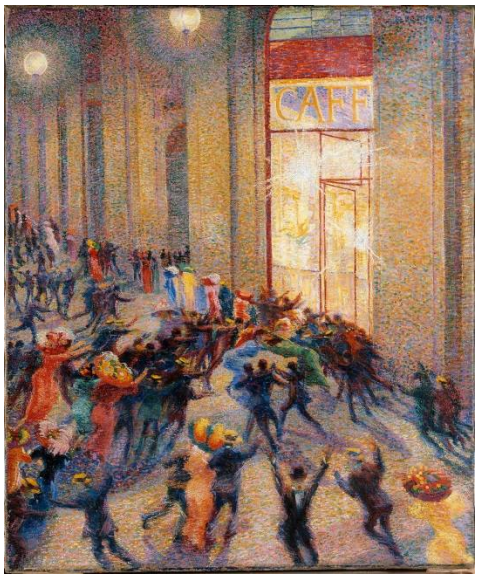


Рис. 8. Умберто Боччони (1882–1916). Драка в галерее. 1910. Холст, масло. Пинакотека Брера, Милан. Источник: artchive.ru.



Рис. 9. Карло Карра (1881–1966). Похороны анархиста Галли. 1910–1911. Холст, масло. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Источник: faqindecor.com.

В этой картине воплотились основные сюжеты футуризма: современный метрополис, динамизм толпы, политическое восстание. Композиционными средствами Карра пытался передать одну из целей футуристической живописи – помещение зрителя в эпицентр событий.

Прием погружения зрителя в центр композиции присутствует и в знаменитой картине Боччони «Улица входит в дом» (1911, рис. 10).

Зритель смотрит в пространство двора, окруженного домами, глазами стоящих на балконе женщин, при этом пространственные пласты проникают друг в друга, интерьер смешивается с экстерьером, улица проникает в дом в буквальном смысле, вместе с шумами, запахами, движением.

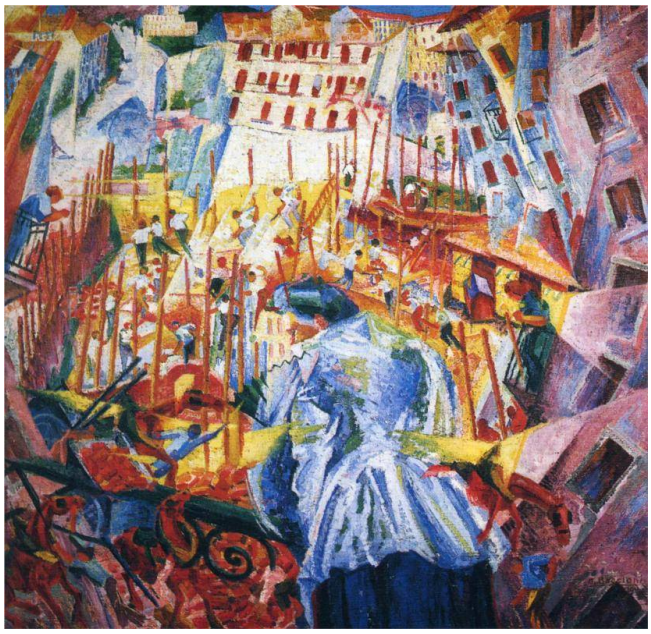


Рис. 10. Умберто Боччони (1882–1916). Улица входит в дом. 1911. Холст, масло. Нидерзаксене ландесмузеум, Ганновер. Источник: totallyhistory.com.

Состояние движения в городском пространстве стало важной составляющей сюжетов футуристической живописи. К таким сюжетам относятся:

– городские кабаре и мюзик-холлы, ставшие своего рода моделью нового индустриального города;

– уличные фонари, дематериализующие своим светом окружающее пространство (рис. 11, 12);

– городской транспорт: автомобили, трамваи, метро, изображения которых передают в первую очередь впечатления от движения [21] (рис. 13–15).

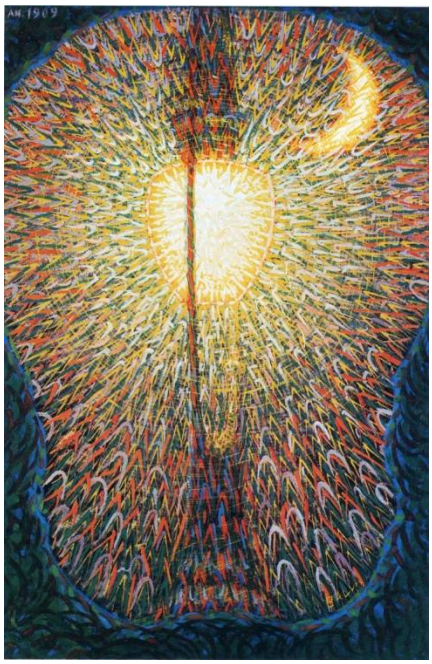


Рис. 11. Джакомо Балла (1871–1958). Уличный фонарь. 1909–1911. Холст, масло. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Источник: curiator.com.

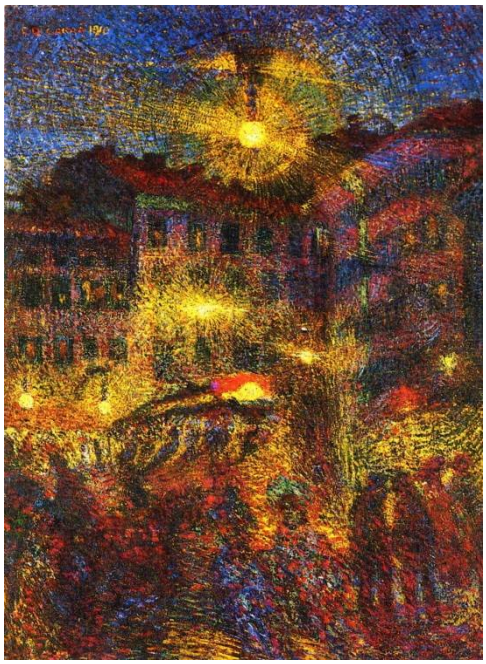


Рис. 12. Карло Карра (1881–1966). Площадь Чезаре Беккариа в Милане ночью. 1910. Холст, масло. Музей Новеченто, Милан. Источник: arthive.com.



Рис. 13. Луиджи Руссоло (1885–1947). Динамизм автомобиля. 1912–1913. Холст, масло. Центр Помпиду, Париж. Источник: изобразительное-искусство.рф.



Рис. 14. Карло Карра (1881–1966). То, что мне рассказал трамвай. 1910–1911. Холст, масло. Музей современного искусства Роверето и Тренто (MART). Источник: hisour.com.



Рис. 15. Джино Северини (1883–1966). «Метро Норд-Сюд (Парижское метро-экспресс)». 1912. Холст, масло. Источник: fortementein.com.



Рис. 16. Карло Карра (1881–1966). Выходящие из театра. 1910. Холст, масло. Коллекция современного итальянского искусства Эсторика, Лондон. Источник: faqindecor.com.

«Динамические ощущения» присутствовали у футуристов не только в физическом смысле, но и как динамика «состояний души» (рис. 16), в соответствии с названием знаменитого триптиха Умберто Боччони. И тема железной дороги, вокзала, движения поезда стала одной из часто встречающихся в творчестве футуристов.

Говоря о триптихе Боччони «Состояния души» («Прощания», «Те, кто уезжает», «Те, кто остается», рис. 17–19), стоит отметить, что существует две его версии, обе датированы 1911 годом. Первая, находящаяся в миланском Музее Новеченто, демонстрирует увлечение Боччони живописной техникой, которую использовал Гаэтано Превиати – струящиеся потоки линий, эмоциональное состояние, выраженное приглушенной цветовой палитрой.



Рис. 17. Умберто Боччони (1882–1916). Состояния души-1. 1911. 1. Прощания. Холст, масло. Музей Новеченто, Милан. Источник: artsviewer.com.



Рис. 18. Умберто Боччони (1882 –1916). Состояния души-1. 1911. 2. Те, кто уезжает. Холст, масло. Музей Новеченто, Милан. Источник: artsviewer.com.

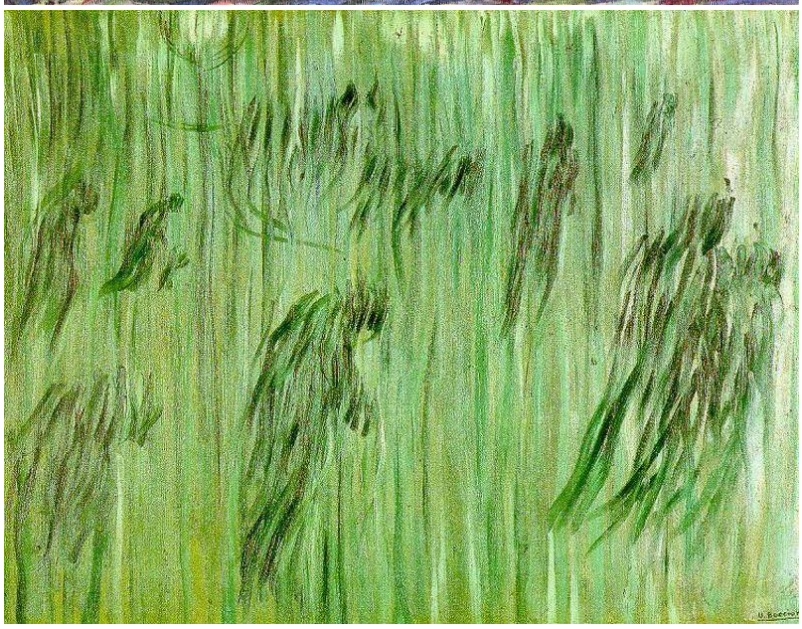


Рис. 19. Умберто Боччони (1882–1916). Состояния души-1. 1911. 3. Те, кто остается. Холст, масло. Музей Новеченто, Милан. Источник: artsviewer.com.

Этот триптих, в особенности «Те, кто уезжает», отмечен попыткой перейти к кубистической фрагментации пространственной перспективы, смешению планов и фрагментов композиции – в лицах людей, удаляющихся в вагоне поезда сквозь окраины города. Однако настоящие перемены в живописном языке Боччони наступили осенью того же года, после посещения в октябре, совместно с Карло Карра, мастерской Джино Северини в Париже. Там Боччони увидел кубистические полотна «из первых рук». По возвращении в Милан он снова вернулся к теме «Состояний души», адаптировав кубистическую живописную технику для собственных целей (рис. 20–22). Во второй версии триптиха, находящейся ныне в Нью-Йорке, Боччони отошел от дивизионизма и обратился к угловатым и фрагментированным формам.



Рис. 20. Умберто Боччони (1882–1916). Состояния души-2. 1911. 1. Прощания. Холст, масло. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Источник: artsviewer.com.



Рис. 21. Умберто Боччони (1882–1916). Состояния души-2. 1911. 2. Те, кто уезжает. Холст, масло. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Источник: artsviewer.com.



Рис. 22. Умберто Боччони (1882–1916). Состояния души-3. 1911. 3. Те, кто остается. Холст, масло. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Источник: artsviewer.com.

С конца 1910-х годов, когда начался так называемый «второй» футуризм, продлившийся до 1944 года, к футуристическому движению примыкают представители нового поколения, которые также ставили перед собой задачи художественной интерпретации новых явлений современности, однако их нигилистический пафос заметно уменьшился. В частности, именно в этот период возникает «аэропиттура» (рис. 23). Как пишет в статье «Футуризм как традиция в итальянском и русском искусстве» Е. Лазарева, «в сравнении с ранним футуризмом, вдохновленным скоростью

поезда и автомобиля, аэроживопись опирается на еще более «обновленную» чувствительность – под действием нового опыта высоты, скорости, отрыва от земли и смены перспективы» [11, с. 240].



Рис. 23. Джерардо Доттори (1884–1977). Воздушный бой над Неаполитанским заливом, или Адская битва над райским заливом. 1942. Холст, масло. Частная коллекция. Источник: curiator.com.

В манифесте «Уничтожение синтаксиса» Маринетти пишет: «Проблема футуризма есть полное обновление человеческой чувствительности под влиянием великих научных открытий. Почти все те, кто пользуется ныне телеграфом, телефоном, граммофоном, железнодорожным поездом, бициклеткой, мотоциклеткой, автомобилем, трансатлантическим пароходом, дирижаблем, кинематографом, аэропланом и большой ежедневной газетой (синтез мирового дня), не думают о том, что все это оказывает на наш ум решительное влияние» [15, с. 89].

Аэропиттура, лучшие произведения которой связаны с именами Туллио Крали и Гульельмо Сансони (Тато), дает зрителю возможность взглянуть на землю из кабины самолета. Для того чтобы показать динамику полета и трансформации пространства, Крали показывает своих персонажей – пилота, парашютиста и т.д. – со спины, в динамике падения или резкого снижения над городским ландшафтом (рис. 24–26).



Рис. 24. Туллио Крали (1910–2000). Погружаясь в городское пространство (In tuffo sulla città). 1938. Холст, масло. Музей нового и современного искусства Роверето и Тренто (MART). Источник: cantatas.ru.



Рис. 25. Туллио Крали (1910–2000). Перед тем, как раскроется парашют. 1939. Дерево, масло. Музей современного искусства «Каза Кавацини», Удине. Источник: artchive.ru.



Рис. 26. Туллио Крали (1910–2000). «Мёртвая петля». 1938. Дерево, масло. Коллекция Люче Мариетти, Рим. Источник: grupaok.tumblr.com.



Рис. 27. Тато (Гульельмо Сансони; 1896–1974). Полет над Колизеем. 1930. Холст, масло. Коллекция Вентура, Рим. Источник: cantatas.ru.

Тато в работах 1930-х годов использовал прием противопоставления серого холодного металла самолета, показанного целиком или частично, и живописной земной поверхности (рис. 27). В статье, посвященной «аэропиттуре», Е. Лазарева отмечает: «В работах Крали и Тато, как правило, отсутствует изображение неба, нет и намека на горизонт, а отсутствие верха и низа создает ощущение утраты гравитации. С конца

1930-х в картинах Доттори, Крали, Ренато Ди Боссо появились военные сюжеты, мотив напряжения, опасности и агрессии» [12, с. 537].

Образ города и ощущения, которые испытывает его обитатель, воплощались в искусстве Италии XX века не только в футуристической практике, от которой постепенно отдалялись и некоторые футуристы. В частности, в послевоенном творчестве Джино Северини явно присутствуют декоративные интерпретации кубизма, как у Жоржа Брака. Этот подход становится характерным для творчества Северини на протяжении десятилетий.

После Первой мировой войны возникает «метафизическая школа», в рядах которой также оказалось немало бывших футуристов.

Поэтика метафизической живописи воплотилась в произведениях Джорджо де Кирико, Карло Карра и Джорджо Моранди, выступавших за возвращение к «классическим» ценностям, а не академизму, переосмыслению традиционного искусства, а не подражанию ему.

«Метафизическая живопись» богата визионерскими изображениями городских ландшафтов. Среди источников этого направления – не только искусство классики, но и символы и приметы современной цивилизации, показанные вне ее контекста. Главный представитель «метафизической живописи» Джорджо де Кирико родился и вырос в Греции и был одержим древнегреческой мифологией, которая имела непосредственное влияние на сюжеты его живописи, но почти полностью пустынные городские ландшафты на его полотнах были вдохновлены образами итальянского Ренессанса.

Его оцепеневшие в полуденном зное улицы и площади становятся своего рода собирательными образами итальянских городов от Турина до Рима, но в них не найти конкретных узнаваемых черт. Это «город Классики» [17, с. 29], разрушающийся под натиском современной индустриальной эпохи.

Первые «метафизические» полотна были созданы де Кирико в 1910 году во Флоренции, куда он переехал с семьей. Турин стал вторым «городом-воспоминанием» для художника, его он посетил летом 1911 года, направляясь во Францию с матерью и братом. Именно здесь с Фридрихом Ницше, столь ценимым де Кирико, произошел так называемый «туринский инцидент», после которого философ попал в клинику для душевнобольных. Сам Турин очаровал художника регулярными площадями, замками и дворцами (неслучайно де Кирико называл Турин «Квадратным городом»).

В Париже, куда художник приехал в том же 1911 году, были созданы наиболее значительные «метафизические» произведения, где для усиления эмоционального эффекта де Кирико использует неестественно глубокую перспективу («Туринская весна»; «Загадка и меланхолия улицы», рис. 28; «Вокзал Монпарнас», все – 1914 г.).

В 1915 году де Кирико призвали на фронт, и он приехал в Феррару, которая, по его мнению, была «самым метафизическим городом», «городом снов». В Ферраре он познакомился с Карло Карра (рис. 29), Джорджо Моранди и Филиппо де Пизисом, которые также обратились, хотя и ненадолго, к «метафизической живописи», равно как и к классике, академизму, традиции Кватроченто.



Рис. 28. Джорджо де Кирико (1888–1978). Загадка и меланхолия улицы. 1914. Холст, масло. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Источник: flash---art.it.



Рис. 29. Карло Карра (1881–1966). Метафизическая муза. 1917. Холст, масло. Пинакотека Брера, Милан. Источник: curiator.com.

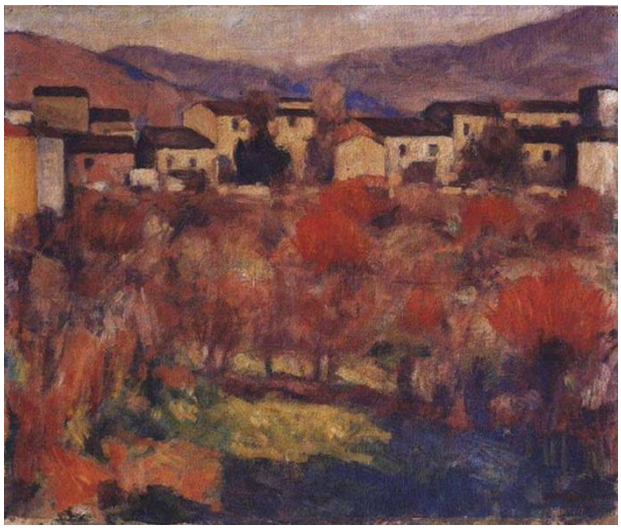


Рис. 30. Арденго Соффичи (1879–1964). Закат в Поджо-а-Кайано. 1925. Холст, масло. Музей А. Соффичи в Поджо-а-Кайано. Источник: liveinternet.ru.

Между двумя войнами идет интенсивная выставочная деятельность Арденго Соффичи – художника и критика, сотрудничавшего с издававшимся приверженцами «метафизической живописи» журналом «Валори пластичи» и после краткого увлечения футуризмом объявившего о своем обновленном творческом направлении, ориентированном на реализм. В 1920 г. во Флоренции открылась первая персональная выставка Соффичи (рис. 30).

Этот художник, до Первой мировой войны организовывавший выставки Сезанна и кубистов, впоследствии в живописи обращается к классическому стилю, а в политике придерживается фашизма [7]. В 1925 г. в числе 31 видного деятеля итальянской культуры Соффичи подписал Манифест фашистской интеллигенции. Между 1928 и 1932 годами Соффичи тесно общается с Джорджо Моранди [13]. В этот период в культуре Италии друг другу противостояли два националистических направления – «Страчитта» (в переводе с итальянского – «супергород», его представлял журнал «Новеченто» – «Двадцатый век») и «Страпаезе» («супердеревня», журнал «Сельваджо», т.е. «Дикарь»), каждое из их отстаивало свое понимание литературы в контексте фашизма. Но если «Страчитта» призывало создавать новое искусство, прервав связи с традицией, то «Страпаезе», напротив, стремилось итальянскую культурную традицию возродить.

Соффичи, как и Моранди, тяготел к направлению «Страпаэзе», и в пейзажах 1920-х годов оба избегали изображений мегаполисов и обращались к пригородам, небольшим итальянским городкам, деревням и их окрестностям, подчеркивая их самоценность и самодостаточность [18]. Для Соффичи любимым сюжетом на протяжении всего творчества был Поджо-а-Кайано в Тоскане, где он обосновался еще в 1907 году. Моранди же изображал болонскую виа Фондацца (рис. 31–32), где в течение десятилетий находилась его мастерская, а в последние годы – деревню Гриццану (ныне – Гриццана-Моранди), в 40 км от Болоньи, где он в 1959 году выстроил себе загородный дом.



Рис. 31. Джорджо Моранди (1890–1964). Дворик на виа Фондацца, Болонья. 1953. Холст, масло. Музей современного искусства, Болонья. Фото: Н.М. Гончаренко.

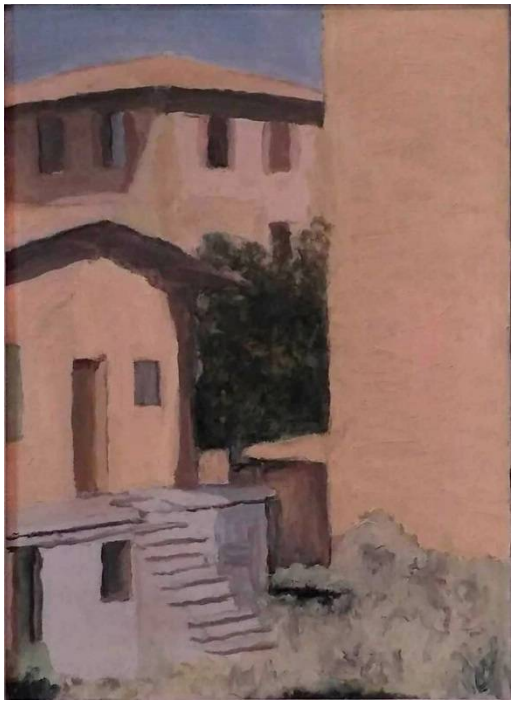


Рис. 32. Джорджо Моранди (1890–1964). Дворик на виа Фондацца, Болонья. 1954. Холст, масло. Музей современного искусства, Болонья. Фото: Н.М. Гончаренко.

В 1922 году в Милане состоялась первая выставка группы молодых художников, впоследствии образовавших в итальянском искусстве движение «Новеченто», которое противопоставляло себя модернизму и в целом иностранным влияниям. Это неоклассицистическое, особенно на первых порах, движение поддерживали влиятельный художественный критик Маргерита Сарфатти и сам Муссолини.

Первоначально художественная группа носила название «Семь художников двадцатого века» – это были семь художников, среди которых наиболее известны Марио Сирони (1885–1961) и Акилле Фуни (1890–1972). Художники этой группы декларировали обращение к классическому наследию, которое трактовалось ими весьма широко – от античности до академической школы и превращалось в своеобразный «культурный национализм». К 1930-м годам главными их темами становятся «труд, спорт, борьба, материнство, а содержанием – прославление силы, бодрости и физического совершенства “нового человека” и вдохновителя его побед – дуче» [8, с. 47, 48] (рис. 33–34).



Рис. 33. Альфредо Гауро Амбрози (1901–1945). Аэропортрет дуче. 1930. Частная коллекция. Источник: forlitoday.it.



Рис. 34. Джакомо Балла (1871–1958). Марш на Рим. 1932. Оборот картины «Абстрактная скорость» 1913 года. Пинакотека Аньели, Турин. Источник: artslife.com.

Бывшие футуристы Марио Сирони и Акилле Фуни, ставшие самыми активными представителями «Новеченто» и основными исполнителями монументальных заказов фашистского режима, участвовали в Первой мировой войне наряду с Боччони, Сант-Элиа и Маринетти. При этом в их станковых произведениях, экспонировавшихся на выставках, созданных не по заказу, практически отсутствует идеологическая официозность [8, с. 33]. В частности, у Сирони тема города встречается достаточно часто – это, как правило, окраины города, главным образом Милана, что тематически сближает его с ранним футуризмом и экспрессионизмом, также оказавшим на Сирони влияние (рис. 35–36). Однако помимо футуризма здесь уже заметно влияние метафизической живописи, придающей повседневному городскому мотиву иррациональный характер.



Рис. 35. Марио Сирони (1885–1961). Городской пейзаж с грузовиком. 1920. Холст, масло. Пинакотека Брера, Милан. Источник: liveinternet.ru.



Рис. 36. Марио Сирони (1885–1961). Городской пейзаж. 1927. Холст, масло. Музей Новеченто, Милан. Источник: liveinternet.ru.

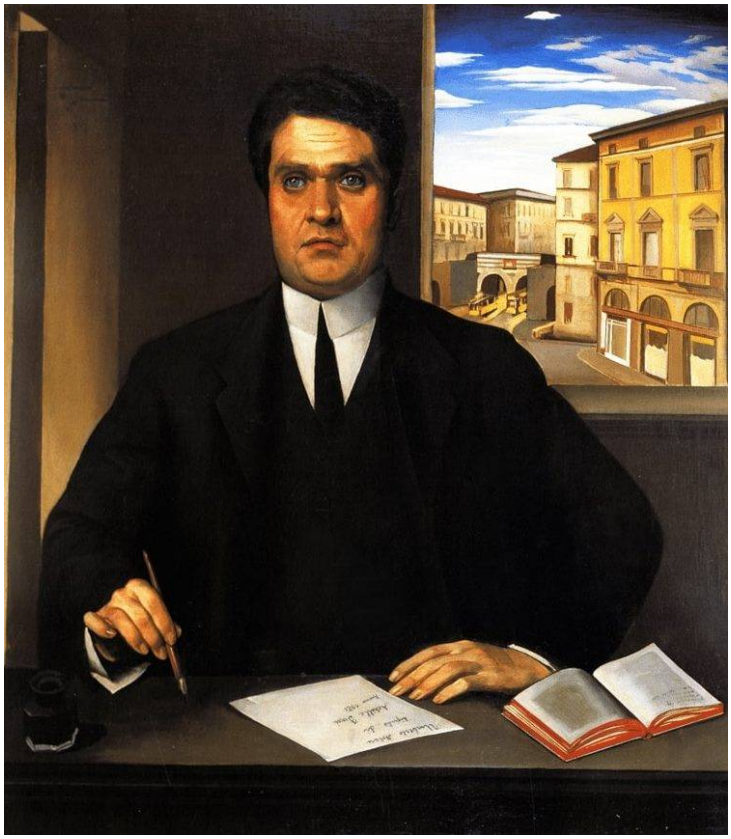


Рис. 37. Акилле Фуни (1890–1972). Портрет Умберто Нотари в его кабинете на пьяцца Кавур в Милане. 1921. Холст, масло. Частная коллекция, Милан. Источник: wearch.eu.

В творчестве Акилле Фуни, также находившегося под творческим влиянием метафизического реализма Джорджо де Кирико, тема города в чистом виде встречается крайне редко. Наиболее интересный пример обращения к городскому пейзажу в творчестве Фуни – «Портрет Умберто Нотари в его кабинете на пьяцца Кавур в Милане» (1921, рис. 37).

Размещение фигуры, ее поза заставляют вспомнить о портретах эпохи Возрождения, однако в окно за спиной портретируемого мы видим не идеальный ренессансный пейзаж, а современную миланскую площадь и трамваи, проезжающие сквозь арку Порта Нуова. Подобный прием размещения городского пейзажа на дальнем плане Фуни использовал в портрете архитектора Кьяттоне 1924 года (Городская коллекция искусства, Лугано).

Помимо «Новеченто», постепенно принимавшего официозную профашистскую ориентацию, в Италии 1930-х годов возникали альтернативные ему профессиональные объединения художников. Прежде всего, это «Римская школа», «Туринская шестерка», «Кьяристи ломбарди» (Милан) и, наконец, антифашистской группы «Корриенте», в которой ведущую роль сыграл Ренато Гуттузо. В послевоенные годы Гуттузо создал большое количество произведений, связанных с городом и городской жизнью со всеми ее противоречиями. Однако поначалу в работах Гуттузо легко просматривается связь с ранним творчеством Пикассо, что неслучайно, ведь начиная с 1940-х годов между художниками сложились дружественные отношения. Ренато Гуттузо считается одним из основателей неореализма, для живописи которого характерны экспрессия, выраженная в энергичной цветовой моделировке, жесткой линии и динамичной композиции (рис. 38–39).



Рис. 38. Ренато Гуттузо (1912–1987). Городской пейзаж (Палермо). 1940. Холст, масло. Орлеанский дворец, Палермо. Источник: culturaeculture.it.



Рис. 39. Ренато Гуттузо (1912–1987). Угол мастерской на улице Помпео Маньо, Рим. 1941–1942. Холст, масло. Музей современного искусства «Каза Кавацини», Удине. Источник: touringclub.it.

«Верность культуре была уже автоматически антифашизмом. Писать натюрморты с бутылками или герметические стихи само по себе было уже протестом», — вспоминал Гуттузо [8, с. 33]. Очевидно, что в этой фразе речь шла о Джорджо Моранди, который как практик, а его друг, искусствовед Роберто Лонги – как теоретик искусства были близки к «Римской школе». Именно Лонги дал название этому направлению – «Римская школа на улице Кавур», по месту нахождения мастерской художника Марио Мафаи и его жены Антониетты Рафаэль, основателей «Римской школы».

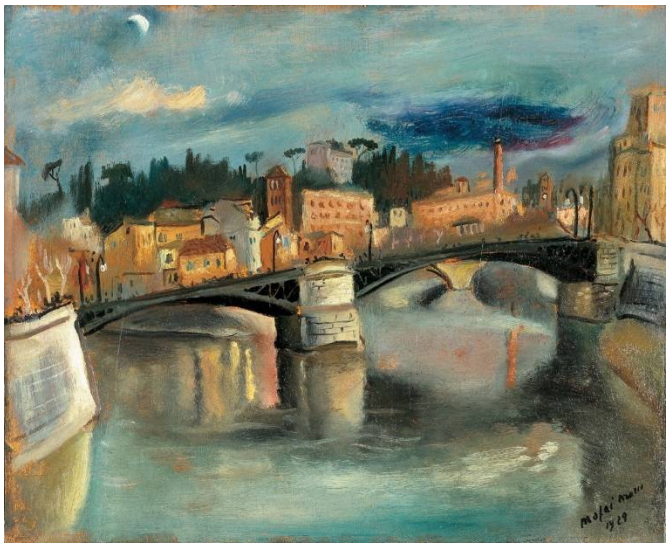


Рис. 40. Марио Мафаи (1902–1965). Закат на Лунготевере (Закат на набережной Тибра), 1929. Холст, масло. Коллекция современного итальянского искусства Эсторика, Лондон. Источник: lumes.it.



Рис. 41. Шипионе (Джино Боники, 1904–1933). Мост ангелов (Замок Святого Ангела). 1930. Холст, масло. Частная коллекция. Источник: wikimedia.org.



Рис. 42. Шипионе (Джино Боники, 1904–1933). Пьяцца Навона. 1930. Холст, масло. Национальная галерея современного искусства, Рим. Источник: beni-culturali.eu.

Другими представителями этого течения были Шипионе (Джино Боники), Фаусто Пиранделло, Альберто Зивери и также молодой Ренато Гуттузо.

Как отмечает в статье «Новый Рим в зеркале культуры итальянской столицы. 1920–1930-е гг.» Анна Вяземцева, «Римской школе» были свойственны «более мягкая манера, большая поэтичность сюжетов, более “живописная” трактовка цвета. Их классицизм казался менее программным, более непосредственным, а идея продолжения классической традиции – менее концептуальной и более естественной, происходящей “от места”, по сравнению с их миланскими коллегами» [5, с. 266; 4]. Искусство «Римской школы» носило подчеркнуто эмоциональный характер. Особенно это характерно для творчества Шипионе, превратившего эмоциональность в главный элемент противостояния официальному фашистскому искусству. Шипионе находился под большим влиянием от таких предшественников экспрессионизма, как Эль Греко и Гойя, до собственно экспрессионистов Хаима Сутина, Джеймса Энсора и Георга Гросса.

Образы Шипионе, в том числе городские пейзажи, несмотря на то, что изображают узнаваемые римские улицы и площади, носят мистический, символический характер, приобретая характер апокалиптических видений. Образ Рима, созданный Шипионе и Маффаи, повлиял на ряд европейских художников второй половины XX века, таких как Вернер Тюбке или Джанфранко Нотарджакомо [20, с. 24].

Литература

1. Бобринская Е.А. «Красота и необходимость насилия»: Мифопоэтика раннего футуризма // Искусствознание: Журн. по истории и теории искусства. – 2016. – № 1/2. – С. 194–215.

2. Бобринская Е.А. Ужасное зрелище: революционная толпа и коллапс репрезентации // Искусствознание: журн. по истории и теории искусства. – 2017. – № 1. – С. 198–233.

3. Бобринская Е.А. Футуризм. – М.: Галарт, 2000. – 192 с.

4. Вяземцева А.Г. Искусство тоталитарной Италии. – М.: РИП-ХОЛДИНГ, 2018. – 464 с.

5. Вяземцева А.Г. Новый Рим в зеркале культуры итальянской столицы. 1920–1930-е годы // Западное искусство. XX век. Тридцатые годы. Сборник статей / Отв. ред. А.В. Бартошевич, Т.Ю. Гнедовская. – М.: Государственный институт искусствознания, 2016. – С. 259–291.

6. Вязова Е.С. Город в искусстве кубофутуристов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 1999. – 172 с.

7. Генис А. На полпути к фашизму: Итальянский футуризм в музее Гуггенхайма // Новая газета. – 2014. – № 30. – 21 марта 2014 [Электронный ресурс]. URL: https://www.novayagazeta.ru/articles/2014/03/21/58865-na-polputi-k-fashizmu (Дата обращения 30.09.2019)

8. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. – М.: Галарт, 1994. – 296 с.

9. Кислова Н.В. Город, искусство, человек: По материалам новых зарубежных исследований // Советское искусствознание. Вып.27: Сб.статей и публикаций. – М.: Советский художник, 1991. – С. 76–95.

10. Лазарева Е.А. Судьбы футуризма в Италии и России во 2-й половине 1910-х – 1930-е годы. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 2011. – 262 с.

11. Лазарева Е.А. Футуризм как традиция в итальянском и русском искусстве // Западное искусство. XX век. Тридцатые годы. Сборник статей / Отв. ред. А.В. Бартошевич, Т.Ю. Гнедовская. – М.: Государственный институт искусствознания, 2016. – С. 240–258.

12. Лазарева Е.А. «Механическое искусство» и «аэроживопись». К истории главных эстетических программ итальянского футуризма 1920–1930-х гг. // Искусствознание. – 2010. – № 1–2. – С. 530–548.

13. Лонги Р. Моранди в галерее «Фьоре» // Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди. – М.: Радуга, 1982. – С. 312.

14. Маринетти Ф.Т. Первый манифест футуризма // Маринетти Ф.Т. Футуризм. – СПб.: «Прометей» Н.Н. Михайлова, 1914. – 241 с.

15. Маринетти Ф.Т. Уничтожение синтаксиса. Беспроволочное воображение и освобожденные слова (Пер. М.Энгельгардта) // Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия. Каталог выставки. ГМИИ, 17 июня – 24 августа 2008 г. – М.: Игра слов, 2008. – С. 89–95.

16. Саблин И. Город + пространство + синтез. Проблемы города в теории и практике итальянского футуризма // Мир дизайна. – 1998. – № 4. – С. 18– 21.

17. Соколов М. Хранитель руин (Джорджо де Кирико) // Творчество. – 1988. – № 10. – С. 29–30.

18. Aguirre M. Giorgio Morandi, ardengo soffici and strapaese: Modern Italian Landscapes between the Wars // Sincronía (Revista de Filosofía y Letras). – 2013. – № 63. [Электронный ресурс] URL: http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/2013_a/aguirre_64_2013.pdf (Дата обращения: 30.09.2019).

19. Granata M. Smart Milan: Innovations from Expo to Expo (1906–2015). – Springer, 2015. – 251 p.

20. Pirani F. Un “testo plurimo” // Roma Assoluta. Gianfranco Notargiacomo. Museo di Roma, 26 febbraio – 31 marzo 2004. – Roma: Gandemi editore, 2004. – P. 24–43.

21. Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla, and Gino Severini. Technical Manifesto of Futurist Painting // Poesia (Milan). – 1910. – April 11 [Электронный ресурс]. URL: www.unknown.nu/futurism/techpaint.html (Дата обращения: 30.09.2019).

Статья поступила в редакцию 19.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.018

CITY IN ITALIAN ART OF THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY: NOT ONLY FUTURISM

Goncharenko, Natalia Mikhailovna
Belgorod State Art Museum, Belgorod, Russian Federation

Abstract

The article is devoted to the problem of city representation in the works of Italian artists of the first half of the 20th century, from futurists to representatives of the "Roman school". It is noted that at the beginning of the 20th century, in futurist paintings, the images of the modern city were interpreted as states of the soul (in the works of Umberto Boccioni and Carlo Carrà). Later there appeared images of the city as a machine, as in the painting of Luigi Russolo, and "aero painting", where there was no longer any human emotion (works by Tato and Tulio Crali can serve as an example). At the same time, in contrast to futurism, there was city depictions in "metaphysical painting". This approach was used by Giorgio de Chirico and Carlo Carrà. Finally, in the 1920s and 1940s, such different authors as Giorgio Morandi, Ardengo Soffici, Carlo Carrà, Mario Sironi, representatives of the "Roman school" and the early Renato Guttuso depict their everyday habitat: small Italian cities or the outskirts of Milan, Rome or Bologna, which they saw every day.

Keywords: the art of Italy of the 20th century; futurism; metaphysical painting; Novecento, aeropittura; Roman school; Scuola romana; the image of the city.

For citation:

Goncharenko N.M. City in Italian art of the first half of the 20th century: not only futurism. *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 239–261. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.018. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/27/ (In Russian).

Information about the author:

Goncharenko, Natalia Mikhailovna – Ph.D. (Art History), Senior Researcher, Belgorod State Art Museum, Belgorod, Russian Federation. Email: natalia_go@mail.ru

References

1. Bobrinskaya E.A. *"Krasota i neobkhodimost' nasiliya": Mifopoetika rannego futurizma* ["The Beauty and Need for Violence": Mythopoetics of Early Futurism]. *Iskusstvoznanie = Art Studies*, 2016, No. 1/2, pp. 194–215. (In Russian)

2. Bobrinskaya E.A. *Uzhasnoe zrelishche: revolyutsionnaya tolpa i kollaps reprezentatsii* [A terrible sight: the revolutionary crowd and the collapse of representation]. Iskusstvoznanie = Art Studies, 2017, No. 1, pp. 198–233. (In Russian)

3. Bobrinskaya E.A. *Futurizm* [Futurism]. Moscow, Galart, 2000. 192 p. (In Russian)

4. Vyazemtseva A.G. *Iskusstvo totalitarnoi Italii* [The art of totalitarian Italy]. Moscow, RIP-HOLDING, 2018. 464 p. (In Russian)

5. Vyazemtseva A.G. *Novyi Rim v zerkale kul'tury ital'yanskoi stolitsy. 1920–1930-e gody* [New Rome in the mirror of the culture of the Italian capital. 1920–1930s]. In: *Zapadnoe iskusstvo. XX vek. Tridtsatye gody* [Western art. XX century. Thirties. Collection of articles. Ed. by A.V. Bartoshevich, T.Yu. Gnedovskaya]. Moscow, State Institute of Art Studies, 2016, pp. 259–291. (In Russian)

6. Vyazova E.S. *Gorod v iskusstve kubofuturistov*. Diss. kand. iskusstv. [City in the art of cubo-futurists. Ph.D. Diss. in art history]. Moscow, 1999. 172 p. (In Russian)

7. Genis A. *Na polputi k fashizmu: Ital'yanskiy futurizm v muzeye Guggenkhayma* [Halfway to Fascism: Italian Futurism at the Guggenheim Museum]. *Novaya Gazeta = New Newspaper*, 2014, No. 30, March 21. Available at: https://www.novayagazeta.ru/articles/2014/03/21/58865-na-polputi-k-fashizmu (accessed 30.09.2019). (In Russian)

8. Golomshtok I.N. *Totalitarnoye iskusstvo* [Totalitarian art]. Moscow, Galart, 1994. 296 p. (In Russian)

9. Kislova N.V. *Gorod, iskusstvo, chelovek: Po materialam novykh zarubezhnykh issledovaniy* [City, art, person: Based on materials from new foreign studies]. In: *Sovetskoye iskusstvoznaniye. Vyp. 27* [Soviet Art History. Issue 27: Collection of articles and publications]. Moscow, Soviet artist, 1991, pp. 76–95. (In Russian)

10. Lazareva E.A. *Sud'by futurizma v Italii i Rossii vo 2-y polovine 1910-kh*. Diss. kand. iskusstv. [The fate of futurism in Italy and Russia in the second half of the 1910s – 1930s. Ph.D. Diss. in art history]. Moscow, 2011. 262 p. (In Russian)

11. Lazareva E.A. *Futurizm kak traditsiya v ital'yanskom i russkom iskusstve* [Futurism as a tradition in Italian and Russian art]. In: *Zapadnoye iskusstvo. XX vek. Tridtsatyye gody* [Western Art. XX century. Thirties. Collection of articles. Ed. by A.V. Bartoshevich, T.Yu. Gnedovskaya]. Moscow, State Institute of Art Studies, 2016, pp. 240–258. (In Russian)

12. Lazareva E.A. *"Mekhanicheskoye iskusstvo" i "aerozhivopis'". K istorii glavnykh esteticheskikh programm ital'yanskogo futurizma 1920–1930-kh gg.* ["Mechanical art" and "aero painting." On the history of the main aesthetic programs of Italian futurism of the 1920–1930s.]. *Iskusstvoznaniye = Art studies*, 2010, No. 1–2, pp. 530–548. (In Russian)

13. Longhi R. *Morandi v galereye "F'ore"* [Morandi at the Fiore Gallery]. In: Longhi R. *Ot Chimabue do Morandi* [From Cimabue to Morandi]. Moscow, Raduga, 1982, pp. 312. (In Russian)

14. Marinetti F.T. *Pervyy manifest futurizma* [The first manifesto of futurism]. In: Marinetti F.T. *Futurizm* [Futurism]. St. Petersburg, "Prometheus", N.N. Mikhailov, 1914. 241 p. (In Russian)

15. Marinetti F.T. *Unichtozheniye sintaksisa. Besprovolochnoye voobrazheniye i osvobozhdennyye slova* [Destruction of syntax. Wireless imagination and liberated words (Translated by M. Engelhardt)]. In: *Futurizm – radikal'naya revolyutsiya. Italiya – Rossiya. Katalog vystavki* [Futurism – is a radical revolution. Italy – Russia. Exhibition catalog]. Moscow. Igra slov, 2008, pp. 89–95. (In Russian)

16. Sablin I. *Gorod + prostranstvo + sintez. Problemy goroda v teorii i praktike ital'yanskogo futurizma* [City + space + synthesis. Problems of the city in the theory and practice of Italian futurism]. *Mir dizayna = World of Design,* 1998, No. 4, pp. 18–21. (In Russian)

17. Sokolov M. *Khranitel' ruin (Dzhordzho de Kiriko)* [Guardian of the ruins (Giorgio de Chirico)]. *Tvorchestvo = Creativity*, 1988, No. 10, pp. 29–30.

18. Aguirre M. Giorgio Morandi, ardengo soffici and strapaese: Modern Italian Landscapes between the Wars. In: *Sincronía (Revista de Filosofía y Letras)*, 2013, No. 63. Available at: http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/2013_a/aguirre_64_2013.pdf (accessed: 30.09.2019).

19. Granata M. Smart Milan: Innovations from Expo to Expo (1906–2015). Springer, 2015. 251 p.

20. Pirani F. Un "testo plurimo". In: *Roma Assoluta. Gianfranco Notargiacomo. Museo di Roma, 26 febbraio – 31 marzo 2004*. Roma, Gandemi editore, 2004, pp. 24–43.

21. Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla, and Gino Severini. Technical Manifesto of Futurist Painting. In: *Poesia* (Milan), 1910, April 11. Available at: www.unknown.nu/futurism/techpaint.html (accessed: 30.09.2019).

Received: December 19, 2019.

Философия и теория искусства

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.019 УДК 79.01/.09:7.038.3+7.011

В ПРОСТРАНСТВЕ МЕДИАПЕРФОРМАНСА

Томсон Ольга Игоревна
Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

Аннотация

Статья посвящена влиянию освещения и последующих за ним медиасредств на формирование образов городского пространства. Развитие зависимых от электричества технологий со временем позволяет изменять городскую среду, создавать световые спектакли с продуманными спецэффектами, соединив опыт разнообразных искусств, таких как театр или кинематограф, и способствуя рождению общественного пространства перформанса. Автор рассматривает репертуар использования медиасредств в различных целях: от простейших информационных функций до контроля над обществом, затрагивая также вопросы развития форм искусства. Наибольший интерес для исследователя представляет то новое, что может быть создано, благодаря использованию медиаплатформ различного типа. Актуальной представляется задача дефрагментации, воссоединения разрозненных социальных групп в пространстве города средствами искусства. Именно художник, по мнению автора, способен наполнить медиакоммуникации гуманистическим содержанием на языке художественных образов и объединить городские пространства в целостные содружества.

Ключевые слова: оп-арт; медиа; электричество; освещение; средства коммуникации; язык художественных образов; светочувствительность глаза; общество тотального контроля; общество спектакля; мультиустройства.

Для цитирования:

Томсон О.И. В пространстве медиаперформанса // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 262–269. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.019. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/29/

Информация об авторе:

Томсон Ольга Игоревна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского искусства, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация. Член-корреспондент Российской академии художеств. Email: Thomson_o@mail.ru

Электрическое освещение всегда было больше, чем просто часть функционирования городской среды. В работе «Понимание медиа», впервые опубликованной в 1962 году, М. Маклюэн предположил рассматривать электрическую лампочку как средство коммуникации без сообщения в диалоге между электрическим светом и современными медиа. Понятие «содержания» средства коммуникации он трактовал как форму провокации другого средства коммуникации. Действительно, его рассуждения поражают своей идеальной простотой, поскольку совершенно неважно, как используется свет. Благодаря свету происходят процессы, которые и являются его «содержанием», поскольку без него они бы не состоялись (как, например, невозможно без хорошего освещения сделать операцию). По сути, фраза «the medium is the message» [5, с. 59–60], принадлежащая М. Маклюэну и переведенная на многие языки мира, определяет понимание медиа и означает «средство коммуникации является сообщением».

Благодаря развитию электрических сетей, современный город вырвался из предыдущих своих социальных норм, превратившись в индустриальную лабораторию спецэффектов, поскольку свет не только изменил облик города, но и саму жизнь горожан и прочертил один из главных векторов развития современного мира.

Нам пока неизвестны исследования, посвященные влиянию электрического освещения на формирование светочувствительности и восприятия городского пространства представителями творческих профессий, живущими в городах. Несмотря на утилитарную роль именно «благодаря освещению усилилась безопасность и увеличилась продолжительность рабочего дня» [4, с. 104], радикально трансформировались городские пространства, и по мере распространения электрического света «протокинематографическая среда», в которую погружался город, являла собой убедительную метафору НТР. На смену керосиновому и газовому освещению пришел свет без дыма и огня в виде лампочки, придуманной в конце XIX века Томасом Эдисоном, став чудесным приветом из будущего.

Электричество стало экономическим оружием привлечения внимания к торговым зонам – магазинам и их витринам, которые появились в Европе еще до Первой мировой войны. Время досуга, так же как и увеличение часов рабочего дня, было связано со светом. В истории освещения городских пространств известно несколько волн его распространения. Самая первая началась с жилья обеспеченных домовладельцев и с больших магазинов, которые таким образом привлекали к себе покупателей. Последующая – связана с освещением главных транспортных магистралей. В последнюю очередь массово были освещены частные владения.

Свет уже с начала XX века стал использоваться как постановочный для создания многочисленных образов города, выхватывая из темноты все здание целиком или

по отдельным фрагментам, создавая эффект искусственного ландшафта той гибридной среды, что не принадлежит ни к архитектуре, ни к скульптуре в традиционном ее понимании. Электрические системы освещения были быстро приспособлены для дистанционного управления, это позволило единовременно менять освещенные городские участки. Процесс освещения со временем постепенно превращался в разыгрываемый спектакль с последовательностью продуманных спецэффектов, синтезирующих опыт театра и кино, прочертив путь к современному перформативному пространству, где привычная устойчивость архитектуры в ночное время сменяет текучесть световой среды.

Включенный свет проявляет другой город, дезориентирующий своих жителей и непохожий на пространство рабочего дня. В отличие от дневного света, который для греков был светом истины, электрический оказался способен не только осветить, но и окутать дурманом иллюзий блистающие здания и магистрали. Зоны, пронизанные удушающей щедростью света, породили ощущение пьянящего разрыва с узнаваемыми архитектурными отношениями [4, с. 175]. Ночной город стал экраном, визуализирующим желания человека XX века, стремящегося преодолеть и покорить новые рубежи и страдающего ностальгической тоской по приватной зоне, наполненной личной стабильностью. Город света как большая приманка собрал массу разнообразных не связанных (ни культурными, ни идеологическими связями) друг с другом людей, определив главную проблему времени – бесконечную свободу личности при ощущении абсолютной бессмысленности всего происходящего.

Современный город с его главными кинематографическими компонентами – движением и освещенностью – это место, где под флером беспрецедентных возможностей каждого кроется тотальная неизбежность зарождения «общества тотального контроля». Где свет как форма коммуникации сливается с потоками оцифрованной информации, создавая не столько видимость гражданского общества, сколько беспрецедентную открытость баз данных и поисковых машин. Это еще одна сторона вопроса, которая у нас как историков искусства не вызывает интереса.

Возникают экспериментальные зоны, где на практике используются управляемые компьютерами комплексы освещения в сочетании с новыми световыми экранами и отражающими поверхностями, которые вместе создают эффект мембраны и способны мгновенно трансформировать свой вид. Это еще одна грань, за пределами которой может возникнуть не только новая форма урбанистического представления, но и новый режим функционирования города.

Когда традиционный телевизор, связанный, в первую очередь, с домашним бытом, превратился в огромный экран и принял новое назначение – стал служить частью архитектуры, его огромная медийная поверхность явилась тем уличным атрибутом, что ознаменовал глобальные перемены в облике современного города. Случилось это сравнительно недавно, не раньше 1980-х годов. Роль первых электронных экранов в городском пространстве была крайне важна, но не настолько, как предполагалось: к ним быстро привыкли, несмотря на то что своим появлением они утверждали новый образ высокотехнологичного города.

Глобальная трансформация «тихого» телевизионного экрана скрещивалась с другими важными преобразованиями конца столетия в области медийной культуры. Связаны они с развитием и распространением глобальных многоканальных

распределенных сетей, использующих спутниковую связь, оптоволоконные линии, а также многие другие формы связи, размывающие понятие расстояния [2, с. 109].

Появление мобильных мультиустройств также сказалось на обществе, они серьезно изменили всю социальную архитектуру, выстроенную по классическому принципу. Влияние этих событий на отношение между медийным и общественным пространствами было настолько неожиданным, что измерить глубину размывания привычных связей – бесконечно сложная задача.

Большие экраны, установленные в городе, недолго приковывали внимание публики, вызывая ее восторг. К концу XX века их установка набирала популярность, так как своим присутствием они оживляли унылые брандмауэры и даже собирали иногда вокруг себя людей (например, в миллениум или исполненные подобной важности международные праздники, чтобы увидеть, как в различных уголках планеты по тому же поводу собираются другие люди из других стран). Демонстрация силы глобализации и реального ощущения «единого мира» была разыграна именно при помощи развития новых медиа.

В середине XX века медийные пространства стали брать на себя функции пространства общественного благодаря развитию общенациональных вещательных систем радио и телевещания. Телевидение давало возможность обывателю следить за мировыми событиями из уютного домашнего пространства и лично переживать их. Вынесенное же на площадь «медийное событие» обрастает многочисленными функциями, одна из которых привлекает наше внимание.

Очевидно, что сегодня массовое потребление медиа происходит в общественных пространствах (не рассматриваем сейчас условно индивидуальное медиапотребление, которое, впрочем, также интегрируется в коллективное). К событиям подобного рода следует отнести и фестивали света, и 3D мэппинг (или видеомэппинг, проецирование изображения на поверхность объектов городской среды), и общественные трансляции для болельщиков футбольных матчей. Медиа существенным образом меняет динамику городского пространства, трансформируя саму атмосферу и формы его использования.

Как считает австралийский медиатеоретик Скотт Маккуайр, если «традиционно городское пространство определялось отношениями между статичными структурами и мобильными объектами, то сейчас эта дихотомия быстро уступает место гибридному пространству, которое характеризуется динамичными потоками, и не только растворяющими традиционные границы, но и ставящими под сомнение неизменное присутствие субъекта, пересекающего эти границы» [4, с. 204].

Тогда возникают такие вопросы, как: в чем роль современных медиа в городском пространстве; возможно ли создать, используя медиа, такие формы влияния, которые позволят изменить взаимоотношения между общественной и частной жизнью?

Новые технологии позволили, с одной стороны, осуществлять контроль над общественным пространством, с другой – создавать соблазнительные картины «райского далека», предлагая путешествия за три моря или модную одежду, транслировать неинформативные послания и многое другое, что допущено цензурой. Есть и другие стороны использования медиапанелей в городской среде, и наш интерес связан с тем новым, что может быть создано с использованием медиаплатформы.

Сегодня в качестве акта демократического примирения коммуникационные средства связи оказались в открытом доступе, став беспрецедентно популярными в массовом

использовании. И если обладание ими (например, мобильными телефонами, смартфонами) становится одним из условий медийных проектов, то сами эти проекты или события в общественном пространстве бывают не всегда интересны, хотя бы в силу своей краткосрочности. Иногда они просто не обладают достаточной политической или эстетической глубиной, или в них просто отсутствует художественная идея, поскольку зачастую на первый план выдвигаются возможности самой техники.

Но, несмотря на то, что отдельные медиапроекты, представленные в городской среде, не в состоянии преодолеть разобщенности горожан (обусловленной различными факторами: расовой, этнической, гендерной или классовой иерархии и др.), все-таки «не должно отказываться от любых начинаний. Важнейшая роль новых медиа на общественном пространстве связана с их способностью избегать "фильтра специализированных объектов", например, картинных галерей, и тем самым привлекать в них людей, которые там никогда не бывают» [4, с. 138]. Это является свидетельством той новой функции искусства в современном городе, которая выстраивает социальный контент и создает коммуникации. Медийные коммуникации позволяют объединить городские пространства в мультимедийные содружества, способные создавать новые формы зримости.

К сожалению, в силу многих причин разобщенности в современном социуме появление новых форм коммуникации естественным путем затруднительно. Более того, в контексте избытка медиапродуктов возникает новая проблема: практически исключена возможность личного высказывания. Для него есть техническая возможность, но не остается шанса, чтобы отдельные голоса были услышанными. Алгоритмы «пузыря фильтров» (термин введен Илаем Парайзером, означает искажающий картину действительности отбор поисковыми системами того содержимого, которое увидит пользователь, на основе его прежних предпочтений, поисковых запросов, местоположения, интересов и пр. – *Прим. ред.*), как принято сегодня называть работу поисковых машин, использующих cookies, можно перенести и на сетевых пользователей различных групп. Главное заключается в том, что между сообществами, форумами и групповыми интересами связи не развиты, да и внутри них действуют с разрушительной силой механизмы «спирали молчания» и страха изоляции.

Подводя итог сложившейся ситуации не только в городской среде, а намного шире, приведем мысль одного из ведущих теоретиков медиа французского философа Бруно Латура о сознании нового времени: «Что вы тогда скажете на все это? В руках нововременных находятся все источники власти, все критические возможности, но они используют их для решения противоположных проблем, переходя от одного случая к другому с такой скоростью, что их никогда не удается схватить за руку. Да, решительно, они есть, они были, они чуть было не стали, они считали, что они были – непобедимыми» [3]. Определить глубину пропасти, созданную глобальными медиа, можно следующим образом: «Богов много, а земного шара нет. …Но все мы находимся в одной лодке» [3]. Вопрос остается открытым – можем ли мы создать нечто единое из всех сообществ, в которых мы по многим причинам участвуем?

В условиях наступающих и вездесущих медиа прежние формы разграничения пространства и формы идентификации сталкиваются с новыми вызовами. И не оттого, что стерты старые границы. Они просто перестали быть актуальными, а новые принципы доступа, пользовательских договоренностей, лицензирования, авторских

прав, финансирования и личной платежеспособности, так же как и многое другое, носят еще более травматический характер, чем даже старые средства воздействия – например, исключение отдельных граждан из пространства города и переселение их за 101-й километр. Новые приемы зависимости и манипуляций оказываются более изощренными, хотя интерпретируются, в том числе и современной рекламой, как новые возможности личной свободы.

Для того чтобы развивались новые направления в использовании медиа в городской среде, можно использовать потенциал искусства, которое позволит использовать технику для создания новых режимов социального взаимодействия. Не следует исключать роль современных художников, применяющих в своих работах новые медиа, которые можно использовать и в общественных пространствах [1, с. 209–236]. Возможно, именно художники окажутся способными вдохнуть в различные формы медийных образов силу своей убежденности и вести диалоги в пространстве современного города, объединяя тем самым и центр, и периферию. Не телевидение или реклама, которым свойственно превращение частного пространства в арену публичного обозрения в «реальном времени», а именно художники, понимающие важность сохранения личного пространства и диалогов на языке художественных образов.

Литература

1. Гершкович З. Художественное творчество и техника массовой коммуникации (эстетико-социологические проблемы) // Художественное и научное творчество: Сборник статей / Под ред. Б. С. Мейлаха. – Ленинград: Наука, 1972. – С. 209–236.

2. Дриккер А.С. Эволюция культуры: информационный отбор: Науч. моногр. – СПб.: Академический проект, 2000. – 180 с.

3. Латур Б. «Нового Времени не было. Эссе по симметричной антропологии» [Электронный ресурс]. URL: https://e-libra.su/read/381758-novogo-vremeni-ne-bylo-esse-po-simmetrichnoy-antropologii.html (дата обращения 30.10.2019).

4. Маккуайр С. Медийный город: медиа, архитектура и городское пространство / Пер. с англ. – М.: Strelka Press, 2014. – 392 с.

5. Маклюэн М. Понимание media: внешние расширения человека. – М.: Гиперборея; Кучково поле, 2007. – 464 с.

Статья поступила в редакцию 23.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.019

IN THE MEDIA PERFORMANCE SPACE

Thomson, Olga Igorevna
Repin Saint Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture, Saint Petersburg, Russian Federation

Abstract

The article is devoted to the impact of lighting and the following later media on the formation of urban space images. The development of electricity-dependent technologies allows to change the urban environment over time, create light performances with thoughtful special effects that combine the experiences of various arts, such as theater or cinema, contributing to the birth of public performance spaces. The author considers the repertoire of the media use for various purposes: from the simplest information functions to control of society, also highlighting the development of art forms. Of greatest interest to the researcher is something new that can be created through the use of media platforms of various types. The task of defragmentation, the reunion of disparate social groups in the city space by means of art seems to be relevant. It is the artist, according to the author, who is able to fill media communications with humanistic content in the language of artistic images and to unite urban spaces into integral communities.

Keywords: op art; media; electricity; lighting; means of communication; language of artistic images; photosensitivity of the eye; society of total control; performance society; multi-devices.

For citation:

Thomson O.I. In the media performance space. *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 262–269. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.019. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/29/ (In Russian).

Information about the author:

Thomson, Olga Igorevna – Ph.D. (Art History), Associate Professor, Russian Art Department, Repin St. Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture, Saint Petersburg, Russian Federation. Corresponding Member of the Russian Academy of Arts Email: Thomson_o@mail.ru

References

1. Gershkovich Z. *Khudozhestvennoe tvorchestvo i tekhnika massovoi kommunikatsii (estetiko-sotsiologicheskie problemy)* [Art and the technique of mass communication (aesthetic and sociological problems)]. In: *Khudozhestvennoe i nauchnoe tvorchestvo* [Art and scientific creativity: Collection of articles. Ed. by B.S. Meilakh]. Leningrad, Nauka, 1972, pp. 209–236. (In Russian)

2. Drikker A.S. *Evolyutsiya kul'tury: informatsionnyi otbor* [The evolution of culture: informational selection]. St. Petersburg, Academic project, 2000. 180 p. (In Russian)

3. Latour B. Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique. Available at: https://e-libra.su/read/381758-novogo-vremeni-ne-bylo-esse-po-simmetrichnoy-antropologii.html (accessed 30.10.2019). (Transl. in Russian)

4. McQuire C. *Mediinyi gorod: media, arkhitektura i gorodskoe prostranstvo* [Media City: Media, Architecture and Urban Space. Transl. from English]. Moscow, Strelka Press, 2014. 392 p. (In Russian)

5. McLuhan M. *Ponimanie media: vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding Media: the Extensions of Man]. Moscow, Hyperborea, Kuchkovo Field, 2007. 464 p.

Received: December 23, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.020 УДК 7.01

Н.В. ГОГОЛЬ О РИМЕ И О РИМСКОМ КАРНАВАЛЕ

Федотова Елена Дмитриевна
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

Статья посвящена повести Н.В. Гоголя «Рим», в которой воссоздан образ Вечного города 1840-х годов. В слова героя повести – молодого римского князя, возвратившегося в Рим из Парижа, – писатель вложил свои мысли и эмоциональные впечатления о Риме: о величии его художественного наследия, об отношении римлян к традиции, о национальном характере. Именно в Риме Гоголь ощутил ту духовную свободу в творчестве, которой был лишен в России. Большой любовью к Италии, ее народу, истории, культуре страны проникнуты строки повести. В Риме сосредоточено множество памятников архитектуры, культуры и искусства. Именно этим интересен предмет художественного изложения и исследования. Являясь эпицентром и источником европейской культуры, Рим в течение тысячелетий привлекал к себе внимание художников в поисках вдохновляющих образов, в том числе образа города.

Ключевые слова: образ города; Рим; Италия; Вечный город; национальный характер; римский карнавал.

Для цитирования:

Федотова Е.Д. Н.В. Гоголь о Риме и о римском карнавале // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 270–276. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.020. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/30/

Информация об авторе:

Федотова Елена Дмитриевна – доктор искусствоведения, заведующая отделом зарубежного искусства, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация. Email: nii-arts@yandex.ru

«Рим – нескончаемая книга.
Я читаю ее, читаю, и до сих пор
не могу добраться до конца;
чтение мое бесконечно».
Н.В. Гоголь, из письма П.А. Плетневу,
Рим, 2 ноября 1837 г. [4].

Николай Васильевич Гоголь создал в повести «Рим» свой художественный образ Вечного города. В жизнь великого русского писателя, как и в жизнь многих его современников, устремившихся в 1840-е годы в Италию, Рим входил органично. Гоголь познавал его постепенно и все глубже, всей своей романтической душой отдаваясь этому. В Риме он наблюдал, думал, творил, здесь рождались мысли о духовной свободе, необходимой человеку творческой профессии, темы о вечности, о судьбе, об Италии и о России. Здесь была создана эпопея «Мертвые души», проникнутая огромной любовью к России. Ведь для него всегда был главным образ человека, его душа. Свидетельство того, как сострадательно писатель размышлял о родине, – завершающие слова из «Мертвых душ»: «Русь, куда несешься ты?».

Повесть «Рим», законченная в феврале 1842 года, была столь же гениально срежиссирована Гоголем, как и «Мертвые души». Ее сюжет – тоже путешествие, но путешествие итальянского молодого и родовитого князя в Рим, куда он возвратился после пребывания в Париже. Вечный город возникает в повести как антиномия веселящемуся щеголеватому Парижу. И он показался молодому повесе «картиной великого мастера», в отличие от Парижа, где вся нация – «блестящая виньетка» [5, с. 172]. В слова князя писатель вкладывает свои впечатления о Риме, который будет называть «родиной души своей». «И когда я увидел, наконец, во второй раз Рим, о как он мне показался лучше прежнего! Мне казалось, что будто я увидел свою родину, в которой несколько лет не бывал я, а в которой жили только мои мысли», – писал он о своем втором приезде в Рим в 1838 году (из письма М.П. Балабиной, апрель 1838 г., цит. по: [6, с. 401]). Теперь город показался ему еще больше и притягательнее: «мне жалко было и на месяц оставить Рим <…> Рим! Прекрасный Рим! Я начинаю теперь вновь чтение Рима, и Боже! Сколько нового для меня! <…> Никто не может соскучиться в Риме, кроме тех, у кого душа холодна, как у жителей Петербурга, в особенности у его чиновников, бесчисленных, как песок морской» [6, с. 53, 77]. Писатель жил на виа Феличе, 126 (ныне – виа Систина), спускавшейся с холма к базилике Санта Мария Маджоре. Итальянцы называли его Signor Niccolo. Скрытный и застенчивый по натуре, он любил окружение близких друзей – художников А.А. Иванова, Ф.А. Мюллера, прекрасно рисовавшего В.А. Жуковского, умел передать им свое увлечение Римом [1; 2]. С ними он любил совершать прогулки по ночному Риму, посещать его храмы, ему нравилось смотреть на панораму Вечного города от дуба Тассо на Яникуле или на Кампанью от акведука на вилле Волконских. Он восхищался образным ярким народным языком «пасквинат» – эпиграмм, прикрепляемых римскими острословами к статуям «Пасквино», «Марфорио» или «Мадам Лукреция». В круг увлечений писателя входило чтение современной диалектальной литературы. Гоголь любил посещать район Трастевере и знал произведения сочинителя ироничных сонетов, знатока римского фольклора Джузеппе Джоаккино Белли [7, с. 174].

Слова итальянского князя о Риме, римском карнавале – это мысли о Вечном городе самого писателя. Первоначально повесть называлась «Аннунциата» по имени красавицы-римлянки, встреченной князем на карнавале. Князь называет Аннунциату «венцом создания» и говорит, что «такая женщина могла только родиться в Риме» [5, с. 162, 192]. И князь отправляется разыскивать исчезнувшую прекрасную незнакомку, бродит по Риму, изучая нравы жителей, поражаясь величием его архитектуры: «Только здесь… слышно присутствие архитектуры и строгое ее величие как художества <…> вместе с небольшой площадью выглядывал картинный фонтан», «дворцы, дышащие строгим сумрачным величием», «высоко-прекрасные убранства зал, с могучими созданиями кисти» [5, с. 179]. Слова князя вторят эмоциональным впечатлениям Гоголя, бродившего в «спокойной и торжественной тишине улиц Рима»: «он находил все равно прекрасным: мир древний, шевелившийся из-под темного архитрава, могучий средний век, положивший везде следы художников-исполинов и великолепной щедрости пап, и, наконец, прилепившийся к ним новый век <…> ему нравилось это чудное их слияние в одно, эти признаки людной столицы и пустыни вместе» [5, с. 177, 179].

Князь наблюдает и современный ритм жизни Рима, и она кажется ему оживленной в эпоху Рисорджименто: «Притом здесь, в Риме, не слышалось чего-то умершего в самих развалинах и величественной бедности Рима не было того томительного проникающего чувства, которым невольно объемлется человек, созерцающий памятники заживо умирающей нации. Тут противоположное чувство: тут ясное, торжественное спокойствие. И всякий разгадывающий слово “Вечный Рим”» [5, с. 188]. И Гоголь вкладывает в слова князя исповедальные мысли: «Мне кажется, теперь.., по крайней мере, если бы мне предложили – натурально не какой-нибудь государь-император или король, а кто-нибудь посильнее их – что бы я предпочел видеть перед собою – древний Рим в грозном и блестящем величии или Рим нынешний в его теперешних развалинах, я бы предпочел Рим нынешний. Нет, он никогда не был так прекрасен… Боже, какая весна!» [6, с. 69]. Таинственные слова «Вечный город» писатель связывал и с современным Римом, где ему открывалось нечто важное, и в мыслях о России, где он обретал веру в свои силы, где происходило для него «такое изумляющее раскрытие всех сторон жизни политической и частной, такое пробуждение в столь тесном объеме всех, элементов человека» [5, с. 193]. И не прав был в своей оценке повести В.В. Стасов, увидевший в Гоголе только певца живописности и внешней красивости Рима, утверждая, что писатель не увидел «ничего ни римского, ни молодого»[1] (цит. по: [8, с. 277–278]). Посещение Италии и Вечного города помогло раскрыться Гоголю как писателю, обладающему даром дальновидения, думающему о духовном будущем России[2] [3, с. 296].

В Риме он увидел «живой, не торопящийся народ», был восхищен «добродушием», «пылкостью», «светлой непритворной веселостью», «достоинством» римлян, их врожденной восприимчивостью к прекрасному [5, с. 186]. «Современные римляне, – писал он, – выше суровых праотцев своих» [6, с. 95]. И словами князя, наблюдающего жизнь современных римлян, Гоголь описывает карнавал, национальное народное зрелище, которое с нетерпением жители ожидали целый год. Разворачивающийся в красочной панораме города, он длился весной одиннадцать дней (от дня Богоявления до Чистой Среды) до Великого поста. Наследник традиции римских Сатурналий, он разворачивался на виа дель Корсо от пьяцца дель Пополо до пьяцца ди Венеция.

Завершался фейерверком над Замком Св. Ангела. Князь восхищенно повествует о карнавале, наблюдая его живописные картины: комические диалоги масок, в которых доставалось папским агентам и светским властям; смельчаков на ходулях; публику, разбрасывающую с балконов домов муку и конфетти; обычай гасить огарки восковых свечей (moccolo) друг у друга. «Все, что ни накоплено им в продолжение года, он [римлянин] готов промотать в эти полторы недели; все усадит он на один наряд, оденется паяцем, женщиной, поэтом, доктором, графом, врет чепуху <…> и веселость эта обнимает как вихрь, всех, от сорокалетнего до мальчишки: последний бобыль, которому не во что одеться, выворачивает себе куртку, вымазывает лицо углем и бежит туда же, в пеструю кучу. И веселость эта прямо из его природы» [5, с. 186]. Об итальянцах, принимающих участие в действе, князь замечает: «Наконец, народ, в котором живет чувство собственного достоинства: здесь он il popolo, а не чернь, и носит в своей природе прямые начала времен первоначальных квиритов; его не могли даже совратить наезды иностранцев, развратителей пребывающих в бездействии наций» [5, с. 187].

В народной толпе князь искал Аннунциату, замечая по поводу костюмированных римлянок: «они или дворцы, или лачужки, или красавицы, или безобразные; середины нет между ними, хорошеньких нет» [5, с. 189]. Он слушал речь горожан всех сословий, бродил по Риму, восхищаясь куполами Собора Св. Петра и Пантеона, дубами вилл Лудовизи и Медичи, он видел Вечный город, где «все живо, все кипит» [5, с. 193]. И после завершения действа карнавала он восхищен видом Рима: «… еще живей и ближе сделался город; еще темней зачернели пинии; еще голубее и фосфорнее стали горы… Боже! Какой вид!» [5, с. 199].

Возможно, Гоголь знал Ипполито Каффи, своего современника, пейзажиста, красочно передававшего атмосферу веселья римского карнавала, умение римлян веселиться (far allegria), слияние карнавала с римским образом жизни [9]. Гоголь тоже очень лично и образно передал обаяние римского зрелища от лица своего героя. Сам же он, отправляясь в Рим, писал, что хотел «показать значение нации, отжившей и отживающей прекрасно среди других наций» [5, с. 243]. И всей душой полюбив Италию, писал о Риме: «Жду и не дождусь весны и поры ехать в мой Рим, в мой Рай, где я почувствую вновь свежесть и силы, охладевающие здесь» [6, с. 31]. Как завещание всем любящим Италию и Рим звучат его слова: «Когда вам все изменит, когда вам больше ничего не останется такого, что бы привязывало вас к какому-нибудь уголку мира, приезжайте в Италию <…> Нет лучшей участи, чем умереть в Риме, целой верстой здесь человек ближе к божеству» [6, с. 29].

В Москве мы можем видеть «двух Гоголей» – веселого, стоящего на Гоголевском бульваре, изваянного Н.В. Томским, и подлинного Гоголя, думающего, сомневающегося, мечтающего и потому грустно погруженного в свои мысли, созданного Н.А. Андреевым и перенесенного с Гоголевского бульвара во дворик Дома-музея писателя на Никитском бульваре. Образ Рима Н.В. Гоголя – это литературная классика. Вечная классика и сам Вечный город, давно превратившийся в мегаполис, вторгшийся в Кампанью. П.П. Муратов очень точно написал о любви писателя к Риму: «После него Италия не должна быть чужбиной для нас» [6, с. 155]. Он имел в виду всех русских интеллектуалов, своих современников и их будущие поколения, которые ощутят любовь к культуре и к народу страны, давшей миру столь прекрасные

произведения искусства. Гоголь тоже предвидел, что картины и образы Рима всегда будут обладать особой притягательной силой для людей, любящих искусство.

Примечания

1. Стасов назвал Гоголя «певцом художественных лохмотьев Рима».
2. Эти мысли наиболее сильно прозвучали в последней книге писателя «Выбранные места из переписки с друзьями», авторской исповеди писателя, испытавшего атмосферу непонимания. «Среди России я почти не видел России», – напишет Гоголь [3, с. 296].

Литература

1. Аксаков С.Т. История моего знакомства с Гоголем (1832–1852). – М.: Изд. АН СССР, 1960. – 294 с.
2. Анненков П.В. Н.В. Гоголь в Риме летом 1841 года // Анненков П.В. Литературные воспоминания. – М.: ГИХЛ, 1960. – С. 34–120.
3. Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями / Сост. В.А. Воропаева. – М.: Советская Россия, 1990. – 432 с.
4. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 11. Письма. 1836–1841 / Ред. Б.П. Городецкий. – М.: Изд-во АН СССР, 1952. – 484 с.
5. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. В 8 т. Том 3 / Под общ. ред. и с вступ. ст. В.Р. Щербины. – М.: Правда, 1984. – 382 с.
6. Кара-Мурза А.А. Знаменитые русские о Риме. – М.: Издательство Независимая Газета, 2001. – 468 с.
7. Осоргин М. Очерки современного Рима. – М.: Мысль, 1912. – 694 с.
8. Стасов В.В. Собрание сочинений. 1847–1886. В 4 т. Т. 2. Художественные статьи. – СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1894. – 484 с.
9. Selvatico P. Ippolito Caffi // Il Politecnico. Repertorio di studi letterati, scientifici e tecnici. Parte letteraria-scientifica. – Milano: Amministrazione del Politecnico, 1867. – P. 353–363.

Статья поступила в редакцию 18.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.020

NIKOLAY GOGOL ABOUT ROME AND THE ROMAN CARNIVAL

Fedotova, Elena Dmitrievna
Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

Abstract

The article is devoted to the novel "Rome" by Nikolay Gogol, in which the author recreated the image of Eternal town in the year 1840. Into the words of the character of a novel – young roman prince, which returned to Rome from Paris, the author put his thoughts and emotional impressions by Rome: about greatness of Roman artistic legacy, about the attitude of the town-dwellers to tradition, about national character. It was in Rome that Gogol felt that spiritual liberty in the creative work, which he was deprived of in Russia. Great love for Italy, its people, history and culture of this country are inherent in the lines of Gogol's story. In Rome, many monuments of architecture, culture and art are concentrated. This is what is interesting in the subject of artistic exposition and research. As the epicenter and source of European culture, Rome for thousands of years has attracted the attention of artists in search of inspirational images, including the image of the city.

Keywords: image of the city; Rome; Italy; The Eternal City; national character; roman carnival.

For citation:

Fedotova E.D. Nikolay Gogol about Rome and the Roman Carnival. *Iskusstvo Evrazii* = *The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 270–276. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.020. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/30/ (In Russian).

Information about the author:

Fedotova, Elena Dmitrievna – D.Sc. (Art History), Head of the Department of Foreign Art, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. Email: nii-arts@yandex.ru

References

1. Aksakov S.T. *Istoriya moego znakomstva s Gogolem (1832–1852)* [The history of my acquaintance with Gogol (1832–1852)]. Moscow, USSR Academy of Sciences, 1960. 294 p. (In Russian)

2. Annenkov P.V. *N.V. Gogol' v Rime letom 1841 goda* [N.V. Gogol in Rome in the summer of 1841]. In: Annenkov P.V. *Literaturnye vospominaniya* [Literary memories]. Moscow, GIKL, 1960, pp. 34–120. (In Russian)

3. Gogol N.V. *Vybrannye mesta iz perepiski s druz'yami* [Selected places from correspondence with friends / Comp. V.A. Voropaeva]. Moscow, Soviet Russia, 1990. 432 p. (In Russian)

4. Gogol N.V. *Polnoe sobranie sochinenii: V 14 t. T. 11. Pis'ma. 1836–1841* [Complete Works: In 14 vol. Vol. 11. Letters. 1836–1841. Ed. by B.P. Gorodetsky]. Moscow, Academy of Sciences of the USSR, 1952. 484 p. (In Russian)

5. Gogol N.V. *Polnoe sobranie sochinenii. V 8 t. Tom 3* [Complete Works: In 8 vol. Vol. 3. Ed. by V.R. Shcherbina]. Moscow, Pravda, 1984. 382 p. (In Russian)

6. Kara-Murza A.A. *Znamenitye russkie o Rime* [Famous Russians about Rome]. Moscow, Nezavisimaya Gazeta Publishing, 2001. 468 p. (In Russian)

7. Osorgin M. *Ocherki sovremennogo Rima* [Essays on Modern Rome]. Moscow, Mysl, 1912. 694 p. (In Russian)

8. Stasov V.V. *Sobranie sochinenii. 1847–1886. V 4 t. T. 2. Khudozhestvennye stat'i* [Collected works. 1847–1886. In 4 volumes. Vol. 2. Artistic articles]. St. Petersburg, M.M. Stasyulevich, 1894. 484 p. (In Russian)

9. Selvatico P. Ippolito Caffi. In: *Il Politecnico. Repertorio di studi letterati, scientifici e tecnici. Parte letteraria-scientifica.* Milano, Amministrazione del Politecnico, 1867, pp. 353–363. (In Italian)

Received: December 18, 2019.

Искусство XX–XXI веков

ART OF THE XX–XXI CENTURIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.021 УДК 7.038.3

ДЮССЕЛЬДОРФСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГРУППА «ЗЕРО»: У ИСТОКОВ ИСКУССТВА СВЕТОВОЙ КИНЕТИКИ В ГОРОДСКОМ ЛАНДШАФТЕ (1958–1960-Е ГОДЫ)

***Орлова Евгения Валерьевна*[1, 2, 3]**

[1] Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

[2] Московский государственный университет геодезии и картографии, г. Москва, Российская Федерация

[3] Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

В искусстве художников дюссельдорфской группы «ЗЕРО» – Хайнца Мака, Отто Пине и Гюнтера Юккера – сформировался культ света как реального оптико-физического явления. Световая кинетика стала новой эстетической утопией в западноевропейском искусстве 1960-х годов. В статье рассматриваются творческие истоки рождения новой художественной идеологии и такие яркие многолетние проекты, как «музеефицированный» ландшафт у Хайнца Мака и произведения под общим названием «событие в небе» («Sky-events») с воздушными шарами у Отто Пине. В творческой программе группы «ЗЕРО» искусство открытого пространства, объединившее небо, воздух, воду и свет, трактовалось как начало рождения урбанистического ландшафта Будущего. Статья показывает путь формирования нового взгляда на оформление городского пространства, в основе которого лежит синтез архитектуры и кинетических виртуальных образов, выполненных с помощью мультимедийных технологий.

Ключевые слова: оп-арт; искусство световой кинетики; Йозеф Бойс; Хайнц Мак; Отто Пине; проект «небесное событие»; Гюнтер Юккер; художники группы «ЗЕРО»; Арнульф Райнер; Ив Клен; Жан Тэнгли; Арман; Государственная академия художеств Дюссельдорфа; Альфред Шмела; Марсель Дюшан; Рудольф Штайнер.

Для цитирования:

Орлова Е.В. Дюссельдорфская художественная группа «ЗЕРО»: у истоков искусства световой кинетики в городском ландшафте (1958–1960-е годы) // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 277–296. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.021. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/32/

Информация об авторе:

Орлова Евгения Валерьевна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; доцент, Московский государственный университет геодезии и картографии (МИИГАиК); доцент кафедры искусствоведения, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва, Российская Федерация. Член Ассоциации искусствоведов (АИС). Email: ew-orlowa@mail.ru

1964 год стал интересным и важным событием в художественной жизни Германии в связи с проведением третьего международного форума интернационального искусства под общим названием «Документа» в Касселе. Художники Хайнц Мак (р. 1931), Отто Пине (1928–2014) и Гюнтер Юккер (р.1930) представили творческую программу группы «ЗЕРО» посредством эффектного шоу соавторским произведением под названием «Луч света» (рис. 1).



Рис. 1. Хайнц Мак, Отто Пине, Гюнтер Юккер (соавторское произведение художников из группы «ЗЕРО»). «Луч света (дань уважения такому мастеру, как Лучо Фонтана)», Выставка «Документа 3» в Касселе, 1964 г. Из собрания Художественного музея Кунстпаласт в Дюссельдорфе.

Такой коллективный проект метафорически был назван «световым балетом» (именован по выражению Отто Пине). Творческий замысел немецких мастеров представил механизированную электрическую конструкцию на штативе в виде большого полого и железного диска с отверстиями. Он вращался и изнутри подсвечивался обычной лампой накаливания. Луч света проецировал на стены помещения искрящиеся блики и отблески: от простых точек до сложного, замысловатого узора. Подобные диковинные посеребренные шары, мельницы и диски

порождали некое визуальное воплощение световых арабесок в виде ритмических движений и танцевальных «па».

На рубеже 1950–1960-х годов местом встречи художников группы «ЗЕРО» стало художественное ателье Отто Пине в Дюссельдорфе на улице Гладбахерштрассе, где регулярно проводились так называемые «демонстрационные вечера». Художники группы «ЗЕРО» мечтали достичь в своей деятельности масштаба творческого движения, которое объединит творческую молодежь из разных стран. Творческие единомышленники привлекли к участию в выставках, прежде всего, сторонников абстрактного искусства, в частности мастеров немецкой «Группы 53» (чье название заставляло вспомнить о 1953 годе – дате ее основания). В творческой мастерской группы «ЗЕРО» были принципиально обновлены традиционные формы абстрактного искусства и расширен арсенал его творческих приемов. Официальным днем рождения новой группы художники назвали свою седьмую апрельскую саморепрезентацию 1958 года: случилось нечто важное – к Отто Пине и Хайнцу Маку примкнул творческий союзник – Гюнтер Юккер.

Художники группы «ЗЕРО» посвятили свою творческую жизнь работе со светом как реальному оптическому явлению, которое метафорически воплощало силовой поток и красоту, яркий момент переживания мечты, источник рождения самой жизни и одновременно некую пустоту, можно сказать – нирвану (zero – от арабск. «ноль», «ничего»). Эмблема объединения с цифрой «ноль» была придумана неожиданно: Мак позаимствовал цифру из почтового индекса. Вскоре знак «нуля» был символически соотнесен с «ничто» и одновременно с неким началом, которое возможно сравнить с обратным отсчетом и стартовым сигналом. Так «ЗЕРО» стало пониматься как новая реальность, связанная с излучением света и красотой световых вибраций.

Статус официального теоретика получил Отто Пине, и его прозвище звучало «шеф идеологии ЗЕРО». Он написал манифест и текстовое изложение художественной программы под названием «О чистоте света» (рис. 2), обнародованное для одноименного с группой журнала (1958–1960).

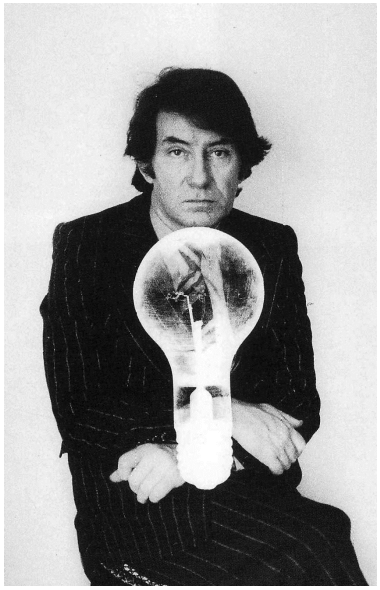


Рис. 2. Отто Пине с электролампочкой в руках. Фотография. Источник: [11].



Рис. 3. Художественная акция под названием «ЗЕРО 3» в дюссельдорфской галерее коллекционера Альфреда Шмела в 1961 г. В шляпе – художник Йозеф Бойс. Фотография. Источник: [11].

Пине был взрослее других участников художественной группы, опытнее и намного серьезнее: пятнадцатилетним мальчишкой он оказался механиком на службе в авиации, потом был зенитчиком и даже прошел два года военного плена (1944–1946). Сам художник говорил, что подростковый возраст – это не для его поколения. Фундаментального систематического образования Пине так и не получил. В конце 1940-х – начале 1950-х годов он изучал искусство в частной художественной школе Блохерер в Мюнхене (Blocherer Schule), потом занимался живописью в Государственной академии художеств Дюссельдорфа. Такой прославленный очаг творческого вольнодумства и новаторства стал местом знакомства будущих художников группы «ЗЕРО» с одним из студентов старшего курса (новатором, теософом и революционером в искусстве) – Йозефом Бойсом (1921–1986) [4, с. 344–366]. Вскоре они стали творческими единомышленниками: Бойс оказывал поддержку и вдохновлял художников группы «ЗЕРО» к массовым публичным экспозиционным перформансам и сам принимал в них участие, как, например, в художественной акции «ЗЕРО 3» в дюссельдорфской галерее коллекционера Альфреда Шмела в 1961 году (рис. 3).

Оба художника – Йозеф Бойс и Отто Пине – имели склонность наставлять, учительствовать, руководить. Однако по сравнению с чрезвычайно харизматичным Бойсом Пине частенько производил впечатление философствующего интеллектуала, а порой попросту надменного сноба. Неслучайно он на протяжении 1957 года был увлечен лекциями на философском факультете в Кельнском университете. Впоследствии его коллега Хайнц Мак – мало предрасположенный к заумным проповедям, простой и демократичный в общении – шутил по поводу склонности своего старшего товарища к излишнему теоретизированию: «Если Вы захотите поговорить с Пине, возьмите с собой словарь» [11, с. 70].

Многие рассуждения Бойса включили вольные интерпретации антропософии Рудольфа Штейнера и идеалистических учений И.Г. Фихте, Ф.В. Шеллинга и Г. Гегеля и составили идейную основу для творческой программы объединения «ЗЕРО». Его произведения стали неким родом «тепловых артефактов», то есть воплощали тепловую энергию «мысленного» и одновременно ассоциировались с основными силами природы, даже элементами космического бытия – были неким производным от земли, неба, огня и воды.

Творческая практика Бойса, которого в искусстве можно назвать художественным диссидентом и «борцом-одиночкой», неожиданно приобрела общую политическую основу с мастерами из группы «ЗЕРО». Бойс был художником, который претендовал на статус революционера в немецком искусстве конца XX века, а его искусство было метафорически понято как демонстрация социальной скульптуры. По мысли художника, посредством творчества можно было достичь духовного роста, который через активную общественную деятельность материализуется в идеальном социокультурном организме. Размышления Бойса об обществе Будущего привлекли внимание мастеров из группы «ЗЕРО». Их энтузиазм и мечты объяснялись симптоматичной для молодого послевоенного поколения – художников-шестидесятников – верой в новое счастье и культуру, рожденную из синтеза искусства и техники. Творческая идея «нового идеализма», сформулированная Отто Пине, понималась как ключевой момент в преодолении темноты прошлых военных лет.

Художники группы «ZERO» вместе с Йозефом Бойсом продемонстрировали в 1961 году энвайронмент с инсталляциями, которые имели игровой замысел. Все произведения были показаны в одной из школ Дюссельдорфа, построенной архитектором Паулем Шнайдером-Эслебеном [7, S. 383–387]. Отто Пине представил рельеф из железных перфорированных пластин с электрической подсветкой и электронной программой светового шоу. Мак придумал цветовой орган, чью шкалу красок можно было варьировать посредством движения ручного колеса. Юккер вынес на суд зрителя замысловатую таблицу из белых шайб, которые отбрасывали тени наподобие театрального представления с призрачными картинами.

Бойс показал длинный пятиметровый манекен из дерева, уложенный прямо на пол. Рядом с механизированными абстрактными работами «ZERO», чья красота была связана с преломлением световых лучей, монументальное произведение Бойса олицетворяло вполне персонифицированную фигуру шута. Игровой момент в искусстве был характерен как для Йозефа Бойса, так и для художников группы «ZERO». Вместе с тем Бойс выступал за приоритет индивидуального начала в искусстве. Хотя он легко работал в соавторстве, идея повышенного субъективизма была ему всегда родной. Коллективные проекты давали возможность выступить «проповедником» эстетико-политических убеждений, сделать творческий акт открытым и публичным. Художникам группы «ZERO» всегда была близка такая позиция творческого взаимодействия и одновременно самостоятельности.



Рис. 4. Отто Пине рисует свечой и создает на холсте различные изображения при помощи дыма. 1960-е гг. Фотография. Источник: [11].

К моменту основания группы «ZERO» – в 1956–1957 годах – немецкие мастера посетили Париж, где вращались в кругу французских художников-«новых реалистов». Их всех породнил интерес к теософии и творческая идея нематериального содержания и формы произведения искусства. Участники группы «ZERO» вдохновлялись кинетической динамикой моторных конструкций Жана Тэнгли и широким диапазоном выразительных средств Ива Клена. Интриговало и завораживало, в частности,

обращение к такому нетрадиционному материалу в искусстве, как огонь. Впоследствии Отто Пине даже утверждал, что начал создавать на холсте различные изображения при помощи дыма с 1955 года, то есть раньше своего знакомства со своим французским коллегой (рис. 4). Конструируя вслед за Кленом огненные фонтаны наподобие «бенгальских огней», Пине тем не менее всегда позиционировал себя как независимую и самостоятельную творческую личность.

Ив Клен (1928–1962), склонный к теософским воззрениям, порождал в своих произведениях фантастическую монохромную картину мира [1, с. 216–225]. На его полотнах безграничная экспансия ультрамарина уничтожила всякую живописность. Для него творчество уподобилось особому ритуалу, и голубой цвет можно было назвать «топливом мечты Клена», неповторимым способом выражения художественной концепции и мистико-спиритуалистической жизни художника [6, S. 351–353]. В многолетней серии произведений под названием «Антропометрии» Клен приглашал к открытому для зрителя телесному театру и режиссировал с помощью «живых кистей», а обнаженные натурщицы с окрашенными ультрамарином телами исполняли роль печатной формы. Такие голубые абстрактные работы Клена, образно-метафорически именованные живописью без драмы и царством тишины, произвели колоссальное впечатление на Мака, Пине и Юккера и утвердили их на позиции творческого свободолюбия. Так главным для них стал замысел создать собственный образ бытия через свет и тень.

Дюссельдорфский коллекционер Альфред Шмела открыл в 1957 году галерею современного искусства, которая продемонстрировала работы американских поп-артистов и французских «новых реалистов», а также приглашала зрителя лицезреть хэппенинги интернациональной группы «Флюксус». Такая экспозиционная площадка быстро вызвала интерес широкой общественности и позволила осуществить многие международные профессиональные проекты [9]. На такие выставки в галерее Шмела нередко приглашали Ива Клена вместе с художниками из группы «ЗЕРО» (1959).



Рис. 5. Отто Пине. Инсталляция «Световой шар». 1971–1972. Металл, мотор, электрический свет, подвесная цепь. Источник: speronewestwater.com.

Отверстия в полых железных цилиндрах художника Отто Пине напоминали точки полиграфического растра в произведениях живописцев поп-арта (рис. 5). Через такую дырчатую поверхность своих произведений он мог пропустить не только луч света, но и дым. Его выставки включали демонстрацию диапозитивов на стене помещения. С 1958 года Пине – с воспоминанием о загадочных произведениях художника Жана Тэнгли – стал механизировать свои произведения: еще со времен юности и военной службы в авиации он стал любителем и поклонником различной техники. К примеру, в 1961 году он создал конструкцию под названием «ЗЕРО-шар 1» и поставил на штатив из жести круглую каркасную форму, обтянутую куском материи.

Главным мотивом для творческого общения Гюнтера Юккера и Ива Клена был дзен-буддизм. Художники дружили и потому, что немецкий мастер с 1961 года стал Клену шурином. Юккер, увлеченный теософией, интерпретировал монохромный мир в картинах Клена как время ночи, как тень от неосвещенной стороны земного шара. Искусство, по его мнению, всегда включает в себя некий отпечаток субъективности. Он хотел создать такое творчество, которое через акт забивания гвоздя продемонстрировало бы «объективизированный жест», саму «реальность», «гвоздевой танец».

Различные обыденные предметы – стул или музыкальный инструмент, как, например, пианино – Юккер неизменно покрывал гвоздями. Тень от наполовину забитого гвоздя художник символически назвал «глубинной духовностью», новым бытием, а блеск самого металла для него воплощал свет разума, победу над неясным и непонятным, над небытием. Юккер претендовал на статус некоего медиума, проводника к свету истины. Его работы были призваны проецировать световой луч из темных и потаенных глубин интеллекта, из загадочной области ментального, словно указывать путь к знанию [12].

Гюнтер Юккер чувствовал себя принадлежащим к восточной культуре и менталитету, особому меланхолическому складу и логике мышления. В итоге своих теософских экзерсисов он пришел к попытке объединить иудаизм и христианство. Вожделея прийти к субъективному синкретизму различных религиозных представлений, он спустя многие годы почувствовал себя чужим среди своих творческих соавторов: позднее группу «ЗЕРО» Юккер саркастически именовал «интеллектуально-буржуазным брудершафтом» и заявил, что западное искусство, в частности искусство ФРГ, остается для него «непонятным» и безынтересным художественным явлением [5, S. 233]. После распада объединения «ЗЕРО» жизнь мастера уподобилась длительному кочевничеству, когда, переезжая из страны в страну – Аризону, Исландию, Россию, наконец, Южную Корею, – он стремился проникнуться духовной атмосферой, почувствовать колорит национальных религиозно-культурных ритуалов и традиций. Позднее Юккер по примеру других мастеров ввел в свое творчество наряду с гвоздевыми объектами также органику – песок, камни и древесину.

На рубеже 1950–1960-х годов привязанность к технологическим экспериментам в искусстве французских «новых реалистов» стимулировала к творческому эксперименту художников объединения «ЗЕРО». В апреле 1958 года – в год основания группы – вышел одноименный с названием немецкой группы буклет, посвященный седьмой «вечерней» выставке в ателье Отто Пине. Каталог содержал тексты немецких мастеров и программные заявления их духовного наставника – француза Ива Клена.

Мастерская Отто Пине в Дюссельдорфе получила наименование «главная квартира ЗЕРО», или «маленький Париж» (рис. 6). В 1961 году – в связи с девятой и, как оказалось, последней «вечерней» выставкой – там выступили зарубежные коллеги: француз Ив Клен, швейцарец Жан Тэнгли, франко-американский мастер Арман, а также такой авторитетный для группы «ЗЕРО» художник, как итальянец Лучо Фонтана. Работы итальянского мастера представляли собой тонированный краской холст с горизонтальными или вертикальными порезами или множеством маленьких дыр. Световую ценность и цветовую интенсивность краски Фонтана объединил с идеей движения формы, которая стала исходным моментом для безграничных творческих возможностей.



Рис. 6. Художественная акция с ночным спектаклем «Зеро 3» в галерее Альфреда Шмела. 1961 г. Фотография. Источник: [11].

Вслед за произведениями Лучо Фонтаны также и гвоздевые картины Гюнтера Юккера представляли некий акт разрушения в схожей и одновременно принципиально новой образной форме: симметричность самой композиции произведения Юккера и строгая последовательность движений художника не были связаны с агрессивным настроем, а только воплощали творческую концепцию мастера. На плоскости появлялся гвоздевой каскад, который производил впечатление оптического движения. В конце 1950-х годов творческие эксперименты Юккера, которые он сам трактовал как «созидание через разрушение», пробовали осуществить также и другие немецкие художники, в частности участник интернациональной группы «Флюксус» Вольф Фостель – родоначальник творческой идеи «деколлажа». Аналогичный характер

приобрели акции Отто Пине, который демонстрировал опаленные огнем либо закопченные картины.

Наряду с вышеназванными художниками ярким посетителем упомянутых вечерних выставок в дюссельдорфском ателье Отто Пине был также и австрийский график, акционист Арнульф Райнер (р. 1929). Примечательно, что Райнер оказался среди мастеров, которые тесно сотрудничали с группой «ЗЕРО»: ведь он был именно тем, кто в свое время – еще в 1951 году в Париже – установил личный контакт с Марселем Дюшаном, а также с Андре Бретоном и его единомышленниками. Бунтарем и индивидуалистом Арнульф Райнер чувствовал себя уже с юных лет. В свои бесшабашные двадцать он успешно сдал вступительные экзамены в Художественную академию и Высшую школу прикладного искусства города Вены, с тем чтобы тут же демонстративно отказаться от учебы. Его нигилизм был сродни анархическим взглядам дадаистов и сюрреалистов, в частности немца Макса Эрнста: однажды сюрреалистические приемы коллажа и монтажа Эрнста вдохновили Райнера на создание собственного художественного приема – «убермалюнг» (от нем. «Übermalung» – «закраска»). Используя фотографию как первооснову для своего будущего произведения, Райнер частично закрашивал ее цветной тушью, карандашом, масляными и акварельными мелками. Так появились его полуабстрактные композиции, полные тайн и загадок. Динамичные экспрессивные штрихи и цветовые пятна в произведениях художника можно было трактовать как своеобразный отклик на французский ташизм. Райнеру было важно найти символическое соответствие между первичным фотоизображением, пятном краски и своим психическим состоянием через экспрессию штриха, расстановку цветовых акцентов и доминант. Излюбленными цветами для него стали преимущественно черный и красный. Нередко Райнер приближался к декоративным эффектам в стиле граффити. Яркие контрастные линии частично скрывали и деформировали женские и мужские фигуры, визуально зашифровывали первоначальное фотоизображение. В духе сюрреализма мастер нередко трансформировал психоэмоциональное содержание фотографических образов: через «закраску» Райнера нервозное напряжение сменялось умиротворенностью, лирическая чувственность – дикой агрессией, экстаз – эмоциональным опустошением. С 1964 года объектами для «закрасок» Райнера нередко оказывались старинные ценные издания книг, преимущественно по ботанике. В 1966–1967 годах художник подверг себя безумному и опасному эксперименту в наркологических клиниках Лозанны и Мюнхена: он добровольно испытал на себе действие псилоцибина и ЛСД и даже снял самого себя в состоянии транса и галлюцинаций. Позже по мотивам такой бредовой кинохроники он создал серию произведений «Эхо безумия», когда некоторые из фотографий он разрисовывал «вслепую».

На рубеже 1960–1970-х годов Райнер увлекся искусством боди-арта и создал абстрактные произведения со следами пальцев и отпечатками своих рук («Раскрашенное лицо и руки», 1968). Такие произведения появлялись в творчестве мастера в результате различных перформансов, темой которых неизменно была проблема полярных эмоций – от полной безмятежности до состояния аффекта, вызванного чрезмерным курением и употреблением алкоголя. Райнеру всегда казалось интересным творчество душевнобольных, и бывало, что во время творческого акта он специально симулировал

свое собственное помутнение рассудка (однако к опыту с наркотиками он никогда уже больше не возвращался). Трансформируя застывшую форму фотографии в нечто живое и динамичное, Райнер вел со зрителем какую-то свою, гипертрофированно субъективную образно-ассоциативную игру.

Такое психоделическое искусство, как у художника-акциониста Арнульфа Райнера, было, несомненно, чуждо художникам немецкой группы «ЗЕРО». Однако дадаистский и сюрреалистический бунт в искусстве, в частности художественные «раскраски» австрийского коллеги, рассматривались как наглядный манифест творческой свободы. Воинствующий настрой, эпатаж и претензия на новаторство, характерные для западноевропейского искусства 1960-х годов, стали питательной почвой для рождения и утверждения революционного духа будущих художников немецкой группы «ЗЕРО».

Искусство Отто Пине, Хайнца Мака и Гюнтера Юккера впитало в себя критически-иронический пафос дадаизма и сюрреализма, неслучайно литературному стилю их манифестов была свойственна откровенная абсурдность. Свет и его движение, вибрация и рефлексия отныне понимались как своего рода идейный продукт и отчасти заключали отзвук на искусство Марселя Дюшана: интерес к его творчеству возродился в кругу американских поп-артистов и европейских «новых реалистов».

В искусстве группы «ЗЕРО» интерес к свету как оптическому явлению стал новой утопией, превратившей художественную сцену ФРГ рубежа 1950–60-х годов в торжественное празднование современной техники и таких нетрадиционных для творчества материалов, как алюминий и оргстекло.

Экспозиции группы «ЗЕРО» по творческому замыслу Отто Пине и Гюнтера Юккера располагались, как правило, в замкнутом помещении интерьеров: например, у Отто Пине можно вспомнить вышеназванные «вечерние» демонстрации в художественном ателье, а позднее – выставки в разных музеях (в Городском музее Амстердама и др.). Вместе с другими своими коллегами Пине также выступал на концертных сценах некоторых баров и кафе, как во время одной из акций по случаю открытия бара «Creamcheese» в Дюссельдорфе (от анл. «сливочный сыр», 1967).

Творческая программа Хайнца Мака была основана на личных переживаниях, определялась детскими впечатлениями. Внимание на свете как реальном оптическом явлении оказалось связано, прежде всего, с детскими воспоминаниями о бомбардировках Крефельда в годы Второй мировой войны. Однажды город оказался накрыт световым куполом, свечение которого из-за ярких вспышек разрывавшихся бомб вызывало повсеместный ужас и панику. Световое зарево поглотило городской ландшафт, и тогда Мак – бесшабашный мальчишка – преодолевал страх, отчаянно щелкая фотообъективом своей камеры «Agfa». Другое событие, заставившее будущего художника пережить сильное потрясение, произошло в 1946 году, когда он, будучи четырнадцатилетним парнем, наткнулся на пьяных американских солдат. Осколки одной из разбитых бутылок полетели в его сторону. Он прикрыл голову руками, однако разлетевшееся вдребезги стекло повредило ему нерв мизинца левой руки. Рухнула мечта о музыкальной карьере. Творчество Василия Кандинского и идея синтеза искусств вдохновили Мака на преодоление физической обреченности. Художник словно оттолкнулся от точки и линии в картине своего главного художественного авторитета – Кандинского и выстроил собственную кинетическую структуру из световых потоков и безмолвных контрапунктов.

Одновременно Хайнц Мак заместил ультрамарин на холсте своего французского коллеги из круга «новых реалистов» Ива Клена безграничностью пространства голубого неба. А когда в 1957 году Мак посетил парижское ателье румынского скульптора Константина Брынкуши (1876–1957), он взялся за работу с монументальной пластикой. Как-то в своей мастерской Хайнц Мак наткнулся на расплющенный кусок серебряной фольги, который ему показался необычайно красивым из-за бесконечных переливов на свету. Творческая ассоциация с работами Брынкуши, которые отличались особой музыкальной ритмичностью, была здесь вполне естественна. Кусочек фольги, а потом – рельефные пластины металла стали для Мака главным художественным материалом, создававшим магическую игру световых лучей. Мак создавал абстрактные стальные, алюминиевые, медные и стеклянные конструкции. Зеркальная поверхность его произведений впечатляла некой необычной кинетикой. Отныне он будто бы музицировал без музыки (рис. 7).

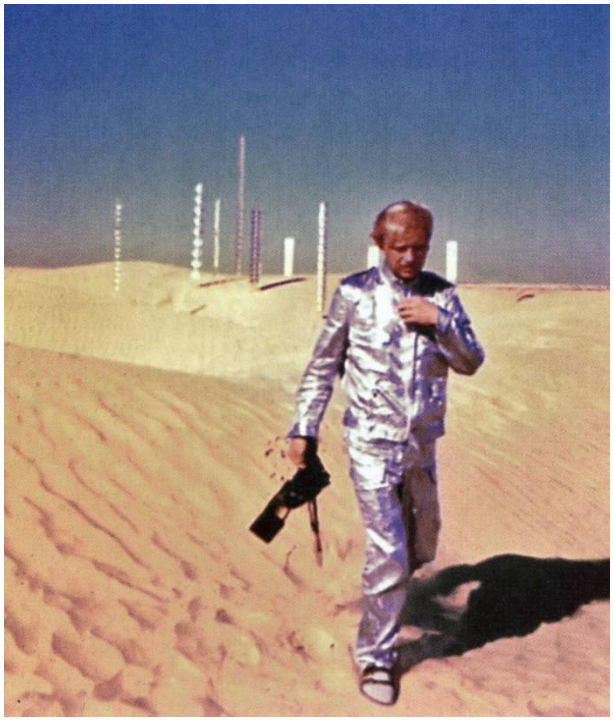


Рис. 7. Художник Хайнц Мак в 1968 году на съемках фильма «Теле-Мак» в пустыне Туниса. Источник: [8].



Рис. 8. Карнавал в 1964 году в Дюссельдорфе. Хайнц Мак и Гюнтер Юккер везут в маленькой тележке Отто Пине. Источник: [11].

В графике Мак нередко повторял подобные визуальные эффекты с тонкой паутиной и скользящими по ней световыми лучами. Он воспроизводил солнечные блики и ассоциировал их с загадочной мелодией света, для которой была нужна полная тишина. Также и главный теоретик группы «ЗЕРО» Отто Пине неоднократно проводил «световые балеты», играя на пианино.

Соавторские проекты группы «ЗЕРО» Хайнца Мака мало удовлетворяли, его тянуло из замкнутого в открытое пространство. Он говорил, никакой музей не сможет продемонстрировать энергию и силу интенсивности света: он боялся, что его произведения окажутся не столь лучезарными. Характерно, что для Мака группа «ЗЕРО» была связана с образом автомобиля, из окна которого при быстрой езде можно видеть чарующую картину световых огней – блеск электрических и неоновых ламп. Яркие

вспышки чередуются с погружением в темноту, они способны ослепить и загипнотизировать. В начале 1960-х годов в Дюссельдорфе состоялся карнавал, на котором художники из группы «ЗЕРО» организовали странную процессию: Мак и Юккер с транспарантом «Роскошный автомобиль» катили за собой маленькую игрушечную тележку, в которой сидел Пине (рис. 8). Они уподобили свое одеяние магам и волшебникам, надев высокие цилиндры и черные балахоны с большой цифрой «ноль» на груди.

С 1958 года Мак начал работать над индивидуальным проектом «художественного колонизатора». Характерно, что он стал протестовать против «трясины ультрамарина» в картинах Ива Клена, который он заменил на голубое небо в реальном мире. Для реализации своего художественного проекта под названием «Сахара» Мак (1962–1965) отправился в пустыни Марокко, Туниса, Сенегала и Мавритании, где создавал музейные заповедники – искусство Будущего. Его необычная временная выставка в песках Туниса включила 13 монументов, каждый из которых достигал одиннадцать метров высоты: они назывались «Световой рельеф», «Монумент света», «Искусственное солнце». Каждое такое сооружение он интерпретировал как своего рода «станцию» в его музеефицированном заповеднике.

Экваториальный свет будто дематериализовывал вещественность его произведений (рис. 9). Свои работы Мак ценил за красоту формы и кинетические эффекты. Для него солнце стало тематическим мотивом, который был связан с эстетической и образно-психологической основой искусства. Солнце как творческий материал, с лучами которого художник теперь постоянно работал, отдаленно напоминало об известной творческой идее «ready-made». Мак словно изобрел какой-то новый инструмент, чье прекрасное звучание он сумел открыть для зрителя и чья таинственная сила выражалась исключительно как соло.

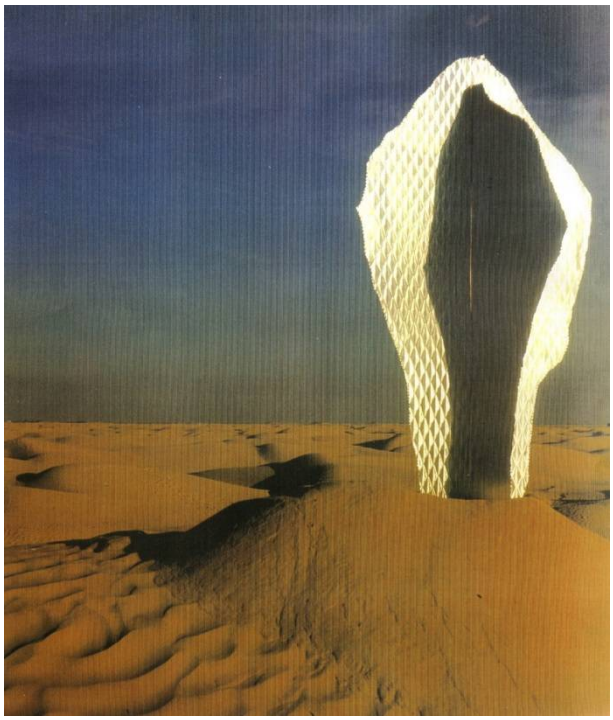
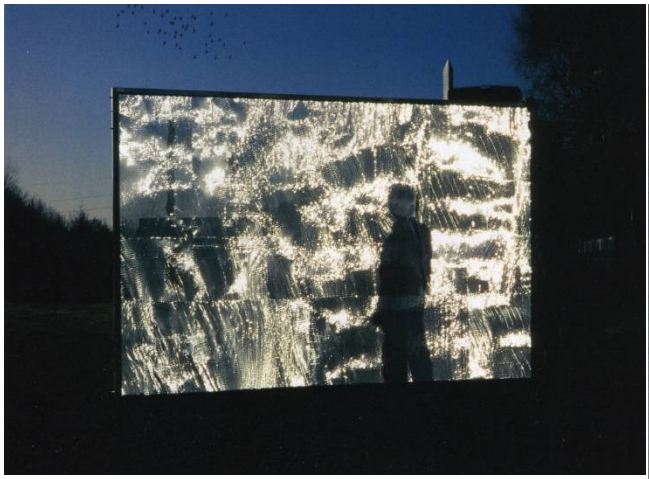


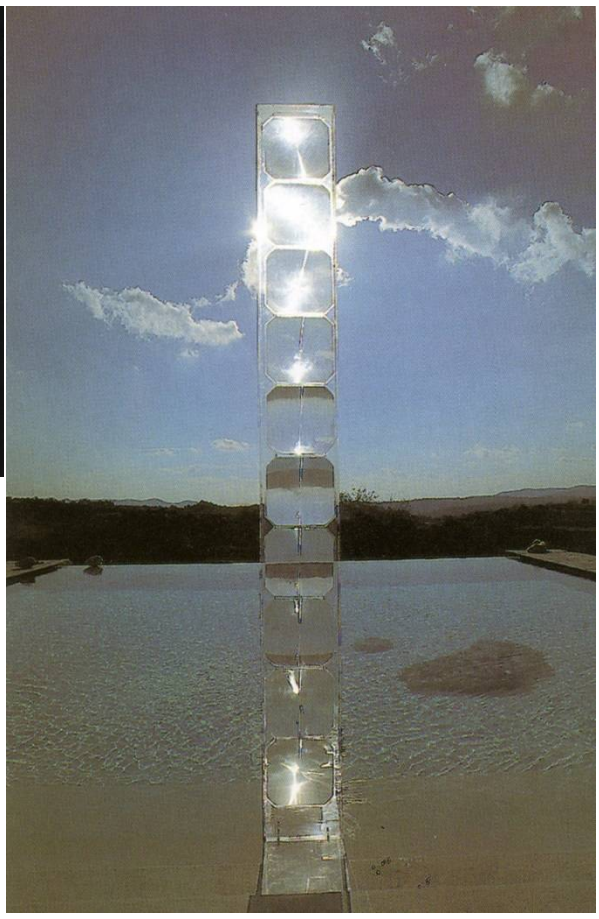
Рис. 9. Хайнц Мак. Инсталляция «Световой рельеф». Художественный проект под названием «Сахара» в 1962–1965 годах. Источник: [8].

Мак неизменно повторял в творчестве форму крыла птицы, которая была символическим воплощением его мыслей о безграничности творческой фантазии. Восход солнца мог легко преобразить абстрактную форму его монумента также в подобие крыла бестелесного ангела и окрасить металл лучами небесного света. Искусство Мака было призвано напомнить о неких архетипичных образах в сугубо личностной религиозной интерпретации [2]. Искусство и природный ландшафт явили себя в уникальном синтезе. Мак стал мастером подобных театрализованных зрелищ, связанных с импровизационным переживанием мистического видения.

В роли «художественного колонизатора» Хайнц Мак надеялся организовать при участии метеорологов, физиков и геологов новую выставку посреди заснеженного ландшафта Антарктики. Однако в конце 1960-х годов такой «музей-заповедник» не мог быть реализован и остался лишь мечтой художника. Интересно, что такое уникальное произведение из серии «Сахара» было размещено на фасаде одной из школ ФРГ в Леверкузене. Еще позже Мак продолжил миссию по «музеефикации» ландшафта, организовав в саду своего дома в Мёнхенгладбахе постоянную экспозицию своих собственных работ (рис.10).



Слева:
Рис. 10. Кинетическое произведение художника Хайнца Мака, выполненное в виде легкого экрана из алюминия и оргстекла. 1968 г. 200 х 300 х 5. Источник: [8].



Справа:
Рис. 11. Хайнц Мак. Инсталляция «Время звезд». 1963. Оргстекло-плексиглас и оптическая линза французского физика Френеля. 325 х 35 х 96. Ибица, Испания. Источник: [8].

Произведения Мака воплотили его желание противостоять личной, а также общемировой судьбе человечества. Со своей творческой программой он выступал как миротворец и вообще протестовал против батального жанра в истории искусства: можно вспомнить барельеф с изображением борьбы олимпийских божеств с гигантами на цоколе античного Пергамского алтаря или искусство Третьего Рейха. Характерно,

что в первой половине XX века творческая стратегия авангардистов была ориентирована на борьбу: «война кубистов» с фигуративными изображениями в картине или скандальные выходки дадаистов, направленные на критику музейного искусства. Или, наконец, произведения футуристов с динамичным ритмом композиций и хаосом форм, о чем было манифестировано Ф.Т. Маринетти в его высказываниях о необходимости войны ради гигиены мира (из манифеста «Футуризм», 1909 г.). Другими словами, покой и внутренняя гармония, характерная интонационному настрою искусства Хайнца Мака, были определены его личной художественно-мировоззренческой позицией (рис. 11). Зеркальная поверхность произведений Мака предрасполагала к созерцательности. Он сочинял свои беззвучные аккорды и пассажи, пытаясь внушить зрителю чувство бесконечной радости.

В 1962 году Мак, Пине и Юккер придумали проект музея «ЗЕРО-Гельзенкирхен» (замысел остался неосуществленным), название которого объединило в себе наименования группы и города ФРГ. Музей можно было представить как облицованный деревом бетонный куб, поставленный на стеклянный фундамент посреди квадратного водоема. Взору должно было явиться эффектное зрелище с фонтанами воды. Через подсветку прожекторов можно было создать иллюзию вибрации здания. И тогда казалось бы, что здание музея как будто бы раскачивается и даже более того – словно парит над водой.

Интересно, что художественная идея светоотражающей поверхности родилась благодаря творческим экспериментам Хайнца Мака. Свой первый творческий опыт он осуществил с простыми зеркалами, расставленными на расстоянии до полутора километров, еще во время своего путешествия по пустыни, о котором повествовалось выше. Тогда получился эффект визуальной дезориентации, когда зеркальная поверхность имела ту же реальность, что и сама реальность. К тому же через зеркала можно было прийти к иллюзии перемещения объекта с одного места на другое. Яркое солнце высвечивало зеркало, и оно, рефлексируя, мигало и распространяло изображение со скоростью света. Пространство между зеркалами словно исчезало. Несомненно, что Хайнц Мак в коллективном проекте музея «ЗЕРО-Гельзенкирхен» использовал такую замечательную творческую находку с зеркальным отражением. Интерьер музея «ЗЕРО-Гельзенкирхен» должен был быть наполнен светом, тишиной и предназначался для демонстрации «световых балетов» Пине, посеребренных сооружений Мака и гвоздевых дисков Юккера.

Впоследствии Мак добавил, что цветовое многообразие было бы для искусства «ЗЕРО» неуместно. Красный напоминает о нацистских флагах, парадах в ГДР и СССР, является цветом диктатуры и агрессии, грохочет как болевая доминанта на сером фасаде городских домов. Черный, наоборот, абсолютно немузыкален. А вот белый ассоциируется с полным безмолвием, умиротворением и тишиной. Однако в белом, по образно-метафорическому восприятию «ЗЕРО», ничего не качается. Только желтый цвет вибрирует, оказывается подлинно музыкальным, ассоциируется с мелодией в духе Моцарта.

В 1966 году мастера из группы «ЗЕРО» закончили свой соавторский путь. Во многом распад творческого объединения определил Мака со своим «инакомыслием», ведь собственный проект «Сахара» он назвал важнее всякого соавторства [5]. Произведения художника представили собой некое художественно-

эстетическое преображение повседневного мира. Творческий пластически-цветовой энвайронмент полностью захватил творческое воображение мастера, который охотно работал как в естественном природном ландшафте, так и в городской, индустриальной обстановке. В 1960-х годах он активно пропагандировал свою творческую программу в университетах Нью-Йорка, Филадельфии, Торонто, где выступал с лекциями и докладами. У него даже была творческая идея открыть скульптурный класс-мастерскую нового типа в Академии Осака.

Хайнц Мак не мог принять сформулированный Пине утопический лозунг «новый идеализм», восприняв такое понятие как «призыв к борьбе». Мак также протестовал против интеллектуализации художественной программы «ЗЕРО», и его позиция непомерного индивидуализма вызвала конфликт и разрыв с коллегами.

После 1966 года Отто Пине и Хайнц Мак продолжали независимо друг от друга экспериментировать в области художественного оформления ландшафта, используя современные технологии. С 1968 года Пине, переехав в США, преподавал в Массачусетском технологическом институте Кембриджа и даже был там руководителем Центра развития визуальных исследований. С 1974 года он использовал в своих недешевых художественных проектах электронную музыку, лазер и голограмму. Используя также кабельное телевидение и компьютер, Отто Пине был нацелен на междисциплинарный характер деятельности. В этот период своего творчества он сблизился с художниками из интернациональной группы «Флюксус», среди всех прежде всего с Н.Д. Паком и Й. Бойсом. В 1975 году он даже получил приглашение на один из их концертов. Другим творческим единомышленником Пине стал болгарский мастер-акционист из круга «новых реалистов» – Христо. В США Пине открыл длительную многолетнюю серию проектов, которые назвал «Sky-events» (от англ. «событие в небе»). Так же, как когда-то Хайнц Мак, теперь Отто Пине вышел со своим искусством в открытое пространство и объединил искусство с реальностью – с небом, воздухом и природным ландшафтом. Один из первых таких экспериментов был реализован в 1971 году в районе Бостона и Кембриджа, когда Отто Пине перекинул через реку Чарлз длинный 600-метровым гелиевый шланг. Такой «воздушный шар», изготовленный из особых высокопрочных синтетических материалов, нес на себе яркую гирлянду с электролампочками. В ночном небе было представлено великолепное световое шоу. Впечатление праздника было усилено через дополнительную подсветку воздушной скульптуры прожекторами с земли.

В 1972 году Хайнца Мака и Отто Пине пригласили в Мюнхен для художественного оформления Олимпиады. Хайнц Мак сумел реализовать смелый проект с эффектом зеркального отражения: он сконструировал посреди озера каскад высоких фонтанов воды, которые, как мощная стена, образовали водную скульптуру. Зрелище напоминало некое удивительное светоносное облако в 36-38 метров высотой, освещенное прожекторами. Позднее, в 1988 году, на площади Немецкого единства в Дюссельдорфе Мак установил аналогичный водный монумент.

На Олимпийском празднике 1972 года Отто Пине вновь экспериментировал с пятью 460-метровыми гелиевыми шлангами (рис. 12). Его воздушная скульптура, украшенная гирляндами из 600 электролампочек (по 15 Вт), была поднята в небо как цветная «Олимпийская радуга». Она освещалась с земли шестьюдесятью прожекторами дневного света (около 400–600 Лк) и переливалась разными цветами – от желтого

до красного и от голубого до зеленого [3, с. 59–60]. Через несколько лет – на кассельском форуме «Документа 6» 1977 года – Пине вместе с группой своих коллег повторил свой проект с воздушной радугой. Еще спустя пять лет Пине придумал перформанс с действием «на высоте»: известная американская виолончелистка Шарлотта Мурман парила в небе с воздушным шаром за спиной (рис. 13). Ее полет сочетался с музицированием на виолончели. Интересно, что вскоре Отто Пине докладывал о своем творчестве на международном конгрессе астронавтов в Париже.



Слева:
Рис. 12. Отто Пине. Кинетическое произведение «Олимпийская радуга» из пяти узких гелиевых шлангов (длина 460 м). Олимпиада в Мюнхене, 1972 год. Источник: [11].



Справа:
Рис. 13. Отто Пине и Шарлотта Мурман. Перформанс 1982 года под названием «Небесный поцелуй». Австрия, Линц. Источник: [11].

К проведению посмертной ретроспективы Отто Пине в Художественном музее Фитчбурга (северный округ Вустер, штат Массачусетс, США) под названием «Огонь и свет: Отто Пине в 1983–2014 годах» был приурочен запуск в воздух надувной скульптуры. Такое воздушное произведение, сконструированное Отто Пине, получило красивое мечтательное название «Парижская звезда». Звучало, почти как «Парижские грезы» или, быть может, «Воздушные замки в облаках Парижа». В июне 2019 года большой экзотический цветок с длинными лепестками, созданный из наполненных гелием шлангов, вознесся на высоту 9 метров над землей.

Для Пине имела значение сама идея вертикальной дуги как движения вверх. Ему всегда была интересна динамика дематериализации воздушных потоков и света, которые непосредственно сопутствуют полету его дугообразных шаров. Одновременно можно вспомнить Фридриха Ницше, для которого воздух был своего рода наивысшей тончайшей формой материи, из которой соткана свобода человека. Такая «небесная

скульптура» Пине характеризовалась многозначностью и образной метафоричностью: дугообразный воздушный змей перерождается в прекрасный цветок, восходящий на небо как путеводная звезда. Для Юнга посредством архетипической фигуры змеи выражается процесс всякого превращения и обновления [2]. В древней крито-микенской культуре, как рассказывали древние авторы, в змею переселялись души героев. В алхимии крылатая змея воплощала мысль о летучести. В древнегреческой «Илиаде» Гомера описан орел, который нес в когтях раненую змею: жрец и прорицатель Калхас истолковал такое явление большой сильной птицы с добычей как некое предзнаменование – указание на грядущую победу греков в Троянской войне. Образ замысловатой звезды-змея в произведении Отто Пине можно интерпретировать как животворящую силу, символ энергии и триумфа, как вольнолюбивую гордую птицу. У Отто Пине воздушная форма многоконусной змееподобной звезды представила образ синтеза противоположных сил – плотских и духовных.

Супруга художника Элизабет Голдринг Пине охарактеризовала такой праздник «небесного искусства» перед Художественным музеем Фитчбурга с запуском в воздух надувной скульптуры «Парижская звезда» как проект с экологическим и пацифистским смыслом, оптимистический и жизнеутверждающий. Очевидно, что «небесное искусство» Пине оказалось связано с надеждой искупить вину за страшную войну, которую развязала Германия в 1941–1945 годах и в которой он был вынужден принять участие: тогда, поднимая в небо свой тяжелый бомбардировщик, так сказать, «своего железного орла», он нес только смерть. Теперь, став художником, Отто Пине выбрал для себя миссию миротворца и с искренней болью за содеянные нацистами зверства и преступления против человечества запускал в небо бесчисленное количество воздушных шаров как знаки толерантности и пацифизма.

Искусство группы «ЗЕРО» было интересным для художников различных национальных школ. Отчасти была продолжена практика такого художника, как Л. Мохой-Надь из «Баухауза», который в свое время создавал конструктивистско-кинетические произведения. Творчество П. Мондриана и К. Малевича также частично перекликалось с отдельными художественными идеями группы «ЗЕРО». Параллельно с Пине, Маком и Юккером некоторые другие мастера, в частности из итальянского объединения «Т» и нидерландского «Ноль», создавали свои произведения на основе образной силы реального света [10, S. 267–268]. Очевидно, что западноевропейские художники-шестидесятники объединили искусство со светом как реальным оптико-физическим явлением и положили начало новой утопии – представлениям о возможности создать особый урбанистический ландшафт Будущего. Они также поспособствовали популярности кинетического искусства. Более того, на рубеже XX–XXI веков западноевропейская архитектура предложила принципиально новый взгляд на оформление городского пространства. Новая художественная стратегия родилась на основе синтеза архитектуры и мультимедийных технологий. Архитектура оказалась многообразна в своем явлении: существуя в реальности, она переродилась в сознании зрителя в кинетические виртуальные образы, спроецированные на архитектурные фасады.

Литература

1. Бусев М.А. Творчество Ива Клена и учение розенкрейцеров // Религия и искусство. Материалы научной конференции, состоявшейся в Государственном институте искусствознания 19–21 мая 1997 года / Под ред. И.П. Ильина. – М.: Изд-во «ГИТИС», 1998. – С. 216–225.

2. Карл Густав Юнг о современных мифах: сборник трудов / Пер. с нем. Л. Акопяна; под ред. М. Оганесяна. – М.: Практика, 1994. – 252 с.

3. Орлова Е.В. Отто Пине // Европейское искусство: Живопись. Скульптура. Графика: Энциклопедия в 3 томах / Отв. ред. Е.Д. Федотова. – М.: «Белый город», 2006. – Т.3. – С.59–60.

4. Орлова Е.В. Творческая стратегия Йозефа Бойса: мир или война? // Искусство скульптуры: в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы. Коллективная монография. – М: БуксМАрт, 2017. – С. 344–366.

5. Damus M. Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne. – Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000. – 432 S.

6. Ermen R. Das Blau des Himmels. Yves Klein // Kunstforum International. –2004. – Bd. 173. – S. 352.

7. Geschichte der deutschen Kunst. Dritter Band: Neuzeit und Moderne 1750–2000 / Hrsg. von H. Klotz. – München: Verlag C.H. Beck, 2000. – S. 383–387.

8. Jocks H.-N. Heinz Mack (Bundeskunsthalle, Bonn. Museum Kunstpalast, Düsseldorf) // Kunstforum International. – 2011. – Bd. 209. – S.351– 353.

9. Karin T. Kunst in Deutschland seit 1945. – Köln: DuMont Verlag, 2002. – 550 S.

10. Konkrete Kunst in Europa nach 1945. Die Sammlung Peter C.Ruppert / Hrsg. von Edited by Museum im Kulturspeicher Würzburg; von M. Lauter. – Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Vlg., 2002. – 427 S.

11. Stachelhaus H. Zero. Heinz Mack, Otto Piene, Guenther Uecker. – Düsseldorf: Econ Verlag, 1993. – 296 S.

12. Uecker G. Der geschundene Mensch. Katalog / Hrsg. von Institut für Auslandsbeziehungen. – Stuttgart ,1993. – 96 S.

Статья поступила в редакцию 20.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.021

THE DUSSELDORF ARTIST GROUP "ZERO": AT THE ORIGINS OF THE KINETIC LIGHT ART IN THE URBAN LANDSCAPE (1958–1960S)

Orlova, Evgenija Valeryevna [1, 2, 3]

[1] Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

[2] Moscow State University of Geodesy and Cartography (MIIGAiK), Moscow, Russian Federation

[3] Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art), Moscow, Russian Federation

Abstract

In the art of the Dusseldorf artist group "ZERO" – by Heinz Mack, Otto Piene and Günter Jücker – a cult of light was formed as a real optical-physical phenomenon. Light kinetics has become a new aesthetic utopia in West European art of the 1960s. The author analyzes the creative origins of the birth of a new artistic ideology and such vivid long-term projects as the "museum-like" landscape by Heinz Mack and works under the general name "Sky-events" with balloons by Otto Piene. In the creative program of the "ZERO" group, the art of open space, combining sky, air, water and light, was interpreted as the beginning of the birth of the urban landscape of the Future. The article shows the way of forming a new look at the design of urban space, which is based on a synthesis of architecture and kinetic virtual images made using multimedia technologies.

Keywords: op art; kinetic light art; "ZERO" group; "Sky-events" project; Dusseldorf State Academy of Arts; Joseph Beuys; Heinz Mack; Otto Piene; Arnulf Rainer; Yves Klein; Jean Tinguelys; Arman; Lucio Fontana; Alfred Schmela; Marcel Duchamp; Rudolf Steiner.

For citation:

Orlova E.V. The Dusseldorf artist group "ZERO": at the origins of the kinetic light art in the urban landscape (1958–1960s). *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 277–296. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.021. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/32/ (In Russian).

Information about the author:

Orlova, Evgenija Valeryevna – Ph.D. (Art History), Senior Research Fellow, Department of Foreign Art Studies, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. Associate Professor, Faculty of Humanities, Moscow State University of Geodesy and Cartography (MIIGAiK), Moscow, Russian Federation. Associate Professor, Arts Department, the Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art), Moscow, Russian Federation. Member of the Association of Art Critics (AIS). Email: ew-orlowa@mail.ru

References

1. Busev M.A. *Tvorchestvo Iva Klena i uchenie rozenkreitserov* [Creativity of Yves Klen and the teachings of the Rosicrucians]. In: *Religiya i iskusstvo* [Religion and Art. Materials of a scientific conference, the State Institute of Art Studies May 19–21, 1997. Ed. by I.P. Ilyin]. Moscow, GITIS, 1998, pp. 216–225.

2. *Karl Gustav Yung o sovremennykh mifakh: sbornik trudov* [Carl Gustav Jung on modern myths: a collection of works. Transl. by L. Hakobyan. Ed. by M. Hovhannisyan]. Moscow, Praktika, 1994. 252 p.

3. Orlova E.V. *Otto Piene* [Otto Piene]. In: *Evropeiskoe iskusstvo: Zhivopis'. Skul'ptura. Grafika: Entsiklopediya v 3 tomakh* [European Art: Painting. Sculpture. Graphics: Encyclopedia in 3 volumes. Ed. by E.D. Fedotova]. Moscow, Belyi gorod 2006, vol. 3, pp. 59–60.

4. Orlova E.V. *Tvorcheskaya strategiya Iozefa Boisa: mir ili voina?* [Joseph Beuys' Creative Strategy: Peace or War?]. In: *Iskusstvo skul'ptury: v XX–XXI vekakh: mastera, tendentsii, problem* [The art of sculpture: in the XX–XXI centuries: masters, trends, problems]. Moscow, BuksMArt, 2017, pp. 344–366.

5. Damus M. Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000. 432 S.

6. Ermen R. Das Blau des Himmels. Yves Klein. *Kunstforum International*, 2004. Bd. 173, S. 352.

7. Geschichte der deutschen Kunst. Dritter Band: Neuzeit und Moderne 1750–2000 / Hrsg. von H. Klotz. München, Verlag C.H. Beck, 2000, S. 383–387.

8. Jocks H.-N. Heinz Mack (Bundeskunsthalle, Bonn. Museum Kunstpalast, Düsseldorf). *Kunstforum International*, 2011. Bd. 209, S.351– 353.

9. Karin T. Kunst in Deutschland seit 1945. Köln, DuMont Verlag, 2002. 550 S.

10. Konkrete Kunst in Europa nach 1945. Die Sammlung Peter C.Ruppert / Hrsg. von Edited by Museum im Kulturspeicher Würzburg; von M. Lauter. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Vlg., 2002. 427 S.

11. Stachelhaus H. Zero. Heinz Mack, Otto Piene, Guenther Uecker. Düsseldorf, Econ Verlag, 1993. 296 S.

12. Uecker G. Der geschundene Mensch. Katalog / Hrsg. von Institut für Auslandsbeziehungen. Stuttgart ,1993. 96 S.

Received: December 20, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.022 УДК 7.079

МЕЖДУНАРОДНЫЕ ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ВЫСТАВОЧНЫЕ АРТ-ПРОЕКТЫ XX–XXI ВЕКОВ В ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДА

Павлова Ольга Борисовна
Московская государственная художественно-промышленная академия
имени С.Г. Строганова, г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

Статья посвящена исследованию форм взаимодействия международных выставочных арт-проектов XX–XXI веков (биеннале, триеннале и подобных мероприятий) с городом.

Несмотря на распространенность и актуальность данных фестивалей, их влияние на городскую среду изучено недостаточно полно. Автор проводит комплексное исследование при помощи традиционных искусствоведческих и семиотических методов анализа. В результате приведена типология форм взаимодействия международных выставочных арт-проектов с городской средой: от города как темы выставки и предмета изображения в рамках отдельного произведения до выхода арт-объектов в пространство улиц, перформансов и стрит-арта. Также отмечено влияние экспозиционных арт-проектов на изменение функционального назначения целых кварталов и социокультурной среды, равно как и обратное воздействие «гения места» на выставку.

Ключевые слова: биеннале; триеннале; современное искусство; актуальное искусство; выставка; город; пространство; стрит-арт.

Для цитирования:

Павлова О.Б. Международные периодические выставочные арт-проекты XX–XXI веков в пространстве города // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 297–305. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.022. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/33/

Информация об авторе:

Павлова Ольга Борисовна – соискатель ученой степени кандидата наук, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, г. Москва, Российская Федерация. Email: olyapavlo96@gmail.com

Введение

Образ города создается проектировщиком-архитектором, людьми, которые в нем живут; художниками, которые могут вносить свое видение в сложившийся городской ландшафт. Архитекторы и художники могут, используя биеннале, триеннале и подобные им международные периодические арт-проекты как выставочные площадки, ставить и по-своему предлагать решения проблем организации городского пространства.

С одной стороны, периодические международные выставочные арт-проекты конца XX – начала XXI века – распространенная форма художественной активности, влияющая на актуальный художественный процесс, искусствоведческое осмысление, образование, музейную и выставочную сферу. С другой стороны, тема города и формирования урбанистической среды для современного человека становится одной из центральных и порой очень дискуссионной. Это определяет актуальность настоящего исследования. Интересным представляется рассмотреть то, каким образом и какими средствами животрепещущая тема города и городского пространства представлена на актуальных современных периодических выставках.

Несмотря на распространенность и актуальность периодических международных выставочных арт-проектов, их особенности изучены недостаточно полно. Новизна исследования состоит в том, что впервые подвергается осмыслению контекст взаимодействия подобных арт-проектов с пространством и идеей города как такового.

Под международными периодическими выставочными арт-проектами понимаются биеннале, триеннале и подобные фестивали. Именно они составляют объект исследования. Это крупномасштабные выставки, организуемые с заданной периодичностью (один раз в два или три года соответственно). В качестве предмета нам представляется интересным рассмотреть систему взаимовлияний международных периодических выставочных арт-проектов с городской средой в широком смысле ее понимания. Подобная устоявшаяся выставочная форма обладает достаточной свободой и позволяет предлагать новые смелые современные архитектурные проекты. Проекты могут быть даже утопическими вслед за «бумажной архитектурой» XVIII в. Пиранези.

Цель настоящего исследования состоит в том, чтобы раскрыть перспективные формы взаимодействия международных выставочных арт-проектов XX–XXI веков с городом. Для решения поставленной цели необходимо, во-первых, провести анализ выставочных проектов биеннале, триеннале и подобных мероприятий; способов экспонирования произведений в рамках подобных проектов; особенностей подбора отдельных произведений для полноты раскрытия темы города. Во-вторых, важно раскрыть особенности взаимодействия выставочных проектов в рамках периодических арт-проектов с городской средой.

Методы и материал исследования

Представленное в статье исследование носит комплексный характер, который сочетает в себе различные методы искусствоведческого анализа. Кроме того, поскольку рассматриваемые периодические арт-проекты оказывают влияние на формирование нового семиотического пространства, то они могут быть рассмотрены с точки зрения проблемы знакообмена с применением методов семиотики.

Материалом исследования послужили многочисленные каталоги выставок, сайты периодических арт-проектов, свидетельства и воспоминания, включая видеозаписи и интервью, авторские высказывания, концепции произведений и манифесты, критические статьи в прессе. Кроме того, в источниковую базу вошли работы, в которых предпринята попытка обобщения и осмысления музейно-выставочной практики XX–XXI вв. [6 и др.]; научно-исследовательская литература по данной теме, где освещаются искусствоведческие, философские, культурологические и социально-психологические проблемы [4, 8, 12 и др.]; труды, затрагивающие тему создания, организации и проведения периодических арт-проектов XX–XXI вв. [10 и др.].

Результаты исследования

В результате проведенного анализа представляется возможным выделить основные принципы показа концепта города на биеннале.

Темы города могут становиться главной идеей выставок. X Венецианская архитектурная биеннале 2006 г. провозгласила такой девиз своей выставки: «Города. Архитектура и общество» [14]. Главный призом, Золотым львом, был награжден павильон Дании за проект «Co-evolution» («Со-эволюция»). Датские и китайские архитекторы совместно разработали проект развития китайских городов: предложили конкретные решения экологических проблем и водо- и энергообеспечения, при этом придав эстетические достоинства проекту.

Сеульская биеннале архитектуры и урбанизма (Seoul Biennale of Architecture and Urbanism (Seoul Biennale)) [17] в Южной Корее также заинтересована темой градостроительства и планировки: в 2017 г. она рассматривала проблемы будущего городов, в том числе и вопросы защиты окружающей среды.

В России также есть опыт проведения периодических архитектурных выставочных проектов. Примером может служить I Российская молодежная архитектурная биеннале [2], которая была проведена в 2017 г. в молодом городе Татарстана – Иннополисе. Целью данного мероприятия является поиск молодых талантливых архитекторов и привлечение их к разработке новых городских проектов. Биеннале представляет собой конкурс проектов и последующую выставку работ победителей. Организатором данной биеннале выступило Министерство строительства и жилищного хозяйства РФ, куратором был Сергей Чобан.

Также *биеннале могут стать площадкой, на которой представляются наиболее перспективные решения организации городского пространства в рамках отдельного произведения*. Примером может служить работа Томаса Сарацено «Летающий сад», представленная на I Московской биеннале современного искусства [1] 2005 г. Автор вдохновился смелой концепцией летающего города будущего, предложенной советским конструктивистом Г.Т. Крутиковым. Дипломный проект выпускника ВХУТЕИНа Г.Т. Крутикова, ученика Н. Ладовского, «Город будущего» [9, с. 452–453, 505; 11] в 1928 г. выдвигал принцип «подвижной архитектуры», не привязанной к земле. Данный принцип подхватил в XXI в. и Сарацено.

Произведениям международных периодических арт-проектов XX–XXI вв. становится тесно в традиционных устоявшихся рамках только галерей и музеев, и они *активно выходят в городскую среду* как в качестве скульптур и инсталляций в публичном пространстве, так и в виде событий и перформансов.

Скульптуры и инсталляции способны изменить привычную среду города и вносить новые смыслы в обыденность. В качестве примера можно рассмотреть инсталляцию художественной группы Haus-Rucker-Co на «Документе 6» в Касселе в 1977 г. Объект состоял из конструкции в виде больших металлических рам. Через рамы открывался вид на городской парк – это был новый взгляд на привычный ландшафт. Происходила «музеефикация» этого вида, когда картиной, пейзажем становилось окружающее пространство.

Художник-минималист Даниэль Бюрен на фестивале скульптуры Skulptur Projekte in Münster [18] (мероприятие проводится 1 раз в 10 лет в г. Мюнстере, Германия) также преобразовывал городское пространство при помощи созданных им инсталляций. В 1987 г. [16] он поставил полосатую рамку, очерчивая и помечая пространство, выделяя его как отдельное произведение. В 1997 г. он развешивает гирлянды из флагов, создавая определенное праздничное настроение на улице [15].

На III Московской биеннале современного искусства 2009 г. в рамках специальных проектов была показана документация проекта британского скульптора Энтони Гормли «Горизонт событий» [3]. Проект представлял собой 31 фигуру человека в натуральную величину, выполненную из стекловолокна или чугуна. Фигуры являлись слепками с тела самого автора. Скульптуры были расставлены в городском пространстве Лондона, на крышах и дорогах в радиусе 1,5 км от галереи Hayward. Все фигуры были развернуты лицом к галерее, и с ее балкона открывался вид на все скульптуры. Проект позволил по-новому взглянуть на ставшее привычным решение городского пространства. Так новое прочтение среды, «население» новыми персонажами сложившихся привычных объектов проверяет наше отношение к городу и к людям, в нем проживающим. Были случаи, когда люди, увидевшие скульптуру Гормли на крыше дома, приняв ее за живого человека, обращались в полицию с целью предупредить о возможности совершения суицида.

Перечисленные работы группы Haus-Rucker-Co, Бюрена и Гормли сделаны для конкретного места, и при этом произведение неотделимо от места экспонирования. Это частый прием представления, используемый на периодических выставочных арт-проектах, – *in situ* (*site-specific*, «по месту»).

Искусство перформанса очень часто выходит на улицы городов, чтобы быть услышанным. Одним из примеров может служить акция Барбары Кругер в рамках биеннале Performa [13] в Нью-Йорке в 2017 г. Художница поместила на школьный автобус лозунги феминистского и активистского толка. По замыслу автора, автобус должен ездить по городу и останавливаться в местах проведения мероприятий данной биеннале.

Таким образом, при помощи акций и действий художники могут использовать городское пространство для артикуляции своих идей.

Становление новых форм изобразительности в современной городской среде также требует осмысления. *Уличное искусство* (стрит-арт) появилось как субкультура, протест против институционального устоявшегося классического искусства и заявление о проблемах общества. В 2018 г. на Винзаводе проходила III Биеннале искусства уличной волны АРТМОСФЕРА [5]. Фестиваль существует с 2014 г. Его цель – осмысление роли и представление широкой публике данного направления творчества. На выставке представлены фотографии и документация работ художников.

Произведения разнообразны: от изображения формальной композиции на фасаде здания до текстовых сообщений. Зачастую это могут быть работы на остросоциальные темы, например посвященные проблемам загрязнения окружающей среды.

Своим существованием биеннале способны формировать среду. Выставочные, художественные проекты часто «обживают» новые пространства, например бывшие промышленные территории городов, приспосабливая их под свои нужды и тем самым внося свой вклад в изменение функционального назначения целых кварталов, в создание иного смыслового наполнения среды. События биеннале играют в этом процессе тоже свою роль. Здание Арсенала в Венеции, заводские помещения Уральской биеннале современного искусства, здание Трехгорной мануфактуры (V Московская международная биеннале молодого искусства, 2016 г.) и здание бывшей мебельной фабрики (VI Московская международная биеннале молодого искусства, 2018 г.) в Москве стали использоваться как выставочные пространства для событий биеннале.

Также *на саму биеннале накладывается контекст выставочного пространства*, где она проводится, влияет «гений места». Создается особый образ выставки, произведения или акции художников при взаимодействии с пространством и культурной средой, происходит взаимообмен понятий за счет контекстов. И помимо этого, техническое состояние площадки или специфические требования к пребыванию человека на данной территории накладывают свой отпечаток на возможности экспонирования произведений искусства и художественные решения пространства выставки.

Примером является Московская биеннале современного искусства. Она не имеет постоянной, закрепленной за ней площадки, но проводится всегда в рамках одного города – Москвы. Каждый раз смена площадки проведения накладывает свои особенности на экспозицию. Так, I Московская биеннале современного искусства (2005 г.) проводилась зимой, и выставка основного проекта была в здании Музея В.И. Ленина [1; 7], что само по себе позволило создать уникальную атмосферу события: помочь передать образ заснеженной постсоветской России.

В 2015 г. Основной проект VI Московской биеннале современного искусства проходил на ВДНХ. Данная площадка обладает своими особенностями. У нее своя сильная, легко узнаваемая атмосфера. Поместить биеннале современного искусства в контекст ВДНХ, в окружение советского искусства – интересная идея. Приглашенных иностранных кураторов очень заинтересовал данный образ. Проведение выставки в такой сформированной среде, как ВДНХ, – непростая задача, тем более для иностранцев с их отстраненным и все-таки внешним восприятием советской эпохи. Но поскольку ВДНХ, помимо прочего, – объект культурного наследия федерального значения, то возникли большие проблемы с возможностями изменения пространства и размещения экспозиции. В павильонах ВДНХ нельзя ничего сносить, сверлить, красить. На территории можно возводить только временные постройки. Помимо этого, павильоны ВДНХ трудны для экспонирования произведений искусства, так как в них нет условий и оборудования для поддержания необходимого температурно-влажностного режима. Поэтому кураторы обратились к принципу «сайт специфичности», «белого куба», перформативности.

Выводы

В результате исследований представляется возможным определить формы взаимосвязи международных выставочных арт-проектов с городской средой и темой города. Концепт города может выступать основной идеей всей выставки или отдельного произведения. Организаторы могут прибегать к ставшим традиционными видам экспонирования, а также выходить за границы выставочных залов напрямую в городскую среду. Отдельные направления современного искусства, представленные на биеннале, могут тяготеть к показу непосредственно в городской среде (примером могут служить перформансы в городе), а стрит-арт и паблик-арт изначально зародились как городское искусство, искусство в публичном пространстве. Также существует взаимообмен, взаимовлияние между выставкой или событием и городской средой, тем самым создается новое пространство, творятся новые смыслы.

Международные периодические выставочные арт-проекты XX–XXI вв. способны предлагать новые градостроительные архитектурные решения, а также использовать, показывать, осмыслять существующее городское пространство в новом свете, тем самым создавая или модифицируя образ города.

Литература

1. I Московская биеннале современного искусства: Каталог. – Москва: Артхроника, 2005.

2. I Российская молодежная архитектурная биеннале : официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: https://www.architectbiennale.ru/ (дата обращения 29.01.2020).

3. III Московская биеннале современного искусства. Специальные проекты : Каталог. – Москва, 2009.

4. Аронов В. Р. Дизайн в контексте культуры XX века. 1945–1990. – М.: Издатель Д. Аронов, 2013. – 416 с.

5. Биеннале искусства уличной волны АРТМОСФЕРА: официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: https://artmossphere.ru/ (дата обращения 29.01.2020).

6. Майстровская М.Т. Музей как объект культуры. XX век. Искусство экспозиционного ансамбля. – М.: Прогресс-Традиция, 2018. – 680 с.

7. Московская биеннале: секретные материалы [Электронный ресурс] // Артгид. – 22.09.2015. URL: http://artguide.com/posts/879 (дата обращения 29.01.2020).

8. Поляков Т.П. Музейная экспозиция: методы и технологи актуализации культурного наследия. – М.: Институт наследия, 2018. – 588 с.

9. Ракитин В.И., Сарабьянов А.Д. Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство и архитектура. – Т.1. А–К. Биографии. – Москва: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2013.

10. Русские художники на Венецианской биеннале, 1895–2013. – М.: Stella Art Foundation, 2013. – 766 с.

11. Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. В 2 кн. – Кн.2. Социальные проблемы. – Москва: Стройиздат, 2001. – 712 с.

12. Юренева Т. Ю. Музей в мировой культуре. – М., 2003. – 532 с.

13. Barbara Kruger. «Untitled (School)» // Performa 17: официальный сайт арт-проекта [Электронный ресурс]. URL: http://17.performa-arts.org/events/barbara-kruger2 (дата обращения 29.01.2020).

14. Biennal Architettura History // La Biennale di Venezia : официальный сайт арт-проекта [Электронный ресурс]. URL: https://www.labiennale.org/en/history-biennale-architettura (дата обращения 29.01.2020).

15. Daniel Buren. Work on Site // Skulptur Projekte Archiv [Электронный ресурс]. URL: https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1997/projects/71/ (дата обращения 29.01.2020).

16. Daniel Buren. 4 Gateways // Skulptur Projekte Archiv [Электронный ресурс]. URL: https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1987/projects/10/ (дата обращения 29.01.2020).

17. Skulptur Projekte Münster [Электронный ресурс]. URL: https://www.skulptur-projekte-archiv.de/ (дата обращения 29.01.2020).

18. The Seoul Biennale of Architecture and Urbanism (Seoul Biennale) [Электронный ресурс]. URL: http://seoulbiennale.org/en/ (дата обращения 29.01.2020).

Статья поступила в редакцию 29.01.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.022

THE INTERNATIONAL PERIODIC ART-PROJECTS OF XX–XXI CENTURIES IN THE CITY SPACE

Pavlova, Olga Borisovna
Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts, Moscow, Russian Federation

Abstract

The article is devoted to the study of the forms of interaction of international exhibition art projects of the 20th – 21st centuries (biennale, triennial and similar events) with the city. Despite the prevalence and relevance of these festivals, their impact on the urban environment has not been fully studied. The author conducted a comprehensive study using traditional art and semiotic methods of analysis. As a result, a typology of the forms of interaction of international exhibition art projects with the urban environment is presented: from the city as the theme of the exhibition and the subject of the image as part of a separate work to the exit of art objects into the space of streets, performances and street art. The influence of exposition art projects on changing the functional purpose of entire neighborhoods and the sociocultural environment, as well as the inverse effect of the "genius of place" on the exhibition, are also noted.

Keywords: biennale; triennial; modern art; contemporary art; exhibition; town; city space; street art.

For citation:

Pavlova O.B. The international periodic art-projects of XX–XXI centuries in the city space. *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 297–305. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.022. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/33/ (In Russian).

Information about the author:

Pavlova, Olga Borisovna – Ph.D. Applicant, Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts, Moscow, Russian Federation. Email: olyapavlo96@gmail.com

References

1. *I Moskovskaya biennale sovremennogo iskusstva: Katalog* [I Moscow Biennale of Contemporary Art: Catalog]. Moscow, Artchronika, 2005. (In Russian)

2. *I Rossiiskaya molodezhnaya arkhitekturnaya biennale* [I Russian Youth Architectural Biennale: official site]. Available at: https://www.architectbiennale.ru/ (accessed 29.01.2020). (In Russian)

3. *III Moskovskaya biennale sovremennogo iskusstva. Spetsial'nye proekty* [III Moscow Biennale of Contemporary Art. Special projects: Catalog]. Moscow, 2009. (In Russian)

4. Aronov V.R. *Dizain v kontekste kul'tury XX veka. 1945–1990* [Design in the context of the culture of the 20th century. 1945–1990]. Moscow, D. Aronov Publ., 2013. 416 p. (In Russian)

5. *Biennale iskusstva ulichnoi volny ARTMOSFERA* [ARTMOSPHERE Street Wave Art Biennale: official site]. Available at: https://artmossphere.ru/ (accessed 29.01.2020). (In Russian)

6. Maistrovskaya M.T. *Muzei kak ob"ekt kul'tury. XX vek. Iskusstvo ekspozitsionnogo ansamblya* [Museum as an object of culture. 20th century. The art of the exhibition ensemble]. Moscow, Progress-Tradition, 2018. 680 p. (In Russian)

7. *Moskovskaya biennale: sekretnye materialy* [Moscow Biennale: X-Files]. *Artgid = Art guide*, 22.09.2015. Available at: http://artguide.com/posts/879 (accessed 29.01.2020). (In Russian)

8. Polyakov T.P. *Muzeinaya ekspozitsiya: metody i tekhnologi aktualizatsii kul'turnogo naslediya* [Museum exposition: methods and technologists for updating cultural heritage]. Moscow, Heritage Institute, 2018. 588 p. (In Russian)

9. Rakitin V.I., Sarabyanov A.D. *Entsiklopediya russkogo avangarda. Izobrazitel'noe iskusstvo i arkhitektura. – T.1. A–K. Biografii* [Encyclopedia of Russian avant-garde. Fine art and architecture. Vol.1. A–K. Biographies]. Moscow, Global Expert & Service Team, 2013. (In Russian)

10. *Russkie khudozhniki na Venetsianskoi biennale, 1895–2013* [Russian artists at the Venice Biennale, 1895–2013]. Moscow, Stella Art Foundation, 2013. 766 p. (In Russian)

11. Khan-Magomedov S.O. *Arkhitektura sovetskogo avangarda. V 2 kn. Kn.2. Sotsial'nye problemy* [The architecture of the Soviet avant-garde. In 2 books. Book 2. Social problems]. Moscow, Stroyizdat, 2001. 712 p. (In Russian)

12. Yureneva T.Yu. *Muzei v mirovoi kul'ture* [Museum in world culture]. Moscow, 2003. 532 p. (In Russian)

13. Barbara Kruger. «Untitled (School)». In: *Performa 17*. Available at: http://17.performa-arts.org/events/barbara-kruger2 (accessed 29.01.2020).

14. Biennal Architettura History. In: *La Biennale di Venezia*. Available at: https://www.labiennale.org/en/history-biennale-architettura (accessed 29.01.2020).

15. Daniel Buren. Work on Site. In: *Skulptur Projekte Archiv*. Available at: https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1997/projects/71/ (accessed 29.01.2020).

16. Daniel Buren. 4 Gateways. In: *Skulptur Projekte Archiv*. Available at: https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1987/projects/10/ (accessed 29.01.2020).

17. Skulptur Projekte Münster. Available at: https://www.skulptur-projekte-archiv.de/ (accessed 29.01.2020).

18. The Seoul Biennale of Architecture and Urbanism (Seoul Biennale). Available at: http://seoulbiennale.org/en/ (accessed 29.01.2020).

Received: January 29, 2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.023 УДК 73.027.1

МЕМОРИАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС «ИСХОД И ВОЗВРАЩЕНИЕ» В ЭЛИСТЕ – ПАМЯТЬ О ДЕПОРТАЦИИ КАЛМЫЦКОГО НАРОДА

Сангаджиева Дельгр Владимировна
Ассоциация искусствоведов России, г. Элиста, Российская Федерация

Аннотация

Статья посвящена исследованию мемориального комплекса «Исход и возвращение» (1996) в г. Элисте как объекта монументального искусства. Автор раскрывает идейную основу мемориала, посвященного памяти жертв депортации калмыцкого народа (1943–1957). В целостной композиции художественного произведения, по замыслу авторов – скульптора Эрнста Неизвестного и архитектора Сергея Курнеева, отражены принципы современной скульптуры и сакральные коды калмыцкой культуры. В статье изложены основания и предыстория возведения монумента, а также восстановлена поэтапная хроника его сооружения от первоначальной идеи до практического воплощения в материале. Представлен анализ архитектурного решения мемориала во взаимосвязи с организацией всего окружающего пространства, с семантикой художественных образов, а также исследовано эмоциональное воздействие всех составляющих ансамбля на зрителя.

Ключевые слова: монументальная скульптура; мемориал; «Исход и возвращение»; Эрнст Неизвестный; архитектор Сергей Курнеев; депортация калмыков; Калмыкия.

Для цитирования:

Сангаджиева Д.В. Мемориальный комплекс «Исход и возвращение» в Элисте – память о депортации калмыцкого народа // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 306–318. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.023. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/34/

Информация об авторе:

Сангаджиева Дельгр Владимировна – член Ассоциации искусствоведов России, заслуженный художник Республики Калмыкия, г. Элиста, Российская Федерация. Почетный работник общего образования РФ. Email: maildelgr@yandex.ru

Введение. К вопросу о депортации калмыков

Одно из особых и недостаточно изученных направлений в истории развития монументальной скульптуры постсоветского периода – это современные мемориальные комплексы, посвященные жертвам репрессий и депортации народов. Процесс возведения подобных мемориалов на территории регионов бывшего СССР начался с 1990-х годов. Возведенные памятники играют заметную роль в архитектурном ландшафте городов, связанных с трагической судьбой людей, пострадавших в результате решений партийно-государственного руководства с конца 1920-х до начала 1950-х годов.

История депортации калмыков началась с Указа Президиума Верховного Совета СССР от 27 декабря 1943 года [7]. В соответствии с ним всех калмыков надлежало выселить в северные районы СССР, а Калмыцкую АССР ликвидировать. С Постановления Совета Народных Комиссаров СССР №1432/425сс от 28 декабря 1943 года о выселении калмыков в Алтайский и Красноярский края, Омскую и Новосибирскую области началась операция «Улусы» [12, с. 6]. Ранним утром 28 декабря вооруженные части НКВД организовали погрузку и отправку на спецпоселение тысяч калмыцких семей, состоявших из женщин, детей и стариков. Людей не информировали о причинах насильственной депортации; на сборы семьям давали не больше часа [5]. Многие калмыки, особенно те, кто не знал русского языка, покидали свои дома без теплой одежды и продуктов [12, с. 7]. Советское правительство объявило весь калмыцкий народ от младенцев до глубоких стариков «врагами народа» и «предателями Родины» и принудительно высылало в места «вечных поселений». Согласно сведениям, данным в «Книге Памяти ссылки калмыцкого народа», общие потери населения из состава этнических калмыков в годы депортации составили около половины его общей численности [12, с. 11].

После XX съезда КПСС 17 марта 1956 года с калмыков были сняты ограничения по спецпоселению, но без права возвращения на родину, а 9 января 1957 года была образована Калмыцкая АО в составе Ставропольского края [5].

29 июля 1958 года Калмыцкая АССР была официально восстановлена, и с этого периода начинается новый этап в истории автономии, ее возрождения, начинается массовое возвращение калмыков на родину [4].

Официальные документы и воспоминания ссыльных дают представление о размерах произошедшей трагедии не только в истории народа, но и, в первую очередь, в истории каждой семьи.

Начиная с 1990-х годов тема осмысления опыта депортации становится заметной во всех областях творческой жизни Калмыкии. Общество испытывало потребность в том, чтобы высказаться на волновавшую его многие годы «запретную» тему. Издаются книги с воспоминаниями о жизни в сибирской ссылке, создаются живописные и графические композиции о пережитой трагедии, записываются циклы телепередач, где в правдивых рассказах очевидцев фиксируются депортационные травмы калмыков.

Таким образом, уже после принятия Закона РСФСР от 26 апреля 1991г. № 1107-I «О реабилитации репрессированных народов» в республике была сформулирована задача – возвести памятник всем жертвам депортации в годы репрессий.

Предыстория создания мемориала

Сохранение памяти о земляках, погибших на просторах сибирской тайги, в системе «ГУЛаг» и «Широклаг», стало приоритетной задачей, в том числе для тех, кто родился после депортации. Этот вопрос был в повестке дня многих общественных дискуссий, поэтому в республике был проведен конкурс проектов памятника, однако он не выявил победителя.

В Калмыкии в постперестроечный период, так же как и в целом в России, возник живой интерес к творчеству Эрнста Иосифовича Неизвестного (1925–2015). В его жизненной истории многие жители республики находили сходство с судьбой старшего поколения калмыков, прошедших войну и время сталинизма. Весь путь художника был утверждением важности тезиса о непримиримости с несправедливостью, о борьбе с произволом властей.

Руководствуясь идеей создания мемориала, элистинка Елена Поканинова, в последующем ставшая директором Южнороссийского регионального центра частного благотворительного фонда Э. Неизвестного, во время своего визита в США в 1994 году обратилась к знаменитому скульптору с вопросом о сотрудничестве. В августе этого же года Э. Неизвестный прилетел в Элисту по приглашению руководителя региона К. Илюмжинова. На встрече с творческой интеллигенцией, общественностью республики Э. Неизвестный поделился тем, каким ему видится памятник: «Прежде всего, он должен быть монолитным, ибо выразит единую скорбь, единое страдание калмыцкого народа» [10].

В результате конкурсного отбора архитектором мемориального комплекса стал Почетный архитектор России Сергей Евгеньевич Курнеев. В основу стратегической идеи архитектурной части проекта был положен принцип создания нового материального географического объекта – искусственно созданного кургана. Техническая и подготовительная работа над монументом продолжалась два года.

Эрнст Неизвестный создал к проекту памятника около 500 эскизов и детальных зарисовок, а также им была вылеплена в Нью-Йорке проектная модель скульптуры в глине. Там же памятник отлили из бронзы, а из США работа прибыла в Россию на судне Балтийского Морского пароходства. Из Санкт-Петербурга бесценный груз весом 3,6 тонны доставили в Элисту на большегрузном «КамАЗе» в начале декабря 1996 года, а уже 28 декабря 1996 года, во время митинга-реквиема, в Элисте был открыт мемориальный комплекс «Исход и возвращение», на котором присутствовал и скульптор Эрнст Неизвестный [13].

«Исход и возвращение»: идея и воплощение

Композиция мемориала «Исход и возвращение» состоит из нескольких смыслообразующих элементов. Главной акцентной вертикальной доминантой всего комплекса является монументальная скульптура Эрнста Неизвестного «Исход и возвращение», установленная на вершине искусственно созданного, послойно укатанного насыпного кургана (рис. 1).

Концепция памятника состоит в гармоничном синтезе степного пространства и людей, где все присутствующие как бы проходят сквозь своеобразные «круги ада», повторяя путь депортированных земляков, и одновременно обращаются к памяти своих близких. Это идея – плод размышлений художника и мыслителя Неизвестного

в содружестве с архитектором проекта Сергеем Курнеевым. В своем интервью Елена Поканинова отмечает, что Эрнсту Иосифовичу проект очень понравился, вместе с архитектором они дорабатывали его, в том числе и во время встречи в галерее «Дом Нащекиных» и в периоды других приездов скульптора в Москву [10].

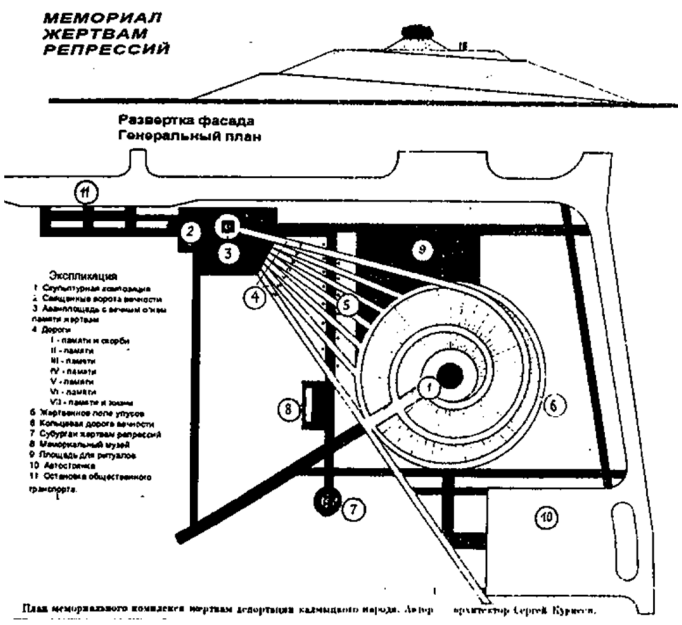


Рис. 1. План мемориального комплекса «Исход и возвращение», посвященного жертвам депортации. 1996. Первоначальный проект. Архитектор С. Курнеев. Фото из открытых источников.

По словам С. Курнеева, он искал место в городе, отталкиваясь от желания скульптора: важно, чтобы оно было на естественном кургане в степи. Такой свободный участок, но без кургана, нашелся в восточном жилом массиве, на улице Н.С. Хрущева, чье имя значимо для калмыков, так как при нем народ был реабилитирован [10].



Рис. 2. Мемориальный комплекс «Исход и возвращение». 1996. Элиста, Калмыкия. Архитектор С. Курнеев, скульптор Э. Неизвестный. Фото из открытых источников.

Уже после открытия памятника, на пресс-конференции Э. Неизвестный отметил, что архитектор сделал замечательную вещь – мистическую спираль вокруг холма, поднимаясь по которой, зритель видит скульптуру со всех мыслимых точек. Без этой спирали такого могло бы не произойти [11] (рис. 2).

Идея монумента, к которому архитектором продуман сложный путь, соответствует представлениям о сакральном пространстве калмыцкой культуры. Композицию кургана со спиралевидной дорогой на нем следует рассматривать как маркер древней родины в соответствии с символикой центра мира, которая по вертикали имеет троичное членение. В научных трудах доктора исторических наук К.П. Бакаевой отмечается, что в этой представленной форме добуддийских верований верхний мир именуется *Деед орн*, средний – *Делкэ*, нижний – *Дорд орн* [1, с. 18]. Таким образом, на данном объекте наглядно показывается, что все части вселенной взаимосвязаны между собой, в том числе через понятие кругового (правильного) движения вверх по вертикали.

По замыслу создателей мемориального комплекса, для того чтобы подняться на площадку к скульптурному монументу, необходимо совершить соответствующий ритуалу поминовения у калмыков обход вокруг памятника.

Рассматривая постамент скульптуры, который облицован со всех сторон булыжными камнями, мы видим влияние элементов традиционных добуддийских верований калмыков на внешний облик этого пьедестала. Именно такими камнями они обозначали сакральные места, где проводили обряды поклонения хозяевам земли и покровителям местности во время ритуалов *ова тяклгн* и *гал тялгн*. По содержанию обряды являются ритуалами возрождения и умножения, главное их назначение – увеличение и процветание рода, благополучие, поэтому они связаны с обрядностью жизненного цикла [1, с. 32–34].

Учитывая перечисленные выше признаки, можно утверждать, что в этом мемориале воплощены в единой композиции древние традиции народа и принципы современной монументальной скульптуры как пространственного вида искусства.

Истоки применения движения по спирали в решении художественного образа мы находим в композиционных поисках Неизвестного еще в его ранних произведениях. Своим духовным учителем Эрнст Неизвестный считал художника Владимира Татлина, автора проекта Памятника III Интернационалу, который также опирался на утверждение, что наиболее интересным и соответствующим основным формообразующим принципам в архитектуре и скульптуре является именно спираль [2, с. 32].

Однако в мемориале в Элисте не копируются пропорции башни Татлина, а авторы осмысляют это произведение по-своему, интегрируют опыт мастеров различных эпох и стилей – от египетских пирамид и зиккуратов Месопотамии до изысканий русских художников-конструктивистов и кубофутуристов. В этом объекте реализован принцип последовательного восприятия монумента в аспектах пространства и времени, здесь четко прослеживается связь времен. Поэтому неслучайно Эрнст Неизвестный называл свою скульптуру «Спираль времени», и именно эта идея была объектом обсуждения с архитектором Сергеем Курнеевым.

Обвивающая курган дорога к памятнику начинается от установленного на пятидесятиметровом железнодорожном полотне товарного вагона «теплушки», предназначавшегося для перевозки различных грузов и скота (рис. 3). В таких же вагонах солдатами НКВД помещалось около 40–50 человек. В образованных из вагонов 46 эшелонах были вывезены в места ссылки все калмыки. Большинство смертей произошло именно в дороге по причине того, что железнодорожные составы в условиях суровой зимы были холодными, люди умирали в антисанитарных условиях от болезней, без воды, еды и тепла [12, с. 7].



Рис. 3. Мемориальный комплекс «Исход и возвращение». 1996. Элиста, Калмыкия. Архитектор С. Курнеев, скульптор Э. Неизвестный. Фото из открытых источников.

В настоящий момент в вагоне, что стоит перед курганом, действует «Музей репрессированных народов», в нем реконструирована обстановка быта депортированных калмыков в период выселения и ссылки.

Недалеко от рельсов и вагона расположены мемориальные дорожные столбы, соответствующие количеству лет, – времени, которое провел в депортации калмыцкий народ с 1943 по 1957 год. Так, по идее создателей, отмечен бесконечно трудный период несправедливой ссылки. В конце рельсовой дороги, «дороги в никуда», у основания кургана установлена мемориальная плита (рис. 4), где высечен отрывок из стихотворения «От правды я не отрекался» Давида Кугультинова:

«…Я знал, что мой народ
в лесах Сибири
Нашел друзей и вновь душой окреп.
Средь лучших русских,
Средь щедрейших в мире,
Деливших с нами
И судьбу, и хлеб» [6; 8, с. 57].

Этими словами народного поэта Калмыкии, бывшего политического заключенного, республика выражает признательность сибирякам за то, что они помогли выжить многим калмыкам.

Человек, ступающий по этой дороге, символически начинает тот же путь несчастных депортированных калмыков – от степной тропы, от вагона с площади кургана, которая составляет 80 кв. метров, и далее – по узкой бетонной дорожке, поднимаясь по спирали, двигаясь по часовой стрелке вверх, продолжая ход к основанию скульптуры.

Максимальный эффект эмоционального и художественного воздействия на зрителя достигается именно 28 декабря в День памяти жертв депортации, когда у монумента собирается несколько тысяч жителей Элисты и районов республики (рис. 5). Драматическое впечатление от увиденного усиливается благодаря звучащим из репродукторов в этот день звукам поминальных буддийских молитв – *мантр*, пронзительно печальным мелодиям народных калмыцких песен, созданных во время депортации. В этот момент происходит единение народа, каждый пришедший к этому

месту вспоминает своих родных – тех, кто умер в Сибири, поэтому у основания памятника заложена капсула с землей из мест, где жили ссыльные калмыки [9, с. 32].





Слева:
Рис. 4. Мемориальный комплекс «Исход и возвращение». Архитектор С. Курнеев. 28 декабря 2019 года. Элиста, Калмыкия. Фото: М. Бембинов.

Справа:
Рис. 5. Мемориальный комплекс «Исход и возвращение» в День памяти жертв депортации калмыцкого народа, 28 декабря 2019 год. Элиста, Калмыкия. Фото: М. Бембинов.

Люди, проделывающие этот горестный путь особенно зимой, сочувственно погружаются в состояние медитативного неспешного шага, одновременно прилагая усилия, сопротивляясь встречному степному ветру, синхронно достигают общего состояния скорби.

Фигуры идущих людей по наклонной дороге на фоне кургана визуально представляют собой нескончаемую цепь движущихся силуэтов – как символ бесконечно долгих дней и лет, проведенных в местах депортации.

В данном произведении архитектор совместно со скульптором нашли абсолютно точно выстроенное соотношение угла наклона спиральной дороги кургана и ритма человеческого шага. Авторы в этом проекте выступают как режиссеры, вовлекая всех, кто присутствует на территории мемориального кургана, в пространство своеобразного ритуального перформанса.

Наибольшее визуальное впечатление от монумента усиливается в минуты достижения верхнего уровня кургана, на высоте 16 метров от уровня земли. На пространстве площадью 25 кв. метров в полной мере раскрывается вся мощь и образность бронзового памятника, где общая высота монумента совместно с постаментом составляет 4 метра, а ширина – 9 метров. Высота скульптуры составляет 2,74 метра, длина – 5,33 метра, ширина – 2,21 метра [9, с. 31] (рис. 6).



Рис. 6. «Исход и возвращение». 1996. Бронза. Скульптор Э. Неизвестный. Элиста, Калмыкия. Фото из открытых источников.

Преодолев пеший путь и поднявшись на вершину холма, где открываются необозримые горизонты, зритель ощущает ветер и аромат степи. Это место преклонения перед мужеством народа и его стремлением непременно вернуться в родные края. Сама окружающая природа помогает нам оценить силу и характер этого монумента.

Судьба народа в пластических образах Эрнста Неизвестного

Раскрытие художественного содержания скульптуры происходит постепенно. Сначала зрители воспринимают ее как силуэт единой темной массы, воздвигнутой на постаменте. Позже, по мере приближения к двухчастной скульптуре, люди обращают свой взор на крупные изобразительные элементы.

В процессе кругового движения перед зрителями в представленных утрированных образах раскрывается весь спектр человеческих состояний – от осознания ужаса происходящего, крика от боли, гнева и отчаяния до безмолвной молитвы и смиренного пророчества.

Главное внимание в скульптуре, обращенной одной из сторон на городскую магистраль, приковывает центральный образ, заимствованный из буддийского пантеона – бодхисаттвы Авалокитешвары – воплощение бесконечного сострадания. Затем выделяется другой элемент композиции – многофигурный барельеф с портретами калмыков, среди которых есть узнаваемые персонажи, у некоторых в руках предметы буддийского культа. Все это многоликое разнообразие обрывает, как бы подминает под себя и перемалывает машина геноцида, выраженная в безжизненных кубических механистических формах (рис. 7). Эта сторона скульптуры становится выражением темы изгнания народа с родных мест [9, с. 31–32].



Рис. 7. «Исход и возвращение». 1996. Бронза. Скульптор Э. Неизвестный. Элиста, Калмыкия. Фото: М. Бембинов.



Рис. 8. «Исход и возвращение». 1996. Бронза. Скульптор Э. Неизвестный. Элиста, Калмыкия. Фото из открытых источников.

Эрнст Неизвестный показывает многочисленные лики и фигуры с максимальным напряжением сил, местами ломая их телесную оболочку. Именно таким, определяющим смысл и суть происходящего образом выделяются из общей массы головы ревущих лошадей, плачущей овечки – как символ терпимости народа, а также уже безжизненные детские тела (рис. 7). Следы от ног людей, разные по размеру, проникающие сквозь стену, являются отражением идеи реинкарнации всех трагически погибших. В этой деформации присутствует элемент драматизма, который не предполагает подробного описания каждой детали.

Феномен этого произведения состоит в том, что даже неподготовленный зритель видит в скульптуре те узнаваемые образы, считывает именно ту информацию

и смысловые ассоциации, которые способен в данный момент осмыслить. Художник не ставит целью объединение иллюстративных образов, он транслирует, используя символы и метафоры, семантические задачи современного искусства. Поэтому здесь уместно привести мнение доктора искусствоведения Никиты Воронова, который утверждает, что скульптуры Э. Неизвестного относятся к «диалогическому» типу произведений, способны выразить гораздо полнее и глубже состояние души, внутреннее жизнеощущение человека вообще, нежели «монологическая» скульптура [2, с. 6–7].

Как и во многих работах мастера, в этом памятнике он продолжает одну из почти навязчивых тем в творчестве, начатую еще в ранний период, в бронзовом «Мертвом солдате» (1954), а именно тему жизни и смерти [2, с. 6]. В монументе «Исход и возвращение» тема смерти, насилия и преодоления страданий выражена в многочисленных безжизненных масках и черепах, в остроконечных абстрактных элементах, подобных штыкам и оружию.

Тема победоносности жизни, представлена в скульптуре изображениями стилизованного лотоса, элементами народного орнамента, а также доминирующим рельефным изображением динамичного табуна лошадей. Находящийся рядом череп под копытами – это символ прошлого, из которого вырастают живые цветы настоящего и будущего.

Момент рождения младенца, символы солнца и воды выступают в работе как олицетворение возрождения народа, надежды на лучшее будущее. На вершине монумента выделяются почти реалистичной трактовкой формы – лев и змея как образы победителей. Оборотная сторона скульптуры в своих энергичных образах раскрывает тему возвращения народа к своим истокам (рис. 8).

Монумент «Исход и возвращение» – яркий пример воплощенного творческого метода, о котором неоднократно высказался сам Эрнст Неизвестный в различных выступлениях: это диалог внутри скульптуры, ее неоднозначность, многострочность, диалектичная диалогичность [2, с. 39].

Заключение

Существовавший запрос общества на создание монумента, который бы давал возможность молодому поколению жителей республики открыто говорить о своей истории, о стойкости и мужестве народа в условиях несвободы, был осуществлен благодаря энтузиазму и усилиям огромного количества людей. Необходимо отметить, что в этом мемориале есть незримый вклад всего калмыцкого народа, в том числе тех, кто не смог дожить до возвращения в республику после депортации, а также современников, кто непосредственно был участником процесса возведения мемориала.

Наиболее точными словами заключения в этой статье будет высказывание самого Эрнста Неизвестного, приведенное в одном из его интервью: «Работая над монументом “Исход и возвращение” и изучая вашу историю и традиции, я проникся болью трагедии, которую пережил ваш народ. Железная социальная и технологическая машина пыталась уничтожить людей, их веру, их культуру, саму их природу… Великая религиозная и духовная традиция дала возможность вашему народу проломить холодную стену системы и вернуться на свою землю, к своей природе, пронести сквозь испытания свою веру. Я прошел в моей работе ваш путь изгнания и возвращения» [3].

Этот монумент – яркий пример гармоничного синтеза искусств в организации пространственной среды города, где скульптура Эрнста Неизвестного стала явлением в художественной жизни республики и поставила ее столицу, Элисту, в один ряд с другими крупными городами мира, в которых также установлены творения мастера. Мемориальный комплекс «Исход и возвращение» является одним из узнаваемых символов Калмыкии и запоминающимся объектом монументального искусства в России.

Литература

1. Бакаева Э.П. Добуддийские верования калмыков: исследования и опыт реконструкции: Автореферат дисс. докт. истор. наук. 07.00.07. – М.: Институт этнологии и антропологии РАН, 2006. – 52 с.

2. Воронов Н. В. Эрнст Неизвестный. – М.: Знание, 1991. – 56 с.

3. Воронова Е. Я прошел в моей работе ваш путь «изгнания и возвращения» // Известия Калмыкии. – 1996. – № 224 (17 декабря).

4. Горяев М.С., Авлиев В.Н. Политика советской власти по отношению к малым народам Поволжья (на примере калмыков) // Вестник Калмыцкого университета. – 2017. – № 33 (1). – С. 14–20.

5. Депортация калмыков [Электронный ресурс] // Магас. БезФормата. – URL: https://magas.bezformata.com/listnews/deportatciya-kalmikov/8716000/ (дата обращения: 20.01.2020).

6. Исход и Возвращение (памятник) [Электронный ресурс] // Академик. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1800895 (дата обращения: 20.01.2020).

7. Кокурина О.Ю. Наградная политика России в советский период (1917–1991 годы) // Философия социальных коммуникаций. – 2014. – № 2 (27). – С. 28–37.

8. Кугультинов Д.Н. От правды я не отрекался // Кугультинов Д.Н. Собр. соч. в 3-х тт. – М: ОГИ, 2002. – Т 1: Стихотворения. – 320 с.

9. Мемориал «Исход и возвращение» // Элиста: диалог времен. Памятники истории и культуры: фотоальбом: на русс. и калм. яз. / сост. Л.Б. Зулаева, Л.Е. Устинова, Д.Б. Дорджиева; ред. В.Л. Теленгидова. – Элиста: Калм. кн. изд-во. – 2004. – 183 с.

10. Поканинова Е.Б. Останется на века // Хальмг унн. – 1996. – № 242 (15 декабря).

11. Правда в металле // ЭЖ-Калмыкия плюс. – 1996 – 29 декабря.

12. Убушаев В.Б. Осуществление операции «Улусы» в Калмыкии // Ссылка калмыков: как это было. Книга памяти ссылки калмыцкого народа, Т. 1 / сост: П.Д. Бакаев, Н.Ф. Бугай, Л.С. Бурчинова и др. – Элиста: Калм. кн. изд-во. – 1993. – 264 с.

13. Хаптаханова М.В. Бронзовый монумент на вершине кургана // Известия Калмыкии. – 1996. – № 242–243 (15 декабря).

Статья поступила в редакцию 25.01.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.023

THE «EXODUS AND RETURN» MEMORIAL COMPLEX IN ELISTA – THE MEMORY ABOUT THE DEPORTATION OF THE KALMYKS

Sangadzhieva, Delgr Vladimirovna
Association of art critics of Russia, Elista, Russian Federation

Abstract

The article is devoted to the study of the memorial complex "Exodus and Return" (1996) in the city of Elista as an object of monumental art. The author describes the background of its creation and artistic features in detail for the first time, and also reveals the ideological basis of the memorial dedicated to the memory of victims of Kalmyks' deportation (1943–1957). As conceived by the authors (sculptor Ernst Neizvestny and architect Sergey Kurneev), the principles of modern sculpture and sacred codes of Kalmyk culture are reflected in a single composition. The article outlines the foundation of the monument's erection, and restores the phased chronicle of its construction: from the initial idea to the practical implementation of the material. The research analyses the architectural design of the memorial, in conjunction with the organization of the surrounding space, with the semantics of art images, as well as the emotional impact of all components of the ensemble on the viewer.

Keywords: monumental sculpture; memorial, "Exodus and Return"; Ernst Neizvestny; Sergey Kurneev, the architect; Kalmyk deportation; Kalmykia.

For citation:

Sangadzhieva D.V. The "Exodus and Return" memorial complex in Elista – the memory about the deportation of the Kalmyks. *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 306–318. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.023. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/34/ (In Russian).

Information about the author:

Sangadzhieva, Delgr Vladimirovna – Member of the Association of Art Critics of Russia, Honored Artist of the Republic of Kalmykia, Elista, Russian Federation. Email: maildelgr@yandex.ru

References

1. Bakaeva E.P. *Dobuddijskie verovaniya kalmykov: issledovaniya i opyt rekonstrukcii.* Avtoref. diss. dokt. istor. nauk. 07.00.07. [Pre-buddhist belief of the Kalmyks: research and reconstruction exherience. Author's abstract of PhD in History]. Moscow, 2006. 52.p. (In Russian)

2. Voronov N.V. *Ernst Neizvestnyj* [Ernst Neizvestnyj]. Moskow, Znanie, 1991. 56 p. (In Russian)

3. Voronova E. *Ya proshel v moej rabote vash put' "izgnaniya i vozvrashcheniya"* [I have followed your path of exile and return in my work]. *Izvestiya Kalmykii = News of Kalmykia*, 1996, No. 224, December, 17th. (In Russian)

4. Goryaev M.S., Avliev V.N. *Politika sovetskoj vlasti po otnosheniyu k malym narodam povolzh'ya (na primere kalmykov)* [The Policy of the Soviet government in relation to the small peoples of the Volga region (on the example of the Kalmyk people)]. *Vestnik Kalmyckogo universiteta = Bulletin of the Kalmyk University*, 2017, No. 33 (1), pp. 14–20. (In Russian)

5. *Deportaciya kalmykov* [Deportation of Kalmyks]. Available at: https://magas.bezformata.com/listnews/deportatciya-kalmikov/8716000/ (accessed 20.01.2020) (In Russian)

6. *Iskhod i Vozvrashchenie (pamyatnik)* ["Exodus and Return" (the monument)]. Available at: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1800895 (accessed 20.01.2020) (In Russian)

7. Kokurina O.Yu. *Nagradnaya politika Rossii v sovetskij period (1917–1991gody)* [Award policy of Russia in the Soviet period (1917–1991)]. *Filosofiya social'nyh kommunikacij = Philosophy of social communications,* 2014, No. 2 (27), pp. 28–37. (In Russian)

8. Kugultinov D.N. *Ot pravdy ya ne otrekalsya* [I did not renounce the truth]. In:. Kugultinov D.N. *Sobraniye sochineniy v 3 tomakh* [Collected works in 3 volumes]. Vol. 1. Moscow, OGI Publ., 2002. 320 p. (In Russian)

9. *Memorial ""Iskhod i vozvrashchenie"* [Memorial "Exodus and return"]. In: *Elista: dialog vremen. Pamyatniki istorii i kul'tury* [Elista: dialog of times. Monuments of cultural history. Photo album. Ed. by V.L. Telengidova]. Elista, Kalmyk book publishing house 2004. 183p. (In Russian)

10. Pokaninova E.B. *Ostanetsya na veka* [Will remain for centuries]. *Hal'mg unn = Kalmyk truth*, 1996, No. 242, December, 15th.

11. *Pravda v metalle* [Truth in metal]. *EZh-Kalmykiya plyus = Economy and life. Kalmykia plus*, 1996, December, 29th. (In Russian)

12. Ubushaev V.B. *Osushchestvlenie operacii "Ulusy" v Kalmykii* [Implementation of the "Ulus" operation in Kalmykia]. In: *Ssylka kalmykov: kak eto bylo. Kniga pamyati ssylki kalmyckogo naroda.*[The expulsion of the kalmyks: how it was. Book of memory of the Kalmyk peoples exile]. Vol. 1. Elista, Kalmyk book publishing house, 1993. 264 p. (In Russian)

13. Haptahanova M.V. *Bronzovyj monument na vershine kurgana* [Bronze monument on top of the mound]. *Izvestiya Kalmykii = News of Kalmykia*, 1996, No. 242–243, December, 15th. (In Russian)

Received: January 25, 2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.024 УДК 75.03

ЦВЕТОВЫЕ АККОРДЫ ОЛЬГИ ОРЛОВОЙ

Тома Людмила Анатольевна
Академия музыки, театра и изобразительных искусств, г. Кишинев, Республика Молдова

Аннотация

В статье освещается творческая эволюция живописца Молдавии Ольги Орловой, чье искусство основано на принципах реализма, допускающего цветовую экспрессию. Материалом исследования стали многочисленные живописные произведения художника с 1950-х годов по настоящее время, которые впервые введены в широкий международный искусствоведческий оборот. Автор анализирует динамику тем и мотивов, композиционных особенностей, колорита картин, отмечая их тональность, декоративность и гармонию. В результате исследования определено, что при всем разнообразии задач Ольга Орлова верна традициям, которые близки ей с 1960-х годов. Это интерес к проявлению сущностного в человеке и в природном мире, лаконизм языка пластики, эмоциональная содержательность колорита.

Ключевые слова: Ольга Орлова; живопись; поэтичность; композиция; обобщение; колорит; тональность; цвет; декоративность; светоизлучение; гармония.

Для цитирования:

Тома Л.А. Цветовые аккорды Ольги Орловой // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 319–334. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.024. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/35/

Информация об авторе:

Тома Людмила Анатольевна – доктор искусствоведения, доцент, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, г. Кишинев, Республика Молдова. Заслуженный деятель искусств, член секции критики Союза художников Молдовы, член Ассоциации искусствоведов (АИС). Email: liytoma@mail.ru

Ольга Дмитриевна Орлова принадлежит к плеяде художников-шестидесятников, чье творчество определило особенности молдавской школы живописи – ее поэтический строй, образность колорита. Эти свойства, соответствующие характеру личности мастера, индивидуально проявлены в портретах, натюрмортах, пейзажах, созданных на протяжении десятилетий.

В Национальном художественном музее Молдовы и в фонде Союза художников республики хранится немало работ Орловой, многие из них известны по выставкам и репродукциям в альбомах, их отмечали в очерках об искусстве [1, с. 191; 2, с. 34–35; 3, с. 48, 64, 73, 114, 167; 4, с. 67, 95–98; 5, с. 14, 94] и в периодических изданиях [6, с. 115], но не было публикаций, посвященных исследованию ее творческой эволюции.

Большинство произведений Орловой, включая недавние, написаны на основе того подхода, который был избран ею полвека назад. Поэтому, при всем разнообразии жанров, мотивов и решаемых задач, ее персональные выставки создают целостное впечатление: размеренный ритмический строй, чистое звучание цветовых аккордов, особый свет, наполняющий залы, – все настраивает на неспешное восприятие мира образов, не связанных с суетной повседневностью.

Творческая эволюция Орловой отнюдь не однородна. Как и многие из живописцев, формировавшихся в первое послевоенное десятилетие, она прошла два основных этапа: после светотеневой тональной живописи увлеклась цветовой экспрессией.



Рис. 1. О.Д. Орлова. Фотография, 2008 г. Фото: А. Шибаев.

Ольга Дмитриевна Орлова родилась в Бендерах в 1932 году (рис. 1). Она унаследовала тягу к рисованию от деда-каменщика и отца, работавшего железнодорожником. О страшных испытаниях ее семьи в период войны можно писать рассказы, но отметим лишь основной факт: в тринадцать лет способная девочка посещала подготовительные курсы при Кишиневском художественном училище и через год уже училась в его классах (1946–1951). Там завершали образование живописцы, начавшие профессиональную подготовку в 1930-е годы в учебных заведениях Румынии (В. Руссу-Чобану, А. Зевина, Г. Саинчук и др.). Наибольшим влиянием среди педагогов отличался И.Я. Хазов, он же руководил студией при Союзе художников, созданной в конце сороковых годов для совершенствования мастерства. В противовес академической системе аналитического изучения предметов Хазов выдвигал принцип

построения целостной формы на основе строгого отбора и синтеза главных компонентов. Укрупнение пятен света, тени, полутонов служит взаимосвязи предметов с воздушной средой, а усиление контрастов внутри приглушенного колорита подчинено выделению главного в композиции. Такой метод осуждался как «формалистический», но он привлек многих художников. Орлова применила его в ряде портретов матери, где воздушная среда, смягчающая силуэт и грани форм, способствует выявлению душевного состояния модели, что было важнее индивидуальных примет (рис. 2).

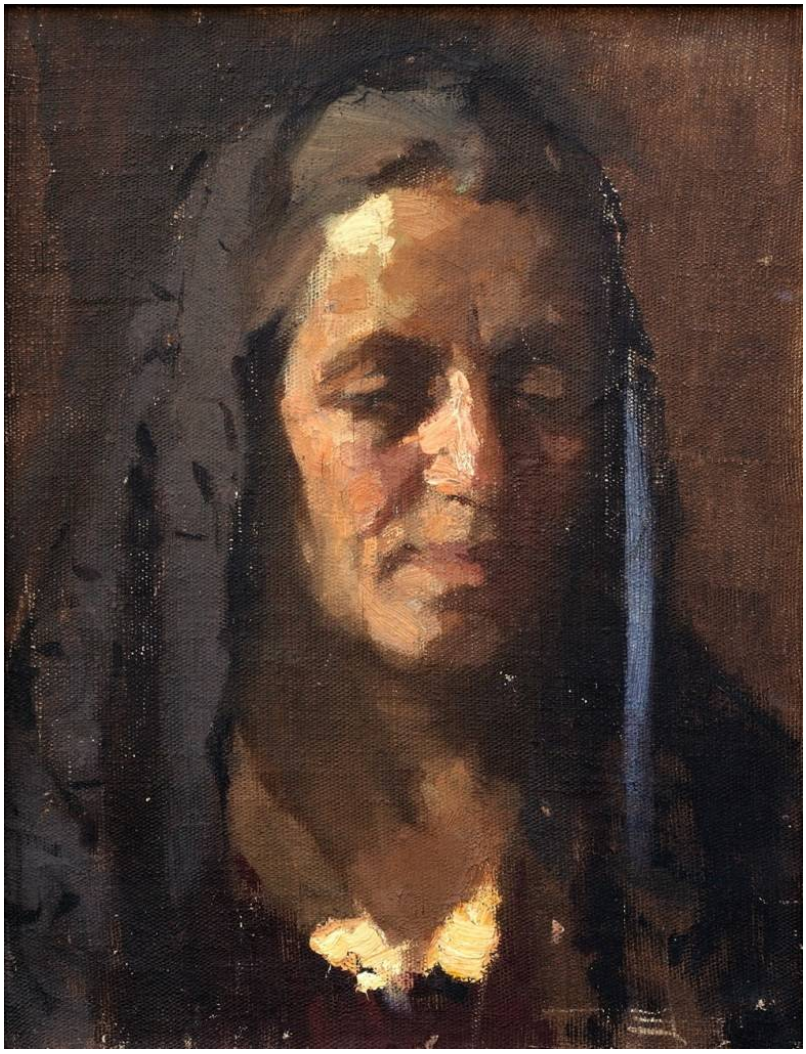


Рис. 2. Орлова О.Д. Портрет матери. 1955. Холст, масло. 36 х 27,59. Коллекция художницы. Фото: А. Шибаев.

Однако с обретением опыта все явственнее становилось желание форсировать цветовое звучание полотен. В портретной композиции «Девочка в желтом платье» (1957, рис. 3) проявлен лиризм, характерный для молдавской живописи тех лет, но необычен колорит, в котором свет вытесняет тени, усиливает сияние желтого платья, наполняет золотистым теплом воздушную среду. Немногие уплотненные тона скрепляют живописную структуру. Образ подростка поэтизирован с деликатным проникновением в душевный настрой. Еще больше света в «Портрете дочери Нины» (1961, рис. 4). Белокурая головка малышки, возникающая из трепета легких мазков, ассоциируется с одуванчиком.



Рис. 3. Орлова О.Д. Портрет девочки в желтом платье. 1957. Холст, масло. 120 х 75. Национальный художественный музей Молдовы (далее НХММ).

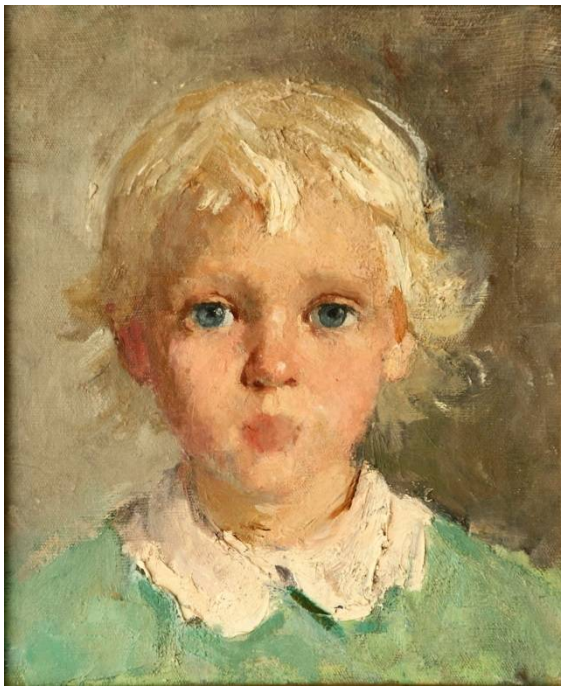


Рис. 4. Орлова О.Д. Портрет дочери Нины. 1961. Холст, масло. 35 х 29. НХММ.



Рис. 5. Орлова О.Д. Колхозница М. Басс. 1961. Холст, масло. 88 х 75. НХММ.

В начале 1960-х годов Ольга Орлова разделяла интересы живописцев, обновляющих язык пластики цветовой экспрессией и обобщением предметных форм. Смена задач у нее не была резкой: к активизации цвета она тяготела и ранее и не чувствовала необходимости в полном отказе от моделировки объемов. В портрете «Колхозница М. Басс» (1961, рис. 5) сочетание насыщенных цветов сине-зеленого платья и желто-коричневой безрукавки выделяет светлую тональность лица, но контрасты смягчаются игрой света, свободной манерой письма. Основное достоинство работы – выявление душевной теплоты скромной женщины, без желания сгладить ее индивидуальные черты.

Живостью портретной характеристики отмечены портретные этюды, написанные в селе Садово: «Девочка в желтом платке» (рис. 6), «Девочка в красном платке» (1962, рис. 7) и др. В первом желтый цвет, оттеняющий смуглое лицо, сияет подобно подсолнуху, во втором вариации глубокого красного уподобляют облик девочки спелой ягоде. Уплотненные тона одежды в «Портрете девушки» (1962, рис. 8) вместе с удлиненным форматом полотна способствуют выявлению изящества фигуры и обаяния юности.



Рис. 6. Орлова О.Д. Девочка в желтом платке. 1962. Холст, масло. 44 х 35. НХММ.

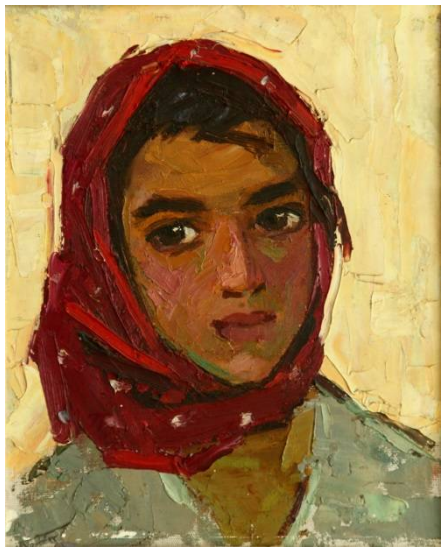


Рис. 7. Орлова О.Д. Девочка в красном платке из села Садово. 1962. Холст, масло. 37 х 31. НХММ.



Рис. 8. Орлова О.Д. Портрет девушки из села Садово. 1962. Холст, масло. 116 х70. НХММ.

О типизации образа свидетельствуют портреты «Дояр М. Полицмерский» (1963, рис. 9), «Животновод С. Мелкан» (1964). Написанные широкой кистью, пастозными мазками, в свежей гамме, они весомы и монументальны.



Рис. 9. Орлова О.Д. Дояр М. Полицмерский. 1962. Холст, масло. 120 х 110. НХММ.



Рис. 10. Орлова О.Д. Колхозница А. Арнаут. 1965. Холст, масло.140 х 130. НХММ.

Ныне трудно понять, почему Ольгу Орлову местные цензоры критиковали за «формализм» при глубокой жизненности ее образов. Они требовали героизации, детальности изображений. Но вскоре, после успехов молдавской живописи на всесоюзных и зарубежных выставках, изменилось отношение к художникам неакадемического направления и в республике. Победив в конкурсе молодых живописцев (1968), Ольга Орлова получила премию комсомола Молдавии им. Б. Главана.

В работах художницы возрастала роль цветовой экспрессии. Обобщенная моделировка предметных форм не нарушает чистоты локальных пятен – полотна обретают декоративную выразительность. Избегая какого-либо пафоса, Ольга Орлова выявляла цельность характера, благородство простых тружеников и не скрывала признаков нелегкой судьбы (рис. 11).

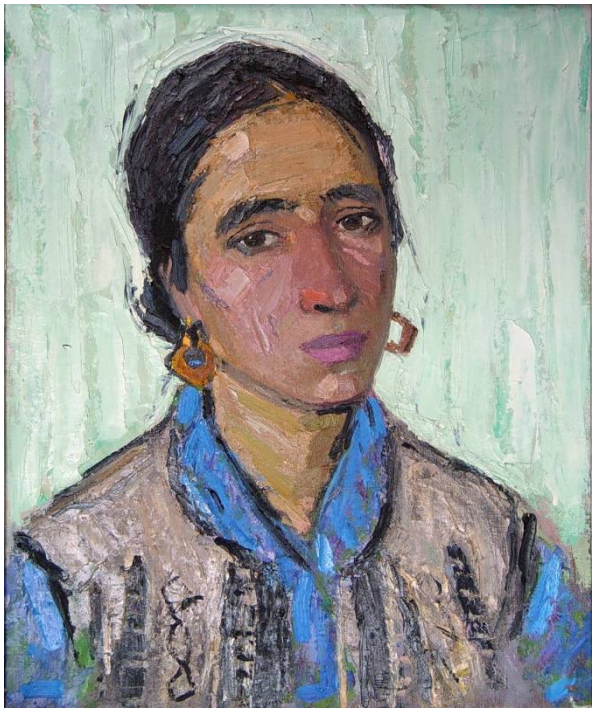


Рис. 11. Орлова О.Д. Крестьянка. 1966. Холст, масло. 59 х 49. НХММ.

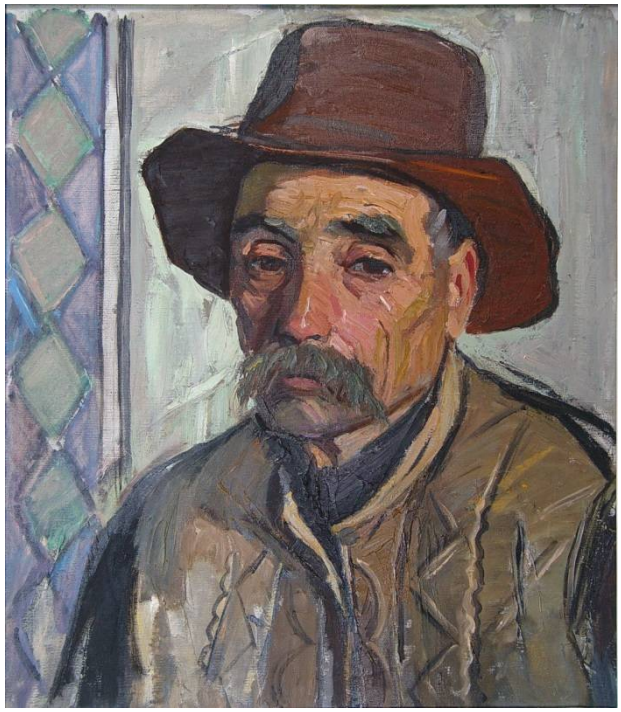


Рис. 12. Орлова О.Д. Крестьянин в шляпе. 1967. Холст, масло. 69 х 62. НХММ.

Убедителен портрет старого крестьянина в шляпе (1967, рис. 12) с печальным взглядом из-под полуопущенных век. Несмотря на небольшой размер полотна, образ обрел значительность благодаря целостности колорита, лапидарности письма.

В типизированные портреты ненавязчиво включались этнографические приметы – национальная одежда, предметы быта с традиционным орнаментом: «Девушка в красном на фоне ковра» (1965, рис. 13), «Доярка М. Горелко» (1967, рис. 14), «Крестьянин из села Чок-Майдан» (1977, рис. 16).

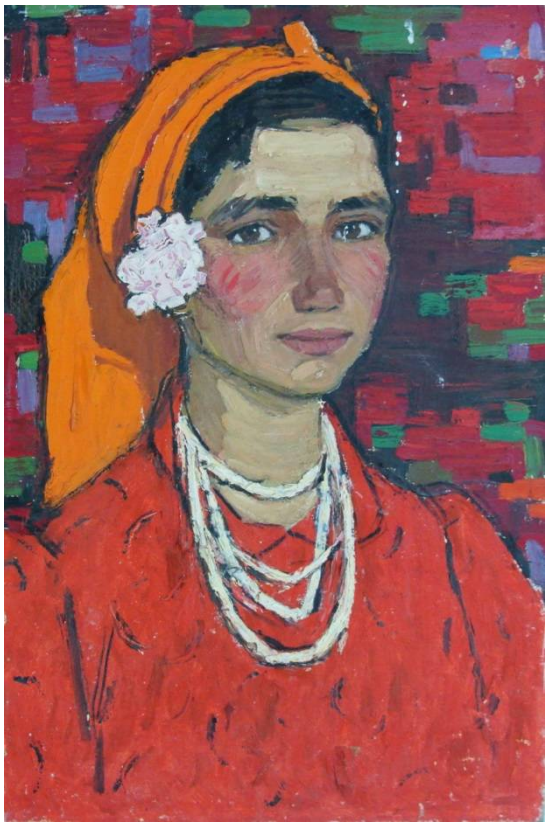


Рис. 13. Орлова О.Д. Девушка в красном на фоне ковра. 1965. Холст, масло. 77 х 50. Союз художников Республики Молдова (далее СХРМ).



Рис. 14. Орлова О.Д. Доярка М. Горелко. 1967. Холст, масло. 130 х 110. НХММ.



Рис. 15. Орлова О.Д. Табаковод О. Арнаут. 1967. Холст, масло. 156 х 95. НХММ.

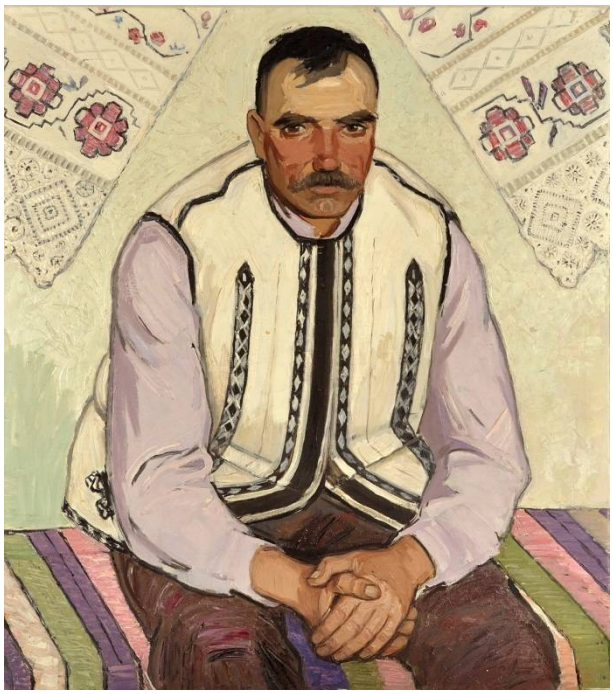


Рис. 16. Орлова О.Д. Крестьянин из села Чок-Майдан. 1977. Холст, масло. 120 х 100. СХРМ.

Художницу особенно привлекает душевная красота молодых женщин и непосредственность детей. Девчушка в белом платьице представлена присевшей на скамейку, на фоне густо растущих ирисов, голубизна которых усиливает небесный цвет распахнутых глаз («Нина», 1964, рис. 17). В композиции 1968 года (рис. 18) подросшая девочка изображена у пианино, хрупкость ее фигурки выделена массивностью инструмента. Здесь контрасты белых и черных пятен вместе с бирюзовым тоном платья образуют крепкий цветовой аккорд.

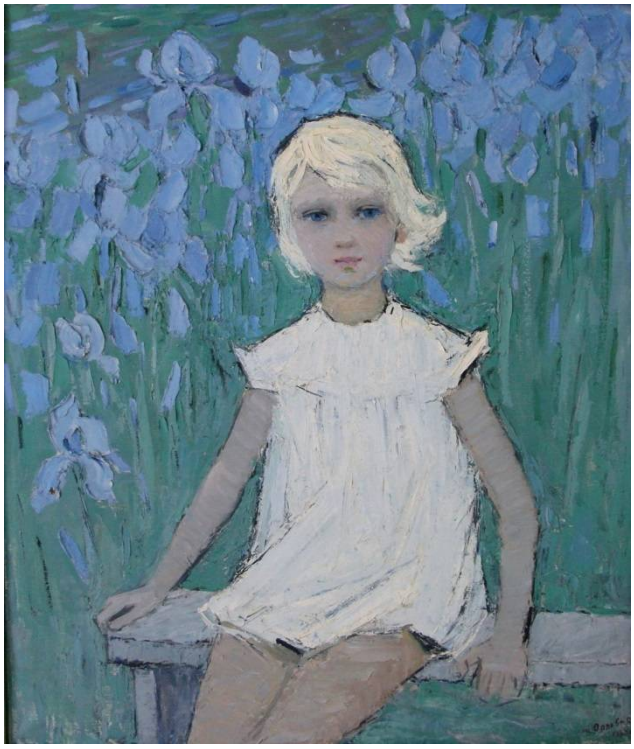


Рис. 17. Орлова О.Д. Нина. 1964. Холст, масло. 107 х 90. СХРМ.

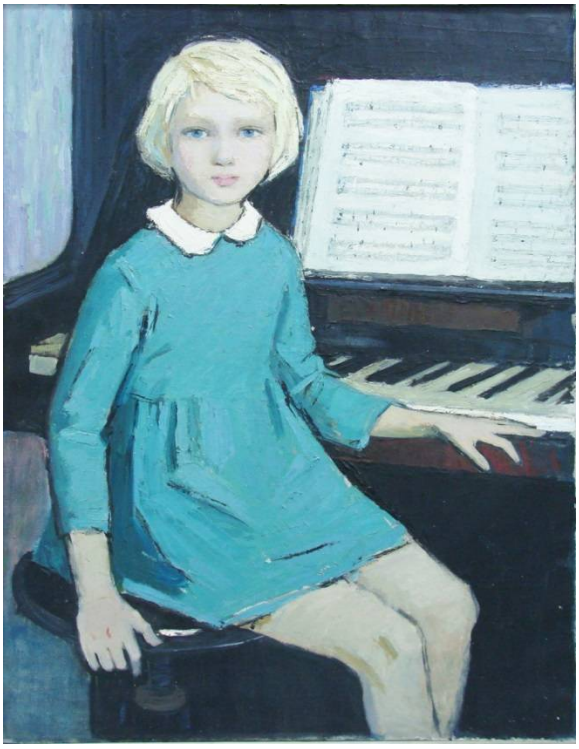


Рис. 18. Орлова О.Д. Портрет дочери. 1968. Холст, масло. 131,5 х 93. СХРМ.

Во многих работах Орловой доминирует светлая гамма, чисто звучат белые тона в сочетании с синими. Теплым чувством наполнены полнозвучные полотна с активным красным цветом. Лирические портреты чередуются с образами, утверждающими этическую ценность человека.

Иногда Орлова задумывает портрет на сюжетной основе. «Мастер спорта Э. Жугэнару» (1971, рис. 19) предстает в полный рост в момент передышки от тренировки, проходящей в глубине зала, ее пружинистая фигура кажется готовой к действию. Японская гравюра, включенная в «Портрет студентки» (1971, рис. 20), помогает понять направленность размышлений модели. «Девочка с петухом» (2009, рис. 21) изображена на нейтральном фоне, но ситуацию несложно домыслить.



Рис. 19. Орлова О.Д. Мастер спорта Э. Жугэнару. 1971. Холст, масло. 215 х 130. НХММ.



Рис. 20. Орлова О.Д. Портрет студентки. 1971. Холст, масло. 117 х 72. СХРМ.

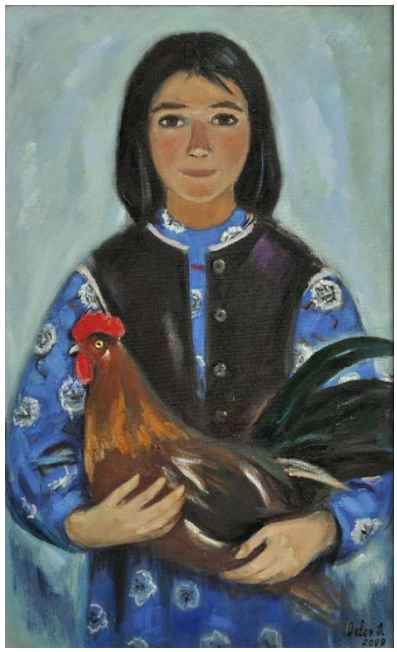


Рис. 21. Орлова О.Д. Девочка с петухом. 2009. Холст, масло. 85 х 51. Частная коллекция. Фото: А. Шибаев.

Натюрморты Орловой интересны разнообразием композиционного строя, часто составленного из многих предметов. В «Натюрморте с Нефертити» (1975, рис. 22) вещи объединены ритмически и цветовой доминантой – красной ковровой дорожкой, на которой они расставлены. В «Натюрморте с яблоками» (1982, рис. 23), решенном в холодноватой гамме, мастерски увязаны народная керамика, плетеная корзина, половички и фрукты.

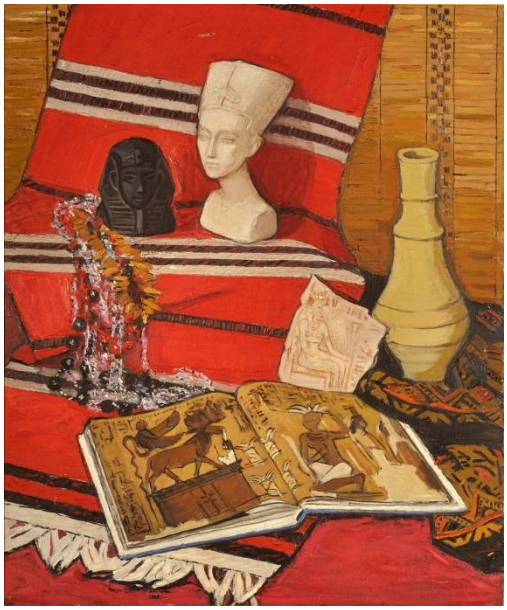


Рис. 22. Орлова О.Д. Натюрморт с Нефертити. 1975. Холст, масло. 105 х 83. СХРМ.

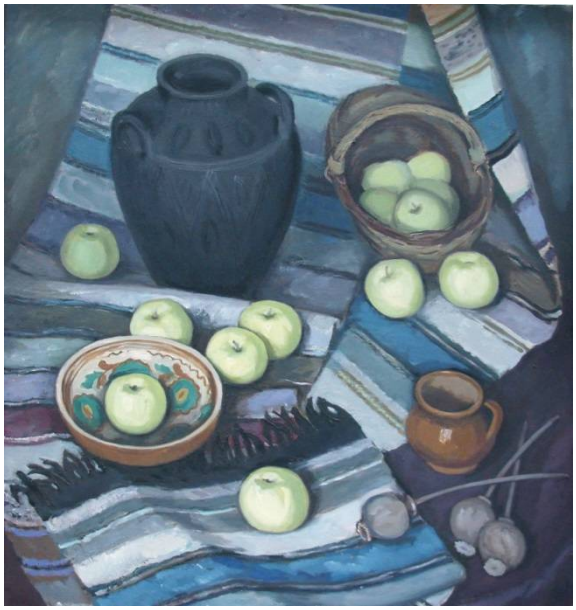


Рис. 23. Орлова О.Д. Натюрморт с яблоками. 1982. Холст, масло. 110 х 98. СХРМ.

Для полотен с букетами (рис. 24–26) характерен стилизованный рисунок цветов и листьев, перекликающийся с узором покрывала или с орнаментом на сосудах («Пионы», 1979; «Натюрморт с флоксами», 2004; «Натюрморт с полевыми цветами и яблоками», 2010; «Пионы», 2014). В «Натюрморте с калиной» (2016, рис. 27) сияние спелых ягод и осенних листьев оживляет сдержанную гамму приглушенных цветов.

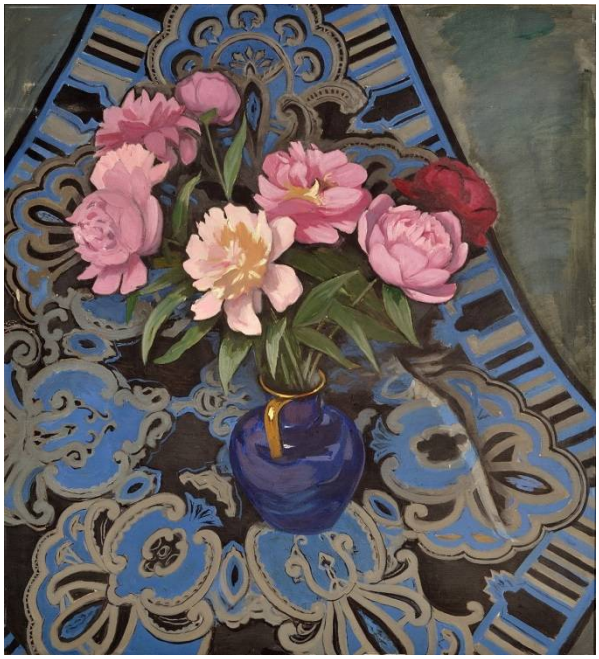


Рис. 24. Орлова О.Д. Пионы. 1979. Холст, масло. 100 х 90. СХРМ.



Рис. 25. Орлова О.Д. Натюрморт с флоксами. 2004. Холст, масло. 83 х 76. Коллекция художницы. Фото: А. Шибаев.



Рис. 26. Орлова О.Д. Пионы. 2014. Холст, масло. 70 х73. Коллекция художницы. Фото: А. Шибаев.

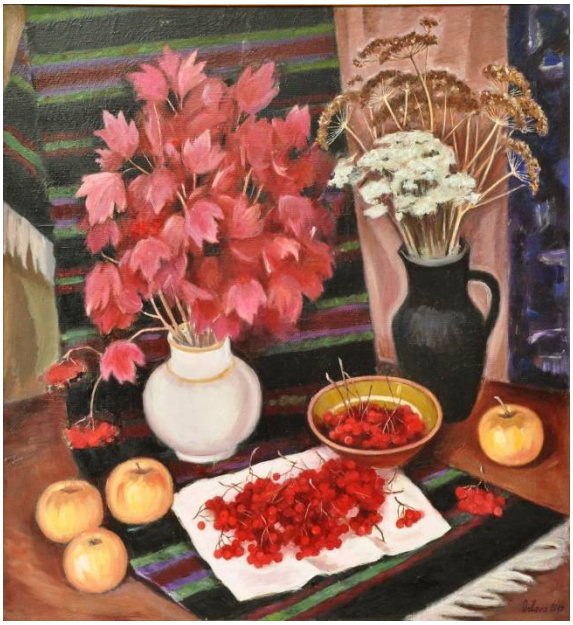


Рис. 27. Орлова О.Д. Натюрморт с калиной. 2016. Холст, масло. 100 х 94. Коллекция художницы. Фото: А. Шибаев.

Мироощущение О. Орловой не остается неизменным, и наряду с работами жизнеутверждающего настроя появляются композиции, таящие легкую грусть. Это и умиротворенные сельские мотивы («Осенний пейзаж», 1987, рис. 28; «Сельский мотив», 1993, рис. 29; «Пейзаж с церковью», 2002; «Церковь в Карпатах», 2018, рис. 30), и улицы города с одинокими прохожими («Зима в Кишиневе», 1999, рис. 31; «Старая улица в Кишиневе», 2012, рис. 32) или панорама его окраин, где за домиками, утопающими в зелени, поднялись высокие корпуса («Окраина Кишинева», 2015, рис. 34). В сравнении с натюрмортами и многими портретами пейзажи менее декоративны, они написаны в мягкой манере, при колористическом сближении пятен, соответственно пространственному восприятию мотивов.



Рис. 28. Орлова О.Д. Осенний пейзаж. 1987. Холст, масло. 76 х 85. СХРМ.



Рис. 29. Орлова О.Д. Сельский мотив. 1993. Холст, масло. 70 х 59. Коллекция художницы. Фото: А. Шибаев.

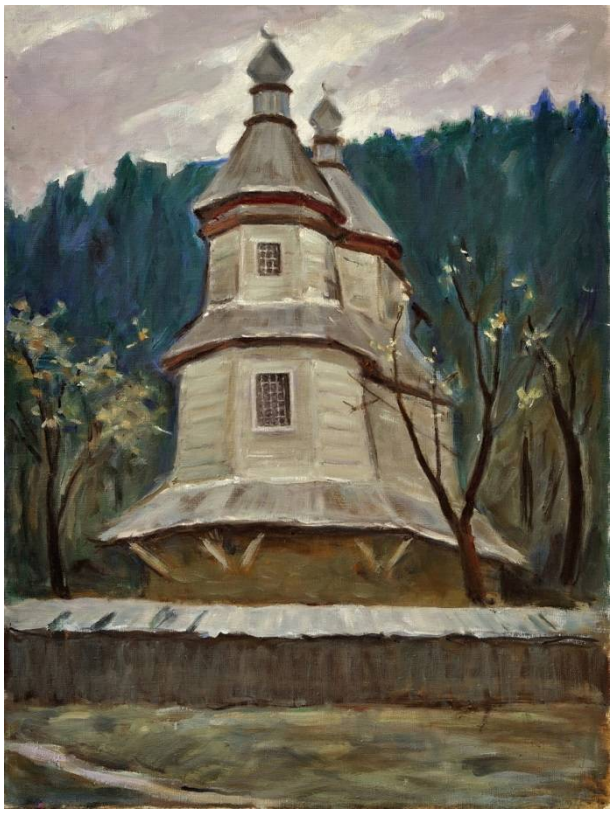


Рис. 30. Орлова О.Д. Церковь в Карпатах. 2018. Холст, масло. 80 х 60. Коллекция художницы. Фото: А. Шибаев.

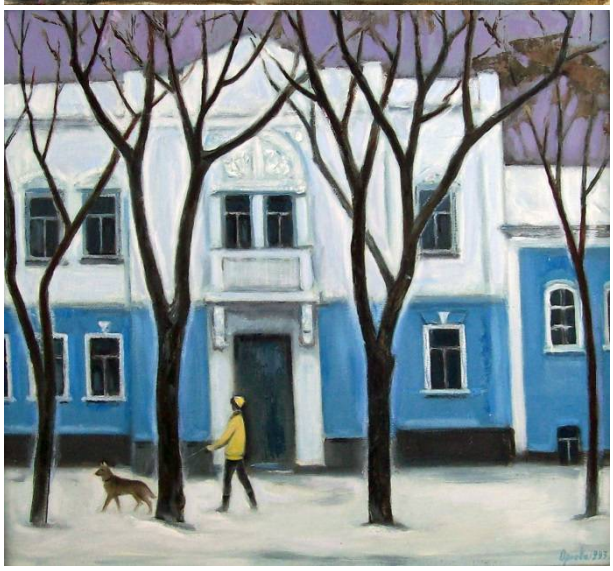


Рис. 31. Орлова О.Д. Зима в Кишиневе. 1999. Холст, масло. 49 х 53. Коллекция художницы. Фото: А. Шибаев.

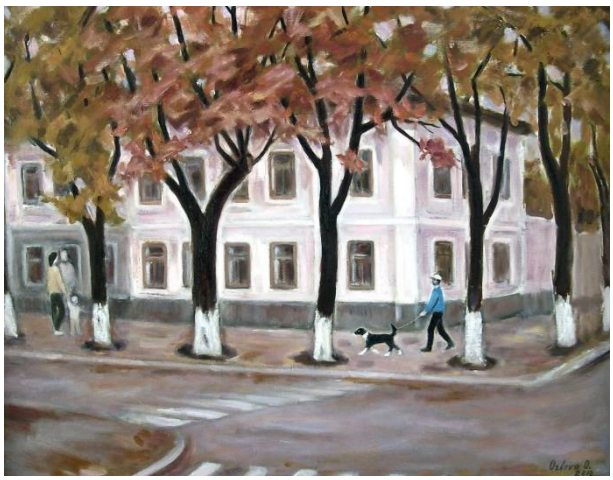


Рис. 32. Орлова О.Д. Старая улица в Кишиневе. 2012. Холст, масло. 70 х 90. Коллекция художницы. Фото: А. Шибаев.



Рис. 33. Орлова О.Д. Старый Кишинев. 1999. Холст, масло. 70 х 80. Коллекция художницы. Фото: А. Шибаев.



Рис. 34. Орлова О.Д. Окраина Кишинева. 2015. Холст, масло. 58 х 56. Коллекция художницы. Фото: А. Шибаев.

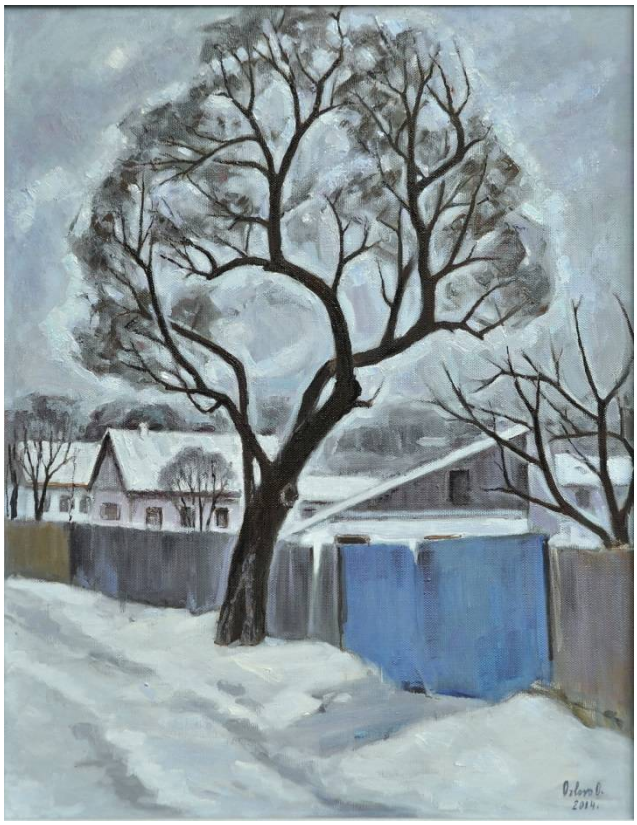


Рис. 35. Орлова О.Д. Зимний пейзаж со старой акацией. 2014. Холст, масло. 100 х 79. Коллекция художницы. Фото: А. Шибаев.

Вариации живописно-пластических приемов на протяжении творческого пути Ольги Орловой обусловлены искренним переживанием того, что она наблюдает в жизни, и откровенным выражением чувств. Сохраняется главное свойство ее личности – потребность в гармоническом единении с окружающим миром.

Лирико-эпический настрой произведений художницы, как сложно построенных композиций, так и скромных этюдов, приводит к монументальности благодаря ясности силуэтов, взвешенной архитектонике пятен и единству картинного пространства,

не разрушаемого энергетикой исполнения. Такие качества проявляются и в рисунках, и в работах пастелью, но в масляной живописи цветовые аккорды обретают чистоту, возвышенность звучания.

Ольга Орлова прежде не приспосабливалась к конъюнктуре, а ныне не примыкает к модным тенденциям в искусстве, оставаясь верной своему мироощущению и пониманию экспрессивных возможностей материала.

В конце 1960-х и в 1970-е годы она обучала профессиональному искусству студентов Республиканского художественного училища, но ее воздействие на формирование новых поколений творческой молодежи оказалось глубже и продолжительнее. И оно не приводило к подражанию. Даже в семье, объединившей профессиональных художников: супруга Ольги Орловой живописца Юрия Шибаева (1930–1986), их детей – живописца и графика Нину Шибаеву, фотографа Александра Шибаева – и внука Дмитрия Шибаева, графика и искусствоведа, каждый отличается своим мировосприятием и индивидуальным стилем.

Благодаря вдохновенному труду таких мастеров, как Ольга Орлова, в молдавском изобразительном искусстве не исчезает потребность одухотворять пластическую структуру произведений, что является средством гармонизации души. Эта традиция составляет важную часть современной культуры.

Литература

1. Искусство Молдавии: Очерки истории изобразительных искусств Молдавии / Авт. Гольцов Д.Д., Зевина А.М., Лившиц М.Я. и др. – Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1967. – 315 с.: ил.

2. Русская ветвь изобразительного древа Молдовы: Каталог-справочник. Творческие биографии художников, принимавших участие в выставках Товарищества „М-Арт” / Авт.-сост. Сергей Сулин, науч. рук. Л.А. Тома. – Санкт-Петербург, 2013. – 172 с.: ил.

3. Тома Л.А. Художественный процесс в Республике Молдова (1940–2000): Живопись. Скульптура. Графика / пер. и ред. англ. текста В. Федоренко; фото Ю. Фока [и др.]. – Кишинев: Национальный музей искусств Молдовы, 2018. – 246 с.: ил.

4. Тома Л.А. Портрет в молдавской живописи (1940–1970-е гг.) / Отв. ред. М.Я. Лившиц. – Кишинев: Штиинца, 1983. – 183 с.: ил.

5. Chişinău în pictură (peisaje, portrete). Catalog-bibliografie [în rom., rusă] = Кишинев в живописи (пейзажи, портреты). Каталог-библиография [на румынском, русском]. – Chişinău, 2012.

6. Toma L. Peisajul urban în pictura Moldovei din secolul al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea // ARTA. – 2017. – Vol. XXVI. – nr. 1, pp. 113–119.

Статья поступила в редакцию 14.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.024

COLOR ACCENTS IN OLGA ORLOVA'S PAINTING

Toma, Lyudmila Anatolyevna
Academy of Music, Theater and Fine Arts, Chisinau, Moldova

Abstract

The article elucidates the creative evolution of the Moldavian painter Olga Orlova, whose art is based on the principles of realism, but allowing also color expression. The research material is the artist's numerous paintings from the 1950s to the present, which were first introduced into a wide, international art history circulation. The author analyzes the dynamics of themes and motives, compositional features, color of paintings, noting their tonality, decorativeness and harmony. As a result of the study, it is determined that, with all the variety of tasks, Olga Orlova is true to the traditions that have become close to her since the 1960s. It is her interest for manifestation of the human essence and for the world of nature, as well as the laconism of the plastic language and the emotional content of color.

Keywords: Olga Orlova; Moldova; painting; world perception; poetry; composition; generalization; color; tonality; decorativeness; light emission; harmony.

For citation:

Toma L.A. Color accents in Olga Orlova's painting. *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 319–334. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.024. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/35/ (In Russian).

Information about the author:

Toma, Lyudmila Anatolyevna – D.Sc. (Art History), Associate Professor, Academy of Music, Theater and Fine Arts, Chisinau, Moldova. Honored Artist, Member of the Criticism Section of the Union of Artists of Moldova; Member of the Association of Art Critics. Email: liytoma@mail.ru

References

1. *Iskusstvo Moldavii: Ocherki istorii izobrazitel'nykh iskusstv Moldavii* [The Art of Moldova: Essays on the History of Fine Arts of Moldova. Auth. Goltsov D.D., Zevina A.M., Livshits M.Ya. et al.]. Chisinau, Kartya Moldovenyaske, 1967. 315 p.: il. (In Russian)

2. *Creanga rusă a arborelui creativităţii din Moldova* [Russian branch of the pictorial tree of Moldova. Catalog. Comp. by S. Sulin, scientific adviser L.A. Toma]. St. Petersburg, 2013. 172 p. (In Russian)

3. Toma L. *Khudozhestvennyi protsess v Respublike Moldova (1940–2000): Zhivopis'. Skul'ptura. Grafika* [Toma L. Art process in the Republic of Moldova (1940–2000): Painting. Sculpture. Graphics]. Chisinau, Muzeul Naţional de Artă al Moldovei, 2018. 246 p.: il. (In Russian)

4. Toma L.A. *Portret v moldavskoi zhivopisi (1940–1970-e gg.)* [Portrait in Moldavian painting (1940–1970s). Ed. by M.Ya. Livshits]. Chisinau, Shtiintsa, 1983. 183 p.: il. (In Russian)

5. *Chişinău în pictură (peisaje, portrete). Catalog-bibliografie* [Chisinau in painting (landscapes, portraits). Catalog-bibliography]. Chişinău, 2012. (In Russian and Romanian)

6. Toma L. *Peisajul urban în pictura Moldovei din secolul al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea* [City landscape in Moldavian painting of the 20th century – the beginning of the 19th century]. *ARTA = ARTA,* 2017, vol. XXVI, No. 1, pp. 113–119. (In Romanian)

Received: December 14, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.025 УДК 7.036.8

ЖАН-МИШЕЛЬ БАСКИА И НЬЮ-ЙОРКСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СЦЕНА 1980-Х ГОДОВ

Ярцева Ольга Александровна
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

Статья посвящена творчеству американского авангардиста Жана-Мишеля Баскиа и его взаимосвязи с художественными процессами на нью-йоркской арт-сцене в предпоследнее десятилетие XX века. Это время ознаменовалось становлением американского постмодернизма. Наряду с неоэкспрессионизмом развивался так называемый «граффитизм», берущий свое начало в уличном искусстве. Все они нашли свое отражение в ранних и зрелых произведениях Баскиа. Автор уделяет внимание как материалам и поверхностям для произведений, так и тематическому развитию работ художника, а также сплаву стилистических направлений в его творчестве, совместным работам с Китом Харингом.

Ключевые слова: неоэкспрессионизм; стрит-арт; Нью-Йорк; Ист-Виллидж; Жан-Мишель Баскиа; Кит Харинг.

Для цитирования:

Ярцева О.А. Жан-Мишель Баскиа и нью-йоркская художественная сцена 1980-х годов // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 335–343. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.025. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/36/

Информация об авторе:

Ярцева Ольга Александровна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация. Email: yartsevaolga@mail.ru

Жан-Мишель Баскиа (1960–1988) появился на нью-йоркской художественной сцене на самом исходе седьмого десятилетия XX века. Его взлет был стремительным, творческий путь несправедливо коротким. Он скончался в 1988 году, не дожив до двадцати восьми лет. И в последние два с небольшим года в его творчестве наступил кризис, в котором намечались признаки исчерпанности индивидуального стиля.

Период с начала 1980-х и примерно до середины десятилетия был отмечен наивысшей творческой активностью Баскиа.

Приблизительно за шесть-семь лет художник создал около тысячи живописных картин и более двух тысяч рисунков. Он участвовал в более тридцати выставках (в том числе семи персональных) в США и Европе, многие из них были настолько коммерчески успешны, что цены на работы Баскиа в течение пары лет доходили до 100 тысяч долларов. В двадцать один год он стал самым молодым участником «Документа 7» в немецком Касселе (1982), тремя годами спустя он выставлялся на биеннале в Париже (XIII BIENNALE DE PARIS, 1985 [3]). В том же году его фото появилось на обложке одного из самых популярных журналов «Нью-Йорк таймс», что означало абсолютное национальное признание.

Баскиа обрел известность в Нью-Йорке, городе, в котором тогда сложилась интересная художественная ситуация. Там активно развивалась особая субкультура района Ист-Виллидж в Нижнем Манхэттене. Открывались новые галереи, продвигающие актуальное искусство, формирующееся в русле постмодернизма. Одним из направлений, завоевывавших популярность, был так называемый «граффитизм», к которому условно причисляли Жана-Мишеля Баскиа, а также Кита Харинга и других.

Ист-Виллидж был центром притяжения для музыкантов, художников, самых разных деятелей альтернативной культуры еще в 1950-х годах. Спустя три десятилетия там соединились визуальные искусства, мода и особые экономические условия, возникшие благодаря курсу, взятому американским правительством в период президентства Рональда Рейгана, так называемой «рейганомике». Именно экономическая политика сорокового президента (1981–1989) США Рональда Рейгана сделала возможным настоящий художественный бум в Нью-Йорке 1980-х годов. Это время ознаменовалось становлением американского постмодернизма. Одним из рупоров этой новой волны стал журнал «Ист-Виллидж Ай» (East Village Eye), который начал выходить с 1979 года.

Небывалый подъем был связан с ростом художественного рынка в США. На это повлияли высокие цены на нефть из-за войны на Ближнем Востоке и разрастающийся класс «яппи» (от англ. «Young Urban Professional Person»), представители которого активно вкладывали деньги в современное искусство, тем самым обеспечивая постоянный рост цен на произведения. Для сравнения: в те годы цены на картины ставших «классиками» поп-артистов, таких как Джаспер Джонс, достигали десятков миллионов долларов, как и цены на произведения абстрактных экспрессионистов, таких как Джексон Поллок.

Для богемного района Ист-Виллидж (визуальное представление о нем и его обитателях можно составить, посмотрев фильм 1985 года «Отчаянно ищу Сьюзан» – Desperately Seeking Susan) была характерна независимость от художественных институций (музеев, влиятельных художественных журналов). Так называемые художники-«граффитисты», или, как их еще называли, «райтеры» (от английского «to write» – писать), и представители стрит-арта, в том числе и Баскиа, выставляли свои работы в маленьких независимых галереях Ист-Виллидж, таких как «Фан (Fun), в 1982–1983 годах.

Наступил период поставангарда, для которого было характерно восприятие искусства XX века (главным образом, авангардного) как классического (то, что сейчас мы называем расхожим выражением «классика авангарда»). Также для этого периода

характерно, так сказать, возвращение (правда, некоторые специалисты склонны считать это формальным возвратом) к первоосновам – то есть к старым техникам (живописным), образам, если говорить в общем, наметилась тенденция возврата фигуративных элементов. Но этот процесс проходил уже на новом уровне, с учетом событий, произошедших в предыдущие десятилетия. По мнению некоторых современных исследователей, процесс дематериализации произведения искусства вступил в новую фазу.

В европейской живописи второй половины 1970-х годов наметилась тенденция, которая также четко обозначилась в США в начале следующего десятилетия. Новая волна экспрессионизма захлестнула и молодых нью-йоркских художников-граффитистов: Жана-Мишеля Баскиа и его друга и коллегу Кита Харинга (1958–1990). Как граффитисты они работали в пространстве города и использовали практически любые поверхности для спонтанных рисунков. В ход шли мелки, маркеры и цветные спреи.

В Нью-Йорке Баскиа и Харинг активно заявили о себе на художественной сцене Ист-Виллидж, которая завоевала популярность благодаря музыке нью-вэйв и хип-хоп-культуре. Харинг обрел известность как звезда стрит-арта. Его оригинальные коллажи, составленные из газетных вырезок, стали доступны жителям Большого Яблока. Но больше всего славы ему принесли зарисовки в городском метро. Можно сказать, что Кит Харинг изобрел свой вид графического «автоматического письма», которым заполнял доски объявлений в метро, а также стены складов и гаражей на окраинах. Это были, как правило, схематичные рисунки, на которых с помощью маленьких фигурок художник рассказывал какую-нибудь историю, как в комиксах[1]. Одним из важных качеств своих творений Харинг считал спонтанность. В тот период были сделаны видеозаписи, в которых был запечатлен его творческий процесс, похожий на перформанс. Харинг с необычайной скоростью покрывал замысловатыми значками и иероглифами доступные ему поверхности. Ему было свойственно мыслить в масштабах мегаполиса, поэтому он довольно быстро перенес свою кипучую энергию на написание многометровых картин. В целом в его искусстве можно проследить явную взаимосвязь с граффитизмом. Харинг тяготел к репрезентативности, его произведениям была присуща стремительная, активная манера, акцент на жестах, рассчитанный на эффект неожиданности[2].

Движение уличного граффитизма возникло еще в 1960-х годах, когда уличные художники начали «заниматься вандализмом», то есть расписывать поезда в метро. Баскиа впоследствии отрицал свою принадлежность к движению, стараясь подчеркнуть, что он являлся в первую очередь художником в традиционном понимании этого слова (fine artist) и что на его искусство повлияло творчество мастеров от Леонардо да Винчи до абстрактных экспрессионистов и их последователей. Серьезное эстетическое развитие граффити и уличного искусства началось в начале 1980-х годов. Первоначально термин «граффити» был принят в качестве обобщающего термина для всех несанкционированных явлений в рамках уличного искусства (стрит-арта), происходивших в общественных пространствах. Уличное искусство считалось производным граффити, их можно было наблюдать в метро Нью-Йорка в конце 1970-х годов одновременно. Сегодня термины скорее являются взаимозаменяемыми в зависимости от контекста. Граффити устойчиво ассоциируется с различными субкультурами, которые создавались с помощью динамичных форм искусства. Уличное

искусство часто воспринимается как нечто большее, связанное с развитием контркультуры, с одной стороны, и художественных институций – с другой. Данные обобщения могут быть субъективными. В настоящее время повсеместное присутствие уличного искусства в городской среде США, Европы и России указывает на необходимость более подробной расшифровки терминов для того, чтобы дать более точное определение граффити и стрит-арта как самостоятельных направлений.

В контексте уличного искусства Жан-Мишель Баскиа и Кит Харинг могут считаться «пионерами» в этой области. Стиль и содержание, мотивы создания их работ служат интересным материалом для размышлений о генезисе стрит-арта, его эволюции от маргинальности к мейнстриму. А также о тех факторах, которые этому способствовали: поддержка галерей и музеев, распространение различных художественных идей через интернет, повышенное внимание средств массовой информации и арт-рынок, стимулируемый спросом со стороны государственных и частных покупателей.

Тем не менее именно эксперименты с граффити позволили начинающему художнику сделать первые шаги на художественной сцене Нью-Йорка. Первоначально он творил в лабиринте городских улиц, выбирая свободные поверхности для нанесения на них спонтанных рисунков.

Своеобразный примитивный стиль, который можно было наблюдать в вагонах метро, на стенах и фасадах жилых и общественных зданий, благодаря таланту Баскиа был перенесен в пространства разнообразных культурных институций. В нем были выполнены его масштабные полуфигуративные и полуабстрактные холсты. Художнику удалось сохранить национальный колорит, связанный с его смешанным происхождением. Его отец был родом из Гаити, а мать – из Пуэрто-Рико. Жан-Мишель Баскиа родился в Бруклине в 1960 году. Он не получил полноценного художественного образования, хотя начал рисовать примерно в 3-4 года. Из-за тяжелой обстановки в семье он ушел из дома в возрасте 17 лет. Его постоянным местом обитания стал Нижний Манхэттен, где Баскиа иногда был вынужден жить буквально на улице. Естественно, что первые публичные художественные опыты он получил там же. Он начал оставлять афористичные, короткие надписи на стенах зданий вокруг Сохо и Нижнего Ист-Сайда, подписываясь SAMO. Возможно, с английского это расшифровывалось как «same old» от «the same old story» – «вечная история». (Также можно вспомнить про народность «само», живущую в Западной Африке, на территории Мали и Буркина-Фасо, и предположить, что Баскиа связывал этот псевдоним со своими африканскими корнями). Вообще такая практика у граффитистов была повсеместной: художники сохраняли анонимность, подписываясь вымышленными именами, или, как они назвали их, «тэгами», ведь их деятельность оставалась незаконной[3]. Баскиа использовал SAMO как свой логотип и в отличие от граффитистов использовал его для саморекламы. Он с самого начала не стремился оставаться в тени, разрисовывая дома поблизости от Сохо, где его могли заметить заинтересованные галеристы, художники. Также он оставлял метки в районе Школы визуальных искусств (School of Visual Arts), где тогда учился Кит Харинг. Вот такими надписями были изукрашены городские поверхности Манхэттена:

SAMO©…4 MASS MEDIA MINDWASH

PAY FOR SOUP / BUILD A FORT / SET THAT ON FIRE.

SAMO стал неким вымышленным персонажем, от лица которого Баскиа оставлял эти провокационные высказывания. В итоге бурная деятельность SAMO-Баскиа была замечена, о его текстах написала газета The SoHo News. Фотограф, музыкант Генри Флинт снимал граффити Баскиа с 1979 года, не зная, кто скрывался за этой меткой. Они стали известны и узнаваемы благодаря выставкам его фотографий. Таким образом, получив первое, пусть и анонимное признание, Баскиа отказался от логотипа и стал публичным художником. Он решил покончить с SAMO весьма наглядным способом: оставив на улицах одну запись: «SAMO is dead» («SAMO мертв»), поставив точку в этой истории. Логотип SAMO исчез, впоследствии его сменило схематичное изображение короны (часто в виде перевернутой буквы «W»), которое Баскиа стал помещать на свои работы вместо подписи. Баскиа отошел от практики граффитизма, предпочтя ему живопись. В 1981 году он начал писать картины и его карьера вышла на новый уровень.

Баскиа, используя опыт граффити, инкорпорировал имена и названия, комбинируя их с изображениями или заменяя их. Такую «текстуальность» художник применял в духе постмодернизма, заменяя зримые образы словами, через них передавая содержание произведения. Он создал ряд картин, в которых отразилось его увлечение историей древнего мира. Так, в триптихе 1982 года «Говорит само за себя» (Speaks for Itself) встречаются кроваво-красные надписи: «Нерон», «Карфаген», «Пунические войны» и «Рим разграблен готами». Они появляются в той части композиции, которая относится к эпизоду битвы при Метавре, когда армия римского консула Гая Клавдия Нерона разбила войска Ганнибала. Тему военной агрессии, насилия Баскиа усилил и живописными средствами: через красочную экспрессию образов, созданных энергичными ударами кисти, и с помощью потеков краски, напоминающих технику «дриппинга» Джексона Поллока.

Имя Александра Македонского над римскими цифрами встречается на другой картине того же года – «Все цветные роли» (All colored cast) (рис. 1).



Рис. 1. Жан-Мишель Баскиа.
Все цветные роли (All colored cast).
1982. Частное собрание. Холст, акрил, пастель. Источник: cowboyzoom.com.

В этот период он создал серию рисунков (всего 32) для коллекции Дарос Сьют (Цюрих, Швейцария), где продолжал свои опыты с историческими персонажами. Имя прославленного полководца появилось, например, на рисунке «Ложь» (False). Вместе с шаржированными изображениями Афродиты, Перикла, греческого солдата (римского легионера?), Ромула и Рема, которые снабжены соответствующими подписями. Некоторые герои присутствуют здесь в виде текста: «Захватчик-варвар видит Рим впервые», «Римский форум», «Римская империя» и т. д. – Баскиа продолжал эксплуатировать ту же тему. Выполненный на белом фоне рисунок с вкраплениями красного и оранжевого цвета сильно напоминает, на первый взгляд, детские рисунки, а также комиксы.

Для творчества Баскиа было характерно передавать сюжет посредством приемов, заимствованных из американских комиксов, ставших неотъемлемой частью массовой культуры, а затем, через работы граффитистов и неоэкспрессионистов, и частью современного искусства. Неслучайно, что тяготение Баскиа к изображению исторических персонажей связано с изображением героев поп-культуры, например знаменитых джазовых музыкантов, поклонником которых был Баскиа, и выдающихся спортсменов. Он не делал различий между героями давно минувших эпох и выдающимися представителями новейшего времени. Художник неоднократно изображал боксеров на своих работах («Боксер» 1982 года), вдохновляясь образами чернокожих атлетов, таких как Шугар Рэй Робинсон и Мохаммед Али. «Героическая» тема его произведений приобрела расовый оттенок, став, как ее называли американские критики, «темой судьбы чернокожего в США». Надо сказать, что Баскиа стал первым афроамериканским художником, добившимся успеха и мирового признания.

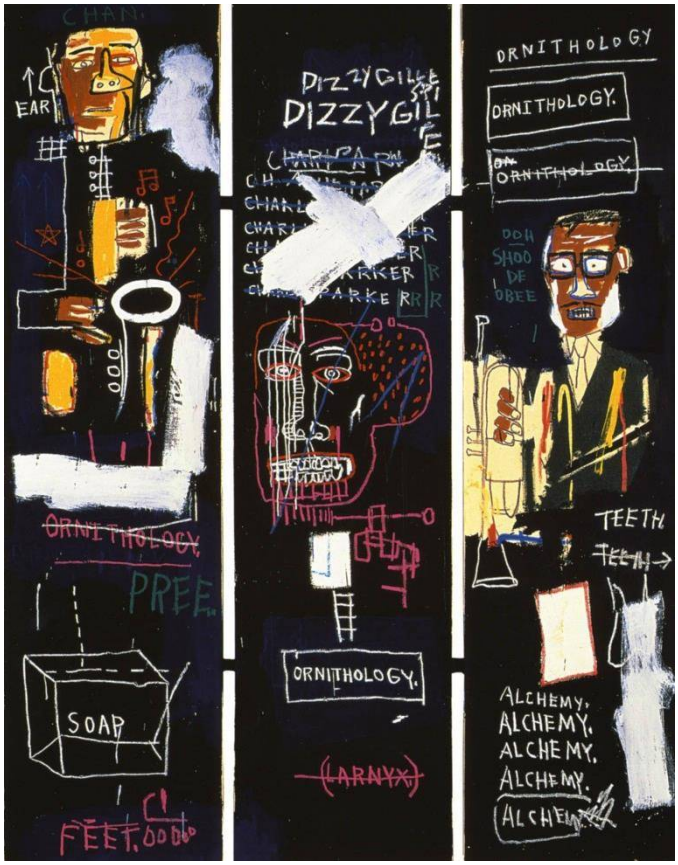


Рис. 2. Жан-Мишель Баскиа. Трубачи (Horn Players). 1983. Музей современного искусства The Broad, Лос-Анжелес. Холст, дерево, акрил, масляный карандаш. Источник: arty-choc.fr.

Стиль граффити, элементы африканской культуры (маски) и другие черты искусства Баскиа американские критики именовали «урбанистическим примитивизмом». Баскиа импровизировал с ним, как джазовые музыканты во время джем-сейшнов. Джазовые музыканты часто появлялись на его полотнах («Трубачи», 1983, Horn Players, рис. 2). Кстати, он очень хорошо разбирался в этом музыкальном направлении, восхищаясь такими легендарными фигурами, как саксофонист и композитор Чарли Паркер, который произвел настоящую революцию в джазе. Еще одному чернокожему «герою» Баскиа посвятил несколько полотен («Чарльз Первый», 1982, Charles the First). Конечно, джаз – неотъемлемая часть нью-йоркской жизни. Именно в Гарлеме зарождались и развивались стили и направления, играли и творили выдающиеся музыканты.

Характерные особенности картин Баскиа зрелого периода: яркие цвета, изображения языческих масок и символов, образы древних богов и легендарных героев в контексте реалий конца XX века. Что касается живописных техник, которые применял Баскиа, то они были весьма разнообразны и нетривиальны. Его арсенал средств включал в себя как традиционные кисти, так и различные маркеры, спреи (дань «граффитизму») и другие инструменты. Он мог использовать разные поверхности: от листов бумаги небольшого формата и наскоро сколоченных подрамников с натянутыми на них кусками ткани разной фактуры до старых деревянных дверей и больших профессионально подготовленных холстов на подрамниках (с грунтовкой и пр.). Многие картины были снабжены надписями. Художника волновали общечеловеческие и социальные проблемы. Он пытался передать это зрителю через порой малопонятные фразы. Жизнь в ультрасовременном Нью-Йорке, на его взгляд, не слишком отличалась от жизни доисторических племен. В «асфальтовых джунглях» можно затеряться, там по-прежнему действуют жестокие законы выживания и люди настроены враждебно по отношению друг к другу.

Работы Баскиа отражали мировоззрение типичного обитателя мегаполиса, для которого «ощущения истории и современности соединились в активную информационную цепь, интенсифицировали время» [1, с. 246]. Можно сказать, что Баскиа в своем творчестве соединил далекое прошлое и современную историю. И зритель 1980-х годов, живущий в информационную, компьютерную эру, со стремительно развивающейся массовой культурой и как следствие культурной глобализацией, увидел воплощенные образы героев мифов и реальных исторических событий.

Как говорил Энди Уорхол, «лучший бизнес – это искусство» (цитата от американского критика, в свое время писавшего колонку в «Тайм» Роберта Хьюза). И для молодого, безвестного художника, каким был Баскиа в начале 1980-х годов, эта фраза стала во многом ключевой. Для него в понятие профессионального успеха входил и материальный успех: он хотел не просто прославиться и разбогатеть, а стать «звездой», что для американского художника означало стать такой же узнаваемой фигурой для масс-медиа, как Уорхол. Не скрывая своего взгляда на искусство как на объект потребления, превратив его в часть своей философии [4], он поставил его производство «на поток», создав «Фабрику» (арт-студию на Манхэттене, где тиражировались работы методом шелкографии, создавались арт-объекты, снималось авангардное кино и т. д.; 1962–1968). Коммерциализация искусства, достигшая пика в 1980-е, не смущала и Баскиа, который жаждал больших денег как подтверждения своей

состоятельности. Это циничное отношение к искусству сочеталось в нем с утверждением ценности личности художника как творца, демиурга, создающего собственный мир непреходящих ценностей. Такая противоречивость воззрений нашла свое отражение в его творческой и личной жизни.

Несмотря на трагически короткую жизнь и молниеносную карьеру, Жан-Мишель Баскиа вошел в историю изобразительного искусства США и до сих пор остается одним из самых популярных и коммерчески успешных художников. Конечно, не следует оценивать значение творчества мастера по уровню стоимости его картин, тем не менее можно упомянуть, что безымянная работа Баскиа 1982 года вошла в десятку самых дорогих полотен 2013 года, составленную по итогам влиятельных аукционов. Что касается его наследия, то его значение в контексте развития искусства XX века и сейчас является предметом дискуссий.

Примечания

1. Хотя есть мнение, что истинные художники-граффитисты, прежде всего, разрисовывали поезда и депо подземки, чем, строго говоря, Харинг, Баскиа и другие не занимались. Субкультура метро зародилась еще на рубеже 1960–1970-х, когда «бомбисты» (на англ. сленге «to bomb» означало «рисовать» в формате уличного искусства) стали объединяться в группировки («The Soul Artists», «Fabulouse Five» и другие). См.: [1, с. 235, 243–244].
2. Подробнее о произведениях Харинга и его коллег, а также об особенностях художественной жизни и арт-рынка Нью-Йорка 1980-х годов см.: [2].
3. Феномен Бэнкси, английского художника-граффитиста, режиссера, подлинное имя которого остается неоткрытым до сих пор.

Литература

1. Андреева Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 488 с.
2. Artwords 2: Discourse on the Early 80s. Ed. by J.Siegel. – London: U. M. I. Research Press, Ann Arbor, 1988. – 319 p.
3. Biennale de Paris: официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: https://biennaledeparis.org/ (дата обращения 15.01.2020).
4. Warhol A. The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again). – New York: Harvest, Harcourt Inc., 1975. – 241 p.

Статья поступила в редакцию 01.02.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.025

JEAN-MICHEL BASQUIAT AND THE 1980S NEW YORK ART SCENE

Yartseva, Olga Alexandrovna
Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

Abstract

This article is focused on the relationship between the work of the American avant-garde artist Jean-Michel Basquiat and the processes on the New York art scene of the 1980s. This period was marked by the emergence of American postmodernism. At this time with neo-expressionism, the so-called "graffitism" developed, originating in street art. All of them were reflected in the early and mature works of Basquiat. The author pays attention to both the materials and surfaces for the works, and the thematic development of the artist's works, as well as the fusion of stylistic directions, joint work with Keith Haring.

Keywords: neo-expressionism; Street art; New York; East Village; Jean-Michel Basquiat; Keith Hering.

For citation:

Yartseva O.A. Jean-Michel Basquiat and the 1980s New York art scene. *Iskusstvo Evrazii* = *The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 335–343. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.025. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/36/ (In Russian).

Information about the author:

Yartseva, Olga Alexandrovna – Ph.D. (Art History), Senior Researcher, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. Email: yartsevaolga@mail.ru

References

1. Andreeva E.Yu. *Postmodernizm. Iskusstvo vtoroi poloviny XX – nachala XXI veka* [Postmodernism. Art of the second half of the 20th – beginning of the 21st century]. St. Petersburg, ABC classic, 2007. 488 p. (In Russian)

2. Artwords 2: Discourse on the Early 80s. Ed. by J.Siegel. London, U. M. I. Research Press, Ann Arbor, 1988. 319 p.

3. Biennale de Paris. Available at: https://biennaledeparis.org/ (accessed 15.01.2020).

4. Warhol A. The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again). New York, Harvest, Harcourt Inc., 1975. 241 p.

Received: February 01, 2020.

Вернисаж

VERNISSAGE

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.026 УДК 76:069.9

ЛИЧНОСТЬ ХУДОЖНИКА В ЗЕРКАЛЕ ТВОРЧЕСТВА

Оськина Ирина Николаевна
Художественная галерея «АРТ-эксперт», г. Уфа, Российская Федерация

Аннотация

В статье сделан обзор выставки «Михаил Верхоланцев. Ксилографии» в Ирбитском государственном музее изобразительных искусств. В составе ретроспективной экспозиции 132 гравюры, созданные в период с 1970 по 2018 год. Это иллюстрации печатных изданий и станковая гравюра, включая миниатюры экслибрисного направления. В статье приведены сведения о биографии художника и ключевые моменты формирования его творческой манеры. Автор отмечает экспрессию движений, внутреннюю силу образов, глубокую культурную основу, музыкальность, декоративность и тщательную проработку фона как отличительные черты графики М.М. Верхоланцева. Сюжеты, мотивы и образы мастера несут богатую символику, основанную на обширных знаниях мифологии, литературы, истории, музыки. Авторскому стилю близка эстетика позднего Ренессанса и маньеризма. Особое место в экспозиции отведено книге художника «Добродетели и пороки», где доминирует контраст, драматизм и внутренняя экспрессия.

Ключевые слова: графика; Михаил Верхоланцев; гравер; выставка; иллюстрация; гравюра; экслибрис.

Для цитирования:

Оськина И.Н. Личность художника в зеркале творчества // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 344–352. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.026. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1745169/38/

Информация об авторе:

Оськина Ирина Николаевна – искусствовед, эксперт-консультант, художественная галерея «АРТ-эксперт», г. Уфа, Российская Федерация. Email: exp_oskiny@inbox.ru

В Ирбитском государственном музее изобразительных искусств 6 марта открылась выставка ксилографий заслуженного художника РФ, члена-корреспондента Российской академии художеств Михаила Михайловича Верхоланцева. Музей в Ирбите уникален: это целый комплекс, в состав которого входит, в том числе, и единственный в России дифференцированный Музей гравюры и рисунка, чья графическая коллекция редкостна по широте временных рамок, географии и представленных в ней авторов. В постоянной экспозиции (в оборудованных специальным освещением залах) демонстрируется история европейской XV–XX вв. и отечественной гравюры XVIII–XXI вв. Выставка «Михаил Верхоланцев. Ксилографии» разместилась в одном из таких залов и заняла достойное место в этом роскошном экспозиционном ряду музея. 132 гравюры, созданные в период с 1970 по 2018 год, представили уральскому зрителю ретроспекцию творчества замечательного московского художника – одного из ведущих граверов России, широко известного и в международном графическом сообществе.

Михаил Верхоланцев родился в 1937 году. Предки художника по материнской стороне – прапрадед Василий Николаевич и прадед Николай Васильевич Баснины – были коллекционерами и замечательными знатоками гравюры, бабушка Анна Николаевна Баснина-Верхоланцева была ученицей М.А. Врубеля, мама художника – Нина Васильевна училась у И.И. Машкова. Значительную часть домашней библиотеки Верхоланцевых занимали книги по искусству. Понимание красоты и интерес к изобразительному творчеству заложены были в будущем художнике генетически. А его художественные ориентиры определились довольно рано. На их формирование повлияло знакомство с творчеством флорентийца последней трети Кватроченто Антонио Поллайоло. Характеру Михаила Верхоланцева уже тогда созвучно было позднее Кватроченто с его сильными, подчас драматическими сюжетами и образами. И именно гравюру Поллайоло «Битва десяти обнаженных воинов» выбрал для раннего своего копирования юный художник. Экспрессия движений и внутренняя сила образов, особая декоративность, обеспеченная в листе флорентийца тщательной проработкой фона, – пусть иначе, но эти качества станут слагаемыми художественного языка и в творчестве Верхоланцева-мастера.

В 1961 году Верхоланцев завершил обучение в Московском высшем художественно-промышленном училище (бывшее Строгановское, а с 2009 – Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова). Помимо занятий по рисунку, композиции и живописи, немало часов он проводил в библиотеке, подолгу рассматривая в фонде редких книг оттиски гравюры XVI века. Одновременно с этим с пристрастием изучал ксилографию в коллекции ГМИИ им. А.С. Пушкина. Спустя пять лет после окончания училища Михаил Верхоланцев окончательно встает на путь художника-графика и работает сначала в качестве художника журнала «Радио и телевидение», а чуть позднее начинается его сотрудничество с издательствами.

В 1960–1970-е печатная графика страны переживала особое время – никогда еще в истории отечественной культуры свободная гравюра не была столь политизирована. «Романтика рабочих будней», новостройки и образы советских рабочих и колхозников – тематика, которой был очерчен круг интересов графики тех лет, и стилистика «сурового стиля» не просто не привлекали Верхоланцева, но были категорически противоположны и его эстетическим пристрастиям, и его художественным устремлениям. Художник не вписывался в общий контекст искусства тех лет:

его цельный и свободолюбивый характер не терпел диктата политических мифологем в искусстве. Вероятно, поэтому иллюстрация и дизайн печатного издания, не входившие в противоречия с его мироощущением, стали для него основной областью применения таланта. Станковая гравюра, которая создавалась им в оставшееся от книжной графики время, чаще была очерчена кругом миниатюр экслибрисного направления – так он избегал необходимости «идти в ногу со временем». Его обширные знания выплескиваются в темах мифологии, литературы, истории, музыки, а сила характера и мироощущение – в страстной и мощной экспрессии образов. Экспозиция рассматриваемой нами выставки отчетливо демонстрирует: он сохранил эти качества и саму направленность искусства на протяжении всего творчества.

Отчего исчезла старинная практика персональных граверных мастерских – с учениками, жаждущими в совершенстве овладеть профессией графика-печатника? Как много мог бы передать в подобной мастерской своим последователям Мастер! Он делится с молодыми наработанным опытом в своих статьях и книгах, посвященных искусству гравюры. Эмоциональные по характеру изложения, для кого-то они становятся импульсом к собирательству гравюры, а для иных и мотивацией к творчеству: «Техника гравюры на дереве требует педантичной скрупулезности и технологической дисциплины. Казалось бы, такая методология в работе, способная убить любой горячий темперамент художника, сообщает эстампам дух какой-то холодной выхолощенности. Нет же, этого не происходит. Стоит колоссально увеличить оттиск любой торцовой ксилографии, как на зрителя хлынут лучи всех тех восторгов, которые сквозь увеличительное стекло согревали душу гравера» [1].

Сами работы М.М. Верхоланцева – большая школа для ксилографов, образец печатного искусства. Экспозиция выставки Верхоланцева в Ирбите демонстрирует лучшие качества ксилографии – аккуратность и точность штриха, важную роль рисунка и чистоту печати. Его работы – своего рода декларация высокой культуры гравера. Иллюстрации, экслибрисы и станковые листы – все они мастерски безупречны по исполнению. Штрих столь отточен и невероятно легок и тонок, что обеспечивает особую, драгоценную серебристость индивидуального, неповторимого «верхоланцевского» почерка. Рисунок обладает напором и четкой уверенностью. И композиции столь выверенно точны, что даже при изменении их масштаба (а он довольно часто переводит свои гравюры на язык крупноформатной живописи) они не теряют своего характера, как это иногда случается с произведениями многих художников.

Обширные знания художника проявились и в тематике (мифология, религия, литература, музыка, танец), и даже в стилевых характеристиках его работ, успешно синтезирующих современность мышления и изобразительного языка с маньеристической причудливостью и гротескной напряженностью образов.

Интересно отметить еще одну важную черту в художественном творчестве Михаила Верхоланцева – значение его собственного музыкального опыта. В материале выставки тема музыки возникает неоднократно. Чуткий к ритмическому рисунку, мелодике и инструментальному звучанию, прекрасно разбирающийся в стилистике музыкальных произведений, на протяжении всего творчества он обращается к творчеству композиторов, близких ему по духу, черпая вдохновение в их музыке. При этом в каждой из работ трактовка визуального образа удивительно точна и абсолютно

адекватна характеру музыкального материала. Изобразительный язык в работах «Танец дикарей. К клавиру оперы-балета Ж.Ф. Рамо "Галантные Индии"» (рис. 1) и «Платея. К 3 акту оперы-буфф с балетными сценами Ж.Ф. Рамо "Платея, или ревнивая Юнона"» (рис. 2) столь же экспрессивен, а пластика столь же остроэмоционально выразительна, сколь экспрессивны гармонические ходы музыкального языка и темпераментны музыкальные образы Рамо. А композиция листа «Ричеркар на темы Россо» (рис. 3) так же причудлива и полифонична, как и старинные музыкальные произведения этой музыкальной формы.



Рис. 1. Верхоланцев М.М. Танец дикарей. К клавиру оперы-балета Ж.Ф. Рамо «Галантные Индии». 2017. Продольная гравюра на дереве в три доски. 45,3 х 29,5. Фото: М.М. Верхоланцев.



Рис. 2. Верхоланцев М.М. Платея. К 3 акту оперы-буфф с балетными сценами Ж.Ф. Рамо «Платея, или ревнивая Юнона». 2014. Продольная гравюра на дереве в две доски. 43,7 х 29,8. Фото: М.М. Верхоланцев.



Рис. 3. Верхоланцев М.М. Ричеркар на темы Россо. 1991. Торцовая ксилография в две доски. 13,2 х 19,9. Фото: М.М. Верхоланцев.

Довольно значительную часть выставки занимает книжная графика. В багаже его книжной графики – карело-финский эпос «Калевала», шекспировский «Гамлет», «Дон Кихот» Сервантеса, «Крейцерова соната» Л.Н. Толстого и многое другое (рис. 4–10). Художник воспринимает книгу как объект целостного дизайна, в котором важно все – от шрифта и заставки до шмуцтитула и иллюстрации. Обладающий обширными знаниями и редким талантом эмоционального изложения мысли на бумаге, с трепетом и восторгом он рассуждает об искусстве шрифта и о том ушедшем в историю времени, когда «... книги печатались с деревянных форм, где весь шрифт был вырезан рядом с изображением на одной доске. Подобные формы дошли до наших дней в виде досок для печатных пряников или в виде деревенских форм для отливки пасхи, или в виде досок – орнаментов для ситцевой набойки. Встречаются даже духовные книги, отпечатанные с цельных досок в XIX веке. Как только Гутенберг изобрел подвижной шрифт, так художники стали трудиться над начертанием все новых и новых гарнитур… Каждая литера алфавита, нарисованная, а потом награвированная, была большим триумфом в жизни художника» [1]. В награвированные им в 1985 году для издательства «Мир» инициалы вложено столько любви и великого труда, что каждый из инициалов стал маленьким миниатюрным шедевром гравюры.



Рис. 4. Верхоланцев М.М. Бедный Йорик. Иллюстрация для книги: У. Шекспир. «Гамлет». Избранные переводы. М.: Издательство «Радуга», 1984. Торцовая ксилография. 12 х 13,3. Фото: М.М. Верхоланцев.



Рис. 5. Верхоланцев М.М. Сцена с флейтой. Иллюстрация для книги: У. Шекспир. «Гамлет». Избранные переводы. М.: Издательство «Радуга», 1984. Торцовая ксилография. 11 х 13,2. Фото: М.М. Верхоланцев.



Рис. 6. Верхоланцев М.М. Дон Кихот и водяная мельница. 2003. Торцовая ксилография. 17,6 х 15,1. Фото: М.М. Верхоланцев.



Рис. 7. Верхоланцев М.М. Химера. 2008. Торцовая ксилография в две доски. 9,7 х 9,9. Фото: М.М. Верхоланцев.

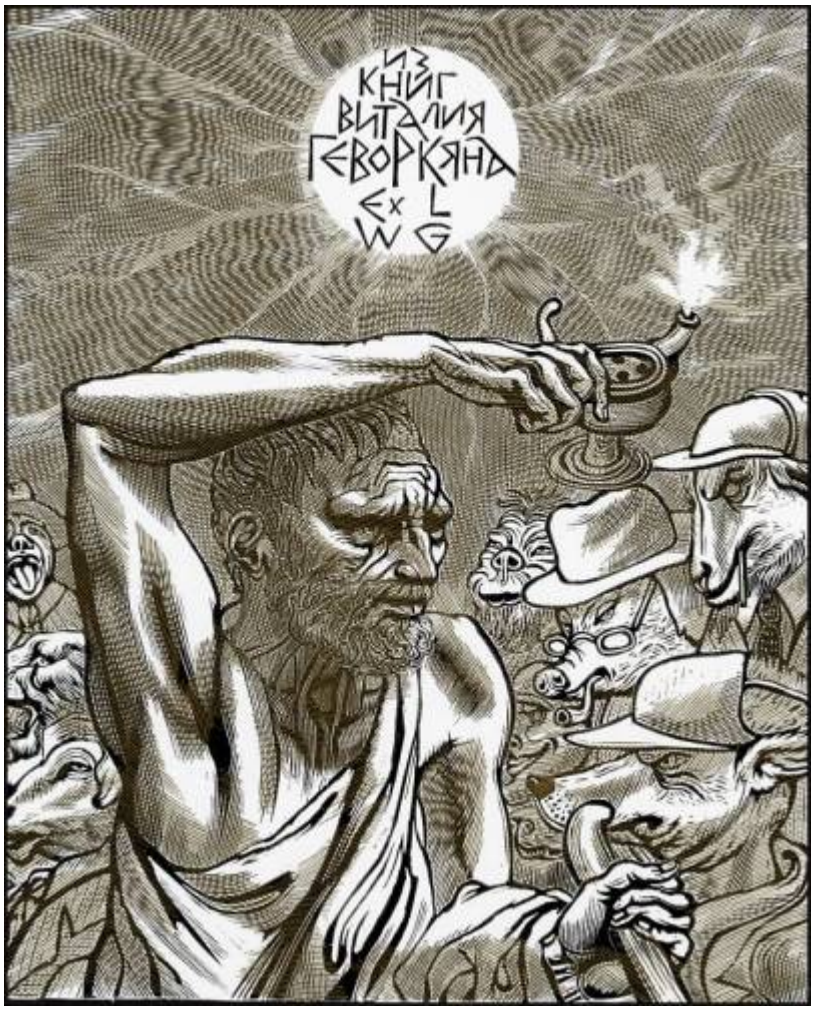


Рис. 8. Верхоланцев М.М. Ищу человека. 2009. Торцовая ксилография в две доски. 11,2 х 9,3. Фото: М.М. Верхоланцев.



Рис. 9. Верхоланцев М.М. Иаков и Ангел. 2008. Торцовая ксилография в две доски. 10,7 х 10,1. Фото: М.М. Верхоланцев.



Рис. 10. Верхоланцев М.М. Давид и Саул. 2007. Ксилография в две доски. 10,9 х 9,8. Фото: М.М. Верхоланцев.

Особое место в экспозиции отведено книге художника «Добродетели и пороки» (2011–2013 гг.). Ставшая отражением не только теологических концепций, но и философского осмысления самим художником мира и человечества с его страстями, поступками, выбором между светом и мраком, эта серия была выполнена мастером в технике продольной ксилографии (рис. 11–12). Здесь вместо привычного «верхоланцевского» серебристого штриха доминирует контраст черного и белого, что придало работам особое драматическое, сюжетное прочтение, иную – весомую торжественность и внутреннюю экспрессию.



Рис. 11. Верхоланцев М.М. Гордыня. Книга художника «Добродетели и пороки». 2011. Продольная ксилография. 25 х 25. Фото: М.М. Верхоланцев.



Рис. 12. Верхоланцев М.М. Кто из вас без греха? Книга художника «Добродетели и пороки». 2013. Продольная ксилография. 25 х 25. Фото: М.М. Верхоланцев.

Гравюра – не единственная область творчества художника. Живописец, дизайнер, автор картонов к гобеленам, эссеист, певец и музыкант (мандола, мандолина, лютня), он иногда кажется человеком, живущим вне времени. Личность уникальная и одаренная, Михаил Верхоланцев – до сих пор (!) исповедующий эстетику позднего Ренессанса и маньеризма – сам кажется пришельцем откуда-то из Ренессанса, но не эпохи спокойной и тихой гармонии Рафаэля и Леонардо, а периода позднего творчества страстного и мощного Микеланджело. При этом он все же наш современник: ироничный насмешник и отчаянный смельчак, посмевший в период политического диктата остаться самим собой, свободным, независимым художником, имеющим поразительной широты кругозор, глубокие знания человеческой культуры и острый аналитический ум.

Литература

1. Верхоланцев М.М. Книга и ксилография // PostKlau. – 2017. – Декабрь [Электронный ресурс]. URL: http://www.postklau.ru/publ/sovrisk/mikhail_verkholancev/m_verkholancev_kniga_i_ksilografija/208-1-0-1484 (дата обращения 01.03.2020).

Статья поступила в редакцию 07.03.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.026

THE PERSONALITY OF THE ARTIST IN THE MIRROR OF CREATIVITY

Oskina, Irina Nikolaevna
Art Gallery "ART Expert", Ufa, Russian Federation

Abstract

The article provides an overview of the exhibition "Mikhail Verkholantsev. Woodcuts" at the Irbit State Museum of Fine Arts. The retrospective exposition includes 132 engravings created between 1970 and 2018. These are illustrations of prints and easel engravings, including ex-libris. The article provides information about the artist's biography and key points in the formation of his creative manner. The author notes the expression of movements, the inner strength of the images, the deep cultural foundation, musicality, decorativeness and careful elaboration of the background as the distinguishing features of graphics by M. Verkholantsev. The plots, motifs and images of the master have rich symbolism based on extensive knowledge of mythology, literature, history, music. The aesthetics of the late Renaissance and mannerism are close to the author's style. A special place in the exposition is reserved for the Artist's book "Virtues and Vices", where contrast, drama and inner expression dominate.

Keywords: graphics; Mikhail Verkholantsev; engraver; exhibition; illustration; engraving; ex-libris.

For citation:

Oskina I.N. The personality of the artist in the mirror of creativity. *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 344–352. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.026. Available at: https://readymag.com/u50070366/1745169/38/ (In Russian).

Information about the author:

Oskina, Irina Nikolaevna – Art Historian, Expert Consultant, Art Gallery "ART Expert", Ufa, Russian Federation. Email: exp_oskiny@inbox.ru

References

1. Verkholantsev M.M. *Kniga i ksilografiya* [Book and Woodcut]. In: PostKlau, 2017, December. Available at: http://www.postklau.ru/publ/sovrisk/mikhail_verkholancev/m_verkholancev_kniga_i_ksilografija/208-1-0-1484 (accessed 01.03.2020). (In Russian)

Received: March 7, 2020.

Вестник Академии

ACADEMY NEWS



«Цветочная симфония павловопосадской шали»

Российская академия художеств с 14 по 19 января 2020 года представила выставку-просмотр «Цветочная симфония павловопосадской шали», посвященную 225-летию предприятия народного художественного промысла России ОАО «Павловопосадская платочная мануфактура».

Среди известных всему миру уникальных изделий, составляющих гордость и славу России, особое место занимают платки и шали из старинного города Павловский Посад. За более чем двухсотлетнюю историю на платочной мануфактуре сложилась единственная в своем роде «Павловопосадская школа авторского платочного рисунка», благодаря которой сохраняются традиции и оттачивается мастерство художников. Именно с рисунка (крока) начинается работа над каждым новым платком, и от того, насколько верно художником выбраны композиционное решение и колористическая гамма, зависит дальнейшая судьба платка. Характерной особенностью платочного народного промысла является стремление всего коллектива воплотить в жизнь изначальный замысел художника.

Экспозицию составила коллекция шалей, созданных художниками мануфактуры за период с 1870-х годов по настоящее время. Среди них – платки и шали, созданные по рисункам таких ярких художников XX века, как К.Е. Аболихин, С.В. Постигов и Н.С. Постигов; лауреатов Государственной премии РСФСР имени И.Е. Репина народного художника РФ З.А. Ольшевской, заслуженных художников РФ Е.П. Регуновой

и С.П. Рыжова; а также художников Л.С. Шаховской и Е.И. Штыхина, К.С. Зиновьевой и Н.И. Слащевой.

Художники, работающие в наши дни, изучают творчество мастеров прошлых лет и, создавая новые образцы народного искусства, развивают традицию художественного стиля павловопосадской шали. Это такие мастера, как лауреаты Государственной премии РФ в области литературы и искусства – заслуженные художники РФ И.П. Дадонова, В.Б. Фадеева, Е.В. Жукова; Г.И. Сотскова и Т.П. Сухаревская; а также художники Е.А. Фаворитова, Н.С. Белокур и Е.Н. Литвинова. Творческий коллектив Павловопосадской платочной мануфактуры возглавляет заслуженный художник РФ, лауреат Государственных премий РФ, премии Правительства РФ и Губернатора Московской области, член-корреспондент Российской академии художеств В.И. Зубрицкий.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Выставка произведений Зураба Церетели во Дворце Наций в Женеве

Персональная выставка народного художника СССР и России, полного кавалера ордена «За заслуги перед Отечеством», лауреата премии Пикассо, посла доброй воли ЮНЕСКО, президента Российской академии художеств Зураба Константиновича Церетели состоялась с 16 по 30 января 2020 года в Женеве.

Автор монументальных композиций и памятников, установленных во многих странах мира, скульптурных и живописных циклов, дерзновенный экспериментатор Зураб Церетели смог объединить своими творческими поисками буквально все виды, жанры, техники изобразительного искусства. Живописный цикл работ, представленный на выставке во Дворце Наций, познакомил зрителей с одной из граней творчества маэстро.

В основе творческой концепции мастера – продвижение идеалов гуманизма и общечеловеческих ценностей средствами искусства. Произведения Зураба Церетели, в которых переданы любовь к человеку, представления о добре и мире, всегда находят отклик в душе зрителя, открывают новые глубины в понимании жизни, человеческой природы.

Трудно переоценить роль искусства в задаче преобразования мира к лучшему, и Зураб Константинович Церетели, несомненно, внес в это свой вклад не только как посол доброй воли ЮНЕСКО, но и как скульптор и гражданин мира. Благотворительная деятельность президента Российской академии художеств давно получила высокую оценку такой авторитетной международной организации, как ООН. Его монумент «Добро побеждает зло», созданный из фрагментов демонтированных американских и советских ракет «Першинг-2» и СС-20, был установлен у штаб-квартиры Организации Объединенных Наций в Нью-Йорке в 1990 году и стал символом окончания «холодной войны». В 2007 г. в Женеве был открыт бронзовый бюст Верховному комиссару ООН по правам человека Серджио Виейра де Мелло, трагически погибшему в Ираке.

Новая выставка произведений З.К. Церетели в женевском Дворце Наций прошла при поддержке генерального директора отделения ООН в Женеве Татьяны Валовой и посла, постоянного представителя Российской Федерации при отделении ООН и других международных организациях в Женеве Геннадия Гатилова, а также Галереи D10 Art Space (Женева).

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«Енисейский меридиан»

Выставка произведений Николая Рыбакова в Новом Иерусалиме

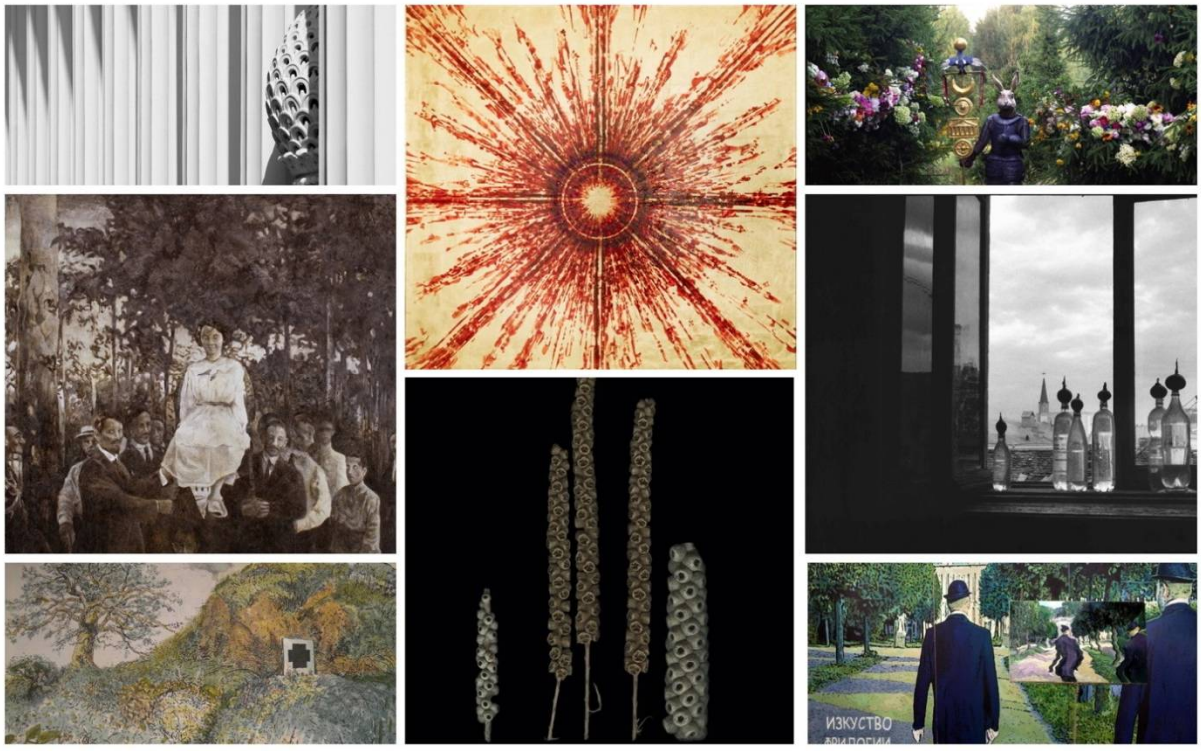
В Музейно-выставочном комплексе Московской области «Новый Иерусалим» (г. Истра) с 18 января до 11 мая 2020 года открыта выставка работ заслуженного художника России, члена-корреспондента Российской академии художеств Николая Рыбакова «Енисейский меридиан», на которой представлено около 50 картин и эмалей.

Николай Рыбаков – лауреат общесоюзного конкурса «Золотая кисть» (Москва, 1991), лауреат Балтийской биеннале графики (1995), французского Национального общества изящных искусств (Лувр, 2012), участник множества отечественных и зарубежных выставок от Австралии до Парижа. Произведения художника представлены в Третьяковской галерее, Музее Востока и в Русском музее.

Еще в 1980-х годах в поисках художественной идентичности он обратился к археологическому и этнографическому материалу, много путешествовал по Сибири от Таймыра до Тувы, участвовал в экспедициях. На грани абстрактного и предметного, где слегка улавливаются архаические образы, художник сформировал собственный художественный стиль. Его пластические поиски заряжены многими впечатлениями от неолитического искусства Минусинской котловины до следов манихеев в Хакасии периода раннего Средневековья. Николай Рыбаков пришел к созданию собственного неповторимого стиля, который неизменно вызывает интерес у настоящих ценителей искусства.

Творчество Николая Рыбакова – попытка почувствовать и выразить глубину времени и «дух места». Для его работ характерна сложная фактурная организация поверхности, экспрессивные красочные мазки.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств. На основе пресс-релиза



«Зимний сад»

Художественный проект Крокин галереи

В Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств – Галерее искусств Зураба Церетели с 22 января до 1 марта 2020 года был представлен художественный проект Крокин галереи «Зимний сад», в который вошло более 70 произведений живописи, графики, фотографии, видео и арт-объектов.

Среди участников выставки: Юрий Аввакумов, Владимир Анзельм, Константин Батынков, Аннушка Броше, Алексей Гинтовт, Нина Котёл, Сергей и Татьяна Костриковы, Владимир Куприянов, Богдан Мамонов, Александр Мареев (Лим), Аркадий Насонов, Валерий Орлов, Алексей Политов и Марина Белова, Проект Фенсо (Антон Смирнский, Василий Смирнов, Алик Полушкин), Владимир Ситников, Елена Самородова и Сергей Сонин, Михаил Розанов, Сергей Шутов, Андрей Филиппов, Ольга Чернышева, Антон Чумак.

Зимний сад в метафорическом смысле – убежище, пребывание в особом состоянии вечного лета, в процессе выстраивания искусственной или желаемой реальности, сложно формулируемой альтернативы тому, что происходит вовне, в пространстве зимы.

Образ сада в своем вариативном символизме изначально укоренен в нашем сознании, нашей идентичности; он обращен к идеальному, утраченному, но априорно нам присущему. Весь арсенал символов и семантической нагрузки, сопутствующей этому образу, уходит к истокам человеческой цивилизации, к онтологическим принципам Бытия, в область сакрального мироустройства. При всей своей поэтике, образ сада в своих первоосновах выходит в иные планы и получает самое разное содержательное наполнение, являясь, по сути, культурным кодом цивилизации, что объясняет многообразие этого феноменального явления в истории. Сады Семирамиды, «закрытые

сады» христианских монастырей, королевские сады и парки Франции и Англии, исламские сады, сады Японии, парки императорской России – список можно продолжать и варьировать. В этом ряду «Зимний сад» – частный случай, один из оттенков этого явления, современная форма, лишенная утилитарности и отчасти обращенная к традиции средневекового вертограда, обнаруживающая свои прототипы в далекой античности.

Зимний сад как мировоззренческая рефлексия в ее нынешнем виде возникла в сознании европейцев и укоренилась на понятийном уровне сравнительно недавно. Сберегая от зимнего холода и выстраивая в своих жилищах оранжереи диковинной растительности, привезенной из раскинутых по планете колоний, стареющая метрополия открыла для себя очередную, растянутую во времени метафору.

С точки зрения архитектуры зимний сад в своем функциональном назначении не содержит чего-либо принципиально нового. Лишенный самостоятельной конструктивной ценности, он становится изящным дополнением, недешевой изюминкой в общем архитектурном замысле.

И если на понятийном уровне зимний сад корреспондирует архитектуре, то она в данном случае не более чем платформа для реализации и формулировки многосложного в своих частностях мировоззрения, приоткрывающего завесы личного, приватного пространства, сокровенного убежища или представления о нем.

Само понятие «зимний сад» и феноменально, и парадоксально одновременно. Оно содержит выразительную антиномию умирания и цветения, жизни и смерти, умозрительного и зримого. Если на уровне архитектурного прочтения зимний сад – форма обустройства интерьера, то в плане содержания он как явление полнее раскрывается в жанре «пейзажа состояния» – вне зависимости от изображения и деталей.

Это особая территория, ойкумена экзистенционального пограничья; обращение к памяти, к ее первоосновам, к однажды утерянному лету – вечное цветение в стуже внешней зимы.

Александр Петровичев, Крокин галерея.
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Проект «Световая и фарфоровая природа женщины» Константина, Марины и Александры Худяковых

Цифровое и аналоговое искусство в Российской академии художеств

Цифровое и аналоговое искусство в рамках проекта «Световая и фарфоровая природа женщины» было представлено в едином пространстве выставочных залов Российской академии художеств с 22 января по 16 февраля 2020 года. Экспозицию составили произведения дизайнера, живописца, художника-мультимедиа, заслуженного художника России, академика Российской академии художеств, вице-президента и члена Президиума РАХ Константина Васильевича Худякова, его супруги, художника, дизайнера и архитектора Марины Леонидовны Худяковой, а также авторские художественные куклы, созданные их дочерью, членом Ассоциации художников-кукольников, академиком Российской академии художеств Александрой Константиновной Худяковой.

Константин и Марина Худяковы изучали в МАРХИ архитектуру под руководством профессоров-конструктивистов, учились живописи и графике у реалистов, сюрреалистов и футуристов, «дышали воздухом архитектурного авангарда» знаменитого общежития – Николаевского Дома Коммуны, были художниками инновационного дизайна множества экспозиций крупнейших исторических музеев, в том числе музеев Ленина в стране и за рубежом.

Стремление довести до совершенства свою работу, пристальное внимание к деталям и любование ими, очевидно, наряду со взглядом на мир архитектора и стремлением к новейшим технологиям привели художников к использованию компьютерных возможностей в искусстве. В конце 90-х они полностью перешли

в своем творчестве на цифровые технологии применительно к изобразительному искусству.

Парадокс в том, что, освоив технологический и эстетический опыт мечтателей XX века в цифровом искусстве, в том числе в виртуальной и дополненной реальности, авторы своего нового проекта «Световая природа женщины» превращают его в оружие против засилья в мультимедийном пространстве непрофессионализма, порождающего тотальную непредсказуемую вседозволенность, переходящую в вопиющую пошлость. Художники создают свои и бьют Кэрроловы зеркала, извлекая из них отрефлексированные из реалий и художнически оцифрованные персонажи, объекты и сюжеты. Это новое Цифровое Зазеркалье отражает причудливые и умудренные большим жизненным опытом понятия добра и зла, красивого и безобразного, возможного и невозможного, свободы и вседозволенности, правды и лжи в изобразительном искусстве. Художники предлагают зрелищный проект, в котором устраивают столкновение между правдой и ложью в инновационном искусстве.

Изобразительное искусство стоит на пороге возрождения в совершенно головокружительном качестве: наконец появились носители изображения высокого разрешения и достаточного размера, они теперь могут сочетаться со всеми мыслимыми и немыслимыми возможностями цифрового кино, компьютерной графики, интерактивного режима. Стремительно осваиваются VR и AR-технологии (виртуальной и дополненной реальности), интерактивные и инновационные программы, стерео и голография. Появилась возможность создания с помощью компьютера Настоящей Картины, дающей возможность бесконечного погружения в ее бездонные и непредсказуемые ресурсы. Технология виртуальной реальности, так же как и дополненной реальности, позволяет преодолевать ФОРМУ путем перехода одной формы в другую при помощи художнической авторской иллюзии. Здесь форма и ее реальность состоят в бесконечной трансформации в новую форму. Пока технические возможности трансформаций таковы, что число вариаций ограничено, но хорошо известно, в какой стремительной пропорции увеличивается мощь электронных устройств. Уже не за горами возникновение пространств, в которых начисто исчезнут прежние ограничения и привязки.

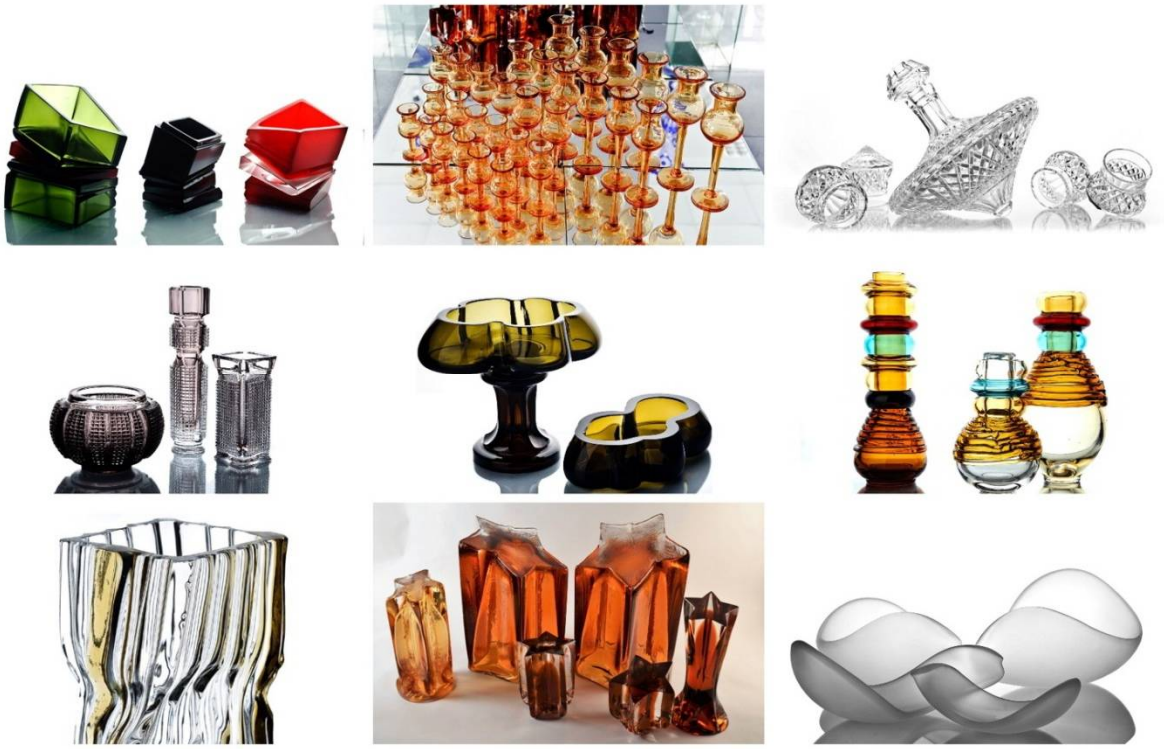
Александра Худякова изучала ремесло художника и мировое искусство во всем их многообразии и сложности прежде всего у своих родителей и, конечно же, в Краснопресненской художественной школе, а затем на факультете дизайна Московского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова, которое, так же как и МАРХИ, образовалось из легендарного ВХУТЕМАСа. Авторская кукла неожиданно для всех в университете стала темой ее дипломного проекта и, как оказалось, настоящим призванием.

Искусство куклы – одно из древнейших явлений мировой культуры. Кукла-игрушка и кукла-модель – два его лика неизменно сосуществуют в пространстве истории. Игровое начало, сказочность и одновременно некое напоминание о машинной цивилизации, отчуждение, двойничество, по мнению исследователей, создали особую «мифологию куклы». В искусстве второй половины XX века, в значительной мере направленного на осознание своей собственной специфики, постижение границ своих собственных возможностей, искусство куклы как отражение антитезы живого/неживого, одухотворенного/механического открывает исключительный простор для выражения

вечно живых проблем современного искусства. А. Худякова далека от понимания куклы как манекена, служащего для демонстрации костюма. Каждое ее новое произведение – это новый образ, новый персонаж, новая история. Прежде всего художника интересует «личность», которую она создает. Замысел диктует форму, материал, внешние атрибуты, позу, костюм, прическу, аксессуары. Фарфор, кружево, бисер, стеклярус, жемчуг, стразы, блестящие цепи и лоскуты драгоценных тканей – все складывается в чеканный рисунок сродни нарядам благородных дам в портретах Северного Возрождения. Зачастую в работах очевидно обращение к знаменитой скульптурной маленькой балерине Эдгара Дега. Последнее – не случайно и является очень важным обстоятельством в художнической позиции автора. Используя в своих работах различные виды пластика (цернит, puppen-fimo, Flumo), А. Худякова отдает предпочтение фарфору, считая его «драгоценным», подобно дереву и камню, материалом. Художник находится в постоянном творческом поиске, экспериментирует, применяет новые приемы, материалы, технологии. Одной из первых в нашей стране она стала создавать шарнирные куклы. Впервые использовала в кукле металлизированный фарфор (серия «Отражения» на темы произведений К. Худякова). Эффект зеркальной металлизации приближает куклу к скульптуре, однако шарнирная подвижность возвращает ей игровую природу.

А. Худякова не берется охарактеризовать стиль, в котором она работает. «Искусство авторской куклы – это синтетическое искусство, – отмечает она, – причем не только в плане соединения различных материалов, техник, ремесел, но и в своеобразной игре со стилями. Все, что способно реализовать тот самый, задуманный художником образ, используется без оглядки на общепринятые рамки и правила». Ренессанс, Восток, ар-деко – причудливая смесь ассоциаций, авторское воображение рождают сказочные образы работ. На выставке было представлено несколько десятков произведений разных лет – настоящий праздник фантазии и красоты.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«Лед и пламень»

Выставка произведений художников Гусевского хрустального завода

Произведения художников Гусевского хрустального завода были представлены на выставке «Лед и пламень» с 28 января до 2 февраля 2020 года в Российской академии художеств.

Экспозицию составили около 40 уникальных произведений, демонстрирующих неповторимый авторский почерк мастеров, неисчерпаемость творческой фантазии профессионалов и образное богатство стекла.

История Гусевского хрустального завода насчитывает несколько веков. Основанное в 1756 году знаменитым промышленником Акимом Мальцовым, получившее широкую известность и признание предприятие продолжает сохранять и развивать лучшие традиции русского стеклоделия. Секреты талантливых умельцев были бережно пронесены сквозь столетия и приумножены потомками. Завод производит хрусталь с содержанием свинца 24%, что придает изделиям определенную тяжесть, особую прозрачность и сияние. Применение окислов редкоземельных металлов обеспечивает широчайшее многообразие оттенков цветовой гаммы. Оригинальные дизайнерские идеи в сочетании с высоким качеством ручной работы, использование традиционных приемов и возможностей современного производства, разнообразие произведений позволяют легендарному предприятию неизменно находиться на пике актуальных художественных тенденций.

Произведения гусевских мастеров давно завоевали признание специалистов и ценителей декоративно-прикладного искусства во всем мире. Лучшие работы, представленные на международных выставках, неоднократно получали высшие награды за оригинальность и самобытность художественных решений, уникальность

и виртуозность исполнения, разнообразие форм, цветовой гаммы и декора. Образцы изделий из Гусь-Хрустального находятся во многих музейных собраниях, в том числе в Государственном Русском музее, Государственном Эрмитаже, Государственном историческом музее, музее-заповеднике «Царицыно», Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства, Музее художественного стекла Елагиноостровского дворца-музея декоративно-прикладного искусства и интерьера XVIII–XX вв., Владимиро-Суздальском музее-заповеднике, в музеях стекла в Корнинге (США) и Осаке (Япония), отечественных и зарубежных галереях и частных коллекциях. В числе заказчиков предприятия – Администрация Президента, Государственная Дума, Совет Федерации, мэрия Москвы, «Газпром», «Лукойл», «Аэрофлот», «Красный Октябрь» и многие другие. Завод удостоен знака Почетного члена Гильдии поставщиков Кремля.

Самобытные авторские работы, эксклюзивные произведения, образцы для серийного производства создает **творческий коллектив завода – главный художник Владимир Иванович Касаткин, его молодые коллеги Александр Грызунов, Светлана Березина и Наталья Любимова, гравер Максим Морозов, талантливые мастера – выдувальщики и алмазчики.**

Работы этих авторов составили экспозицию выставки. В ее основе – произведения заслуженного художника РФ, почетного члена Российской академии художеств, почетного гражданина города Гусь-Хрустального Владимира Ивановича Касаткина – одного из тех талантливых мастеров, произведения которых называют мерилом эстетического и технического уровня Гусевского хрустального завода. Его творчество опирается на богатый производственный опыт и глубокое знание технологических процессов, специфики материала и тонкостей его обработки.

В.И. Касаткин родился 4 сентября 1945 года в городе Гусь-Хрустальном Владимирской области, в 1971-м окончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. В самом начале творческого пути, в конце 1960-х, Владимир Касаткин вошел в уже сложившийся коллектив профессиональных художников – представителей «гусевской школы». Найти свое место в нем помогли стремление раскрыть секреты ремесла, поиск и освоение различных подходов к работе со стеклом.

Гусевскому хрустальному заводу В.И. Касаткин посвятил более полувека. Трудно переоценить его вклад в развитие гусевской школы художественного стекла. Он обогатил ее оригинальностью форм, изысканностью цветовых решений, эмоциональностью, глубиной образов, высоким мастерством. Стекло для Касаткина – не только любимый материал, которому он посвятил жизнь, но и основа для создания собственного, особого мира. Красота его стекла – творческое отражение этого мира, отражение его личности.

Десятки спроектированных им образцов сувенирной и массовой продукции вошли в заводской ассортимент. Наряду с дизайнерскими проектами Владимир Касаткин создает уникальные авторские произведения. Источники его вдохновения – богатые традиции русской культуры, история страны, классическое искусство Востока, поэзия природы, загадки мироздания, психология человеческих взаимоотношений.

В авторских работах проявляется творческая индивидуальность художника. Их отличают лаконичность, конструктивная ясность и ярко выраженная идея, сильные,

уверенные линии форм в сочетании с отточенностью декоративных приемов. Касаткин – художник широкого творческого диапазона. Он умело использует все известные техники, владея приемами гутного формообразования, широкоплоскостной и алмазной гранью, применяет оригинальную авторскую технику, сочетающую пескоструйную обработку и гравировку, что создает богатую фактуру произведения.

На выставке в Российской академии художеств были представлены созданные мастером в 2017–2019 годах работы, демонстрирующие многогранность его дарования. Во многих его произведениях выразительно решена национальная тема. Среди них – хорошо известные композиции «Русь», «Сапожки», ваза «Традиция», ставшая символом Гусевского хрустального завода, а также представленные на выставке композиция «Кокошники», которая поражает тончайшим рисунком и филигранной резьбой, и ладья «Садко» с ее выверенностью формы и глубиной цвета.

Оригинальностью замысла, мастерским владением цветом, фактурой отличаются работы, посвященные теме Великой Отечественной войны. При минимализме декора художнику удается создавать эмоционально сильные скульптурные композиции. В работе «Звезды Победы» стекло выглядит живым, хранящим движение горячей массы, наполненной цветом, а само произведение – олицетворением устойчивости, силы. Несмотря на характерную для его работ строгость колористических решений, художнику удается воплощать удивительно глубокие образы. В композиции «Дни боевые» лаконичная форма, мягкие плавные линии силуэтов, колорит, обработка поверхности создают образ, наполненный человеческим теплом, словно хранящим прикосновение рук. Эмоциональны и содержательны работы «Бухара», «Архипелаг», особой музыкальностью линий отличается композиция «Белый цвет».

В начале XXI века, когда Гусевской хрустальный завод был сориентирован на выпуск эксклюзивной премиальной продукции, В. Касаткин разработал новые коллекции изделий, которые стали не только декоративными акцентами современных интерьеров, но и объектами коллекционирования. Творчество В. Касаткина благодаря многообразию образных решений, технических приемов подобно энциклопедии стеклоделия.

Обращаясь к воплощению нового замысла, В. Касаткин никогда не ограничивается созданием эскиза. Как подлинный универсальный Художник он может продумать и создать свою работу с момента горячего набора стекла до последнего алмазного штриха. Он работает с мастерами у раскаленной печи, участвует в создании формы – основы произведения, отмечает нюансы огранки в цехе шлифовки, руководит процессом пескоструйной обработки.

Произведения мастера вошли в сокровищницу мирового искусства. Стекло Владимира Касаткина представлено в коллекциях крупнейших музеев, российских и зарубежных частных собраниях. Он – автор призов многих престижных спортивных соревнований, конкурсов и фестивалей, в числе которых «Новая волна» и «Россиянин года». В Музее хрусталя имени Мальцовых (Гусь-Хрустальный, филиал Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника) собрано более 60 авторских работ Касаткина. Его творчество отмечено высокими профессиональными наградами.

Экспозицию выставки дополняют произведения молодых талантливых художников. Работы из прозрачного и цветного хрусталя представила **Светлана Березина** (р. 1986)

– выпускница челябинской художественной школы, Челябинского художественного училища, Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица. Ее дипломная работа, выполненная на Дятьковском хрустальном заводе, была запущена в серийное производство и вошла в новый каталог изделий предприятия. С 2014 года она – художник Гусевского хрустального завода им. А. Мальцова, постоянный участник выставок и симпозиумов. Авторские работы Светланы Березиной удостоены высоких наград. Произведения находятся в Государственном Владимиро-Суздальском музее-заповеднике, Музее художественного стекла (Санкт-Петербург), а также в частных собраниях российских и зарубежных коллекционеров.

Наталья Любимова (р. 1988) – выпускница факультета промышленного дизайна Владимирского государственного гуманитарного университета. В 2010 году она стала победителем конкурса молодых художников, организованного Гусевским хрустальным заводом, и была приглашена на работу. Н. Любимова – участница областных и всероссийских выставок, стипендиат Всероссийского смотра-конкурса «Молодые дарования – 2019», делегат IV Международного ремесленного конгресса в Санкт-Петербурге, организатор творческих классов в городском детском клубе, автор хрустальных символов Всероссийского Дня семьи, любви и верности, конкурса «Мисс Россия World», «Варвариных дней в Гусь-Хрустальном», специальных призов для выдающихся спортсменов. На выставке демонстрировались ее композиции «Марокко», «Фламинго», «Ход мысли».

Декоративным произведением, художественное оформление которого выполнено в технике ручной гравировки, представлено творчество **Максима Морозова** (р. 1982) – выпускника школы искусств им. М.А. Балакирева. Он – участник выставок и творческих конкурсов. Обладатель третьей премии конкурсной программы XI фестиваля народных мастеров и художников России «Жар-птица – 2016», стипендиат Всероссийского смотра-конкурса в области декоративно-прикладного и народного искусства «Молодые дарования – 2017», лауреат смотра-конкурса «Молодые дарования – 2018». В 2019 году распоряжением губернатора Владимирской области был удостоен звания «Мастер земли Владимирской».

Наборы для вина «Карусель», «Кватро», «Петроградский» демонстрировал на выставке в РАХ **Александр Грызунов** (р. 1969) – выпускник художественно-графического факультета Владимирского государственного педагогического института, разработчик более 170 новых изделий для ОАО «Стеклохолдинг» (г. Гусь-Хрустальный). С 2010 года – художник Гусевского хрустального завода, занимается разработкой новых изделий и выполнением специальных заказов высокой сложности, участник международных выставок и симпозиумов, обладатель премий Всероссийского конкурса «Молодые дарования» (2013, 2015). В 2014 году Александру Грызунову присвоено почетное звание «Мастер земли Владимирской». В 2016 году его портрет был помещен в Галерею славы Владимирской области.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«Времена года»

Выставка произведений Ларисы Ушаковой

Российская академия художеств с 12 до 23 февраля 2020 года представила выставку произведений заслуженного работника культуры Российской Федерации, профессора кафедры живописи, графики и скульптуры Южного федерального университета, члена-корреспондента Российской академии художеств Ларисы Георгиевны Ушаковой. В экспозицию вошло около 50 живописных произведений разных лет в жанрах натюрморта, пейзажа, портрета, монументально-декоративной живописи.

Азы художественной грамоты и любви к изобразительному искусству Ушакова освоила в городе Грозном, где родилась 4 марта 1960 года и посещала в школьные годы изостудию художника Н.Ф. Ломтюгина. В активную творческую работу автор включается после окончания в 1982 году художественно-графического факультета Ростовского педагогического института, где училась у известного донского живописца В.А. Трунина. В это же время начинается педагогическая деятельность Л.Г. Ушаковой – на кафедре изобразительного искусства.

В 1991 году Лариса Георгиевна завершает обучение в аспирантуре Московского педагогического государственного университета имени В.И. Ленина, где успешно защищает кандидатскую диссертацию под руководством профессора А.Е. Терентьева, который сумел увидеть в молодой художнице «тонкого колориста и хорошего рисовальщика». А с 1997 года начинает свою педагогическую деятельность в стенах Ростовского художественного училища имени М.Б. Грекова, которую продолжает и в настоящее время.

Л.Г. Ушакова – разносторонний мастер, успешно работающий как в станковом, так и в монументальном искусстве. Художником выполнен ряд росписей в интерьерах общественных зданий России и за рубежом. Например, по ее эскизам оформлена

экспозиция Музея истории национально-освободительной борьбы на Кипре. Лариса Ушакова регулярно участвует в отечественных и зарубежных выставках, а ее творчество представлено в музейных и частных коллекциях России и других стран.

По мнению исследователей, она является продолжателем такого направления искусства, как «южнорусский импрессионизм». Реалистическая основа, крепкий рисунок, классическая композиция – характерные черты произведений Л.Г. Ушаковой. В созданных живописных образах, где предпочтение отдается сюжетам ландшафта Юга России, живое движение мазка моделирует ритмику цветовой пластики всей поверхности холста. Особый интерес к предмету, вынесенному на открытое пространство, и его преображению под воздействием световоздушной среды у Ларисы Ушаковой в сущности есть исследование, затрагивающее ряд сложных профессиональных проблем. Но это далеко не просто рациональное распределение света и тени на объемах в масштабе пространства. Световоздушная среда – это необходимая образная составляющая в полноценном построении художественного произведения, а иногда и его главное выразительное средство, несущее в себе значительной силы эмоциональный заряд, или подтекст, определяющий звучание конкретной высказанной автором мысли.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств
на основе статьи искусствоведа Валерия Рязанова



Презентация скульптуры «Петр Великий» работы З.К. Церетели

В зале «Яблоко» Музейно-выставочного комплекса Российской академии художеств 20 февраля 2020 года состоялась презентация скульптурной композиции «Петр Великий» работы лауреата премии Пикассо, посла доброй воли ЮНЕСКО, президента РАХ Зураба Константиновича Церетели. Величественная 6-метровая скульптура, выполненная в бронзе, будет установлена на улице Юннатов в Савеловском районе города Москвы.

В 2022 году наша страна будет праздновать 350-летие со дня рождения первого Императора – Петра I, реформатора и просветителя, кардинально изменившего облик государства. В соответствии с Указом Президента Российской Федерации В.В. Путина эта дата будет отмечена рядом торжественных мероприятий. Самозабвенно преданный России, Петр Великий до сих пор остается для потомков ярким примером служения своему Отечеству.

В презентации приняли участие: автор скульптуры, президент Российской академии художеств, полный кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством», лауреат премии Пикассо, посол доброй воли ЮНЕСКО Зураб Церетели; вице-президент Российской академии художеств, народный архитектор РФ, президент Союза архитекторов России и Союза московских архитекторов Николай Шумаков; главный редактор журнала «Московское наследие», заместитель председателя комиссии по культуре и культурно-историческому наследию Общественной палаты города Москвы Филипп Смирнов; генеральный директор компании «РГ-Девелопмент» Татьяна Тихонова. Модератором выступила обозреватель «Business FM» Валерия Мозганова.

Гостями мероприятия стали: первый вице-президент Российской академии художеств Виктор Калинин; главный ученый секретарь Президиума, академик-секретарь отделения архитектуры Российской академии художеств Олег Кошкин; вице-президенты РАХ Андрей Золотов, Андрей Бобыкин, Татьяна Кочемасова;

исполнительный директор Московского музея современного искусства, академик РАХ Манана Попова; сотрудники аппарата Президиума РАХ; российские художники и архитекторы; видные деятели культуры и искусства.

Образ царя-реформатора воплощен в многочисленных произведениях изобразительного искусства, литературе, кинематографе. Памятники российскому императору установлены во многих российских городах и за рубежом. Президентом Российской академии художеств З.К. Церетели созданы величественные монументальные скульптурные композиции: «300 лет российского флота» в Москве, памятник Петру I в Санкт-Петербурге.

«*Кардинально изменивший облик государства, самозабвенно преданный России, Петр Великий до сих пор остается для потомков ярким примером служения Отечеству. Для меня большая честь и творческая радость снова обратиться к образу Петра Великого. Его яркая, сложная личность вдохновляет каждого из художников, указывает путь поиска и эксперимента. Я верю, что этот памятник станет еще одной главой в истории увековечивания памяти императора и его славных дел*», – рассказал автор произведения Зураб Церетели.

«*Нам всем повезло, что мы живем в эпоху Зураба Константиновича, потому что это, бесспорно, человек возрожденческого плана. Вспомните Микеланджело, Леонардо да Винчи, Донателло – Церетели смело можно поставить в один ряд с этими великими творцами. По поводу проекта "Петровского парка" можно сказать одно: качество жизни возрастает и переходит в несколько иную категорию – все говорит о том, что квартал станет комфортным местом для жизни. А скульптура Зураба Церетели, которая расположится в центре комплекса, грамотно поддержит его структуру. Будем надеяться, что когда-нибудь все произведения Зураба Константиновича, включая знаменитое "Яблоко", наконец-то "выкатятся" из его мастерской в город, и не только мы, москвичи, порадуемся, что есть такие великие мастера, но и гости столицы в этом убедятся*», – отметил это событие Николай Шумаков, народный архитектор РФ, президент Союза архитекторов России и Союза московских архитекторов.

«*Скульптуру установят летом, скорее всего в июле, в рамках реализации проекта благоустройства комплекса. Он станет нашим первым "жильцом", который будет символом и хранителем комплекса. Историческое окружение жилого комплекса "Петровский парк" нашло свое отражение в колористических решениях фасадов и дизайне входных групп этого жилого комплекса. На благоустроенной дворовой территории будет воссоздана атмосфера садов петровского времени и размещена скульптурная композиция, посвященная Петру I работы Зураба Церетели. Мы гордимся, что он доверил нам свое творение и это произведение искусства*», – прокомментировала Татьяна Тихонова, генеральный директор компании «РГ-Девелопмент».

Текст: Е. Клембо. Фото: И. Новиков-Двинский.
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«Отечество. История. География»

Выставка произведений Салавата Щербакова в Российской академии художеств

Российская академия художеств представила 26 февраля – 15 марта 2020 года выставку произведений известного российского скульптора, народного художника России, академика и члена Президиума Российской академии художеств, профессора Салавата Александровича Щербакова «Отечество. История. География».

Творчество одного из ведущих современных скульпторов, потомственного художника С.А. Щербакова масштабно и многогранно. Салават Щербаков родился в 1955 году в Москве и прошел прекрасную профессиональную школу. В 1978 году окончил Московскую художественно-промышленную академию им. С. Г. Строганова, где его наставниками были такие выдающиеся мастера, как В.И. Дерунов, А.Н. Бурганов, Г.А. Шульц, Б.К. Орлов, Ю.П. Поммер и другие. С 1990-х годов Салават Щербаков активно участвует и побеждает в целом ряде конкурсов по монументальному искусству. Большой талант, невероятное трудолюбие, обширные знания позволили скульптору уверенно войти в художественную жизнь страны.

В профессиональном багаже скульптора – памятники и архитектурно-скульптурные ансамбли, декоративные скульптурные композиции, мемориальные памятники и доски. Им разработано более десяти уникальных интерьеров музейных и общественных зданий. Лучшие станковые произведения представлены в Государственной Третьяковской галерее, Оружейной палате Московского Кремля, Московском музее современного искусства, Государственном Русском музее, во многих музеях России и зарубежных стран: в Лондонской галерее искусств и других музеях. Ряд работ приобрели частные галереи Швеции, Франции, Бельгии, Голландии, США, Австралии.

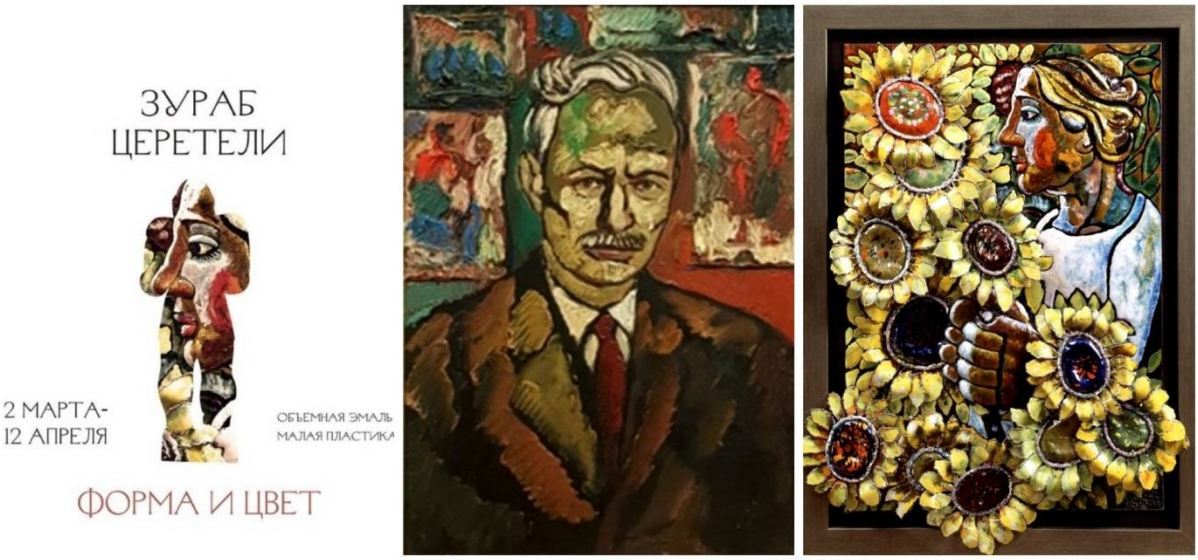
С.А. Щербаков – автор множества скульптурных композиций, посвященных ключевым событиям отечественной истории, памятников российским государственным деятелям, ученым, космонавтам, историческим фигурам, деятелям культуры и искусства. На выставке были представлены портреты архитектора К.А. Тона (Москва, музей Храма Христа Спасителя), скульптора А.Г. Сотникова (Москва, «Музейон»), художника И.С. Глазунова (Москва, частное собрание), маршала А.М. Василевского и государственного деятеля П.А. Столыпина, авиаконструкторов С.П. Королева и А.Н. Туполева, инженера В.Г. Шухова, географа Б.Б. Родомана, Президента РФ Б.Н. Ельцина и другие.

Зрителям представилась уникальная возможность проследить за процессом работы над произведением и воплощением идеи автора на примере памятника «В борьбе против фашизма мы были вместе» на Поклонной горе (г. Москва) и мемориала Победы Красной Армии над фашизмом в Израиле (г. Нетания), модели которых были представлены на выставке.

С.А. Щербаков создает произведения, которые входят в историю и культурный облик многих российских городов и регионов – от Хабаровска до Калининграда, от Мурманска до Крыма. Большинство монументальных произведений мастера установлены в его родном городе – Москве. В экспозицию вошли эскизы и фрагменты одного из главных монументальных сооружений столицы – Памятника князю Владимиру на Боровицкой площади, скульптуры Александра I и Патриарха Гермогена (Москва, Александровский сад), образы святителей, созданных для Храма Христа Спасителя «К 100-летию восстановления патриаршества в России». Впервые представлен рельеф для фасада Главного храма Вооруженных сил РФ, возводящегося в парке «Патриот».

Экспозиция была построена по тематическому принципу и раскрывала ключевые сюжеты, мотивы и образы, которые Салават Щербаков разрабатывает с начала 1990-х годов. Помимо ретроспективного характера, выставка «Отечество. История. География» исследует условия присутствия скульптуры в городском пространстве. Художественные фотографии, дополняющие скульптурные произведения, создают эффект погружения в архитектурно-пространственную среду города и позволяют увидеть знакомые всем москвичам монументы под другим углом зрения. Дополнили экспозицию видеохроники, представляющие технологический процесс работы над известными скульптурами, этапы монтажа монументов и церемонии их открытия.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«Форма и цвет. Объемная эмаль. Малая пластика»

Выставка произведений Зураба Церетели в Ростове-на-Дону

Выставка произведений народного художника России, президента Российской академии художеств Зураба Константиновича Церетели «Форма и цвет. Объемная эмаль. Малая пластика» представлена 2 марта – 12 апреля 2020 года в «Шолохов-Центре» Ростова-на-Дону.

Зураб Церетели родился в Тбилиси в 1934 году. В начале 50-х годов поступил в Тбилисскую государственную академию художеств, отделение живописи. В конце 60-х побывал в Париже. Знакомство с современным искусством, посещение мастерской Пабло Пикассо, дружба с Марком Шагалом определили круг творческих интересов и приоритетов в искусстве молодого художника. С 1970-х годов активно работает как художник-монументалист и скульптор в Грузии, России и за рубежом. С 1997 года – президент Российской академии художеств. В 1999 году основал Московский музей современного искусства (ММОМА). Основой коллекции музея стало личное собрание произведений искусства XX века. Народный художник СССР и РФ, посол доброй воли ЮНЕСКО (с 1996), действительный член Европейской академии наук и искусств, член Академии Де Боз Ар (Франция) и Академии Сан Фернандо (Испания), кавалер Ордена Почетного легиона Франции. Живет и работает в Москве.

По окончании Академии художеств Зураб Церетели работал в институте этнографии Грузии. Изучение древних памятников, потрясение от композиционного строя и колористики мозаик и росписей Гелатского монастыря, церкви Св. Николая определили интерес художника к этому виду искусства на всю жизнь.

После многолетних поисков и работы в эмальерной технике (с 1970-х годов), художник смог создать эмалевые панно больших и даже огромных размеров. Стандартная ограниченная палитра пигментов для эмали обрела бесконечное множество цветов и оттенков. Благодаря мастеру древняя камерная техника перешла в разряд монументального искусства. Также она стала синтезировать различные жанры

и техники: эмали-рельефы, эмалевые панно в технике объемной живописи, трехмерный объект в эмали.

Интерес Зураба Церетели к объему в живописи в первую очередь обусловлен вниманием к цвету. Подобно древним, которые огромное значение придавали символическому языку цвета, художник без устали очаровывается всевозможными оттенками эмали, отзывающимися на каждое «прикосновение» света: выпуклые поверхности становятся еще более рельефными, а отражение света на любой неровности оживляет изображение. К тому же даже при небольшом изменении угла зрения эмаль меняет свой цвет.

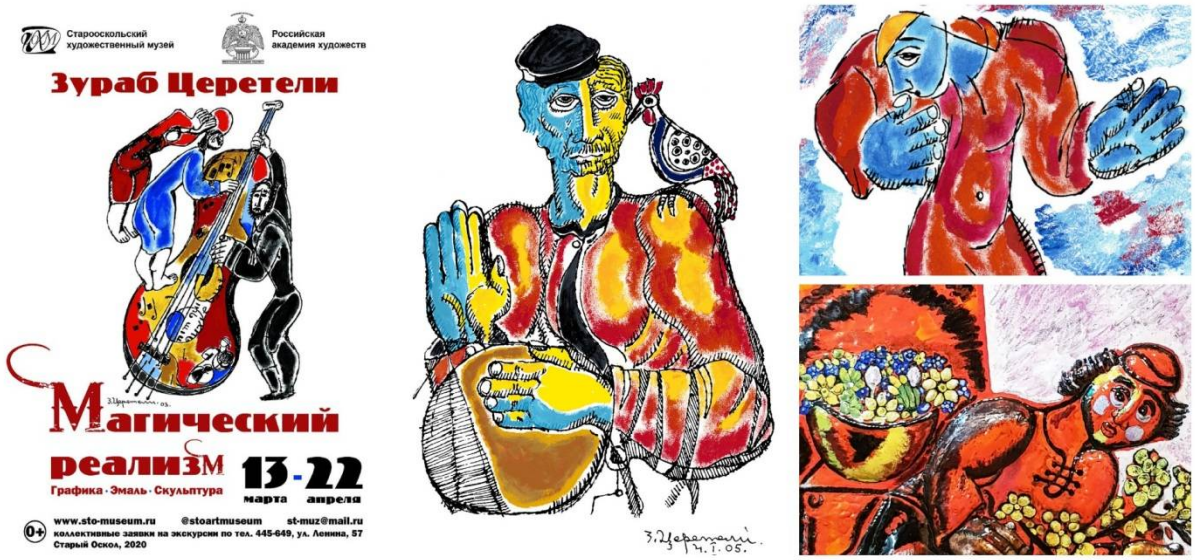
Эмальерные панно З. Церетели невероятно насыщены по колориту, радостны и гармоничны. Это бесконечный мир образов. Помимо натюрмортов и пейзажей мастер создает жанровые картины, которые населяют его любимые персонажи и воспоминания детства – деревенские и городские жители, уличные музыканты и футбольные болельщики, шарманщики и рыбаки, сыровары и дворники, башмачники и пилигримы. Сложные переливы цвета и света, игра форм и объемов создают впечатление особенной глубины и насыщенности пространства, погружают зрителя в реальный и фантастический мир.

В сюжетах – праздники и будни, пейзажи и жанровые сценки, созданные по впечатлениям от зарубежных поездок и воспоминаниям о Грузии, портреты друзей и близких. Бесспорным украшением выставки являются многочисленные натюрморты, на которых чаще всего можно увидеть любимые цветы Церетели – подсолнухи. Для художника эти цветы не просто повод взбодрить портретную или жанровую композицию – через них раскрывается его философия жизни и живописи, здесь торжествуют цвет, свет, добро, любовь и изобилие.

На выставке представлено 40 работ мастера. Помимо эмалей – персонажи из скульптурной серии «Горожане». Это своеобразная сага о жителях родного города художника, Тбилиси, воспоминания его детства и юности.

Специально для выставки в Ростове впервые покинул стены мастерской маэстро портрет М.А. Шолохова, созданный в 1983 году.

На основе пресс-релиза музея.
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«Магический реализм»

Выставка произведений Зураба Церетели в Старом Осколе

В Старооскольском художественном музее с 13 марта по 22 апреля 2020 года состоялась выставка произведений президента Российской академии художеств, народного художника СССР, посла доброй воли ЮНЕСКО Зураба Константиновича Церетели. Экспозицию составили более 70 произведений знаменитого мастера, выполненных в технике объемной эмали, а также графические листы и станковая скульптура.

«Магический реализм» – одна из серий экспозиций, показанных в 2019 году к 85-летию художника. Многочисленные выставки, посвященные его юбилею, с успехом прошли в России и за рубежом: «Зураб Церетели: больше, чем жизнь» в лондонской галерее «Саатчи», «Возможные миры» в Баку, «Познание Добра» в Санкт-Петербурге, выставки в Лихтенштейне, Тбилиси, Саратове, Самаре, Томске, Подольске, Кирове, Вологде, Ярославле. Экспозиции 2020-го продолжают знакомить зрителя с многогранным творчеством крупнейшего современного скульптора, живописца, монументалиста.

Основа искусства Зураба Церетели – интерес к Человеку. Нет незначительных, неинтересных моделей и персонажей, ситуаций и происшествий. Всюду он видит характер, эмоцию, особые энергетические импульсы, магию события. У термина «магический реализм» есть коннотация: «притягательный». Человек, его внутренний мир и сложная духовная жизнь, индивидуальность – эти понятия занимают центральное место в творчестве мастера.

Помимо эмалей, на выставке были представлены персонажи из скульптурной серии «Горожане». Это своеобразная сага о жителях родного города художника, Тбилиси, воспоминания его детства и юности.

На основе пресс-релиза.
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«Между небом и землей»

Выставка произведений Любови Савельевой

Российская академия художеств 3–22 марта 2020 года представила юбилейную выставку произведений народного художника России, академика Российской академии художеств, признанного мастера декоративного искусства Любови Ивановны Савельевой «Между небом и землей».

Творчество Любови Савельевой – особая страница в истории современного искусства. С первых ее работ ярко проявилась неординарность творческой личности, обозначился индивидуальный самобытный путь в искусстве, всегда созвучный времени или опережающий его. Юбилейная выставка включает произведения разных лет. Удивляет универсальное дарование автора. Она работает со стеклом, керамикой, не менее успешно в графике, занимается живописью, пишет стихи, создала особую форму авторского высказывания – стихографику.

Л.И. Савельева родилась в Москве. В 1966 году окончила Московское высшее художественно-промышленное училище (МГХПА им. Строганова) по специальности художественное стекло. Ее педагогами были известные художники Г.А. Антонова, Б.А. Смирнов, В.П. Статун. Сразу после окончания МВХПУ Савельева становится постоянным участником художественных выставок. Первые работы она выполняла на Дятьковском заводе художественного стекла. В 1974–1978 работала на стеклозаводе «Красный май».

Особый глубоко личностный склад мышления Л. Савельевой, эмоциональность и безошибочное видение свойств материала и технических приемов в каждом конкретном замысле приводят к открытию. Понятие «авторский стиль» в полной мере применимо к ее творениям. «Взлететь – переступить себя», полет в пространство, прорыв, окрыленность – в этих словах заключен истинный смысл творческого порыва автора в реализации своих идей. Мир ее произведений многогранен и богат, светел и драматичен.

В 1975 году Савельева создала уникальную пластическую композицию «Сокольники», ставшую знаковой в творчестве автора, равно как и в обновлении линии развития в отечественном стеклоделии. Полые прозрачные объемы стали поэтичной метафорой стекольного пространства, пейзажа, населенного людьми, птицами, расписанными силикатными красками. Вслед появились «Земля», «Автопортрет в пространстве», «Бассейн», «Бухта Посьет», «Двое» и десятки других работ, в которых автор развивает свою версию стекольного микромира.

Живописная свободная манера росписи Савельевой, всегда узнаваемой, развивалась параллельно с видоизменением пластической формы декоративного предмета из цветного стекла: авторские циклы «Кресла», «Мои современники», «Мои соседи», «Вместе», «Здравствуй племя младое, незнакомое».

Савельевой удалось развить и продолжить уникальную традицию пластики из стекла, начатую В. И. Мухиной. Одна из ее лучших работ – серия «Скорбящие» с изображением группы женщин, словно застывших в скорбной позе, жестах. Л. Савельева одна из первых обратилась к работе с плоским листовым стеклом, к технике спекания (фьюзинг) этого необычного материала, создав серию портретов поэтов: «А. Пушкин», «Н. Гоголь», «Ф. Тютчев», «А. Ахматова», а также жанровые сцены.

Особый творческий и смысловой ход заключается в изобретенной авторской технике, соединившей стекло и металл. В 2010–2014 годы Савельева создает пластические рельефы, в которых фигуры, вырезанные вручную из медных пластин, вплавлены внутрь стеклянного пласта («Ангел», «Кто мы», «Люди», «Матери», «Бегущие»).

Именно в таких авторских придумках проявляется индивидуальный стиль, неповторимый почерк мастера. Мудрая простота, высокий смысл и духовное начало представляются самыми сильными и значительными чертами художественных творений Любови Савельевой. «Застывшее стекло – как форма мысли, как форма чувства, форма бытия… В нем воздух и безмерное пространство!». Эти слова автора объясняют суть ее художественных творений.

К фаянсовой пластике Савельева обратилась в начале 1980-х годов. Непрозрачный белый материал диктует иной образ пространства. «Двое», «Дар», «Облако», «Поэзия и философия», «Мысль о жизни», «Мысли о мире» являют нам мир образов и людей со всеми их жизненными коллизиями. Несомненной удачей автора являются скульптуры «Ангел», «Серафим Саровский», серия портретов Пушкина, Гоголя, «Лицеисты». Дальнейшее развитие пластической формы происходит в 2015–2019 годы в таких работах, как «Разговор», «Шахматист», оригинальной композиции с двусторонним изображением «Двойные портреты». Сочетание белой поверхности и черной графической росписи создает особый декоративный эффект.

Графическое искусство мастера составляет значительную часть творчества. Особый почерк рисунка, сочетающий энергичные по ритму линии, штрих, пятно, геометрические элементы и растительные мотивы, изображение фигур в движении, в сложных ракурсах создают картину многообразного микромира.

Своеобразным художественным открытием Савельевой стала ее «стихографика». Авторские стихи являются частью композиции графического оформления книги, со страниц которой словно звучит слово изображенных персонажей.

Выставка дает представление о творчестве незаурядного художника, силой своего искусства призывающего к размышлениям о смысле бытия.

Творчество Л.И. Савельевой отмечено престижными наградами и премиями различных отечественных и международных организаций, работы экспонировались на многочисленных российских и международных выставках, конкурсах, симпозиумах по стеклу. Произведения художника представлены в собраниях крупнейших музеев России, стран СНГ, в коллекциях галерей США, Бельгии, Дании, Великобритании, Швеции и других стран Европы, в частных коллекциях.

Материал подготовлен на основе статьи доктора искусствоведения,
академика РАХ Л.В. Казаковой.
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

Искусство Евразии

№ 1 (16), 2020

Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:

656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,

международная кафедра ЮНЕСКО

Email: eurasia-art@yandex.ru

Телефон: +7 3852 29-08-77

Адрес страницы в сети Интернет:

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, 2020
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2020