НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 4 (2022)

NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART
SCIENTIFIC JOURNAL

No. 4 (2022)

Санкт-Петербург, 2022

УДК 7.061
ББК 85.03
Н 72

Приглашенный редактор – Михаил Анатольевич Рогов, кандидат искусствоведения, кандидат экономических наук, доцент РАНХиГС, научный руководитель Центра иконографических и визуальных исследований (CIVIS) Фонда «Новое искусствознание»

Invited editor – Mikhail Anatolievich Rogov, PhD in History of Art, PhD in Economics, associate professor RANEPA, Scientific director of the Center for Iconographic and Visual Studies (CIVIS), New Art Studies Development Foundation

Редакционная коллегия:
И. А. Шик (канд. искусств., гл. редактор, редактор переводов), Н. В. Щетинина (канд. искусств., редактор переводов), А. В. Рыков (д-р филос. наук, доцент), С. М. Грачева (д-р искусств., профессор), А. А. Дмитриева (д-р искусств., доцент), А. К. Флорковская (д-р искусств., доцент), О. С. Сапанжа (д-р культурол., профессор), Г. Н. Габриэль (канд. искусств., доцент), А. В. Морозова (д-р культурол., канд. искусств., доцент), Ю. И. Арутюнян (канд. искусств., профессор), А. С. Ярмош (канд. искусств.), О. В. Субботина (канд. искусств.), Л. Б. Сукина (д-р историч. наук, канд. культурол., доцент), А. Ф. Эсоно (канд. искусств.), А. Р. Магалашвили (канд. филол. наук), М. А. Костыря (канд. искусств., доцент), М. А. Рогов (канд. искусств., доцент), И. Е. Печенкин (канд. искусств., доцент).

Editorial Board:
I. A. Shik (PhD in Art History, Editor-in-Chief, Translation Editor), N. V. Shchetinina (PhD in Art History, Translation Editor), A. V. Rykov (Full Doctor in Philosophy, Associate Professor), S. M. Gracheva (Full Doctor in Art History, Professor), A. A. Dmitrieva (Full Doctor in Art History, Associate Professor), A. K. Florkovskaia (Full Doctor in Art History, Associate Professor), O. S. Sapanzha (Full Doctor of Cultural Studies, Professor), G. N. Gabriel (PhD in Art History, Associate Professor), A. V. Morozova (Full Doctor in Cultural Studies, PhD in Art History, Associate Professor), J. I. Arutyunyan (PhD in Art History, Professor), A. S. Iarmosh (PhD in Art History), O. V. Subbotina (PhD in Art History), L. B. Sukina (Full Doctor in History, PhD in Cultural Studies, Associate Professor), A. F. Esono (PhD in Art History), A. R. Magalashvili (PhD in Philology), M. A. Kostyria (PhD in Art History, Associate Professor), M. A. Rogov (PhD in History of Art, Associate Professor), I. E. Pechenkin (PhD in History of Art, Associate Professor).

В выпуске исследуются актуальные проблемы теории и истории искусства Средних веков и Возрождения, искусства и архитектуры Нового и Новейшего времени. Дополняет выпуск рецензия на книгу «Мастер Единорога и его “Апокалипсис” 1561 года» (2022). Выпуск посвящен Александру Викторовичу Степанову – известному российскому специалисту по искусству Возрождения, а также архитектуре Санкт-Петербурга, профессору Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина.

In the issue, the researchers investigated topical issues of the theory and history of art of the Middle Ages and the Renaissance, art and architecture of Modern and Contemporary times. The issue is supplemented by a review of the book “The Master of the Unicorn and his ‘Apocalypse’ of 1561” (2022). The issue is dedicated to Alexander Viktorovich Stepanov, a well-known Russian specialist in the art of the Renaissance, as well as the architecture of St. Petersburg, professor at the St. Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin.

Новое искусствознание. 2022. № 4. СПб: Фонд «Новое искусствознание». 128 с.
New Art Studies. 2022. No. 4. St. Petersburg: “New Art Studies” Foundation. 128 p.

Издатель
Фонд «Новое искусствознание»
Кристина Олеговна Сасонко
Директор Фонда «Новое искусствознание»
https://www.newartstudies.ru/
office@newartstudies.ru

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

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

Екатерина Геннадиевна Дубровская
Координатор редакции
e.dubrovskaya@newartstudies.ru

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

Ekaterina Gennadievna Dubrovskaya
Editorial coordinator
e.dubrovskaya@newartstudies.ru

Редакционная подготовка
Филипп Сунилович Бастиан, Ида Александровна Шик,
Наталия Владимировна Щетинина, Марина Михайловна Козлова

Editorial preparation
Philipp Sunilovich Bastian, Ida Aleksandrovna Shik,
Nataliia Vladimirovna Shchetinina, Marina Mikhailovha Kozlova

Дизайн и верстка
Екатерина Дмитриевна Швайкова
metallica21.11@yandex.ru

Journal Design
Ekaterina Dmitrievna Shvaykova
metallica21.11@yandex.ru

© Авторы статей
© Фонд «Новое искусствознание»

В оформлении обложки использована работа: **Мастер Франке. Алтарь Фомы Беккета. Рождество. 1424. Гамбургский Кунстхалле, Гамбург**

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

От редакции
М. А. Рогов. Искусствовед Александр Викторович Степанов 6

Теория и философия искусства
М. Р. Невлютов. Между поэтикой и риторикой. Феноменологический метод Александра Степанова 12

В. В. Фролов. Гиперскульптура и эстетика чрезмерности в XX–XXI веках 16

История искусства и культуры
А. Н. Донин. К истории раннего немецкого пейзажа: мягкий стиль 26

А. А. Троицкая. «Портрет дворянина» из Национального музея в Стокгольме. Об инскрипции в миниатюре 34

О. Ю. Кулакова. Истоки традиций натурализма в образах природы Йориса Хуфнагела: миниатюры и иллюминированные рукописи 44

И. В. Хмелевских. Первые издания Королевской типографии в Париже. Конфликт Клода Меллана и Никола Пуссена 56

М. А. Рогов. Optima mater, или о визуальной интертекстуальности статуи графа Остермана-Толстого, раненого в битве при Кульме, в Женевском музее искусства и истории (MAH) 68

О. В. Петрова. Ансамбль Дворцовой площади в конце XIX — начале XX века. Новые черты, реставрации, проект реконструкции 76

И. П. Брекоткина. Акварельные портреты Евгения Русанова 90

М. А. Чекмарева. Выход из постмодернизма возможен?! Новые тенденции в изобразительном искусстве начала XXI века 100

Эссе
О. Кудрявцева-Вельманс. Искусство терроризировать души и тела («феминистская» программа аббатства Лаводьё) 110

Рецензии
О. В. Субботина. Рецензия на книгу «Мастер Единорога и его “Апокалипсис” 1561 года» 126

Editorial
M. A. Rogov. Art Historian Alexander Viktorovich Stepanov 6

Theory and Philosophy of Art
M. R. Nevlyutov. Between Poetics and Rhetoric. The Phenomenological Method of Alexander Stepanov 12

V. V. Frolov. Hypersculpture and Aesthetics of Excess in 20th–21st Centuries 16

History of Art and Culture
A. N. Donin. On the History of Early German Landscape: Soft Style 26

A. A. Troitskaia. The “Portrait of a Nobleman” from the Nationalmuseum in Stockholm. On the Inscription in the Miniature 34

O. Yu. Kulakova. Miniatures and Illuminated Manuscripts by Joris Hufnagel. The Origins of Naturalism in the Images of Natural Word 44

I. V. Khmelevskikh. The First Editions of the Royal Printing House of the Louvre. Claude Mellan and Nicolas Poussin 56

M. A. Rogov. Optima Mater, or About Visual Intertextuality of the Statue of Count Osterman-Tolstoy, Wounded at the Battle of Kulm at Geneva’s Musée d'Art et d'Histoire (MAH) 68

O. V. Petrova. Ensemble of the Palace Square in the Late 19th — Early 20th Century. New Features, Restorations, Reconstruction Project 76

I. P. Brekotkina. Watercolor Portraits by Evgeny Rusanov 90

M. A. Chekmareva. Is There Even a Way out of Postmodernism? New Trends in Fine Art at the Beginning of the 21st Century 100

Essays
O. Koudriavtseva-Velmans. The Art of Terrorizing Souls and Bodies (The “Feminist” Program of Lavaudieu Abbey) 110

Reviews
O. V. Subbotina. Review of the Book “Master of the Unicorn and His ‘Apocalypse’ of 1561” 126

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

Тематика издания
Журнал публикует научные статьи и эссе, посвященные проблемам теории и истории искусства и культуры, обзоры выставок и конференций, рецензии на академические издания, переводы теоретических текстов по искусству и работ иностранных специалистов, а также интервью с современными художниками и авторские портфолио.

Периодичность выхода журнала — 4 раза в год.

Плата за публикацию не взимается.

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

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

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

The scientific journal "New Art Studies" is published by the foundation for the promotion of science, education and art "New Art Studies".

Subject matter of journal

The journal publishes scientific papers and essays devoted to the questions of theory and history of art and culture, reviews of exhibitions, conferences, and academic publications, translations of theoretical art-related texts and works by foreign experts, interviews with contemporary artists and author's portfolios.

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

The publishing in journal is free of charge.

Editorial ethics of the journal

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

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

The order of consideration and review of articles

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

ИСКУССТВОВЕД АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ СТЕПАНОВ
от научного редактора-составителя

ART HISTORIAN ALEXANDER VIKTOROVICH STEPANOV
from Scientific Editor

Выпуск журнала «Новое искусствознание» 04/2022 посвящен яркой фигуре современного отечественного искусствознания, известному петербургскому искусствоведу Александру Викторовичу Степанову — кандидату искусствоведения, профессору Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, одному из ведущих отечественных специалистов по искусству Возрождения, архитектуре Санкт-Петербурга, талантливому педагогу и научному руководителю. В номер вошли статьи его коллег, учеников и рецензентов, посвященные проблемам исследования истории и теории искусства Средневековья, Нового и Новейшего времени.

Александр Викторович Степанов родился в Иваново накануне Великой Отечественной войны, два года учился на архитектурном факультете Ленинградского инженерно-строительного института, работал в ленинградских НИИ проектирования и градостроительства и НИПИ Генплана. Он среди первых развивал проблематику определения значимости архитектурно-художественных компонентов исторической городской среды. Сорок лет назад А. В. Степанов окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, где учился у таких выдающихся искусствоведов, как Ц. Г. Нессельштраус и Н. Н. Никулин. Десятилетием позже он защитил кандидатскую диссертацию по светской тематике немецкой резцовой гравюры XV в. Работал в Российском институте истории искусства (РИИИ). А. В. Степанов — автор множества искусствоведческих трудов, в том числе монографии «Мастер Альбрехт» (1991), «Lucas Cranach the Elder: 1472–1553» (1997), «Питер Пауль Рубенс. “Вакх”» (2007), трех книг в известной серии «Новая история искусства» издательства «Азбука-классика», посвященных искусству эпохи Возрождения в Италии (2005, 2007), Нидерландах, Германии, Франции, Испании, Англии (2009). В последние годы из-под его пера вышли знаковые работы по архитектуре — «Феноменология архитектуры Петербурга» (2016), которая была номинирована на Российскую национальную премию «Национальный бестселлер» в 2017 г., и «Очерки поэтики и риторики архитектуры» (2021).

А. В. Степанов около трех десятилетий преподает в Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина на кафедре зарубежного искусства, а также в Смольном институте свободных искусств и наук. Чтобы понять широту и глубину проблематики работ его учеников, приведем темы диссертаций по искусствоведению, успешно защищенных под научным руководством А. В. Степанова в разные годы: «Гатчина в 1783–1855 годах: город-резиденция в контексте русской градостроительной культуры» (О. В. Петрова, 2006); «Персонажи комедии дель арте в западноевропейской живописи и графике первой половины XX века: иконография и интерпретация» (М. А. Чекмарева, 2008); «Цикл фресок фра Беато Анджелико во флорентийском монастыре Сан Марко. Доминиканская художественная традиция» (И. В. Хмелевских, 2009); «Иниго Джонс — художник ренессансного типа. Творческая личность в контексте английской художественной культуры конца XVI — первой половины XVII века» (И. П. Брекоткина, 2012); «Проблематика английского миниатюрного портрета в эпоху елизаветинского ренессанса» (А. А. Троицкая, 2013); «Абстрактное и конкретное в творчестве Бена Николсона и художников школы Сент-Айвз» (Д. Н. Алешина, 2019); «Иконография “Зерцала человеческого спасения” в немецком и нидерландском искусстве XV века» (М. А. Рогов, 2022); «Становление и развитие жанра голландского цветочного натюрморта 1600–1670 годов как отражение классического естествознания» (О. Ю. Кулакова, 2022). Аспирантом А. В. Степанова, развивающим проблематику эстетических аспектов архитектуры является преподаватель Санкт-Петербургской академии художеств В. В. Фролов.

Этот выпуск-сборник не носит юбилейного характера, хотя и является своего рода оммажем Учителю, продолжающему нас радовать своим творчеством и общением. Цель сборника — познакомить читателя с текущей проблематикой научных интересов занятых в производстве квалифицированного научного знания воспитанников Александра Викторовича разных лет и его коллег и рецензентов, дать соприкоснуться с его творческим методом, выразить их отношение к нему. Особо следует отметить неоценимое плодотворное участие в этом проекте Ольги Кулаковой, поддержавшей эту идею, а также выразить благодарность издателям (К. О. Сасонко) и редакции (И. А. Шик) журнала, согласившегося посвятить сборнику выпуск. Мы пригласили к участию в сборнике в качестве рецензента последних двух книг А. В. Степанова об архитектуре М. Р. Невлютова (диссертация кандидата архитектуры «Феноменологические концепции в теории архитектуры», 2021), друга и коллегу А. В. Степанова — доктора искусствоведения, профессора А. Н. Донина, а рецензентом только что вышедшей в свет книги с участием известной исследовательницы И. В. Хмелевских выступила уже знакомый читателям автор журнала О. В. Субботина. Работы из Санкт-Петербурга и Москвы, Нижнего Новгорода и Ижевска, Тарту, Парижа и Марли-ле-Руа посвящены разнообразным аспектам истории искусства, охватывающего период от готической живописи XIV в. до арт-объектов эпохи пост-постмодернизма начала XXI в. Мнение авторов не всегда совпадает с мнением составителя, который, тем не менее, искренне благодарен каждому тщательно отобраному приглашенному автору, включая и тех, кто реалистично оценил свои возможности и не представил свою статью, позаботившись о максимально высоком качестве сборника.

В заключение приведем отзывы учеников и коллег — авторов выпуска — о своем опыте общения с Александром Викторовичем Степановым, проливающие свет на его творческий подход.

А. В. Степанов на защите О. Ю. Кулаковой (2022 год)

Александр Викторович — учитель свободы и творчества. Мне посчастливилось быть ученицей А. В. Степанова долгие годы (около 10 лет) — от курсовой работы на 3 курсе до защиты кандидатской диссертации. Главное, что меня поразило в его работе — он давал полную свободу в выборе темы, даже если она не была в фокусе его профессиональных интересов. Я предлагала, мы обсуждали тему и, как правило, оставляли. Никаких списков литературы или авторов, которых нужно прочитать, мой Учитель мне не предлагал. Необходимо было самостоятельно изучить, осмыслить и использовать в работе. Его замечания были необычайно тактичны, строги и неопределенны и помещались на полях в виде вопросительных знаков или комментариев «неловко». И тут начиналась активная самостоятельная работа по поиску причины замечаний и способов ее устранения. Это был всегда свободный полет. Его слова были столь точны и немногочисленны, что я ловила их с замиранием сердца. Он приучил к ответственности за свой труд. Это всегда были мои ошибки и удачи. Казалось, что его работа почти не заметна, но Учитель меня вывел на путь азартного исследователя, который ищет и находит смыслы в бесконечном пространстве информации и образов.

Марина Александровна Чекмарева,
Санкт-Петербург

Александр Викторович Степанов — один из самых любимых преподавателей и руководителей дипломных и диссертационных работ у многих студентов и аспирантов. Сразу обращают на себя внимание его эрудированность, искренний интерес к самым разнообразным темам исследований, доверие и уважение к тем, чьими работами он руководит. Редкое качество, которым обладает Александр

Викторович, — умение слушать других, давать им возможность следовать своим путем, пробовать близкие каждому конкретному человеку методы и способы изучения и подачи материала. Советы и рекомендации Александра Викторовича всегда способствуют расширению кругозора его студентов и аспирантов и позволяют рассмотреть вопрос с новой, иногда неожиданной, точки зрения.

Ольга Валентиновна Петрова,
Санкт-Петербург

Степановские лекции производили на меня совершенно магический, ни на что не похожий эффект, на сокурсников моих, впрочем, тоже, хотя никто из них в отличие от меня не собирался заниматься Ренессансом. Мы были первым курсом, на котором сменился прежний преподаватель, и наш завкафедрой Н. Н. Никулин привел к нам А. В. Как только новый профессор открыл рот и заговорил, весь курс впал в гипнотическое состояние, которое затем повторялось на каждой лекции в продолжение всего года. Но тот гипноз был на редкость приподнятый, праздничный и радостный, после лекции радость уходила куда-то в закоулки мозга, но полностью не исчезала. Как я потом поняла, у полученной тогда радости имелись вполне рациональные причины. Дело в том, что в Академии мне было очень трудно учиться, не потому что труден материал, а потому что морально тяжело. Вероятно, это было следствие моего предыдущего художественного образования и всевозможного рисовально-живописного опыта. У меня способности к вербализации возникали только на эмоциях, но они же и мешали, так что ни с какими визуальными впечатлениями слова мои никак не связывались, я все время чувствовала эту пропасть. И вдруг я услышала и увидела, как такая связь происходит. Однажды А. В. произнес фразу, которая стала для меня моим личным символом веры, поскольку охватывала не только постигаемую профессию, но и прежний рисовальный опыт. Не ручаюсь за точность цитаты и адекватность понимания, но в голове в тот момент отпечаталась очень внятная мне формулировка: постарайтесь судить об искусстве в презумпции незнания. Она мне напомнила причудливое требование нашего преподавателя по рисунку постараться увидеть рисуемый предмет «глазами коровы», то есть очистить зрение от прежнего визуального опыта и умственных привычек, посмотреть как в первый раз глазами только что прозревшего младенца, увидеть его таким, какой он есть. Зрение в такой момент приобретает почти античное свойство тактильности и способность ощутить визуальную ценность окружающего мира обостряется многократно.

Ирина Васильевна Хмелевских,
Марли-ле-Руа (Франция)

Для меня Александр Викторович Степанов — это, прежде всего, свободный человек. Как мне кажется, свобода Степанова выражается в безусловном доверии себе — своим чувствам, мыслям, глазам. Поэтому Александр Викторович воспринимает любое произведение искусства непосредственно, будучи свободен от любых фильтров и матриц в виде общепринятого в науке мнения, популярных или модных концепций. Он смотрит на картину так, будто он первый человек, который решил высказаться об этом произведении. Лекции и книги Александра Викторовича учат не робеть перед шедеврами и в то же время не вставать в высокомерную позу перед работами малоизвестных мастеров.

Однажды мы с однокурсниками обсуждали «Гернику» Пикассо и «Троицу» Андрея Рублёва и поспорили о том, какой из этих художественных образов имеет бóльшую значимость. Кто-то сказал, что такие споры вообще бессмысленны, потому что нет универсальных критериев красоты. Я попросила Александра Викторовича рассудить нас. Он сказал, что для искусствоведа очень полезно подумать над вопросом — что лучше «Герника» Пикассо или «Троица» Рублёва, потому как искусствовед должен видеть и осознавать художественную ценность любого произведения.

Ирина Павловна Брекоткина,
Ижевск

Эти строки я пишу, горячо надеясь, что они будут прочитаны не только известными и неизвестными читателями, но и тем, кому они посвящены. Поэтому постараюсь уйти от жанра традиционного hommage и быть, насколько это возможно, искренней.

Как и для многих авторов этого выпуска, Александр Викторович для меня — учитель. Как руководитель диссертационного проекта и как как пример исследователя искусства. Думаю, мои дорогие коллеги тоже заметили и оценили тот факт, что Александру Викторовичу не свойственна роль наставника во время подготовки диссертации, нет у него и консультаций в их традиционном понимании. Вместо этого аспирант или соискатель оказывается на территории общения о том, что близко и исключительно важно обоим собеседникам — об искусстве. Поддержка, которую я получила от моего терпеливого и чуткого руководителя, заключалась в его доверии, готовности внимательно читать, всерьез воспринимать мои наблюдения, заметки и, вероятно, не всегда новаторские идеи, и все это переводить в диалог, в котором мной приобреталось многое.

Но еще важнее, как мне кажется, для будущего диссертанта — это пример своего руководителя (а на самом деле, конечно, собеседника, только более опытного и проницательного). Когда понимаешь, насколько виртуозно можно выстроить путь к произведению, какие открытия и

неожиданные находки сопровождают на этом пути, то появляется дополнительный импульс к собственным поискам и собственным суждениям.

Один из текстов Александра Викторовича, посвященный, как сказали бы ученые мужи, проблемам методологии, — «Почему я предпочитаю работать с репродукциями», этот текст я иногда пересматриваю, потому что в нем сконцентрирован прекрасный опыт исследовательской рефлексии. Когда я училась в РИИИ, на конференции, тематически собранной вокруг методологии в искусствоведении, Александр Викторович делал такой довольно необычный (на фоне остальных) доклад. Из него было совершенно ясно, что невозможно взять метод, как измерительный прибор, как инструмент или химический реагент, и пойти его прикладывать к интересующему нас объекту, что искусство изучать таким образом не получится. И более того, из этого доклада также очевидно следовало, что метод может и должен быть собственным и довольно пластичным.

Поэтому для меня в виде своеобразных сигнальных точек образовались эти ориентиры: один — строгость по отношению к своему тексту, поиск форм и конструкций, стремящих его к ясности и соответствию тем произведениям искусства, о которых идет речь. Другим маяком стала свобода исследования, не стянутого методом, хотя и не отказывающегося от него, и движение, согласующееся с логикой произведения. Выходы за границы определенной методологии или даже одной какой-либо научной сферы — то, что обыкновенно называется интердисциплинарностью — определяются интуицией, интерпретационными возможностями и эстетическим критерием. И если позволительно в двух словах описать тот пример профессиональной работы, который можно почерпнуть у моего руководителя, то этими словами будут «ответственность» и «смелость» (а смелости аспирантам хватает не всегда).

Но Александр Викторович лишь для небольшой группы искусствоведов — руководитель, а для многих других он — лектор, и здесь я тоже хотела бы вспомнить то первое впечатление, и это, конечно, было впечатление очарования, которое возникло на лекциях по искусству Ренессанса. Неспешный и очень тактичный проводник знакомит путешественников, будь то привередливые знатоки, специалисты или же простые туристы, отправившиеся открывать для себя эту эпоху, с ее грандиозными памятниками, деталями и обстоятельствами их создания. И, если какой-либо нюанс наш провожатый находит важным, то безо всякой настойчивости этот нюанс будет показан во всех измерениях максимально подробно, пока слушатели курса не начнут и сами замечать что-то необыкновенное в хорошо изученных историками искусства произведениях.

Примерно с тем же эффектом, но совершенно иначе по организации, устроена книга, которая беспощадно поступала с моим свободным временем, поскольку оторваться от нее практически не было возможности. Те, кто держал в руках эти три «азбуковских» тома, объединенных названием «Искусство эпохи Возрождения», хорошо представляют, как они изданы: небольшие иллюстрации, дающие понять, о каком произведении идет речь, солидный справочный аппарат и сотни страниц увлекательного повествования, в котором читатель то скользит по прозрачной поверхности, за которой виднеется целая художественная эпоха, то приближается к отдельным произведениям, рассматривая вместе с автором их мельчайшие фрагменты, то погружается в биографические аспекты творчества мастеров прошлого.

В целом сравнить эти книги можно с детскими книжками-игрушками, в которых картонные страницы, открываясь, превращаются в объемные сцены со скрытыми в них карманчиками, подвижными деталями, створками окошек, — именно так построены тексты «Искусства эпохи Возрождения», все три книги, которые можно читать практически с любого наугад открытого места.

И совсем по-другому воспринимаются книги Александра Викторовича по архитектуре. Ничего похожего на труды по архитектурной теории или истории архитектурных стилей они не представляют, но раскрывают то, что делает архитектуру искусством. Не зря в «Феноменологии архитектуры Петербурга» так много поэтических строк: они помогают перейти от фактического знания архитектурных памятников к переживанию и чувствованию архитектурных форм. Однако никаких отвлеченных и пространных суждений они за собой не влекут: здесь все анализируемые явления имеют точный (петербургский) адрес и отчетливые очертания.

Вместо автобиографического обзора основных точек пересечения исследовательских интересов, которых в искусствоведческой практике, конечно, достаточно, мне хочется остановиться на том, что открыто большому числу читателей и слушателей Александра Викторовича. Пусть диалоги, книги и лекции будут для них источником вдохновения, и пусть вдохновение не оставляет его самого. Остаюсь бесконечно рада нашему знакомству и совместной работе,

Анна Алексеевна Троицкая,
Тарту (Эстония)

Об Александре Викторовиче, как искусствоведе и педагоге, главное, что я могу сказать: он учил нас видеть невидимое.

Олеся Александровна Кудрявцева-Вельманс,
Париж (Франция)

Для меня высокая честь считать себя, хотя бы отчасти, учеником Александра Викторовича. Наше взаимодействие сложилось нетипично: москвич, имеющий ученую степень по экономике и ученое звание, я в качестве дипломированного историка искусства отчаянно пытался под каким-то «флагом» дописать вторую диссертацию, и мне повезло оказаться соискателем Александра Викторовича, которого я знал лишь по его замечательным трудам. Как я боялся, что мне помешают! Но обнаружил в лице профессора Санкт-Петербургской академии художеств воплощение того идеала академической свободы, который позволил ему, не вмешиваясь в мое научное творчество, искренне и тепло поддерживая мои стремления и поиски, подобно великому мастеру, удалить все лишнее из «глыбы» моей диссертации на финальном этапе работы. По-настоящему я пообщался с ним в ходе небольшой очной встречи…лишь на следующий день после защиты! Даже одно это впечатление от беседы не только с элегантным, глубоко чувствующим интеллектуалом и эрудитом, но с высочайшей нравственности Человеком, чутко переживающим эпоху в предлагаемых обстоятельствах — на всю жизнь. Впрочем, предвкушаю множество таких встреч с Александром Викторовичем впереди.

Наше общение — очное и в эпистолярном жанре — приоткрыло мне замечательную механику его творческого процесса, что и подвигло меня составить этот сборник на любезно предоставленной площадке выпуска «Нового искусствознания». В терминах популярной в современной философии науки акторно-сетевой модели Бруно Латура «акторы» и «актанты» являются необходимым условием, своего рода катализаторами производства научного знания. Роль Степанова, свободно дистанцирующегося от догматизма искусствоведческих доктрин, полемизирующего с историцизмом, опираясь, порой, на феноменологические построения — это, по моему мнению, необходимое условие успешных работ его учеников, обеспечивающее широкий кругозор и глубину исследований. Подобно эпистемиологическому анархизму Пола Фейераебенда, это проживание образа популяризатора искусства, рефлексия, ирония и чуткое отношение к пределу возможностей тех или иных научных методов, является, на мой взгляд, самой настоящей научной стратегией независимо от интенций актора и предлагаемых им трактовок. Как историку искусства, разделяющему современные методологические подходы (новой) социальной истории искусства и визуальных исследований с их интересом к истории повседневности и микроистории на основе плюрализма научных стратегий, мне отчасти близка эта феноменологическая платформа, и я рад, хотя и полемизируя с нашим учителем, также свободно, как и он, неустанно подчеркивать, что мы занимаемся не искусством, а наукой о нем, а наша общая забота, как мне кажется, как и во времена «Черной Смерти» — готовить почву для неведомого нового Ренессанса… Благодаря Александру Викторовичу!»

Михаил Анатольевич Рогов,
Москва

С Александром Викторовичем я познакомилась на третьем курсе обучения в Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, когда писала курсовую работу, посвященную изображению музыкальных инструментов в живописи голландских мастеров XVII в. В качестве иллюстраций я подготовила не только альбом репродукций, но и CD диск с музыкальными записями, которые будто оживляли картину, заставляя ее звучать. Лютни, теорбы, виолы, клавикорды и барочные гитары на картинах демонстрировали свои забытые, а, может, и совершенно незнакомые современному слушателю голоса. Опираясь на музыкальный сюжет, я строила интерпретацию конфликта, происходящего между героями, или внутреннего состояния музыканта, изображенного в одиночестве. Признаться, я волновалась, когда в качестве методологической основы для своей работы избрала психологические теории восприятия искусства и анализ тембров музыкальных инструментов, не зная, как воспримут в Академии мои эксперименты. Александр Викторович был моим рецензентом, и я помню, с каким восторгом и радостью он встретил мое исследование. Да, мне было приятно услышать похвалу, но главное, что меня поддержало — это искренний интерес, который я увидела в его глазах. Тот путь познания искусства, который я избрала, о котором рассказывала и от которого получала огромное удовольствие, Александр Викторович поддержал в далеком 2007 г. Это был важный, если не основной эмоциональный импульс, благодаря которому я продолжила свою исследовательскую деятельность, не боясь двигаться по пути своего интереса и интуиции. Вдохновение, на мой взгляд, — это драгоценный подарок, который может подарить научный руководитель своему студенту, от сердца — к сердцу.

Ольга Юрьевна Кулакова,
Санкт-Петербург

С А. В. Степановым мы познакомились где-то около 2006 г. Ему тогда на кафедре истории искусства зарубежных стран Института им. И. Е. Репина поручили подготовить отзыв на мою докторскую диссертацию. Мы оба были воспитанниками Цецилии Генриховны Нессельштраус и занимались искусством примерно одного периода. Диссертацию я защитил в МГУ им. М. В. Ломоносова в 2007 г. С тех пор наше общение с Александром Викторовичем имеет дискретно-постоянный характер. В основном, мы обща-

лись в Академии на конференциях памяти М. В. Доброклонского. Кроме того, он приглашал меня на семинары в Институт истории искусств. Несколько раз мы с ним ездили на могилу Цецилии Генриховны. Мне довелось выступать в качестве официального оппонента на защите нескольких его аспирантов. Это И. В. Хмелевских, И. П. Брекоткина, А. А. Троицкая, О. Ю. Кулакова. Знаком я и с работами некоторых других его воспитанников. Мне кажется, что вполне можно говорить о существовании научной школы А. В. Степанова.

Александр Николаевич Донин,
Нижний Новгород

Приглашенный редактор выпуска журнала
«Новое искусствознание» 04/2022
кандидат искусствоведения, кандидат экономических наук,
доцент **Михаил Анатольевич Рогов**

УДК 72.01
DOI 10.24412/2686-7443-2022-4-12-15

Невлютов Марат Раилевич, кандидат архитектуры, MA in Sociology Манчестерского университета, старший научный сотрудник. ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России», Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства (НИИТИАГ), Россия, Москва, пр. Вернадского, 29. 119331. mnevlyutov@gmail.com. Researcher ID: L-3579-2018, ORCID ID: 0000-0003-0671-7187

Nevlyutov Marat Railevich, PhD in Architecture, MA in Sociology University of Manchester, senior researcher. Scientific Research Institute of the Theory and History of Architecture and Urban Planning, Branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and Housing and Communal Services of the Russian Federation, 29 Vernadsky Avenue, 119331 Moscow, Russian Federation. mnevlyutov@gmail.com. Researcher ID: L-3579-2018, ORCID ID: 0000-0003-0671-7187

МЕЖДУ ПОЭТИКОЙ И РИТОРИКОЙ. ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД АЛЕКСАНДРА СТЕПАНОВА

BETWEEN POETICS AND RHETORIC. THE PHENOMENOLOGICAL METHOD OF ALEXANDER STEPANOV

Аннотация. В статье представлен анализ некоторых теоретических ходов известного российского феноменолога архитектуры Александра Степанова. Особого внимания, на наш взгляд, заслуживает введенная теоретиком концептуальная пара «поэтика и риторика». Она является, во-первых, радикальной реакцией на своего предшественника в истории архитектуры — пару «геометрия и риторика» Леона Баттисты Альберти, а во-вторых, феноменологической интерпретацией отношений между идеей и воплощением художественного произведения. Поэтика указывает на вневременные образы, возникающие в архитектуре и городе, риторика отвечает за воплощение этих образов в конкретном историческом, социальном и других контекстах. Несмотря на кажущуюся простоту, эти отношения являются крайне проблематичными и создают массу методологических трудностей при попытках точного определения и разделения двух понятий. Степанов предлагает оригинальную схему, в которой риторика и поэтика существуют одновременно и не могут быть отделены друг от друга. Разобраться в теоретических построениях нам помогут две фундаментальных монографии Александра Степанова, которые вдохновили нас на написание этого эссе: «Феноменология архитектуры Петербурга» и «Очерки поэтики и риторики архитектуры».

Ключевые слова: феноменология архитектуры; Александр Степанов; поэтика; риторика; геометрия; образ; воплощение; идея; контекст.

Abstract. The article presents an analysis of some theoretical methods of the famous Russian phenomenologist of architecture Alexander Stepanov. The conceptual pair of poetics and rhetoric, introduced by the theorist, deserves special attention, in our opinion. First, this pair represents a radical reaction to its predecessor in the history of architecture, the Alberti's geometry and rhetoric pair, and secondly, it is a phenomenological interpretation of the relations between the idea and the embodiment of the work of art. Poetics points to the timeless images that emerge in both architecture and the city; rhetoric is responsible for translating these images into particular historical, social, and other contexts. Despite its apparent simplicity, this relationship is extremely complex and poses a variety of methodological difficulties. Stepanov offers an original scheme in which both rhetoric and poetics exist simultaneously and cannot be separated from each other. Two of Alexander Stepanov's fundamental monographs that have inspired this essay, "The Phenomenology of the Architecture of Petersburg" and "Essays on the Poetics and Rhetoric of Architecture", will help us to grasp these theoretical constructions.

Keywords: phenomenology of architecture; Alexander Stepanov; poetics; rhetoric; geometry; image; embodiment; idea; context.

Введение

Попытка артикулировать феноменологический метод в архитектурной теории — задача непростая. Кажется, что всякий метод предполагает сведение любого мышления, даже самого художественного и поэтического, к определенному числу и типу операций, жесткой стратегии концептуализации. В интерпретации многих теоретиков феноменология архитектуры предпочитает строгому порядку хаос субъективных переживаний и интуитивных манипуляций. Во многом они правы. Однако это не значит, что феноменология не может предоставить архитектурной теории строгий метод. Чем же еще является тот способ и тот набор ходов, каким феноменология предлагает воздерживаться от окончательного раскрытия тайны художественного произведения, тайны архитектуры и города?

В поисках ответов на вопросы о парадоксальной методологической сущности феноменологического метода в своих исследованиях автор ранее обращался к философии и теории архитектуры второй половины XX в. [7]. Нами была предпринята попытка артикулировать некоторые категории и принципы феноменологии архитектуры, которые образуют теоретическую систему или феноменологический метод. Главной задачей проведенной работы было понять, как философские стратегии могут быть применены к архитектуре, каким образом работают категории места, материала, тела, ритуала и др., как здания благодаря феноменологическому методу могут быть описаны и увидены, оставаясь при этом скрытыми, как в конечном итоге «сверхфеноменальное» становится доступным в переживании.

В этой статье хотелось бы сделать несколько следующих шагов на пути осмысления феноменологии. Для этого я

предлагаю обратиться к трудам Александра Степанова и понять идеи большого теоретика, поэтому сконцентрируемся на двух концептуальных инструментах, которые он применяет к описанию архитектуры и города — поэтике и риторике. Изучив два текста «Феноменология архитектуры Петербурга» [10] и «Очерки поэтики и риторики архитектуры» [9], попробуем проблематизировать феноменологический метод, увидеть, как Александру Степанову удается применить его к архитектуре и к каким теоретическим последствиям это приводит.

«Поэтика и риторика», «геометрия и риторика»

Итак, Степанов предлагает поэтику и риторику в качестве основных инструментов для понимания архитектуры. Они дают два различных уровня или модальности, в которых архитектура существует, но не может быть сведена лишь к одному из них. Теоретик объясняет: «Поэтика предлагает нормативные, отвлеченные от творческих индивидуальностей образцы для подражания — для риторики важно, как ведет себя автор в конкретных ситуациях» [9, с. 8]. Если поэтика обращена во вневременное, то риторика исторична, если поэтика производит универсальный образ, то риторика заинтересована в различиях и индивидуальностях.

Концептуальную пару поэтики и риторики Александр Степанов заимствует из словесности, но интерпретирует ее через оптику феноменологии архитектуры. Поэтика и риторика, присутствуя одновременно, делают архитектуру сравнимой с «живой речью», которая обладает двумя необходимыми качествами — информативностью и притягательностью. Первое качество достигается благодаря тому, что поэтика обеспечивает узнаваемость образов и жанра, которые понятны и могут быть любым зрителем восприняты в едином ключе. Благодаря же риторическим приемам архитектуры возникает притягательность непредсказуемого и индивидуального контекста ситуации.

В истории теории архитектуры у этой концептуальной пары есть важный предшественник — понятия геометрии и риторики в теории Леона Баттисты Альберти, которые внимательно анализируются в работах Василия Зубова [5] и вслед за ним Виктора Карпова. В интерпретации названных исследователей они также оказываются «взаимосвязанными, взаимопроникающими и трансцендентными историко-теоретическими и практическими инструментами создания и изучения архитектуры» [6, с. 65]. Геометрия у Альберти также связана с некоторыми универсальными правилами, извлеченными из наблюдений за «природой», общественного мнения и оценок «знатоков» [1, с. 20]. Риторика же используется для убедительного обоснования формы, она описывает ситуативное воплощение этих правил. Так мы можем наблюдать близкое родство этих концептуальных пар.

Одновременно с этим очевидно, что для Альберти отношения между геометрией и риторикой не являются равными и взаимопроникающими. Как отмечает Эрвин Панофски, он стремился установить законы красоты на основании математически упорядоченной чувственности, игнорируя экзистенциальный смысл красоты и акт воплощения формы [8, с. 39]. В конечном итоге риторика у Альберти уходит на второй, дополнительный уровень, все внимание концентрируется на геометрии — вневременных нормах и правилах, которые в архитектурном воплощении непременно должны быть проявлены. Та теория архитектуры, которая сформируется в эпоху Возрождения и повлияет на все последующее архитектурное мышление, искала основания для автономии дисциплины в системе «всеобщих и безусловно значимых законов» [8, с. 48].

Пара «геометрия и риторика» обнажает одну из ключевых проблем теории архитектуры об отношениях между неизменной закономерностью и непредсказуемым, контекстуальным воплощением. Она приобрела артикулированный характер в XX в., вместе с критикой модернизма. Феноменология архитектуры также разработала свой метод для описания архитектуры, который предполагал более внимательное отношение к контексту и акту воплощения. В этом смысле ход, который предпринимает Степанов, дает нам возможность вписать феноменологию архитектуры в историю теории архитектуры вообще. Рассмотрим детальнее, каким образом трансформируется пара геометрии и риторики в феноменологической перспективе.

Равноправные модальности архитектуры

Прежде всего, у Александра Степанова геометрия заменяется поэтикой. Это очень важная трансформация, которая показывает, как формируется вневременное и эйдетическое в системе теоретика. Поэтика имеет возможность описать архитектуру через узнаваемый и в некотором смысле универсальный поэтический образ, который нельзя описать при помощи понятийного, математического языка или «осмысленной речи». Как указывает Гастон Башляр, «поэтический образ прорывает поверхность языка, он всегда приподнят над уровнем повседневной, осмысленной речи. Переживание поэзии тем самым дает нам спасительный опыт прорыва» [2, с. 15]. Для феноменологии поэтический принцип является ключевым, так как обнаруживает возможность описать вещь, как она есть, не навязывая ей рамки научных, технологических или других эпистемологических перспектив.

Поэтический язык способен схватить универсальный и неизменный образ, при этом не прибегая к четкой, строгой и однозначной артикуляции. Поэтика лучше приспособлена для создания типологии архитектуры, чем геометрия, функция или иные способы каталогизации элементов. Обращение к ней дает возможность Степанову отказаться от «типа здания» в пользу «архитектурных жанров», как у Боффрана [9, с. 419], архетипических элементов, как у Башляра, драматургических ситуаций, историй из педагогической практики и других альтернатив. Важно заметить, что такой «поэтический» каталог никогда не может быть завершен, так как он толерантен к порождению различий на основании свободных, поэтических признаков.

Аналогичное смещение от геометрии и любой другой жесткой артикуляции идеи или типа к поэтике происходит и в самой философии феноменологии. Мартин Хайдеггер отказывается от геометрии и трансцендентализма сознания в философии своего учителя Эдмунда Гуссерля ради полного погружения в мир, что, однако, приводит к значительной методологической трудности. В ситуации, когда нельзя отделить сознание от мира, мир становится неразличимым, скрывается от видимости. Хайдеггер открывает путь для тайны, феноменологии сверхфеноменального, когда вещи, чтобы быть представленными, нуждаются в опосредовании поэтического языка, который открывает и одновременно скрывает [11]. Для Степанова именно обращение к поэтике позволяет описать те неуловимые и таинственные образы, что скрывает архитектура.

Поэтика указывает на вневременные идеи, которые, однако, всегда воплощаются в некоторой материальной и контекстуально обусловленной форме. И тут мы приходим ко второму важному ходу Степанова — возвращению риторики в теорию архитектуры. Теоретик сообщает нам, что форма здания есть «результат риторической разработки эйдоса архитектором» [9, с. 419], что конкретная форма — это инвариант, адаптация идеи в соответствии с различными, многообразными и изменчивыми контекстами. Степанов выступает против «чистой» архитектуры без людей, делает акцент на воплощении архитектуры в конкретном историческом, социальном, политическом контексте, который определяет форму здания в равной степени, что и поэтический образ.

Таким образом, Александр Степанов утверждает роль поэтики, обращаясь к неартикулируемому, скрываю-

щему качеству идеи и образа, и роль риторики, открывая экзистенциальные смыслы архитектуры и города в их обусловленном и контекстуальном воплощении. Работу этой концептуальной пары теоретик показывает через описание конкретных кейсов, разбор историй о зданиях, городах и людях. Важно заметить, что если обращение феноменологии к поэтическому языку позволяет Башляру и Хайдеггеру обсуждать поэтические и универсальные образы дома [2], храма и чаши [12], то Степанову благодаря одновременному поддержанию в поле обсуждения поэтики и риторики успешно удается работать с конкретными ситуациями и историями — применять феноменологический метод к архитектуре.

Феноменологическая оптика для описания архитектуры

Важным методологическим ходом Степанова являются, собственно, истории об архитектуре. Они всегда рассказываются по-разному, с меняющимися интонацией и манерой повествования, с включениями из разноплановых уровней архитектурной реальности, с применением дифференцированных типов описания. Такое разнообразие может навести на мысль об отсутствии единого способа описания архитектуры в феноменологии Степанова. Однако это не так — здесь следовало бы выделить два важных принципа. Первый заключается в сокрытии единой идеи здания в иносказательных описаниях риторических реальностей архитектуры. Второй — это группировка и структурирование историй в блоки и главы. Кажется, если присмотреться внимательней, то станет очевидно, что за этими ходами стоит суть метода теоретика и специфическая работа феноменологической пары поэтики и риторики.

Удобнее и проще будет начать со второго. В исследовании «Феноменология архитектуры Петербурга» в каждой главе Степанов показывает город и описывает его архитектуру с разных перспектив: анализирует историю основания и строительства, отдельные архитектурные элементы, условия восприятия, способы взаимоотношения зданий, драматургию и характер места. Поэтика архитектуры сводится здесь к обнаружению различных эйдосов, образов города в этих перспективах — в истории, в отношениях, в характере, в восприятии, в элементах. Их наличие указывает на плотную сцепку поэтики с риторикой — неизменные сущности Петербурга обнаруживают себя только в конкретных ситуациях и в разных перспективах.

Другой текст «Очерки поэтики и риторики архитектуры» структурирован в соответствии с «архитектурными жанрами», такими как храм, погребальное сооружение, памятник, дворец, замок, вилла, многоквартирный дом, правительственное здание, офис, музей, театр и т. д. Такое разделение близко тому, что делает Ганс Зедльмайр в «Утрате середины», но имеет принципиальное отличие. Австрийский искусствовед полагает, что идея или сакральная задача архитектуры одна, но воплощается она в различных формах и архитектурных жанрах [4, с. 38]. Разделение и умножение задач и жанров приводит к утрате «срединности» искусства. Воплощение, а значит — риторика, приводят у Зедльмайра скорее к порче и деградации идеи. Степанов же полагает, что существует множество эйдосов и они находятся в динамической связке со своими индивидуальными воплощениями — меняются вместе с ними.

А теперь вернемся к первому ходу. Отношения между поэтикой и риторикой не могут быть раскрыты через взаимодействие «архитектурного жанра», например, загородной виллы, храма, дворца, театра или музея и отдельными историями о воплощении образа в конкретной постройке. В описании Петербурга также образы города отступают и пропадают в дополнительных описаниях контекста. Как только автор начинает рассказывать о здании, вперед выходит именно риторика — контекст строительства, намерения архитектора, влияние эпохи и стиля, интеллектуальные дискуссии времени и т. д. Кажется, что поэтика и любой вневременный образ, задающий экзистенциальные смыслы и ориентиры, растворяются в многочисленных обстоятельствах и проследить их влияние невозможно.

Чтобы увидеть оригинальность хода Степанова, необходимо взглянуть, как возникает поэтика и риторика в рассуждениях других архитектурных феноменологов. Кристиан Норберг-Шульц в одном из своих текстов детально разбирает значения и смыслы в западной архитектуре, одна из глав которого посвящена постройкам Древнего Египта [13]. Теоретик, прежде чем перейти к конкретным примерам и постройкам, дает большую вводную часть. В ней он рассуждает о том, какие смыслы и интенции существовали в египетской архитектуре вообще, как они связаны с представлениями древних о космосе, как они согласовывались с характеристиками ландшафта и географией места. Далее каждый из приведенных примеров, от пирамиды Джосера до храмов Нового Царства, он тестирует на наличие этих единых для всей цивилизации идей. Он приходит к выводу, что, несмотря на абсолютные и общие для египетской архитектуры смыслы, идеи претерпевают некоторые изменения, они трансформируются в процессах воплощения.

Александр Степанов действует совершенно иначе, он не верит в независимость поэтики от риторики и не пытается артикулировать общие для исторической эпохи или архитектурного жанра идеи. Степанов создает напряжение между поэтикой и риторикой в архитектуре благодаря постоянной вибрации, возвращению от контекста к неуловимому символическому значению, от радикальных различий к исчезающему, но считываемому, внеисторическому образу. Поэтика и риторика не могут быть разделены у Степанова, они не могут быть описаны в разных главах и быть расположены в разных уровнях. Образ здания возникает благодаря поэтическому описанию исторического контекста, задумки и высказываниям автора, обсуждениям преимуществ и недостатков здания другими теоретиками. Поэтика производится риторикой, но также и скрывается в ней.

Заключение

Попробуем подвести некоторые итоги. Концептуальная пара «геометрия и риторика» артикулирует важную для архитектуры и искусства проблему отношений идеи и воплощения, истоки которой можно обнаружить уже у Альберти. Их разделение в той или иной степени приводило к перевесу в одну или другую сторону и возникновению различных подходов к описанию архитектуры: психологического, краеведческого, исторического и других. Александр Степанов отказывается от имплицитного и пагубного разделения на идею и воплощение и предлагает иное решение. В своем феноменологическом подходе он вводит ряд изменений: предлагает для описания идеи использовать поэтику вместо геометрии, для работы с воплощением реабилитировать в правах риторику, и самое главное — не проводить жесткую демаркационную линию между идеей и воплощением.

Одновременное присутствие поэтики и риторики архитектуры, их взаимное проникновение и невозможность их разделения, с одной стороны, накладывает ряд сложностей — как можно обозначить в архитектуре идею и воплощение, если различить их нельзя? Идея возникает в обстоятельствах строительства, в инженерных и технических ограничениях, в замысле архитектора, в теоретической дискуссии вокруг жанра и стиля, в социальном и политическом контексте. С другой стороны, воплощение идеи дает некоторую устойчивость и неподвижность изменчивому контексту, наделяет художественное произведение вневременными, символическими и коммуникативными качествами. В конечном итоге именно неразделенность поэтики и риторики становится тем радикальным феноменологическим ходом, который позволяет архитектуре и городу самостоятельно «проявиться» в текстах Александра Степанова.

Список литературы:
1. *Альберти Л. Б.* О статуе. Перевод с латинского А. Г. Габричевского // Десять книг о зодчестве Т. 2. М.: Всесоюзная Академия Архитектуры, 1935. С. 11–23.
2. *Башляр Г.* Избранное: Поэтика Пространства. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. 199 с.
3. *Гуссерль Э.* Начало геометрии. М.: Ad Marginem, 1996. 269 с.
4. *Зедльмайр Х.* Утрата середины. М.: Территория будущего, Прогресс-традиция, 2008. 638 с.
5. *Зубов В.* Архитектурная теория Альберти. СПб.: Алетейя, 2001. 466 с.
6. *Карпов В. В.* Риторика геометрии и геометрия риторики в архитектуре // Художественные миры XXI века. Пути интеграции архитектуры и арт-практик: коллективная монография. М.: БуксМАрт, 2020. С. 64–81.
7. *Невлютов М. Р.* Феноменологические концепции в теории архитектуры: дисс. ... канд. архитектуры: 05.23.20. Москва, 2021. 145 с.
8. *Панофски Э.* Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб.: Аксиома, 1999. 237 с.
9. *Степанов А.* Очерки поэтики и риторики архитектуры. М.: НЛО, 2021. 704 с.
10. *Степанов А.* Феноменология архитектуры Петербурга. СПб.: Арка, 2016. 395 с.
11. *Хайдеггер М.* Гельдерлин и сущность поэзии // Логос. 1991. Вып. 1. С. 37–47.
12. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. М.: Академический Проект, 2008. 526 с.
13. *Norberg-Schulz C.* Meaning in Western Architecture. New York: Rizzolli, 1975. 236 p.

References

Alberti, L. B. (1935) *Desiat' knig o zodchestve [Ten Books about Architecture]*. Moscow: Vsesoiuznaia Akademiia Arhitektury Publ. (in Russian)

Bachelard, G. (2004) *Izbrannoe: Poetika Prostranstva [Selected Works. The Poetics of Space]*. Moscow: Russian Political Encyclopedia Publ. (in Russian)

Heidegger, M. (1991) 'Gelderlin and the Essence of Poetry', *Logos*, 1, pp. 37–47.

Heidegger, M. (2008) *Istok khudozhestvennogo tvoreniia [The Origin of Artistic Creation]*. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ. (in Russian)

Husserl, E. (1996) *Nachalo geometrii [The Beginning of Geometry]*. Moscow: Ad Marginem Publ. (in Russian)

Karpov, V. (2020) 'Rhetoric of Geometry and Geometry of Rhetoric in Architecture' in *Khudozhestvennye miry 21 veka. Puti integratsii arhitektury i art-praktik [Art Worlds of the 21st century. Ways of Integration of Architecture and Art Practices]*. Moscow: Buksmart Publ., pp. 64–81. (in Russian)

Nevlyutov, M. (2021) 'Phenomenological Concepts in the Theory of Architecture', PhD Thesis, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering (NNGASU), Nizhny Novgorod. (in Russian)

Norberg-Schulz, C. (1975) *Meaning in Western Architecture*. New York: Rizzoli.

Panofsky, E. (1999) *Idea. K istorii ponyatiia v teoriiakh iskusstva ot antichnosti do klassitsizma [Idea. On the History of the Concept in Art Theories from Antiquity to Classicism]*. St. Petersburg: Axioma Publ. (in Russian)

Sedlmayr, H. (2008) *Utrata serediny [The Loss of the Middle]*. Moscow: Territoriia budushchego, Progress-traditsiia Publ. (in Russian)

Stepanov, A. (2016) *Fenomenologiia arhitektury Peterburga [Phenomenology of Architecture of St. Petersburg]*. St. Petersburg: Arka Publ. (in Russian)

Stepanov, A. (2021) *Ocherki poetiki i ritoriki arhitektury [Essays on Poetics and Rhetoric of Architecture]*. Moscow: NLO Publ. (in Russian)

Zubov, V. (2001) *Arhitekturnaia teoriia Alberti [Architectural Theory of Alberti]*. St. Petersburg: Aleteia Publ. (in Russian)

УДК 72.01
DOI 10.24412/2686-7443-2022-4-16-25

Фролов Владимир Владимирович, аспирант, преподаватель; директор. Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034; Издательский дом БАЛТИКУМ, Россия, Санкт-Петербург, Б. Морская, 52, пом. 15Н. 190000. vladfroloff@yandex.ru

Frolov Vladimir Vladimirovich, PhD student, lecturer; director. Saint Petersburg Repin Academy of Arts, 17 Universitetskaia Emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation; Balticum Publishing House, 15H-52 B. Morskaia st., 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. vladfroloff@yandex.ru

ГИПЕРСКУЛЬПТУРА И ЭСТЕТИКА ЧРЕЗМЕРНОСТИ В XX–XXI ВЕКАХ

HYPERSCULPTURE AND AESTHETICS OF EXCESS IN 20TH-21ST CENTURIES

Аннотация. Статья фиксирует взрывной рост применения префиксов «гипер-» и «сверх-» (и подобных) в архитектурной критике, философии и культурологии XX–XXI вв. Импульсом для изучения вопроса стало активное использование искусствоведом Александром Викторовичем Степановым термина «гиперскульптура» для характеристики некоторых зданий и сооружений модернистского и постмодернистского периодов. Другой исходный пункт — осознание особенной роли эстетики чрезмерности в современном художественном мире. Несмотря на то, что ряд ученых и критиков отмечали важность данного аспекта в культуре в целом, архитектуроведческих статей на эту тему, по крайней мере на русском языке, не много. В статье осуществлена попытка хотя бы частично восполнить указанный пробел. В результате исследования выявлен круг аспектов, характеризующих эстетику чрезмерности, определены ее истоки, а также содержатся выводы относительно текущего «сверхэклектического» состояния архитектуры, как кризисного явления, порожденного состоянием гипермодерна.

Ключевые слова: архитектура; эстетика; гиперскульптура; супермодернизм; сверхэклектика.

Abstract. The focus of the research was on the extensive usage of such prefixes as hyper- and super- (and similar), in philosophical texts, cultural studies, as well as architecture theories and criticism in the 20th – 21st centuries. The starting point for this article was the introduction of the term 'hypersculpture' by the Russian art historian Aleksandr Stepanov in his recent book 'Poetics and Rhetoric of Architecture' as a tool to describe some modern and postmodern buildings. The other point of departure was the understanding of the unique role of 'aesthetics of the Excess' in the contemporary art world in general. Despite the fact that a number of researchers and critics have pointed out this aspect of cultural development, there is an obvious lack of such studies in architectural criticism in Russia. The article is an attempt (at least to some extent) to fulfill the gap. The result of the research presented a number of features, which characterize the aesthetics of the excess. The reader will find the origins of the phenomenon as well as conclusions on the current supereclectical state of architecture, as an outcome of hypermodern situation in the development of civilization.

Keywords: architecture; aesthetics; hypersculpture; supermodernism; supereclecticism.

«Ты все расположил мерою, числом и весом»
Книга Премудростей Соломона, 11, 21.

В книге «Очерки поэтики и риторики архитектуры» [22] Александр Степанов часто употребляет понятие *гиперскульптуры*. Это вид архитектурного произведения, обладающего, как следует из названия, двумя основополагающими чертами — скульптурностью и чрезмерностью. К гиперскульптурам автор относит модернистские сооружения — своего рода самодостаточные манифесты художников-зодчих, установленные в городской или загородной среде. «Гиперскульптура живет не стеной, а своей формой», — поясняет ученый [22, с. 670]. Как всякой скульптуре, подобному объекту необходим круговой обход, его восприятие требует подвижности зрителя. «Главный модус существования гиперскульптуры — эстетический, он обеспечивается оригинальностью общего облика: чем менее она соотнесена с реалиями обычной жизни, выше ее собственно художественная ценность. Она замкнута в своей загадочной выразительности. Но сколь бы ни была пластически интересна — как импульс для переживания она проста, потому что впечатляет мгновенно, впечатление от нее почти сразу достигает максимума и далее не усиливается. На этом максимуме ее можно воспринять как выражение некоей эмоции — всегда одной и той же. Этим экстравагантная архитектурная гиперскульптура похожа не на речь, а на *жест*» [22, с. 670].

Для Степанова, как следует из его книги, жестикуляции в архитектуре недостаточно, он требует именно речи — повествования, обладающего искусной риторикой и проникновенной поэтикой. Речь должна быть *живой*, подчеркивает Степанов, что фактически значит обращенность ее к человеку. В результате усвоения такого обращения у последнего должно возникнуть понимание, «чем является данное здание и как нам надо вести себя перед ним и внутри него» [22, с. 656].

Гиперскульптура есть результат «пространственной революции» в архитектуре, к которой Степанов относится критически. Фактически возникновение рассматриваемого феномена стало возможно с распространением железобетона, давшего зодчим значительную свободу: «Железобетонные сооружения, в том числе каркасные, можно считать

отлитыми в опалубках гиперскульптурами — не сплошными, а полыми, с проемами. Модернистское пространство празднует здесь полную победу над стеной» [22, с. 669]. Стена же стала, по Степанову, «главной жертвой теоретического увлечения пространством» [22, с. 669].

Ученый ясно показывает ограниченность модернистского «пространственного» подхода к архитектуре, который формирует особое отношение к среде обитания человека, как к чему-то абстрактному и произвольно вариативному. Отсюда внеконтекстуальность «гиперскульптур», которые являются порождениями, и в то же время, своего рода необходимыми исключениями из гомогенного и самоподобного «пространства». Не принимая такой принцип построения архитектуры, Степанов желает вернуться к необходимости учитывать эмпирическое восприятие конкретной формы здания, данной в ее «материальной зримости и осязаемости» и опираясь, в частности, на труды Роджера Скрутона, призывает не терять из виду исторический, эстетический, наконец, «сущностный» аспекты зодчества.

В целом, понимание Степанова во многом близко феноменологической традиции трактовки строительного искусства Гастона Башляра и Юхани Палласмаа, где то, что признается «произведением» становится уже не просто волюнтаристским «жестом», но полноценным высказыванием, целостным и состоящим из множества деталей, которые можно и нужно чувствовать, интерпретировать, читать, впрочем, избегая «вчитывания» в них собственных смыслов (чем зачастую грешат современные критики-метамодернисты, а также представители «спекулятивного реализма» в философии). При этом, критический взгляд Степанова не умаляет достоинств гиперскульптур, как произведений архитекторов-художников, автор лишь сожалеет о том обеднении смысла, которое произошло в их творчестве под влиянием «пространственных теорий».

Оставив несколько в стороне проблематику возникновения «архитектурной скульптуры» и ее зависимости от распространения идей о зодчестве как «производстве пространства», обратим внимание на приставку гипер-, которая наличествует в применяемом Степановым термине как нечто само собой разумеющееся, обозначая количественный, размерный акцент в понимании упомянутого феномена. Не просто скульптура, а «превосходящая норму» (буквальное значение приставки «гипер-» в греческом языке). В каком смысле «превосходящая норму»? И почему вообще понадобилось архитекторам ее преодолевать, осуществляя нечто вроде того, что Жорж Батай называл «трансгрессией»?

Если же оглядеться, то мы обнаружим, что кроме примененного Степановым понятия «гиперскульптура», есть целый сонм определений, где употребляется префикс «сверх-», «супер-» (латинское super – эквивалентно греческому hyper, далее в европейских языках возникли однокоренные uber /нем./, sur /фр./ и пр.). Уяснение значения самого феномена гиперскульптур невозможно без определения его места в контексте сегодняшнего архитектурного и культурологического дискурса.

Хотя «запредельность» всегда манила человека и настораживала человечество, о чем свидетельствуют «архитектурный» миф о Вавилонской башне и «дизайнерский» — о Дедале и Икаре, тем не менее, частота употребления приставок «сверх-» и «гипер-» для характеристики текущей ситуации в художественном мире стала беспрецедентной именно в наше время, а нарастание интереса к ним происходило в период модернизма — в прошлом столетии. Впрочем, уже в XIX в. были заложены основы «эстетики чрезмерности».

От Ницше к Федорову. Формирование эстетики чрезмерности

Возможно, наиболее значительный вклад в формирование описываемой парадигмы внес немецкий мыслитель Фридрих Ницше, сформулировавший идею о сверхчеловеке («Так говорил Заратустра», 1885). Итогом развития расы людей, по мыслителю, станет **Übermensch**, к которому сегодняшний homo sapiens относится как пред-стадия эволюции. Очевидно, что здесь проявилось влияние Дарвина с его концепцией происхождения человека от обезьяны. Примерно такой же сложный и не вполне объяснимый скачок предполагается по Ницше и в будущем. Для того, чтобы проследовать к состоянию сверхчеловека, уже сегодня требуется стать «запредельщиком», то есть заглянуть в потустороннее, и «построить жилище для сверхчеловека и приготовить к приходу его землю» [18, с. 12]. Последнее требовало жертвенной работы людей. Среди призывов и рассуждений Заратустры дано и понимание новой меры: «Где есть сила, там есть и становится хозяином и *число* (*курсив автора*): ибо у него больше силы» [18, с. 185]. То есть цивилизация сверхлюдей предполагает значимость количественного аспекта реальности, качественный же ему иерархически уступает. «Уста мои — уста народа», — заявляет между делом пророк Ницше [18, с. 185], и тем самым, несмотря на свою подчеркнутую самоизбранность и снобизм в отношении к аудитории, демонстрирует что переход к новому типу человека затронет массы людей, сегодня еще находящихся в промежуточном положении «моста», ведущего к **Übermensch**.

Прогрессистское мировоззрение, свойственное XIX столетию, находит у Ницше свое отражение, достигая пределов и выходит за рамки рационального. Развитие промышленности, строительных материалов и технологий наглядно убеждало людей того времени в справедливости позиции о постепенном развитии цивилизации к некоему идеалу. Ницше был увлечен не архитектурой, а театром и музыкой (ибо она «является как воля» [17, с. 79]). Тем не менее, сформулированное им дионисийское начало, где «чрезмерность оказывалась истиной» [17, с. 67], может быть распространено на все искусства. То же касается и трагически-театрального аспекта ницшеанской эстетики.

Если наиболее «ницшеанский» композитор — Вагнер, то в зодчестве последнему, в свою очередь, был близок Готтфрид Земпер, создатель крупных проектов и построек, а также и автор важных теоретических трудов, благодаря которым этот немецкий мастер считается предтечей дизайна XX столетия. Впрочем, рациональность (или «аполлоничность») Земпера не позволила ему создать подлинно «архитектурное вагнерианство» — это сделали зодчие следующих поколений. Тем не менее, не вызывает сомнений его прогрессистский настрой, который выразился, в частности, и в политических воззрениях, благодаря которым он вел и активную революционную деятельность [3, с. 20]. Кроме того, зодчий вместе с Вагнером работал над темой синтетического произведения искусства Gesamtkunstwerk, то есть искал подхода к теме «тотального произведения искусства», которая вновь заинтересует художников уже в конце XX в. (ср. «тотальная инсталляция»). Земпер, Виолле ле Дюк и Ильдефонс Серда могут считаться практиками и теоретиками зодчества, положившими уже в XIX столетии основание развитию «эстетики чрезмерного»: в аспектах материальности, конструкции и урбанизации.

Не менее, а быть может, даже более важным явлением в указанном контексте можно считать возникновение в США типологии высотного здания — небоскреба, чье явление оказалось подготовленным прежде всего прогрессом механизации, которая стала постепенно отменять чисто архитектурную логику построения сооружений. То же касается инженерных сооружений, в частности, мостов (не случайна метафора Ницше — человек-мост). Практико-ориентированная инженерия, не скованная в своем утилитаризме традицией, могла свободно демонстрировать свои «сверх-природные» возможности. Знаковым стало строительство Эйфелевой башни, которая сперва вызывала ненависть горожан, а затем стала новым символом Парижа. Степанов относит объект к архитектуре (а не к прото-дизайну), обосновывая классификацию не-

которой «лживостью» сооружения. Эта лживость (мы бы сказали «театральность») не мешала (а может быть и помогала) произведению стать революционным жестом, наследующим, как считал сам Эйфель, политическим событиям 1789 г. [22, с. 570].

Конечно, тема преодоления меры звучит и у других крупных мыслителей XIX в. — например, у Зигмунда Фрейда. Его «сверх-Я», впрочем, своего рода эрзац-совесть, «внутренний морализатор». Если у Ницше речь идет в основном об эстетической чрезмерности, выражающейся в трагическом дионисийском духе, то создатель психоанализа (и крестный отец художественного направления сюрреализма) разрабатывает этический план темы. «Сверх-Я» или «суперэго» в традиции психоанализа формируется в процессе воспитания под влиянием общества, что, конечно, предполагает изменение этой части структуры личности в зависимости от социальной формации. И значит, этот конструкт есть инструмент, изменив который, можно манипулировать человеком.

Над идеей чрезмерности, возможно даже более комплексно, чем западные коллеги, с учетом и этического, и эстетического компонентов, работал крупный мыслитель XIX в. — наш соотечественник Николай Федоров[1]. В своем трактате «Философия общего дела» он вводит понятие супраморализма, то есть всеобщего синтеза [28, с. 399.]. Утопическая идея автора состояла в том, чтобы решить по сути *все* основные проблемы, стоящие перед человечеством посредством своего рода «научного христианства»: вопросы достатка, религиозных различий, наконец, жизни и смерти. «Супра-», то есть сверхморальным будет то самое *общее дело*, о котором пишет Федоров, и «для коего пределом может быть лишь безпредельность» [28, с. 398]. При помощи основанной на христианстве науки Николай Федорович предлагал заняться регулированием «слепой силы» природы, и полагал возможным дойти в этом поистине до самых границ, продвигаясь «от одной планеты, нашей земли, к другим на всю солнечную систему, как целое, а затем и на другие системы, и на всю вселенную» [28, с. 411]. Такая амбиция сделала неизбежным наличие у автора «ницшеанского» ощущения чрезмерности. «Супраморализм требует рая, Царствия Божия, не потустороннего, а посюстороннего» [28, с. 420]. И значит, человеку следует измениться: «...превратить мысленные крылья в телесные», и тогда «человеку будут доступны все небесные пространства, все небесные миры», когда «он сам будет воссоздавать себя из первоначальных веществ, атомов, молекул <...>, будет способен жить во всех средах, принимать всякие формы, и быть в гостях у всех поколений от самых древнейших до самых новейших, во всех мирах, как самых отдаленных, так и самых близких, управляемых всеми воскресшими поколениями, во всех мирах, которые во всей своей целостности, будут предметом художественного дела всех поколений в их совокупности, как единого художника» [28, с. 421].

XIX столетие было во многом теоретической подготовкой к радикальным изменениям, постигшим цивилизацию в следующем веке. Концепция «эстетики чрезмерности» обозначилась в своих основных аспектах: габаритном (тема колоссальности), включающем (Gesamtkunstwerk, эклектическое многостилье), трансгрессивном (преодоление нормы в любом ее виде).

Век модернизма, постмодернизма и супермодернизма

В России, оказавшейся в авангарде социально-политических изменений, продолжение получили идеи Федорова («русский космизм»), а также многие западные философско-эстетические направления. Движения футуристов и авангардистов начала прошлого века были заворожены будущим, как манящим миражом. И будущее казалось превосходным: оно предлагало реальность построенного коммунизма, материалистического рая на земле. Эстетика чрезмерности переживала расцвет. В 1913 г. художник-футурист Илья Зданевич провозгласил в России всёчество. «Русские “всёки” объявили себя победившими время и пространство, и в апокалиптической перспективе становились доступны все — уже мертвые — стили» [7, с. 21]. «Да-манифест» Зданевича признает всё в мире, ничего не отрицает, не боясь противоречий: не здесь ли заложена основа для будущего праздника «сложностей и противоречий» Роберта Вентури и предчувствия «радикального эклектизма» (того, что мы понимаем под сверхэклектикой) Чарльза Дженкса?

Впрочем, стремление к преодолению нормы, как мы уже указали, двунаправленно: оно связано с количественными показателями (включающими принципы всёков, а также ницшеанский принцип громадности), и с определенным изменением качества. Именно последнее приводит к возникновению феномена супрематизма в России, а, в международном контексте, того, что Степанов назовет «гиперскульптурой».

Исследователь авангарда Селим Хан-Магомедов отмечал, что «...европеизм и “всемирность” (в глубоком значении этих слов) безусловно проявились в новаторских течениях советской архитектуры 20-х годов <...>, что превратило нашу архитектуру в один из влиятельных центров формирования новой архитектуры», и далее: «Для психического склада русского народа характерна известная расшатанность, большая амплитуда, которая при определенных обстоятельствах приводит к крайностям», — по мнению историка, из этого свойства происходит и такое культурно-философское явление как нигилизм [26, с. 606]. Из радикальности жизнестроительства следует и особая роль этического начала в русском авангарде, которую отмечает Хан-Магомедов, и в этом этическом примате явственно ощущается дух федоровского супраморализма.

Когда же художник Казимир Малевич «преобразился в нуле форм и выловил себя из дряни Академического искусства» [14, с. 29], он создал супрематизм. Малевич нигилистически отвергал старое, провозглашая «новый реализм», основанный не на повторении, но на идее «абсолютного творчества». «Мы пришли к Супрематизму, бросив футуризм, как лазейку, через которую отставшие будут проходить», — заявлял художник, утверждая, вполне в духе футуристов, только свои решения и выводы в качестве единственно верных. Подобно футуристам Малевич восхищался техникой и скоростью, но в отличие от них, предлагал не воспроизводить признаки современности на картинах, а творить новые формы «из ничего» (то есть уподобиться Богу). «Интуитивная форма должна выйти из ничего» [14, с. 44]. Интуиция же есть «новый разум». Супрематизм понимался Малевичем как «абсолютная живопись», предельное превосходство искусства. «Я преодолел невозможное и пропасти сделал своим дыханием» [14, с. 57], — вполне в духе Ницше завершил свой манифест 1915 г. Малевич.

Художник достаточно быстро отошел от однозначности футуристической риторики. Его знаменитый «нуль форм» был способом выйти в новое беспредметное пространство свободы творчества, а в применении к архитектуре особое значение приобретала идея невесомости, освобождения от притяжения. Здесь Малевич — прямой наследник Федорова, что не раз отмечалось. Для нас же важнее объяснить само понятие супрематизма как способа выйти в «беспредметность и заумь», в невесомость[2], оказаться в свободном поле художества (отличного для Малевича от миров церкви и фабрики), реализовать стремление к совершенству («Человек при всех своих проявлениях стремится в жизни своей достигнуть совершенства» [14, с. 148]). Отметим, что художник считал первозданный мир не вполне совершенным, видя «ошибку в том, что в системе был установлен предел [*имеется в виду известный*

запрет, данный Богом человеку в Раю. — В. Ф.]. Система, не имеющая предела, не имеет дефектов <...>. Рай рухнул...» [14, с. 160]. Выход — в «беспредметном без-смыслии» человеческого творчества [14, с. 210].

Время показало, что инклюзивный принцип «всёчества» оказался значительно более жизнеспособным, чем негация и поиск «абсолютной архитектуры». Тем не менее, надо заметить, что качественные поиски авангардистов, продиктованные стремлением к совершенству, Абсолюту, дали искусству не меньше, а возможно больше, чем произведения авторов, руководимых инклюзивно-количественным принципом (к последнему можно отнести и представителей производственного искусства). Как показала Татьяна Горячева, художественная и концептуальная деятельность Малевича значительно выходила за пределы чисто эстетических поисков, но «знаменовала рождение философской доктрины и фиксировала превращение супрематизма во всеобъемлющее учение, своего рода метатеорию мироздания, а супрематической пластической системе отводила роль метаязыка для ее формулирования» [6, с. 368].

Если реализовать в советском строительстве принципы супрематизма взялся Лазарь Хидекель, а его коллеги по цеху в СССР — конструктивисты и рационалисты — были не менее ригористичными в поисках правильного «стиля эпохи», то попытки поиска Абсолюта на Западе осуществлялись архитекторами круга Баухауза, и прежде всего Ле Корбюзье. И если русский авангард действовал как лаборатория по выработке идеальной формы для коммунистического содержания, то западный был в более сложной ситуации: здесь уклад оставался капиталистическим, а значит, далеким от идеала в понимании самих строителей будущего (чаще всего марксистов). Потому многие зодчие отправлялись проектировать в Советский Союз, другие же стремились создавать уникальные объекты-образцы, которые могли бы в будущем служить опорой для производства жилой среды в массовом сегменте.

Александр Степанов приводит в качестве примера подобного проекта-манифеста виллу Савой Ле Корбюзье: «Здание выглядит макетом, выполненным в натуральную величину из какого-то тонкого и легкого материала, вроде картона», — характеризует сооружение критик [22, с. 288]. Художественный жест Корбюзье предназначен не для обитания, но для зрительного и кинэстетического восприятия. Другое его знаменитое произведение — капелла в Роншане — Степанов не называет гиперскульптурой, но указывает на замеченную многими критиками схожесть ее со скульптурой, причисляя к миру искусства [22, с. 137]. Итак, макет и художественный жест — вот метафоры для работ зодчего, открывающие такие их характеристики как абстрактность и, в некотором смысле, неархитектурность.

Мартин Хайдеггер в своем эссе «Строить, обитать, мыслить» (1951) отмечал пришествие «бездомного человека» [25, с. 189], то есть того, кто существует в неприспособленном к обитанию пространстве. Модернизм создает модели вместо домов, отчуждая элементы среды от того, кому она должна быть уготована.

Внутри самой современной архитектуры было и другое направление, проникнутое ощущением чрезмерности, не пытавшееся установить сверх-норму (как Ле Корбюзье и Мис ван дер Роэ), но стремившееся к сверхиндивидуальному высказыванию. Это экспрессионизм, имевший не менее активное место в архитектуре, развитый и в визуальных искусствах. Исследователь К. Г. Косенкова подчеркивает, что «экспрессионизм сознательно задавался не как стиль, но как *мироощущение* (Weltgefuhl), как нечто «по ту сторону» эстетического» [11, с. 149]. Ницшеанские нотки в творчестве зодчих здесь очевидны: можно сказать, что трагическо-дионисийский пафос произведений Бруно Таута, Ханса Пельцига, Эриха Мендельсона и др. служили своего рода иллюстрацией к философскому наследию Шопенгауэра и Ницше. Симптоматично, что для зодчих направления, как отмечает Косенкова, была естественна апелляция к таким пограничным состояниям сознания как «сон, галлюцинация, бред, экстатическое самозабвение и опустошение», то есть все то, что способно «расширить и углубить Я художника, доставив ему искомое в*и*дение» [11, с. 150]. Вполне в духе Ницше, «экспрессионизм утрировал, абсолютизировал дисгармоничность мирового целого, постоянно подчеркивая его иррациональность, бессистемность, внекультурность» [11, с. 151]. И то, что многие работы экспрессионистов остались на бумаге, а часть самих представителей движения со временем переквалифицировалась в более «нормализованных» модернистов, не вызывает удивления.

Проникнутой идеей о сверхчеловеке была и архитектура тоталитарных режимов середины столетия. Известно, что нацисты увлекались трудами Ницше, а в советском зодчестве возник мираж гибридного дома-монумента — настоящий Колосс Московский — Дворец Советов с фигурой Ленина на вершине. Покойный сверх-вождь, лежащий в мавзолее, являлся во множестве памятников и изображений по всему СССР — и должен был теперь вознестись над столицей одной шестой части суши, заставляя вспомнить об архаических культовых фигурах прошлого, египетских фараонах. Оба режима стремились к установлению своего рода сверх-архитектуры, а германский рейх в своем зодчестве осуществлял еще и фаустовскую попытку остановки времени (шпееровский «Закон развалин»).

Однако только после Второй Мировой войны, когда жизнестроительная модель модернизма стала реализовываться в планетарном масштабе, архитектура действительно стала обретать черты чрезмерности, а лидерство уже в 1960-е гг. вырвал у своего предшественника постмодернизм — фактически, в тот момент, когда «современное движение» должно было праздновать победу[3]. Можно ли сказать, что модернизм достиг своих пределов? И да, и нет. Принцип «перманентной революции» всегда был в нем одним из руководящих, но проблема устаревания идеалов стала очевидной. Модернизм был обречен, так как для самовоспроизводства ему следовало преодолеть самого себя и собственный корневой концепт — модерность. Теперь словарь исторической архитектуры был возвращен в арсенал зодчих, но это вовсе не привело к водворению традиционного искусства. Возникло критическое и ироническое высказывание. *Жест*, но уже не модернистский, а постмодернистский. Не случайно, описывая дом Ванны Вентури — постмодернистскую классику, — Степанов вновь ассоциирует его с макетом, а не настоящим обиталищем [22, с. 323]. Изменилась, а точнее, была переосмыслена лишь целевая аудитория высказывания: постмодернистский message был рассчитан не на массового потребителя, а на знатока, и только затем на профана (теория «двойного кодирования» Чарльза Дженкса).

В 1977 г. вышла книга американского критика Рэя Смита «Сверхманьеризм. Новые подходы к постмодернистской архитектуре» [38], где автор отдельно останавливается на вынесенной в состав заглавия труда приставке «сверх» (super). Термином supermannerism он отмечает не только маньеристичность[4] современных ему построек, но и такие свойства как «гигантизм, удвоенность пространственного масштаба», подчеркивает «поп-возрожденческие» (pop revival) аспекты [38, p. 221]. Смит цитирует авторов «Словаря современного американского пользователя» (“A Dictionary of Contemporary American Usage”) Бергена и Корнелию Эванс, заметивших то положительное значение, которое приобрело слово «супер» в Америке во второй половине 1950-х гг.: «Все, что выходит за рамки обыкновенного, что чрезмерно, очевидно восхищает. У нас есть супермаркеты, суперхайвэи и супер- сервисные станции, и в разговорной речи и среди колледжных юмористов, сам по себе префикс, даже не будучи поставлен в качестве перед каким-то словом, служит высшей похвалой. Так было не всегда. В прежние времена люди не любили чрезмерное. Во многих старых словах («высокомерный» / supercilious/, «второстепенный» /supererogate/, «устаревший» /superannuated/)

префикс предполагает нечто неприятное и нежелательное» [38, p. 221]. Однако Смиту, как подлинному постмодернисту, нравится подобная неоднозначность, он добавляет в этот негативный ряд слово «поверхностный» (superficial), и делает вывод, что приставка «супер» может служить означать как положительную, так и отрицательную трактовку Суперманьеризма. Здесь, с точки зрения критика, и находится внутренняя двойственность самих маньеризма и поп-культуры. На обложке книги Смит нарочно ставит перенос в слове superman-nerism так, чтобы возникла отсылка к «супергерою всех комиксов». «Для поколений, выросших на книжках с комиксами, идеи пространства, полета, научной фантастики, супермена, шазама[5] были данностью современной мифологии. Их апокалиптические фантазии были некогда детскими мечтами, но дети выросли и увидели их воплотившимися — в анархическом, неясном, турбулентном и извращенном мире» [38, p. 222].

Критик подробно останавливается на понятии сверхмасштаба. Для объяснения феномена он приводит цитаты из Филипа Джонсона: «Наша архитектура будет немасштабна, потому что наши проблемы вышли из всяких рамок» [38, p. 229], и с другой стороны, Вентури и Брауна: «Главная причина огромного масштаба состоит в его противостоянии сложности» [38, p. 233]. Префикс звучит и в другом английском слове superimposion — «наложение». Это тоже один из принципов суперманьеризма. Отсюда возникает и такой «сверх-компонент» стиля как суперграфика. Термин, кстати, перешел и в советскую архитектурную теорию и практику, но здесь во многом лишился своей остроты, будучи уложен в прокрустово ложе соцреализма. Действительно, в материале, рассматриваемом Смитом, суперграфические приемы позволяют не просто наложить большое изображение на стену, но усложнить, даже взломать геометрический строй сооружения, создав как бы альтернативную, параллельно существующую структуру — своего рода фиктивное пространство. Примером, приведенным Смитом, служит квартира Хью и Тициана Харди, созданная в Нью-Йорке в 1966 г., которую «пронизывает воображаемая геометрия плоскостей и тел» [38, p. 277]. Суперграфика может быть и изобразительна, почти приближаясь к гиперреализму и работая со сверхмасштабом, как это сделано в работе группы Humble Oil «Тигр в твоей цистерне» в Нью-Джерси (1967).

Супермену — как новому герою массовой культуры — уделил, вслед за архитектурным критиком, внимание литератор и ученый постмодернизма Умберто Эко. В книге «Superman для масс» он прослеживает происхождение бульварного романа, напрямую связывая его с индустриализацией XIX столетия [27, с. 125], а предтечей Заратустры (опираясь на Антонио Грамши) называет графа Монте-Кристо. Но в отличие от героя Ницше, персонажи, находящиеся в круге внимания Эко, прото-супермены — всегда детерминированы запросом рынка, а значит компромиссны и «включающи». «В кузнице популярной литературы <...> все имеет право на существование, и ничто не появляется просто так» [27, с. 135]. По словам критика (опять же, он апеллирует к Грамши) одна из основных задач супермена — дать возможность читателю «помечтать с открытыми глазами» [27, с. 11].

Герой комиксов о супермене и многочисленные кинофильмы о сверхгероях, чье количество и разнообразие растет в геометрической прогрессии после войны, вполне соответствовало создававшейся с 1960-х гг. архитектуре, значительная часть коей становится «бумажной» — то есть не претендующей на реализацию. Если гиперскульптура, описанная у Степанова, это идеальная модель пребывания для идеального человека будущего («зрителя» и «посетителя», но не «обитателя»), то работы «бумажных зодчих», таких как британцы группы Archigram или итальянцы Archizoom и Superstudio (sic!) предлагают погрузиться в техноутопию, где архитектура то обладает признаками механизма, становясь из недвижимости «движимостью» («Шагающий город» Рона Херрона, 1966), то стремится к беспредельности, ограничиваясь малым — всей земной поверхностью («Безостановочный город» Андреа Бранци, 1969). Проекты носили критический характер: итальянские зодчие создавали сатиру на «архитектуру сверхпотребления» (architettura del superconsumo) [35, p. 8]. Впрочем, достижения советских космонавтов на какое-то время убедили мир в действительной возможности центробежной экспансии человечества по Федорову. Отличить реализуемое и нереализуемое на самом деле стало сложнее в обеих частях биполярного мира.

После того, как двучастная геополитическая структура исчезла, и зеленый свет получил единый глобалистский проект, достаточно быстро стало понятно, что и он не может развиваться до беспредельности. Этому ощущению посвятил свой известный труд 1992 г. антрополог Марк Оже, который на русском языке звучит как «Не-места. Введение в антропологию гипермодерна» (по-французски: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*), и где он охарактеризовал новое состояние мира через свойство избыточности [19, с. 36]. Это свойство и приводит к состоянию сверхсовременности, производя то, что Оже назвал «не-местами» (своего рода инфраструктура ускоренности). «Нам надо научиться заново осмысливать пространство», — комментирует Оже [19, с. 42]. Пространство эпохи гипермодерна лишено смысла, либо имеет неясный смысл. То, что влиятельный труд создан именно антропологом, говорит о существенном аспекте проблематизации пространства и времени именно применительно к человеку. В состоянии гипермодерна модернизм (или, если хотите, постмодернизм) порывает с гуманистической и органической традицией, еще актуальной в XX в.

Можно ли здесь говорить об архитектуре или, если да, то какая архитектура соответствует такому состоянию дел? Ответ попытался дать голландский архитектурный критик Ханс Ибелингс, описавший свое в*и*дение актуального зодчества в книге «Супермодернизм. Архитектура в эпоху глобализации» [34]. Супермодернизм берет инициативу сразу после того, как деконструктивизм и его главный идеолог Деррида ее теряют, что, как замечает Ибелингс, происходит в конце 1990-х. Деконструктивизму и, до того популярному, структурализму свойственно интересующее нас стремление к чрезмерности, но гипермодерн требует нового подхода: оба упомянутых направления, да и историзирующий постмодернизм, слишком сложны и слишком рефлексирующи (ср. упомянутую концепцию «двойного кодирования» у Дженкса), чтобы работать с массовой культурой и обеспечивать создание «не-мест». Супермодернизм, о котором пишет Ибелингс, больше подходит для решения подобных задач. Критик выделяет такие его свойства как «нейтральность, неопределенность, неявность, неограниченность (boundless) [34, p. 62]. Не-места Оже — аэропорты, отели, супермаркеты, автостоянки — опора для рассуждений Ибелингса, и всем им свойственна, как он пишет, «неэкспрессивность» [34, p. 66].

Соотечественник критика архитектор Рем Колхас видится последнему одним из основных лидеров и идеологов направления. Характерна цитата из труда руководимого Колхасом think tank AMO «S, M, L, XL» об аэропортах, как о местах, где «концентрируются и гипер-глобальное, в том смысле, что здесь вы можете достать любые продукты, недоступные даже в городе, и гипер-локальные, в том смысле, что вы можете получить товары, которых более нигде не найдете» [34, p. 80]. Очевидно, что углубляясь в осмысление и аналитику характера подобных не-мест и капиталистического девелопмента в целом, вы не можете уделить достаточного внимания проблеме формы сооружения. В супермодернизме последняя маргинализируется и даже отрицается. Так, для Колхаса, зачарованного темой масштаба и громадности, сам жанр небоскреба или гигантского сооружения оказывается как бы «по ту сторону добра и зла». «Провокационную суть Гигантизма лучше всего раскрывает поведение альпинистов, которые стремятся покорить Эверест просто “потому, что он есть”. Гигантизм

— это архитектура в точке ее завершения», — пишет Колхас [10, с. 5].

Рем Колхас — несомненно поверхностный (superficial) сверхархитектор, персонаж гипермодерна, которому необходимо утвердить свою позицию супергероя, отбросив всякие моральные аспекты профессии в стремлении соответствовать положению, когда «суперкапитализм заменил собой демократический капитализм» [37, p. 7]. Потому он, предупреждая возможную критику, сам становится в позицию «суперкритика», то есть критика критики (иначе сказать, «над-критика»)[6]. Еще раз мы встречаем здесь свойство этико-эстетической платформы чрезмерности — претензию на тотальность[7]. В то же время естественно, что за супергероем следует и его «суперкоманда»: Колхас — лидер национальной архитектурной школы Голландии конца XX — начала XXI в., но в условиях глобализма национальная школа строго говоря невозможна. Поэтому критик Барт Лотсма описывает феномен — через термин Super Dutch [36].

Век XXI: гиперобъекты в гипер-хаосе

Впрочем, проект глобализма, запущенный в 1990-х гг., уже через 20 лет оказался в кризисе, что вполне соответствует самой природе движущего сегодня мир капитализма — с его стремлением «перманентно революционизировать» мир. Тем не менее, тема чрезмерности не сошла с культуроведческой и критической повестки и вновь прозвучала уже в трудах философов направления «спекулятивного реализма», а именно у Тимоти Мортона, сформулировавшего понятие гиперобъекта [16]. К гиперобъектам могут относится как вполне абстрактные понятия, так и конкретные вещи, такие как климат, ядерное оружие или пластиковые стаканчики. То есть по сути все, что угодно, в том числе идеи. «Под объектом я подразумеваю сущность любого типа; так что идея — это тоже объект. Смысл идеи немного похож на призрак, он одновременно существует и не существует», — поясняет Мортон в интервью Knife media [29]. Эффект гиперобъекта состоит в том, чтобы разорвать тотальность мира, продемонстрировать, что мы живем уже «после конца света». Именно явление гиперобъектов и привело, по Мортону, к такому положению, но в то же время, они суть «эпистемологическое понятие, указывающее на то, каким образом мы получаем доступ к вещам» [29], то есть не сами вещи и даже не «вещи-в-себе». С другой стороны, гиперобъекты охарактеризованы как принципиально необозримые, вязкие, нелокальные. Не напоминает ли эта характеристика супермодернистские сооружения по Ибелингсу? Впрочем, в отличие от Ибелингса, Мортон не стремится логически увязать свои мысли, дабы создать у читателя цельную картину. Чем бы ни был гиперобъект (в Средневековье подобные сущности, возможно, отнесли бы к демоническому началу), Мортон предлагает воспринимать его эстетически и принять его неизбежность. Нужно расслабиться и «быть экологичным» (то есть пассивным). Итак, у Мортона характеристика «сверх» переходит от человека к Другому, что предполагает какой-то антиницшеанский проект? Нет, так только кажется: сверхчеловек — в принципе не совсем человек.

Уже Ибелингс отмечал, что супермодернизм нейтрален, то есть ему несвойственна чрезмерность. Однако, лучше понять его мысль можно, учитывая то, что он опирается на исследование Смита о сверхманьеризме: супермодернизм Ибелингса именно маньеристичен по отношению к самому модернизму. В то же время, становится очевидным то, что авангардная энергия модернизма, его тяга к избыточному иссякает. В этом плане весьма симптоматична книга дизайнеров Наото Фукасавы и Джаспера Моррисона «Сверх Нормальное: сенсации обыкновенного» [33], где авторы восхищаются работами безымянных производителей самых обыденных предметов мебели. Теперь, пользуясь концептуалистской (дюшановской) методологией произвольного переноса смыслов, мы можем назначить любое свойство любому предмету. Нормально — супер.

Если критерий нормальности и сама мера теперь максимально (сверх-) относительна, то каким же образом можно вообще договориться, дабы цивилизацию не постиг тот же крах, который описан в библейском сюжете о Вавилонском смешении языков? Очень просто: суждение о норме или сверхнорме нужно делегировать Другому.

В подобном постгуманистическом ключе выступает целый ряд современных философов, в том числе и друзья Бруно Латур и Джеймс Лавлок. Недавно изданная в России книга последнего «Новацен: Грядущая эпоха сверхразума» [12] — лишь один из множества опусов, посвященных грядущему мировому правлению Искусственного интеллекта, который на Западе чаще зовут Сверхинтеллектом (Superintelligence)[8]. Пафос «Новацена» в том, что именно он придет на смену антропоцену — эпохе доминирования человеческих организмов в природе. Постгуманисты говорят о том, что уже вскоре человека заменит киборг — технобиологическое антропоморфное существо: «...живые киборги выйдут из чрева антропоцена» [12, с. 100]. Коллега Лавлока Бруно Латур делает ставку на не-человеческих сущностей, которые уже сегодня должны участвовать в политическом управлении миром через своих агентов-акторов. По мнению Латура «...паук, жаба, клещ, вздох кита — возможно именно это не позволяет нам быть в полной мере людьми» [13, с. 177]. В новом же коллективе людей и не-людей, формирующих некий парламент, удастся, по мнению французского мыслителя, достичь при помощи «коллективного экспериментирования» определенного компромисса. «Мы возвращаемся домой, чтобы разделить общее жилище, нисколько не претендуя на то, что сильно отличаемся от других» [13, с. 245]. Иными словами, пост-человек Латура приравнивается в политических правах упомянутым насекомым и рептилиям[9].

Сверхинтеллекту будет несложно управлять таким homo sapiens. Обратим внимание, что в отличие от Хайдеггера, у Латура нет жизнестроительной идеи: он не пишет о необходимости «строить и мыслить», а только о вселении в мир, как своего рода первобытную пещеру. При этом само понятие природы упраздняется латуровской политической экологией [13, с. 35]. Букашка, окруженная гиперобъектами, не способна к целостному мировосприятию. Более того, в отличие от настоящей букашки, она не сможет отличить уже не только свое от не своего, но и живое от неживого. Философ-спекреалист Армен Аванесян в «Метафизике сегодня» неслучайно обращается к фигуре вампира. Это парадигматический герой из разряда суперменов и человеков-пауков — существо, обладающее «сверхчеловеческой и бесчеловеческой логикой». Аванесян сближает кантовское понятие «несмертного» (находящегося между живым и мертвым) с идеей вампиризма. Однако что это, если **не** воля к сколь возможно долгому продлению существования здесь и сейчас, а значит, речь идет лишь о том, чтобы «остановить мгновение», застыть наподобие статуи. Аванесян почти признает это, утверждая необходимость «мыслить величайшую эпоху — мир без человека» [1, с. 42]. Жизнь понимается в такой системе как «случайно развивающееся программное обеспечение»[10].

Что же до архитектуры «в эпоху сверхразума», то она понятным образом также обретает «нечеловеческие» и сверхразумные черты, а потому не может транслировать послание, считываемое человеком. Вероятнее всего, такая архитектура будущего станет восприниматься непосредственно той частью киборга, которая и не является человеческой: например, технические элементы нового тела будут общаться с такими же элементами «умного дома», по технологии интернета вещей и помимо человеческой воли. Тот же Аванесян говорит о «ксеноархитектуре», понимая под этим термином нечто более широкое, чем просто ультрасовременные здания и сооружения: речь идет о новом порядке мира, развивающемся инверсно — из будущего в прошлое [31]. Эта концепция спекулятивна и *гиперверова-*

тельна (hyperstitional) (понятие, произведенное из суеверия /superstition/, введено группировкой Cybernetic Culture Research Unit и разработано известным трансгуманистом Ником Лэндом [9]).

Мишель Уэльбек в своем раннем эссе «Мир как супермаркет и насмешка» (1993 г.) писал: «Логика супермаркета предусматривает распыление желаний; человек супермаркета органически не может быть человеком единой воли, единого желания» [24, с. 74]. Аванесян и спекреалисты предлагают способ собрать множество в единство — при помощи сверхинтеллекта, контроль за коим, человек, увы, утеряет.

Дополняет нашу сверх-картину философ — спекулятивный реалист — Квентин Мейясу, пишущий о гипер-Хаосе, как об Абсолюте (взамен Бога). Это «крайняя форма хаоса», которая «гарантирует только возможное разрушение любого порядка» [15, с. 91]. В словаре некоторых современных архитектурных критиков есть даже такое понятие, как стиль «хаотизм» [20], но оно, конечно, не имеет отношения к спекреализму, хотя и симптоматично.

Направление в современной архитектуре, наиболее очевидно соответствующее постгуманистическим постулатам — это параметризм, активно продвигаемый в качестве единственно верного «стиля» партнером покойной Захи Хадид Патриком Шумахером. Поспевают за параметризмом и эксперименты нейронных сетей: характерно, что обложку книги Аванесяна «Метафизика...» синтезировала как раз такая система «на основе биологических механизмов восприятия». Чьего восприятия? Очевидно, что человека. Значит, в неоницшеанском дискурсе о пост- или сверхчеловеке (как замечает Юлия Синеокая, эти понятия у трансгуманистов взаимозаменяемы [21]), человек не может быть отменен, а только трансформирован («маньеризирован») путем увеличения или уменьшения, доведения до предела и так имеющихся у него свойств.

Заключение

Бегло описав взрывное развитие архитектурного, культурологического и философского вокабуляров в XX – XXI вв. в аспекте описания всего «превышающего меру», вернемся к феномену гиперскульптуры, описанному у А. В. Степанова. Так как никому не удалось еще опровергнуть тот факт, что человек является мерой всех вещей, попросту потому, что иного модуля измерения нам не дано, можно увидеть, что гигантская скульптура — ничто иное, как способ показать *относительную* ничтожность человека. С подобной интенцией строились, несомненно, архитектурно-скульптурные комплексы древнего Египта или Дворец Советов Б. М. Иофана. В трактовке Степанова гиперскульптура может и не достигать физически огромных размеров, но все же скульптура в виде здания — это очень большая форма, в сравнении с той, которую мы традиционно видим в качестве осмысленной и масштабной части здания в античном зодчестве (например, кариатиды). Скульптура, в отличие от архитектуры как таковой, антропоморфна или же подобна другой органической / природной сущности, а значит представляет собой и вправду Другое по отношению к человеку (аванесяновской «ксено-»). Скульптура изображает нечто, обладающее своей логикой развития / жизни, недоступной человеку в полной мере (гиперобъект). Если скульптура захватывает и формирует поле жизнедеятельности людей, то очевидно, она диктует некие условия, чьи основания им неясны. Именно поэтому при описании модернистских гиперскульптур у Степанова создавалось ощущение их «модельности», несоответствия критерию обитаемости. Модель есть прототип для будущего, непригодный для использования сейчас. Скульптура, хотя она часто ассоциируется с темой памяти (гётевское удержание прошлого[11]), в этом смысле может пониматься как изображение будущей архитектуры. Скульптура миметична, проектна, архитектура же воплотительна и реальна[12]. Единственный способ заставить жить *человека* в скульптуре — это убедить его в необходимости чисто эстетического, то есть внешнего и визуального восприятия реальности. С помощью этого способа нам предлагается примириться и с принципиальной «необитаемостью» мегаполиса.

В таком случае, понятие гиперскульптуры может быть применено уже не только для отдельных модернистских и постмодернистских сооружений, но и для целых урбанистических образований: от «Хабитата 67»[13] Моше Сафди до современных жилых комплексов.

В своем «Письме из карантина», присланном в редакцию журнала «Проект Балтия» в апреле 2020 г., кипрский архитектор Сократис Стратис обратился к фильму дизайнеров Рэя и Чарлза Имзов «Степени десяти», снятому по книге Кеса Буке «Космический взгляд. Вселенная в 40 скачках». «Я заперт в собственном доме, — писал Стратис, — дабы отсрочить встречу с недавно созданным микроорганизмом, новой версией коронавируса <...> Вирус умело воспользовался инфраструктурой мобильности, созданной людьми планеты Земля и позволяющей вертеться неолиберализму <...> Мы стали свидетелями смешения вируса с человечеством...» [23, с. 162]. Критика состоит в том, что фильм Имзов и книга Буке описывают реальность, постоянно перескакивая из одного масштаба в другой, в то время как в действительности, как утверждает Стратис, этих скачков нет, но все взаимопереплетено и не похоже на матрёшку, в которой одна фигура абсолютно отделена от другой. Поэтому он предлагает Имзам, которым обращено послание, задуматься о «степенях переплетения». Добавим от себя, что ориентация на сверхбольшое и сверхмалое в качестве исходных масштабов для дизайна естественным образом ведет к «проскакиванию» *нормального* — человеческого — уровня.

Гиперскульптура в современной культуре представляет собой лишь один из вариантов преодоления нормы, критерии которой во многом уже утеряны. Сама же эта культура есть своего рода вариант всёчества, в котором сильный жест практически стал невозможен. Современной Культуре, развивающейся в рамках суперкапитализма, необходима «инклюзивная», включающая всё новое (и старое) парадигма. Именно этим объясняется сегодняшнее возвращение эклектики в архитектуру, или ее суперэклектическое состояние [30]. В сверхэклектике сама категория чрезмерности является служебной, она необходима для комплектации эстетической системы «тотального архива». Парадокс состоит в том, что чрезмерность здесь оказывается ограниченной. Ее пределы положены инфраструктурой системы. Метафорически такое положение предвосхищено в работе Рема Колхаса и Маделон Врисендорп «Город плененного земного шара» (1972). Здесь трассы, разделяющие постаменты с объектами — то же, что скачки степеней, о которых пишет Стратис. Кажется, что система упорядочена, но на самом деле, ее главной проблемой является «плененный» земной шар — это звено нарушает единство сверхнормальности, и хотя кажется, что оно схвачено и повержено, тем не менее, самим своим существованием, разрушает построенный «порядок». Если же мы прочитаем эту работу Колхаса, используя оптику масштабного скачка, то окажется, что человеческий мир — этот как раз земной шар, а вся развернутая вокруг и «пленившая» его «гиперскульптура» мегаполиса, напоминающего Нью-Йорк, есть чисто ментальное построение: спекуляция, не имеющая отношения к реальности. Однако предложенное нельзя назвать и визуализацией универсалий горнего мира, здесь дана именно утопическая фантазия — пространство *нигде*. Что это, если не проект «исторической самотрансценденции человека над собой»[14]? Как понимать «самотрансценденцию»? Возможно, речь идет о таком мыслительном процессе, который связан с построением эстетизированной (виртуальной, а значит, потенциально возможной) модели Вселенной с тем, чтобы попытаться хотя бы в воображении переселиться в этот мир. Мир гиперскульптур.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Сопоставление философских наследий Федорова и Ницше, конечно, уже проводилось. К примеру, в работе Ю. В. Синеокой [21].

[2] См.: Малевич К. Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса [14, с. 233].

[3] Потому сожалением проникнут зачин классической книги Зигфрида Гидиона о модернизме, где автор сетует на распространение так называемой playboy architecture (то есть китча) [5, с. 8].

[4] Под маньеризмом критик понимает «системую манипуляцию установленными принципами" [38, p. xxiii].

[5] Shazam — волшебное слово (означает имя волшебника), произносимое мальчиком-героем комикса для того, чтобы стать супергероем Капитаном Марвелом. Персонаж создан в 1939 г. художником Чарльзом Кларенсом Беком и писателем Биллом Паркером для журнала *Whiz Comics* № 2 (февраль 1940).

[6] Строго говоря, «Суперкритикой» названа книга, вышедшая по итогам дискуссии Питера Айзенмана и Рема Колхаса, в ходе которой «крупные теоретики современной архитектуры» Джеффри Кипнис и Роберт Сомол «продемонстрировали мастерское владение интерпретативной архитектурной критикой», что по задумке Бретта Стила, модератора беседы и редактора серии «Слова архитектуры» соответствовало идее «Суперкритики» («критики критики»). Впрочем, в начале самого разговора он признается, что придумал такое название «чтобы привлечь внимание публики» [2, с. 15].

[7] См. об этом: [32].

[8] «Интеллект, превосходящий лучших представителей человеческого разума практически в любой области, включая научное творчество, *здравый смысл* (курсив мой. — *В. Ф.*) и социальные навыки» [4, с. 313].

[9] Надо заметить, что описываемые теории, в особенности латуровская «акторно-сетевая» оказывают сегодня мощное влияние на урбанстику: новую дисциплину, посвященную не просто пониманию, но и управлению городами.

[10] Определение Грегори Хайтин. Цит. по: [1, с. 38].

[11] Ср. библейские и античные сюжеты об окаменевшем человеке (Орфей, лотова жена и др.), часто «удержанном прошлым» и оттого гибнущем, но становящимся статуей — грозным напоминанием другим людям. В этом сюжете прошлое таит опасность для будущего.

[12] Нужно помнить, что в средневековом философском споре реалистов с номиналистами первые выступали за реальное существование универсалий, в то время как последние полагали их чистой абстракцией. Слово «реализм» происходит от латинского res «вещь». Если у реалистов «реальными» были и материальные вещи, и универсалии, то номиналисты разрывали единство реальности, отрицая одну составляющую. Потому истоки спекулятивного реализма, погруженного в солептическую метавселенную «очуждения» (Аванесян) могут быть увидены в номинализме. Разве что сверхинтеллекту под силу описать бесконечное число не связанных между собой реальностей-спекуляций, производимых мировым гипер-хаосом (Мейясу).

[13] «Хабитат» буквально значит жилье, однако Степанов определяет объект как «трехмерный орнамент» [22, с. 405], то есть своего рода барельеф, положенный лицом вверх.

[14] Определение ницшеанского сверхчеловека у Джорджа Клайна. Цит. по: [21, с. 298].

Список литературы:

1. *Аванесян А.* Метафизика сегодня. М.: V-A-C press, 2019. 108 с.
2. *Айзенман П., Колхас Р.* Суперкритика. М.: Стрелка пресс, 2017. 218 с.
3. *Аронов В.* Эстетический взгляды Готфрида Земпера // Земпер Г. Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970. С. 10–45.
4. *Бостром Н.* Сколько осталось до суперинтеллекта? // Информационное общество : сб. М.: АСТ, 2004. С. 313–340.
5. *Гидион З.* Пространство, время, архитектура. М.: Стройиздат, 1984. 456 с.
6. *Горячева Т.* «Единоликий образ совершенства». Казимир Малевич о совершенном человеке // Совершенный человек. Теология и философия образа / Сост. и отв. ред. *Ш. М. Шукуров.* М.: Валент, 1997. С. 368–405.
7. *Дёготь Е.* Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000. 224 с.
8. *Земпер Г.* Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970. 320 с.
9. *Карстенс Д., Ланд Н.* Введение в гиперверие // Логос. 2019. Т. 29. № 5. С. 255–264.
10. *Колхас Р.* Гигантизм или проблема большого. Город-генерик. Мусорное пространство. М.: Стрелка-пресс, 2015. 84 с.
11. *Косенкова К. Г.* Архитектурные утопии немецкого экспрессионизма // Вопросы теории архитектуры. Архитектурно-теоретическая мысль Нового и Новейшего времени / Под ред. И. А. Азизян. М.: Дом-книга, 2006. С. 148–188.
12. *Лавлок Дж.* Новацен: грядущая эпоха сверхразума. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2022. 160 с.
13. *Латур Б.* Политики природы. Как привить наукам демократию. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 336 с.
14. *Малевич К.* Черный квадрат. СПб.: Азбука-классика, 2003. 576 с.
15. *Мейясу К.* После конечности. Эссе о необходимости контингентности. Екатеринбург – М.: Кабинетный ученый, 2015. 196 с.
16. *Мортон Т.* Гиперобъекты. Философия и экология после конца мира. М.: Hyle Press, 2019. 284 с.
17. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. 224 с.
18. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. СПб.: Азбука, Азбука-аттикус, 2019. 416 с.
19. *Оже М.* Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 136 с.
20. *Ратников Д.* На смену стаканизму в Петербург пришел новый «стиль» — хаотизм // Канонер. 16/08/2013. URL: http://kanoner.com/2013/08/16/129756/ (дата обращения: 25.09.2022).
21. *Синеокая Ю. В.* Проект Нового человека в российском ницшеанстве // Ницше сегодня. Сборник статей. М.: Издательский дом ЯСК, 2019. С. 261–302.
22. *Степанов А.* Очерки поэтики и риторики архитектуры. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 704 с.
23. *Стратис С.* Степени переплетения // Проект Балтия. 2020. № 35. С. 162–163.
24. *Уэльбек М.* Мир как супермаркет. М.: Ад Маргинем, 2003. 158 с.
25. *Хайдеггер М.* Строить-обитать-мыслить // Проект International. 2010. № 20. С. 176–189.

26. *Хан-Магомедов С. О.* Архитектура советского авангарда. Проблемы формообразования. Мастера и течения. Кн. 1. М.: Стройиздат, 1996. 712 с.
27. *Эко У.* Superman для масс. М.: Слово, 2018. 248 с.
28. *Федоров Н. Ф.* Философия общего дела: статьи, мысли и письма Николая Федоровича Федорова. Том I. (Репринтное воспроизведение: *Федоров Н. Ф.* Философия общего дела. Статьи, мысли и письма Николая Федоровича Федорова, изданные под редакцией *В. А. Кожевникова* и *Н. П. Петерсона*. Т. I. Верный, 1906) М.: Книга по требованию, 2014. 755 с.
29. *Фиолетовое С.* «Внутри ужаса можно найти радость». Интернет журнал «Нож», 19 марта 2020. URL: https://knife.media/timothy-morton/ (дата обращения: 12.09.2022).
30. *Фролов В.* Пределы суперэклектики // Проект Балтия. 2019. № 34. С. 40-45.
31. *Avanessian A.* Xenoarchitecture (draft). URL: www.academia.edu/34512471/avanessian_miessen_-_xenoarchitecture.pdf (дата обращения: 18.09.2022).
32. *Foster H.* Design and Crime (and other diatribes). London-New York: Verso, 2003. 176 p.
33. *Fukasawa N., Morrison J.* Super Normal: Sensations of the Ordinary. Zurich: Lars Muller Publishers, 2007. 128 p.
34. *Ibelings H.* Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization. Rotterdam: NAi publishers, 1998. 144 p.
35. *Lampugnani V. M.* A Radical Normal. Proposition for the Architecture of the City. Berlin: Dom publishers, 2021. 200 p.
36. *Lootsma B.* Super Dutch. New Architecture of the Netherlands. New York: Princeton Architectural press, 2000. 264 p.
37. *Reich R. B.* Supercapitalism. New York: Vintage books, 2008. 276 p.
38. *Smith R. C.* Supermannerism. New Attitudes in Post-Modern Architecture. New York: E. P. Dutton, 1977. 354 p.

References

Aronov, V. (1970) 'Aesthetic Views of Gottfried Semper', in Zemper, G. *Prakticheskaia estetika [Practical Aesthetics].* Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 10–45. (in Russian)

Augé, M. (2017) *Ne-mesta. Vvedenie v antropologiiu gipermoderna [Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity].* Moscow: NLO Publ. (in Russian)

Avanessian, A. (2019) *Metafizika segodnia [Metaphysics Today].* Moscow: V-A-C Press Publ. (in Russian)

Avanessian, A. *Xenoarchitecture (draft).* Available at: www.academia.edu/34512471/avanessian_miessen_-_xenoarchitecture.pdf (accessed: 17 October 2022).

Bostrom, N. (2004) 'How Long before Superintelligence?', in *Informatsionnoe obshhestvo [Information Society].* Moscow: AST Publ., pp. 313–340. (in Russian)

Carstens, D., Land, N. (2019) 'Introduction to Hyperstition', *Logos*, 29(5), pp. 255–264. (in Russian)

Degot', E. (2000) *Russkoe iskusstvo 20 veka [Russian Art in the 20th Century].* Moscow: Trilistnik Publ. (in Russian)

Eco, U. (2018) *Superman dlia mass [The Myth of Superman].* Moscow: Slovo Publ. (in Russian)

Eisenmann, P., Koolhaas, R. (2017) *Superkritika [Supercritical].* Moscow: Strelka press Publ. (in Russian)

Fedorov, N. F. (2014) *Filosofiia obshhego dela: stat'i, mysli i pis'ma Nikolaia Fedorovicha Fedorova [Philosophy of the Common Cause: Articles, Thoughts and Letters of Nikolai Fedorovich Fedorov].* Vol. 1. Moscow: Kniga po trebovaniiu Publ. (in Russian)

Fioletovoe, S. (2020) Within Horror, Joy Can be Found [Online]. *Nozh [Knife].* Available at: https://knife.media/timothy-morton/ (accessed: 17 October 2022). (in Russian)

Foster, H. (2003) *Design and Crime (and Other Diatribes).* London; New York: Verso.

Frolov, V. (2019) 'The Limits of Supereclecticism', *Project Baltia*, 34, pp. 40–45.

Fukasawa, N., Morrison, J. (2007) *Super Normal: Sensations of the Ordinary.* Zurich: Lars Muller Publ.

Giedion, Z. (1984) *Prostranstvo, vremia, arhitektura [Space, Time, and Architecture].* Moscow: Stroiizdat Publ. (in Russian)

Heidegger, M. (2010) 'Build-dwell-think', *Project International*, 20, pp. 176–189. (in Russian)

Houellebecq, M. (2003) *Mir kak supermarket [The World as a Supermarket].* Moscow: Ad Marginem Publ. (in Russian)

Ibelings, H. (1998) *Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization.* Rotterdam: NAi Publ.

Khan-Magomedov, S. O. (1996) *Arhitektura sovetskogo avangarda. Problemy formoobrazovaniia. Mastera i techeniia. Kn. 1 [The Architecture of the Soviet Avant-Garde. Problems of Shaping. Masters and Currents. Book 1].* Moscow: Stroiizdat Publ. (in Russian)

Koolhaas, R. (2015) *Gigantizm ili problema bol'shogo. Gorod-generik. Musornoe prostranstvo [Gigantism or the Problem of the Big. Generic City].* Moscow: Strelka-press Publ. (in Russian)

Kosenkova, K. G. (2006) 'Architectural Utopias of German Expressionism', in Azizian, I. (ed.) *Voprosy teorii arhitektury. Arhitekturno-teoreticheskaia mysl' Novogo i Noveishego vremeni [Issues of the Theory of Architecture. Architectural and Theoretical Thought of New and Modern Times].* Moscow: Dom-kniga Publ., pp. 148–188. (in Russian)

Lampugnani, V. M. (2021) *A Radical Normal. Proposition for the Architecture of the City.* Berlin: Dom.

Latour, B. (2018) *Politiki prirody. Kak privit' naukam demokratiiu [Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy].* Moscow: Ad Marginem Press Publ. (in Russian)

Lootsma, B. (2000) *Super Dutch. New Architecture of the Netherlands.* New York: Princeton Architectural press.

Lovelock, J. (2022) *Novatsen: griadushhaia epokha sverhrazuma [Novacene: The Coming Age of Hyperintelligence].* Saint Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ. (in Russian)

Malevich, K. (2003) *Chernyi kvadrat [Black Square].* Saint Petersburg: Azbuka-klassika Publ. (in Russian)

Meillassoux, Q. (2015) *Posle konechnosti. Esse o neobhodimosti kontingentnosti [After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency].* Ekaterinburg; Moscow: Kabinetnyi uchenyi Publ. (in Russian)

Morton, T. (2019) *Giperob"ekty. Filosofija i ekologiia posle kontsa mira [Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World].* Moscow: Hyle Press Publ. (in Russian)

Nietzsche, F. (2019) *Tak govoril Zaratustra [Thus Spoke Zarathustra].* Saint Petersburg: Azbuka, Azbuka-attikus Publ. (In Russian)

Nietzsche, F. (2021) *Rozhdenie tragedii iz duha muzyki [The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music].* Saint Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus. Publ. (In Russian)

Ratnikov, D. (2013) In Place of Glassism, a New "Style" Came to St. Petersburg – Chaos [Online]. *Kanoner.* Available at: http://kanoner.com/2013/08/16/129756/ (accessed: 17 October 2022). (in Russian)

Reich, R. B. (2008) *Supercapitalism.* New York: Vintage books.

Semper, G. (1970) *Prakticheskaia estetika [Practical Aesthetics].* Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

Sineokaia, Iu. V. (2019) ‘Project of the New Man in Russian Nietzscheism’ in *Nitsshe segodnia [Nietzsche Today]*. Moscow: Iask Publ., pp. 261–302. (in Russian)

Smith, R. C. (1977) *Supermannerism. New Attitudes in Post-Modern Architecture*. New York: E. P. Dutton.

Stepanov, A. (2021) *Ocherki poetiki i ritoriki arhitektury [Essays on the Poetics and Rhetoric of Architecture]*. Moscow: NLO Publ. (in Russian)

Stratis, S. (2020) ‘Powers of Entanglement’, *Project Baltia*, 35, pp. 162–163.

УДК 75.03:75.047
DOI 10.24412/2686-7443-2022-4-26-33

Донин Александр Николаевич, доктор искусствоведения, научный сотрудник, профессор. Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Россия, Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40. 603005; Нижегородский государственный педагогический университет им. Козьмы Минина, Россия, Нижний Новгород, ул. Ульянова, 1. 603002. an-donin@mail.ru

Donin Alexander Nikolaevich, Dr. Habil. in Art History, researcher, professor. Nizhny Novgorod State Glinka Conservatoire, 40 Piskunova st., 603005 Nizhny Novgorod, Russian Federation; Kozma Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University, 1 Ulyanova st., 603002 Nizhny Novgorod, Russian Federation. an-donin@mail.ru

К ИСТОРИИ РАННЕГО НЕМЕЦКОГО ПЕЙЗАЖА: МЯГКИЙ СТИЛЬ

ON THE HISTORY OF EARLY GERMAN LANDSCAPE: SOFT STYLE

Аннотация. В статье рассматривается ранний этап развития пейзажа в немецком искусстве (первая треть XV в.) — в основном произведения религиозного жанра, выполненные в мягком стиле, который сложился и получил распространение в странах Центральной Европы: в Германии, Австрии, Чехии. Наиболее характерными признаками этого стиля являются мягкая трактовка предметов и фигур, плавность контуров, текучесть форм, нежные сочетания красок, господствующая в произведениях мистическая атмосфера. Это были картины, как правило, небольшого формата, предназначенные не для литургического, а для личного, индивидуального использования. Вместе с тем художники мягкого стиля стремились к тому, чтобы приблизить вид изображенных предметов к их реальному облику. Значительными произведениями немецкой религиозной живописи, где ярко проявились присущие этому стилю новации, стали такие картины, как «Райский садик» Мастера Райского садика, Вильдунгенский алтарь Конрада фон Зёста, Алтарь святой Варвары и Алтарь паломников (Алтарь Фомы Беккета) Мастера Франке. Также привлечены к рассмотрению некоторые произведения немецкой ксилографии того периода: уникумы «Святая Доротея», «Святой Христофор». Описаны новации, примененные художниками в этих работах: использование натурных наблюдений, повышенная звучность колорита, стремление передать пространственную глубину, особая, присущая мягкому стилю композиционная гармония, эмоциональная насыщенность образов также в ключе мягкого (прекрасного) стиля. Указана близость к миру идей и образов позднесредневековых мистиков, а также авторов круга Devotio moderna и гуманистов.

Ключевые слова: XV век; Германия; религиозное искусство; живопись; графика; пейзаж; мягкий стиль; новое благочестие; ренессансный гуманизм.

Abstract. The author studied an early evolutionary stage of landscape in German art (the 1st third of the 15th century) presented mainly in religious artworks of the “soft style” appeared and became widespread in the Central European countries: Germany, Austria, and Bohemia. The most characteristic features of this style are the soft interpretation of objects and figures, smoothness of contours, fluidity of forms, delicate combinations of colors, and the mystical atmosphere prevailing in the artworks. Generally, these paintings were of small format, they were intended not for liturgical use, but for a private personal one. At the same time, the artists who worked in the soft style sought to bring the view of depicted objects closer to their real appearance. Such paintings as “The Little Garden of Paradise” by Upper Rhenish Master, “The Niederwildungen altarpiece” by Conrad von Soest, “The Saint Barbara Altarpiece” and “The Altarpiece of Pilgrims (The Altarpiece of St. Thomas Becket)” by Master Francke are significant works of German religious painting where the innovations inherent in the soft style were clearly manifested. Such unique German woodcuts of that period as “Saint Dorothea” and “Saint Christopher” are also brought into consideration. The author described innovations applied by the artists in these artworks: the use of natural observations, the increased intensity of colors, the desire to convey spatial depth, the special compositional harmony inherent in the “soft style”, the emotional richness of the images which also aligns the “soft (beautiful) style”. The study points out the affinity to the world of late medieval mystics’ ideas and images, as well as to the authors of the Devotio Moderna circle and humanists.

Keywords: 15th century; Germany; religious art; painting; graphics; landscape; soft style; Devotio Moderna; Renaissance humanism.

Около 1400 г. под влиянием бургундского и нидерландского искусства в странах Центральной Европы сложился единый стиль, присущий скульптуре, живописи и ранней печатной графике. Его называют «мягким», «изящным» или «прекрасным» стилем; нередко по отношению к нему употребляется термин «интернациональная готика». Если говорить о живописи, то картины мягкого стиля имеют, как правило, небольшие размеры, они написаны на маленьких дощечках (нем. Tafelchen) и находили применение, как правило, не в церквах, а в домовых капеллах и даже в жилых помещениях. Это были предметы индивидуального пользования, личного благочестия.

Фактором, определяющим признаки этого искусства, является, прежде всего, трактовка фигур. В ней заметно повышенное внимание к духовной наполненности образов, к внутреннему миру личности. Эта новая психологическая насыщенность сказывается, в частности, в том, что лицам персонажей придается выражение (иногда шаблонное) погруженности в себя. Фигуры при этом кажутся изящными и даже хрупкими, в их контурах заметна каллиграфическая рафинированность, они словно подчинены музыкальной ритмике. В связи с подчеркнутой духовностью персонажей художники ищут новую выразительность колорита, который теперь служит некоему, если так можно выразиться, «развеществлению» предметов, их некоторой дематериализации.

Эмоциональное содержание мягкого стиля — это утонченность и нежность образов. Рождается культ Прекрасной Марии (или Благой Марии) и создаются много-

Илл. 1. Неизвестный мастер. Райский садик. Около 1410. Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне

численные изображения этого типа, наделенные чертами утонченной интимности. Иногда это называют сакрализованной красотой.

Что нового принес мягкий стиль в области пейзажа? Во-первых, существенное увеличение числа природных мотивов, прежде всего растительных; во-вторых, их новую, гораздо более жизнеподобную трактовку. По-видимому, в живописи это стало последним проявлением собственно готики — поздней готики, которая была зачарована многообразием мира. Так проявляла себя тенденция к постепенному изменению картинного хронотопа — от сакрального (библейского, легендарного) в средневековом искусстве к профанному, светскому. Одной из первых ступеней в этом переходе, который длился несколько столетий, как раз и явился мягкий стиль.

Среди ранних примеров немецкой живописи мягкого стиля назовем анонимное «Моление о чаше» (конец XIV в., Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт искусств). Фигуры здесь еще крупны и соотнесены не с площадкой, где они находятся, а с плоскостью изображения. Передний план замкнут плетнем, обозначающим садовую ограду. Почва под ногами персонажей покрыта ковром из цветов и трав, выписанных подробно и тщательно, явно под влиянием натурных наблюдений. Эту картину нельзя назвать уникальной: за ней последовали другие, где использованы те же принципы. Основу этой группы составляют «Поклонение волхвов» (ок. 1410, Будапешт, Музей изобразительных искусств), считающееся работой Мастера Венского Поклонения, «Явление Христа Марии Магдалине» неизвестного автора (первая половина XV в., Штуттгарт, Картинная галерея), «Мария в зелени» (ок. 1425, Кёльн, Музей Вальрафа—Рихартца), затем так называемая «Золотурнская Мадонна» (ок. 1410 — 1420, Золотурн, Городской музей) и «Райский садик» (ок. 1410 — 1420, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт искусств). Две последние работы приписываются одному автору, которого называют Мастером «Райского садика». Во всех этих картинах очевиден позднеготический, присущий мягкому стилю «реализм деталей», и заметнее всего он проявляется в изображении растительности, покрывающей землю.

Изображение цветущей лужайки, составляющей основу пейзажного образа в картинах этой группы, было подготовлено традицией «гербариев», то есть зарисовок цветов и трав, объединенных в одном сборнике. Эта традиция имела очень глубокие, древние корни, а сами зарисовки служили медицинским целям. Растения засушивались под некоторым давлением между бумажными или пергаментными листами, в результате чего эти листы становились оттисками, при этом линии обводились краской для создания, как тогда казалось, точного зрительного впечатления от цветка или травинки. Однако такой способ неизбежно вел к схематизации облика растения. Новый, ренессансный интерес к точной передаче натуры привел к тому, что на рубеже XIV–XV вв. или даже несколько раньше в Северной Италии стали появляться гербарии, в которых цветы и травы были нарисованы уже не схематично, а на основе наблюдения живой натуры. Изображения такого рода оказали сильное влияние на искусство и Италии, и Нидерландов, где художники прилагали максимум усилий к тому, чтобы сумму отдельных природных объектов превратить в целостное представление о пейзаже. Можно сказать, что штудии живых

Илл. 2. Мастер Франке. Алтарь Фомы Беккета. Рождество. 1424. Гамбургский Кунстхалле, Гамбург

растений явились первыми живописными свидетельствами подражания реальности природных объектов.

Не исключено, что некоторые из ранних картин мягкого стиля могли принадлежать богатым горожанам или знати.

Уже в самом начале XV в. связь культа Девы Марии с образом сада стала предметом станковой живописи. Примеры миниатюрно маленьких картин такого рода находят и в Северной Италии, и в Нидерландах, и в Германии по всей Рейнской области. Речь идет о молитвенных образах (нем. Andachtsbild) для внелитургического индивидуального пользования.

Среди вышеназванных работ одной из наиболее интересных является «Райский садик» Штеделевского института. Он заслуживает подробного рассмотрения. Картина заставляет вспомнить стихотворение из сборника «Волшебный рог мальчика» Арнима и Брентано, где ребенок, попавший на Небеса, рассказывает об ангелах, пекущих хлеб, о кухарке — святой Марте — и о музицирующей святой Цецилии. Здесь во множестве произрастают прекрасные плоды, поют ангельские голоса и царит радость.

Вместе с тем в некотором отношении «Райский садик» кажется произведением светским. На лужайке, покрытой

свежей зеленью и яркими цветами, расположились Дева Мария, младенец Христос и несколько святых: Цецилия обучает Иисуса игре на псалтериуме, Доротея собирает вишни, Марта черпает воду из источника. Справа от каменного шестиугольного столика сидят святые воины Георгий, Себастьян и архангел Михаил. Лужайка огорожена белокаменной стеной с невысокими прямоугольными зубцами, на которых сидят певчие птички, как и на ветвях деревьев. За оградой видно синее небо. Наиболее существенные новшества здесь — расширение площадки переднего плана в глубину, попытка приближения к перспективному построению пространства, жизнеподобное изображение растений и птиц, а также значительное уменьшение размеров фигур по отношению к предметам, что говорит о стремлении к единой масштабной системе, в отличие от произведений более раннего времени. Необычайная красота и гармоничность целого свидетельствуют об эстетизме художника, в чем можно видеть близость к мистике Генриха фон Сузо, полагавшего, что Божественная Премудрость, при помощи которой был сотворен мир, есть не что иное, как Красота [14, S. 26].

В картине «Райский садик» благодаря реализму деталей, который исповедовался автором, многие растения можно узнать по цветам, плодам и листьям. Это, например, водосбор, вишня, подмаренник, земляника, ирисы, ландыши. Одной из причин жизнеподобного воспроизведения трав и цветов является символический характер пейзажа: верующим было необходимо соотносить изображение с его аллегорическим смыслом, а для этого растение нужно опознать. Так, земляника считалась пищей блаженных, вишня символизировала небо и была наградой за добродетель, изображение ириса сопровождало, подобно белой лилии, образ Марии; эти цветы, как и ландыш, олицетворяли чистоту Богоматери.

Нередко символическим смыслом наделялся и цвет предметов. Так, красный означал Божественную любовь, синий веру, зеленый надежду. У Бонавентуры мы встречаем: «Раны Иисусовы — это кроваво-красные цветы нашего сладостного и цветущего рая, где душа будет вкушать нектар, порхая, как мотылек, с одного цветка на другой» [Цит. по: 11, с. 219]. При этом впечатление от «Райского садика», как от своего рода драгоценности создается не применением золота, а светящимся сиянием красок.

О картинах такого типа еще нельзя сказать, что они выражают представление о земле как о Вселенной. В «Райском садике» не только содержится набор отдельных мотивов символического свойства, но и само целое является символом. Подобно тому, как усадьба земледельца в реальной жизни воспринималась как модель Вселенной, так и сад Богоматери в живописи служил символом Царствия Небесного.

Цвет получает здесь дополнительную смысловую нагрузку — прежде всего красный. В картинах мягкого стиля им окрашены не только одежды многих персонажей: ягоды и некоторые цветы также блещут и сияют звучным алым тоном. Помимо того, что это является их природным цветом, красный имеет то особое значение, о котором говорит Бонавентура (см. выше). «Райский садик» особенно замечателен своим колоритом. Цвет неба здесь кажется естественным, но одновременно и мистическим: это не золото, а насыщенный, глубокий синий тон — темный и чистый, какой бывает в природе редко и только ранним утром. Скорее всего, этот цвет тоже обладает аллегорическим смыслом: в системе средневековой символики синий означал чистоту, а в другом варианте надежду.

Красота цветового решения картины и присущая ей гармония заставляют признать, что в творчестве ее автора проявился определенный эстетизм. Это было созвучно представлениям некоторых мыслителей той эпохи. Вместе с тем образ природы в «Райском садике» амбивалентен, в нем можно видеть аналогию со светским, мирским образом жизни. Святые воины и жены одеты в модные платья, а их занятия весьма напоминают аристократические досуги. Сад огражден от остального мира белой стеной с зубцами, за которой не видно ничего, кроме небесной синевы, словно он расположен на возвышенности внутри ограды замка. Несмотря на все более очевидный упадок аристократии, рыцарский идеал, в содержание которого включались куртуазная любовь, игры, турниры и охота, владел мыслями не только дворянства, но и возвышающегося бюргерства. Изображение рыцарей, хотя и в религиозном обличье, во франкфуртском «Райском садике» соответствовало самосознанию этих общественных слоев. Цветущий сад внутри стен рыцарского замка часто сравнивался с райским садом — например, в «Романе о розе». Позднее, в середине XV в., этим кругом образов будет занята немецкая гравюра.

Рассматриваемая картина дает повод констатировать различия в трактовке времени и пространства. Время здесь не локализовано. Поскольку это райский сад, то вместо времени в нем царит вечность. Это выражено и состоянием природы — вечным цветением, и возрастом персонажей — вечной молодостью. Несколько иначе понимается пространство. Оно является более конкретным, земным, так как золотой фон заменен здесь синим небом, цветы и птицы изображены жизнеподобно, а зубцы белой стены не столько выражают изолированность Царствия Небесного от остального мира, сколько передают чувство безопасности, защищенности, которое должны были испытывать обитатели рыцарских замков.

Эмоциональное состояние, выраженное в «Райском садике», довольно сложно. В картине присутствует выраженное легко и ненавязчиво элегическое настроение. Оно позволяет предположить, что на художников могли влиять некоторые образы и идеи, общие с представлениями Devotio moderna («нового благочестия») — нравственно-религиозного движения, которое получило распространение во многих областях Северной Европы. Вот что пишет виднейший автор Devotio moderna Фома Кемпийский в одном из своих трактатов: «Я собрал для утешения несколько благочестивых мыслей в одну книжку, желая любезно предлагать ее сердцу моему и иметь ее как бы некоторым приятным лугом, различными древами усаженным и украшенным прекрасными цветами, дабы иногда мог входить в него для чтения и размышления» [9, p. VII]. Косвенным подтверждением близости подобных картин к «новому благочестию» кажется и их малый формат: «Райский садик» 26 × 33 см, «Поклонение волхвов» будапештского музея — 26 × 22 см. Появление произведений для личного употребления могло быть связано не только с мистическим кругом идей, но и с присущей «новому благочестию» интимностью религиозного переживания.

Наконец, следует отметить и возможное влияние античной литературы на мягкий стиль: как у Вергилия в «Георгиках», так и в указанных картинах элементы реальности совмещены с мечтой о Золотом веке. В «Райском садике» Штеделевского института это ощущается особенно ясно.

И еще одно важное обстоятельство: в «Райском садике» впервые в немецком искусстве проявляется юмористическое начало. Оно выражено в фигуре маленького дракона, похожего на ящерицу, мертвого и лежащего кверху лапами рядом с группой святых воинов. Этот дракон может относиться к святому Георгию, но также может обозначать апокалиптического дьявола, который должен быть, согласно «Апокалипсису», побежден архангелом Михаилом. Чуть левее и выше мы видим темную маленькую фигурку, похожую на обезьяну или «дикого человека», с лицом, выражающим обиду. Эрнст Ульман считает, что это «плененный сатана» [23, S. 235].

Эпоха мягкого стиля отмечена не только анонимными произведениями. Крупнейшими мастерами интернациональной готики в Германии были Конрад фон Зёст (ок. 1370 — ок. 1422) и Мастер Франке (даты жизни неизвестны, произведения относятся к первой трети XV в.).

Вестфальский художник Конрад фон Зёст испытал, по всей видимости, влияние франко-фламандской миниатюры. Он известен как автор Вильдунгенского алтаря (ок. 1403, Бад-Вильдунген, церковь св. Николая). Подобно всем мастерам интернациональной готики, Конрад фон Зёст любит небольшое, изящное и нежное. Но это пристрастие у него удачно сочетается с умением придать персонажам яркую и даже острую характерность. В «Распятии» Вильдунгенского алтаря фигуры и окружающая их природа представлены на фоне традиционного золотого неба. Пейзаж представляет собой не очень большую площадку с несколькими буграми, кое-где покрытыми травой. Вдали она замкнута небольшими горками, которые

поросли деревьями. В станковой живописи Германии это первая попытка изобразить пейзажную даль; горы и лес представляют собой как бы задний план, при этом деревья получились непропорционально маленькими, однако их убедительно переданные кроны слиты в сплошную лиственную массу, в чем можно видеть результат натурных наблюдений.

К достоинствам данной картины относятся ясность и тектоничность композиции, а также колорит, в котором жизненная правдивость удачно сочетается с праздничным звучанием красок. Все это сильно отличает данную картину от многих позднеготических «Распятий», в которых подчеркивался трагизм события и перенесенные Христом страдания. Фигурам римских воинов Конрад фон Зёст придает некоторое благообразие, юная Мария кажется скорее охваченной легким сном, чем потерявшей сознание, как и Христос, только сон его более глубок. Возможно, такая трактовка должна была говорить верующим, что за трагедией Распятия последует триумф Воскресения, и пейзаж, хотя ему и отведена подчиненная роль, прекрасно согласуется с общим настроением. В других картинах Вильдунгенского алтаря («Моление о чаше», «Рождество», «Воскресение») пейзаж не столь значителен, хотя отличается теми же чертами.

С «Распятием» связана важная проблема, которая отныне в течение более чем ста лет будет занимать немецких живописцев и графиков. Это проблема среднего плана и построения связного, непрерывно развивающегося в глубину пространства. (Заметим, что для живописи Италии и Нидерландов она столь остро не стояла.) В самом деле, в данной картине за ближними предметами сразу следует даль — горки с небольшими деревьями. Между этими двумя планами заметен стык, которые не столько соединяет, сколько отделяет их друг от друга. При этом «задний план» виден почти в орлиной перспективе, как если бы художник смотрел на него с некоторой возвышенности. В еще большей мере это относится к средней части картины, то есть к задней полосе переднего плана. Таким образом, картины Конрада фон Зёста — это еще один заметный шаг в немецком искусстве к усилению пространственности образа, шаг более радикальный, чем в созданном на несколько лет позднее «Райском садике» Штеделевского института.

Мастер Николаус Франке — автор Алтаря паломников, известного также как Алтарь Фомы Беккета (1424, Гамбург, Кунстхалле), и более раннего Алтаря святой Варвары (1410, Хельсинки, Национальный музей).

Алтарь святой Варвары показателен в том отношении, что на его примере делается особенно ясно, какое значение в ту эпоху придавалось пейзажу в структуре алтаря как повествовательного целого. Пейзаж вводился только там, где это было необходимо для прояснения ситуации земного события. Если образ святого был призван прежде всего создать впечатление о нем как о сакральном персонаже, необходимость в пейзажной среде почти совсем отпадала. В Алтаре святой Варвары, все сцены которого представлены на золотом фоне, развернутое изображение природы дается в том случае, если речь идет об эпизодах земного жизненного пути святой, предшествовавших ее казни. В соответствии с этим формы ландшафта играют важную роль в «Чуде о стене» и «Предательстве пастуха». Это как бы «частная» область сакральной, идеальной среды. Здесь уже заметны те особенности, которые художник в будущем станет развивать в Алтаре паломников; прежде всего это касается образной системы — контрастной и драматизированной. Так, в «Чуде о стене» напряженность позы отца-язычника, с мечом в руке высматривающего дочь-христианку, подчеркнута драматичным звучанием красок. Здесь же мы видим перспективно организованное пространство со зданиями, деревьями, цветами и стеной, играющей основную роль в сюжете. Но состояние природы контрастирует с драматизмом события: холмики и деревья на заднем плане гармонично соотнесены друг с другом и прекрасно уравновешивают динамично уходящую вдаль стену. «Предательство пастуха» более насыщено пейзажными элементами, но и более архаично: фигуры и ландшафт даны в разных масштабных системах. Впрочем, пейзаж играет важную роль, являясь изображением среды, в которой существуют и действуют персонажи. Вместе с тем следует отметить, что здесь сказалось присущее художнику стремление к идеальной, гармонично уравновешенной композиции, которое достигается не в последнюю очередь использованием форм ландшафта. Еще большее значение этот принцип имеет в картинах Алтаря паломников (Алтаря Фомы Беккета).

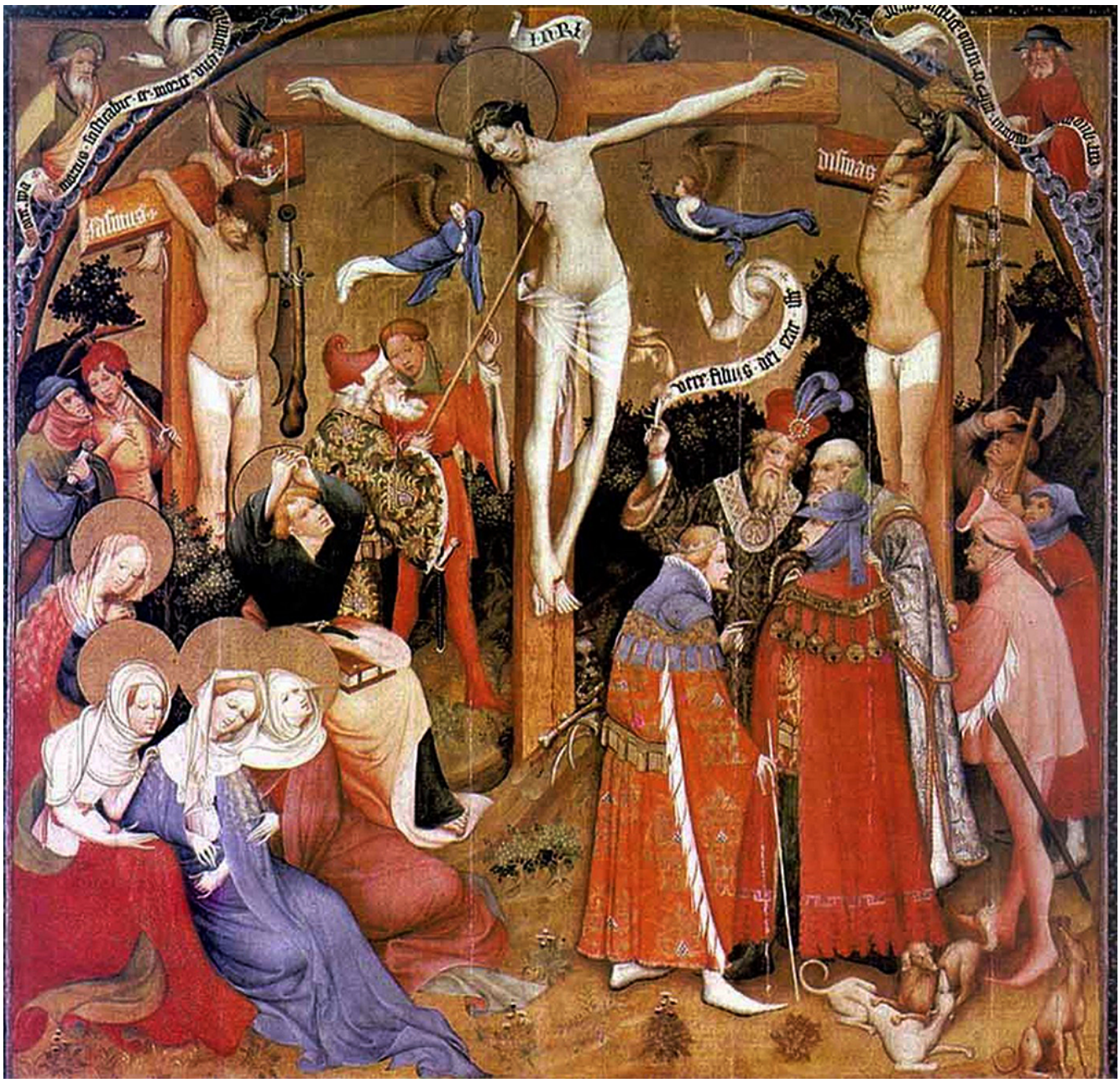
Этот алтарь сохранился не полностью. Его картины невелики по размерам и приближаются по соотношению сторон к квадрату. Для нашей темы наиболее важны «Рождество», «Несение креста», «Положение во гроб» и «Воскресение». Необходимо отметить, что пейзаж в этих картинах еще не является образом природы. Как и в большинстве средневековых произведений, это условный мир священного события, однако в его трактовке наблюдается много нового.

«Рождество», созданное под влиянием «Откровений» святой Бригитты, является скорее сценой поклонения Богоматери младенцу Христу. Это попытка создать ночную сцену, и попытка убедительная. Большая часть неба представлена как красный фон, усыпанный звездами в шахматном порядке, однако в его средней части открывается настоящее ночное небо с фигурой Бога-Отца и облаками. Две-три звезды как бы заплывают сюда из красного фона (редкий пример взаимопроницаемости земного и сакрального пространств), а глубина неба кажется бездонной. На земле этому соответствует сумрак позади фигуры Богоматери, и существует предположение, что это не что иное, как пещера, где родился Спаситель. Если это действительно так, то мы имеем дело с довольно неожиданным примером восточного, византийского влияния, так как, согласно западной традиции, Иисус родился не в пещере, а под навесом хлева — деревянного или каменного строения. Справа и слева являются, словно кулисы, паря в мировом пространстве, элементы земного ландшафта. Передний план — нечто бесформенное, словно первобытный Хаос, посреди которого возникает площадка с яслями и головами вола и осла, а также поклоняющиеся младенцу Христу Мария и три ангела. «Кулисы» представляют собой подобные островам участки земли с растущими на них деревьями. На правом из них изображена сцена Благовещения пастухам.

Не претендуя на то, чтобы создать образ земного мира, а лишь обозначая его, эти кулисы играют огромную роль в композиции. Они придают ей уравновешенность, пространственную глубину и ни с чем не сравнимую гармонию. Это решительный отказ от плоскостного решения в пользу пространственного — попытка гораздо более радикальная, чем в «Распятии» Вильдунгенского алтаря. В самом деле, фигура Богоматери, образ Бога-Отца, младенец и ясли фиксируют если не передний план (его как такового нет), то плоскость самой картины, тогда как острова-кулисы кажутся удаленными на очень большое расстояние. Пространство картины кажется мировым, и благодаря этому «Поклонение младенцу» является отдаленным предшественником космических пейзажей XVI столетия.

Особо нужно отметить настроение, которое придал художник всей сцене. Это настроение сказочности, присущее обычно народному пониманию религиозного сюжета. Лиризм и «фольклорный» характер картины предвещают в будущем черты искусства Дунайской школы, хотя, наверное, трудно предполагать непосредственное влияние живописи Мастера Франке на «дунайский стиль».

Необходимо также подчеркнуть, что в «Рождестве» из Алтаря Фомы Беккета раскрывается важнейший композиционный принцип художника, не проявлявшийся с такой яркостью и совершенством ни у кого из его предшественников, — принцип равновесия масс. Заметно, что в левой части картины формы земной поверхности мельче, нежели в правой, и очерчены более дробными контурами. Но завершается левый «остров» одним большим деревом, крона которого возносится почти до уровня, где изображена фигура Бога-Отца. В правой «кулисе» земля кажется более плотной и массивной, а венчающие ее деревья обладают гораздо меньшими кронами. Столь точно и тонко проведенный принцип равновесия масс делает Мастера Франке как бы наследником древней, античной художественной традиции.



Илл. 3. Конрад фон Зёст. Распятие Вильдунгенского алтаря. Около 1420. Церковь Святой Марии, Дортмунд

Этот принцип использован и в других картинах Алтаря паломников. Элементы пейзажа играют важную композиционную роль в «Несении креста», «Положении во гроб» и «Воскресении», хотя здесь нет даже намека на вселенский характер образа. Особенностью пейзажа здесь является его «немногословность», и если бы не удивительное чувство мягкой гармонии, переданное в этих картинах, пейзаж Мастера Франке вполне можно было бы назвать аскетическим. Первая картина показывает движение толпы между двумя возвышенностями, одна из которых представляет собою голый пригорок, по форме напоминающий волну. Другая возвышенность — это гора с деревом, расположенная вдали слева. Они направляют и подчеркивают движение процессии. В «Положении во гроб» также две невысокие скалы, подобные волнам, расположены перед каменным саркофагом. Их ярко выраженное движение останавливается перед гробом, подчеркивая его значение как смыслового и композиционного центра картины. Наконец, «Воскресение» — это поистине удивительное сочетание покоя и гармоничной уравновешенности с бурной динамикой: порывистое движение Христа, восстающего из гроба, выглядит особенно экспрессивным в сравнении со спящими стражниками и неподвижными небольшими холмами. Они увенчаны деревьями, причем левый холм выше правого, но деревьев на нем меньше.

Еще одна особенность искусства Мастера Франке: в таких композициях, как «Предательство пастуха» и «Чудо о стене» из Алтаря святой Варвары, а также в некоторых картинах Алтаря Фомы Беккета: он использует пейзажную схему, которая несколько раньше была применена в рисунке неизвестного автора «Крестьяне за полевыми работами» (ок. 1400, Флоренция, Уффици). В ее основе лежит изображение долины, уходящей от переднего плана вдаль между холмами, расположенными по бокам и играющими роль кулис. Их может быть два или больше. Впоследствии эту схему будут применять очень многие немецкие художники.

Мастер Франке, Конрад фон Зёст и анонимные живописцы мягкого стиля едины в своем стремлении сделать духовное событие наглядным, хотя в передаче форм природы

они все еще зависят от образцов сильнее, чем от наблюдения натуры. Тем не менее их творчество следует признать значительным этапом в развитии немецкого пейзажа. Его отличают попытки овладеть убедительной передачей пространства, «реализм деталей», усиление композиционной роли природных форм и разнообразие выраженных в пейзаже эмоциональных состояний.

Вероятно, примерно в то же время была создана картина «Легенда о святой Урсуле» (Кёльн, музей Вальрафа—Рихартца). Ее приписывают Мастеру святой Вероники. Этот художник объединил в «Легенде о святой Урсуле» различные эпизоды одной пространственной средой, расположив их в горизонтальной последовательности, что привело к созданию одной из наиболее ранних панорам в немецкой живописи. Поле изображения поделено здесь на три примерно равные горизонтальные зоны: на переднем плане водное пространство, дальше земля и над ними небо со звездами. Можно предположить, что в этой картине мы встречаемся с попыткой дать обобщенный образ мироздания, представление об Универсуме. В дальнейшем это приведет к появлению в немецком искусстве универсального пейзажа. Любопытно, что подобное соотношение пространственных зон повторит примерно через 80 лет Альбрехт Дюрер в своей известной акварели «Вид Иннсбрука с севера».

В первой трети XV в. к пейзажу обращается и графика, хотя на протяжении почти всего столетия она в этом отношении будет отставать от живописи.

Сохранилось немного рисунков, относящихся к этому периоду, но среди них наблюдается разнообразие сюжетов, в том числе и светских. К нашей теме имеют отношение два рисунка пером, выполненных неизвестным автором на одном листе с разных сторон: «Придворное общество на рыбной ловле» и уже упоминавшийся рисунок «Крестьяне за полевыми работами» (оба ок. 1400, Флоренция, Уффици). Первый из них показывает диагонально направленный берег реки в виде сверху, во втором интересен задний план. Это холмы, набросанные в эскизной манере, но уверенной рукой. Их дополняют здания и деревья. Передний план занят здесь пятью фигурами крестьян, которые рыхлят землю. Ландшафт представляет собой схему, которую мы уже видели в картинах Мастера Франке: на переднем плане по сторонам листа два холма, а между ними долина, уходящая в глубину пространства. Но особенно замечательно, что художник явно стремится дать одну общую точку зрения и объединить оба плана в единое пространство.

В рисунках и ранних ксилографиях форма строится, как правило, в традициях мягкого стиля. При этом линия еще не всегда достаточно выразительна, композиция имеет плоскостной характер, мотивы заимствуются из религиозных картин. По содержанию наиболее ранние немецкие гравюры ограничены сценами из Нового Завета и сюжетами из «Золотой легенды» Иакова Ворагинского, то есть жизнеописаниями святых. Фигуры часто почти целиком заполняют плоскость листа. Художники стремятся прежде всего к ясному членению изобразительного поля, а не к передаче пространства и пластики предметов. Поэтому пейзаж в ранней немецкой ксилографии лаконичен и необычайно условен, а его детали зачастую играют орнаментальную роль.

Один из показательных примеров — уникум начала XV в. «Святая Доротея» (Мюнхен, Государственное графическое собрание). Героиня ведет за руку младенца Христа, несущего ягоды в корзинке. В свободных промежутках между фигурами и обрамлением художник изобразил плавно изогнутое, почти что вьющееся дерево с крупными цветами, обозначив почву редкими пучками травинок.

С той же мерой условности представлен и святой Христофор в гравюре, созданной в начале века (Берлин, Кабинет графики; Schr. 1352). Несколько извилистых линий, обозначающих воду, и схематично намеченные берега — таков пейзаж в этом листе. Формы ландшафта служат лишь дополнением к фигуре персонажа и в основном имеют композиционное значение.

Аналогичным стремлением заполнить «пустоты» по сторонам фигуры и такой же схематичностью в передаче форм отличается и знаменитый Меммингенский лист — уникальная ксилография «Святой Христофор» (1423, Манчестер, библиотека Райлендс). Однако пейзаж стал здесь гораздо более подробным и повествовательным. Как и во всем раннем немецком искусстве, здесь заметно совмещение двух точек зрения — сбоку на фигуры и предметы, но сверху на земную поверхность. Этот принцип в данной гравюре проведен особенно радикально. При этом предметы, находящиеся в реальности один сзади другого, изображены в вертикальном соотнесении — один над другим. Художник понимает композицию исключительно как организацию плоскости, и поэтому элементы ландшафта гармонизируют целое, окружая фигуру персонажа. В средней части композиции, где обозначена река, имеется как бы провал, по сторонам которого по плоскости листа поднимаются почти до самого верхнего края два «языка» земной поверхности. По ним распределены такие мотивы, которые имеют прямое отношение к сюжету (фигура отшельника с фонарем), а также «посторонние» (водяная мельница, люди с мешками зерна и муки). Однако эти как бы посторонние мотивы могут оказаться здесь абсолютно к месту, если им придается аллегорический смысл: зерно и мука как прообразы хлеба символизируют таинство евхаристии и тем самым приобщение человека (в данном случае великана Христофора) к христианству, спасение души. Заметим, что примененный в данной гравюре метод построения пространства будет присущ немецкой ксилографии еще довольно долго.

В резцовой гравюре ситуация складывалась несколько иначе, пейзаж появился здесь лишь в середине столетия, поэтому мы его не рассматриваем.

Другой важнейшей стороной приближения искусства к действительности в живописи мягкого стиля явились попытки овладения передачей пространственной глубины. То же самое мы наблюдаем в живописи Нидерландов и Италии, хотя в различных случаях это развивалось по-разному. В Италии была изобретена прямая линейная перспектива, а нидерландские мастера более опирались на непосредственный визуальный опыт. По сравнению с фресками Мазаччо, как и с картинами братьев Ван Эйк или Флемальского Мастера, в том, что касается передачи пространственной глубины, немецкая живопись первой трети XV в. выглядит не столь эффектно, но и здесь просматривается та же тенденция: представить окружающий мир или видимую часть его возможно более приближенными к натуре.

Во многом это было связано с возникновением и развитием гуманизма — нового, по сравнению со Средневековьем, способа постижения мира и человека. Гуманисты энергично осваивали внешний мир и даже те проблемы, которые мы назвали бы психологическими или этическими, пытались осмыслить онтологически. В какой-то степени аналогичным процессом было и развитие образа природы в изобразительном искусстве. Мастерам мягкого стиля было присуще стремление представить сакральное событие как можно более земным. Этой цели служило замещение условно изображенного мира визуальным представлением реальной действительности, но для достижения искомого нужна была еще бóльшая убедительность в передаче облика предметов и построении пространства. В данном направлении двигалось западноевропейское искусство при переходе от Средних веков к Возрождению.

Список литературы:
1. *Бенуа А.* История живописи. Т. 1. СПб.: Шиповник, 1912. 555 с.
2. *Вёльфлин Г.* Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л.: Изогиз, 1934. 388 с.
3. *Горфункель А. Х.* Философия эпохи Возрождения. М.: Высшая школа, 1980. 368 с.
4. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. 350 с.
5. *Данилова И.* От Средних веков к Возрождению. М.: Искусство, 1975. 127 с.
6. *Котельникова Т. М.* Образ пространства в немецкой гравюре // Природа в культуре Возрождения. М.: Наука, 1992. С. 175–187.
7. *Немилов А. Н.* Немецкие гуманисты XV века. Л.: Изд-во ЛГУ, 1979. 167 с.
8. *Соколов В. В.* Средневековая философия. М.: Высшая школа, 1979. 448 с.
9. Творения Фомы Кемпийского, содержащие в себе трактаты: 1. О Единобеседовании души с Богом; 2. Луг лилий; 3. О тех скиниях или о трех добродетелях, как — то: о нищете, смирении и терпении. С присовокуплением некоторых небольших сочинений сего знаменитого автора. М.: Университет. тип., 1799. XXII, 513 с.
10. Творения Фомы Кемпийского. О подражании Христу. Четыре книги. СПб.: Синодальная тип., 1880. 280 с.
11. *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. М.: Наука, 1988. 539 с.
12. *Эйкен Г.* История и система средневекового миросозерцания. СПб.: Тип. Акинфиева, 1907. 732 с.
13. *Behling L.* Die Pflanze in der Mittelalterlichen Tafelmalerei. Weimar: Böhlaus, 1957. 220 S.
14. *Eschenburg B.* Landschaft in der deutschen Malerei: Vom späten Mittelalter bis heute. München: Beck, 1987. 242 S.
15. *Geisberg M.* Meister Konrad von Soest. Dortmund: Ruhfus, 1934. 14 S.
16. *Hartlaub G.* Das Paradiesgärtlein von einem oberrheinischen Meister um 1410. Berlin: Mann, [um 1940]. 31 S.
17. *Jahn J.* Die Frühzeit des Holzschnitts. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1954. 12 S.
18. *Landolt H.* Die deutsche Malerei. Das Spätmittelalter (1350–1500). Genf: Skira, 1968. 169 S.
19. *Leppien H. R.* Der Thomas-Altar von Meister Francke. Hamburg, 1993. 56 S.
20. *Liebenwein-Kraemer R.* Oberrheinischer Meister, um 1410. Paradiesgärtlein. Frankfurt a.M.: Städelsches Kunstinst., 1978. 1 Bl. gef.
21. *Musper H. T.* Gotische Malerei nördlich der Alpen. Wien: Buchgemeinschaft Donauland, 1961. 287 S.
22. *Stange A.* Conrad von Soest. Königstein i.T., 1967. 8 S.
23. *Ullmann E.* Geschichte der deutschen Kunst. 1350–1470. Leipzig: Seemann, 1981. 428 S.

References

Behling, L. (1957) *Die Pflanze in der Mittelalterlichen Tafelmalerei.* Weimar: Böhlaus. (in German)

Benois, A. (1912) *Istoriia zhivopisi [History of Painting].* Vol. 1. Saint Petersburg: Shipovnik Publ. (in Russian)

Danilova, I. (1975) *Ot Srednikh vekov k Vozrozhdeniiu [From the Middle Ages to the Renaissance].* Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

Eiken, G. (1907) *Istoriia i sistema srednevekovogo mirosozertsaniia [History and System of Medieval World Outlook].* Saint Petersburg: Tipografiia Akinfieva Publ. (in Russian)

Eschenburg, B. (1987) *Landschaft in der deutschen Malerei: Vom späten Mittelalter bis heute.* München: Beck. (in German)

Geisberg, M. (1934) *Meister Konrad von Soest.* Dortmund: Ruhfus. (in German)

Gorfunkel', A. Kh. (1980) *Filosofiia epokhi Vozrozhdeniia [Philosophy of the Renaissance].* Moscow: Vysshaia shkola Publ. (in Russian)

Gurevich, A. Ia. (1984) *Kategorii srednevekovoi kul'tury [Categories of Medieval Culture].* Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

Hartlaub, G. (1940) *Das Paradiesgärtlein von einem oberrheinischen Meister um 1410.* Berlin: Mann. (in German)

Huizinga, J. (1988) *Osen' Srednevekov'ia [The Autumn of the Middle Ages].* Moscow: Nauka Publ. (in Russian)

Jahn, J. (1954) *Die Frühzeit des Holzschnitts.* Dresden: VEB Verlag der Kunst. (in German)

Kotel'nikova, T. M. (1992) 'The Image of Space in German Engraving', in *Priroda v kul'ture Vozrozhdeniia [Nature in Renaissance Culture].* Moscow: Nauka Publ., pp. 175–187. (in Russian)

Landolt, H. (1968) *Die deutsche Malerei. Das Spätmittelalter (1350–1500).* Genf: Skira Publ. (in German)

Leppien, H. R. (1993) *Der Thomas-Altar von Meister Francke.* Hamburg. (in German)

Liebenwein-Kraemer, R. (1978) *Oberrheinischer Meister, um 1410. Paradiesgärtlein.* Frankfurt a. Main: Städelsches Kunstinst. (in German)

Musper, H. T. (1961) *Gotische Malerei nördlich der Alpen.* Wien: Buchgemeinschaft Donauland. (in German)

Nemilov, A. N. (1979) *Nemetskie gumanisty 15 veka [German Humanists of the 15th Century].* Leningrad: LGU Publ. (in Russian)

Sokolov, V. V. (1979) *Srednevekovaia filosofiia [Medieval Philosophy].* Moscow: Vysshaia shkola Publ. (in Russian)

Stange, A. (1967) *Conrad von Soest.* Königstein i.T. (in German)

Thomas of Kempis (1799) *Tvoreniia Fomy Kempiiskogo, soderzhashchie v sebe traktaty: 1. O Edinobesedovanii dushi s Bogom; 2. Lug lilii; 3. O tekh skiniiakh ili o trekh dobrodeteliakh, kak — to: o nishchete, smirenii i terpenii. S prisovokupleniem nekotorykh nebol'shikh sochinenii sego znamenitogo avtora [Creations of Thomas of Kempis, Containing Treatises: 1. About Conversation of the Soul with God; 2. Meadow of Lilies; 3. About Those Tabernacles or about Three Virtues, such as: Poverty, Humility, and Patience. By the Addition of Some Small Works of This Famous Author].* Moscow: Universitetskaia tipografiia Publ. (in Russian)

Thomas of Kempis (1880) *Tvoreniia Fomy Kempiiskogo. O podrazhanii Khristu. Chetyre knigi [Creations by Thomas of Kempis. On the Imitation of Christ. Four books].* Saint Petersburg: Sinodal'naia tipografiia Publ. (in Russian)

Ullmann, E. (1981) *Geschichte der deutschen Kunst. 1350–1470.* Leipzig: Seemann. (in German)

Wölfflin, G. (1934) *Iskusstvo Italii i Germanii epokhi Renessansa [Art of Italy and Germany in the Renaissance].* Leningrad: Izogiz Publ. (in Russian)

УДК 7.041.5+744.9:929.6
DOI 10.24412/2686-7443-2022-4-34-43

Троицкая Анна Алексеевна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник. Эстонский литературный музей. Эстония, Тарту, Ванемуйзе 42, 51003. anna.troitskaia@folklore.ee ORCID ID: 0000-0001-5756-4366; Researcher ID: H-8669-2017

Troitskaia Anna Alekseevna, PhD in Art History, researcher. Estonian Literary Museum, 42 Vanemuise, 51003 Tartu, Estonia. anna.troitskaia@folklore.ee ORCID ID: 0000-0001-5756-4366; Researcher ID: H-8669-2017

«ПОРТРЕТ ДВОРЯНИНА» ИЗ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ В СТОКГОЛЬМЕ. ОБ ИНСКРИПЦИИ В МИНИАТЮРЕ

THE "PORTRAIT OF A NOBLEMAN" FROM THE NATIONALMUSEUM IN STOCKHOLM. ON THE INSCRIPTION IN THE MINIATURE

Аннотация. В статье на примере «Портрета дворянина» из Национального музея Швеции в Стокгольме исследуются прагматические аспекты инскрипции в портретной миниатюре. Малоизученное знатоками английского искусства произведение работы Николаса Хиллиарда до сих пор оставляет большое число вопросов относительно личности модели, значения надписи, помещенной в портрет, а также обстоятельств дополнения портрета несвойственной англичанам рамкой и религиозным изображением. В статье поставлена цель привлечь внимание к физическим свойствам миниатюрного портрета, исследовать эстетическое единство инскрипции и изображения, установить контекстные связи миниатюры с культурными процессами эпохи. Среди таких контекстов оказывается символика дара, особенно значимая для рассматриваемого примера, а также соотношение светского и сакрального образов. Предпринята попытка поиска источников, указывающих на происхождение миниатюры и ее рамки, что приводит к открытию неожиданных параллелей с декоративно-прикладным искусством за пределами Англии. Значение инскрипций рассматривается в статье и с позиций риторики, а также саморепрезентации модели, свойственной концепции позднеренессансного портрета. Эмблематическая роль инскрипций, представленная в исследовании, дает большие возможности для их интерпретации в миниатюрах елизаветинского времени.

Ключевые слова: портретная миниатюра; Николас Хиллиард; инскрипция; импресса; теория дара; Распятие; драгоценный медальон; Ренессанс.

Abstract. The author explored the example of the "Portrait of a Nobleman" from the Nationalmuseum in Stockholm. The portrait is interesting from the point of the pragmatic aspects of the inscription in portrait miniature. This little-studied work by Nicholas Hilliard raises numerous of questions that remain unanswered. They are about the identity of the model, the meaning of the inscription placed in the portrait, as well as the circumstances of accompanying the portrait with an unusual frame and a religious image. The article aims to draw attention to the physical properties of a miniature portrait, explore the aesthetic unity of the description and image, and establish contextual relationships of the miniature with the cultural processes of the epoch. Among such contexts is the symbolism of the gift, especially significant for the example in question, as well as the ratio of the secular and sacred images. The author made an attempt to search the sources indicating the origin of the miniature and its frame, which lead to the discovery of unexpected parallels with decorative art outside of England. The meaning of the inscriptions is also considered in the article from the standpoint of rhetoric, as well as the self-representation of the model inherent in the concept of the late Renaissance portrait. The emblematic role of the inscriptions presented in the study provides wide opportunities for their interpretation in the miniatures of the Elizabethan era.

Keywords: portrait miniature; Nicholas Hilliard; inscription; impression; theory of gift; Crucifixion; jewel pendant; Renaissance.

Коллекция Национального музея Швеции в Стокгольме обладает крупнейшим в мире собранием миниатюрных портретов [20], в том числе произведениями английских художников. Портретная живопись в Англии XVI в. была наиболее популярным и исключительным в своем развитии жанром, а миниатюра как его разновидность — уникальным культурным и социальным явлением. Своеобразие стилистических черт английской портретной миниатюры второй половины XVI — начала XVII в. сложилось под влиянием ряда мастеров, среди которых наиболее известным остается имя Николаса Хиллиарда, искусного, изобретательного и востребованного миниатюриста.

«Портрет неизвестного дворянина»[1] — одна из тех миниатюр собрания Национального музея, которые выполнены Хиллиардом. Характерный для его произведений овальный формат, совпадающий с овальной рамкой медальона, насыщенный синий фон, паутина кружев вокруг лица модели, тонко проработанные детали и портретные черты — все это вполне соответствует общей стилистике его работ. Но интересна она может быть не только с точки зрения мастерства исполнения. В композицию миниатюры включена инскрипция – надпись, обрамляющая портрет в верхней части, — и она выделяет портрет среди остальных экземпляров коллекции, заставляя искать связь между значением приведенных слов и изображением. Помимо открывающихся возможностей интерпретации риторического характера, эта миниатюра интересна как объект, в котором сосредоточились черты сразу нескольких культурных, социальных и эстетических установок раннего Нового времени, определяющих характер и стиль портретной миниатюры.

С момента своего появления в начале XVI в. миниатюры постепенно становились отражением важных аспектов публичной и частной жизни модели. Портативность миниатюрного произведения была идеальна для создания личного пространства восприятия, компактность изображения способствовала существованию близкой связи между владельцем

и изображенной персоной. При этом семантическая функция не ограничивалась передачей индивидуальных портретных характеристик и часто дополнялась символическими и эмблематическими деталями обрамления или футляра миниатюры. Практики хранения и ношения миниатюрных портретов предполагали не только зрительный, но и тактильный контакт, что дает нам основания прибегнуть к современному термину «интерактивность» для того, чтоб охарактеризовать эти объекты и их роль в художественной и повседневной жизни. Рассматриваемый пример из Национального музея в Швеции интерактивен еще и потому, что дополнен надписью, расширяющей для зрителя возможности восприятия. Смысл и назначение этого вербального дополнения к визуальному образу нам предстоит исследовать.

В верхней части многих портретов, и особенно — портретов, выполненных Хиллиардом, сопровождающие надписи (*inscriptio*[2]) помещены слева и справа над головой модели. Наиболее распространены в европейском портрете к этому времени надписи на латыни, указывающие на год создания произведения (*Ano Domini*, часто в сокращении) и на возраст модели (*Aetatis suae*). В миниатюрном портрете они иногда занимают значительную часть пространства фона и композиционно являются частью изображения, а не вставкой в него. Начиная с 1569 г., когда, по наблюдению А. Марра, импресса впервые была инкорпорирована в миниатюру [17], появляются надписи, характеризующие модель с помощью поэтического высказывания. Под импрессой[3] в этом контексте понимается позднесредневековая художественная эмблематическая форма, название которой восходит к итальянскому «*impresa*», т. е. «герб», она может иметь некоторое сходство с геральдическим девизом, но для английской культуры XVI в. исследователями отмечены и другие значения: импресса в портрете «есть проявление личности, выражающее в собственных определениях цели, задачи, личные принципы чувства и состояния души» [29, p. 23][4]. По всей вероятности, появление импрессы в Европе было связано с возрождением традиции театрализованного рыцарского турнира, однако во второй половине XVI в. сложилась поэтика импрессы как особого вида эмблематического творчества. Большую известность среди аристократического круга англичан получила книга Паоло Джовио «Диалог об импрессах» (1555), где автор сформулировал пять правил для их составления, и этими правилами елизаветинцы овладели в совершенстве:

1. Должна быть надлежащая пропорция между душой и телом (*motto* и изображением).

2. Импресса должна быть настолько туманной, чтоб только сивилла могла истолковать ее, и настолько очевидной, чтобы любой простолюдин был способен ее понять.

3. У нее должно быть красивое оформление, включающее звезды, солнце, луну, огонь, воду, зеленые деревья, изображения фантастических животных и птиц.

4. Она не должна изображать человека.

5. Девиз, который является душой тела, составляется на любом языке кроме родного языка держателя импрессы, так, чтобы значение сохраняло свою загадку. Девиз должен быть кратким, но не создавать двусмысленности. Двух или трех слов может быть достаточно, если только они не являются фрагментом стиха [14, p. 37–38].

По определению Уильяма Кэмдена, импресса есть некая композиция, состоящая из «картинки» («тела») и так называемого девиза («души»). Вместе с тем импрессой он называет словесное выражение, пословицу, красивое словосочетание, а также указывает на возможность использования поэтической цитаты [12, p. 336–337]. Эти нюансы делают определение Кэмдена вполне применимым к инскрипциям, встречающимся и в английском миниатюрном портрете. Выбор изречений, как и выбор эмблем, в XVI в. предполагал обращение к большому спектру исторических, литературных и библейских источников, что создавало впечатление о носителе импрессы как о человеке универсальной эрудиции. Апофеозом таких устремлений к систематизации разносторонних визуальных значений стала «Иконология» Чезаре Рипы (*Iconologia overo Descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, 1593), в которой происходит отражение «процесса формирования протосемиотической теории художественного образа, когда символы признаются полноценным языком» [8, с. 532]. Другим значительным интеллектуальным ресурсом цитирования были книги латинских изречений и пословиц, становящиеся в XVI столетии все более популярными в аристократических кругах. Одним из ранних и авторитетных изданий такого рода стал сборник «Адагии» Эразма Роттердамского, изданный также в английском переводе в Лондоне (*Proverbes or adagies... gathered out of the Chiliades by Erasmus*, 1539), где латинские пословицы были организованы в алфавитном порядке и снабжены комментарием. И изобразительные, и текстовые цитаты, извлекаемые из «запасников» культурной традиции, представляли собой готовые формы, способные моделировать новые смыслы. И все же инскрипции в портрете не всегда напрямую воспроизводили оригинальное изречение, а иногда только стилистически напоминали его: составление новых *motto* и импресс было элементом просвещенной игры и частью повседневной придворной культуры.

В статье о латинских инскрипциях, используемых итальянцами в XV–XVI вв., Заксль отмечает важное преимущество латыни: «Классические надписи отражают личные эмоции с откровенностью, едва узнаваемой в литературных текстах, сохраняя при этом достоинство формы» [24, p. 22]. Этот принцип, легко подхваченный английской придворной культурой, демонстрировал образованность и рафинированность владельца импрессы, принадлежность его к элитарному сословию, к благородному роду, ведущему свою историю с древних времен. Кроме того, выбор латыни формально обеспечивал конфиденциальность выражаемых чувств. Согласно замечанию Заксля, такая инскрипция позволяла предъявить «достоинство формы», стремление к которому в шестнадцатом веке проявилась в таком явлении, как латинизация английского языка [19].

Инскрипции в портретах неизбежно приводят нас к вопросу о социальном пространстве и коммуникативных цепочках, в которые тем или иным образом была вовлечена портретная живопись. Ее социально-бытовая роль могла варьироваться от декоративной («украшение стен») до информативной, дающей сведения о составе семьи, будущем супруге, социальном статусе модели или обладателя. Портрет становился также предметом символического дарения, коллекционирования, частью фамильных ценностей и семейной истории. Все эти предполагаемые функции влияли на семантическую программу портретного изображения, что дает основания переосмыслить и роль модели в ней. Согласно идеям историка искусства Г. Бергера, позирующий может рассматриваться как «непосредственный участник акта портретирования» [10, p. 94], не только как объект изображения, но и как субъект, конструирующий искусственную реальность вместе с художником. Прибегая к лакановскому термину "*gaze*" [10, p. 94], Бергер описывает процесс формирования внешнего отображения личностного начала в портрете, а также управления восприятием этого смоделированного внешнего образа. «Увлечение риторикой как искусством аргументации, свойственное английской аристократии XVI в., способствовало развитию образных формул, часто выбираемых не художником, а заказчиком» [6, с. 642], и инскрипции, становящиеся частью портрета, также представляли собой опосредованное свидетельство образованности и эрудиции того, кому принадлежала идея этих дополнительных смысловых вставок.

Своего рода программа, т. е. содержательная часть миниатюрного портрета, рассчитана была на восприятие определенным адресатом, а потому нередко представляла собой замысловатую систему иносказаний, переданную через элементы орнамента, детали туалета, украшения, эмблемы и инскрипции. Малый размер миниатюр не позволял включать в них пространные стихотворные надписи и аллегорические нагромождения, оставляя место лишь для кратких, емких, отчетливо воспринимаемых адресатом формулировок. В некоторых случаях ключом к инскрипции становится имя (личность) модели, но для большого числа так называемых «неизвестных» надписи остаются отметкой определенного социального

Илл. 1. Николас Хиллиард. Портрет дворянина. Recto. 1583. Акварель, пергамент, картон, эмаль, золото, хрусталь. 4,4 × 3,4 см (размер медальона — 9,7 × 6,4 × 2 см). Национальный музей Швеции, Стокгольм. NMB. 1312. Foto: Anna Danielsson / Nationalmuseum

Илл. 2. Николас Хиллиард. Портрет дворянина. Verso. Распятие. 1583. Foto: Linn Ahlgren / Nationalmuseum

статуса и вовлеченности в светскую традицию, иногда проливая свет на возможный контекст или источник приведенного изречения.

К числу таких незнакомцев принадлежит и «Портрет дворянина» Николаса Хиллиарда из Национального музея в Стокгольме (Илл. 1). Надпись, размещенная слева и справа вдоль кромки портрета, вполне может считаться импрессой: соотнесение возвышенной риторики с малопонятным, но, вероятно, личным контекстом, укладывается в максиму, достаточно сжатую по форме, чтоб поместиться в небольшом

пространстве изображения. Она гласит: "*Non poco da, Che Se medessimo dona* ·1583": интересно, что эта инскрипция приведена не на латыни, а на одном из итальянских диалектов XVI в.[5] Приблизительно перевести фразу можно следующим образом: «Давай не менее, чем Он Сам дает тебе» или более поэтизировано: «Не меньше дари, чем получаешь в дар».

Значение этой инскрипции так или иначе связано с актом дарения и потому может быть соотнесено не только с некими личными обстоятельствами, но и с указанием на саму миниатюру как на подарок. Первые миниатюры, появившиеся в Англии из-за рубежа, были дипломатическими подарками: портреты, выполненные живописцем Ж. Клуэ, отправились с французскими послами в Англию, и в одном из драгоценных медальонов был заключен портрет короля Франциска I, а в другом — изображения двух его сыновей, дофина Франциска и Генриха, герцога Орлеанского, томившихся в Испании в качестве заложников. Целью подарка, вероятно, являлось получение поддержки Генриха VIII в деле их освобождения (этот исторический момент хорошо освещен в диссертации Э. Оуенс [21, p. 30–31]). Символические функции дара все еще сохраняли свой отчасти средневековый смысл (равноценного обмена или обмена с целью выстраивания отношений долженствования) в елизаветинскую эпоху. Эти традиции были изложены А. Гуревичем, показавшим причины, по которым «на дар ждут ответа» [2, с. 200–202]. Еще более древнее значение «дара» было сформулировано в 1925 г. М. Моссом: «*do at des* («даю тебе, чтобы ты дал»)» [3], также указывающего на то, что дар (а в мифологическом сознании — жертва) — это способ приобретения чего-либо [7, с. 257]. Уместно вспомнить и концепцию дарения П. Бурдье [1, с. 192–218, 219–238], в которой приводятся различные вариации обмена дарами (как обязательство, как состязание, как закрепление дружеских связей и другие акты «символической алхимии» обмена) и прагматика безвозмездного дарения, а также существование даров, не требующих ответа, но имеющих особое значение. Архаические смыслы обмена подарками в елизаветинской Англии сместились в область политической игры, придворного ритуала и личных отношений, развиваясь как локальное явление. Среди исследователей, занимающихся культурой повседневности и историей частной жизни, также сформировалось мнение, связанное с популярностью миниатюрных портретов на рубеже XVI–XVII вв.: заслуга Хиллиарда отмечена в формировании «рынка приватных подарков» [22, p. 246], что отчасти сближает миниатюру с произведениями декоративно-прикладного и ювелирного искусства.

Импресса, помещенная в этот стокгольмский портрет, выступает как коммуникативная часть интерактивного объекта. В своем многослойном содержании она обращена и к самой миниатюре, и к тому, кто изображен на ней, и к самому акту дарения, и к факту обладания. Трудно сказать, что именно имелось в виду под получаемым в дар адресатом послания этого неизвестного дворянина: его одухотворенное, мечтательное лицо, портретный образ, который должен был заменить оригинал, или же сам медальон, дорогой, искусно выполненный и заключенный в рамку из горного хрусталя дар. Обрамление миниатюры отличает ее от других работ кисти Хиллиарда, хранящихся в Национальном музее Стокгольма, и в целом нехарактерно для его мастерской.

Портретные миниатюры XVI в. окаймлялись тонкой золоченой рамкой, вкладывались в закрывающиеся футляры из слоновой кости, иногда имели дорогую ювелирную отделку, в декоративном разнообразии которой особенно преуспел Хиллиард[6]. Необычное хрустальное обрамление «Портрета дворянина» идеальным образом соответствует формату произведения. Овальная форма портрета типична для елизаветинских миниатюр, она также отвечает эстетическим принципам миниатюриста, описанным А. В. Степановым: «Хиллиард первым понял, что портрет овальной формы эффектнее круглого, потому что позволяет изобразить человека более энергичным и статным, как бы стоящим, тогда как портрет-тондо подходит скорее для человека, который не хочет держать голову гордо» [4, с. 491]. Неизвестный из стокгольмского музея как человек благородного происхождения (об этом можно судить по его костюму) привык держать голову гордо: мечтательный, чуть отрешенный взгляд не мешает сохранять ему осанку, а выбранный для портрета ракурс позволяет смотреть на модель чуть снизу, что подчеркивает высокий статус изображенной персоны. Вместе с тем лицо молодого человека приближено к зрителю настолько, что портрет лишен всяческой официальности. Роскошный воротник с рельефными нитями кружев, выполненных с помощью дополнительно нанесенных свинцовыми белилами линий и капель, и характерный для модного костюма конца столетия дублет составляют элегантную черно-белую пару, благодаря которой глубоко синий фон кажется еще ярче. Эти голубые и синие цвета были типичны для миниатюр Хиллиарда и его последователей до начала XVII в., однако для изготовления красок могли быть использованы минералы различной стоимости. Для насыщенного ультрамаринового фона «Портрета дворянина» из Стокгольма использовалась водная краска на основе лазурита, получаемый пигмент был дороже золота [20, p. 19], что свидетельствует о портрете как о дорогом заказе. Миниатюры работы Хиллиарда преодолевали плоскостное восприятие не за счет живописной иллюзии глубины пространства, а за счет осязаемости декоративных элементов, убедительной имитации драгоценностей, для которой у художника была выработана особая технология[7], и «обоюдовыгодной игры» [4, с. 488], в которую вступали изобразительные и орнаментальные элементы. Такое соотношение внешних и внутренних форм придавало произведениям цельность, а изображенным в них — особую значимость.

Был ли тот, кого мы видим на портрете, заказчиком этой миниатюры? Была ли создана рамка в то же время, что и сам портрет? Ответы на эти вопросы могла бы дать идентификация модели, но ключ к ней пока не найден. В Национальный музей миниатюра поступила в 1935 г. из собрания консула Ялмара Викандера, чей выбор был сосредоточен на исключительных по качеству работах. До этого момента миниатюра успела появиться на страницах каталога Дж. Уильямсона, где была представлена как портрет короля испанского Филиппа II работы Исаака Оливера из коллекции Джона Пирпонта Моргана [28, p. VII, plate III][8]. Сходства с известными изображениями Филиппа II в ней практически нет, а возраст модели, соотнесенный с датировкой в инскрипции, и вовсе опровергает эту версию. Уильямсон отмечает, что предыдущим владельцем был сам герцог Осуна (отсюда и связь с Испанией), а также приводит свою интерпретацию motto в портрете: «Тот, кто отдает себя, дает немало» (*He who gives himself, gives not a little thing*) [28, p. 6] как подтверждение достоинства испанского монарха. Однако соотносится эта максима в большей мере не с портретным аверсом миниатюры, а с ее реверсом, с представленной на нем религиозной сценой.

Миниатюрный «Портрет дворянина» — это еще и необычный образец двухстороннего медальона. На обратной его стороне обнаруживается миниатюрное «Распятие», оно относится к типу изображений *Stabat Mater*, с предстоящими у креста фигурами Девы Марии и святого Иоанна Евангелиста (Илл. 2). Эта сторона выполнена в технике *verre eglomisé*, обыкновенно использующей стеклянную поверхность для нанесения золотой гравировки или позолоченного изображения. В ренессансную эпоху золочение все еще можно было увидеть в произведениях с религиозными сюжетами, но чаще всего оно применялось как декоративная техника. Миниатюра с «Портретом дворянина» из Национального музея имеет небольшую изобразительную поверхность, сцена с Распятием на реверсе также занимает чуть более четырех сантиметров высоты. Все три фигуры — Христос, Дева Мария и святой Иоанн — плотно сгруппированы в этом небольшом пространстве, их силуэты четко очерчены, а складки одежды тщательно проработаны. Но, несмотря на достоинства этой композиции, остаются сомнения в том, участвовал ли в ее создании Хиллиард[9], или же это работа какого-то другого ювелира. Кроме того, для английской миниатюры XVI в. применение технологии эгломизе является скорее исключением, чем правилом.

В недавно изданном Национальным музеем Швеции альбоме, посвященном портретной миниатюре, отмечено, что медальон с «Портретом дворянина» «напоминает реликварии

более раннего времени», а сцена Распятия отсылает к средневековым изображениям [20, p. 176–177]. Этому суждению соответствует компоновка фигур, следующая протоpенессансной иконографии, рисунок небесных светил слева и справа от креста (солнце и луна как символы затмения в день Христова распятия), а также способ передачи нимбов в виде плоских золотых дисков, что выглядит архаичным для времени создания миниатюры. По всей вероятности, для «Распятия» на реверсе был использован какой-то ранний образец этой сцены. Можно лишь предполагать, как соотносился портрет знатного человека с религиозным изображением, когда и с какой целью миниатюра была помещена в столь роскошный медальон. Вместе с тем у этой необычной подвески есть своего рода аналог, стилистически очень близкий. В Музее Виктории и Альберта в Лондоне хранится овальной формы подвеска в рамке из горного хрусталя, выполненная неизвестным мастером в начале XVII в. (Илл. 3)[10]. Как и стокгольмская миниатюра, этот медальон двухсторонний, аверс представляет символическое изображение дома Девы Марии в Лорето (*Santa Casa*) и Самой Богоматери с Младенцем, реверс сохранился хуже, очертания изображенной фигуры размыты. Обе стороны выполнены в технике эгломизе, размер медальона чуть уступает стокгольмскому, само изображение отличается от той тонкой проработки деталей, которые мы видим в «Распятии», но стиль оформления и использованные материалы практически идентичны. В лондонский музей эта вещь поступила в 1870 г. из Испании (Сарагоса, Базилика Богоматери Пилар), изготовление ее связывают с итальянской или испанской школой[11]. Все это подкрепляет предположения относительно итало-испанского контекста создания миниатюры из Национального музея в Стокгольме (стилистика реверса, итальянская инскрипция, форма медальона) и происхождения хрустальной рамки едва ли не из одной мастерской.

Илл. 3. Неизвестный мастер. Подвеска с изображением Девы из Лорето. Около 1600–1620. Эмаль, золото, горный хрусталь, verre eglomisé. 7,8 × 5,4 × 0,9 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон. № 347-1870 © Victoria and Albert Museum, London

Подобие реликвария вызывает мысли о святом покровительстве. Медальон с образом Марии Лоретанской, например, мог указывать на посещение места поклонения, а также на культ почитания Девы Марии. Распятие с предстоящими перед ним Девой Марией и святым Иоанном-евангелистом имело более широкое толкование, являя собой непосредственно образ Крестной жертвы и символическое указание на почитание Креста. Религиозный контекст стокгольмской миниатюры также мог быть связан с конкретной географической точкой.

Еще один образец хрустальной подвески, напоминающей реликварий, находится в Музее Фицуильяма в Кембридже[12]: сцена Распятия заключена в миниатюрной (5,1 см высотой) форме из горного хрусталя вместе с двумя другими религиозными сюжетами — Поклонением пастухов и Воскресением. Тематика изображений сосредоточена на ключевых эпизодах из жизни Христа, раскрывающих основную христианскую концепцию искупляющей жертвенности через смысловую связь этих сцен. Этот уникальный трехсторонний кулон, предположительно испанского происхождения, датируется началом XVII в. Его отличает массивный внешний декор, представленные в нем пространственные композиции выполнены в технике эмали. Типологически он близок к рассматриваемым образцам в рамках из горного хрусталя, также обеспечивая тактильное и медитативное восприятие заключенного в нем сакрального изображения. Как это ни удивительно, миниатюра с ее светскими портретами предполагала нечто подобное в процессе созерцания. «Портретные миниатюры, — пишет исследовательница М. Коос, — это вещи, близкие к телу. В отличие от портретов большего формата, которые висят на стенах и в основном представляют официальное положение человека, портретные миниатюры не предназначены для восприятия на расстоянии или одними глазами. Они требуют, чтобы их взяли в руки и, концентрируясь на погружении, изучили бы все детали. <…> Их можно взять, потрогать и — если подержать достаточно долго — согреть и, так сказать, “оживить”» [15, p. 36].

Для миниатюрного портрета, созданного Хиллиардом, со сценой Распятия на обороте, актуален вопрос, для кого он создавался, в каких конфессиональных реалиях? В елизаветинской Англии с ее формирующимся англиканством культ реликвий и почитания святых не был распространен, а поклонение Распятию жестко осуждалось [9, p. 772], хотя догматически вера в искупительную жертву Распятия поддерживалась. Вместе с тем медальон и способ его ношения предполагал сохранение этого религиозного образа в тайне. «Помимо [эмоционально] заряженных публичных проповедей, процессий или иконоборческих чисток, религиозные объекты играли более тихую и менее заметную роль в эмоциональной жизни большинства европейцев раннего Нового времени. Однако доказательство их влияния намного сложнее заметить» [16, p. 156]. Миниатюрные портреты и небольшие образы святых оказались вовлечены в общую сферу — сферу индивидуального переживания и личных чувств. Ювелирное обрамление создает границу между этим приватным миром и внешним, переключая регистр восприятия для того, кто погружается в созерцание портрета или евангельской сцены.

Распятие на реверсе «Портрета дворянина» из Стокгольма, напоминает о жертве Христа — особом, одностороннем божественном даре, который не может быть обменян или возвращен. Вот почему в разговоре о загадочном “*Non poco da, Che Se medessimo dona*” подробнее нам пришлось остановиться на медальонах с христианскими изображениями. Аналогии, найденные в английских музеях, указывают на континентальное, возможно, испанское или итальянское происхождение самого медальона и Распятия в нем. Более того, аналогичные хрустальные рамки датируются началом XVII в., а надпись в «Портрете дворянина», выполненная, без сомнения, Хиллиардом в свойственной ему каллиграфической манере, указывает 1583 г. По этой причине толкование инскрипции вызывает необходимые вопросы: был ли портрет вставлен в хрустальную оправу за пределами Англии спустя десятилетия (или рамка была изготовлена одновременно с портретом)? Был ли са-

кральный образ добавлен к уже существующему миниатюрному портрету? В этом случае содержание импрессы приобретает двойной смысл, относящийся и к аверсу, и к реверсу.

Значение инскрипций во многом определяется основой, на которую они нанесены, они не могут существовать как некий банк отвлеченных цитат или эпиграфов. В статье Д. Сакре [23] приводится несколько типов инскрипций, среди которых можно, например, выделить мемориальные, указывающие на дату или какое-то событие в прошлом, или вотивные, содержащие посвящение отдельному событию или персоне. Для миниатюрных портретов диапазон функциональных значений надписей будет не очень большой: помимо уже названного мемориального предназначения можно отметить следующие: функция маркировки (монограмма или подпись художника, маркирующая авторство), перформативная функция (надпись содержит перформативное высказывание, как правило, от лица изображенного на портрете), репрезентативная (представляющая изображение как бы в дополнение к визуальным средствам или самостоятельно), директивная (содержащая указание или призыв к чему-либо для возможного адресата). Эти варианты функционирования инскрипций можно проследить на некоторых примерах елизаветинской миниатюры, включающих импрессу:

- "*So che io sono inteso*" («Я знаю, что я в гармонии», ит.[13]) — образец перформативного сообщения (Неизв. мастер. Портрет человека в армиллярной сфере. Поместье Уоддесдон, Бекингемшир, Англия) [17];
- "*Si Tabula daretur Digna / animum mallem*" («Предпочтительней был бы портрет его достойного ума», лат.) — пример репрезентативной функции инскрипции (Н. Хиллиард. Портрет Сэра Френсиса Бэкона. Национальная портретная галерея, Лондон)[14];
- "*In nova fert animus*" («К новому влечет душа», лат.[15]) — перформативная функция (Н. Хиллиард. Портрет неизвестного. Музей Конде в Шантиньи)[16];
- "*Espoier me comforte*" («Надеюсь на мое утешение», лат.) — перформативность, обращенная в motto: здесь в качестве инскрипции выступает семейный девиз рода Стрэнуэйс и Тилни (Н. Хиллиард. Портрет неизвестной. Лувр, Париж)[17];
- "*Abigitq[ue] trahitque*" («Отталкивает и притягивает», лат). — перформативно-репрезентативная функция (Н. (Л. ?) Хиллиард. Портрет неизвестного. Музей Виктории и Альберта, Лондон)[18].

В этом прагматическом контексте инскрипции в портретах обладают определенной интенциональностью, направленность которой не всегда определяется в самом изображении. В случае с «Портретом дворянина» из коллекции Национального музея Швеции значение инскрипции может варьироваться, ее направленность ведет нас от портрета к самой миниатюре как объекту, затем — к ее реверсу, вступающему в телесный контакт с тем, кто был обладателем этого объекта, и через зрителя — вновь к портрету, неотъемлемому от «Дари не меньше…» или «Тот, кто дает себя, дает немало». Более поздняя вставка изображения Распятия (что следует из нашего сравнительного анализа) приводит к ресемантизации инскрипции, предполагающей добавление сцены *Stabat Mater* в пространство интерпретаций. Обратная сторона миниатюры, вне зависимости от уточненного значения, приобретает роль подтекста этого вербально-визуального сообщения.

В английской портретной миниатюре предпринимается попытка организовать текст и изображение в единую композицию, поместить надписи и эмблемы в портрет таким образом, чтоб они не казались «инородными телами». Мы можем говорить о создании Хиллиардом определенной манеры исполнения таких «вставок», совмещающих границы восприятия вербального и визуального кодов. В его миниатюрах инскрипции часто представляли собой нечто вроде рамки: линия строки повторяла очертания овального формата, а каллиграфический шрифт представлял собой подобие орнамента, таким образом, получалась дополнительная полурамка, не отвлекающая зрителя от лица модели, а выделяющая его. Концентрация на портретном образе в стокгольмском портрете подчиняет себе все прочие художественные элементы, к которым принадлежит и инскрипция. В нашем примере надпись, выполненная золотом, вступает в декоративное единство с золотом «Распятия» на обороте. Сама техника *verre eglomisé* в позднесредневековых и ренессансных работах обеспечивала соответствие материала сакральному значению религиозного изображения, золотой цвет символизировал божественную природу, божественное сияние, а потому техника эгломизе была востребована при создании реликвариев и других религиозных объектов.

Выполненная золотом инскрипция в сочетании с синим или голубым фоном в миниатюрах Хиллиарда также создавала фантастический эффект поверхности, служившей основой для портретного изображения вполне конкретной персоны. М. Шапиро, исследуя семиотическое значение пространства в портрете, писал, что «тело, да и вообще любой объект, кажется, включает в себя пустое пространство вокруг как поле своего существования» [25, p. 12]. Золотые каллиграфические надписи подчеркивают непроницаемость ультрамаринового фона, делают его плотной основой, лишая его воздуха и этого поля существования изображенной фигуры. Подобно инскрипциям в медалях, они утверждают не иллюзорную, а материальную природу миниатюры. Однородность поверхности фона, подчеркнутая орнаментом или чистым цветом, создает эффект стены или, по крайней мере, ограниченного пространства [25, p. 19], из которого выступает лицо модели. Благодаря тому, что фон не дает чувства глубины, слова, воспроизведенные на нем, не «парят в воздухе», они образовывают собственную форму, но разглядеть в ней текст возможно, лишь поднеся портрет близко к глазам. Таким образом, возникает близкий зрительный и тактильный контакт, обеспечивающий для миниатюры особый характер восприятия.

Анализируя инскрипции в портретной живописи, мы не должны расценивать их как пояснительную записку или этикетку к изображению: несмотря на свою характерную эпиграфическую форму, они остаются частью композиционного решения портрета, дополняя его семантически. Многие надписи в миниатюрных портретах елизаветинской эпохи являются импрессами и потому насыщают портрет поэтическим содержанием, но не информационным. Роль надписей в эмблематической программе портретного изображения состояла и в смысловом обогащении миниатюры, через коннотации, цитаты, метафоры. Иначе говоря, этот прием служил для воплощения принципа *multum in parvo* — многого в малом. И если достоинство поэтических инскрипций в миниатюре достигалось достаточно формальным способом — использованием латыни, то ее художественные достоинства требовали преобразования этих надписей в затейливый рисунок, который продолжал триумф линии и чистого цвета, свойственный портретной миниатюре Хиллиарда.

«Портрет дворянина» из Национального музея Швеции в Стокгольме обладает рядом исключительных характеристик: драгоценной рамкой из горного хрусталя, отличающейся от оформления английских миниатюр XVI столетия, изображением Распятия на оборотной стороне, что еще менее соответствует декоративной традиции этого времени, и, наконец, импрессой, которая посвящена подарку и дарению: тема, практически не встречающаяся в инскрипциях других миниатюр. Кроме того, эта последняя особенность подчеркивает связь надписи и с обрамлением, и с «изнанкой» медальона, семантически и стилистически объединяясь с ними. В качестве дара, упоминаемого в инскрипции, может рассматриваться и миниатюра, вовлеченная в специфическую для своего времени схему обмена дарами, и, в совершенно в ином контексте, — жертва, на которую указывает «Распятие» с обратной стороны портрета. Сам медальон, в его материальном воплощении, предполагает не только визуальное, но и тактильное восприятие, что сближает рассматриваемую вещь с сакральными объектами. Не зная имени портретируемого и обстоятельств создания портрета, мы все же можем предположить испанский и/или итальянский след, имеющий отношение к модели или к тому, для кого миниатюра была предназначена. Об этом

говорит техника изображения на реверсе, материал и форма медальона, язык инскрипции.

В контексте интерпретации импрессы как вербальной части эмблематической конструкции мы сталкиваемся с отсутствием необходимого в нем визуального элемента, символически читаемого изображения. Но в случае со стокгольмской миниатюрой сам объект, включающий различные коннотации, становится носителем символического значения. Не предоставляя ключа к разгадке (личности на портрете), импресса выступает как проводник смыслов, порожденных этим необычным произведением и временем, когда оно было создано.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Н. Хиллиард. Портрет дворянина. 1583. Национальный музей Швеции, Стокгольм. 4,4 × 3,4 см (размер медальона — 9,7 × 6,4 × 2 см). Акварель, пергамент, картон. NMB. 1312.

[2] Зыбкие границы определения инскрипции, в том числе те, что существуют в эпиграфике и палеографии, не мешают нам использовать именно этот термин для обозначения помещенных в портрет надписей, поскольку лаконичность этих текстов и их формальное единообразие в большей мере соответствует предшествующей латинской и неолатинской традиции.

[3] В некоторых исследованиях — «импреза», в соответствии с итальянской фонетикой.

[4] Более подробно английская импресса исследуется в монографии Янга [30].

[5] Я благодарю Марию Семиколенных за это ценное замечание, а также за версию, связанную с переводом импрессы.

[6] Подробнее о дизайне рамок ренессансной миниатюры — в исследовании С. Кашо [11].

[7] Процесс заключался в следующем: на уже отполированное серебряное «пятно» горячей иглой наносилась вишневая камедь (смола), «хвостик» капли смолы под действием тепла растворялся, и вся она принимала форму гладкого камня. Серебро придавало ей подлинный блеск и мерцание, просвечивая сквозь нее и отражая свет. В соседстве с оправой, украшенной настоящими драгоценными камнями, золотом, серебром, жемчугом, эти «драгоценности» должны были блистать, как настоящие. [5, с. 160]. См. также об этом [27, p. 61–67; 20, p. 176] и ряд других публикаций.

[8] Той же версии придерживаются авторы издания портретов деятелей мировой истории [13], где миниатюра воспроизводится как произвольно подкрашенная репродукция оригинала.

[9] Здесь мы напомним, что Николас Хиллиард достаточно рано приобрел навыки работы ювелира, в своей практике он нередко занимался изготовлением рамок и драгоценных футляров для заказанных ему портретов, работая с эмалью, инкрустацией, гравировкой, золочением и другими техниками.

[10] Неизв. мастер. Подвеска с изображением Девы из Лорето. Ок. 1600 — 1620. Музей Виктории и Альберта, Лондон. 7,8 × 5,4 × 0,9 см. Эмаль, золото, горный хрусталь, *verre eglomisé*. № 347-1870.

[11] Еще несколько роскошных медальонов-реликвариев в коллекции Музея Виктори и Альберта имеют аналогичное происхождение, и в одном из них также изображено Распятие: Неизв. мастер. Подвеска с изображением Девы Непорочного зачатия и Распятия. Ок. 1620. Музей Виктории и Альберта, Лондон. 8,2 × 5,7 × 2,3 см. Эмалированное золото, горный хрусталь, жемчуг, № 332-1870 (аверс — «Богоматерь Непорочного зачатия», реверс — «Распятие»). https://collections.vam.ac.uk/item/O33880/pendant-unknown/ (дата обращения: 09.09.2022); Подробнее обо всем приобретении 1870 г. см. статью Найи-Франко [18]. Она же отмечает, что для этих произведений было характерно использование миланского хрусталя [18 p. 92].

[12] Неизв. мастер. Трехгранная золотая подвеска с изображением сцен из жизни Христа. Ок. 1600–1620. Музей Фицуильяма, Кембридж. 5,1 см. Эмалированное золото, цветная эмаль, горный хрусталь, гранаты. № MAR.M.280-1912. https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/166986 (дата обращения: 09.09.2022).

[13] Перевод Роя Стронга [26, p. 60], также интересна интерпретация этой надписи, последовательно изложенная А. Марром [17].

[14] Н. Хиллиард. Портрет Френсиса Бэкона, виконта Сент-Олбанского. 1578. Национальная портретная галерея, Лондон. 6,0 × 4,2 см, акварель, пергамент на картоне. NPG 6761. https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw115306/Francis-Bacon-1st-Viscount-St-Alban?LinkID=mp07108&role=art&rNo=4 (дата обращения: 09.09.2022).

[15] Усеченная цитата заимствована из «Метаморфоз» Овидия: «Дух влечет меня воспевать тела, принявшие новые формы»: «*In nova fert animus mutatas dicere formas corpora*», в русском переводе: «Ныне хочу рассказать про тела, превращенные в формы...» Публий Овидий Назон. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии / Пер. с лат. С. В. Шервинского. М., 1983. Книга 1; 1.

[16] Н. Хиллиард. Портрет неизвестного, предположительно Уолтера Рейли. 1595. Музей Конде, Шантийи. 6,4 × 5,2 см. Акварель, пергамент, наклеенный на игральную карту. Inv. 216. https://www.musee-conde.fr/fr/notice/oa-1618-walter-raleigh-1552-1618-26fb0ed7-f640-464a-963e-38b7c2d89933 (дата обращения: 09.09.2022).

[17] Н. Хиллиард. Портрет неизвестной в возрасте 16 лет. 1604. Лувр, Париж. 5,5 × 4,5 см. Акварель, пергамент, наклеенный на игральную карту. RF 54647. https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020514961 (дата обращения 09.09.2022).

[18] Н. (Л. ?) Хиллиард. Портрет неизвестного, так называемый Сэр Арнольд Бримс. 1617. Музей Виктории и Альберта, Лондон. 6,2 × 6,0 см. Акварель, пергамент. EVANS.2. https://collections.vam.ac.uk/item/O17388/portrait-of-an-unknown-man-portrait-miniature-hilliard-nicholas/ (дата обращения: 09.09.2022).

Список литературы:

1. *Бурдье П.* Практический смысл. СПб.: Алетейя, 2001. 562 с.

2. *Гуревич А.* Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. 318 с.

3. *Мосс М.* Очерк о даре. Форма и основание обмена в архаических обществах // Мосс М. Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии. М.: Восточная литература, 1996. С. 85–111.

4. *Степанов А. В.* Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. СПб.: Азбука-классика, 2009. 640 с.

5. *Троицкая А. А.* Английская портретная миниатюра XVI века по трактату Н. Хиллиарда: вопросы техники и стилистики // Проблемы развития зарубежного искусства. Великобритания. Нидерланды: Материалы научной конференции, посвященной памяти М. В. Доброклонского, Ч.1. СПб.: Изд-во СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина, 2016. С.154–169.

6. *Троицкая А. А.* Визуальная риторика английского ренессансного портрета: контексты и интерпретации // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2021. № 11. С. 635–646. DOI: 10.18688/aa2111-06-51.
7. *Троицкая А. А.* Роль Реформации в развитии английской портретной миниатюры // RES HUMANITARIAE. 2017. № 22. С. 252–267.
8. *Чамина Н. Ю.* Чезаре Рипа. «Иконология». В поисках универсального языка культур // Науки о языке и тексте в Европе XIV–XVI веков / Сост. Ю. В. Иванова. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2015. 524–540.
9. *Aston M.* Broken Idols of the English Reformation. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. 1109 p.
10. *Berger H.* Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture // Representations. 1994. Vol. 46. P. 87–120. DOI: 10.2307/2928780.
11. *Cachaud C.* Framing Renaissance Portrait Miniatures in Paris and London // The Frame Blog. Articles, Interviews and Reviews to do with Antique and Modern Picture Frames. December 13, 2017. URL: https://theframeblog.com/tag/portrait-miniatures/ (дата обращения: 10.09.2022).
12. *Camden W.* Remains Concerning Britain, Their Languages, Names, Surnames, Allusions, Anagramms, Armories... 7th ed. London, 1674. [Reprint: London: John Russell Smith, 1870]. 446 p.
13. Gestalten der Weltgeschichte: zeitgenössische Miniaturen berühmter Persönlichkeiten aus 4 Jahrhunderten. Altona: Cigaretten-Bilderdienst, 1933. 111 S.
14. *Giovio P.* Dialogo dell'imprese militari e amorose, a cura di Maria Luisa Doglio. Roma: Bulzoni Editore, [1978]. 181 p.
15. *Koos M.* Concealing and revealing pictures "in small volumes": portrait miniatures and their envelopes // Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte (n. Época). 2018. № 6. P. 33–54.
16. *Laven M.* Devotional Objects // Early Modern Emotions: An Introduction / Ed. by S. Broomhall. London: Routledge, 2017. P. 156–161.
17. *Marr A.* An Early Impresa Miniature: Man in an Armillary Sphere (1569) // British Art Studies. 2020. Issue 17: Elizabethan and Jacobean Miniature Paintings in Context. DOI: 10.17658/issn.2058-5462/issue-17/amarr. URL: https://britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-17/an-early-impresa-miniature#figure6 (дата обращения: 10.09.2022).
18. *Naya Franco C.* El tesoro disperso del Pilar: joyas zaragozanas en el Victoria & Albert Museum // La Historia del Arte desde Aragón: jornadas de investigadores predoctorales. Prensas Universitarias de Zaragoza. 2014. P. 87–95.
19. *Nevalainen T.* The Latinization of English Vocabulary in the Sixteenth Century // Cultural Exchange between European Nations during the Renaissance. Stockholm: Academiae Upsaliensis, 1994. P.143–151.
20. *Olausson M.* et al. Miniature Painting in the Nationalmuseum: A World-Class Collection. Stockholm: Nationalmuseum, 2021. 400 p.
21. *Owens A.* Patronage and Portable Portraits: Early English Miniatures: 1520–1544. Master's thesis. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska-Lincoln, 2019. 137 p. URL: https://digitalcommons.unl.edu/artstudents/137.
22. *Ranum O.* The Refuges of Intimacy // A History of Private Life. Vol. III: Passions of the Renaissance / Ed. by R. Chartier. London, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989. P. 207–264.
23. *Sacré D.* Inscriptions // Brill's Encyclopaedia of the Neo-Latin World / Ed. by Ph. Ford. Vol. 2. Leiden: Brill, 2014. P. 994–1007.
24. *Saxl F.* The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics. Bartholomaeus Fontius: Liber monumentorum Romanae Urbis et aliorum locorum // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1940–1941. Vol. 4, No. 1/2 (Oct. – Jan). P. 14–46.
25. *Shapiro M.* On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 1972–1973. Vol. 6, No. 1. P. 9–19.
26. *Strong R.* The English Renaissance Miniature. London: Thames and Hudson, 1983. 208 p.
27. *Tallian T.* Reconstruction of Nicholas Hilliard's Materials and Techniques. A thesis submitted for the degree of Master of Philosophy (May 2007). London, 2007. 190 p.
28. *Williamson G. C.* Portrait Miniatures / Ed. by Ch. Holme. London: The studio, 1910. 40 p.
29. *Young A. R.* The Place of Imprese in an Index of Emblem Art // The Index of an Emblem Art Symposium / Ed. P. Daly. New York: AMS Press, 1990. P. 21–35.
30. *Young A. R.* The English Tournament Imprese. New York: AMS Press, 1988. 171 p.

References

Aston, M. (2020) *Broken Idols of the English Reformation.* Cambridge: Cambridge University Press.

Berger, H. (1994) 'Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture', *Representations*, 46, 87–120.

Bourdieu, P. (2001) *Prakticheskii smysl [Practical Sense].* Saint Petersburg: Aleteiia Publ. (in Russian)

Cachaud, C. (2017) Framing Renaissance Portrait Miniatures in Paris and London [Online]. *The Frame Blog. Articles, Interviews and Reviews to do with Antique and Modern Picture Frames.* Available at: https://theframeblog.com/tag/portrait-miniatures/ (accessed: 10 September 2022).

Camden, W. (1870) *Remains Concerning Britain, Their Languages, Names, Surnames, Allusions, Anagramms, Armories...* 7th ed. London: John Russell Smith.

Chamina, N. Iu. (2015) 'Cesare Ripa. Iconology. Insearch of Universal Cross-cultural Language', in Ivanova, Iu. V., Shumilin, M. V. (eds.) *Nauki o iazyke i tekste v Evrope 14–16 vekov [Sciences about Language and Text in Europe in the 14th–16th centuries].* Moscow: Delo Publ., pp. 524–540. (in Russian)

Giovio, P. (1978) *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, a cura di Maria Luisa Doglio. Roma: Bulzoni Editore. (in Italian)

Gurevich, A. (1972) *Kategorii srednevekovoi kul'tury [Categories of Medieval Culture].* Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

Koos, M. (2018) 'Concealing and Revealing Pictures 'in Small Volumes': Portrait Miniatures and Their Envelopes,' *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte (n. Época)*, 6, pp. 33–54.

Laven, M. (2017) 'Devotional Objects', in Broomhall, S. (ed.) *Early Modern Emotions: An Introduction.* London: Routledge, pp. 156–161.

Marr, A. (2020) 'An Early Impresa Miniature: Man in an Armillary Sphere (1569)', in MacLeod, C. and Marr, A. (eds.) *British Art Studies, Issue 17: Elizabethan and Jacobean Miniature Paintings in Context.* DOI: https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-17/amarr

Mauss, M. (1996) *Obshchestva. Obmen. Lichnost': Trudy po sotsial'noi antropologii [Societies. Exchange. Personality: Works on Social Anthropology].* Moscow: Vostochnaia literatura Publ. (in Russian)

Naya Franco, C. (2014) 'El tesoro disperso del Pilar: joyas zaragozanas en el Victoria & Albert Museum', in *La Historia del Arte desde Aragón: jornadas de investigadores predoctorales.* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 87–95. (in Spanish)

Nevalainen, T. (1994) 'The Latinization of English Vocabulary in the Sixteenth Century', in *Cultural Exchange between European Nations during the Renaissance.* Stockholm: Academiae Upsaliensis, pp. 143–151.

Olausson, M. et al. (2021) *Miniature Painting in the Nationalmuseum: A World-Class Collection.* Stockholm: Nationalmuseum.

Owens, A. (2019) 'Patronage and Portable Portraits: Early English Miniatures: 1520–1544', Master's thesis, University of Nebraska-Lincoln.

Ranum, O. (1989) 'The Refuges of Intimacy', in Chartier, R. (ed.) *A History of Private Life. Vol. III: Passions of the Renaissance.* London, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, pp. 207–264.

Sacré, D. (2014) 'Inscriptions', in Ford, Ph. (ed.) *Brill's Encyclopaedia of the Neo-Latin World. Vol. 2*. Leiden: Brill, pp. 994–1007.

Saxl, F. (1941) 'The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics. Bartholomaeus Fontius: Liber monumentorum Romanae Urbis et aliorum locorum', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 4 (1/2), pp. 14–46.

Shapiro, M. (1973) 'On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 6(1), pp. 9–19.

Stepanov, A. V. (2009) *Iskusstvo epokhi Vozrozhdeniia: Niderlandy, Germaniia, Frantsiia, Ispaniia, Angliia [The Art of Renaissance. Netherlands, Germany, France, Spain, and England]*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika Publ. (in Russian)

Strong, R. (1983) *The English Renaissance Miniature*. London: Thames and Hudson.

Tallian, T. (2007) 'Reconstruction of Nicholas Hilliard's Materials and Techniques', Master of Philosophy Thesis, The Royal College of Art, Victoria and Albert Museum, London.

Troitskaya, A. A. (2016) '16th-Century English Portrait Miniature According to Hilliard's Treatise: Technique and Stylistic Issues', in *Problemy razvitiia zarubezhnogo iskusstva. Velikobritaniia. Niderlandy [Problems of The Development of Foreign Art. Great Britain. Netherlands]*. Part 1. Saint Petersburg: The Publishing house of St. Petersburg Academy of Arts Publ., pp. 154–169. (in Russian)

Troitskaya, A. A. (2017) 'The Role of the Reformation in the Development of the Portrait Miniature', *Res Humanitariae*, 22, pp. 252–267. DOI: 10.15181/rh.v22i0.1632 (in Russian)

Troitskaya, A. A. (2021) 'Visual Rhetoric in the English Renaissance Portrait. Contexts and Interpretations', *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Actual Problems of Theory and History of Art]*, 11, pp. 635–646. DOI: 10.18688/aa2111-06-51. (in Russian)

Williamson, G. C. (1910) *Portrait Miniatures*. London: The studio.

Young, A. R. (1988) *The English Tournament Imprese*. New York: AMS Press.

Young, A. R. (1990) 'The Place of Imprese in an Index of Emblem Art', in Daly, P. (ed.) *The Index of an Emblem Art Symposium*. New York: AMS Press, pp. 21–35.

УДК 7.043+7.017.9+75.056
DOI 10.24412/2686-7443-2022-4-44-55

Кулакова Ольга Юрьевна, кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник. МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб. 3, 199034. pp_olga@mail.ru ORCID ID: 0000-0003-2860-2487

Kulakova Olga Yurievna, PhD in Art History, junior researcher. Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (the Kunstkamera), 3 Universitetskaya Emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation, pp_olga@mail.ru ORCID ID: 0000-0003-2860-2487

ИСТОКИ ТРАДИЦИЙ НАТУРАЛИЗМА В ОБРАЗАХ ПРИРОДЫ ЙОРИСА ХУФНАГЕЛА: МИНИАТЮРЫ И ИЛЛЮМИНИРОВАННЫЕ РУКОПИСИ

MINIATURES AND ILLUMINATED MANUSCRIPTS BY JORIS HUFNAGEL. THE ORIGINS OF NATURALISM IN THE IMAGES OF NATURAL WORD

Аннотация. Образы природы в изобилии встречаются в творчестве нидерландского художника XVI в. Йориса Хуфнагела. Жуки, стрекозы, мыши, лягушки, грибы, стручки фасоли, орехи и, конечно же, цветы заполняют страницы «Образцовой книги каллиграфии», развлекая зрителя затейливым сопоставлением фактур и обманками. Цветы и плоды, исполненные Хуфнагелом, столь подробно и натуралистично, встречаются на полях часослова Филиппа Клевского, молитвенника Лоуренса ван ден Хауте — старинных духовных книгах, чей декор был дополнен рисунками Хуфнагела в XVI в. Естественнонаучную точность обретают животные в миниатюрах «Четырех стихий», созданных для коллекции императора Рудольфа II Габсбурга в Праге. Эти эмблемы и иллюстрации несут идею диковинного, сотворенного уникальным талантом художника рисунка. Однако, Хуфнагел, хотя и был, по собственному мнению, самоучкой, все же опирался на ряд традиций. В частности, он наследует традицию иллюминирования книг, созданных в регионе Гента и Брюгге в 1480–1500 гг. На страницах этих старинных манускриптов растения и животные стали изображаться разнообразно, подробно, натуралистично, как обман зрения. Их символика сложна для интерпретации и часто связана с идеями частного благочестия, паломническими впечатлениями заказчиков, городскими религиозными обычаями и пр. В статье рассматриваются истоки живописного натурализма и подражания природе в живописи Хуфнагела, а также изменения символического смысла этих образов в связи с культурными изменениями времени.

Ключевые слова: Хуфнагел; обманка; иллюминированные книги; миниатюры; книжная иллюстрация; символы в живописи; научная иллюстрация; эмблема; искусство Нидерландов XVI в.

Abstract. The works by a 16th-century Dutch painter Joris Hoefnagel abound in images of nature. Beetles, dragonflies, mice, frogs, fungi, bean pods, nuts, and, of course, flowers fill the pages of the book “Mira calligraphiae monumenta”, entertaining the viewer with intricate juxtapositions of textures and trompe l’oiel. Flowers and fruit, made naturally and in such detail, are found in old spiritual books — Hours by Philip of Cleves and the prayer book of Laureins van den Haute. Its decor was completed by Hoefnagel’s drawings in the 16th century. Images of animals acquire natural-scientific accuracy in the miniatures of the “Four Elements”, created for the collection of Emperor Rudolf II of Habsburg in Prague. Hoefnagel’s emblems and illustrations demonstrate the idea of outlandish drawings created by the unique talent of the artist. However, Hoefnagel relied on some traditions, contrary to his own opinion that he was a self-taught artist. He inherited the tradition of trompe l'oeil illumination of Dutch book painting in the region of Ghent and Bruges in 1480–1500. The plants and animals in these manuscripts are depicted with great attention, in detail, with rich colors, and fully modeled like optical illusions. Their complex symbolism is difficult to interpret and could be associated with the ideas of private devotion, pilgrimage impressions, urban religious customs, etc. The author studied the origins of trompe l’oiel and imitation of nature in Hoefnagel’s painting, as well as changes in the symbolic meanings of these images in the connection with cultural changes of that time.

Keywords: Hoefnagel; trompe l’oiel; illumination book painting; book illustration; symbols in art; natural-scientific illustration; emblem; 16th-century Dutch art.

Йорис Хуфнагел (Joris Hoefnagel, 1542–1600) — выдающийся нидерландский художник-миниатюрист второй половины XVI в. В своих иллюстрациях, эмблемах и натюрмортах Хуфнагел переосмыслил ряд устойчивых композиционных схем, расширил символическое толкование растений, животных и всевозможных природных диковин. Рисунки Хуфнагела, виртуозные по натуралистичности воплощения, обрели сложные символические концепции, уходящие своими корнями в образы Священного Писания, поэзию, алхимические идеи рудольфинского круга, а также демонстрировали естественнонаучный интерес к устройству тварного мира.

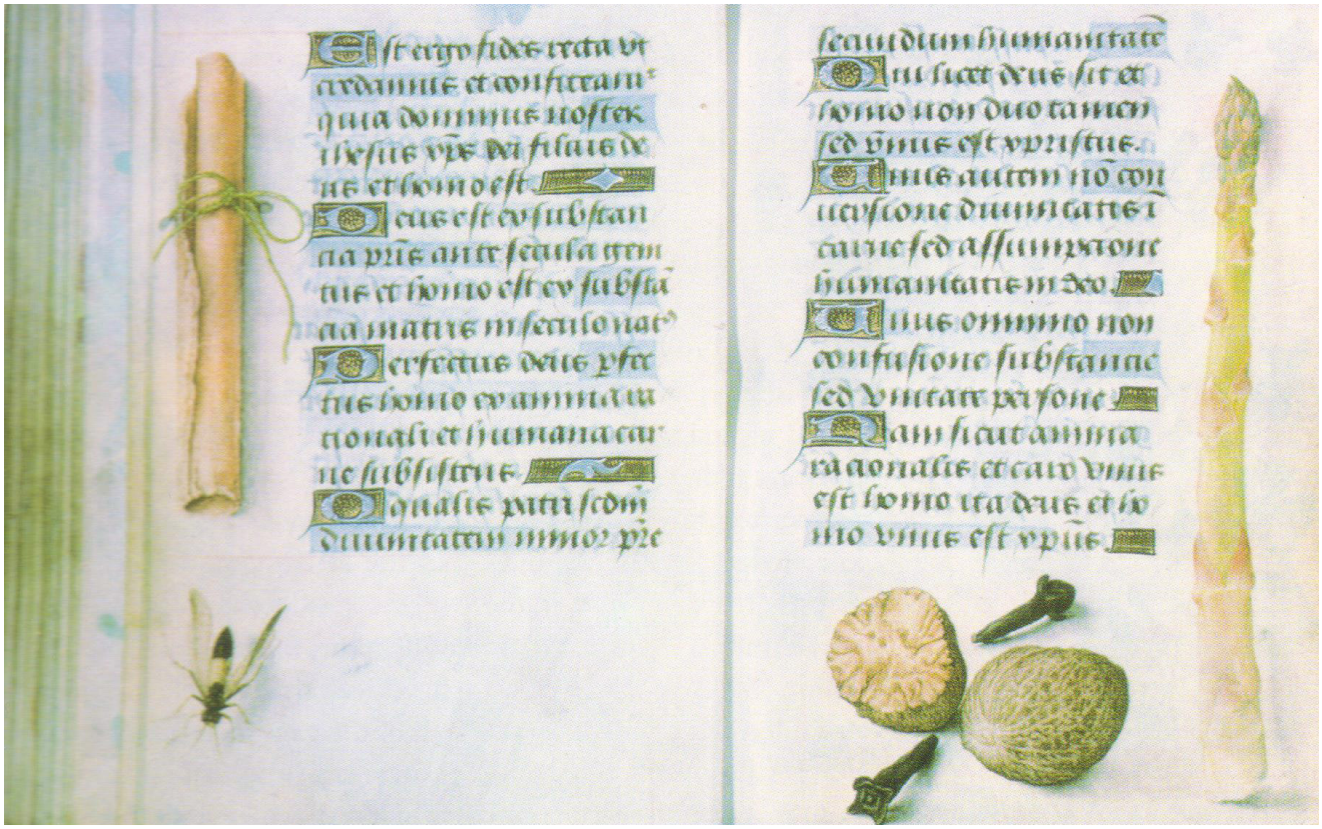
Творчество Хуфнагела так или иначе упомянуто во всех исследованиях о голландской и фламандской живописи XVII в. [10], о художниках рудольфинского круга [6; 17]. Можно выделить фундаментальное исследование 1969 г. доктора Тео Виньяу-Шуурман (позже Виньяу-Вилберг) [26], посвященное изучению иконографических истоков «Книги образцов» (Schriftmusterbuch) и римского миссала (Roman Missal); статью, написанную совместно с доктором Ли Хендрикс к альбому репродукций из «Образцовой книги каллиграфии»[1] [14]; из последних — книгу «Йорис Хуфнагел: искусство и наука около 1600» [28]. Натурализм в изображении растений и животных в связи с развитием науки в конце XVI в. рассматривается в нескольких статьях журнала «Зоология раннего Нового времени» [15], а также в книге Марии Басс 2019 г. «Сотворение насекомых. Природа и искусство в период голландского восстания» [8]. В российском искусствознании символы и эмблемы в рисунках и гравюрах Хуфнагела подробно исследовала Ю. Н. Звездина в книге «Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа» [2], а также Л. И. Тананаева в книге «Рудольфинцы: Пражский художественный центр на рубеже XVI–XVII веков» [6]. В данной статье предполагается обратить-

ся к истокам натурализма в изображении образов природы Хуфнагела в рамках традиций иллюминированных нидерландских книг конца XV — начала XVI вв. Частично эта тема была затронута в статье Томаса ДаКоста и Вирджинии Кауфманн [16], мы бы хотели рассмотреть этот вопрос локально, сосредоточившись на творчестве Хуфнагела.

Цветы, плоды, насекомые и мелкие животные в изображениях Йориса Хуфнагела — подробные в воспроизведении природы, изящные и прелестные, с тончайшими колористическими решениями, помещенные в световоздушную среду, — до сих пор привлекают внимание как знатоков, так и любителей живописи. Рак располагается рядом с цветами зверобоя, морская раковина с грушами, колючий каштан с розой, подёнка с шиповником – эти сюжеты из «Образцовой книги каллиграфии» вызывают множество вопросов об их смысле и функции на страницах этого манускрипта. Эмблемы и иллюстрации Хуфнагела несут идею диковинного, сотворенного уникальным талантом художника рисунка: нового, оригинального, единственного и ни с чем не сравнимого в своем воплощении — таков был замысел художника, и он настолько удачно его воплотил, что зритель даже сейчас готов в него верить. Однако, Хуфнагел, хотя и был, по собственному мнению, самоучкой, все же опирался на ряд традиций. Можно предположить, что молодой художник был знаком с живописью и рисунками Питера Брейгеля Старшего [8, p. 10], а, возможно, и встречался с ним. По сведениям Карела ван Мандера, Йорис Хуфнагел учился у антверпенского художника-пейзажиста Ханса Бола [5, с. 344], у которого учился и Якоб Саверей, брат более известного живописца Руланта Саверея. Кроме того, известно, что император Рудольф II, бывший покровителем Хуфнагела, приобрел коллекцию Виллибальда Имхоффа с работами Альбрехта Дюрера. Уникальный баланс ботанической точности и художественного обобщения образа растений в рисунках немецкого мастера в дальнейшем был воспринят художниками-натюрмортистами, создателями ботанической иллюстрации, в частности, Хуфнагелом. Но обратимся к еще одной традиции, влияние которой Хуфнагел, без сомнения, наследует: иллюминирование книг, созданных в регионах Гента и Брюгге в 1480–1500 гг. И несмотря на то, что книгопечатание в значительной степени снизило спрос на художественные работы такого рода, традиция рукописных манускриптов была воспринята и развивалась.

На полях иллюминированных нидерландских часословов середины XV в. встречаются флористические орнаменты и стилизованные изображения цветов. Здесь могут быть как узнаваемые ботанические виды, так и условные стилизации некоего растения или животного. Цветы и разнообразные растительные элементы в пластике готического орнамента часто украшают инициалы[2], обрамляют текст, но при этом не привлекают особого внимания своим натурализмом или чертами обманок. В 1480–1485 гг. в украшении полей часословов происходят изменения. Изображенные цветы обретают натуралистичное решение, часто получая масштаб, сопоставимый с помещенными в центр сценами Священного Писания. Центральная миниатюра изображается как окно в пространство, а поля и низ страницы, так называемые bas-de-page (фр.), украшены объектами, будто располагающимися в непосредственной близости к зрителю. На полях страниц художник изображает цветки и мелких животных объемными и детализированными, отбрасывающими тени на плоскость листа — так, будто они действительно располагаются на ее поверхности, тем самым становясь обманками. Такая композиция распределения текста, миниатюр и маргиналий на странице была довольно распространенным, хотя и не единственным решением [16, p. 48–49].

Йорис Хуфнагел принимал заказы, связанные с иллюстрированием манускриптов, среди которых наиболее известны: римский миссал[3], созданный для герцога Фердинанда Тирольского; молитвенник Лоуренса ван ден Хауте[4]; также некоторые страницы старинного часослова Филиппа Клевского[5] были дополнены рисунками Хуфнагела более чем сто лет спустя в несколько старомодной для конца XVI столетия манере. Сохраняя в этом часослове старую традицию, Хуфнагел изображает цветы и предметы крупно, в натуральную величину (f. 51–52), располагая их непосредственно рядом с текстом: длинную спаржу, палочку корицы, половинку лимона, нежнейший букет роз, чьи оттенки, возможно, несут в себе отсылки к языку цветов и цвета (f. 89) [12, p. 33] (Илл. 1).



Илл. 1. Йорис Хуфнагел. Часослов Филиппа Клевского, f. 51-52. 1590-е. MS. IV. 40. Королевская библиотека Брюсселя

Илл. 2. Часослов, f. 105v. Мастер Герард Хоренбот. 1500-е. 15, 2 × 11, 1 см. Ms. Ludwig IX 17 (83. ML.113). Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес

В ряде случаев старинную традицию соотношения текста и полей наследует и «Образцовая книга каллиграфии». Здесь каллиграфический текст Дзёрдзя Бокчая хотя иногда обретает самостоятельный абрис, становясь художественным объектом прихотливой формы, но все же на большинстве страниц располагается традиционно: прямоугольником, под которым Хуфнагел изображает предметы.

Цветочные образы, украшающие поля старинных часословов, несли определенные символы. Часто цветок символизировал определенную добродетель, связанную со Христом, Марией или христианскими ценностями. В миниатюре из часослова[6] авторства Симона Бенинга [25, p. li] есть изображение букета цветов в нише. В небольших ячейках, окружающих изображение страстей Христовых, расположены натюрморты: стаканы, кубки и причудливой формы ваза в ажурной нише (f. 147v). Выбор растений лаконичен, своим символическим подтекстом он дополняет смысл изображенной сцены: земляника и гвоздика отсылают к теме страданий Христа, ландыши — печали, фиалки — символ смерти [25, p. xli]. Почти одновременно с Бенингом в Южных Нидерландах работает мастер Герард Хоренбот. На полях часослова, обрамляя миниатюру с изображением Богородицы и Младенца[7], красные и белые гвоздики растут прямо из цветочного горшка[8], бело-синий ирис изящно стелется вдоль нижней горизонтали рамки, здесь же справа вьется гирлянда с семенами, которые клюет птица — все это является символическим дополнением к центральному изображению миниатюры (Илл. 2). Но бывали и довольно сложные, неочевидные символические комбинации[9], которые не совпадали с сюжетом миниатюры или текста, расположенных в центре листа, или отсылали к сложной, локальной символике заказчика[10]. Обращаясь к тексту статьи Анн Ас-Вийверс, приведем пример часослова Филиппа Клевского[11], где на странице 106r, в обрамлении антифона Марии «Salve Regina», изображается будто Мария посыпает поле листа фиалками из своей большой корзины. Автор статьи подчеркивает, что здесь представлено сложное символическое отношение цветов бордюра к тексту, потому что фиалки были не только символом Марии, но и входили в эмблему Филиппа Клевского, тем самым добавляя смысл близости Филиппа к Деве. А в связи с тем, что текст антифона написан на черном фоне, возможно, все оформление несет послание о смерти Филиппа. Здесь фиалки наделены многогранной символикой и подобных примеров было еще множество. Часто цветы и животные, изображенные на полях страниц, не поддерживали напрямую духовную риторику текста или центральной миниатюры и могли относиться к интимным символам частного благочестия или носить декоративный характер[12] [16, p. 51].

Истоками композиций, использовавшихся в личных молитвенниках, могли быть не только индивидуальные предпочтения заказчиков, но и культурные традиции города. Анн Ас-Вийверс в своей статье [7, p. 6–7] также упоминает городской обычай того времени посыпать цветами дороги во время религиозных праздников[13]. Например, когда во время процессии изображение или статую Девы Марии несли по улице, дороги посыпали подснежниками на Сретение (февраль) и фиалками на День Девы Марии (Праздник Благовещения, апрель). В день Пятидесятницы (праздник Троицы, июнь) множество роз сбрасывали откуда-нибудь сверху, чтобы создать образ благоухания Святого Духа, в прямом смысле слова, снисходящего на город с небес [13, p. 11]. Фиалки, помимо богородичной символики, были скорбным символом смерти, ими часто украшали свежие могилы.

Но основные источники сюжетов личных духовных переживаний были связаны с путешествием ко святым местам: почетным и обязательным делом для праведного христианина. Средневековые пилигримы прикрепляли к шляпе раковину моллюска — так называемый гребешок святого Иакова — как свидетельство своего паломничества, а также использовали его в качестве дорожной посуды. Зачастую по возвращении домой христиане прикрепляли раковину к стене своего дома в знак совершенного хождения к святым местам. Сохранились молитвенники первой половины XIV в., где на страницах видны следы крепления сувениров, привезенных

Илл. 3. Часослов Энгельберта II Нассауского, f. 084v. Мастер Марии Бургундской. 1470– 1490. MSS. Douce 219-20. Бодлианская библиотека, Оксфорд

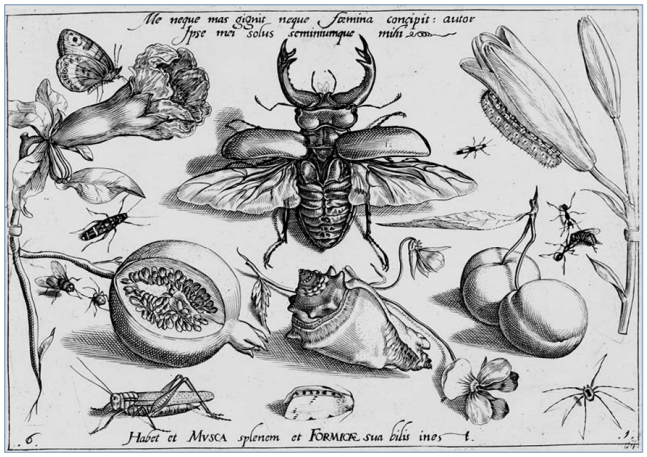
из путешествий [16, p. 56]. В манускрипте середины XV в., иллюминированном мастером Катерины Клевской[14], художник располагает изображения раковин моллюсков как символ пути св. Иакова [4, с. 106]. Есть примеры, когда в книги вшивали настоящие предметы: евхаристические значки, кресты и даже сами раковины св. Иакова. В молитвенники также попадали засушенные цветы и насекомые, привезенные из святых мест [16, p. 58]. Но поскольку подобная практика была неудобной в использовании, заказчики обращались к художникам с просьбой изобразить сувениры как можно более детально и натуралистично: таким образом, изображение могло заменить и сам предмет [23, p. 4]. Натурализм и достоверность постепенно становились все более востребованными и желаемыми изобразительными средствами для заказчиков молитвенных книг[15] (Илл. 3). В часослове Луи Кварре конца XV в., созданном Мастером Максимилиана из Гента[16], мы видим флористическое обрамление молитвы к Троице (f. 9v–10r). Гвоздики, розы, шиповник, ирисы, аквилегии — все эти растения отсылают к символике несения Креста, страданий Христа и Богородицы. Цветы изображены вдоль полей страницы, околоцветники выписаны подробно и натуралистично. Растения перемежаются с насекомыми: крупная стрекоза своим крылом «перебивает» рамку страницы, тем самым представляя собой «обманку».

Насекомые, фрукты и цветы в «Образцовой книге каллиграфии», как и в иллюстрациях часослова Филиппа Клевского, Хуфнагел компонует в небольшие группы, по принципу эстетического сопоставления. Стебли цветов художник будто обрезает и ставит в неясное пространство условного фона, при этом каждый предмет имеет собственную светотеневую моде-

Илл. 4. Йорис Хуфнагел. Скорпион, тюльпан, лесной орех. Образцовая книга каллиграфии, f. 53. 1590–1596. Пергамен, акварель. 16,6 × 12,4 см. Ms. 20 (86.MV.527). Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес

Илл. 5. Йорис Хуфнагел. Стрекоза, гвоздика, гусеница, божья коровка, орех и раковина моллюска. Образцовая книга каллиграфии, f. 74. 1590–1596. Пергамент, акварель. 16, 6 × 12.4 см. Ms. 20 (86.MV.527). Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес

Илл. 6. Часослов Джана Галиаццо Висконти, f. 19. Национальная библиотека Флоренции. Banco Rari 397 and Landau-Finaly 22



Илл. 7. Якоб Хуфнагел по рисунку Йориса Хуфнагела. Архетипы. Часть 1, № 6. Гравюра на меди. 15 × 21 см. Государственные музеи Берлина. Государственный гравюрный кабинет

лировку, ракурс и ясный объем. Изображенные на странице скорпион, тюльпан, лесной орех не несут здесь религиозную символику, а формируют орнаментальную красоту, основанную на восприятии формы, фактуры, цвета, виртуозного мастерства художника (Илл. 4). Овал бутона соперничает с овалом желудя и округлостью разрезанной груши (f. 22), изгибы гадюки — с волнистой формой стручка фасоли (f. 31), причудливые изломы лепестков гвоздики перекликаются с витиеватостью мякоти грецкого ореха (f. 74) (Илл. 5). Следуя за красотой, Хуфнагел, так же, как и его коллеги-миниатюристы предыдущего поколения, мог пренебречь достоверностью в изображении растений и животных, в отличие, например, от Якоба де Гейна II, художника, принимавшего участие в иллюстрации ботанического трактата Карла Клузиуса [3] и бывшего по точному замечанию Л. И. Тананаевой «естественником, а не иероглификом» [6, с. 96]. Хуфнагел в полной мере наследует традиции иллюминирования манускриптов, создавая великолепные, подробные образы, украшающие страницы с текстом, ценные своим эстетическим воплощением. На страницах «Образцовой книги каллиграфии» можно встретить виртуозные обманки, где стебель цветка или ветка будто и вправду прорезаны сквозь страницу, и эта прорезь заметна (а на самом деле нарисована) на обороте страницы (p. 20–21, 26–27, 41–42 и др.). Эти обманки являются не только проявлением тонкого юмора и мастерства художника, но и отражением материальной практики, связанной с паломничеством или с естественнонаучными интересами времени[17].

Хуфнагела небезосновательно называют первым энтомологом Нидерландов, учитывая его вклад в традицию изображения представителей этого малого мира максимально подробно и точно. С особым пристрастием изобразил он разнообразный мир насекомых в своих рисунках, в миниатюрах «Четырех стихий»[18]. Натюрморт Хуфнагела (fol. 24v) был добавлен в молитвослов Лоуренса ван ден Хаута в 1581 г. так же, как и пять других миниатюр. Надпись внизу изображения гласит, что Христос вывел пленника из плена («captivam duxit captivitate», Еф 4:8), сюжет Воскресения Христа изображен в центре округлой вазы. Пышный букет в верхней части натюрморта состоит из крупных роз и ириса, на ветке сидит кузнечик, отсылающий к символическому значению Воскресения Христова [2, с. 83]. На эмблеме Иоахима Камерария II из книги «Символы и эмблемы» («Symbola et emblemata») под изображением кузнечика помещен следующий девиз: «[Во все дни определенного мне времени] я ожидал бы, пока придет мне смена» («expecto donec veniat», Иов 14:14).

Не менее интересен образ жука-оленя, чье смысловое значение сохраняется на протяжении нескольких веков, при этом его облик обогащается натуралистическими подробностями. Считается, что самое раннее изображение жука-оленя сохранилось до наших дней в часослове Джана Галеаццо Висконти, конца XIV в., созданного в мастерской Джованнино де Грасси[19] [22, s. 140], где жук улетает от группы оленей, направляясь в центр миниатюры к восседающему среди отшельников Богу (f. 19r)[20] (Илл. 6). Олени из-за их предполагаемой способности бороться со змеями, были животными, символически относящимися к образу Христа [24, p. 160], и жук-олень, обладатель «оленьих» рогов, наследует эту символику. Жук-шутник, пугающий путти, встречается в миссале 1526 г. (f. 86v)[21]. Жук-олень «ползет» и на полях часослова авторства немецкого художника Нарцисса Рёнера[22] (f. 101) [18, s. 112]. Наиболее известное изображение жука-оленя принадлежит кисти Дюрера (1505, Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес). Хуфнагел повторяет дюреровское изображение в своих «Четырёх элементах»[23], но идёт дальше, изображая жука с раскрытыми крыльями, в движении, почти в полете[24]. В надписи-девизе одной из своих эмблем[25] художник пишет: «Не спрашивайте увядшую розу о новом цветке» («Rosam quae praeterierit ne quaeras iterum»), и далее отсылает к цитате из «Тени скарабея» («Scarabei umbra») Эразма Роттердамского о том, что жук вызывает необоснованный страх, потому что ночью может напугать своим ужасным гулом. Жук-олень мог быть также и символом Христа. В эмблеме из «Архетипов» жук с расправленными крыльями помещён в центр, а рядом с ним расположена надпись: «Я не рожден мужчиной, и женщина не принимает меня. Для меня только Бог является творцом и семенем одновременно» («Me neque mas gignit neque foemina concipit: autor // Ipse mihi solus Seminium que mihi»). В этом автор рисунка Йорис Хуфнагел, и его сын Якоб, сделавший гравюру, ссылаются не только на старинные предания, но и на естественнонаучные данные того времени, согласно которым у жука-оленя было бесполое размножение, то есть они были девственниками, как и Христос [27, p. 231] (Илл. 7).

Илл. 8. Йорис Хуфнагел. Серия «Четыре стихии». Animalia rationaliaet insecta (Ignis), vol. 1, pi. LIV. 1575/1580. Акварель, гуашь, пергамен, 14,3 × 18,4 см. Национальная галерея искусства, Вашингтон

В изображении жука-оленя его натурализм выражен Хуфнагелом исключительно живописными средствами. Но существуют примеры использования физического отпечатка крыльев бабочек. Анализ красочного слоя некоторых изображений из «Четырех стихий»[26] показал, что художник прикладывал крылья бабочек и стрекоз к подготовленной поверхности пергамена, дополняя и затем детализируя полученный отпечаток, достигая натуралистичного облика этих существ [11, p. 527] (Илл. 8). В случае с растениями достичь такого натурализма или даже алхимической точности отпечатка технически сложнее. Но известно, что в середине XV в. появляется необычный способ создания ботанических иллюстраций для личных травников с использованием технологии естественной печати. Растение пропитывалось смесью пигментов и связующих веществ, а затем отпечатывалось на бумаге, оставляя свой неповторимый след. Далее этот отпечаток, если была необходимость, связанная со стремлением к максимальному внешнему подобию, немного дорабатывался. Об этом подробно пишет Сатико Кусукава в своей книге, в главе о технике создания ботанических иллюстраций: «Эта идея иллюстрации растений “ad vivum”, то есть, максимально живой, часто дополнялась и выбором состава красок: добывался сок растения, смешивался со смолой — таким образом, происходила некая консервация сока, души растения, его флюидов, которые оставались неразрывно связаны с изображением. Естественная печать использовалась в манускриптах для частных коллекций или для учебных книг» [цит. по: 20, p. 38].

Неизвестно, был ли Хуфнагел протестантом или католиком, но именно в его творчестве ярко отразились, с одной стороны, наследование, с другой — трансформация традиции украшения рукописных книг, созданных в католической традиции. Как видно, заказы на иллюстрирование духовных книг, предназначенных для личной молитвы или богослужения, в художественной практике Хуфнагела были, хотя не являлись его основным видом деятельности. В 1590-х гг. мастер создавал отдельные цветочные натюрморты в технике акварели на пергамене, не предназначенные изначально для демонстрации в интерьере, а служившие для личного любования. Небольшой натюрморт (1589, музей Зеландии, Мидделбург) с букетом цветов и большим жуком-оленем посвящен другу художника Йоханнесу Радермахеру, под столешницей с вазой указан девиз: «Дружба — это больше, чем цветок, который привлекателен только в полном расцвете» (Amicitiis no[n] est utendum ut flosculis, tamdiu gratis quamdiu recentibus) [9, p. 19] (Илл. 9). В 1589 г. Хуфнагел написал цветочный букет для своей матери (Нью-Йорк, Музей Метрополитен) с девизом «Моей любимой маме в память о моей любви» (Amoris monument[um] matri chariss[imae]) [29, p. 522] (Илл. 10). В обоих натюрмортах растения и животные изображены подробно и достоверно, их символика связана с девизом, подчеркивает личные чувства дружбы и любви. В «Образцовой книге каллиграфии» можно встретить цитаты из Священного Писания, но вместе с тем, она не является духовной книгой. Томас и Вирджиния Кауфман сравнивают эту книгу не с часословами, а с так называемыми

Илл. 9. Йорис Хуфнагел. Натюрморт. 1589. Акварель, бумага, дерево. 11, 8 × 16.3 см. Музей Зеландии, Мидделбург

Илл. 10. Йорис Хуфнагел. Натюрморт. 1589. Акварель, гуашь, пергамен. 11,7 × 9,3 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

книгами для автографов друзей[27], где сбор записей, личных впечатлений, путевых заметок, поэзии и цитат чередуется с изображениями [16, p. 60]. Несмотря на то, что Хуфнагел во многом продолжает формальные приемы мастеров иллюминированных книг, наследуя прием иллюзий, обманок, его иллюстрации несут светские, развлекательные, интеллектуальные или естественнонаучные смыслы.

Постепенно изучение мира и чтение Книги Природы становится если не духовной, то весьма почтенной практикой, ведь природный мир создан Богом, и изучение его Творения означает понимание его замысла. Движение к этой мысли началось еще со времен философских идей Николая Кузанского. То, что реальный пейзаж появился в алтарной композиции ван Эйка может быть прямым отголоском идеи Кузанского о примирении мира природы и человеческого бытия с царством Абсолюта [1, p. 60–61]. Хуфнагел жил в то время и в тех странах, где вместо молитв стали читать Библию, проповеди Лютера, методические размышления Меланхтона «Общие принципы теологии» («Loci communes», 1521). Для Меланхтона знание растений было важной частью философии, необходимой для познания лечебных свойств трав, при изучении которых обнаруживается промысел Божий [19, p.181–183]. В середине XVI в. в Виттенбергском университете происходили серьезные дискуссии о необходимости преподавания ботаники и географии, о важности изучения трактатов Диоскорида, о присутствии природы в Боге, о том, что этот мир возник не случайно, а в результате великого разумного решения. В окрестностях Виттенберга были разбиты сады, где коллекционеры выращивали редкие растения, стремясь воссоздать на земле рай небесный. В конце XVI в. эту идею садоводства подхватывают и города Нидерландов: Антверпен, Амстердам, Утрехт, Лейден. Протестантская натурфилософия опиралась на необходимость

познания природы как замысла Бога. Сюжеты с цветами и животными всегда проявлялись в живописи Хуфнагела, но особенно разнообразно эта тема развилась в его творчестве с 1590-х гг., во время его проживания во Франкфурте-на-Майне и общения с нидерландскими художниками, переселившимися в этот город из-за религиозных гонений. Именно во Франкфурте Хуфнагел мог общаться со знаменитым ботаником Карлом Клузиусом [14, p. 53]. Пражский двор Рудольфа Габсбурга также предоставлял богатые возможности для непосредственного наблюдения за природой.

Если в старинных фламандских часословах конца XV в. символика изображений на полях страниц опиралась на паломнические практики, возможно, на впечатления городских традиций, на опыт личного благочестия, на эмблематические наследие, и для достижения этого символизма необходим был метод натуралистичной живописи, то в живописи Хуфнагела этот же принцип натурализма несет иное послание. «Хуфнагел заново показал скрытую странность обыденных объектов. Например, грецкий орех («Образцовая книга каллиграфии», f. 74) обнаруживает свое содержимое, будто раскрывая оккультные секреты. Груши и другие знакомые фрукты, изображенные под странным углом (f. 43, 51), обретают ауру исключительности. Такие банальности кажутся необычными рядом с настоящими аномалиями и экзотикой — как, например, жук-носорог (f. 43). Внимательно прочитать рисунки Хуфнагела — значит пуститься в оптическое путешествие по неизведанной местности», — пишут Ли Хендрикс и Теа Вигнау-Вилберг [цит. по: 14, p. 41]. И это оптическое путешествие дает зрителю новые импульсы восприятия, пришедшие от Нового времени: открывать новые земли и горизонты, постигать Бога через личный опыт, делиться своими открытиями с кругом друзей и единомышленников. Остается еще полвека до того времени, когда, погружаясь в книгу познания мира, Рене Декарт будет черпать истину не столько в природе, сколько в самом себе — так же, как голландские художники XVII в., продолжившие линию развития нидерландского натурализма в изображении не столько природных объектов, сколько частной жизни людей.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Образцовая книга каллиграфии (Mira calligraphiae monumenta), музей Пола Гетти, Лос-Анджелес, Ms. 20 86.MV.527.

[2] Часослов, около 1460-х. Ms. Ludwig IX 9 (83. ML. 105), fol. 2. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес.

[3] Миссал (Missale romanum). Cod. 1784, 1581–1590. Венская национальная библиотека.

[4] Часослов Лоуренса ван ден Хауте (Laureins van den Haute). Городской музей Гента, 1681, inv./cat.nr 3546. В молитвеннике собрано 6 страниц с рисунками Хуфнагела.

[5] Часослов Филиппа Клевского (Philips of Cleves). MS. IV. 40. Королевская библиотека Брюсселя.

[6] Часослов Пресвятой Девы Марии (Horae beatae Mariae Virginis ad usum Romanum). Коллекция “An Oak Spring Flora”.

[7] Часослов, 1500-е. Ms. Ludwig IX 17 (83. ML.113). Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес.

[8] Гвоздики в те времена выращивали в горшках. Зимостойкие сорта еще не появились.

[9] Встречались примеры локальной символики цветов, связанных с контекстом их размещения, подробнее cit.: Brenninkmeijer-De Rooij B. Roots of Seventeenth-century Flower Painting. Leiden, 1996. P. 24.

[10] На конференции «Искусство книги позднего средневековья и раннего Нового времени» (СПб, БАН, Фонд «Новое искусствознание», 2020) в докладе М. О. Смагар «Бордюры фламандского часослова Изабеллы Кастильской» рассматривается упомянутый манускрипт (1444–1519. Мастер первого молитвенника Максимилиана и его мастерская. Leonard C. Hanna, Jr. Fund 1963.256. Кливлендский музей изобразительных искусств в Огайо). Автор провела исследование совместно с ботаником и выяснила, что на 105 страницах часослова собрано 33 наименования видов цветов, некоторые определить не удалось, часть цветов представляет смесь видов и фантазийный характер. В процессе дискуссии однозначного ответа на сопоставление изображенных цветов и сюжета текста или миниатюры не было найдено. Докладчик предположила, что эти флористические образы, собранные на бордюрах манускрипта, могут быть связаны с личным садом заказчика, а также с впечатлениями паломничества, то есть так или иначе с впечатлениями частного благочестия.

[11] Часослов Филиппа Клевского. Мастер старого молитвенника Максимилиана. 1480–1490. Cod. S.n. 13239. Венская национальная библиотека.

[12] В связи со сложностью толкования символов в ранней нидерландской живописи можно вспомнить рассуждения Э. Панофского: «Прямого перехода от определения картины, данного св. Бонавентурой, что “наставляет, пробуждает благочестивые чувства и воспоминания” — к определению Золя, где картина как “уголок природы, увиденный сквозь темперамент,” — быть не могло. Нужно было найти способ примирить новый натурализм с тысячелетней христианской традицией; и эти попытки привели к тому, что можно было бы назвать скрытым или замаскированным символизмом в отличие от открытого или явного символизма» (“There could be no direct transition from St. Bonaventure’s definition of a picture as that which “instructs, arouses pious emotions and awakens memories” to Zola’s definition of a picture as ‘un coin de la nature vu a travers un temperament.’ A way had to be found to reconcile the new naturalism with a thousand years of Christian tradition; and this attempt resulted in what may be termed concealed or disguised symbolism as opposed to open or obvious symbolism”). — cit.: Panofsky E. Early Netherlandish painting. Its origins and character. Harvard University Press. 1966. P. 141.

[13] Возможно, именно в связи с этими традициями появился особый вид шпалер XV–XVI вв. с однотонным фоном, усеянным цветами или листьями, так называемые “mille-fleurs”, широко распространенные в шпалерном ткачестве всего франко-фламандского региона. Помимо растительных мотивов часто изображаются также животные и птицы.

[14] Часослов. Мастер Катерины Клевской. Художественный музей Уолтерс, Балтимор, Ms W782, f. 113r.

[15] Часослов Энгельберта II Нассауского. Мастер Марии Бургундской. 1470–1490. Бодлианская библиотека, Оксфорд. MSS. Douce 219-20, f. 016v., 084v.

[16] Часослов Луи Кварре (Louis Quarré), 1488. Ms Douce 311. Бодлианская библиотека в Оксфорде.

[17] Известно, что первые ботанические гербарии появились в середине XVI в.

[18] Национальная галерея Вашингтона. Все рисунки систематизированы следующим образом: Animalia Qvadrvpedia et Reptilia (Terra), Animalia Rationalia et Insecta (Ignis), Animalia Aqvatilia et Cochiliata (Aqva), Animalia Volatilia et Amphibia (Aier).

[19] Скорее всего этот рисунок был создан сыном Джованнини Саломоне де Грасси, который участвовал в этой работе еще до смерти отца. Подробнее см.: Rob-Santer C. Die Trecento-Ausstattung des Visconti-Stundenbuches - ein Werkstattbericht, / Ch. Beier u. E. Kubina (Hg.) // Wege zum illuminierten Buch. Herstellungsbedingungen für Buchmalerei in Mittelalter und früher Neuzeit. Wien, 2014. S. 125–147.

[20] Часослов Джана Галиаццо Висконти (Gian Galeazzo Visconti). Национальная библиотека Флоренции. Banco Rari 397 and Landau-Finaly 22.
[21] Миссал. Аббатство Новачелла. 1524–1526. Augustiner-Chorherrenstift, Cod. 100.
[22] Часослов. Cod. 4486, 1523. Венская национальная библиотека.
[23] Якоб Хуфнагел по рисункам Йориса Хуфнагела. Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii (Франкфурт: 1592) II, 1, гравюра. Мюнхен, Государственное графическое собрание.
[24] Йорис Хуфнагел. Насекомые и голова бога ветра. Метрополитен музей, Нью-Йорк.
[25] Якоб Хуфнагел по рисункам Йориса Хуфнагела. Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii (Frankfurt: 1592) II, 1, Гравюра на меди. Мюнхен, Государственный гравюрный кабинет.
[26] Animalia rationaliaet insecta (Ignis), vol. 1, pi. LIV.
[27] Stammbuch (нем.), an album amicorum (лат.), an autograph album (англ.).

Список литературы:

1. *Забродина Е. А.* Преломление натурфилософских взглядов Николая Кузанского в творчестве братьев Ван Эйк // Опыт естествознания и эволюция жанровых форм в истории искусства. Сборник статей. М.: RGGU, 2017. С. 58–68.
2. *Звездина Ю. Н.* Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. М.: Наука, 1997. 116 с.
3. *Кулакова О. Ю.* Естественно-научные рисунки Якоба де Гейна II как отражение художественных традиций // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2021. №1(48). С. 76–80.
4. *Кулакова О. Ю.* Раковины моллюсков в голландских натюрмортах XVII века // Художественная культура. 2021. № 2. С. 104–121.
5. *Мандер ван К.* Книга о художниках. СПб.: Азбука, 2007. 542 с.
6. *Тананаева Л. И.* Рудольфинцы: Пражский художественный центр на рубеже XVI–XVII веков. М.: Наука, 1995. 240 с.
7. *As-Vijvers W. M.* A More than Marginal Meaning? The Interpretation of Ghent-Bruges Border Decoration // Oud Holland. 2003. Vol. 116. № 1. P. 3–33.
8. *Bass M. A.* Insect Artifice: Nature and Art in the Dutch Revolt. Princeton: Princeton University Press, 2019. 312 p.
9. *Bass M. A.* Florilegium: the Origins of the Flower Still Life in the Early Modern Netherlands // Image and Insight Tributes to D. Freedberg / Ed. C. Swan. London: Harvey Miller, 2019. P. 11–27.
10. *Bergstrom I.* Dutch Still-life Painting in the Seventeenth Century. New York: Hacker art, 1983. XIX, 330 p.
11. *Breazeale W.* Nature and a New Drawing by Otto Marseus van Schrieck // Master Drawings. Still-Life & Natural History Drawings. 2007. Vol. 45. № 4. P. 527–533.
12. *Brenninkmeijer-De Rooij B.* Roots of Seventeenth-Century Flower Painting: Miniatures, Plant Books, Paintings. Leiden: Art Books Intl Ltd, 1996. 330 p.
13. *Fisher C.* The Medieval Flower Book. London: British library, 2013. 65 p.
14. *Hendrix L., Vignau-Wilberg T.* Nature Illuminated. Mira Calligraphiae Monumenta: Flora and Fauna from the Court of the Emperor Rudolf II. Los Angeles: The J. Paul Getty museum, 2017. 64 p.
15. *Enenkel K. A. E., Smith P. J.* Early Modern Zoology: the Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts. Leiden: Brill, 2007. XXXI, 650 p.
16. *Kaufmann DaCosta T., Kaufmann V. R.* The Sanctification of Nature: Observations on the Origins of Trompe L'oeil in Netherlandish Book Painting of the Fifteenth and Sixteenth Centuries // The J. Paul Getty Museum Journal. 1991. Vol. 19. P. 43–64.
17. *Kaufmann DaCosta T.* Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting. Chicago: University of Chicago Press, 2010. XIII, 336 p.
18. *Koreny F.* Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance. München: Prestel, 1985. 278 S.
19. *Kusukawa S.* The Transformation of Natural Philosophy. The Case of Philip Melanchthon. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. XIV, 278 p.
20. *Kusukawa S.* Picturing the Book of Nature. Image, Text, and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany. Chicago: University of Chicago Press, 2012. XVII, 331 p.
21. *Panofsky E.* Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character. Cambridge-Massachusetts : Harvard University Press, 1966. XIII, 620 p.
22. *Rob-Santer C.* Die Trecento-Ausstattung des Visconti-Stundenbuches - ein Werkstattbericht, // Wege zum illuminierten Buch. Herstellungsbedingungen für Buchmalerei in Mittelalter und früher Neuzeit. Wien: Böhlau Wien, 2014. S. 125–147.
23. *Rudy K. M.* Sewing the Body of Christ: Eucharist Wafer Souvenirs Stitched into Fifteenth-Century Manuscripts, Primarily in the Netherlands // Journal of Historians of Netherlandish Art. 2016. Vol. 8. № 1. P. 1–48
24. *Sprecher-Uebersax E., Taroni G.* Lucanus cervus depictus. Como: Giorgio Taroni Editore, 2004. 160 p.
25. *Tongiorgi Tomasi L.* An Oak Spring Flora: Flower Illustration from the Fifteenth Century to the Present Time – A Selection of the Rare Books, Manuscripts and Works of Art in the Collection of Rachel Lambert Mellon. Yale: Yale University Press , 1997. lxiii, 417 p.
26. *Vignau-Schuurman T.* Der emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagel. 2 vols. Leiden : Universitaire Pers, 1969. 256 s.
27. *Vignau-Wilberg T.* In minimis maxime conspicua. Insektendarstellungen um 1600 und die anfänge der entomologie // Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature, and the Visual Arts / K. A. E. Enenkel and P. J. Smith (ed.). Leiden: Brill, 2007. P. 217–243.
28. *Vignau-Wilberg T.* Joris and Jacob Hoefnagel: Art and Science Around 1600. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2017. 544 p.
29. *Vignau-Wilberg T.* Flowers for His Mother: an Unknown Cabinet Miniature by Joris Hoefnagel // Master Drawings. Still-Life & Natural History Drawings. 2007. Vol. 45. № 4. P. 522–526.

References

As-Vijvers, W. M. (2003) 'A More than Marginal Meaning? The Interpretation of Ghent-Bruges Border Decoration', *Oud Holland*. 116(1), pp. 3–33.

Bass, M. A. (2019) 'Florilegium: the Origins of the Flower Still Life in the Early Modern Netherlands', in Swan, C. (ed.) *Image and Insight Tributes to D. Freedberg*. London: Harvey Miller, pp. 11–27 .

Bass, M. A. (2019) *Insect Artifice: Nature and Art in the Dutch Revolt*. Princeton: Princeton University Press.

Bergstrom, I. (1983) *Dutch Still-life Painting in the Seventeenth Century*. New York: Hacker Art.

Breazeale, W. (2007) 'Nature and a New Drawing by Otto Marseus van Schrieck', *Master Drawings. Still-Life & Natural History Drawings*, 45(4), pp. 527–533.

Brenninkmeijer-De Rooij, B. (1996) *Roots of Seventeenth-Century Flower Painting: Miniatures, Plant Books, Paintings*. Leiden: Primavera Pers.

Enenkel, K. A. E., Smith, P. J. (eds.) (2007) *Early Modern Zoology: the Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*. Leiden: Brill.

Fisher, C. (2013) *The Medieval Flower Book*. London: British library.

Hendrix, L., Vignau-Wilberg, T. (2017) *Nature Illuminated. Mira Calligraphiae Monumenta: Flora and Fauna from the Court of the Emperor Rudolf II*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.

Kaufmann DaCosta, T. (2010) *Arcimboldo : Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*. Chicago: University of Chicago Press.

Kaufmann DaCosta, T., Kaufmann, V. R. (1991) 'The Sanctification of Nature: Observations on the Origins of Trompe L'oeil in Netherlandish Book Painting of the Fifteenth and Sixteenth Centuries', *The J. Paul Getty Museum Journal*, 19, pp. 43–64.

Koreny, F. (1985) *'Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance'*. München: Prestel. (in German)

Kulakova, O. Iu. (2021) 'Jacob De Gheyn's Natural Science Drawings as a Reflection of Artistic Traditions, *Akademicheskii vestnik UralNIIproekt RAASN [Academical Vestnik of UralNIIproekt RAASN]*, 1(48), pp. 76–80. (in Russian)

Kulakova, O. Iu. (2021) 'Seashells in 17th-century Dutch Still-Life Painting', *Khudozhestvennaia kul'tura [Art Culture]*, 2, pp. 104–121. (in Russian)

Kusukawa, S. (2012) *Picturing the Book of Nature Image, Text, and Argument in 16th-century Human Anatomy and Medical Botany*. Chicago: University of Chicago Press.

Kusukawa, S. (2013) *The Transformation of Natural Philosophy. The Case of Philip Melanchthon*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mander van, K. (1607) *Het Schilder-Boeck*. Harlem: voor Paschier van Wesbusch. (in Dutch)

Panofsky, E. (1966) *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press.

Rob-Santer, C. (2014) Die Trecento-Ausstattung des Visconti-Stundenbuches – ein Werkstattbericht, in: Beier, Ch, Kubina, E. (eds.) *Wege zum illuminierten Buch. Herstellungsbedingungen für Buchmalerei in Mittelalter und früher Neuzeit*. Wien: Böhlau Wien, pp. 125–147. (in German)

Rudy, K. M. (2016) 'Sewing the Body of Christ: Eucharist Wafer Souvenirs Stitched into 15th-century Manuscripts, Primarily in the Netherlands', *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 8(1), pp. 1–48.

Sprecher-Uebersax, E., Taroni, G. (2004) *Lucanus cervus depictus*. Como: Giorgio Taroni Editore.

Tananaeva, L. I. (1995) *Rudol'fintsy: Prazhskii khudozhestvennyi tsentr na rubezhe 16–17 vekov [Rudolphians: Prague Art Center at the Turn of the 16th –17th Centuries]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)

Tongiorgi Tomasi, L. (1997) *An Oak Spring Flora: Flower Illustration from the Fifteenth Century to the Present Time. A Selection of the Rare Books, Manuscripts, and Works of Art in the Collection of Rachel Lambert Mellon*. Yale: Yale University Press.

Vignau-Schuurman, T. (1969) *Der emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagel*. 2 vols. Leiden: Universitaire Pers. (in German)

Vignau-Wilberg, T. (2007) 'Flowers for His Mother: an Unknown Cabinet Miniature by Joris Hoefnagel', *Master Drawings. Still-Life & Natural History Drawings*, 45(4), pp. 522–526.

Vignau-Wilberg, T. (2017) *Joris and Jacob Hoefnagel: Art and Science around 1600*. Berlin: Hatje Cantz.

Zabrodina, E. A. (2017) 'Refraction of Nicholas of Cusa natural philosophical views of in the works of the Van Eyck Brothers', *Opyt estestvoznaniia i evoliutsiia zhanrovykh form v istorii iskusstva [The Experience of Natural Science and the Evolution of Genre Forms in the History of Art]*. Moscow: RGGU Publ., pp. 58–68. (in Russian)

Zvezdina, Iu. N. (1997) *Emblematika v mire starinnogo natyurmorta. K probleme prochteniya simvola [Emblems in the Early Still Life. To the Problem of Reading a Symbol]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)

УДК 7.76.03/.09
DOI 10.24412/2686-7443-2022-4-56-67

Хмелевских Ирина Васильевна, кандидат искусствоведения, независимый исследователь. Франция, Марли-ле-Руа, сквер дез Обад 5, 78160. irinahmelevsky@yandex.ru

Khmelevskikh Irina Vasil'evna, PhD in Art History, independent rearcher. 5 Sq. des Aubades, 78160 Marly-le-Roi, France. irinahmelevsky@yandex.ru

ПЕРВЫЕ ИЗДАНИЯ КОРОЛЕВСКОЙ ТИПОГРАФИИ В ПАРИЖЕ. КОНФЛИКТ КЛОДА МЕЛЛАНА И НИКОЛА ПУССЕНА

THE FIRST EDITIONS OF THE ROYAL PRINTING HOUSE OF THE LOUVRE. CLAUDE MELLAN AND NICOLAS POUSSIN

Аннотация. Статья посвящена первым изданиям Луврской Королевской типографии, в которых приняли участие два выдающихся мастера своего времени живописец Николя Пуссен и гравер Клод Меллан. Их сотрудничество не принесло удовлетворения ни тому, ни другому мастеру. Суть недовольства кроется не в творческой неудаче, а в определенных эстетических установках и взглядах на функцию гравера и его творчества в рамках сложившейся в то время иерархии искусств. Для истории книги этот случай важен тем, что он хорошо иллюстрирует особенность тогдашней типографики, а именно нерешенную проблему художественного и технологического единства шрифтового материала с иллюстрацией и книжной орнаментикой, возникшую в книге с момента использования в ней гравюры на металле. Новые гравировальные техники офорта и резцовой гравюры оказались чрезвычайно и повсеместно востребованы в силу их репродукционных и тиражных возможностей. Но развитие этих возможностей привело к закреплению за гравюрой «служебной» функции репродуцирования уникального оригинала, в ущерб прочим функциям, включая ее роль в пространстве книги.

Ключевые слова: резцовая гравюра; фронтиспис; Луврская Королевская типография; типографские шрифты; репродукционная гравюра; Ришелье.

Abstract. This article is about the first editions published by the Imprimerie Royale du Louvre, mainly those with frontispieces executed by the two most famous masters of the time: Nicolas Poussin and Claude Mellan. However, this collaboration did not bring them any satisfaction. This was not a matter of artistic failure but of aesthetic considerations and their respective opinions about the role of the engraver and the place of this profession in the hierarchy of the arts, as it was prevalent at the time. For the history of the book, this case is very important because it illustrates specifics of typographic art in the 17th and 18th centuries, namely the unresolved question of the unity of the types with the illustration and ornament of the book, a problem that arose when burin and etching were used in typographic books.

Keywords: burin; frontispiece; Royal Printing House of the Louvre; type; interpretation engraving; Richelieu.

XVII в. в истории французского книгопечатания по общему признанию специалистов обернулся временем упадка, особенно контрастного на фоне предшествующего расцвета искусства книги в XVI столетии. Эта суровая оценка сопровождается целым рядом объяснений вполне объективного характера. Прежде всего тем, что в эпоху складывания классической абсолютной монархии книжная индустрия оказалась под гнетом сразу нескольких видов цензуры: моральной, религиозной и политической [8, p. 5–6]. Со смертью Генриха IV эпоха толерантности закончилась и порученная университету цензура начала постепенно ужесточаться, достигнув при Людовике XIV абсолютного деспотизма[1]. Основная направленность цензурной политики заключалась в последовательном антипротестантизме, а ее важнейшим инструментом являлась сложная процедура выдачи привилегий (цензурного разрешения), действовавших определенный срок (обычно, в среднем 10–12 лет [13, p. 26–27], 30 лет для книг религиозного содержания в редакции Тридентского собора [14, p. 238]) и регламентировавших все от содержания книги до количества иллюстраций и техники их исполнения. Владельцы бумажных мельниц и торговцы бумагой также не могли сбывать свою продукцию без специального разрешения королевского сюринтенданта [14, p. 244].

Другой формой ограничений явились принятые в ту пору корпоративные регламенты. Существовало четкое разделение печатников: типографы (или печатники типографскими литерами, les typographes), граверы по металлу (т.е. изготовители досок для глубокой печати, les taille-douciers) и резчики гравюры на дереве (les dominotiers). Первые имели право печатать книги с одной, максимум двумя иллюстрациями. Две другие категории могли выпускать иллюстрированные книги с минимальным сопроводительным текстом. В XVII в. каждое выпущенное в свет литературное произведение в сопровождении достаточно большого цикла иллюстраций это всегда особая история со сложным бюрократическим делопроизводством и значительными денежными затратами. Те же проблемы решали издатели летучих листков, афиш, разной прочей печатной продукции, где необходимо было соединить типографский текст с гравюрой [20, p. 57–58].

Само собой разумеется, что в таких обстоятельствах французская книжная индустрия никак не могла противостоять стихии свободного рынка, процветавшего рядом, в Нидерландах. Привилегии, выдаваемые французским королем, описывают многочисленные наказания и штрафы тем, кто осмелится перепечатывать продукцию королевских печатников без разрешения. Но за пределами королевства юрисдикция короля заканчивалась. Все, что выходило в Париже более или менее заметного, тут же копировалось в Амстердаме, Роттердаме, Лейдене, Гааге, Делфте и т.д. Контрафактная продукция мало отличалась по качеству, но была значительно дешевле в

производстве: она-то и распространялась по всей Европе, нанося колоссальный экономический ущерб французским печатникам.

Непременно упоминают еще одну причину упадка. В европейском книгоиздании в XVII в. произошло вполне революционное событие технологического порядка, которое современными библиофилами часто рассматривается как негативное. Имеется в виду почти тотальный отказ от гравюры на дереве в пользу гравюры на металле. Для пуристически настроенного современного ценителя книги эстетическая ущербность использования резцовой гравюры и офорта в книге очевидна: «украшать печатный текст гравюрой глубокой печати — основная ересь, узаконенная в XVIII в. с помощью умения и таланта» [7, p. 65–66]. Но поскольку такого рода технологические новшества связаны с запросами общества и с определенным уровнем научно-технического развития, то соображения эстетического порядка либо не всегда являются определяющими, либо сами обусловлены рядом специфических для этого времени факторов. Суть «ереси» заключалась в следующем. Печатание типографскими литерами и гравюра на дереве являются техниками высокой печати, то есть, в том и другом случае печатающий элемент находится на рельефе. При наборе это позволяло текст, иллюстрации и орнаментику книжной страницы собирать на одной печатной форме и печатать в один прием на одном станке. Единая техника сама по себе обеспечивала стилистически-художественное единство книги, но помимо этого специфически книжная особенность ксилографии состоит в том, что полученное таким способом изображение сохраняет цвет и фактуру бумаги в качестве важного выразительного средства и обеспечивает таким образом цельность книжной страницы. При появлении гравюры на металле между текстом и иллюстрациями пролегла пропасть, и потребовалось не одно столетие, чтобы осознать и выработать новый синтез.

Однако попытки сделать это уже в середине XVII в. все же были, хотя трудно сказать, насколько осознанные. Опыт оказался единичным и не вполне востребованным. Поэтому, как нам кажется, в причинах вышеупомянутого упадка помимо прочего кроется еще некая общепринятая эстетическая установка, некоторая особенность визуальной культуры или точнее, визуального воспитания, отличавшегося специфически французской жесткостью и дисциплинированностью. Упомянутый опыт имел место в издательской деятельности Луврской Королевской типографии.

В 1640 г. по инициативе кардинала Ришелье возникла Луврская Королевская типография [5, p. 66–69]. Во всяком случае, этим годом датируется первая изданная ею книга [5, p. 71, 123]. Нетрудно предположить, что типография должна была начать работу несколько раньше, но точной даты открытия не зафиксировано ни в одном из сохранившихся документов. Усилия, предпринятые кардиналом и королевским сюринтендантом (некоторый аналог первого министра) Франсуа Сюбле де Нуайе, привели к тому, что возникшее учреждение стало событием куда более значительным, чем просто придворная типография, мода на которые была весьма распространена[2]. Стать выдающимся явлением в истории книгопечатания ей позволили, главным образом, три вещи: издательская программа, в значительной мере сформированная Ришелье, типографский материал высочайшего качества и персонал, состоявший из самых значительных и высокопрофессиональных специалистов. Типография разместилась в нескольких помещениях Большой Галереи Лувра, возведенной еще при Генрихе IV в 1609 г. Здание Галереи вытянулось вдоль берега Сены, соединив два дворца — Лувр и Тюильри. В нем разместили квартиры для художников, граверов и ремесленников, и мастерские всех ремесленно-художественных корпораций, обслуживающих королевский двор [14, p. 238–239].

Условия для возникновения такой типографии в соответствии с амбициями Ришелье были крайне неблагоприятны, но надо отдать должное кардиналу, его прагматичность, трезвая оценка означенных условий и великолепная осведомленность в типографском деле привели к удивительному результату. Во Франции исторически сложилось так, что большинство типографов, граверов и практически все словолитчики были гугеноты. В результате религиозных войн многие погибли, а большинство оказалось в изгнании. Когда возникла необходимость в шрифтовом материале, его пришлось раздобывать в протестантской, по преимуществу эмигрантской среде. Тому пример — знаменитый «королевский греческий шрифт», вырезанный Клодом Гарамоном для типографии Робера Этьена, эмигрировавшего из Парижа в Женеву в 1551 г. По распоряжению Людовика XIII матрицы греческого шрифта были возвращены в Париж в обмен на оплату долгов одного из потомков Робера Этьена [5, p. 25]. Несколько романских (антиквенных) шрифтов были приобретены у Жана Жанона, типографа из протестантского университета в тогда еще нефранцузском Седане. Образцы шрифта, выполненные около 1615 г., были опубликованы Жаноном в 1621 г. [18], и, вероятно, в 1641 г. через посредство своего сына, владевшего филиалом отцовской типографии в Париже, он продал эти шрифты Королевской типографии, где они получили наименование «университетские» (“Les caractères de l’Université”) [5, p. 70–71]. В итоге типографские шрифты, созданные протестантами для печатания своих книг, послужили прямо противоположным целям. Ришелье боролся с протестантизмом их же собственным оружием во всех смыслах этого слова — тщательно отредактированными текстами Ветхого и Нового заветов, безукоризненно набранными гугенотским шрифтом [1, с. 155].

Для создания фронтисписов, иллюстраций, инициалов, концовок и заставок приглашались знаменитейшие граверы и художники Франции. Для типографии работали граверы Клод Меллан, Абрахам Босс, Пьер Даре, Жиль Руссле. Луврская Королевская типография была задумана кардиналом, прежде всего, как инструмент монархической и католической пропаганды. Некоторым ориентиром и соперником для Ришелье было знаменитое предприятие антверпенских типографов Плантена и Моретуса, поэтому в продукции из Лувра можно наблюдать столько бросающихся в глаза параллелей, например, выбор того же происхождения (из круга Этьенов) антиквенных шрифтов и особое внимание к гравированным титульным листам, которые в Антверпене выполнялись по рисункам самого Рубенса. Поэтому у Ришелье и возникла мысль уговорить вернуться из Рима в Париж Никола Пуссена для художественного руководства гравировальными работами в типографии. Пуссен вернулся, но весь период его работы длился меньше двух лет. В 1642 г. он прекратил сотрудничество с типографией и снова покинул Францию: возможно, одна из причин его отказа от сотрудничества была связана со смертью кардинала (4 декабря 1642). В следующем году, также в связи со смертью кардинала и опалой Франсуа Сюбле де Нуайе, типографию покинул и Клод Меллан.

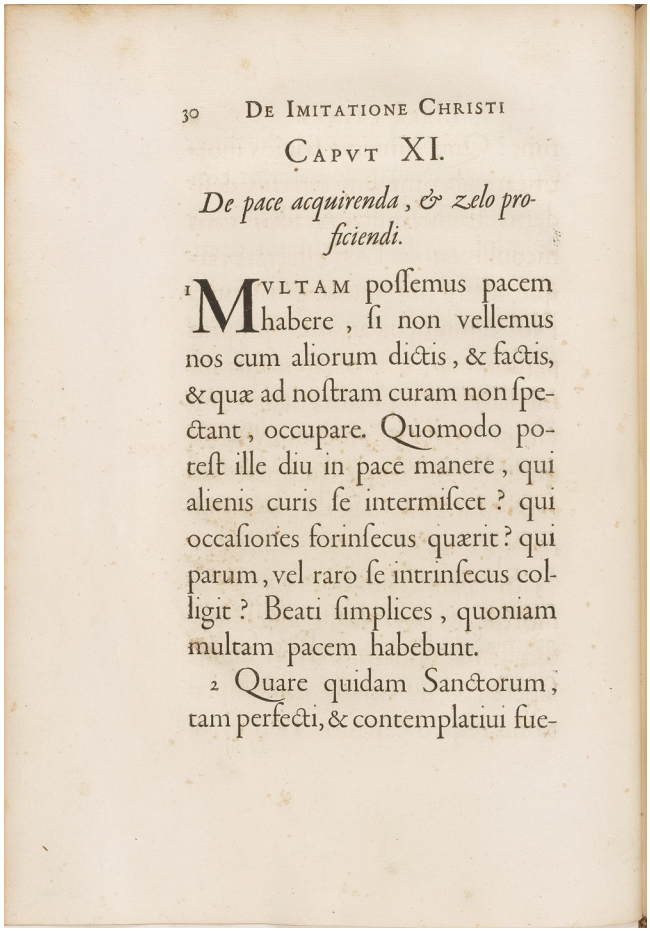
Сам по себе этот краткий ранний период работы типографии при жизни Ришелье обладает рядом неповторимых особенностей. С одной стороны, чуть менее двух десятков изданий вышло за это время, и в них успел сформироваться вполне своеобразный стиль Королевской типографии, которому будет следовать вся дальнейшая продукция, отпечатанная на королевских прессах. Но с другой, — эти первые книги отличаются от последующих изданий некоторыми параметрами. Прежде всего, после 1642 г. почти полностью исчезли гравированные титульные листы, их заменили наборными, хотя и с гравированной резцом издательской маркой, в то время как в первых изданиях типографии, наоборот, наборных титульных листов почти не было. Возможно, причиной тому была дороговизна гравирования, но Луврская типография несмотря на свое привилегированное положение, всегда была убыточной, расходы покрывались внешним финансированием, а не рынком. Скорее всего, деятельность типографии, призванной по мысли Ришелье работать на престиж государства, и не была рассчитана на коммерческий успех. Тем не менее, максимальное участие граверов в оформлении книги приходится именно на время правления кардинала, а потом резко уменьшается,

Илл. 1. Клод Меллан по рис. Жака Стелла. Титульный лист к De Imitatione Christi. 1640. Национальная библиотека Франции. Источник: https://gallica.bnf.fr/

второй такой расцвет гравированной иллюстрации в изданиях Луврской типографии случился уже в эпоху Кольбера и его издательской программы.

Репертуар изданий, датированных 1640–1642 гг., несомненно, сформирован кардиналом. Это были De imitatione Christi (1640), двухтомное издание латинского Нового Завета (1640) и однотомное — греческого (1642), шеститомный труд святого Бернара (1640–1642 гг., 5 книг в 6 томах), восьмитомное издание Библии (1642), Псалтирь (1642), античная поэзия, представленная Вергилием (1641), Горацием и Теренцием (1642), а также поэтическим сборником авторства папы Урбана VIII (1642). Все перечисленные издания, исключая греческий Новый Завет, напечатаны на латыни. Кроме того, на французском языке было издано два труда самого Ришелье: “Les principaux points de la foy catholique défendus contre l’écrit adressé au roy par les quatre ministres de Charenton” (1642) и “Instruction du Chrestien” (1642), и сочинение католического богослова Франциска Сальского, канонизированного в 1665 г., “Introduction à la vie dévote du bienheureux François de Sales” (1641). Все перечисленные издания большого формата (in-folio, для них покупалась бумага формата grand et petit raisin [21, p. 469, note 84][3]), самый распространенный размер текстовых шрифтов — большой канон (gros canon)[4], почти все фолианты предварены гравированными титульными листами либо фронтисписами исключительно высокого качества. Таким образом, согласно воле кардинала, важнейшие для французского королевства священные, учительные и поэтические тексты воплощались типографией в самой монументальной и торжественной форме.

Первой книгой, выпущенной Луврской типографией, стала De imitatione Christi, вышедшая в 1640 г. Фронтиспис, заставки, концовки и инициалы гравировал Клод Меллан (1598–1688), фронтиспис выполнен по рисунку лионского живописца Жака Стелла. Это издание без преувеличения можно считать вершиной французского книгоиздания в XVII в. Все использованные в издании гравированные украшения выполнены в технике резцовой гравюры, в которой Клод Меллан был непревзойденным и признанным мастером. Иными словами, книга полностью отвечает вышеописанной ситуации, когда типографский материал и книжная орнаментика технически и стилистически неоднородны. Но особенности типографики и собственной, чрезвычайно оригинальной, манеры гравирования дали неожиданный результат. Резец гравера оставляет на поверхности доски сложную, прихотливую линию, очерчивающую форму несколько скульптурным образом. Меллан тщательно избегает такого способа моделирования формы, когда штрихи, положенные на доску, многообразно пересекаются: у него нет пересечений, все градации света и тени достигаются исключительно нажимом резца. Гравер никогда не использует контурных линий даже в орнаментах, видимые границы формы возникают посредством контраста пятен, образованных благодаря той или иной глубине штриха, их направлению и расстояниям между ними [10, p. 13]. Такая манера немного сближает резцовую гравюру Меллана с ксилографией, поскольку в ней остается нетронутым собственный фон бумаги. Для гравера крайне велико значение линии (штриха), он не создает подчеркнутой пространственной глубины, при всей видимой рельефности формы общая композиция не разрушает плоскостность книжной страницы. Процесс печатания текста, в котором предусмотрены гравированные на меди буквицы, заставки и концовки, следующий: при наборе текста в печат-



30 De Imitatione Christi

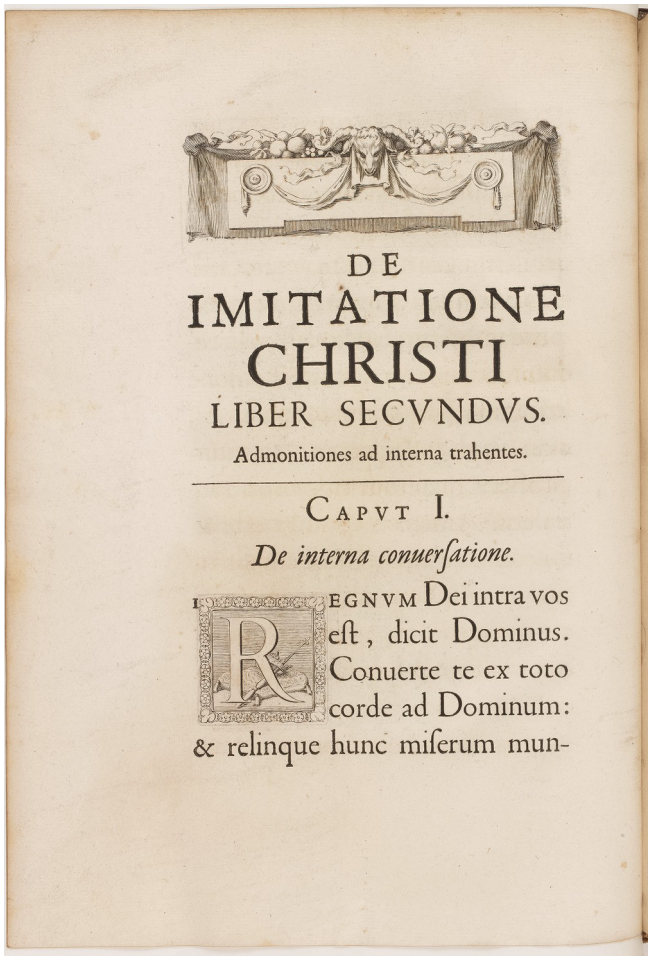
Capvt XI.

De pace acquirenda, & zelo proficiendi.

1 Multam possemus pacem habere, si non vellemus nos cum aliorum dictis, & factis, & quæ ad nostram curam non spectant, occupare. Quomodo potest ille diu in pace manere, qui alienis curis se intermiscet? qui occasiones forinsecus quærit? qui parum, vel raro se intrinsecus colligit? Beati simplices, quoniam multam pacem habebunt.

2 Quare quidam Sanctorum, tam perfecti, & contemplatiui fue-

Илл. 2. De Imitatione Christi. 1640. P. 30. Национальная библиотека Франции. Источник: https://gallica.bnf.fr/


DE
IMITATIONE
CHRISTI
LIBER SECVNDVS.
Admonitiones ad interna trahentes.

CAPVT I.
De interna conuersatione.

REGNVM Dei intra vos est, dicit Dominus. Conuerte te ex toto corde ad Dominum: & relinque hunc miserum mun-

Илл. 3. De Imitatione Christi. 1640. P. 116. Начало второй книги. Заставка и гравированный инициал Клода Меллана. Национальная библиотека Франции. Источник: https://gallica.bnf.fr/

ной форме с помощью пробельного материала оставляется резерв, свободное незапечатанное пространство, предназначенное для последующей гравированной вставки, с этой формы сначала печатается лист на типографском станке, а после этого лист пропускают через офортный станок, когда на оставленном пустом месте с медной доски оттискивается изображение. При таком подходе точность совмещения гравированных элементов и наборного текста представляет собой чрезвычайную сложность в типографской работе. В De Imitatione Christi совмещение строк текста и колонцифр с гравированными фрагментами отличается удивительной тщательностью. Легкая, светлая гравированная орнаментика благодаря своей «ксилографичности» удачно сочетается с крупным прямым (регулярным) гарамоновским шрифтом и курсивом Гранжона[5] самого безукоризненного набора. Каждая страница этого издания — изысканная штифтовая композиция.

Меллан далеко не всегда работал по эскизам своих коллег, он представлял собой тот тип гравера, который был и гравером-исполнителем, и автором композиций одновременно. Вероятно, уже одно это обстоятельство мешало ему относиться к гравированию, исключительно как к механической копии оригинала. Но его своеобразная «ксилографичная» манера имела развитие и сложилась не сразу. В предыдущий, римский, период у него был типографский опыт: например, титульный лист к ежегодной папской проповеди[6], который Меллан награвировал по своему собственному рисунку. Как мы видим, римский титульный лист сработан несколько более привычным и общепринятым для своего времени способом. Его отличает разнообразная, перекрестная штриховка, благодаря которой можно достичь куда более натуралистической тактильности предметов и пространственной глубины, но значительно меньше специфически книжной условности. Однако в Париже Меллан начал работать несколько иначе. В его гравировании появилась вышеописанная «ксилографичность», вызвавшая противоречивые, вплоть до неприятия, оценки современников.

Стараниями Ришелье в 1640 г. Пуссен возвратился из Рима в Париж, и среди прочих многочисленных заказов на картины получил заказ на выполнение рисунков нескольких титульных листов для Королевской типографии. Выполненные подготовительные рисунки Пуссен отправлял своему заказчику Сюбле де Нуайе каждый раз в сопровождении писем, где кратко характеризовал содержание своих композиций, и в то же самое время делал копии с рисунков для посылки их своему другу Полю Фреару де Шантелу. Всего художник закончил три эскиза для титульных листов к изданиям Горация и Вергилия, и эскиз титульного листа для Biblia sacra [32, Cat. №№ 80, 102, 103]. Видимо, должен был последовать и четвертый заказ на фронтиспис к многотомному собранию документов церковных соборов. В своем письме к Шантелу от 20 марта 1642 г. Пуссен написал, что ждет лишь того, что ему «сообщат идею для фронтисписа к Книге Соборов» (“le sujet du frontispice du Livre des Conciles”) [30, p. 215]. Однако в сентябре этого года Пуссен покинул Париж, а фронтиспис к «Соборам» был гравирован только в 1644 г. Пьером Даре по рисунку Жака Стелла. Почему не состоялся этот последний заказ у Пуссена, неизвестно.

Первым по времени выполнения был подготовительный рисунок к изданию Вергилия[7], о чем Пуссен сам сообщает в сопроводительном письме к Сюбле де Нуайе от 10 апреля 1641 г. При этом, скорее всего, это был не окончательный вариант композиции, поскольку в письме к Шантелу, сопровождавшем копию рисунка, Пуссен сообщил следующее: «Если сочтут, что голова поэта с бородой это несколько некстати, то я сделаю другой рисунок по античной медали, чтобы удовлетворить тех, кто не согласится» [29, p. 55–56 (№ 28)]. На титульном листе в книге голова поэта изображена без бороды, значит, все-таки был реализован второй вариант рисунка [32, p. 234, Cat. № 102]. В нижней части гравюры заметен видимый несколько сверху суровый горный пейзаж, трактованный самым минималистическим образом, но благодаря ему мы понимаем, что узкая полоска земли под ногами персонажей, это вершина горы Парнас. Персонажи — это сам Вергилий и венчающий его лавровым венком Аполлон. Фигурка крылатого путто вверху держит в руках флейту Пана, небольшой серп и медальон с начертанным на нем названием книги. За спиной Вергилия лавровое деревце. Фигуры трактованы в высшей степени монументально, персонажи своими телами занимают большую часть поверхности листа. Почти весь задний план заполнен гравером ровными, параллельными, горизонтально положенными штрихами, что уподобляет его фону медали или каменной стелы, и даже едва намеченный пейзаж не вредит его плоскостности. Таким же в точности образом выглядит титульный лист к трудам Горация[8]. Два персонажа, на этот раз поэт и муза, которая подносит к лицу Горация маску сатира, порхающий над ними амурчик венчает поэта лавровым венком. В своем письме к Шантелу от 20 марта 1642 г. Пуссен сообщает, что только что отослал рисунок граверу [29, p. 122 (№ 56)]. Летом 1641 г., по всей видимости, был выполнен рисунок титульного листа для Библии. Пуссен оставил нам его описание в письме к Шантелу от 3 августа 1641 г.: «Итак я посылаю вам, монсеньор, эскиз фронтисписа Библии, но без исправлений, ибо перед тем как его завершить, я желал бы, чтобы вы посмотрели на него и оценили по части идеи и расположения фигур как общего, так и частного, если следует что-то изменить, вы выскажете мне о том свое мнение. Крылатая фигура представляет собой Историю, ей приходится писать левой рукой, с тем чтобы можно было книгу расположить справа. Фигура с покрытой головой это Пророчество, на книге, которую она

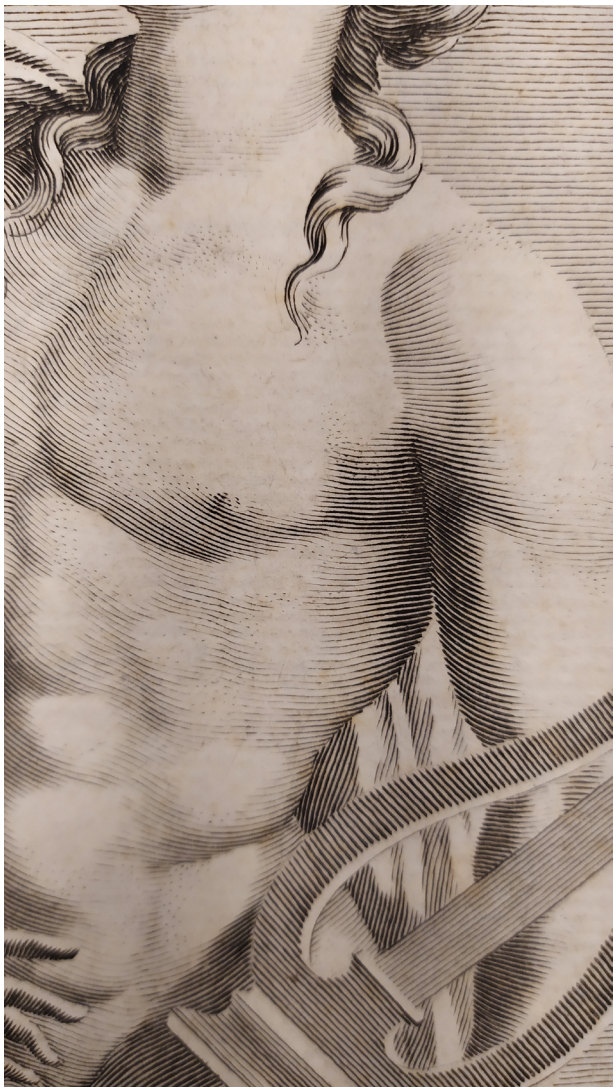
Илл. 4. Клод Меллан по рис. Николя Пуссена. Титульный лист к Biblia sacra. 1642. Лионская муниципальная библиотека. Источник: http://www.bm-lyon.fr/

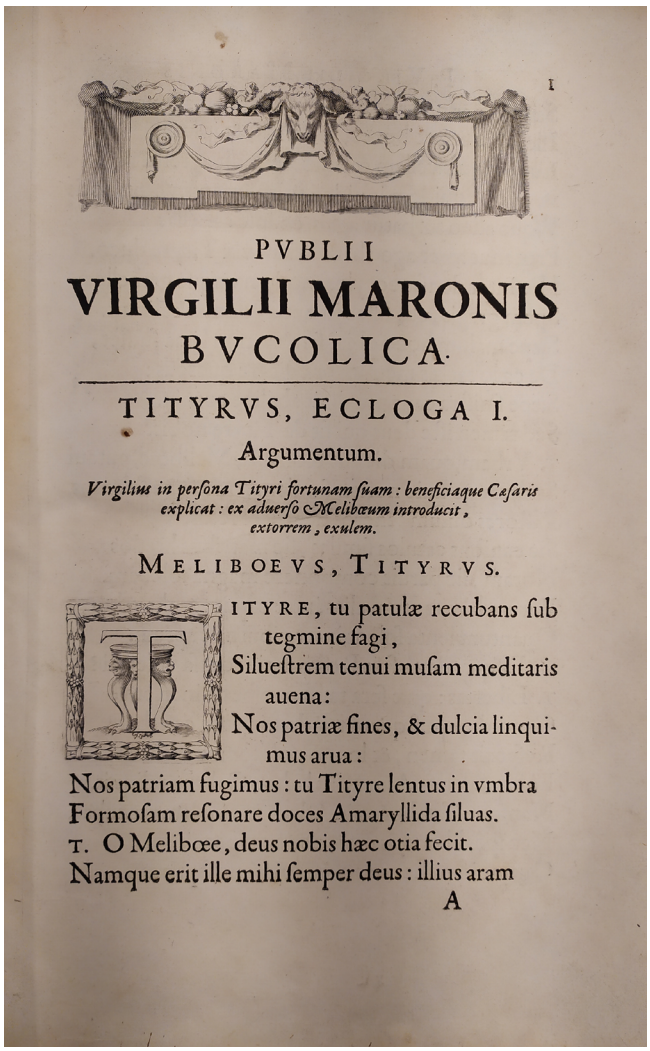
Илл. 5. Клод Меллан по рис. Николя Пуссена. Титульный лист к Publii Virgilii Maronis Opera. 1641. Версальская муниципальная библиотека. Фото автора

Илл. 6. Клод Меллан по рис. Николя Пуссена. Титульный лист к Publii Virgilii Maronis Opera. 1641. Фрагмент. Версальская муниципальная библиотека. Фото автора

держит, будет написано biblia Regia (Королевская библия). Лежащий на книге Сфинкс означает темноту Загадочных вещей. Та же фигура, что в середине, представляет собой Бога-Отца, создателя и движителя всего сущего...» [29, p. 87, (№ 42)]. Как видно из письма, послан был предварительный вариант и, вероятно, после мнения, высказанного Фреаром де Шантелу, в рисунок были внесены мелкие изменения. Во всяком случае, в окончательном варианте гравюры книга в руках Пророчества не имеет никакого текста, все выходные данные помещены на небольшой картуш, прикрепленный к нижней рамке гравюры.

Все эскизы титульных листов Пуссена награвированы Клодом Мелланом. Неизвестно, как образовался такой творческий союз и был ли он добровольным. Возможно, выбор мастеров и решение об их совместной работе принимал Ришелье и им пришлось сотрудничать принудительно. Судя по сохранившимся документам, Пуссен остался разочарован окончательным результатом. В своих письмах он несколько раз довольно скупо и сухо, одной строкой, отмечает, что его рисунки гравирует Меллан, никак особенно не комментируя это обстоятельство. Но Фреар де Шантелу все-таки оставил нам свидетельство крайней неудовлетворенности мастера своими типографскими опытами. Стоит отметить, что разговор об этом состоялся двадцать лет спустя между Шантелу и Джованни-Лоренцо Бернини, совершавшего свой вояж во Францию в 1665 г. Значит, события и переживания по их поводу участникам хорошо запомнились. 10 октября гостивший в Париже Бернини и сопровождавший его Шантелу возвращались домой после визита в королевские мануфактуры Гобеленов. Шантелу вспоминает: «... в карете он [Бернини] сказал мне, что так и не увиделся с тем гравером, который приходил его навестить в самом начале[9]. Я вспомнил, что этим гравером был Меллан. Я ему сказал, что работает он неважно, есть и другие, более мастеровитые люди в этой профессии, что его гравюры мне никогда не нравились и что все, что он умеет, это чертить красивые штрихи (qu'il ne songeait qu'à faire de beaux traits). Однако Бернини возразил мне, сказав, что Меллан гравирует самым чудесным образом, и что он видел среди прочих его гравюр две-три вещи [по оригиналам] Пуссена и особенно Sapience éternelle[10]. На это я ему сказал, что месье Пуссен, так же, как и я, нашел его рисунок весьма слабым, в своих гравюрах он умеет только штрихи чертить вместо того чтобы подумать о том, как передать (imiter) тени, и свет, и полутона. А ведь это было так просто, поскольку рисунки месье Пуссена были в высшей степени законченными. В силу своей плохой руки (sa mauvaise main), которой он только и может работать лишь по поверхности, без полутонов и теней в той степени, в какой надо бы их делать, из страха что они [полутона и тени] повредят его красивым штрихам. Кавалер Бернини сказал в ответ, что именно это и делает его работы отлично гравированными и прекрасными. Я же возразил, что у нас имеются мастера много лучше его, что я ценю такую гравюру, как у Марк-Антонио [Раймонди], каковая так замечательно имитирует живопись» [11, p. 221]. Обратим внимание на характерное выражение «может работать лишь по поверхности». То есть необходимая для нас заповедь о соблюдении плоскостности книжного листа вовсе не казалась Пуссену добродетелью.





I

PVBLII
VIRGILII MARONIS
BVCOLICA.

TITYRVS, ECLOGA I.

Argumentum.

Virgilius in persona Tityri fortunam suam : beneficiaque Cæsaris explicat : ex aduerso Melibœum introducit, extorrem, exulem.

MELIBOEVS, TITYRVS.

ITYRE, tu patulæ recubans sub tegmine fagi,
Siluestrem tenui musam meditaris auena:
Nos patriæ fines, & dulcia linquimus arua:
Nos patriam fugimus: tu Tityre lentus in vmbra
Formosam resonare doces Amaryllida siluas.
T. O Melibœe, deus nobis hæc otia fecit.
Namque erit ille mihi semper deus: illius aram

A

Илл. 7. Publii Virgilii Maronis Opera. 1641. P. 1. Заставка и гравированный инициал Клода Меллана. Версальская муниципальная библиотека. Фото автора

Возможно, имели место еще и мелочные обиды: Пьер-Жан Мариет в своих записках упомянул эпизод, когда Меллан на фронтисписах почему-то не награвировал имя живописца, впрочем, и своего тоже. Видимо, Пуссен пожаловался и упущение было исправлено [30, p. 215]. Недовольство великого живописца можно понять: всю свою жизнь он имел дело с граверами, тиражировавшими его картины, то есть с мастерами т.н. интерпретационной гравюры или, говоря современным языком, репродукции[11]. Таких граверов было у Пуссена великое множество, каталог Ж. Вильденштайна упоминает около трех десятков [40, p. 4–5]. Например, одним из любимых его интерпретаторов был Жиль Руссле[12], который входил в состав команды граверов, которым Людовик XIV поручил гравировать картины из королевской коллекции. Немаловажным требованием в работе королевских граверов было сохранение на медной доске направления композиции, с тем чтобы оттиск получился незеркальным, что, похоже, соблюдалось нечасто. В том же 1641 г. одновременно с библейским титульным листом Пуссен работал над картиной «Чудо св. Франциска Ксаверия» по заказу Сюбле де Нуайе для иезуитской школы в предместье Сен-Жермен (в настоящее время в Лувре) [40, p. 138]. Фигура Бога-Отца на фронтисписе Библии та же самая, что и на картине, только в зеркальном отражении, поскольку это оттиск и Меллан не позаботился о сохранении направления. Как и сделанная с картины репродукционная гравюра Этьена Гантреля, доску датируют 1675–1680 гг. [32, p. 173, Cat. № 67], то есть выполнена она уже после смерти Пуссена. Вряд ли бы его устроила смена направления, но в целом гравюра больше соответствует требованиям живописца: подробная тональная разработка на листе лучше имитирует живописные отношения на картине.

Не претендуя на сколько-нибудь подробное и тем более исчерпывающее объяснение всей этой истории, сложившихся тогда оценок и стереотипов, приведем несколько наблюдений и самых предварительных выводов. Похоже, что по крайней мере к середине XVII в. сложилась несколько парадоксальная ситуация. Восприятие гравюры как вида искусства возникает из целой смеси разновеликих и разнонаправленных параметров: социального статуса мастеров, технологических особенностей, рыночных условий, медийных возможностей и общих эстетических предубеждений. Как видно из слов Шантелу, основная задача гравюры мыслилась им как имитация живописи и все требуемые качества гравюры обусловлены выполнением этой задачи. Возможно, это вполне общее место в восприятии эстампа как такового, в котором (восприятии) странным образом маргинализировались любые другие задачи, жанры и сюжеты? Теоретизирование на французской почве вплоть до середины XVII в. не было особенно значительным: скорее, вместе с мощным влиянием в предшествующем столетии итальянского ренессансного искусства французам досталась и идея «подражания», возведенная итальянскими теоретиками в догму [16, p. 8]. Ни живописное, ни письменное наследие Пуссена не выдают в нем большого любителя интеллектуальных теоретических штудий, однако носителем некой общей установки он все-таки был. Но какой?

Забавная перепалка произошла на страницах «Меркюр де Франс», когда Шарль-Николя Кошен-отец почувствовал себя обиженным из-за упоминания его имени в научно-популярном труде аббата Плюша «Зрелище природы», при том что упоминание было вполне комплиментарным. В трактате, в главе о полезных ископаемых аббат пишет о свойствах разнообразных металлов и областях, в которых они применяются. В рассказе о красной меди автор сообщает о наиболее важном ее назначении — «использоваться в гравюре с тем, чтобы повсюду распространять произведения великих скульпторов и живописцев. За два пистоля мы можем купить слабую и посредственную [живописную] копию прекрасной картины, в то время как за те же деньги можно иметь тридцать превосходных эстампов, которые за вычетом цвета, нам передадут рисунок и экспрессию, то есть основную ценность оригиналов. Иной раз видно, как резец и побогаче кисти бывает. Месье Лебрен частью своей славы обязан месье Жерару Одрану, а месье Кошен нередко сообщает эстампу грацию и дух, в то время как живописец не привносит туда ничего своего...» [27, p. 448]. Именно на это Кошен и обиделся: «Я весьма далек от столь дерзкой для моих малых способностей идеи. Все мои усилия обращены на хоть сколько-нибудь близкое подражание (que j'ai faits en imitant) прекрасным картинам и рисункам различных мастеров, которых я гравировал, я признаю, что мои произведения весьма им уступают <...> « живописец не привносит ничего своего», это совершенно не так,... поскольку композиция, рисунок и замысел (l'intelligence) в полной мере заслуга тех картин и рисунков, в том же случае, когда живописец жив и заказывает гравировать свои произведения, он руководит всем. Это не гравюра имеет свой собственный замысел и свое особое устройство (son génie), а ее исполнение, которое представляет собой большую трудность, ибо в ней все сопротивляется, и медная доска, и резец, и в ней не сделать всего того, что мы чувствуем [в оригинале], всего того, что с легкостью могут произвести кисть и карандаш» [23, p. 758–759].

Самым ярким образом подобную установку сформулировали просветители XVIII в., подытожив все существующее и предыдущее бытование эстампа. Вольтер в «Веке Людовика XIV» подчеркнул приятность и пользу гравюры, каковые заключается в следующем:

«[Искусство] размножить картины, увековечить их посредством медных досок, удобный способ передать потомкам все явления природы и искусства — в таком качестве это искусство было неизменным еще до правления Людовика XIV. Это одно из наиболее приятных и полезных искусств», «Шево, Нантёй, Меллан, Одран, Эделинк, Леклерк, Древе, Пуалли, Пикар, Дюшанж и еще многие превосходнейшие мастера преуспели в гравировании на металле и их эстампы по всей Европе украшают кабинеты тех, кто не может разжиться картинами» [17, p. 572]. Похожий пассаж есть и у Дидро: «... гравюры должны заменить отсутствующие картины. Гравер — это своего рода апостол или миссионер. Когда нет оригиналов, читают переводы» [2, с. 401]. Помимо констатации взаимоотношений гравюры к живописи как «копия — оригинал», в XVIII в. распространилась несколько более рафинированное представление о гравировании как переводческой работе. У того же Дидро: «Гравер на меди — это, в сущности, прозаик, задавшийся целью перевести поэта с одного языка на другой. При этом неизбежно пропадают краски, но зато остаются смысл, рисунок, композиция и персонажи со свойственным каждому выражением» [3, p. 198]. Подобным же образом изъяснялись не только теоретики, но и практики. Шарль-Николя Кошен-сын опубликовал в 1775 г. в “Mercure de France” небольшие «Исторические заметки о гравюре и граверах»: «Не следует рассматривать выдающихся граверов как простых копиистов; они, скорее, переводчики, которые переводят прекрасное с одного более богатого языка, на другой более бедный, который однако же весьма не простой и требует подобия (des equivalens), равно вдохновленного как изобретательностью, так и вкусом» [24, p. 141–142].

Все же у младшего современника Шантелу, Роже де Пиля, имеется гораздо более широкая картина того, чему посвящена гравюра, и в его изложении репродукция картин это только одна из многочисленных задач граверов. Он называет гравюру одним из счастливейших изобретений прежних веков, а среди производимых ею действий перечисляет шесть: 1. Развлекать нас подражанием (par l’imitation), показывая посредством своей живописности видимые вещи. 2. Наставлять. 3. Экономить время, поскольку увидеть быстрее, чем прочитать. Освежать память. 4. Показывать нам отсутствующие поблизости вещи, за которыми иначе пришлось бы совершать трудное путешествие с большими расходами. 5. Давать возможность сравнивать сразу множество вещей, поскольку эстампы не занимают много места на столе. 6. Формировать вкус к хорошему искусству [34, p. 81]. Глава характерным образом называется «О пользе гравюры и ее применении», автор нигде не называет ее искусством (в отличие от Абрахама Босса[13], для которого гравирование это Art, но, возможно, еще в средневековом смысле, у Роже де Пиля это — изобретение, Invention), никакая бурно обсуждаемая в эту эпоху связанная с изобразительным искусством эстетическая проблематика не касается нашего предмета. Показательный фрагмент: перечисляя все тех, кому полезна гравюра, Роже де Пиль называет и самих граверов, которые, выбирая нужную им манеру, могут увидеть, какой прогресс совершила гравюра, «начиная от Альбрехта Дюрера и заканчивая ремесленниками наших дней» (depuis Albert Dure jusqu’aux Ouvriers de notre tems) [34, p. 77]. Иными словами, в качестве гравера Дюрер в такой иерархии тоже ремесленник.

Во всех приведенных цитатах нетрудно заметить, что какими бы превосходными эпитетами ни награждалось гравировальное искусство, оно все целиком мыслится в рамках либо эманации, либо утилитарности. В навязанной ему жесткой иерархии его природа вторична, второстепенна и вспомогательна. На всякий случай отметим, что описанное просветителями восприятие не является ни устаревшим, ни особенно профанным, скорее даже наоборот. Кто из нас не сталкивался с реакцией трепетных студентов (и преподавателей) художественных учреждений, для которых любой рисунок карандашом, пером, углем или сангиной есть непосредственный творческий акт, а любой оттиск — это механическое воспроизведение, лишенное теплого и живого дыхания жизни. Или сотрудники рукописных отделов, живущие среди рукописей, которые поголовно такое явление как тираж воспринимают как досадный изъян, а печатная книга в сравнении с рукописью несет в себе признаки чего-то вроде онтологической ущербности, поскольку уникальность ценнее размноженности. Но помимо мнений и переживаний самих современников Пуссена и Меллана, мы имеем еще и несколько веков последующей разного уровня рефлексии по поводу гравировального искусства. И только в этой, скорее, уже современной нам, рефлексии произошло довольно значительное смещение акцентов, а именно, четкое жанровое разделение гравюры на оригинальную и репродукционную. Но такое разделение в XVII–XVIII вв., похоже, вовсе не было таким же четким и, значит, любая гравюра есть репродукция чего-либо. Во всяком случае, требования к интрепретационной гравюре, судя по всему, оказались основой для формирования оценок совершенно любой гравюры.

Илл. 8. Клод Меллан по рис. Николя Пуссена. Титульный лист к Quinti Horatii Flacci Opera. 1642. Версальская муниципальная библиотека. Фото автора

В большинстве приведенных рассуждений (за исключением Роже де Пиля/Фелибьена) все же удивительно, насколько полностью один-единственный жанр — репродукционная гравюра — заместил собой все прочие, а замечание Вольтера, о том что гравировальное искусство и до эпохи Людовика XIV существовало в неизменном (uniforme) виде, и вовсе не соответствует действительности. Гравирование на металле возникло приблизительно в то же время, что и книгопечатание. Но во Франции время его появления — примерно, первая треть XVI в., однако, уже ко второй его половине глубокая печать постепенно вытеснила с передовых позиций гравюру на дереве и последняя стала восприниматься как простоватая техника, годящаяся лишь для дешевой народной картинки, лубка, сло-

Илл. 9. Клод Меллан. Гравированный инициал. Версальская муниципальная библиотека. Фото автора

вом, воспринималась как низкий, грубый жанр. Замечено, что в XVI в. в отличие от Италии, Фландрии и Нидерландов, где целые мастерские занимались исключительно воспроизведением шедевров знаменитых художников, репродукционная гравюра во французском королевстве чрезвычайно редка и насчитывает за весь век около десятка листов[14]. Жан Дюве, работая над своими иллюстрациями к Апокалипсису, безусловно, хорошо знал и разнообразно «цитировал» Дюрера, но он его не копировал и даже вряд ли бы смог (можно сравнить его копию с гравюры Мантеньи «Положение во гроб», чтобы ощутить разницу намерений). Время становления репродукционной гравюры — ближе к середине XVII в., во всяком случае, именно тогда прочно прижилось разделение функций: с одной стороны, мы имеем авторов композиции (инвенторов), и с другой — граверов, переводящих авторские инвенции на медную доску. Именно к середине века в употребление вошли подписи под гравюрами, четко обозначающие степень ответственности: «invenit» или «pinxit» для авторов и «fecit», «sculpcit» или «excudit» для граверов и/или издателей [19, p. 27]. Такая дихотомия — необходимая предпосылка для оформления репродукционной гравюры в самостоятельную область со своими специфическими задачами, и одновременно она означает четкое понимание, кто в этой паре творец, а кто ремесленник.

«Гравюра — служанка живописи»: свою немалую роль в таком представлении сыграл и социальный фактор. В ренессансных схоластических спорах о превосходстве живописи над скульптурой победила живопись. В XVI в. за живописью признали то же достоинство, что и за свободными искусствами: живописец равен оратору, поэту, философу и историографу [26, p. 212]. В этот момент гравюра на металле только появлялась на свет, и в силу материальных и технологических обстоятельств первые граверы как и типографы в большинстве своем вышли из среды ювелиров. Соответственно, как и ювелиры, они принадлежали к ремесленной корпорации: их искусство не свободное, а механическое [17, p. 571]. Современникам такое положение вещей не казалось бессодержательной условностью, и отдельные мастера, похоже, чувствовали неудовлетворенность таким положением дел. Гравирование считалось свободной профессией в том смысле, что теоретически кто угодно мог заняться гравюрой, не требовалось никакого институционального допуска или экзамена [22, p. 25]. Но зато граверы были связаны корпоративным контролем и регламентами, как и все прочие ремесленники. В конце 1650-х гг. группа граверов направила канцлеру Сегье письмо, основным автором которого считается Робер Нантёй: «Краткое изложение некоторых причин против установления контроля в искусстве гравюры» (Abrégé de quelques raisons contre l'établissement de la mâitrise en l'art de gravure), в котором они выдвигают аргументы в пользу признания гравюры свободным искусством и подчеркивают, что она не сводится к ремесленному производству (simple manufacture), чтобы на этом основании избавиться от диктата корпоративных регламентов (mâitrise). «Эта профессия существует лишь для удовольствия и украшения, в отличие от утилитарных ремесел. Она покоится на благородстве рисунка, каковой же имеется и в основании живописи. <...> [гравюра требует] изобретательности (génie), воображения и многих прочих особых талантов от тех, кто ею занимается» [17, p. 573]. Король внял изложенным тезисам несколько своеобразным образом: эдиктом от 26 мая 1660 г. он даровал граверам чаемую свободу, взяв контролирующие функции под свою юрисдикцию[15].

В описанной ситуации нельзя не видеть определенный парадокс. По отношению к той эпохе мы живем в несколько перевернутом мире — в смысле доступа к изобразительному искусству. Для нас открыты бесчисленные музеи, картинные галереи, и даже множество частных замков с их коллекциями распахнули двери для всех желающих. А вот гравюру мы можем видеть лишь на временных выставках или записавшись в отдел эстампов в крупных библиотеках. Тогда же ситуация выглядела с точностью до наоборот. Технологические возможности гравюрных техник, обеспечивающие ее многотиражность, религиозное противостояние и войны, развитие науки и становление национальных государств предопределило взрывной характер распространения этого вида образности. Мощный как познавательный, так и пропагандистский потенциал в гравюре разглядели все. Роже де Пиль привел почти исчерпывающий перечень всех тех, кому необходима гравюра: богословы, священники, благочестивые люди, философы, военные, путешественники, географы, живописцы, скульпторы, архитекторы, граверы, любители изящных искусств, те, кто интересуется историей и античностью и, наконец, все те, кто не имея какой-либо определенной профессии, желает обогатить свой ум познаниями, которые принесут им почести [35, p. 78]. И даже подробно разъяснил, почему. Средоточие гравюрного производства во Франции — парижскую улицу Сен-Жак и ее окрестности — называют Голливудом XVII и XVIII вв. [17, p. 567]. Гравюра нужна всем. В результате, как кажется, в

Илл. 10. Клод Меллан. Гравированный инициал. Версальская муниципальная библиотека. Фото автора

ситуации, когда гравированный образ приобретает такой гигантский объем функций, когда его медийная власть вездесуща, гравюра что-то утрачивает в своей собственной природе и оценивается всеми, включая самих граверов, с точки зрения полезности, даже если объективно в ней есть нечто большее. Пожалуй, только не посвященный всецело в область изящных искусств аббат Плюш, почувствовал это «нечто большее» и попытался выразить. За что был немедленно осужден.

Ренессансные шрифты Гарамона и его современников создавались и использовались в эпоху почти исключительного господства ксилографии в оформлении книги. Их архитектоничность, конструктивная ясность и логичность и, таким образом, принципиальный отход от органической, рукописной традиции в построении шрифта прекрасно сочетались с графической условностью и до некоторой степени декоративностью гравюры на дереве. Но те же самые шрифты, примененные век спустя в Луврской типографии, оказались в соседстве с орнаментикой совсем другого рода. Живописная автономность и неизбывная станковость офорта или резцовой гравюры сами по себе создавали определенную проблему для художественно-стилистического единства книги. В XVII в. за новыми гравюрными техниками жестко закрепилась функция репродуцирования, как мы видим на примере Пуссена и его современников, — едва ли не единственная. И потому вряд ли книжная проблематика могла стать для них предметом рефлексии. Представление Пуссена о функции гравированного воспроизведения своего рисунка в книге полностью противоречила решению Меллана следовать исключительно книжной специфике. Но, повторим, опыт его оказался единичным и невостребованным. Пока за гравюрой не признали самостоятельность — наличие своих собственных задач и не зависимых от смежных искусств выразительных средств, то есть, пока она не избавилась от своего «служебного» статуса, — ей трудно было стать органической частью книги.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Собственно, начиная с 1618 г., Сорбонна лишилась своей многовековой надзорной функции, которая через посредство специально избранных членов Общества парижских печатников-либрариев полностью перешла в руки королевской власти. В 1623–1624 гг. были дополнительно созданы должности королевских цензоров, цензурировавших предварительный экземпляр, а ранее эдиктом от 1617 г. получение привилегий оказалось увязано с выполнением условий dépot légal (предоставление двух обязательных экземпляров королевскому библиотекарю). См.: [36, p. 365–366 et suiv.].

[2] У Людовика XIII была своя придворная типография, располагавшаяся в Лувре, в павильоне Королевы.

[3] Современный нормализованный формат бумажного листа raisin — 50 x 65 см.: [28, p. 191]. Raisin — виноград, виноградная гроздь, названия старорежимных форматов бумаги происходят от филиграней, то есть водяных знаков, использовавшихся для маркировки продукции бумажных мельниц.

[4] Традиционно канон это самый крупный текстовый шрифт. Название размера, вероятно, берет начало еще в рукописной традиции, поскольку самыми крупными буквами писали, а впоследствии и печатали, главным образом, миссалы. Стоящий на пюпитре и открытый миссал должен быть виден издалека, что важно для хорового исполнения церковной музыки. Потому ассоциативно и закрепился за шрифтом такого размера характер торжественной церковной мессы [33, p. 29].

[5] Благодаря найденным и опубликованным источникам и исследованиям в области истории шрифта, некоторые вопросы о происхождении луврских типографских шрифтов можно считать достаточно проясненными. В 1643 г. типография напечатала спесимен с образцами имеющихся у нее шрифтов. Курсив, употребленный в De Imitatione Christi хорошо идентифицируется с курсивом большого канона (Gros Canon), напечатанного на листе 7, см. факс. воспроизведение спесимена: [38, Feuillet 7]. Матрицы того же шрифта фигурируют в еще одном списке типографских материалов, датирующемся 1610 г., — инвентаре словолитни Гийома Ле Бе. Этот словолитчик собрал большую коллекцию матриц и пунсонов, принадлежавших, главным образом, кругу его коллег, так или иначе связанных с Робером Этьеном, таких как Робер Гранжон, Клод Гарамон, Симон де Коллин и Ле Бе старший (отец Гийома). Благодаря большой, частью собранной, частью унаследованной коллекции наследники Гийома Ле Бе, умершего в 1598 г., снабжали парижских печатников типографским материалом весь XVII в. и, в частности, Себастьяна Крамуази, первого директора Луврской Королевской типографии. Именно Гийом Ле Бе купил в Женеве шрифты Клода Гарамона после смерти последнего в 1561 г., см.: [5, p. 10, 18 (№ 2)]. В составленном им инвентаре напротив почти каждой нарезки шрифта стоит имя его создателя, в частности упомянутый курсив отмечен как “Italique Gros Canon Granjon”, то есть шрифт принадлежал Роберу Гранжону, работавшему над своими шрифтами в период с 1578 по 1588 гг., см.: [5, p. 5]. Прямой шрифт, возможно, также упомянут в инвентаре Ле Бе как “Gros Canon Romain, Garamond”, во всяком случае, по словам Беатрисе Уард, “Imitatio Christi” напечатано в 1641 г. (sic! – *И. Х.*) большим каноном, подобным тому, что использовался Робером Этьеном: [39, p. 168]. Впрочем, в данном случае твердой уверенности в конкретной атрибуции этого шрифта у исследователей нет, хотя и нет сведений о наличии в типографии на тот момент других шрифтов большого канона кроме гарамоновского. Они лишь отмечают, что издание набрано не «университетским шрифтом», который сейчас приписывается Жану Жанону, поскольку его шрифты были куплены в типографию после 1641 г. Известно, что Крамуази в первое время с момента начала работы типографии использовал антиквенный шрифт Гарамона и только в 1641 г. купил у Жана Жанона шесть гарнитур с матрицами антиквенного шрифта (romain) и курсива, подписанный со словолитчиком контракт датируется 1 мартом 1641 г.: [9, p. 34]. А часть шрифтов Жанона, возможно, досталась как конфискат: [43, p. 162–167]; [4, p. 12]. Скорее всего, первой книгой, напечатанной шрифтами Жанона, была “Les principaux points de la foi catholique..., 1642”: [12, p. 32–33].

[6] De sacra Pentecoste oratio ad Sanctiss. D. N. Urbanum VIII... Roma, Typis Francisci Corbelletti, 1634; Грав. титульный лист в: [31, p. 252, 263, ill. 16].

[7] Publii Virgilii Maronis Opera, Paris, Imprimerie royale, in-folio, 1641. Размер титульной гравюры: 26,1x23,5 см.

[8] Quinti Horatii Flacci Opera. Paris, Imprimerie royale, in-folio, 1642. Размер титульной гравюры: 34,6x22,7 см.

[9] Визит Бернини во Францию длился со 2 июня по 20 октября 1665 г.

[10] Скорее всего, имелся в виду титульный лист к Biblia sacra.

[11] Во французской литературе в отношении гравюры, воспроизводящей живопись, используются оба термина: интерпретационная или репродукционная гравюра. Предпочтение отдается первому в том случае, когда авторы склонны считать такую гравюру до известной степени самостоятельным жанром и хотят подчеркнуть, что это не сухое, механическое воспроизведение образца, а

именно творческая интерпретация, необходимая, например, для передачи колористических особенностей оригинала посредством сложной тональной проработки.

[12] Один из самых замечательных и виртуозных мастеров резцовой, по преимуществу репродукционной, гравюры эпохи. Монография и самый полный каталог с его произведениями, в том числе и его репродукционной гравюры, главным образом по оригиналам Пуссена см.: [25].

[13] Его трактат "Traité des manières de graver en taille douce", впервые вышел в 1645 г.

[14] За исключением, пожалуй, двух имен: Николя Беатризе и Филиппа Томассена, но оба жили и работали в Италии: [6, p. 37]; [15, p. 52]. Впрочем, стоит заметить, что корпус французской гравюры в целом для XVI в. невелик: Inventaire du fonds français для XVI в. занимает два тома, в то время как для XVII в. — доведен только до буквы M и охватывает уже 17 томов.

[15] Возможно, это как-то укрепило социальный статус граверов, но с этого момента всю опубликованную гравированную продукцию цензурировала королевская власть, время от времени прибегая к зрелищным репрессиям. В 1694 г. появилась гравюра с изображением четырех любовниц короля, держащих его скованным цепями — иконографическая аллюзия на памятник Людовику XIV на площади Виктории, где на пьедестале представлены связанными четыре представителя подвластных королю народностей. Итог: печатник и его подмастерье-переплетчик были повешены на Гревской площади, сам же гравер спасся бегством. См.: [22, p. 25].

Список литературы:

1. *Владимиров Л. И.* Всеобщая история книги. М.: Книга, 1988. 310 с.
2. *Дидро Д.* Собрание сочинений в десяти томах. Т. 9. Письма. М.-Л.: Художественная литература, 1940. 581 с.
3. *Дидро Д.* Салон 1765 года [1765–1766] / Дидро Д. Салоны. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1989. 398 с.
4. *Audin M.* Le Garamont, dit à tort "caractères de l'Université". Paris: Henri Jonquières éditeur, 1931. 15 p.
5. *Bernard A.* Histoire de l'Imprimerie Royale de Louvre. Paris, Imprimerie Impériale, 1867. XII, 311 p.
6. *Boorsch S.* Twelve Saints after Francesco Vanni by Philippe Thomassin // L'Estampe au Grand siècle. Études offertes à Maxime Préaud (Matériaux pour l'histoire publiés par l'École des chartes, 9). Paris: École nationale des chartes, BhF, 2010. P. 37–47.
7. *Brun R.* Le livre Français. Paris: Librairie Larousse, 1948. 184 p.
8. *Canivet D.* L'Illustration de la poésie et du roman français au XVIIIe siècle. Paris: Presses universitaires de France, 1957. 188 p.
9. Les Caractères de l'Imprimerie nationale / par P.-M. Grinevald. Paris: Imprimerie national Éditions, 1990. 331 p.
10. *Castex J.-G.* Graver pour le roi. Collections historiques de la chalcographie du Louvre. Paris: LienArt, 2019. 205 p.
11. *Chantelou Fréart P.* de. Journal du voyage du Cavalier Bernin en France par M. de Chantelou. Manuscrit inédit publié et annoté par L. Lalanne. Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1885. 272 p.
12. Collection de Spécimens de Caractères 1517–2004. Paris: Librairie Paul Jammes et Édition des Cendres, 2006. 400 p.
13. *Duportal J.* Étude sur les livres à figures édités en France de 1601 à 1660. Paris: Librairie ancienne Honoré Champion, 1914. VIII, 388 p.
14. *Grinevald P.-M.* Richelieu et l'Imprimerie royale // Richelieu et le monde de l'esprit. Sorbonne, novembre 1985. Paris: Imprimerie nationale, 1985. P. 237–248.
15. *Grivel M.* Les graveurs en France au XVIe siècle // La Gravure française à la Renaissance. Los Angeles: University of California, 1994. P. 33–57.
16. *Fontaine A.* Les doctrines d'art en France; peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot. Paris: Librairie Renouard, H. Laurens, éditeur, 1909. III, 316 p.
17. *Fumaroli M.* Graveurs et portraitistes du Roi-soleil: les frères Poilly // Fumaroli M. L'École du silence. Le sentiment des images du XVIIe siècle. Paris: Flammarion, 1998. P. 567–593.
18. *Jannon J.* Espreuve des caracteres novvellement taillez. Sedan, 1621. Facs.: The Type Specimen of Jean Jannon. Edited in facsimile with an Itrodiction by P. Beaujon [pseud. for Beatrice Warde]. Paris/London: Maggs Bros, 1927. 17 p., 19 p. fasc.
19. Juřen V. Fecit-Faciebat // Revue de l'Art. 1974. № 26. P. 27–29.
20. *Lothe J.* Gravure et typographie. Image d'actualité éditées à Paris sous le règne d'Henri IV // L'Estampe au Grand siècle. Études offertes à Maxime Préaud. (Matériaux pour l'histoire publiés par l'École des chartes, 9). Paris: École nationale des chartes, BhF, 2010. P. 55–65.
21. *Martin H.-J.* Livre, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle. Genève: Droz, 1999. Tome 1. 551 p.
22. *Mathis R.* Être graveur en France sous Louis XIV // Images du Grand Siècle. L'Estampe française au temps de Louis XIV (1660–1715). Paris-Los-Angeles: BnF, The Getty Research Institute, 2015. P. 23–29.
23. Mercure de France, avril 1735. P. 758–759.
24. Mercure de France, août 1775. P. 141–155.
25. *Meyer V.* L'Œuvre gravé de Gilles Rousselet, graveur parisien du XVIIe siècle. Paris: Comission des travaux historiques de la Ville de Paris, 2004. 346 p.
26. *Michel C.* Charles-Nicolas Cochin et les arts des Lumières. (Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome. Fascicule 280). Rome: École française de Rome, Palais Farnèse, 1993. 727 p.
27. *Pluche N.-A.* Le Spectacle de la Nature ou Entretiens sur les particularités de l'Histoire naturelle…Paris: Chez la Veuve Estienne et Fils, 1752. T. III. 576 p.
28. *Pohlen J.* La fontaine aux lettres (sur les caractères d'impression). L'ouvrage de référence par excellence sur la typographie. Köln: Taschen, 2015. 638 p.
29. *Poussin N.* Correspondance de Nicolas Poussin, publiée d'après les originaux par Ch. Jouanny. Archives de l'art français. Recueil de documents inédits, publiés par la société de l'histoire de l'art français. Nouvelle période. Tome V. 1911. Paris : J. Schemit. XVI, 523 p.
30. *Préaud M.* L'Imprimerie royale et le cardinal de Richelieu // Richeleu. L'Art et le pouvoir. Cologne: Musée de Beaux arts de Montréal, Wallraf-Richartz Muséum — Fondation Corboud en coédition avec Snoeck-Ducaju et Zoon, 2002. P. 210–217.
31. *Rice L.* Prints for Pentecost. The Title Plates and Frontispieces to an Annual Sermon in Seicento Rome // L'Estampe au Grand siècle. Études offertes à Maxime Préaud. (Matériaux pour l'histoire publiés par l'École des chartes, 9). Paris : École nationale des chartes, BhF, 2010. P. 235–267.
32. Richelieu. L'Art et le pouvoir / sous la dir. de H. T. Goldfarb. Cologne: Musée de Beaux arts de Montréal, Wallraf-Richartz Muséum — Fondation Corboud en coédition avec Snoeck-Ducaju et Zoon, 2002. XVII, 421 p.
33. *Riffaud A.* Une archéologie du livre français moderne. Genève: Droz, 2011. 325 p.
34. *Roger de Piles*. De l'utilité des Estampes et de leur usage // Félibien A. Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes […]. Tome 6. Trevoux: De l'Imprimerie de S. A. S., 1725. 364 p.
35. *Roger de Piles*. Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages… Paris: François Muguet,1699. 540 p.

36. *Sordet Y.* Histoire du livre et de l'édition. Production et circulation, formes et mutation. Paris: Édition Albin Michel, 2021. 798 p.
37. *Stanley Morison.* L'inventaire de la fonderie Le Bé selon transcription de Jean Pierre Fournier. Paris: André Jammes, 1957. 30 p.
38. *Veyrin-Forrer J., Jammes A.* Les premier caractères de l'Imprimerie royale. Étude sur un spécimen inconnu de 1643. Paris: A. Jammes, 1958. 8 p.
39. *Warde B.* (pseud. Paul Beaujon). The "Garamond" Types Sixteenth and Seventeenth Sources // The Fleuron. 1926. № 5. P. 131–179.
40. *Wildenstein G.* Les graveurs de Poussin au XVIIe siècle. Paris: Presses universitaires de France, 1957. 292 p.

References

Audin, M. (1931) *Le Garamont, dit à tort "caractères de l'Université".* Paris: Henri Jonquières éditeur. (in French)

Bernard, A. (1867) *Histoire de l'Imprimerie Royale de Louvre.* Paris : Imprimerie Impériale. (in French)

Boorsch, S. (2010) 'Twelve Saints after Francesco Vanni by Philippe Thomassin', *L'Estampe au Grand siècle. Études offertes à Maxime Préaud (Matériaux pour l'histoire publiés par l'École des chartes, 9).* Paris: École nationale des chartes, pp. 37–47.

Brun, R. (1948) *Le livre Français.* Paris: Librairie Larousse. (in French)

Canivet, D. (1957) *L'Illustration de la poésie et du roman français au XVIIIe siècle.* Paris: Presses universitaires de France. (in French)

Castex, J.-G. (2019) *Graver pour le roi. Collections historiques de la chalcographie du Louvre.* Paris: LienArt. (in French)

Chantelou Fréart, P. de (1885) *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France par M. de Chantelou. Manuscrit inédit publié et annoté par L. Lalanne.* Paris: Gazette des Beaux-Arts. (in French)

Collection de Spécimens de Caractères 1517–2004 (2006). Paris: Librairie Paul Jammes et Édition des Cendres. (in French)

Diderot, D. (1966) Oeuvres complètes de Diderot. 20 vols. Liechtenstein: Nendeln. (in French)

Duportal, J. (1914) *Étude sur les livres à figures édités en France de 1601 à 1660. Paris: Librairie ancienne Honoré Champion.* (in French)

Fontaine, A. (1909) *Les doctrines d'art en France; peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot.* Paris: Librairie Renouard, H. Laurens, éditeur. (in French)

Fumaroli, M. (1998) *L'École du silence. Le sentiment des images du XVIIe siècle.* Paris: Flammarion. (in French)

Goldfarb, H. T. (ed.) (2002) *Richelieu. L'Art et le pouvoir.* Cologne: Musée de Beaux arts de Montréal, Wallraf-Richartz Muséum — Fondation Corboud en coédition avec Snoeck-Ducaju et Zoon. (in French)

Grinevald, P.-M. (1990) *Les Caractères de l'Imprimerie nationale.* Paris: Imprimerie national Éditions. (in French)

Grinevald, P.-M. 'Richelieu et l'Imprimerie royale', in *Richelieu et le monde de l'esprit.* Sorbonne, novembre 1985. Paris: Imprimerie nationale, pp. 237–248. (in French)

Grivel, M. (1994) 'Les graveurs en France au XVIe siècle', in *La Gravure française à la Renaissance.* Los Angeles: University of California, pp. 33–57. (in French)

Jannon, J. (1927) *Espreuve des caracteres nouvellement taillez. Sedan, 1621. Facs.: The Type Specimen of Jean Jannon. Edited in facsimile with an Itrodiction by P. Beaujon [pseud. for Beatrice Warde].* Paris/London: Maggs Bros.

Juřen, V. (1974) 'Fecit-Faciebat', *Revue de l'Art*, 26, pp. 27–29. (in French)

Lothe, J. (2010) 'Gravure et typographie. Image d'actualité éditées à Paris sous le règne d'Henri IV', in *L'Estampe au Grand siècle. Études offertes à Maxime Préaud. (Matériaux pour l'histoire publiés par l'École des chartes, 9).* Paris: École nationale des chartes, BhF, pp. 55–65. (in French)

Martin, H.-J. (1999) *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle.* Tome 1. Genève: Droz. (in French)

Mathis, R. (2015) 'Être graveur en France sous Louis XIV', in *Images du Grand Siècle.* L'Estampe française au temps de Louis XIV (1660–1715). Paris-Los-Angeles: BnF, The Getty Research Institute, pp. 23–29. (in French)

Mercure de France (1735), avril, pp. 758–759. (in French)

Mercure de France (1775), août, pp. 141–155. (in French)

Meyer, V. (2004) *L'Œuvre gravé de Gilles Rousselet, graveur parisien du XVIIe siècle.* Paris: Comission des travaux historiques de la Ville de Paris. (in French)

Michel, C. (1993) *Charles-Nicolas Cochin et les arts des Lumières. (Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome. Fascicule 280).* Rome: École française de Rome, Palais Farnèse. (in French)

Morison, S. (1957) *L'inventaire de la fonderie Le Bé selon transcription de Jean Pierre Fournier.* Paris: André Jammes. (in French)

Pluche, N.-A. (1752) *Le Spectacle de la Nature ou Entretiens sur les particularités de l'Histoire naturelle…* T. III. Paris: Chez la Veuve Estienne et Fils. (in French)

Pohlen, J. (2015) *La fontaine aux lettres (sur les caractères d'impression). L'ouvrage de référence par excellence sur la typographie.* Köln: Taschen. (in French)

Poussin, N. (1911) *Correspondance de Nicolas Poussin, publiée d'après les originaux par Ch. Jouanny. Archives de l'art français. Recueil de documents inédits, publiés par la société de l'histoire de l'art français. Nouvelle période.* Tome V. Paris : J. Schemit. (in French)

Préaud, M. (2002) 'L'Imprimerie royale et le cardinal de Richelieu', in *Richelieu. L'Art et le pouvoir.* Cologne: Musée de Beaux arts de Montréal, Wallraf-Richartz Muséum — Fondation Corboud en coédition avec Snoeck-Ducaju et Zoon, pp. 210–217. (in French)

Rice, L. (2010) 'Prints for Pentecost. The Title Plates and Frontispieces to an Annual Sermon in Seicento Rome', in *L'Estampe au Grand siècle. Études offertes à Maxime Préaud. (Matériaux pour l'histoire publiés par l'École des chartes, 9).* Paris: École nationale des chartes, BhF, pp. 235–267.

Riffaud, A. (2011) *Une archéologie du livre français moderne.* Genève: Droz. (in French)

Roger de Piles. (1699) *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages…* Paris: François Muguet. (in French)

Roger de Piles (1725) *De l'utilité des Estampes et de leur usage / Félibien A. Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes […].* Tome 6. Trevoux: De l'Imprimerie de S. A. S. (in French)

Sordet, Y. (2021) *Histoire du livre et de l'édition. Production et circulation, formes et mutation.* Paris: Édition Albin Michel. (in French)

Veyrin-Forrer, J., Jammes, A. (1958) *Les premier caractères de l'Imprimerie royale. Étude sur un spécimen inconnu de 1643.* Paris: A. Jammes. (in French)

Vladimirov, L. I. (1988) *Vseobshhaia istoriia knigi [General History of the Book].* Moscow: Kniga Publ. (in Russain)

Warde, B. (pseud. Paul Beaujon) (1926). 'The 'Garamond' Types Sixteenth and Seventeenth Sources', *The Fleuron*, 5, pp. 131–179.

Wildenstein, G. (1957) *Les graveurs de Poussin au XVIIe siècle.* Paris: Presses universitaires de France. (in French)

УДК 73.04; 003+81'33
DOI 10.24412/2686-7443-2022-4-68-75

Рогов Михаил Анатольевич, кандидат искусствоведения, кандидат экономических наук, доцент. Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (РАНХиГС), Россия, Москва, пр. Вернадского, д. 82–84. 119571; научный руководитель Центра иконографических и визуальных исследований (CIVIS) Фонда «Новое искусствознание», Россия, Санкт-Петербург, Лермонтовский пр., д. 43/1 А. 190103. rogovm@hotmail.com

Rogov Mikhail Anatolievich, PhD in History of Art, PhD in Economics, associate professor. The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA), 82– 84, Vernadskogo Av., 119571 Moscow, Russian Federation; Scientific director of the Center for Iconographic and Visual Studies (CIVIS), New Art Studies Development Foundation, 43/1 A, Lermontovskii Av., 190103 Saint Petersburg, Russian Federation. rogovm@hotmail.com

OPTIMA MATER, ИЛИ О ВИЗУАЛЬНОЙ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ СТАТУИ ГРАФА ОСТЕРМАНА-ТОЛСТОГО, РАНЕНОГО В БИТВЕ ПРИ КУЛЬМЕ, В ЖЕНЕВСКОМ МУЗЕЕ ИСКУССТВА И ИСТОРИИ (MAH)

OPTIMA MATER, OR ABOUT VISUAL INTERTEXTUALITY OF THE STATUE OF COUNT OSTERMAN-TOLSTOY, WOUNDED AT THE BATTLE OF KULM AT GENEVA'S MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE (MAH)

Аннотация. В статье вводится в научный оборот ранее неизвестный вариант скульптуры графа А. И. Остермана-Толстого, раненого при Кульме, из Музея искусства и истории Женевы; идентифицируется изображение миниатюрного портрета матери графа и обсуждается интертекстуальность этого произведения в контексте заказчика. Остерман-Толстой лишился в героической битве левой руки и заказал русскому скульптору Самуилу Ивановичу Гальбергу свой скульптурный портрет с ампутированной левой рукой, с латинской надписью VIDES HORAM NESCIS HORAM (Видишь время, не знаешь час). До сих пор представлялось, что монумент сохранился лишь в авторской уменьшенной копии в Государственном историческом музее и, с утраченной левой рукой, в Ярославском художественном музее. 30 августа 2022 г. на выставке часов в Женеве автор обнаружил каминные часы, которые оказались неизвестной ранее репликой этой скульптуры с инскрипцией OPT[I]MA MATE[R] на медальоне с женским профилем на шее статуи, отсылающей к «Энеиде» Вергилия и «Анналам» Тацита. Русский герой уподобляет себя обращающемуся к небесам и уверенному в долголетии искалеченному Анксуру, выступающему против Энея-Наполеона, а на имя его обожаемой матери, возможно, намекает имя матери Нерона. Интерес заказчика к тематике memento mori, позе симпозиастов semidisteso и этрусских погребальных урн отражает не только классицистические мотивы мемориальной пластики ампира в целом, но, как представляется, и влияние Антонио Кановы. Это проявление визуальной интертекстуальности, то есть взаимодействия визуальных и текстуальных отсылок к «Энеиде» Вергилия и, вероятно, «Анналам» Тацита и скульптуре Venus Victrix Кановы, демонстрирует высокую степень интереса к проявлению эрудиции в области античности в контексте телесности и наполеоновских войн, что позволяет по-новому увидеть личность заказчика в рамках дискурса микроистории и социальной истории искусства.

Ключевые слова: иконография; интертекстуальность; скульптура; Остерман-Толстой; Гальберг; Канова; Анксур; Энеида; Музей искусства и истории Женевы (MAH).

Abstract. The article introduces into scientific circulation a previously unknown version of the sculpture of Count Osterman-Tolstoy, wounded at Kulm, from the Geneva's Musée d'Art et d'Histoire (MAH); the image of a miniature portrait of the count's mother is identified and the intertextuality of this work is discussed in the context of the patronage. Osterman-Tolstoy lost his left arm in the heroic battle at Kulm and commissioned the Russian sculptor Samuil Ivanovich Galberg his sculptural portrait with an amputated left arm, with the Latin inscription VIDES HORAM NESCIS HORAM (You see the time, you don't know the hour). Until now, it seemed that the monument was preserved only in the author's reduced copy in the State Historical Museum (Moscow) and, with the lost left hand, in the Yaroslavl Art Museum. On August 30, 2022, at an exhibition of watches in Geneva, the author discovered a clock, which turned out to be a previously unknown replica of this sculpture with the inscription OPT[I]MA MATE[R] on a medallion with a female profile on the statue's neck, referring to Virgil's Aeneid and the Annals of Tacitus. The Russian hero likens himself to the crippled Anxur, turning to heaven and confident in longevity, opposing Aeneas-Napoleon, and the name of Nero's mother Agrippina, perhaps, hints at the name of his adored mother. The patron's interest in memento mori and the poses of the semidisteso symposia and Etruscan funerary urns reflects not only the classicistic motifs of the Empire-style memorial sculpture in general but also, it seems, the influence of Antonio Canova. This manifestation of visual intertextuality, that is, the interaction of visual and textual references to Virgil's Aeneid and, probably, the Annals of Tacitus and the sculpture Venus Victrix by Canova, demonstrates a high degree of interest in the manifestation of erudition in the field of Antiquity in the context of corporeality and the Napoleonic wars, which allows us to see the identity of the patron within the discourse of microhistory and social history of art.

Keywords: iconography; intertextuality; sculpture; Osterman-Tolstoy; Galberg; Canova; Anxur; Aeneid; Geneva's Musée d'Art et d'Histoire (MAH).

Личность и иконография выдающегося российского военачальника графа Александра Ивановича Остермана-Толстого (1772–1857) [20, с. 56] привлекает активный интерес отечественных исследователей[1], поэтому новые находки арте-

фактов, текстов и, тем более, выявление визуально-текстовой переклички смыслов или интертекстуальности, позволяющей лучше представить контекст, является актуальной темой, которой посвящена эта работа[2].

Инструментарий, применяемый в настоящем исследовании, соответствует текущему научному консенсусу о плюрализме научных стратегий искусствоведения — преимущественно на стыке визуальных исследований и новой социальной истории искусства — в позднейших трактовках Э. Гомбриха, М. Баксандалла, Г. Бельтинга, Р. Болдуина, В. П. Головина [12]. Универсальность концепта интертекстуальности позволяет использовать его для представления иконографической программы интермедиальных произведений (в которых сочетаются вербальные, а также изобразительные и иные, например, музыкальные, хореографические тексты, ольфакторная и тактильная семиотика) как многослойного гипертекста. Это понятие, выработанное, как и значительное число терминов искусствознания, в постмодернистскую эпоху, позволяет сближать контексты создания и восприятия, относящиеся к различным эпохам художественной деятельности. Концепт интертекстуальности, нетривиален, важен и востребован в искусствоведении — об этом свидетельствуют отечественные искусствоведы [10] и филологи [3]. К проблематике интертекстуальности и ее визуального аналога в искусстве Средневековья искусствоведы активно обращаются уже более десятилетия[3]. В недавно защищенной диссертации аппарат визуальной интертекстуальности успешно применялся автором в отношении визуальной типологии в иконографии позднесредневековой иконографической программы «Зерцала человеческого спасения» [14][4], как и в отношении произведений других эпох [15; 16].

17 (29 августа) 1813 г., в момент стратегически важного разгрома русско-прусско-австрийскими войсками корпуса наполеоновского генерала Вандама под Кульмом в Богемии граф получил тяжелейшее ранение левой руки ядром. По свидетельствам адъютантов, рука еще держалась на плечевом суставе, но подлежала немедленной ампутации, его отнесли в более безопасное место, и он поручил понравившемуся ему молодому врачу Кучковскому провести операцию, приказав солдатам петь русскую песню [9, с. 26]. Император Александр I отметил подвиг графа: *«Потерянием руки своей купил победу»* [6, с. 50]. Адъютант графа и управляющий его имением писатель И. И. Лажечников писал, что ампутированная рука была заспиртована, а в 1818 г. граф зарыл ее *«в фамильном склепе своих дядей, графов Остерманов, в ногах у гробниц их, как дань благодарности за их благодеяния и свидетельство, что он не уронил наследованного от них имени»* [9, с. 26].

А. И. Остерман-Толстой не только платил пенсии оперировавшему его врачу и спасшим его солдатам, но в его роскошном петербургском доме на Английской набережной мраморную плиту у камина, на которой стояли ваза и золотой кубок, полученные от императора и богемских магнатов за подвиг в Кульмском сражении, *«поддерживали две статуи (с портретными лицами), изображавшие тех двух гренадеров Павловского полка, которые поддержали и унесли из боя Остермана, когда ему оторвало руку»* [7, с. 95].

В 1822 г. в Риме статую графа исполнил скульптор Самуил-Фридрих Иванович Гальберг (1787–1839); ее позднее приписывали не только ему, но и Антонио Канове, и Василию Ивановичу Демут-Малиновскому [5, с. 12–13]. Эта скульптура находилась там же, в одной из комнат графского дома на Английской набережной: *«Надгробный памятник Остерману, самим им себе заготовленный, на котором он изображен лежащим, опираясь рукою на барабан, как и происходило это при операции; возле лежала оторванная рука, а в барабан были вделаны часы, на которых стрелки означали время получения тяжелой раны, и была надпись латинская Vidit horam; nescit horam! (Видит час, но не знает час, т. е. того часа, в который человека постигнет известная участь)»* [7, с. 95]. Любопытно, что в довольно детализированных описаниях, как правило, отсутствует упоминание медальона с женским профилем на груди статуи, как, впрочем, и гренадерки Лейб-гвардии Павловского полка.

В 1821 г. Остерман-Толстой пытался уговорить Гальберга сделать мраморную копию женской статуи Кановы, но

Илл. 1. Карло Лазинио. Портрет Аграфены Ильиничны Толстой (Бибиковой), 1827. Гравюра резцом и красной водкой, 493 × 400 мм

тот отказался, а Канова подтвердил графу, что это невозможно. [22, с. 125]. Тогда граф заказал Гальбергу эскизы и выбрал для исполнения небольшую мраморную фигурку полулежащей нимфы или девушки *«без исторического или аллегорического значения», а также «мраморную в натуральный рост статую»* [22, с. 12]. Гальберг пишет Остерману-Толстому в июне 1822 г., что исполнил большую фигуру графа, которая трижды падала, и что ради требуемого графом сохранения работы в тайне перенес модель в особую мастерскую, а всем показывать будет маленькую женскую фигурку [22, с. 135]. В сентябре 1822 г. он пишет заказчику, что уже отлил фигуру из гипса [22, с. 136]. 2 января 1825 г. Гальберг сообщает, что в Пизе *«получил кучу маленьких комиссий»* от живущего инкогнито там Остермана-Толстого, который никак не решался, где и кому поручить исполнение статуи из мрамора, хотел лишь как можно менее потратиться на нее [22, с. 148–149], а 12 марта 1826 г. скульптор писал, что *«статуя графа Остермана»* уже давно прибыла на корабле в Петербург [22, с. 154]. До своего второго ареста 2 марта 1826 г. успел увидеть статую декабрист Д. И. Завалишин, живший у графа с 1824 г. Здесь следует подчеркнуть, что значение художественного образа статуи графа Остермана-Толстого требует и требовала в момент ее создания не только интерпретации с точки зрения ее заказчика, но и предназначалась для всеобщего обозрения и даже тиражирования, вовлекая прецедентные (узнаваемые) тексты и образы, обсуждаемые ниже.

Изображение статуи на постаменте с обрамляющей его надписью *«Моя мать»* присутствует на гравюре пунктиром и резцом с портретом матери графа Аграфены Ильиничны Толстой (Бибиковой) (Илл. 1) и на парной гравюре с портретом его дяди Федора Андреевича Остермана (с надписью *«Мой благо-*

Илл. 2. Самуил Иванович Гальберг. Граф Александр Иванович Остерман-Толстой, раненый при Кульме, 1822. Алебастр, 200 × 445 × 180 мм, Ярославский художественный музей, Ярославль, ЯХМ-53401/15, инв. С-17.

а после его смерти статуя была отправлена в село Сарыево на хранение, пока это село не купил некий Трапезников, который *«в 1887 году поднес ее Великому Князю Сергею Александровичу»* [18, с. 139], после чего она была установлена на площадке посреди аллеи, ведущей от главного дома к огороду: *«Точно античное речное божество, занимающее угол во фронтоне храма, полулежит, опираясь на руку воин, бесстрастно глядя поверх другой огромной руки» [5, с. 12–13]. К концу 1920-х гг. «на постаменте-ложе — бронзовая фигура графа Остермана-Толстого, почерневшая и поржавевшая, остается немым свидетелем проходящих, все разрушающих дней и лет»* [5, с. 12–13]. В литературе упоминается копия статуи в натуральную величину, установленная в одной из аллей парка «Архангельское» в имении князя Юсупова» [21, с. 199].

На этом сведения о судьбе монументов обрываются, однако существует корпус памятников кабинетной скульптуры. В мае 1922 г. в ярославский Губернский музей из ризницы Свято-Введенского Толгского монастыря, в некрополе которого были погребены представители ярославской ветви родственников графа князей Голицыных, поступила небольшая

Илл. 3. Самуил Иванович Гальберг. Граф Александр Иванович Остерман-Толстой, раненый при Кульме. 1822. Мрамор белый. 160 × 420 × 160 мм, Музей Отечественной войны 1812 года, Государственный Исторический музей, Москва, ГИМ 68257/10975, инв. И IV 1962.

Илл. 4. Самуил Иванович Гальберг. Граф Александр Иванович Остерман-Толстой, раненый при Кульме. Опубликовано в: Федоров В. П. Император Александр I // Тысяча восемьсот двенадцатый год. Вып. 6. М., 1912, С. 199

детель»). Они были исполнены в 1827 г. итальянским гравером Карло Лазинио [17, стлб. 2039; 8, стлб. 1100], который был привлечен в Пизу для работы над гравюрами, отпечатанными Джованни Хьюге (Gio. Huguet) [24, p. 66] для многочисленных иностранных туристов, совершавших Гран-тур.

В литературе упоминается, что когда графская подмосковная усадьба Ильинское перешла во владение князя Л. М. Голицына, он нашел в кладовой гипсовую статую, сделал с нее бронзовую отливку и поставил в гостиной главного дома,

алебастровая статуя (без изображения ампутированной левой руки) в футляре» [13], и поныне находящаяся в Ярославском художественном музее (Илл. 2).

Мраморная скульптура Самуила Гальберга иногда упоминается как музейный предмет в Санкт-Петербурге в музее Академии художеств [23, с. 5; 1, с. 33]. Другая мраморная скульптура была подарена в июне 1910 г. Музею 1812 года (позднее Военно-историческому музею, в 1926 г. передана в ГИМ) из ризницы Спасо-Андрониковского монастыря [21, с. 199] (Илл. 3 и 4), в котором в церкви Архангела Михаила в 1819 г. графом был устроен придел Усекновения Главы Иоанна Предтечи, поскольку там на кладбище был захоронен его отец Иван Матвеевич Толстой, умерший в 1808 г. [8, с. 82]. В днище барабана прикреплена этикетка фабрики Джованни Хьюге (FABBRICA di GIO. HUGUET in Pisa) по производству качественных алебастровых и мраморных скульптур для туристического магазина на набережной реки Арно в Пизе [26, p. 23]. Надпись *Vides Horam; Nescis Horam* была под огромными старинными часами в интерьере Пизанского собора, впечатлявшими туристов [25, p. 82]. Уже столетием раньше эти часы украшали золотые изображения: с одной стороны (над словами Vides Horam) — персонификации Времени в образе старца, а с противоположной стороны (над словами Nescis horam) — персонификации Смерти [27, p. 24]. По нашему мнению, произведения кабинетной скульптуры могли стать результатом «кучи маленьких комиссий», полученных Гальбергом в конце 1824 г. в Пизе от Остермана-Толстого, который, вероятно, обращался и к Джованни Хьюге в это время.

30 августа 2022 г. автором были обнаружены в коллекции Музея искусства и истории Женевы (MAH) каминные часы (Илл. 5) которые представляют собой неизвестный ранее вариант этой скульптуры, отличающийся материалом, размерами, исполнением (например, ампутированная рука прислонена к левому бедру графа, а не между ногами), и содержащим две надписи, не встречавшихся ранее. Их музейное описание[5] в русском переводе с французского призывает к помощи в интерпретации: *«Надпись “Vidis Horam Nescis Horam” означает “Вы видели час, но не знаете часа [своей смерти]”. На скульптурном объекте есть две другие надписи: одна выгравирована на медальоне, который мужская фигура носит на шее, OPTIMA MATER; другая изображена на митре, стоящей у ее ног, Chatù Sorb (или Chanù dorb)[6]. В категории memento mori (помните, что вы умрете) эти часы предлагают сложное метафорическое прочтение, накапливая символические уровни. Проведенные до сих пор исследования не позволили найти в историческом источнике изображение этого персонажа в состоянии покоя, опирающегося на барабан с императорским гербом, с отрубленной и тщательно запеленутой левой рукой. На митре[7], помещенной у его ног, также изображен двуглавый орел на гребне герба, изображающий всадника на гарцующем коне[8]. Так много указаний, которые должны позволить исследователям и любителям истории помочь нам найти основной смысл этой инсценировки человеческого состояния».* Там же приводится *«надпись, выгравированная по окружности медальона, вокруг бюста женщины со старинной прической: OPT[I]MA MATE[R] (Превосходная мать)».*

Стоит отметить особенность надписей на женевском экспонате: слово «бог» со строчной буквы на гренадерке[9] и неправильно написанное слово «Vidis» вместо «Vides», что напоминает погрешности в тексте на гравюре Карло Лазинио с портретом матери: *«Аграфена Ильинишна Толстоя, Урожде: Бибикова»* и выдает, возможно, иноязычного исполнителя. Другой особенностью этого предмета является постамент, напоминающий саркофаг и сообщающий произведению мемориальный характер.

Автору удалось обнаружить смысловые связи с инскрипцией на медальоне с женским профилем на груди статуи. Согласно Тациту (Анналы, XIII, 1, 5) [19, с. 214], Optima

Илл. 5. Каминные часы. Белый мрамор, золоченная латунь, эмаль, деревянная основа (груша), вороненая сталь. 265 × 402 × 212 мм. Музей искусства и истории Женевы (MAH), Женева, Inv. AD 3720.

Илл. 6. Этрусская погребальная урна, 160–140 гг. до н.э. Терракота со следами полихромии. 1118 × 940 × 559 мм. Вустерский музей искусств, Вустер, Object Number: 1926.19.

Mater — это пароль, избранный Нероном для преторианской гвардии в честь своей матери Агриппины. Имя матери графа Аграфена — это вариант имени Агриппина. «При воспоминании о матери своей у него нередко выступали слезы; с миниатюрным портретом ее, который носил на груди, он никогда не расставался.» [9, с. 31]. Свою младшую (внебрачную) дочь Агриппину Остерфельд [20, с. 56] граф назвал, видимо, в честь своей матери. В семье Агриппины Остерман-Толстой продолжал жить в Женеве и там скончался в 1857 г. Вероятно, из семьи и происходит экспонат в женевском музее.

Выражение optima mater Нерон, скорее всего, позаимствовал из Энеиды Вергилия. В десятой книге рассказывается как вошедший в раж Эней в бою отсекает левую руку Анксуру (соратнику царя италийского племени рутулов Турна), который, веря в силу заклинаний, обращается к небесам, обещая прожить долгие годы, до седин. Чтобы воспрепятствовать Энею, выступает Тарквит, но Эней сносит ему голову, переворачивает теплое тело и произносит над устрашающими останками, оставленными им на съедение птицам или рыбам, такие слова: «...non te optima mater condet humi patrioque onerabit membra sepulcro...» (Vergil, Aeneid, 10, 557-558). Известные автору литературные русские переводы этих слов недостаточно точны для целей этой статьи, поэтому приведем свой вариант: «...не похоронит тебя добрая мать в землю и в отчизну не перенесет конечности в гробницу...». Сравнение Наполеона с Энеем использовалось и в изобразительном искусстве (Илл. 9), так что отважный Анксур — поразительно подходящий для Остермана-Толстого античный образ потерявшего в бою левую руку и обращающегося к небесам с обещанием дожить до самых седин соратника враждебного разъяренному Энею-Наполеону царя рутулов (rutuli). Этот этноним среди прочих употреблялся и для обозначения населения Руси [2, с. 90], но, мог ли граф знать об этом — неизвестно, и в данном контексте это, по-видимому, совпадение. Остерман-Толстой счастливо избежал участи врагов Энея: он сохранил и похоронил ампутированную конечность в гробнице своих дядей, его миниатюрные кенотафы были переданы в монастыри, где были захоронены его отец и род его племянников. Конечно, заказывая их, он не мог знать наверняка, что действительно благополучно доживет в Женеве до 85 лет, а после смерти его останки увезут перезахоранивать на Родину, в родовой склеп [20, с. 56], но, возможно, инскрипции на женевских часах могли быть нанесены в конце жизни графа. Таким образом медальон с женским портретом и девизом Optima Mater является своего рода импрезой, и, как представляется, олицетворяет образ матери и родины графа и его триумф над, казалось бы, уготованной ему судьбой искалеченного могущественным врагом легендарного альтер эго. Провиденциализм и патриотизм заказчика подчеркивается нанесенной на самый верх гренадерки надписью «Съ нами богъ», хотя эта надпись должна располагаться на этой шапке гораздо ниже.

Здесь уместно привести наблюдение, возможно, проливающее свет на предпочтения заказчика. Себя Остерман-Толстой предпочел изобразить в античной позе semidisteso полулежащего, опирающегося на локоть мужчины, характерной, например, для мемориального искусства в изображениях симпосиастов, возлежащих на клиниях. На Илл. 6. представлен пример этрусской погребальной урны, предположительно, военного человека, находящегося в этой позе. Этот антикизирующий прием характерен для искусства классицизма, как и сама концепция репрезентации современных ему воинов в античных образах, но, кажется, здесь есть нечто большее, чем воспроизведение ситуации во время ампутации руки Остермана-Толстого и античного мемориального мотива. Мать графа на портрете тоже изображена опирающейся на локоть (Илл. 1). На гравюре, на которой изображен граф с детьми (Илл. 7), он также принимает похожую позу. Уже упоминалось, что Остерман-Толстой уговаривал Гальберга сделать копию с женской статуи Кановы и взамен выбрал полулежащую фигурку нимфы. Предпочтения графа, вероятно, отражали влияние композиций Кановы, восходящих к его скульптурному портрету сестры Наполеона принцессы Полины Боргезе (Бонапарт) в образе Венеры Победительницы (Venus Victrix, 1808) (Илл. 8). Это побуждает искать и сопоставлять контексты телесности и недавней войны. В статуе Остермана-Толстого отсутствует пафос отрубающего себе руку с клеймом Наполеона плененного русского крестьянина — бронзового «Русского Сцеволы» В. И. Демут-Малиновского (1813, Государственный Русский музей). Здесь — возвышенный образ исполненного достоинства искалеченного русского генерала-победителя, с известным

Илл. 7. Карло Лазинио. Портрет А. И. Толстого-Остермана с детьми. 1827. Гравюра резцом и красной водкой. 560 × 715 мм. Музей-усадьба «Мураново» Ф. И. Тютчева. КП 2243

Илл. 8. Антонио Канова. Полина Боргезе (Бонапарт) в образе Венеры Победительницы (Venus Victrix). 1808. Мрамор. 920 × 1920 мм. Галерея Боргезе, Рим, Inv. LIV.

веризмом предъявляющий зрителю ампутированную конечность, превращающуюся в своего рода ex voto на алтаре войны. Он контрастирует с ассоциацией о статуе некогда прекрасной, а ныне умирающей в Риме неподалеку сестры побежденного Наполеона, напоминая о бренности тела и хрупкости жизни.

Руководствовался ли этими соображениями граф в действительности? Так или иначе, интерес к memento mori у А. И. Остермана-Толстого проявлялся: например, после ранения граф всегда опирался на толстую камышовую трость с набалдашником в виде черепа, оформление которого прокомментировал царю, ссылаясь на латинскую пословицу: Hodie mihi, cras tibi (Сегодня мне, завтра тебе) [3].

Подытоживая, укажем основные выводы этого исследования. Во-первых, в научный оборот вводятся каминные часы (MAH, Inv. AD 3720), которые представляются образцом, принадлежавшим А. И. Остерману-Толстому в Женеве, возможно, наиболее близко выражающим его замысел и более ранним, чем остальные кабинетные скульптуры (или репликой такого образца). Во-вторых, установлено, что медальон на груди статуи графа изображает миниатюрный портрет его матери Аграфены Ильиничны Толстой (Бибиковой), который он постоянно носил. В-третьих, надпись на медальоне «Optima Mater» (Превосходная мать) содержит явный комплиментарный по отношению к матери уровень смысла и скрытые аллюзии на ранение и функцию будущего надгробья или кенотафа, а возможно, и на имя матери. Интерес заказчика к тематике memento mori и позе semidisteso отражает не только классицистические мотивы мемориальной пластики ампира в целом, но и влияние Антонио Кановы. Это проявление визуальной интертекстуальности, то есть взаимодействия визуальных и текстуальных отсылок к «Энеиде» Вергилия и, вероятно, «Анналам» Тацита и скульптуре Venus Victrix Кановы, демонстрирует высокую степень интереса к проявлению эрудиции в области Античности в контексте телесности и недавней войны, что позволяет по-новому увидеть личность заказчика в рамках дискурса микроистории и социальной истории искусства.

Илл. 9. Джон Годфруа. Эней и Анхиз бегут из горящей Трои. 1809. Резцовая гравюра. 530 × 395 мм. Муниципальная библиотека, Вогера, Codice di Catalogo Nazionale 0300216161.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] См. например, сайт Ostermanniana.ru, созданный музееведом В. Б. Двораковским, которому автор выражает благодарность за ценные замечания.

[2] Автор выражает признательность за консультации Е. М. Букреевой, А. О. Васильченко, А. Ю. Трохимовскому (Государственный исторический музей), Е. А. Вороновой, Н. М. Пискуновой (Ярославский художественный музей), Т. П. Бородиной, С. А. Тимашовой, М. В. Чечеговой (Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств), Т. Ю. Гусаковской (Государственный музей-заповедник «Архангельское»).

[3] Intervisuality in Medieval Art (University of Glasgow, 15–17 Apr 2010).

[4] В поддержку этой методологической позиции необходимо процитировать отзыв ведущего научного сотрудника Государственного института искусствознания, доктора философских наук, профессора И. В. Кондакова на автореферат этой диссертации: «...работа чрезвычайно важна в методологическом отношении. Автор смело и последовательно раздвигает границы искусствоведческого исследования в соответствии с современным пониманием принципов интертекстуальности (обоснованных Юлией Кристевой и в дальнейшем развитых европейскими и отечественными исследователями) и интермедиальности (сформулированных О. Ханзен-Лёве и его последователями в Австрии, Германии и др. европейских странах, а сегодня и в России). Именно подобная комплексная методология анализа произведений искусства, представленных множеством разрозненных артефактов, позволяет представить иконографическую программу в многомерном художественном пространстве как своего рода гипертекст, имеющий свои визуальные, вербальные, философские и религиозные составляющие, что принципиально для понимания произведений искусства, удаленных от современного реципиента и исследователя. Это выдающееся достижение диссертанта, заслуживающее дальнейшего обоснования развития — как с теоретической, так и исторической точек зрения.» (по состоянию на 20.11.2022). URL: https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Vlojenia/000000814_Otzivi_2.pdf

[5] Horloge de cheminée , inv. AD 3720, Musée d'art et d'histoire de Genève (по состоянию на 20.11.2022). URL: https://collections.geneve.ch/mah/oeuvre/horloge-de-cheminee/ad-3720

[6] Съ нами богъ.

[7] Гренадерская шапка Лейб-гвардии Павловского полка.

[8] Георгий Победоносец.

[9] Автор благодарит за это наблюдение В. Б. Двораковского.

Список литературы:

1. *Бедретдинова Л. М.* Александровский ампир. М.: Белый город, 2008. 48 с.
2. *Виноградов А. Е.* Rugi и формы этнонима Русь в средневековых европейских источниках: связь или совпадение? // Локус: люди, общество, культуры, смыслы. 2021. Т. 12. № 1. С. 90–103.
3. *Горшкова Н. Э., Чернявская В. Е.* Визуальная интертекстуальность как способ смыслопорождения // Коммуникативные исследования. 2021. Т. 8. № 4. С. 689–700.
4. Граф Остерман-Толстой (Биографический очерк, заимствованный из прусской газеты “Zeit”) // Сын Отечества. 1857. № 18. Мая 5-го. С. 415–416.
5. *Греч А. Н.* Венок усадьбам // Памятники отечества. 1994. №3–4. С. 12–13.
6. *Двораковский В. Б.* Герой сражения при Кульме // Красногорье. 2013. № 17. С.45–55.
7. *Завалишин Д. И.* Воспоминание о графе А. И. Остермане-Толстом // Исторический вестник. 1880. № 5. С. 92–99.
8. Историческое описание Московского Спасо-Андроникова монастыря. М.: Издано в Университетской типография (Катков и Ко.), 1865. 138 с.
9. *Лажечников И. И.* Несколько заметок и воспоминаний по поводу статьи «Материалы для биографии А. П. Ермолова». М.: Директ-Медиа, 2014. 37 с.
10. *Лукичева К. Л.* История искусства после «новой истории искусства» // Новое литературное обозрение. 2011. № 112. С. 364–374.
11. *Морозов А. В.* Каталог моего собрания русских гравированных и литографированных портретов. Т. 4. Р — Я, Фита. М.: Общество скоропечатни А. А. Левинсон, 1913. 987–1224 стб., VIII с. 366–483 л.л. таблиц с портретами.
12. *Назарова О. А.* Взгляд эпохи: как социальная история искусства изменила историю искусства итальянского Возрождения // Искусствознание. 2019. № 1. С. 10–35.
13. *Пискунова Н. М.* «Граф А. И. Остерман-Толстой, раненый при Кульме». Модель С. И. Гальбера 1822 г. (к истории поступления в Ярославский художественный музей) // XIX научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): Сб. статей. Ярославль: Ярославский художественный музей, 2015. С. 162–166.
14. *Рогов М. А.* Иконография «Зерцала человеческого спасения» в немецком и нидерландском искусстве XV века : дисс ... канд. искусств. 17.00.04. Санкт-Петербург, 2022. 257 с.
15. *Рогов М. А.* Меццо-тинто с посмертным портретом сына Иоганна Купецкого: интертекстуальность бимедиального произведения // «В ответ на лучшие дары»: Венок к 63-му дню рождения Александра Евгеньевича Махова / Сост., авт. предисл. *А. Львова*; Общая редакция *О. Л. Довгий, А. Львовой*. Тула: Аквариус, 2022. С. 388-394.
16. *Рогов М. А.* Иконографические мотивы «Чудес Богоматери», профессиональных нищих, Двора чудес и живопись Иеронима Босха: визуальная интертекстуальность // Новое искусствознание. 2022. № 3. С. 6–19.
17. *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. 3 : П — Ф. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1888. [2] с., 1421–2208 стб. : ил.
18. *Степанов М. П.* Село Ильинское. Исторический очерк. М.: Синодальная типография, 1900. [2], XII, 304, [4] с., 1 л. ил.
19. *Тацит Корнелий*. Сочинения в двух томах. Т. 1: Анналы. Малые произведения. М.: Ладомир, 1993. 444 с.
20. *Токарев А. В.* Возвращение генерала от инфантерии графа А. И. Остермана-Толстого в Россию // Военно-Исторический журнал. 2007. № 3. С.54–57.
21. *Федоров В. П.* Император Александр I // Тысяча восемьсот двенадцатый год. 1912. Вып. 6. С. 199.
22. *Эвальд В. Ф.* Скульптор Самуил Яковлевич Гальберг в его заграничных письмах и записках. 1818–1828. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1884. 185 с.
23. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, Т. 8 (15): Гальберг — Германий. СПб.: Типография Акционерного Общества Брокгауз-Ефрон, 1892. 478 [4] с.

24. *Cassinelli P.* Carlo Lasinio. Incisioni. Olschki, 2004, xxviii-106 pp. con 79 ill. f.t.
25. *C. M. Catherinet de Villemarest and Louet.* The Hermit in Italy, or Observations on the Manners and Customs of Italy. Vol. 1. London: Cox and Baylis,1825. 295 p.
26. Mario Noferi, Giacomo Savini Loiani G. S. (1768–1842): Pisa e Livorno nel primo Ottocento attraverso gli occhi di un petit maître bolognese. Pisa: Felici Editore, 2005. 112 p.
27. *Martini G.* Theatrum basilicae Pisanae in quo praecipuae illius partes enarrationibus, iconibusque ostenduntur. Romae: Ex typographia Antonii de Rubeis in Platea Cerensi, 1725. 168 p.
28. *Stevens M.* The Intertextuality of Late Medieval Art and Drama // New Literary History. 1991. Vol. 22, No. 2, Probings: Art, Criticism, Genre. P. 317–337.

References

Bedretdinova, L. M. (2008) *Aleksandrovskii ampir [Alexander Empire].* Moscow: Belyi gorod Publ. (in Russian)

Brokgaus, Efron (1892) *Entsiklopedicheskii slovar' Brokgauza i Efrona, T. 8 (15): Gal'berg — Germanii [Encyclopedic Dictionary of Brockhaus and Efron, Vol. 8 (15): Galberg — Germanium].* Saint Petersburg: Tipografiia Aktsionernogo Obshchestva Brokgauz-Efron Publ. (in Russian)

Gorshkova N. E., Chernyavskaya V. E. (2021) 'Visual Intertextuality as a Way of Generating Meaning', *Kommunikativnye issledovaniia [Communicative Studies],* 8 (4), pp. 689–700. (in Russian)

Cassinelli, P. (2004) *Carlo Lasinio. Incisioni.* (in Italian)

Catherinet de Villemarest, C. M. and Louet (1825). *The Hermit in Italy, or Observations on the Manners and Customs of Italy.* Vol. 1. London: Cox and Baylis.

Count Osterman-Tolstoy (Biographical Sketch, Borrowed from the Prussian Newspaper "Zeit") (1857), *Syn Otechestva [Son of the Fatherland],* pp. 415–416. (in Russian)

Dvorakovskii, V. B. (2013) 'Hero of the Battle of Kulma', *Krasnogor'e*, 17, pp. 45–55. (in Russian)

Eval'd, V. F. (1884) *Skul'ptor Samuil Iakovlevich Gal'berg v ego zagranichnykh pis'makh i zapiskakh. 1818–1828 [Sculptor Samuil Yakovlevich Galberg in His Foreign Letters and Notes. 1818–1828].* Saint Petersburg: Tip. M. M. Stasiulevicha Publ. (in Russian)

Fedorov, V. P. (1912) 'Emperor Alexander I', *Tysiacha vosem'sot dvenadtsatyi god [The Year Eighteen Hundred and Twelve],* 6, p. 199. (in Russian)

Grech, A. N. (1994) 'Wreath for Estates', *Pamiatniki otechestva [Monuments of the Fatherland],* 3–4, pp. 12–13. (in Russian)

Istoricheskoe opisanie Moskovskogo Spaso-Andronikova monastyria [Historical Description of the Moscow Spaso-Andronikov Monastery] (1865). Moscow: Katkov i Ko. Publ. (in Russian)

Lazhechnikov, I. I. (2014) *Neskol'ko zametok i vospominanii po povodu stat'i "Materialy dlia biografii A. P. Ermolova" [Several Notes and Memoirs on the Article "Materials for the Biography of A. P. Yermolov"].* Moscow: Direkt-Media Publ. (in Russian)

Lukicheva, K. L. (2011) 'The History of Art after the "New History of Art" ', *Novoe Literaturnoe obozrenie [New Literary Observer],* 112, pp. 364–374. (in Russian)

Mario Noferi, Giacomo Savini Loiani G. S. (1768–1842): Pisa e Livorno nel primo Ottocento attraverso gli occhi di un petit maître bolognese (2005). Pisa: Felici Editore. (in Italian)

Martin, G. (1725) *Theatrum basilicae Pisanae in quo praecipuae illius partes enarrationibus, iconibusque ostenduntur.* Romae: Ex typographia Antonii de Rubeis in Platea Cerensi. (in Latin)

Morozov, A. V. (1913) *Katalog moego sobraniia russkikh gravirovannykh i litografirovannykh portretov [Catalog of My Collection of Russian Engraved and Lithographed Portraits].* Vol. 4. Moscow: A. A. Levinson Publ. (in Russian)

Nazarova, O. A. (2019) 'The Vision of an Age: How Social Art History Changed the Art History of the Italian Renaissance', *Iskusstvoznanie [Art Studies],* 1, pp. 10–35. (in Russian)

Piskunova, N. M. (2015) ' "Count A. I. Osterman-Tolstoy, Wounded at Kulm." Model S. I. Galber 1822 (on the History of Admission to the Yaroslavl Art Museum)', in *19 nauchnye chteniia pamiati Iriny Petrovny Bolottsevoi (1944–1995) [19th Scientific Readings in Memory of Irina Petrovna Bolottseva (1944–1995)].* Iaroslavl': Yaroslavl Art Museum Publ., pp. 162–166. (in Russian)

Rogov, M. A. (2022) 'Iconography of the "Speculum humanae salvationis" in German and Netherlandish Art of the 15th Century', PhD Thesis, Russian Herzen State Pedagogical University, St. Petersburg. (in Russian)

Rogov, M. A. (2022) 'Mezzotint with a Posthumous Portrait of Johann Kupetsky's Son: the Intertextuality of a Bimedial Artwork', in L'vova, A. et. al. *"V otvet na luchshie dary" Venok k 63-mu dnyu rozhdeniia Aleksandra Evgen'evicha Makhova ["In Response to the Best Gifts": A Wreath for the 63rd birthday of Alexander Evgenievich Makhov].* Tula: Aquarius Publ., pp. 388–394. (in Russian)

Rogov, M. A. (2022) 'Iconographic Motifs of the "Miracles of Our Lady", Professional Beggars, "the Court of Miracles" and the Hieronymus Bosch's Paintings: Visual Intertextuality', *Novoe Iskusstvoznanie [New Art Studies],* 3, pp. 6–19. (in Russian)

Rovinskii, D. A. (1888) *Podrobnyi slovar' russkikh gravirovannykh portretov [Detailed Dictionary of Russian Engraved Portraits].* Vol. 3. Saint Petersburg: Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ. (in Russian)

Stepanov, M. P. (1900) *Selo Il'inskoe. Istoricheskii ocherk [The Village of Ilyinskoye. Historical Essay].* Moscow: Sinodal'naia tipografiia Publ. (in Russian)

Stevens, M. (1991) 'The Intertextuality of Late Medieval Art and Drama', *New Literary History*, 22(2), pp. 317–337. (in Russian)

Tatsit Kornelii (1993) *Sochineniia v dvukh tomakh. T. 1: Annaly. Malye proizvedeniia [Works in Two Volumes. Vol. 1: Annals. Small Works].* Moscow: Ladomir Publ. (in Russian)

Tokarev, A. V. (2007) 'Return of the General of Infantry Count A. I. Osterman-Tolstoy to Russia', *Voenno-Istoricheskii zhurnal [Military History Journal],* 3, pp. 54–57. (in Russian)

Vinogradov, A. E. (2021) 'Rugi and the Forms of the Ethnonym Rus in Medieval European Sources: Connection or Coincidence?', *Lokus: liudi, obshchestvo, kul'tury, smysly [Locus: people, Society, Cultures, Meanings],* 12 (1), pp. 90–103. (in Russian)

Zavalishin, D. I. (1880) 'Recollection of Count A. I. Osterman-Tolstoy', *Istoricheskii vestnik [Historical Bulletin],* 5, pp. 92–99. (in Russian)

УДК 72.035.5
DOI 10.24412/2686-7443-2022-4-76-89

Петрова Ольга Валентиновна, кандидат искусствоведения, заведующий Сектором научных исследований истории и реставрации памятников архитектуры. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. olgapetrova13@gmail.com. ORCID ID 0000-0003-1129-2187.

Petrova Olga Valentinovna, PhD in Art History, Head of the Sector for Scientific Research of History and Restoration of Architectural Monuments. The State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaia Emb., 190000 St. Petersburg, Russian Federation. olgapetrova13@gmail.com. ORCID ID 0000-0003-1129-2187

АНСАМБЛЬ ДВОРЦОВОЙ ПЛОЩАДИ В КОНЦЕ XIX — НАЧАЛЕ XX ВЕКА. НОВЫЕ ЧЕРТЫ, РЕСТАВРАЦИИ, ПРОЕКТ РЕКОНСТРУКЦИИ

ENSEMBLE OF THE PALACE SQUARE IN THE LATE 19TH — EARLY 20TH CENTURY. NEW FEATURES, RESTORATIONS, RECONSTRUCTION PROJECT

Аннотация. Статья посвящена недостаточно освещенным в литературе изменениям, которые происходили с ансамблем Дворцовой площади в конце XIX — начале XX вв. На первый взгляд может показаться, что ансамбль совсем не изменился после того, как завершилось его формирование в середине XIX в. Однако внимательное изучение архивных документов, рукописных и опубликованных исследований показало, что время внесло заметные коррективы в облик этого градостроительного шедевра. Во второй половине XIX — начале XX вв. проявился интерес представителей Двора и интеллигенции к стилистическим особенностям зданий на Дворцовой площади, которую стали рассматривать как архитектурное наследие Санкт-Петербурга. Появление в ансамбле новых ярких деталей «в духе Растрелли» (ограды Собственного сада с эффектной решеткой, металлических ворот въездных арок, ограждений пандусов) усилило восприятие современниками Зимнего дворца как исторической резиденции русских монархов. Однако вопреки историческим данным, в этот период был существенно изменен цвет фасадов построек на Дворцовой площади, ряд утраченных архитектурных деталей и элементов декора заменили копиями, отличавшимися от оригиналов как материалом, так и стилистикой исполнения. На внешний облик одного из важнейших столичных ансамблей в начале XX в. в первую очередь влияли личные представления о красоте, архитектурных стилях и их особенностях представителей высшей власти государства и ответственных за ремонты этих построек лиц. В конце XIX — начале XX вв. к ансамблю вплотную подступили садовые массивы, что повлияло на его положение в городской среде. Существовал нереализованный проект кардинальной реконструкции самого пространства площади, на которой планировалось устроить цветники, установить фонтаны и посадить деревья. Изменения, произошедшие с ансамблем Дворцовой площади в конце XIX — начале XX вв., придали ему новые черты и оставили в его облике след своей эпохи.

Ключевые слова: Дворцовая площадь; архитектурный ансамбль; стиль; реставрация; фасады; реконструкция; Зимний дворец; Ф. Растрелли; здания Главного штаба и Гражданских министерств; К. И. Росси; Александровский сад; Собственный Его императорского величества сад; ворота Зимнего дворца; Р. Ф. Мельцер; император Николай II.

Abstract. The article is about insufficiently covered in the literature changes, that the Palace Square ensemble underwent in the late 19th — early 20th centuries. At first glance, it may seem that the ensemble has not changed at all after its formation was completed in the middle of the 19th century. However, a careful study of archival documents, handwritten and published studies has shown that time has made noticeable adjustments to the appearance of this urban masterpiece. In the second half of the 19th — early 20th centuries representatives of the court and the intelligentsia showed interest in the stylistic features of the buildings on Palace Square, which began to be regarded as the architectural heritage of St. Petersburg. The appearance of new bright details in the ensemble “in the spirit of Rastrelli” (the fence of His Majesty’s garden with a spectacular lattice, metal gates of entrance arches, and ramps fences) strengthened the perception of the Winter Palace by contemporaries as the historical residence of Russian monarchs. However, contrary to historical data, during this period the color of the facades of buildings on the Palace Square was significantly changed, a number of lost architectural details and decorative elements were replaced with copies that differed from the originals both in material and style of execution. The appearance of one of the most important metropolitan ensembles at the beginning of the 20th century was primarily influenced by personal ideas about beauty, architectural styles and their features of representatives of the highest authorities of the state and those responsible for the repairs of these buildings. In the late 19th — early 20th centuries two gardens came close to the ensemble, which affected its position in the urban environment. There was an unrealized project of a radical reconstruction of the space of the square itself, with flower beds, fountains, and plant trees. The changes of the ensemble of Palace Square in the late 19th — early 20th centuries gave it new features and left a trace of its era in its appearance.

Keywords: Palace Square; architectural ensemble; style; restoration; facades; reconstruction; Winter Palace; F. Rastrelli; buildings of the General Staff and Civil Ministries; K. I. Rossi; Alexander Garden; His Imperial Majesty's own garden; gates of the Winter Palace; R. F. Meltzer; Emperor Nicholas II.

Дворцовая площадь в Санкт-Петербурге — один из самых известных в мире архитектурных ансамблей. История его создания неоднократно привлекала к себе внимание исследователей[1]. Однако в большинстве публикаций основное внимание авторов сосредоточено на периоде формирования ансамбля в первой половине XIX в. В тени остались преобразования Дворцовой площади и окружающего ее городского пространства в конце XIX — начале XX вв., так как

ансамбль полностью сложился к 1840-м гг., и его дальнейшая трансформация долгое время не казалась исследователям заслуживающей внимания.

Данная статья посвящена именно тем недостаточно освещенным в литературе изменениям, которые происходили со зданиями на Дворцовой площади уже после того, как ее ансамбль окончательно сформировался. Внимательное изучение архивных материалов, ряд из которых впервые проанализирован в этой работе, рукописных и опубликованных исследований показало, что во второй половине XIX — начале XX вв. проходили ремонты, в ходе которых существенно менялся цвет фасадов построек на площади, утраченные архитектурные детали и элементы декора заменяли копиями, иногда отличавшимися от оригиналов как материалом, так и стилистикой исполнения. Все эти изменения сопровождались обширной перепиской между различными ведомствами и министерствами, в ходе которой обсуждались важнейшие вопросы о том, как следует подходить к реставрации исторических зданий. В начале XX в. существовал проект кардинальной реконструкции самого пространства площади, на которой планировалось устроить цветники, установить фонтаны и посадить деревья. Кроме того, в этот период к ансамблю вплотную подступили садовые массивы, что существенно повлияло на его положение в городской среде.

Цель данной работы — выявление объективной картины развития ансамбля Дворцовой площади и реставраций составляющих его построек в конце XIX — начале XX вв. на основе обобщения разрозненных сведений, сохранившихся в многочисленных архивных источниках и публикациях. Также в работе ставится задача определения причин противоречивых решений реставрационной практики того времени по отношению к зданиям ансамбля. Преобразования Дворцовой площади на рубеже XIX–XX вв. рассматриваются во взаимосвязи со всей предыдущей историей формирования ансамбля с начала XVIII в.

Анализ материала в контексте общих тенденций развития русской и европейской архитектуры рубежа XIX–XX вв. не входит в задачи данной статьи. Это тема для дальнейших исследований.

Необходимо кратко остановиться на истории создания ансамбля Дворцовой площади, прежде чем рассматривать период его трансформации в конце XIX — начале XX вв.

Дворцовая площадь далеко не сразу приобрела парадный облик. Несколько этапов развития этой территории подготовили предпосылки для создания в XIX в. величественного и гармоничного ансамбля.

В царствование Петра I район будущей Дворцовой площади был местом торговли, кулачных боев и публичных наказаний. Там располагались стихийно возникшие Морской и Сенной рынки, кабак для простолюдинов, были установлены позорные столбы, на которых подолгу находились головы и тела казненных преступников [15, с. 229–239].

Парадный характер этот район Санкт-Петербурга получил только в 1730-е гг., когда на северной границе луга, впоследствии превратившегося в площадь, по проекту архитектора Ф. Растрелли был построен грандиозный комплекс дворца императрицы Анны Иоанновны (включивший бывший дом генерал-адмирала Ф. М. Апраксина), а напротив него вдоль Большой Луговой улицы выстроились каменные трех- и четырехэтажные дома с торжественными барочными фасадами [3, с. 33–54; 15, с. 230–239]. Дворцовый луг имел в то время неправильную форму, так как застройка по его краям шла вдоль Невы и по Большой Луговой улице, протянувшейся параллельно Мойке. Наружный вал Адмиралтейской крепости и окружающий ее канал углом врезались в территорию будущей площади, рассекая ее пространство. Размеры луга значительно превосходили размеры современной Дворцовой площади, так как его западной границей была трасса Невского проспекта (в то время называвшегося Большой перспективой) от Зеленого моста до укреплений Адмиралтейства.

В 1750-е гг. в период правления Елизаветы Петровны здание Зимнего дворца оказалось недостаточно обширным для размещения растущего штата придворных и многочисленных дворцовых служб. Императрица решила значительно расширить свою резиденцию. В 1754 г. архитектор Ф. Растрелли представил окончательный проект перестройки, в соответствии с которым следовало кардинально изменить планировку и фасады дворца и возвести фактически новую постройку на месте старой резиденции и расположенных восточнее нее зданий. Работы начались в 1754 г. и в основном закончились в 1762 г. [4, с. 55–77]. Для возведения нового дворца были сломаны дома, построенные еще в петровское время для С. Л. Рагузинского-Владиславича, П. И. Ягужинского и Г. П. Чернышова и Ф. М. Апраксина. Освободившиеся территории использовали для возведения новых корпусов, сформировавших замкнутую композицию здания в форме каре с большим крестообразным внутренним двором. Фасады дворца были решены архитектором поразному. Их пластичность и многообразие декора соответствовали эстетике зрелого барокко.

После окончания строительства внешний вид дворца на протяжении последующих десятилетий менялся очень незначительно. Новая резиденция своими грандиозными размерами (высота здания более двадцати метров) сразу задала новый масштаб всей окружающей его застройке.

В середине 1760-х гг. императрицей Екатериной II был одобрен предложенный архитектором А. В. Квасовым проект изменения границ придворцового луга, который в это время стали все чаще именовать Дворцовой площадью. Юго-восточной границей оставалась Луговая-Миллионная (ранее Большая Луговая) улица, точнее ее отрезок между Миллионной улицей и Водяным переулком. Юго-западную границу площади Квасов наметил в виде дуги, которая проходила от восточного угла Адмиралтейского рва до Луговой-Миллионной улицы (в месте расположения Водяного переулка). По проекту Ю. М. Фельтена вдоль новой дугообразной юго-западной границы площади в 1779–1784 гг. за казенный счет были построены два дома. На стадии завершения строительства императрица Екатерина II передала эти здания в собственность А. Д. Ланского и Я. А. Брюса [6, с. 4–10; 30, с. 210–213]. Эти дома, расположенные полукругом по юго-западной границе площади, соответствовали Зимнему дворцу своими размерами. Они воспринимались как единое вытянутое по дуге четырехэтажное здание с торжественно оформленными порталами. Продолжением этой постройки (на углу с Невским проспектом) был четырехэтажный дом П. Перкина (Ж. Б. Валлен-Деламот, А. В. Квасов, 1768–1775), в котором с 1779 г. располагалось Вольное экономическое общество [30, с. 222].

С появлением домов Ланского и Брюса окончательно определились границы Дворцовой площади. Эти здания частично сохранились до настоящего времени. К. И. Росси не снес, а буквально включил их (вместе с многочисленными дворовыми флигелями) в новый грандиозный комплекс Главного штаба и Гражданских министерств (1819–1829), расположившийся по дуге длиной около 580 метров, раскрытой в сторону Зимнего дворца[2]. Дома Ланского и Брюса составили западное крыло, где разместились подразделения Главного штаба русской армии. Росси оформил по-новому общий фасад этих зданий и переделал часть интерьеров. Многие парадные помещения Главного штаба сохранили отделку 1780–1790-х гг. [6, с. 13]. Симметрично западному крылу (по дуге) К. И. Росси спроектировал восточное крыло для размещения Министерств иностранных дел и финансов. Перед началом строительства были выкуплены в казну и разобраны дома на Луговой-Миллионной улице, большинство из которых существовало с 1730 – 1740-х гг. На их месте возвели новые корпуса. К началу 1830-х гг. здания Главного штаба и Гражданских министерств, объединенные величественной аркой, были воздвигнуты напротив Зимнего дворца. Триумфальную арку венчала скульптурная композиция, изображающая крылатую Славу на колеснице с упряжкой в шесть коней [1, с. 222–224; 11, с. 23–25; 18, с. 22–24; 36, с. 8–34].

Илл. 1. Почтовая открытка. Вид Дворцовой площади в сторону Александровского сада. Начало XX в. Архив КГИОП, Санкт-Петербург

Росси написал о построенных им на Дворцовой площади зданиях: «Размеры предлагаемого мною проекта превосходят те, которые Римляне считали достаточными для своих памятников» [цит. по: 28, с. 23].

В 1829–1834 гг. по проекту архитектора О. Монферрана на Дворцовой площади была воздвигнута Александровская колонна. Этот памятник был возведен в память об Александре I и одновременно увековечивал военную славу России, ее победы над армией Наполеона [10; 18, с. 25–28; 23]. Колонна подчеркнула колоссальный размер Дворцовой площади.

Возведение по проекту А. П. Брюллова здания Штаба Гвардейского корпуса в 1837–1843 гг. завершило формирование ансамбля Дворцовой площади [37, л. 32–91]. Согласованность фасадов расположенных на ней зданий впоследствии дополнила перестройка домов Вольного экономического общества и Депо карт, осуществленная по проекту И. Д. Черника в 1845–1846 гг. Перестроенные здания со стороны Дворцовой площади практически слились с Главным штабом благодаря схожей декоративной отделке.

Барельефы пьедестала Александровской колонны перекликаются со скульптурным убранством комплекса зданий Главного штаба и Гражданских министерств и с декором главного фасада Штаба Гвардейского корпуса. Идея победы над Наполеоном и в целом воинской славы России пронизывает все пространство площади. Строгость фасадов зданий Главного штаба и Гражданских министерств оттеняет сложную пластику и обилие декора Зимнего дворца, сохранившего в ансамбле доминирующую роль.

В первой половине XIX в. Дворцовая площадь входила в состав грандиозного ансамбля, состоящего из вливающихся одна в другую трех площадей: Дворцовой, Адмиралтейской и Исаакиевской. Обширные пространства площадей раскрывали колоссальную перспективу в обрамлении высокохудожественных архитектурных произведений. Перспектива замыкалась стройным портиком Конногвардейского манежа.

Дворцовая площадь была раскрыта также в сторону Невы. У западного фасада Зимнего дворца находилась Разводная площадка.

На первый взгляд может показаться, что ансамбль Дворцовой площади совсем не изменился с середины XIX в. Однако при внимательном рассмотрении вопроса оказывается, что время внесло заметные коррективы в облик этого градостроительного шедевра.

Во второй половине XIX в. существенно поменялся характер застройки прилегающих к Дворцовой площади районов, появились многоэтажные дома на территории двора Адмиралтейства и на месте разобранного в 1880 г. Экзерциргауза.

Вплотную к площади подступили два новых сада. Один из них, Александровский, был разбит по проекту Э. Л. Регеля в 1872–1874 гг. перед южным, западным и, частично, восточным фасадами Адмиралтейства. Он занял большую часть пространства трех прежних площадей: Петровской (Сенатской), Исаакиевской и Адмиралтейской [2, с. 26–68]. Регель отмечал, что образцом для него служили городские сады Парижа [2, с. 40]. Открытие сада, названного в честь императора Александра II, состоялось 8 июля 1874 г.

Появление Александровского сада было встречено петербуржцами восторженно. В одной из газетных заметок говорилось: «Вместо существовавшей прежде, в самом центре города, каменной Аравии, всегда пустынной и летом страшно пылившей, Петербург обладает теперь прекрасным садом, который должен удовлетворять самому требовательному вкусу» [цит. по: 2, с. 44]. В этот период горожане не только не сожалели о том, что величественный комплекс Адмиралтейства будет виден не полностью за деревьями, но некоторые даже считали его не очень уместным фоном для нового сада. В газете «Биржевые ведомости» была опубли-

Илл. 2. Почтовая открытка. Вид Собственного Его императорского величества сада. Начало XX в. Архив КГИОП, Санкт-Петербург

кована статья, призывавшая снести Адмиралтейство и построить на его месте новое современное здание, в котором могли бы разместиться магазины и рестораны [13, с. 231].

Александровский сад неоднократно обновлялся, появлялись новые цветники, павильоны, скульптура, менялась планировка. В 1897 г. небольшая часть этого зеленого массива была уничтожена со стороны Дворцовой площади для создания Дворцового проезда.

Создание Александровского сада разрушило ансамбль перетекающих друг в друга площадей, деревья закрыли перспективу на Конногвардейский манеж. Вместе с тем растения приятно освежили границы Дворцовой площади, сделали ее пространство более закрытым и камерным (Илл. 1).

В 1890-е гг. у западного фасада Зимнего дворца на месте Разводной площадки, где проходил развод наружного дворцового караула, и примыкающей к ней небольшой территории был устроен еще один сад. Во второй половине XIX в. рядом с Разводной площадкой протянулась конно-железная дорога (вдоль бульвара у восточного фасада Адмиралтейства). Император Николай II распорядился устроить сад с высокой оградой, который должен был отделить царскую резиденцию от шумной проезжей части.

В декабре 1895 г. была создана Комиссия по составлению плана разбивки Собственного его императорского величества сада [35, л. 15]. В начале марта 1896 г. на объявленный комиссией конкурс поступило 15 проектов. Высочайшее одобрение получил проект Г. Ф. Куфальдта, предложившего выстроить композицию сада вокруг фонтана, к которому выходило большинство из аллей [35, л. 17; 41, л. 1; 46, л. 1] (Илл. 2).

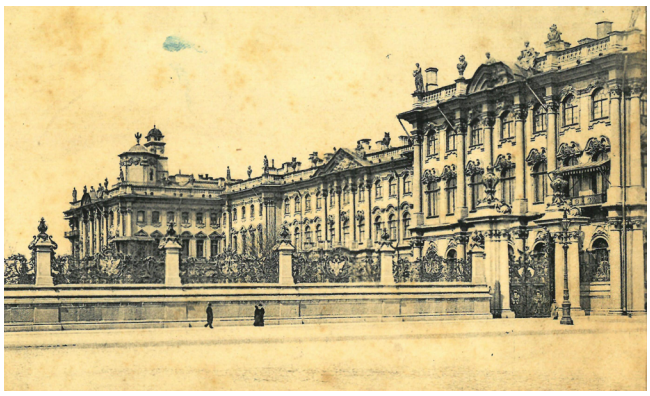
В 1896–1897 гг. основные работы по устройству сада были выполнены: каменистую территорию засыпали плодородной почвой, высадили растения, соорудили фонтан, под землей была устроена водопроводная система для полива [35, л. 20, 21].

Новый зеленый массив решено было окружить с трех сторон оградой, проект которой выполнил архитектор Р. Ф. Мельцер в начале 1897 г. [35, л. 22]. В соответствии с проектом ограда должна была состоять из гранитного основания, высокого цоколя, облицованного песчаником, и установленной на него кованой железной решетки. Торжественная закладка ограды сада состоялась 12 сентября 1898 г.

Для создания металлической решетки Мельцер организовал небольшой завод, который так и назывался — «Решетка», возглавил его Ф. Энгельсон [35, л. 24]. Металлические части ограды изготовили за 15 месяцев, к началу 1900 г.

В августе 1900 г. четыре готовых звена решетки, один столб и ворота с пилонами Мельцер отправил в Париж на Всемирную художественно-промышленную выставку, жюри которой наградило самого архитектора и завод «большими» медалями.

В сентябре 1900 г. начались работы по установке ограды вокруг Собственного Его императорского величества сада. Цокольная стена и 32 столба, между которыми крепились звенья решетки, были облицованы массивными плитами мелкозернистого «красного песчаника», который привезли из Германии [41, л. 15]. Столбы завершались декоративными вазами с цветочными гирляндами, спускающимися с двух сторон тулова. Основной декор звеньев решетки состоял из плавно изгибающихся стеблей и листьев аканта. В центре каждого звена чередовались композиции с переплетенными монограммами императорской четы и изображение двуглавого орла. Первоначально над монограммами были размещены короны, но Николай II распорядился их снять еще до окончания всех работ по созданию ограды [40, л. 243]. Отдельные детали решетки были позолочены. У юго-западного и северо-западного углов Зимнего дворца к декабрю 1900 г. были установлены двое ажурных двустворчатых ворот, столбы которых представляли собой мощные пучки каменных колонн. На столбах закрепили эффектные



Илл. 3. Почтовая открытка. Вид на Зимний дворец и ограду Собственного Его императорского величества сада. Начало XX в. Архив КГИОП, Санкт-Петербург

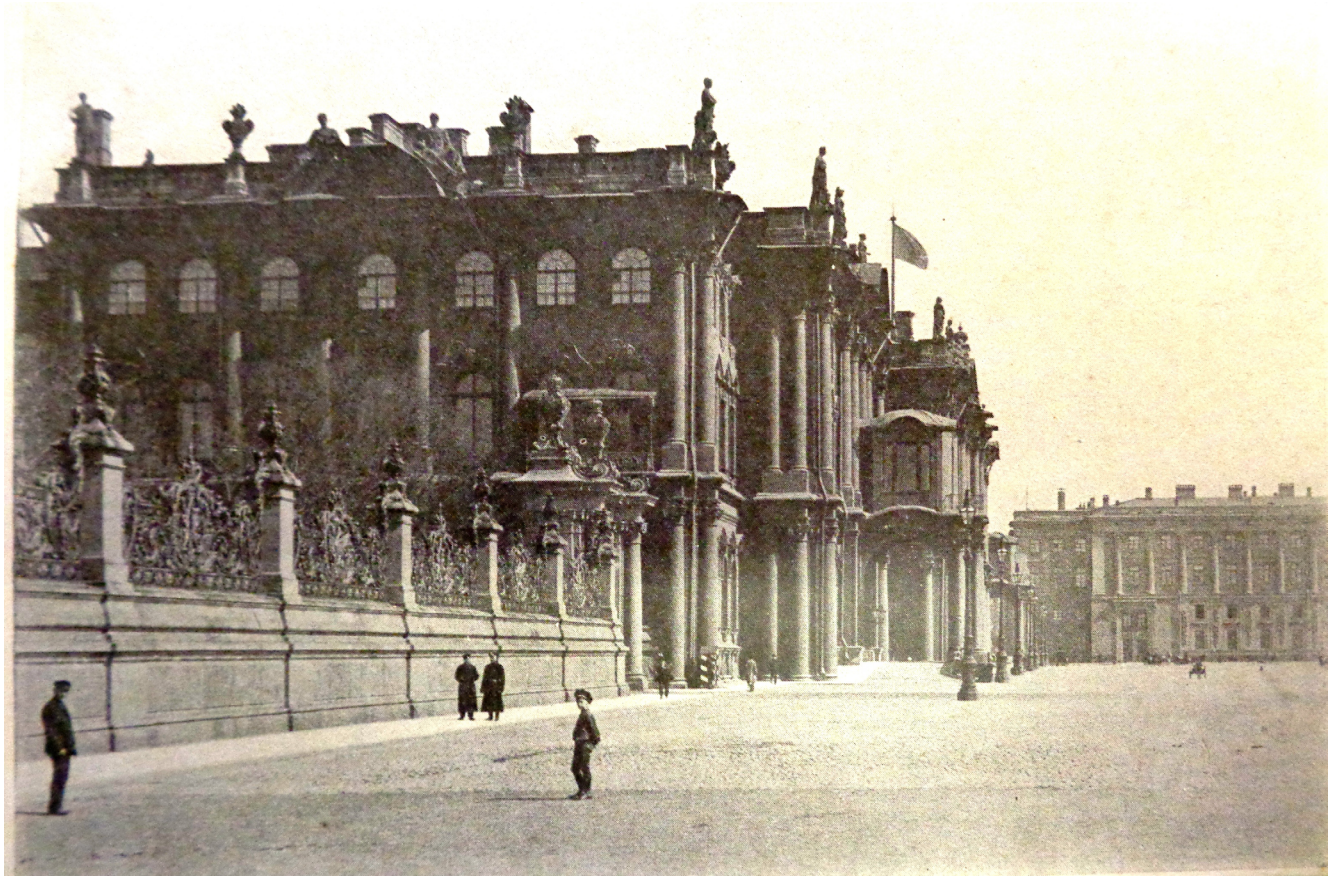
фонари из кованого железа. Южная часть ограды и одни из ворот располагались вдоль Дворцовой площади (Илл. 3).

За создание ограды Мельцер в апреле 1901 г. был назначен архитектором Высочайшего двора и получил орден Святого Станислава III степени. Многие петербуржцы высоко оценили появление нового сооружения вблизи императорского дворца. В «Петербургском листке» отмечалось: «Ограда составляет одно из лучших украшений столицы. Она необыкновенно красива и замечательна своими грандиозными размерами. Во всем сооружении строго сохранен стиль знаменитого строителя Зимнего дворца — архитектора Растрелли. Это одна из выдающихся работ архитектуры последних лет» [цит. по: 14, с. 108]. Однако в 1912 г. в журнале «Старые годы» была опубликована статья, в которой прозвучала критика в адрес новой ограды, которая, по мнению автора, нарушила величие Дворцовой площади [22, с. 37] (Илл. 4).

Создание двух садов (Александровского и Собственного его императорского величества) в непосредственной близости к главной площади Санкт-Петербурга отразилось на ее внешнем облике. С одной стороны, площадь стала значительно более замкнутой, с другой — сады придали большую живописность ее границам. Массивная ограда Мельцера выглядела продолжением дворца в западном направлении. Орнаментальные мотивы ее звеньев перекликались с декором созданных незадолго до этого ажурных ворот южного фасада царской резиденции.

Цвет камня ограды послужил образцом для новой окраски фасадов Зимнего дворца, который перекрасили в 1901 г. сразу после торжественного открытия сада [43, л. 1]. Традиционно со времени постройки дворца его фасады окрашивались в желтый цвет. Первоначально здание было совсем светлым. Построивший дворец архитектор Ф. Растрелли писал о его окраске: «Дворец снаружи раскрашен: стены песчаною краскою с тонкой прожелтью, а орнаменты — белой известью» [цит. по: 4, с. 76]. В документах середины XIX в. встречаются такие названия окраски здания, как бледно-желтая с белым. Император Николай I называл цвет фасадов дворца «под дикий камень» [39, л. 44].

Со второй половины 1850-х гг. фасады стали покрывать более интенсивной охрой. Ордерная система и пластический декор перестали быть белыми, их слегка выделяли тоном [5, с. 37]. Тем не менее, до 1901 г. при окраске наружных стен дворца использовали желтые колеры разных оттенков.



Илл. 4. Почтовая открытка. Вид на Зимний дворец, ограду Собственного Его императорского величества сада и Дворцовую площадь. Начало XX в. Архив КГИОП, Санкт-Петербург

Илл. 5. Почтовая открытка. Вид Дворцовой площади в сторону Александровского сада. Начало XX в. Архив КГИОП, Санкт-Петербург

В Российском государственном историческом архиве сохранился документ 1901 г., в котором отмечается, что идея окрасить фасады Зимнего дворца «в тонах новой ограды сада» принадлежала императору Николаю II [41, л. 4]. Чертеж и смету на эти работы составил архитектор Н. И. Крамской [44, л. 1]. Колерный бланк камня ограды Собственного его императорского величества сада 1901 г. сохранился в архиве Архитектурной службы Государственного Эрмитажа [25, с. 346]. В октябре 1901 г. работы по перекраске фасадов Зимнего дворца были завершены. Новый цвет фасадов часто называют красно-терракотовым. Однако сотрудник Государственного Эрмитажа С. Ф. Янченко, проанализировав сохранившиеся в архивах графические материалы и фрагменты натурных расчисток, пришла к выводу, что этот колер был скорее «пепельно-розовым» [25, с. 345]. В документах начала XX в. новый цвет фасадов назывался то розовым, то светло-коричневым. При перекраске стен Зимнего дворца решено было отказаться от характерного для барочной архитектуры выделения белым цветом колонн, карнизов, наличников и декоративных деталей (Илл. 5).

Для поддержания колористического единства ансамбля Дворцовой площади здания Главного штаба и Гражданских министерств были окрашены так же, как Зимний дворец, но трехчетвертные колонны коринфского ордера, расположенные на фасадах по сторонам арки, были выделены белым цветом.

Новый цвет зданий, находившихся на главной в Санкт-Петербурге Дворцовой площади, многим петербуржцам казался неудовлетворительным и не соответствующим стилю этих построек. На протяжении всего царствования императора Николая II к нему поступило несколько обращений Министерства императорского двора, Бюджетного комитета Государственной думы, Военного ведомства с просьбой вернуть фасадам зданий Главного штаба и Гражданских министерств первоначальный цвет или, по крайней мере, окрасить их значительно более светлым колером.

С этой точки зрения очень характерна переписка военного министра и министра финансов во время ремонта фасадов зданий Главного штаба и Гражданских министерств в 1910 г. 10 июня военный министр В. А. Сухомлинов написал министру финансов В. Н. Коковцову: «В последние десятилетия фасады зданий, выходящих на Дворцовую площадь, окрашивались в светло-коричневый тон, более или менее однообразно с Зимним дворцом. В виду предстоящей в текущий летний период окраски наружного фасада здания Главного штаба, я полагал бы фасад этот окрасить в более светлые тона». Военный министр сослался при этом на мнение авторитетного художника Н. Н. Рубцова, который утверждал, что «монументальные исторические здания, не подлежащие изменению в своем внешнем виде в течение многих веков, должны быть сооружены из непортящихся долговечных материалов, т.е. натуральных пород камня и гранита, обожженной глины и так далее, почему является вполне логичным применять к таким постройкам, при их окраске, если они не возведены из вышеупомянутых материалов, тона ближе всего к ним подходящие» [49, л. 13, 13 об.]. Художник рекомендовал окрасить здание Главного штаба «в цвет натуральной терракоты (желтовато-песочный), за исключением украшений над аркой, фигур, трофей и арматуры на ней, равно как и гирлянды во фризе над карнизом, которые полагалось бы окрасить в цвет зеленой античной бронзы. Но при этом все фризы, на которых имеются орнаменты, необходимо оттенить легким зеленоватым тоном, связывающим эти части здания с бронзовыми украшениями на арке и другими металлическим частями, имеющимися на доме Главного штаба» [49, л. 13 об.]. Военный министр отме-

Илл. 6. Почтовая открытка. Вид на арку Главного штаба. Начало XX в. (до 1910). Частное собрание А. Кречмера

тил, что полностью разделяет мнение художника Рубцова. [49, л. 13 об., 14]. Сухомлинов обратился также и к министру Императорского двора с предложением изменить цвет фасадов Главного штаба, но 22 июня 1910 г. получил ответ: «Государь император высочайше повелеть соизволил, чтобы при окраске зданий на Дворцовой площади придерживаться и впредь тона окраски Зимнего дворца» [49, л. 23] (Илл. 6).

Переписка между министрами касалась не только окраски фасадов в целом, но и решения отдельных деталей зданий. В июле 1910 г. Сухомлинов сообщил Коковцову, что при ремонте фасада Главного штаба было обнаружено, что все балясины на гранитных балконах и под окнами между колоннами медные и в некоторых местах на них сохранились следы позолоты. В сообщении говорилось, что «оставлять при предстоящей окраске фасада зданий балясины в настоящем их виде, то есть покрытыми масляной краской, представлялось бы нежелательным; украшения эти, будучи очищены от краски и позолочены, придали бы нарядный вид фасаду и тем в известной степени способствовали бы украшению одной из лучших в столице Дворцовой площади» [49, л. 29]. Военный министр предлагал позолотить балясины балконов не только на фасаде Главного штаба, но и на здании Гражданских министерств. В ответ на это предложение Коковцов написал, что «парапетные балясины во всех классических сооружениях греков и римлян, как свидетельствуют оставшиеся архитектурные памятники тех времен, выделывались всегда из того же материала, что и сами сооружения, то есть известняка, песчаника, мрамора...» [49, л. 29]. Министр финансов отметил, что здание Главного штаба построено в стиле «Empire», родственном римскому. И в архитектурном облике этой постройки, «несомненно, выражено стремление придать зданию вид каменного». Поэтому Коковцов констатировал, что «медные балясины для сохранения стиля и гармонического сочетания всех архитектурных частей фасада должны, казалось бы, трактоваться как каменные, то есть быть окрашенными или под цвет гранитных балконов, или под цвет окраски штукатурки стен здания (то есть под розоватый цвет песчаника)» [49, л. 32]. Министр финансов отметил также, что позолота стоит дорого, часто делается некачественно, а средства на ремонт очень ограничены. В заключение Коковцов написал: «На основании этих соображений, я полагал бы не только целесообразным, но и более отвечающим стилю здания Главного штаба произвести окраску названных балясин масляной краской под цвет камня, как это практиковалось до сих пор» [49, л. 32 об.]. Военному министру пришлось согласиться окрасить балясины балкона в серый цвет, так как министр финансов не выделил из бюджета необходимую на золочение сумму. Однако по поводу высказывания Коковцова, что золочение балясин не соответствует стилю «Empire», Сухомлинов сделал запрос в Императорскую академию художеств, «на которой лежит обязанность охранять чистоту стиля старинных памятников зодчества». Комиссия академии ответила, что «не нашла поводов — закрашивать масляною краскою части, сделанные из благородных материалов, почему следует их очистить; что же касается восстановления первоначальной позолоты, или оставления тех частей бронзовыми, то это комиссия считает вопросом хозяйственным, зависящим от имеющихся средств» [49, л. 62]. Отправляя этот ответ Комиссии в Министерство финансов, Сухомлинов просил при планировании средств на следующий ремонт включить расход на приведение балясин «в прежний вид». Переписка по поводу золочения балясин балкона и изменения цвета фасадов зданий, расположенных на Дворцовой площади, продолжалась до 1914 г.

За этот период, вероятно, все-таки окраска наружных стен построек, составляющих ансамбль главной площади столицы, немного изменилась. В 1911 г. император Николай II распорядился перекрасить здание Зимнего дворца в более светлый тон [43, л. 10]. В документах отмечалось, что новый цвет отличается от утвержденного колера 1901 г. «более розоватым цветом, но по густоте состава своего плотнее старого колера вследствие того, что в него вошли многие новые составные части» [43, л. 19]. Поскольку фасады зданий Главного штаба и Гражданских министерств в соответствии с волей императора должны были соответствовать «тону окраски Зимнего дворца», их также, вероятнее всего, окрасили в

Илл. 7. Фотография. Вид на центральную часть южного фасада Зимнего дворца. Начало XX в. ЦГАКФФД, Санкт-Петербург

Илл. 8. Фотография. Вид на арку Главного штаба. Начало XX в. (после 1910). Частное собрание А. Кречмера

более светлый цвет. Тем не менее, представителям Главного штаба, Государственной думы и общественности Санкт-Петербурга цвет фасадов расположенных на Дворцовой площади зданий по-прежнему казался неудовлетворительным.

В 1914 г. члены Бюджетной комиссии Государственной Думы высказали пожелание о том, чтобы Военное министерство «вошло в соглашение» с Министерствами финансов и иностранных дел относительно «восстановления» фасада здания Главного штаба в том виде, в котором он был спроектирован и утвержден императором Александром I. Однако Министерство финансов снова ответило на это предложение отказом на тех же основаниях, что и ранее: императору не угодно менять цвет фасадов зданий Главного штаба и Гражданских министерств. Вопрос о золочении балясин тоже был отклонен Министерством финансов [49, л. 91–96].

Помимо кардинального изменения цвета фасадов зданий, расположенных на Дворцовой площади к началу XX в., в их облике появились некоторые новые черты. Одной из них стали ажурные ворота, которыми закрыли три арки главного въезда во внутренний двор Зимнего дворца. До 1880-х гг. эти проезды закрывались деревянными воротами, которые впервые были устроены в 1771 г. по проекту Ю. М. Фельтена.

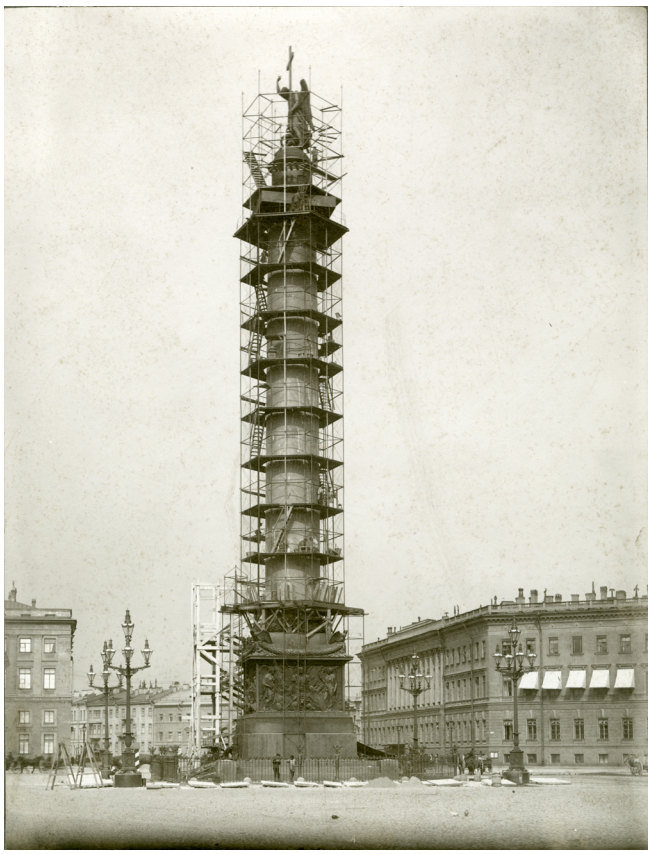
Во второй половине XIX в. встал вопрос о замене деревянных ворот металлическими. В 1860-е гг. А. И. Штакеншнейдер составил проект изящных ворот, но этот замысел не был осуществлен [7, с. 300].

В 1884–1885 гг. архитектор Н. А. Горностаев разработал несколько проектов центральных и боковых ворот [35, л. 4–7]. В документах отмечалось, что владельцы Зимнего дворца хотели, чтобы ворота были выполнены «в стиле Растрелли» [47, л. 20]. Очень эффектным был проект Горностаева 1884 г. с затейливым переплетением металлического декора [45, л. 1].

Однако чертежи Горностаева были несколько изменены, когда создание окончательного варианта проекта ворот было поручено сотрудникам фирмы Р. Ф. Мельцера. Помимо чертежей они сделали деревянные с гипсовыми деталями и украшениями «шаблоны в натуральную величину» каждой половины ворот [35, л. 5–7]. В феврале 1886 г. эти модели выставляли в манеже Аничкова дворца, а затем перевезли на хранение в манеж Зимнего дворца [47, л. 2, 3]. В мае того же года рисунки и модели были переданы Чугунно-литейному и механическому заводу Ф. К. Сан-Галли, сотрудники которого взялись изготовить ворота из кованого железа с рельефными украшениями, выбитыми из листового железа, к 15 ноября 1886 г. Работы затянулись и были закончены только в январе 1887 г. [35, л. 9]. Мастера завода в соответствии с требованием дворцовых ведомств в процессе работы внесли изменения в декоративное решение ворот. Для этого потребовались новые рисунки и шаблоны, которые выполнили на предприятии Мельцера [47, л. 60]. Монтаж ворот закончился к 1 января 1887 г. Их частично позолотили [47, л. 15; 35, л. 9] (Илл. 7).

В рисунок центральных ворот, сочетающий геометрические и растительные орнаменты, вплетен вензель Александра III под императорской короной. Створки боковых ворот украшают композиции, включающие изображения шлемов, мечей и львиных масок. Центральные и боковые ворота завершаются фигурами двуглавых орлов под короной, расположенными в местах схождения створок. Создание ворот «в стиле Растрелли» показало, что к дворцу в конце XIX в. относились как к памятнику архитектуры определенной эпохи, старались дополнять фасады деталями, не нарушающими единого стилевого решения здания.

Одновременно с воротами перестраивались и пандусы Комендантского и Ее императорского величества подъездов Зимнего дворца, выходящих на Дворцовую площадь. Этими работами руководил архитектор Н. А. Горностаев. Рабочие мастерской скульптора Г. Ботта разобрали старые гранитные цоколи пандусов, собрали их заново, скрепив железными пиронами, и сделали новые тумбы. Между ними в мае 1886 г. были закреплены звенья отлитых на заводе Ф. К. Сан-Галли



Илл. 9. Фотография. Вид на Александровскую колонну в строительных лесах. 1910–1912. РГИА, Санкт-Петербург

решеток, рисунок которых перекликался с орнаментальными композициями ворот [35, л. 9].

С воцарением Николая II стали проводиться работы по замене разрушающейся каменной скульптуры на парапетах Зимнего дворца на фигуры из выколотой меди, которые установили в 1894 г. и окрасили в светло-песочный цвет. Новые статуи, созданные по моделям М. П. Попова, значительно отличались от первоначальных фигур Ж. Баумгена. Более строгие классицистические формы скульптурных произведений диссонировали с богатой барочной пластикой фасадов [4–5; 20; 38; 39].

В 1910 г. металлическую скульптуру, расположенную на фасаде арки Главного штаба, вероятно, впервые окрасили привычной современным петербуржцам темно-зеленой краской. 5 июля 1910 г. подрядчик строительных работ И. И. Колобов написал в Министерство финансов: «Согласно моего договора с Хозяйственным Комитетом по окрашиванию металлических фигур по фасаду, окраска таковых Главного штаба изменена и будет окрашиваться темно зеленым цветом, то есть под цвет конских фигур» [49, л. 26] (Илл. 8). Сначала предполагалось сделать фигуры черными. Окраска металлического декора фасада арки темно-зеленой или черной краской существенно отличалась от первоначального цветового решения К. И. Росси. Сразу после возведения этого триумфального сооружения металлический декор (за исключением фигуры Славы в колеснице) окрасили белой масляной краской.

Перекрашивание металлической скульптуры арки в новый цвет проходило в рамках капитального ремонта фасадов зданий Главного штаба и Гражданских министерств 1910 г., в это же время были частично заменены лепные архитектурные детали и декор [49, л. 1–127].

Сложность ремонтных работ была обусловлена тем, что расположенные по двум сторонам триумфальной арки здания, составляющие единый комплекс, находились в ведении разных организаций. Подготовка к ремонтным работам и все этапы этих работ сопровождались обширной перепиской представителей Министерства финансов и Военного министерства. Арка Главного штаба была поделена пополам двумя этими ведомствами, и замену декоративных элементов, которые «пришли в совершенную ветхость и грозят падением», министерствам также пришлось осуществлять по отдельности (каждое ведомство занималось ремонтом и заменой деталей на «своей» половине арки). При этом не обошлось без курьезов.

В начале июля 1910 г. ремесленник Евдокимов обязался выполнить из цинка и установить на аттик вместо утраченных бронзовых барельефов новые в той части арки, которая находилась в ведении Министерства финансов. Главный штаб одновременно нанял на работы по воссозданию барельефов из цинка на «своей» половине арки другого подрядчика, Сосну. В контракте отмечалось, что «барельефы и модульоны должны быть прежнего рисунка, штампованные, с литыми орнаментными частями в стиле «Empire» и изготовлены из цинковых листов» [49, л. 18, 30]. В конце июля подрядчики представили заказчикам выполненные работы, включающие 11 комплектов «трех различных рельефных фигур: шлема со щитом и мечами, гирлянды, пучка стрел» [49, л. 43, 44]. Когда барельефы объединили, чтобы установить на аттике арки, то оказалось, что, несмотря на обязательства обоих подрядчиков изготовить копии «согласно прежнему рисунку», их изделия сильно отличались друг от друга. Особенно это касалось барельефов с изображением шлемов и щитов с мечами. Е. Д. Львов, директор канцелярии Министерства финансов, с горечью констатировал: «… разница эта, бросаясь в глаза, будет нарушать художественность общего впечатления» [49, л. 44]. Барельефы, созданные Евдокимовым, более соответствовали оригиналам.

Илл. 10. Фотография. Вид части Александровской колонны в строительных лесах. 1910–1912. РГИА, Санкт-Петербург

Подрядчик Сосна совершил ряд грубых ошибок. Относительно его работ отмечалось, что «верхняя и нижняя часть ножен каждого меча не служат продолжением одна другой, вследствие чего ножны производят впечатление изломанных; верхняя часть шлемов, сделанных Сосною, несколько уширена против образца, отчего шлем скорее походит на митру, чем на шлем» [49, л. 45]. После длительного обсуждения в октябре 1910 г. администрации Главного штаба и Гражданских министерств пришли к выводу располагать барельефы (с изображением шлемов, щитов и мечей), созданные разными подрядчиками, поочередно, чтобы разница в их исполнении не так сильно бросалась в глаза [49, л. 45–47 об., 57].

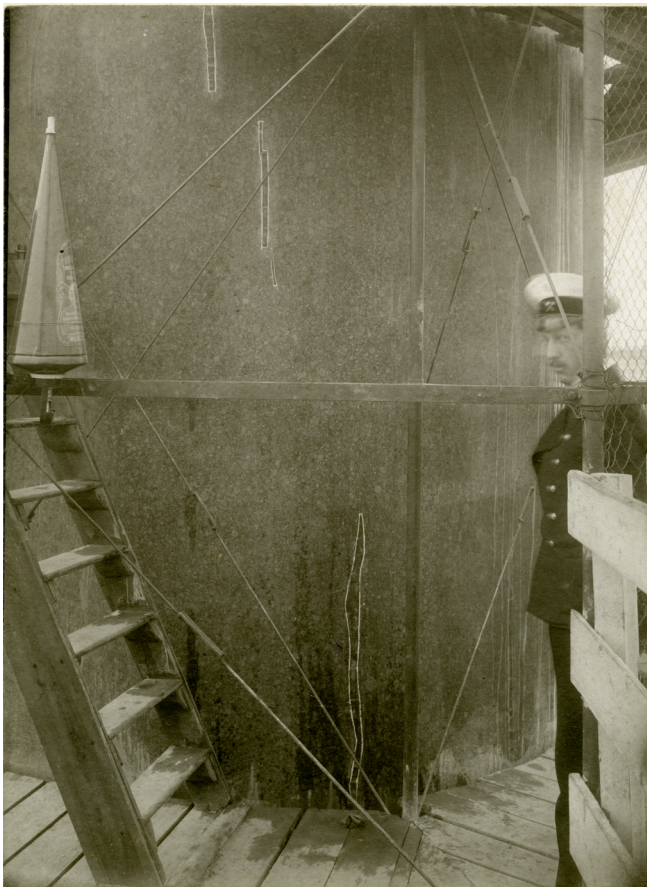
Ремонт фасадов зданий Главного штаба и Гражданских министерств не вызвал одобрения общественности Санкт-Петербурга. В газете «Новое время» за 25 июля 1910 г. (№ 12344) появилась критическая статья Н. Кравченко, в которой отмечалось: «В настоящее время производится ремонт фасадов главного штаба с аркой, части того же здания, принадлежащие министерству финансов и иностранных дел с ремонтом лепных украшений. Но при этом нельзя не заметить следующего грубого нарушения самых элементарных архитектурных требований: в главном карнизе здания имеются лепные модульоны, которые частью пообвалились, частью испорчены, и вот лицо, заведующее ремонтом половины здания, принадлежащего главному штабу, распорядилось их заменить новыми. Вместо того, чтобы сделать по сохранившемуся образцу, сделали другие, не подходящие ни по форме, ни по рисунку, ни по размеру. Как минимум на два вершка короче. Это особенно заметно на правой половине арки. Лицу, заведующему ремонтом здания Министерства финансов, понравилось, сделали то же самое» [49, л. 35].

Гораздо более успешной была реставрация расположенной на арке Главного штаба скульптурной группы «Крылатая Слава на колеснице», проведенная в 1907 г. [49, с. 222–225]. Однако существенным недостатком этого важного мероприятия стала длительная переписка между ведомствами, существенно задержавшая восстановление скульптуры.

Вопрос о необходимости реставрации “Крылатой Славы на колеснице» возник еще в 1886 г., когда выяснилось, что скульптура «находится в весьма запущенном виде, многих частей не хватает, струны, скрепляющие фигуры, имеют увеличение», а «платформа под группой требует капитального ремонта» [48, л. 11–51]. Основание скульптуры в том же году покрыли толевым настилом для защиты от влаги, а саму металлическую композицию решено было отремонтировать в самые ближайшие сроки [48, л. 10]. Но далее началась длительная переписка между различными ведомствами с целью определить, какое из них отвечает за ремонт скульптуры на арке Главного штаба и, соответственно, должно выделить из своего бюджета необходимую сумму. В результате переписки выяснилось, что с 1830 по 1850 гг. «группа Слава» находилась «на содержании» Министерства финансов. В 1850 г. эта скульптурная композиция перешла в ведение окружного правления Первого округа путей сообщения. В 1864 г. — в Хозяйственную строительную комиссию при Городской думе. Однако из Думы сообщили, что фактически скульптуру на арке Главного штаба строительная комиссия не принимала и «наблюдения за ней не имела» [49, л. 24–29].

Еще до принятия решения о том, какое ведомство будет финансировать ремонт «Крылатой Славы на колеснице», в 1899 г. от разных предприятий в Министерство финансов поступили сметы на ремонт этой скульптурной композиции. В соответствии со сметами необходимо было заново изготовить из меди большое количество недостающих деталей, включая хвосты фигур лошадей, фрагменты плащей воинов, щиты, украшающие колесницу, левую ногу и фрагменты одежды статуи Славы, а из железа — корпус колесницы [48, л. 54, 54 об.].

В 1900 г. император Николай II согласился выделить из двенадцатимиллионного фонда, предназначенного для непредусмотренных сметами экстренных расходов, 20000 рублей на ремонт скульптуры. Но «в виду тяжелого положения государственного казначейства» только в 1906 г. на спасение «Крылатой Славы» от разрушения поступила значительно меньшая



Илл. 11. Фотография. Вид части Александровской колонны в строительных лесах. 1910–1912. РГИА, Санкт-Петербург

сумма — 9500 рублей [48, л. 67]. В результате значительного сокращения средств часть деталей, которые ранее предполагалось заменить, решено было реставрировать, в том числе, железный корпус колесницы. Для реставрации уникальной композиции была разработана специальная программа при участии академика скульптуры М. А. Чижова и академика архитектуры В. П. Цейдлера. Работы по ремонту и созданию недостающих частей скульптурной группы были проведены на Бронзолитейном и гальванопластическом заводе А. Морана (преемником Э. П. Гакером) [48, л. 105, 107]. После окончания ремонта в 1907 г. всю композицию окрасили масляной краской «под цвет бронзы» [48, л. 95]. В 1906 г. была отремонтирована также площадка из чугунных плит под скульптурой.

Еще одним изменением в облике Главного штаба стало создание нового купола над библиотекой вместо сгоревшего в 1900 г. Эффектный стеклянный купол, сделанный по проекту Г. Г. Кривошеина в 1902–1905 гг., значительно превышал размеры предыдущего.

В начале XX в. реставрировались не только фасады зданий Дворцовой площади. В 1910 г. у Александровской колонны установили легкие железные леса для изучения состояния памятника, так как Петербургское дворцовое управление приняло решение капитально отремонтировать колонну к празднованию столетнего юбилея Отечественной войны 1812 г. (Илл. 9). В это время в периодической печати появилось много заметок о разрушении уникального памятника, покрытого многочисленными трещинами. Во время подготовки к ремонту, который осуществлялся сотрудниками Императорской Петергофской гранильной фабрики, колонна была тщательно обследована техниками Кабинета его императорского величества и Петербургского дворцового управления, а также были изучены причины появления трещин, первая из которых была

обнаружена еще в 1838 г. Уже в 1841 г. начала работу комиссия для обследования повреждений колонны, в которую вошел и сам ее создатель О. Монферран. Он руководил первым ремонтом памятника, во время которого трещины были заделаны мастикой [34, л. 1]. Образование трещин на колонне практически сразу после ее создания горный инженер К. В. Гомилевский, участвовавший в ремонте памятника в 1912 г., объяснил свойствами крупнозернистого гранита из карьера Питерлакс, отличающегося неравномерным расширением и плохой теплопроводностью породы (Илл. 10). Углубление повреждений связано с замерзанием попавшей в них воды. К началу XX в. трещины стали резко выделяться на стволе колонны, что К. В. Гомилевский связывает с последствиями ремонта, проводившегося в 1870-е гг. [34, л. 1]. Во время этого ремонта в стволе колонны вдоль трещин были вырублены борозды, которые заполнили портландским цементом с песком. Цементный раствор, к которому добавили мелкие кусочки агата, был окрашен в кирпично-розовый цвет. Поначалу такая заделка хорошо имитировала камень, но со временем потемнела, и повреждения стали отчетливо выделяться на стволе колонны.

В 1912 г. реставраторы заделали вырубки, старые и новые трещины гранитными вставками на цементном растворе [34] (Илл. 11).

В это же время мастерами Бронзолитейного и гальванопластического завода А. Морана была проведена основательная реставрация решетки Александровской колонны. Реставраторы выправили погнутые пики и искривленные мечи, нарастили обломанные концы решетки, добавили недостающие крестики на короны орлов [33].

В период царствования Николая II Дворцовую площадь в официальной переписке правительственных учреждений называли Александровской [41]. Вероятно, это название появилось благодаря расположению на площади Александровской колонны, которую по-прежнему считали главным связующим элементом ансамбля.

Помимо кардинального изменения цвета и частичной замены декора фасадов зданий на Дворцовой площади, а также появления новых сооружений в ансамбле, существовали проекты серьезной реконструкции самого пространства площади. В 1912 г. в журналах «Старые годы» и «Зодчий» появились заметки о предложении Р. Ф. Мельцера устроить на площади фонтаны и высадить растения. В одной из этих статей проект Мельцера был оценен негативно. Автор отмечал: «Г. Мельцер не удовольствовался своей решеткой и, по-видимому, намерен продолжать изуродование замечательного ансамбля площади, колонны и окружающих знаменитых построек. По составленному им проекту, предложено разбить цветники около Александровской колонны, устроить на площади фонтаны, всю ее покрыть асфальтом, засадить тротуары липами и вырубить часть Александровского сада и проездную аллею, чтобы открыть вид на новое творение — Дворцовый мост. Нарушена будет величавая, царственная пустынность этой площади, весь ее строгий характер, благодаря сохранению которого на ней пока еще можно перенестись за сто лет назад» [22, с. 37].

Планы реконструкции не были осуществлены, за исключением создания Дворцового проезда и линии липовых посадок на западной границе ансамбля. Дворцовая площадь сохранила в целом свой исторический облик (Илл. 12).

Документы конца XIX — начала XX вв., связанные с ремонтами и реставрациями зданий, расположенных на Дворцовой площади, свидетельствуют об отношении к ним как к памятникам зодчества. Представители различных ведомств и министерств рассуждали в переписке о стилистических особенностях этих построек, рассматривали их как архитектурное наследие Петербурга. Появление в ансамбле новых ярких деталей «в духе Растрелли» (ограды Собственного сада с эффектной решеткой, металлических ворот въездных арок, ограждений пандусов) усилило восприятие современниками Зимнего дворца как исторической резиденции русских монархов.

Однако ремонты и реставрации не вернули зданиям площади исторический облик. Фасады окрашивались в новые

Илл. 12. Почтовая открытка. Вид Дворцовой площади в сторону Зимнего дворца. Начало XX в. Частное собрание А. Кречмера

колеры, традиционно белый скульптурный декор арки Главного штаба начали покрывать темно-зеленой краской «под бронзу», балясины балконов зданий Главного штаба и Гражданских министерств окрасили под цвет камня, вместо того чтобы позолотить, как это было сделано изначально. Во время реставрации зданий пытались придать им вид, соответствующий архитектурному стилю постройки, как это виделось в начале XX в. Этот облик часто не соответствовал той информации о первоначальном виде сооружений, которая находилась в архивах государственных ведомств.

Анализ обширной переписки между представителями различных министерств показал, что противоречие между стремлением к сохранению «чистоты стиля старинных памятников зодчества» [49, л. 62] и реставрационными решениями, принимаемыми вопреки историческим данным, объяснялось тем, что задача серьезного изучения зданий не ставилась в основу практической деятельности. На внешний облик одного из важнейших столичных ансамблей в начале XX в. в первую очередь влияли личные представления о красоте, архитектурных стилях и их особенностях представителей высшей власти государства и ответственных за ремонты и реставрации этих построек лиц.

Несмотря на то, что архитектура зданий на Дворцовой площади не претерпела существенных изменений со времени их постройки, перекраска фасадов в более темные цвета повлияла на облик ансамбля. Пока стены были окрашены светлыми колерами, а ордерные элементы и декор фасадов — белыми, здания казались легче и невесомее. После изменения цвета фасадов постройки стали выглядеть более громоздкими. Джон Рид, побывавший в Петрограде накануне Октябрьского переворота 1917 г., назвал Главный штаб «огромным красным зданием» [21, с. 71].

Пространство площади к началу XX в. стало более закрытым и камерным благодаря появлению на ее границах двух садов, что отражало характерную для этого времени тенденцию к озеленению городов. Ансамбль перетекающих друг в друга площадей, который с восхищением описывают историки архитектуры, в конце XIX в. казался петербуржцам «каменной Аравией», частичное преобразование которой в Александровский сад было встречено ими восторженно. С тенденцией к увеличению зеленых насаждений в центре Санкт-Петербурга связан и неосуществленный проект Р. Ф. Мельцера, предложившего устроить на Дворцовой площади цветники и посадить липы.

Изменения фасадов расположенных на площади зданий и характера окружающей ее городской среды в конце XIX — начале XX вв. придали ансамблю новые черты и оставили в его облике след своей эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Существует несколько изданий, непосредственно посвященных этому ансамблю [17; 19; 24; 29].

[2] З. В. Юркова опубликовала в 2016 г. чертеж А. Ф. Модюи 1816 г. и документы, свидетельствующие о том, что первоначальный проект плана Дворцовой площади с дугой двух протяженных зданий был впервые предложен этим архитектором [31, с. 47–50].

Список литературы

1. *Аспидов В. П.* «Слава над городом» // Невский архив: Историко-краеведческий сборник. Вып. 4 / сост. А. В. Кобак и В. В. Антонов. СПб.: Atheneum-Феникс, 1999. С. 222–225.
2. *Веснина Н. Н.* Сады Невского проспекта. СПб.: Пропилей, 2008. 221 с.
3. *Денисов Ю. М.* Исчезнувшие дворцы // Эрмитаж. История строительства и архитектура зданий. Л.: Стройиздат. Ленинградское отделение, 1989. С. 20–30.
4. *Денисов Ю. М.* Новый каменный Зимний дворец Елизаветы Петровны // Эрмитаж. История строительства и архитектура зданий. Л.: Стройиздат. Ленинградское отделение, 1989. С. 55–77.
5. *Ефимов В.* Колорит фасадов Зимнего дворца во второй половине XVIII — первой половине XX века //ARDIS. Архитектура, реставрация, дизайн и строительство. Санкт-Петербург. Вып. 2 (38). СПб.: Издательский Дом Ардис, 2008. С. 36–38.
6. *Жилинский Я.* Здание Главного Штаба. Исторический очерк. СПб.: Издание Главного штаба, 1892. 38 с.
7. *Иогансен М. В.* Зимний дворец во второй половине XIX — начале XX века // Эрмитаж. История строительства и архитектура зданий. Л.: Стройиздат. Ленинградское отделение, 1989. С. 285–305.
8. *Канн П. Я.* Площади революционных восстаний. Л.: Лениздат, 1955. 168 с.
9. *Крашенинников А. Ф.* Первое десятилетие после Растрелли // Эрмитаж. История строительства и архитектура зданий. Л.: Стройиздат. Ленинградское отделение, 1989. С. 93–104.
10. *Любин Д. В.* Александровская колонна. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2013. 104 с.
11. *Лукин В. П.* «Этот памятник должен стать вечным» // Главный штаб. Создание музея. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. С. 21–25.
12. *Малиновский К. В.* Санкт-Петербург XVIII века. СПб.: Крига, 2008. 576 с.
13. *Матвеев Б. М.* Главное Адмиралтейство // Адмиралтейский район. Барокко и классицизм. СПб.: Коло, 2012. С. 195–214.
14. *Миролюбова Г. А., Тарасова Э. А.* Сады Зимнего дворца. СПб.: Коло, 2015. 116 с.
15. *Петрова О. В.* Дворцовая площадь в первой трети XVIII века. Начало формирования блестящего ансамбля // Труды Государственного Эрмитажа. № XC. Петровское время в лицах – 2017. Материалы научной конференции. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. С. 229–239.
16. *Пилявский В. И.* Дворцовая площадь в Ленинграде. Л., М.: Искусство, 1944. 41 [3] с.
17. *Пилявский В. И.* Зодчий Росси. М., Л.: Гос. изд-во архитектуры и градостроительства, 1951. 150 с.
18. *Пилявский В.* Дворцовая площадь. Л., М..: Гос. изд-во архитектуры и градостроительства, 1958. 78 с.
19. *Пилявский В. И.* Зимний дворец. Л.: Гос. изд-во литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1960. 186 с.
20. *Праздникова Т.* Монументальная скульптура в пластическом решении фасадов Зимнего дворца // ARDIS. Архитектура, реставрация, дизайн и строительство. Санкт-Петербург. Вып. 2 (38). СПб.: Издательский Дом Ардис 2008. С. 39–40.
21. *Рид Д.* Десять дней, которые потрясли мир. М.: Гос. изд-во политической литературы, 1957. 352 с.
22. *Ростиславов А.* К проекту переустройства Дворцовой площади // Старые годы. Пг.: Типография Сириус. 1912. Октябрь. С. 37.
23. *Ротач А. Л.* Александровская колонна. Л.: Изд-во литературы по строительству, 1966. 79 с.
24. *Серпокрыл С. М.* Дворцовая площадь: Люди, события, зодчество. Л.: Лениздат, 1973. 171 с.
25. *Сивков А. В.* Дворцы Эрмитажа в Советский период. Научные комментарии С. Ф. Янченко. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2018. 547 с.
26. *Столпянский П. Н.* Старый Петербург: Адмиралтейский остров. М.-Пг.: Гос. изд-во, 1923. 192 с.
27. *Тарановская М. З.* Карл Росси. Архитектор. Градостроитель. Художник. Л.: Стройиздат, 1980. 221 с.
28. *Швидковский Д., Ревзина Ю.* Эссе. Главный ансамбль Российской империи // Эрмитаж XXI век. Новый музей в Главном штабе. London: Thames & Hudson, 2014. С. 23–31.
29. *Шмидт И. Н., Стрекалов В. В.* Дворцовая площадь. Л.: Художник РСФСР, 1974. 108 с.

30. *Шульц С. С.* Невская перспектива. Ландскрона. Ниеншанц. Санкт-Петербург. Пропилеи Невского проспекта. Невский проспект от Адмиралтейства до Мойки. СПб.: Изд-во Сергея Ходова, 2004. 912 с.
31. *Юркова З. В.* «Mauduit invenit. 1816» (неизвестный проект центральных площадей Петербурга) // Реликвия. 2016. Вып. 32. С. 47–50.
32. *Юркова З. В.* Архитектор Модюи: идеальная столица в проектах. Петербург императора Александра I. СПб.: Крига, 2019. 448 с.

Рукописи (Архив Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры, Архив Архитектурной службы Государственного Эрмитажа)
33. *Бакумцева О. А.* Ограда Александровской колонны на Дворцовой площади. Историческая справка. СПб., 1994. Архив КГИОП, п-163-3, Н-7759 (4).
34. *Гомилевский К. В.* О капитальном ремонте ствола Александровской колонны на площади императорского Зимнего дворца (Краткий очерк работ, произведенных летом 1912 года Императорской Петергофской гранильной фабрикой). Архив КГИОП. Б/№.
35. *Люлина Р. Д.* Ворота, ограда и сады Зимнего дворца 1880-х – 1900-х гг. Историческая справка. Л., 1966. Архив КГИОП, п. 163-1, № Н-1435.
36. *Марков Ю. Г.* Здание бывших Гражданских министерств (восточное крыло Главного штаба). Историческая справка. СПб., 1994. ГЭ. Архив Архитектурной службы. Б/№.
37. *Петров А. Н.* Здание б. Штаба Гвардейского корпуса. Историко-художественное исследование. Л., 1959. КГИОП, п. 163-1, инв. № Н-1087/1.
38. *Петрова Е. Н.* Фасадная скульптура Зимнего дворца, Малого Эрмитажа и Нового Эрмитажа. Историческая справка. 1949. Архив КГИОП, п. 163-1, № Н-514.

Архивные материалы (Российский государственный исторический архив):
39. РГИА. Ф. 468. Оп. 35. Д. 261. Об определении архитекторов к строению Эрмитажа. 1839 г.
40. РГИА. Ф. 468. Оп. 17. Д. 331. Об устройстве сада на Разводной площадке. 1895–1900 гг.
41. РГИА. Ф. 475. Оп. 1. Д. 384. Об устройстве ограды вокруг сада у Зимнего дворца. 1898-1901 гг.
42. РГИА. Ф. 475. Оп.1. Д. 425. О перекраске фасадов Зимнего дворца и Малого Эрмитажа. 1901 г.
43. РГИА. Ф. 475. Оп. 1. Д. 534. Об окраске Зимнего дворца в более светлый тон. 1911 г.
44. РГИА. Ф. 485. Оп. 2. Д. 410. Крамской Н. И. Проект окраски Зимнего дворца в тон новой ограды. 1901 г.
45. РГИА. Ф. 485. Оп. 2. Д. 413. Горностаев Н. А. Проект металлических ворот. 1884 г.
46. РГИА. Ф. 485. Оп. 2. Д. 418. План сквера у Зимнего дворца. 1896 г.
47. РГИА. Ф. 536. Оп.1. Д. 172. Об устройстве в Зимнем дворце металлических ворот и пандусов. 1885-1888 гг.
48. РГИА. Ф. 560. Оп. 22. Д. 516. О ремонте Главного штаба. 1886-1902 гг.
49. РГИА. Ф. 560. Оп. 22. Д. 530. О ремонте зданий Министерства финансов и Главного штаба. 1910–1915 гг.

References

Aspidov, V. P. (1999) 'Glory over the City', *Nevskii arkhiv: Istoriko-kraevedcheskii sbornik [Nevsky Archive: A Collection of Local History]*, 4. Saint Petersburg: Atheneum – Feniks Publ., pp. 222–225. (in Russian)

Denisov, Iu. M. (1989) 'Disappeared Palaces', in *Ermitazh. Istoriia stroitel'stva i arkhitektura zdanii [The Hermitage Museum. History of Construction and Architecture of Buildings]*. Leningrad: Stroiizdat Publ., pp. 20–30. (in Russian)

Denisov, Iu. M. (1989) 'New Stone Winter Palace of Elizabeth Petrovna', in *Ermitazh. Istoriia stroitel'stva i arkhitektura zdanii [The Hermitage Museum. History of Construction and Architecture of Buildings]*. Leningrad: Stroiizdat Publ., pp. 55–77. (in Russian)

Efimov, V. (2008) 'The Color of the Facades of the Winter Palace in the Second Half of the 18th – the First Half of the 20th Century', *ARDIS. Arkhitektura, restavratsiia, dizain i stroitel'stvo. Sankt-Peterburg [ARDIS. Architecture, Restoration, Design, and Construction. Saint Petersburg]*, 2 (38). Saint Petersburg: Ardis Publ., pp. 36–38. (in Russian)

Iogansen, M. V. (1989) 'The Winter Palace in the Second Half of the 19th – Early 20th Centuries' in *Ermitazh. Istoriia stroitel'stva i arkhitektura zdanii [The Hermitage Museum. History of Construction and Architecture of Buildings]*. Leningrad: Stroiizdat Publ., pp. 285–305. (in Russian)

Iurkova, Z. V. (2016). 'Mauduit invenit. 1816 (an Unknown Project of the Central Squares of St. Petersburg', *Relikviia [Relic]*, 32, pp. 47–50. (in Russian)

Iurkova, Z. V. (2019) *Arkhitektor Modiui: ideal'naia stolitsa v proektakh. Peterburg imperatora Aleksandra I [Architect Modui: Model Capital in Projects. Petersburg of Emperor Alexander I]*. Saint Petersburg: Kriga Publ. (in Russian)

Kann, P. Ia. (1955) *Ploshchadi revoliutsionnykh vosstanii [Squares of Revolutionary Uprisings]*. Leningrad: Lenizdat Publ. (in Russian)

Krasheninnikov, A. F. (1989). 'The First Decade after Rastrelli', in *Ermitazh. Istoriia stroitel'stva i arkhitektura zdanii [The Hermitage Museum. History of Construction and Architecture of Buildings]*. Leningrad: Stroiizdat Publ., pp. 93–104. (in Russian)

Liubin, D. V. (2013) *Aleksandrovskaia kolonna [Alexander Column]*. Saint Petersburg: The State Hermitage Museum Publ. (in Russian)

Lukin, V. P. (2014) 'This Monument Must Become Eternal', in *Glavnyi shtab. Sozdanie muzeia [The General Staff. Creation of the Museum]*. Saint Petersburg: the State Hermitage Museum Publ., pp. 21–25. (in Russian)

Malinovskii, K. V. (2008) *Sankt-Peterburg 18 veka [St. Petersburg of the 18th Century]*. Saint Petersburg: Kriga Publ. (in Russian)

Matveev, B. M. (2012). 'Main Admiralty', in *Admiralteiskii raion. Barokko i klassitsizm [Admiralty District. Baroque and Classicism]*. Saint Petersburg: Kolo Publ., pp. 195–214. (in Russian)

Miroliubova, G. A., Tarasova, E. A. (2015) *Sady Zimnego dvortsa [Winter Palace Gardens]*. Saint Petersburg: The State Hermitage Museum Publ. (in Russian)

Petrova, O. V. (2017). 'Palace Square in the First Third of the 18th Century. The Beginning of the Formation of a Brilliant Ensemble', in *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha. XC. Petrovskoe vremia v litsakh – 2017. Materialy nauchnoi konferentsii [Proceedings of the State Hermitage Museum. XC. Peter's Time in Persons – 2017. Materials of the Scientific Conference]*. Saint Petersburg: The State Hermitage Museum Publ., pp. 229–239. (in Russian)

Piliavskii, V. I. (1944) *Dvortsovaia ploshchad' v Leningrade [Palace Square in Leningrad]*. Leningrad, Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

Piliavskii, V. I. (1951). *Zodchii Rossi [Architect Rossi]*. Leningrad, Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo arkhitektury i stroitel'stva Publ. (in Russian)

Piliavskii, V. I. (1958) *Dvortsovaia ploshchad' [Palace Square]*. Leningrad, Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo arkhitektury i stroitel'stva Publ. (in Russian)

Piliavskii, V. I. (1960) *Zimnii dvorets [Winter Palace]*. Moscow, Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo arkhitektury i stroitel'stva Publ. (in Russian)

Prazdnikova, T. (2008) 'Monumental Sculpture in the Plastic Solution of the Facades of the Winter Palace', *ARDIS. Arkhitektura, restavratsiia, dizain i stroitel'stvo. Sankt-Peterburg [ARDIS. Architecture, Restoration, Design, and Construction. Saint Petersburg]*, 2 (38). Saint Petersburg: Ardis Publ., pp. 39–40. (in Russian)

Reed, J. (1957). *Desiat' dnei, kotorye potriasli mir [Ten Days that Shook the World].* Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo politicheskoi literatury Publ. (in Russian)

Rostislavov, A. (1912) 'To the Project of the Reconstruction of the Palace Square', *Starye gody [Old Years].* Petrograd: Sirius Publ., p. 37. (in Russian)

Rotach, A. L. (1966) *Aleksandrovskaia colonna [Alexander Column].* Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu Publ. (in Russian)

Serpokryl, S. M. (1973). *Dvortsovaia ploshchad': Liudi, sobytiia, zodchestvo [Palace Square: People, Events, Architecture].* Leningrad: Lenizdat Publ. (in Russian)

Shmidt, I. N., Strekalov, V. V. (1974) *Dvortsovaia ploshchad' [Palace Square].* Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ. (in Russian)

Shul'ts, S. S. (2004) *Nevskaia perspektiva. Landskrona. Nienshants. Sankt-Peterburg. Propilei Nevskogo prospekta. Nevskii prospekt ot Admiralteistva do Moiki [Neva Perspective. Landskron. Nienschanz. St. Petersburg. Propylaea on Nevsky Prospekt. Nevsky Prospekt from the Admiralty to the Moika].* Saint Petersburg: Sergei Khodov Publ. (in Russian)

Shvidkovskii, D., Revzina, Iu. (2014) 'Essay. The Main Ensemble of the Russian Empire', *Ermitazh XXI vek. Novyi muzei v Glavnom shtabe [Hermitage 21st Century. New Museum at the General Staff Building].* London: Thames & Hudson, pp. 23–31. (in Russian)

Sivkov, A. V. (2018) *Dvortsy Ermitazha v Sovetskii period [Palaces of the Hermitage in the Soviet Period].* Saint Petersburg: The State Hermitage Museum Publ. (in Russian)

Stolpianskii, P. N. (1923) *Staryi Peterburg: Admiralteiskii ostrov [Old Petersburg: Admiralteysky Island].* Moscow-Petrograd: Gosizdat Publ. (in Russian)

Taranovskaia, M. Z. (1980) *Karl Rossi. Arkhitektor. Gradostroitel'. Khudozhnik [Carl Rossi. Architect. Urban Planner. Painter].* Leningrad: Stroiizdat Publ. (in Russian)

Vesnina, N. N. (2008) *Sady Nevskogo prospekta [Gardens of Nevsky Prospekt].* Saint Petersburg: Propylaeum Publ. (in Russian)

Zhilinskii, Ia. (1892) *Zdanie Glavnogo Shtaba. Istoricheskii ocherk [The General Staff Building. Historical Essay].* Saint Petersburg: General Staff Publ. (in Russian)

Manuscripts

Bakumtseva, O. A. (1994). *Ograda Aleksandrovskoi kolonny na Dvortsovoi ploshchadi. Istoricheskaia spravka [The Fence of the Alexander Column on Palace Square].* Saint Petersburg: Archive of the Committee for State Control, Use and Protection of Historical and Cultural Monuments, p-163-3, N-7759 (4). (in Russian)

Gomilevskii, K. V. (1912) *O kapital'nom remonte stvola Aleksandrovskoi kolonny na ploshchadi imperatorskogo Zimnego dvortsa (Kratkii ocherk rabot, proizvedennykh letom 1912 goda Imperatorskoi Petergofskoi granil'noi fabrikoi) [On the Overhaul of the Trunk of the Alexander Column on the Square of the Imperial Winter Palace (A Brief Outline of the Work Carried out in the Summer of 1912 by the Imperial Peterhof Lapidary Factory)].* Saint Petersburg: Archive of the Committee for State Control, Use and Protection of Historical and Cultural Monuments, without a number. (in Russian)

Liulina, R. D. (1966). *Vorota, ograda i sady Zimnego dvortsa 1880-kh – 1900-kh gg. Istoricheskaia spravka [Gate, Fence, and Gardens of the Winter Palace, 1880s–1900s].* Leningrad: Archive of the Committee for State Control, Use and Protection of Historical and Cultural Monuments, p. 163-1, № N-1435. (in Russian)

Markov, Iu. G. (1994) *Zdanie byvshikh Grazhdanskikh ministerstv (vostochnoe krylo Glavnogo shtaba). Istoricheskaia spravka [The Building of the Former Civil Ministries (East Wing of the General Staff)].* Saint Petersburg: Archive of the State Hermitage Architectural Service (without a number). (in Russian)

Petrov, A. N. (1959) *Zdanie b. Shtaba Gvardeiskogo korpusa. Istoriko-khudozhestvennoe issledovanie [The Building of the Former Headquarters of the Guards Corps].* Leningrad: Archive of the Committee for State Control, Use and Protection of Historical and Cultural Monuments, p. 163-1, N-1087/1. (in Russian)

Petrova, E. N. (1949) *Fasadnaia skul'ptura Zimnego dvortsa, Malogo Ermitazha i Novogo Ermitazha. Istoricheskaia spravka [Facade Sculpture of the Winter Palace, the Small Hermitage and the New Hermitage].* Leningrad: Archive of the Committee for State Control, Use and Protection of Historical and Cultural Monuments, p. 163-1, № N-514. (in Russian)

Archival records (Russian State Historical Archive)

RGIA. F. 468. Op. 35. D. 261. *Ob opredelenii arkhitektorov k stroeniiu Ermitazha [On the Selection of Architects for the Building of the Hermitage].*1839. (in Russian)

RGIA. F. 468. Op. 17. D. 331. *Ob ustroistve sada na Razvodnoi ploshchadke [About the Arrangement of the Garden on the Razvodnaya Site].* 1895–1900. (in Russian)

RGIA. F. 475. Op. 1. D. 384. *Ob ustroistve ograda vokrug sada u Zimnego dvortsa [On the Arrangement of the Fence around the Garden at the Winter Palace].* 1898–1901. (in Russian)

RGIA. F. 475. Op.1. D. 425. *O perekraske fasadov Zimnego dvortsa i Malogo Ermitazha [On the Repainting of the Facades of the Winter Palace and the Small Hermitage].* 1901. (in Russian)

RGIA. F. 475. Op. 1. D. 534. *Ob okraske Zimnego dvortsa v bolee svetlyi ton [On Painting the Winter Palace in a Lighter Tone].* 1911. (in Russian)

RGIA. F. 485. Op. 2. D. 410. Kramskoi N. I. *Proekt okraski Zimnego dvortsa v ton novoi ograda [Project for Painting the Winter Palace to Match the New Fence].* 1901. (in Russian)

RGIA. F. 485. Op. 2. D. 413. Gornostaev N. A. *Proekt metallicheskikh vorot [Metal Gate Project].* 1884. (in Russian)

RGIA. F. 485. Op. 2. D. 418. *Plan skvera u Zimnego dvortsa [Plan of the Garden at the Winter Palace].* 1896. (in Russian)

RGIA. F. 536. Op.1. D. 172. *Ob ustroistve v Zimnem dvortse metallicheskikh vorot i pandusov [On the Arrangement of Metal Gates and Ramps in the Winter Palace].* 1885–1888. (in Russian)

RGIA. F. 560. Op. 22. D. 516. *O remonte Glavnogo shtaba [About the Repair of the General Staff Building].* 1886–1902. (in Russian)

RGIA. F. 560. Op. 22. D. 530. *O remonte zdanii Ministerstva finansov i Glavnogo shtaba [On the Renovation of the Buildings of the Ministry of Finance and the General Staff].* 1910–1915. (in Russian)

УДК 7.036
DOI 10.24412/2686-7443-2022-4-90-99

Брекоткина Ирина Павловна, кандидат искусствоведения, доцент. Удмуртский Государственный университет, Россия, Ижевск, ул. Университетская, 1. 426034. i_brekotkina@mail.ru

Brekotkina Irina Pavlovna, PhD in Art History, associate professor. Udmurt State University, 1 Universitetskaia st., 426034 Izhevsk, Russian Federation. i_brekotkina@mail.ru

АКВАРЕЛЬНЫЕ ПОРТРЕТЫ ЕВГЕНИЯ РУСАНОВА

WATERCOLOR PORTRAITS BY EVGENY RUSANOV

Аннотация. Статья посвящена изучению акварельных портретов Евгения Русанова, ученика А. Пахомова и В. Ветрогонского. Портретным образам Русанова свойственны меланхоличная отрешенность, спокойствие и душевная красота. Художник использовал для портретов большой формат листа. Писал на влажной бумаге в несколько слоев, благодаря чему цвет приобретал сложность и изысканность. Одновременно контуры фигуры размывались, растворяя предметность и делая изображение невесомым. В своих портретах Русанов использовал почти монохромную палитру, дабы достичь пластического единства и целостности в акварельном листе. Русановские акварели являются одной из вариаций гуманистической концепции личности в советском портрете 1970–1980-х гг. В работах художника ощутимо доверие к человеку, понимание той духовной глубины, которая открыта ему. Вместе с тем Евгений Русанов всегда был внимателен к особенному, уникальному в людях. Ему важно было передать хрупкость и мгновенность конкретного человеческого существования, и в то же время он стремился отобразить вневременное, божественное измерение человеческой личности.

Ключевые слова: советская акварель; портрет современника; художники Удмуртии; ленинградская школа графики; выставки акварели; монохромная живопись.

Abstract. The article is about the study of watercolor portraits by Evgeny Rusanov, a student of A. Pakhomov and V. Vetrogonsky. Rusanov's portrait images are characterized by melancholic thoughtfulness, calmness, and spiritual beauty. The artist used a large sheet format for portraits. He painted on wet paper in several layers, so that the color acquired complexity and sophistication. At the same time, the contours of the figure were blurred, dissolving the objectivity and making the image weightless. In his portraits, Rusanov used an almost monochrome palette in order to achieve plastic unity and integrity in a watercolor sheet. Rusanov's watercolors are one of the variations of the humanistic concept of personality in the Soviet portrait of the 1970s – 80s. In the artist's works, there is a tangible trust in a person, an understanding of the spiritual depth that is open to them. At the same time, Evgeny Rusanov was always attentive to the special, unique features in people. It was important to him to convey the fragility and instantaneity of a concrete human existence, and at the same time, the artist sought to display the timeless, divine dimension of the human personality.

Keywords: Soviet watercolors; portrait of a contemporary; artists of Udmurtia; Leningrad school of graphics; watercolors exhibitions; monochrome painting.

В 1970–1980-е гг. в Ижевске жил и работал талантливый мастер акварели Евгений Русанов. Он родился в 1945 г. в Воткинске. И очень гордился тем, что появился на свет на родине П. И. Чайковского. Русанов любил его музыку и часто слушал ее во время работы акварелью. Известный удмуртский график Менсадык Гарипов, вспоминая художника, писал: «...работы Жени Русанова очень музыкальны. Мне кажется, он выбрал технику акварели именно потому, что она непредсказуемо прозрачна и как музыка, льется, переливается» [2].

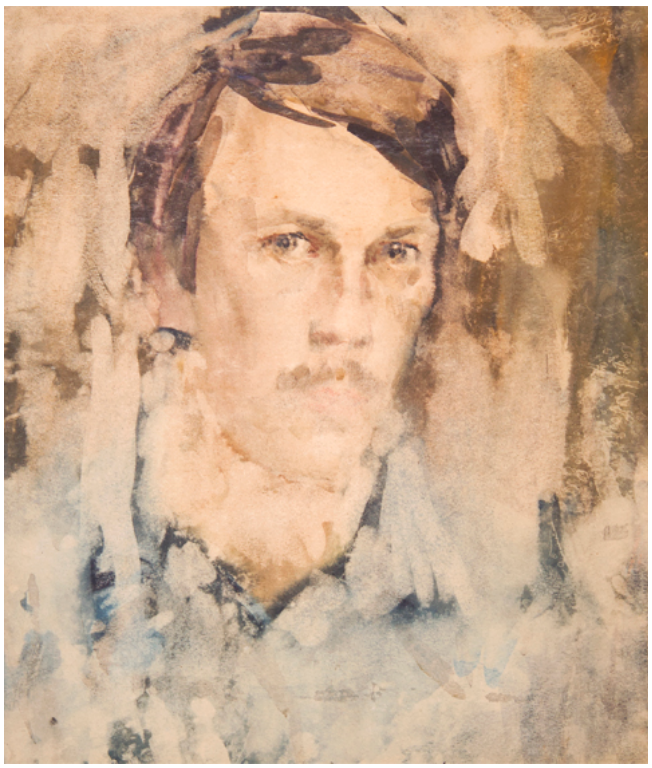
В 1970 г. Русанов поступил на графический факультет Ленинградского художественного института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, где учился сначала в мастерской Алексея Пахомова, а потом — Владимира Ветрогонского [15; 18, с. 102]. В 1976 г. он защитил на «отлично» дипломную работу «Моя Удмуртия», которая представляла собой цикл из восьми акварельных пейзажей. После защиты она была принята в Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР [1]. Два листа этой серии в 1983 г. показывались на выставке дипломных работ, посвященной 225-летию АХ СССР [18, с. 102].

Для воплощения творческих идей Евгению Русанову было отпущено чуть меньше пятнадцати лет. В 1989 г. художник умер. За это короткое время он сумел создать узнаваемый стиль акварельной живописи, посвятив себя в первую очередь пейзажу. Мастерство Русанова было признано и на всесоюзном уровне, его работы экспонировались на Всесоюзных выставках акварели в 1981 и 1987 гг. [3, с. 62].

К жанру портрета художник обращался реже, чем к пейзажу, но его опыты в этой области были очень успешны. Портретным образам Русанова свойственны неторопливая созерцательность, погруженность в себя и меланхоличность. Чуткий и понимающий взгляд художника располагал, позволял модели быть самой собой и вести себя естественно. Создавая портрет, Русанов сквозь толщу ролей и масок приближался к сокровенному и прекрасному в человеке. Его модели сдержанны и немногословны, изображены в спокойных позах. Акварелист использовал в портрете монохромную цветовую гамму, раскрывающуюся в мириадах цветовых и тональных нюансов. Пластическое единство и гармония акварельного листа являлись путем для отображения цельности личности изображенного человека.

Целью данной статьи стало изучение особенностей образного решения в акварельных портретах Евгения Русанова, что сопряжено с пониманием концепции времени в этих работах, а также с осмыслением взаимосвязи между технологией исполнения портрета и ее влиянием на образ.

К сожалению, на сегодняшний день творческое наследие Евгения Русанова почти не изучено. Публикации о его творчестве, как правило, либо представляют собой воспоминания о художнике [2; 13; 16;17, с. 166–167], либо имеют обзорный ха-



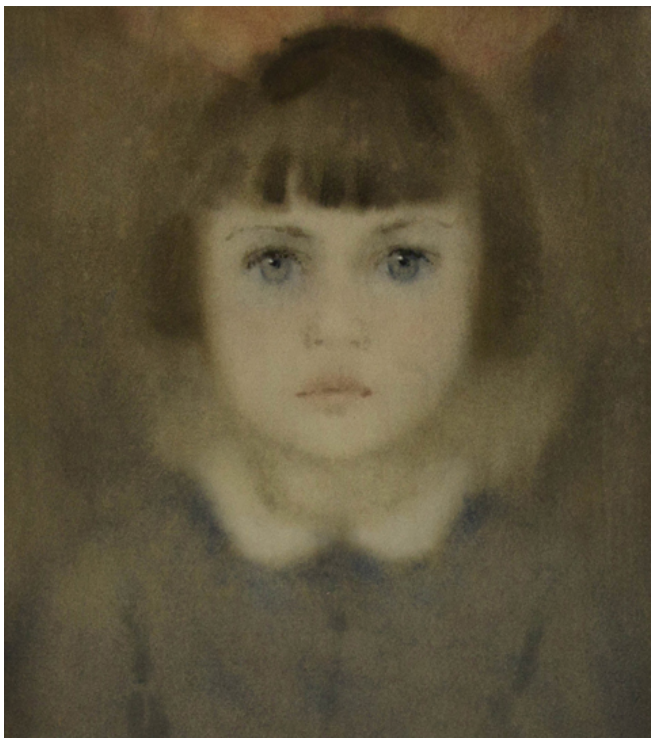
Илл. 1. Евгений Русанов. Автопортрет. 1976. Бумага, акварель. 37 × 33 см. Собрание семьи художника

рактер [6; 12, с. 89–90; 15; 19, с. 149]. Практически без внимания исследователей остались и акварельные портреты художника. Единственная статья, посвященная непосредственно им, написана удмуртским поэтом Олегом Поскрёбышевым [13]. Анастасия Громова, дочь художника, в своей недавней статье раскрывает концепцию времени в художественном наследии отца [3]. Важно отметить, что в ходе исследования одним из важнейших источников информации о жизни и творчестве художника стали интервью с его родными, друзьями, коллегами и моделями.

Вместе с тем Русанов — лучший акварелист и один из самых ярких художников в истории искусства Удмуртии [9; 15; 19]. Изучение его акварелей важно, во-первых, для осмысления художественных процессов в республике в 1970–1980-е гг. Во-вторых, портретные образы Русанова интересны как одна из вариаций гуманистической концепции личности в советском портрете этих лет. А в-третьих, исследование творчества художника дает дополнительный материал для создания целостной картины развития советской акварельной живописи в 1970–1980-е годы, учитывая, что обобщающих работ на эту тему пока нет.

В 1976 г., еще учась в Академии художеств, Евгений Русанов написал автопортрет (Илл. 1). С акварельного листа, словно из вихря дробящихся линий и пятен, на нас пристально смотрит молодой человек. Его глаза — центр, источник, рождающий энергию, которая движется по направлению к зрителю и передает ему глубокое волнение, художника, с удивлением разглядывающего и впитывающего окружающий его мир.

В начале 1980-х гг. появились два детских портрета — дочери Насти и сына Яши, они воспринимаются как парные. Эти акварели Русанова — его трогательное признание в любви своим детям. Поэт Олег Поскрёбышев вспоминал, что художник «редко говорил о детях отдельно: отдельно о Насте, отдельно о Яше, а объединял их в одно любимое — “детки”» [13, с. 175]. Главный акцент в обеих акварелях, как и в написанном ранее автопортрете, — глаза. На этот раз — глаза ребенка, устремленные на зрителя и наполненные непосредственностью, доверчивостью и душевной чистотой (Илл. 2–3).



Илл. 2. Евгений Русанов. Портрет Яши. 1980. Бумага, акварель. 36,5 × 29 см. Собрание семьи художника

Илл. 3. Евгений Русанов. Настенька. 1981. Бумага, акварель. 36 × 33 см. Собрание семьи художника

Илл. 4. Евгений Русанов. Эхо детства моего. 1982. Бумага, акварель. 54 × 72 см. Собрание семьи художника

Илл. 5. Евгений Русанов. Аня. 1980. Бумага, акварель. 40 × 35,5 см. Удмуртский республиканский музей изобразительных искусств, Ижевск

В портрете Яши черты лица едва намечены: мы видим лишь розовое пятно губ и живые мальчишеские глаза василькового цвета. На светлом фоне отчетливо вырисовываются оттопыренные уши и шапка волос. В акварельном портрете Яши можно уловить сходство с детскими образами Алексея Пахомова, учителя Евгения Русанова.

Создавая портрет сына, художник намеренно высветлял фон и одежду, смывал красочные слои с этих мест, отчего акварель стала напоминать выбеленную солнцем ткань, на которой будто сам по себе проступает образ ребенка, тонкий и трепетный, словно отражение в воде. И если глаза мальчика изображены четко, то все остальное как будто исчезает в тумане. Портретный образ существует в некой призрачной реальности, подобной сновидениям или воспоминаниям. Возникает впечатление, что, изображая сына, Евгений Русанов погружается в переживания давно прошедшего детства, бережно хранимого в глубинах памяти.

Неслучайно именно в 1982 г., когда создавался портрет сына Яши, была написана акварель «Эхо детство моего» (Илл. 4). Перед нами зимний пейзаж, знакомый каждому с детства: приближаются сумерки, медленно падают снежинки, воздух пропитан влагой, царит тишина. В центре листа изображен парнишка-лыжник. Сквозь воздушную дымку черты его лица едва различимы, видны только темные угольки глаз. Это сам художник в детстве — его память, с трудом проступающая сквозь поверхность листа. Своим обликом он очень напоминает Яшу. Мальчик остановился и вслушивает-

Илл. 6. Евгений Русанов. Портрет молодого художника В. Бабушкина. 1980. Бумага, акварель. 54 × 37,5 см. Удмуртский республиканский музей изобразительных искусств, Ижевск

ся в тишину. Кажется, он впервые испытал изумление перед красотой и величием этого большого безмолвного мира. В нижней части композиции Евгений Русанов поместил свой взрослый автопортрет — наиболее четкое изображение на акварельном листе, оно — будто осколок попавшего на картину зеркала.

Акварельный лист с изображением девушки Ани (1980, илл. 5) по своему настроению и технике исполнения очень близок портрету Насти. Юная модель — олицетворение весны человеческой жизни. Она завораживает своей одухотворенностью и нежностью. Словно весенний пейзаж портрет Ани насыщен воздухом, легкостью и светом. Поскрёбышев писал, что этому портрету свойственны «ясность и открытость, доверчивый взгляд, наивная прелесть юности и беззащитность чистоты» [14].

Юность и детство — время, когда человек особенно уязвим и незащищен, поскольку его душа доверчиво открыта миру. Портреты Ани, Насти, Яши и акварель «Эхо детства моего» составляют единую сюиту, в которой передано трепетное отношение художника к тому душевному состоянию, которое свойственно человеку в начальной поре жизни.

В 1980 г. Евгений Русанов пишет портрет своего друга художника Владимира Бабушкина (Илл. 6). Красный полыхающий цвет свитера, вероятно, намекает на творческий темперамент молодого мужчины. Бабушкин на портрете Русанова задумчив, погружен в себя и одновременно взволнован. Но он сдерживает чувства, которые его переполняют. Сдержанность в характеристике образа особенно ощутима при сопоставлении этой акварели с портретом Бабушкина кисти Фёдора Матанцева (Илл. 14).

Матанцев, товарищ Русанова и его сосед по художественной мастерской, написал этот портрет в 1991 г. В его работе внутренняя страстность художника Бабушкина словно выплескивается наружу. Вокруг темного силуэта фигуры зажигается контрастом яркий красно-оранжевый фон. Матанцев лепит форму, наделяя ее осязаемостью. Русанов же растворяет предметность, практически не использует светотень, размывает контуры фигуры. В отличие от Матанцева, который детально изображает обстановку мастерской, где пишется портрет, Русанов изначально отказывается от повествовательности. Он выбирает для портрета нейтральный фон, чтобы выйти за рамки обыденности. Его работа — это не только портрет друга, но и философское размышление о судьбе художника, о его творческих раздумьях.

Несмотря на философские обобщения, Русанов внимателен к индивидуальному и уникальному в человеке. Ему важно найти главное, определяющее в облике своего друга. Художник точно передает такие характерные особенности внешности Бабушкина, как высокий лоб, маленькие умные глаза, полные губы и рыжую бороду.

Портрет Бабушкина близок по духу советской портретной живописи 1970–1980-х гг., искавшей человечность в образе современника [10, с. 10]. Достаточно вспомнить мужские портреты О. Филатчева, В. Попкова, Е. Широкова. Подобные образы чаще встречаются в масляной живописи той эпохи, чем в акварели, где станковый портрет не пользовался такой популярностью. Важно отметить, Русанов ставил перед собой в акварели именно живописные задачи и был убежден, что неправомерно относить акварель к графическим искусствам [3, с. 79].

Акварельное изображение жены художника Наташи (Илл. 7) — это воплощение женственности. В нем преобладают интонации нежности и влюбленности. Фигура женщины будто окутана теплым золотистым светом, растворяющим ее очертания и рождающим общую коричневато-охристую тональность портрета.

Илл. 7. Евгений Русанов. Портрет жены. 1981. Бумага, акварель. 55 × 38 см. Собрание семьи художника

Илл. 8. Евгений Русанов. Зимний вечер. 1981. Бумага, акварель. 53,3 × 72 см. Удмуртский республиканский музей изобразительных искусств, Ижевск

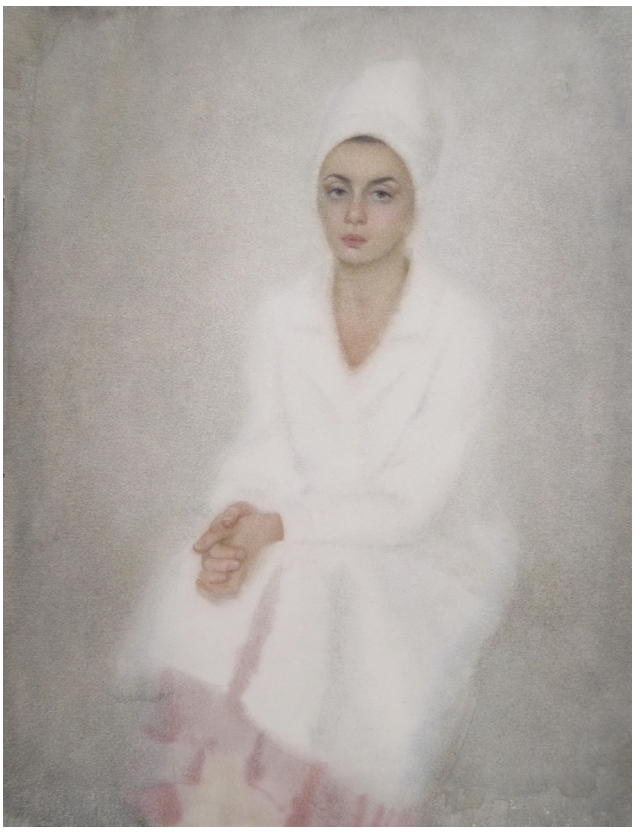
Илл. 9. Евгений Русанов. Портрет Н. Вострокнутовой. 1984 (?). Бумага, акварель. 61 × 47 см. Собрание Н. В. Вострокнутовой

Наталья Алексеевна, жена художника, вспоминает, что Евгений Русанов писал работы и на заказ. В основном это были портреты передовиков производства, которые с огромной симпатией относились к художнику. Он стремился «снять с них все ордена и регалии» и создать не социальный тип, а образ конкретного человека. А для своих творческих работ художник сам выбирал модель и изображал только тех людей, к которым испытывал симпатию и душевное расположение.

В ходе работы над портретами Бабушкина и жены Наташи оформилась концепция мужского и женского портрета в творчестве Русанова. При создании мужского образа для художника важно было передать состояние эмоциональной вовлеченности в творческую или интеллектуальную деятельность. Поэтому в мужских портретах гораздо больше динамики и внутреннего напряжения, чем в женских. Взгляд изображенного мужчины всегда направлен в сторону, что придает образу подвижность. Напротив, почти во всех женских портретах модель смотрит прямо на нас. Благодаря этому визуальному контакту возникает атмосфера умиротворенности и спокойствия. Героини русановских портретов всегда очаровательны и прекрасны. Время будто не властно над их красотой. Художник идеализирует внешний облик женщины, поскольку через созерцание женской красоты он открывает зрителю совершенство красоты душевной.

Уже в начале 1980-х гг. сложился и тот метод работы над акварельным портретом, который стал характерным для творчества Евгения Русанова. Художник писал портрет на влажной бумаге большого формата. Русанов не наносил предварительного рисунка на лист, работал сразу краской. Но иногда делал карандашный портрет модели перед тем, как приступать к акварели. Вероятно, это требовалось, чтобы найти композицию, определить неповторимую «формулу» лица изображаемого человека. Работа над акварельным портретом шла долго — от двух недель до месяца. Каждый раз перед приходом модели художник замачивал лист с портретным изображением в ванночке. Затем располагал мокрый лист на оргстекле и давал ему чуть-чуть подсохнуть. Оргстекло с влажной бумагой Русанов клал на пол или другую горизонтальную поверхность и начинал писать. Иногда работал, стоя на коленях. В таком положении художнику было легче воспринимать вещь целиком, не отходя от нее. Некоторые из тех, кто позировал Русанову для портрета, вспоминают, что акварелист часто смывал красочные слои во время работы. После завершения портрета Русанов наклеивал лист на оргалит. Бывали случаи, когда лист рвался во время этой процедуры.

Многослойность акварельной живописи в произведениях Русанова порождает эффект сфумато. Возникает впечатление, что модель скрыта за вуалью и ее контуры теряют отчет-



Илл. 10. Евгений Русанов. Портрет врача-генетика Аллы Малковой. 1985. Бумага, акварель. 59,3 × 44,3 см. Удмуртский республиканский музей изобразительных искусств, Ижевск

Илл. 11. Евгений Русанов. Летние сумерки. 1985. Бумага, акварель. 49,5 × 66,2 см. Удмуртский республиканский музей изобразительных искусств, Ижевск

Илл. 12. Евгений Русанов. Портрет директора школы искусств А. П. Власова. 1986. Бумага, акварель. 66,2 × 47,5 см. Удмуртский республиканский музей изобразительных искусств, Ижевск

ливость. Благодаря такой технике цветовая гамма приобретает благородную сложность и изысканность. Манера исполнения портретов способствовала возникновению тонального единства в акварельном листе. Сложность цветовой гаммы словно отображала сложность и глубину человеческой личности. Само создание портрета было для художника поиском душевной близости с человеком, сидящим перед ним. Как справедливо отмечает Г. Ельшевская в своей книге о портрете: «Интимизация в портрете — признак углубления представления о человеческой сложности, но это неизбежно приводит и к усложнению портретной формы» [5, с. 150].

Найденный метод, несомненно, был творческой удачей Евгения Русанова. Он отвечал поэтическому складу личности художника и позволял ему создавать одухотворенные образы, словно лишенные телесности. Причем сам процесс создания живописного образа как бы ускользал от зрителя, становился невидимым: на бумаге не видно следа простого карандаша, не видно следа кисти, отсутствуют ощутимые границы красочных пятен.

Как портретист Евгений Русанов был очень чувствителен к тем свойствам человека, которые не бросаются в глаза, а существуют как бы на периферии восприятия. Эти намеки и полутона в образной характеристике модели создают в портрете дополнительное смысловое измерение. Например, в портрете Александра Власова (Илл. 12) таким едва уловимым нюансом характеристики является аристократизм изображенного мужчины. Стоит отметить, что и в пейзаже Русанова интересовали зыбкие переходные состояния природы: сумерки, рассвет, лунная ночь [12, с. 89]. По словам Власова, портреты давались художнику довольно легко, зато работа над пейзажами шла порой мучительно.

Власов рассказывал, что Русанов работал ограниченным количеством красочных пигментов, большую часть набора акварельных красок «Ленинград» он раздавал своим друзьям. Художник стремился к сдержанности и даже монохромности цветовой гаммы. При этом строил изображение на сочетании цветовых и тональных нюансов. Русанову было важно достичь такой визуальной гармонии, когда взаимодействие между красками создает единую ткань бытия.

В галерее женских образов, написанных Русановым в середине 1980-х гг., портрет генетика Аллы Малковой занимает особое место (Илл. 10). Мягкие очертания фигуры в белоснежном халате словно растворяются в воздушной дымке, сливаясь с серебристым фоном, и все внимание зрителя оказывается сфокусированным на изумительном лице и руках молодой женщины. В ее облике причудливо сочетаются горделивость и женственность, внутреннее достоинство и ранимость. Яркий белый цвет халата и врачебной шапочки создает своеобразное свечение вокруг лица и рук модели, и портрет становится метафорой ослепительной красоты. Невольно на ум приходят строки из письма художника жене: «Акварель для меня как женщина, которая к себе влечет и восхищает, ослепляет своей нежной, женственной наготой» [7].

Портретируя Малкову, мастер использует прием изображения светлого на светлом, наполняя акварельный лист ощущением невесомости, нежности, и чистоты. По своему образному звучанию этот акварельный портрет близок зимним пейзажам Русанова, в которых тишина и покой, свойственные зиме, располагают к созерцательности и раздумьям.

Портрет Малковой напоминает портретные образы Владимира Вейсберга, выполненные им в 1970–1980-е гг. (Илл. 15–16). Русанова и Вейсберга сближают стремление к сдержанности в цвете и жестах, растворение предметности под воздействием почти метафизического света, внимание к тональным и цветовым переходам. Но в портретах Вейсберга

Илл. 13. Евгений Русанов. Портрет искусствоведа Г. Таранухи. 1987. Бумага, акварель. 66 × 47,5 см. Удмуртский республиканский музей изобразительных искусств, Ижевск

Илл. 14. Фёдор Матанцев. Портрет В. Бабушкина. 1991. Холст, масло. Художественный музейно-образовательный центр ИИиД УдГУ, Ижевск

исчезает, становится неразличимо индивидуальное, конкретное, единичное. Тогда как для Русанова была значима именно уникальность личности, ее неповторимая красота. Акварелист всегда тщательно, графически точно прорабатывал глаза, нос, губы модели.

Глядя на портреты Евгения Русанова, замечаешь, что изображенный человек чувствовал себя комфортно и естественно в присутствии художника. Акварелист очень деликатен по отношению к портретируемому, он наблюдает за ним, восхищается его индивидуальностью и красотой, но при этом не предпринимает попыток вторжения в его интимный мир. Неслучайно Русанов избрал для своих работ тип поколенного портрета, который позволял художнику оставить вокруг модели достаточно пространства и сохранить дистанцию.

Портрет искусствоведа Галины Таранухи, написанный в 1987 г., является одним из лучших женских портретов в искусстве Удмуртии (Илл. 13). В нем соединились артистизм художественного исполнения и сила духовной энергии, сконцентрированной в акварели. И хотя художник достоверно передал внешность модели, своей одухотворенностью и изобразительным строем портрет напоминает икону. Молодая женщина представлена фронтально, изображение плоскостно, цвет фона близок к золотому. Не отпускает зрителя взгляд больших печальных глаз. Поражает глубина молчания, свой-

Илл. 15. Владимир Вейсберг. Портрет Оли. 1975. Холст, масло. 54 × 47 см. Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», Архангельск

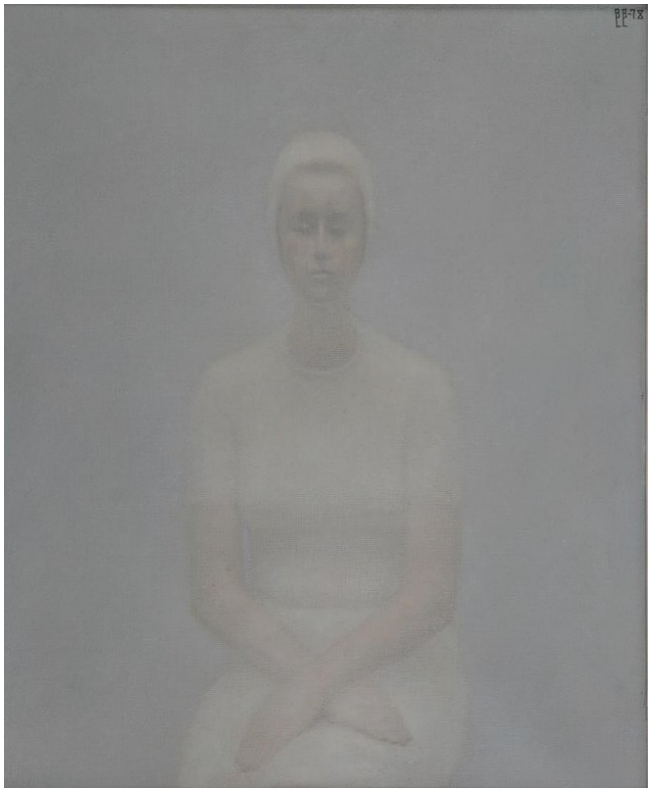
ственная образу. По мнению Галины Таранухи, сверхзадача Русанова состояла в том, чтобы «передать внутренний свет человека. Мастер старался передать не столько внешность человека, сколько скрытый сокровенный образ, живущий в глубине каждого из нас, а его способен увидеть только близкий человек или очень талантливый художник».

Композиционные приемы и очертания силуэта в некоторых женских портретах Евгения Русанова вызывают ассоциации с шедеврами мирового искусства, которые уже стали визуальными символами. Алла Малкова в высокой врачебной шапочке похожа на царицу Нефертити. Портрет Галины Таранухи близок иконе. Композиция портрета Натальи Вострокнутовой рождает в памяти образ Джоконды Леонардо да Винчи (Илл. 9). Возможно, эти реминисценции были неосознанные. А возможно, осознанные. Ясно, что обращение художника к универсальным визуальным формулам, позволяло возвысить модель, создать вневременной образ, запечатлеть абсолютную красоту, не знающую влияний времени.

Итак, акварельные портреты Евгения Русанова близки тому направлению советского живописного портрета 1970–1980-х гг., которое открывало безусловную ценность человеческой личности, сложность и многогранность ее духовного мира, хрупкость и уязвимость этих тонких материй. В акварелях Русанова смысл образа раскрывается через пластическое решение — сложность и благородство монохромной живописи, визуальное единство и целостность акварельного листа, легкое сфумато, растворяющее весомость и предметность изображенного.

В русановских портретах возвышенность образа порой достигает символического звучания. Но вневременное, вечное открывается зрителю через обращение к конкретному человеческому существу, его уникальности и неповторимости. Хорошо о соединении конечного и бесконечного в концепции личности в портрете 1970–1980-х годов написала Г. Ельшевская: «Духовность же, по природе своей, не может быть ограничена рамками частного бытия — она выплескивается в мир и одухотворяет его» [5, с. 151].

Портретные образы Евгения Русанова таят в себе парадокс: с одной стороны, они существуют как бы вне времени, а с другой — внушают нам пронзительное ощущение зыбкости и неустойчивости человеческого бытия. Глядя на них, остро чувствуешь ускользающую красоту мгновения, одновременно испытывая наслаждение и грусть: наслаждение — от созерцания прекрасного, а грусть — от хрупкости и эфемерности чудесного видения, воплощенного в акварели, способного раствориться на глазах, растаять, словно туман. Подобные переживания возникают и при восприятии пейзажных произведений художника.



Илл. 16. Владимир Вейсберг. Портрет Елены Шумиловой. 1978. Холст, масло. 54 × 44 см. Пермская государственная художественная галерея, Пермь

Список литературы:

1. *Алексеева Н.* Акварели Е. Русанова в Петербурге (выставка художника в научной библиотеке Российской Академии художеств) // Удмуртская правда. 1997. 22 апреля. С.5.
2. *Гарипов М.* Акварель — его музыка // Удмуртия. 1995. 10 октября. С. 5.
3. *Громова А. Е.* Проблема возникновения живописного образа во времени на примере творческого наследия Е. Русанова // Сапоговские штудии — 2019. Актуальные вопросы гуманитарного знания: Сборник научных статей. Кострома: Костромской государственный университет, 2019. С. 73–81.
4. *Громова А. Е.* Музыка мгновения: акварели Евгения Русанова // Костромской гуманитарный вестник. № 1(11). 2017. С. 61–64.
5. *Ельшевская Г. В.* Модель и образ. М.: Советский художник, 1986. 216 с.
6. *Золотухин А. В.* Графика // Художники родникового края. Ижевск: Изд-во ИУУ, 2001. 70 с.

7. Из писем Евгения Русанова Наталии Русановой // Удмуртия. 1995. 10 октября. С. 3.
8. *Корамыслов А.* Мы памятник воздвигнем! // Вега (Воткинск). 1995. 24 февраля. С. 5.
9. *Лебедева Т. А.* Евгений Русанов: охранять красоту // Машиностроитель. 1995. 23 ноября.
10. *Морозов А.* Советская живопись 70-х: некоторые грани развития. М.: Знание, 1979. 56 с.
11. *Морозов А. И.* Художник и мир личности: творческие проблемы современной советской живописи. М.: Советский художник, 1981. 167 с.
12. *Поляк А. И.* История изобразительного искусства Удмуртии. Ижевск: Ижевский государственный технический университет, 1995. 101 с.
13. *Поскрёбышев О. А.* Его высокое небо // Луч. 1992. № 12. С. 173–176.
14. *Поскрёбышев О.* Его высокое небо // Удмуртия. 1995. № 140, 10 октября. С. 6.
15. *Редькина Е.* «Жил печалью, радостью, страданием...» // Инвожо. 1998. № 3. С. 24–32.
16. *Романов В.* «...Человек богоподобен...» // Удмуртия. 1995. № 140, 10 октября. С. 5.
17. *Семёнов П. С.* Этюды о жизни, творчестве и немного семейной хроники: [фотокнига]. Ижевск: Удмуртия, 2016. 203 с.
18. Удмуртия в изобразительном искусстве. Живопись, графика, скульптура: Альбом репродукций / сост. и автор текста А. И. Поляк. Ижевск: Удмуртия, 2001. 139 с.
19. Художники Удмуртии / сост. и автор вст. статьи В. О. Гартиг. Ижевск: Удмуртия, 2015. 200 с.
20. *Шумилов Е.* Четыре из 200: выставка произведений художников Удмуртии // Комсомолец Удмуртии. 1983. 6 января.
21. *Шумилов Е. Ф.* Художники Удмуртии // Писатели, художники, композиторы Удмуртии: [справочник / сост. М. П. Емельянов]. Ижевск: Удмуртия, 1981. 198 с.

References

Alekseeva, N. E. (1997) 'Rusanov's Watercolors in St. Petersburg (Artist's Exhibition at the Scientific Library of the Russian Academy of Arts)', *Udmurtskaia Pravda [Udmurt Truth]*, 22 April, p. 5. (in Russian)

Elshevskaia, G. V. (1986) *Model' i obraz [Model and Image].* Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)

Garipov, M. (1995) 'Watercolor — His Music', *Udmurtskaia Pravda [Udmurt Truth]*, 10 October, p. 5. (in Russian)

Gartig, V. O. (2015) *Artists of Udmurtia.* Izhevsk: Udmurtia Publ. (in Russian)

Gromova, A. E. (2017) 'Music of the Moment: Watercolors by Evgeny Rusanov', *Kostromskoi gumanitarnyi vestnik [Vestnik of Kostroma State University]*, 1(11), pp. 61–64. (in Russian)

Gromova, A. E. (2019) 'The Problem of the Emergence of a Pictorial Image in Time on the Example of the Creative Heritage of E. Rusanov', Sapogovskie shtudii — 2019. Aktual'nye voprosy gumanitarnogo znaniia. *Sbornik nauchnykh statei [Sapogovsky Studies — 2019. Topical Issues of Humanitarian Knowledge. Collection of Scientific Articles].* Kostroma: Kostroma State University Publ., pp. 73–81. (in Russian)

Koramyslov, A. (1995) 'We will Erect a Monument!', *Vega (Votkinsk)*, 24 February, p. 5. (in Russian)

Lebedeva, T. A. (1995) 'Evgeny Rusanov: to Protect Beauty', *Mashinostroitel [Machine Builder]*, 23 November. (in Russian)

Morozov, A. (1979) *Sovetskaia zhivopis' 70-kh (Nekotorye grani razvitiia) [Soviet Painting of the 1970s (Some Facets of Development)].* Moscow: Znanie Publ. (in Russian)

Morozov, A. I. (1981) *Khudozhnik i mir lichnosti: tvorcheskie problemy sovremennoi sovetskoi zhivopisi [The Artist and the World of Personality: Creative Problems of Modern Soviet Painting].* Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)

Poliak, A. I. (1995) *Istoriia izobrazitel'nogo iskusstva Udmurtii [History of Fine Art of Udmurtia].* Izhevsk: Izhevsk State Technical University Publ. (in Russian)

Poliak, A. I. (2001) *Udmurtiia v izobrazitel'nom iskusstve. Zhivopis', grafika, skul'ptura: Al'bom reproduktsii [Udmurtia in the Visual Arts. Painting, Graphics, Sculpture: Album of reproduction].* Izhevsk: Udmurtia Publ. (in Russian)

Poskrebyshev, O. (1995) 'His High Sky', *Udmurtia*, 140, 10 October, p. 6. (in Russian)

Poskrebyshev, O. A. (1992) 'His High Sky', *Luch [Ray]*, 12, pp. 173–176. (in Russian)

Redkina, E. (1998) 'Lived with Sadness, Joy, Suffering ...', *Invozho*, 3, pp. 24–32. (in Russian)

Romanov, V. (1995) '... Man is Godlike...', *Udmurtia*, 140, 10 October, p. 5. (in Russian)

Rusanov, E. (1995) 'From the Letters of Evgeny Rusanov to Natalia Rusanova', Udmurtia, 10 October, p. 3. (in Russian)

Semenov, P. S. (2016) *Etiudy o zhizni, tvorchestve i nemnogo semeinoi khroniki [Sketches on Life, Creativity, and a Little Family Chronicle].* Photobook. Izhevsk: Udmurtia Publ. (in Russian)

Shumilov, E. (1983) 'Four out of 200: Exhibition of Works by Artists of Udmurtia', *Komsomolets Udmurtii [Komsomolets of Udmurtia]*, 6 January. (in Russian)

Shumilov, E. F. (1981) 'Artists of Udmurtia', in *Pisateli, khudozhniki, kompozitory Udmurtii [Writers, Artists, and Composers of Udmurtia].* Izhevsk: Udmurtia Publ. (in Russian)

Zolotukhin, A. V. (2001) *Khudozhniki rodnikovogo kraia [Artists of the Spring Region].* Izhevsk: Izd-vo IUU Publ. (in Russian)

УДК 7.036
DOI 10.24412/2686-7443-2022-4-100-109

Чекмарёва Марина Александровна, кандидат искусствоведения, методист 1 категории. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. march2@yandex.ru

Chekmareva Marina Aleksandrovna, PhD in Art History, methologist. The State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaia Emb., 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. march2@yandex.ru

ВЫХОД ИЗ ПОСТМОДЕРНИЗМА ВОЗМОЖЕН?! НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА

IS THERE EVEN A WAY OUT OF POSTMODERNISM? NEW TRENDS IN FINE ART AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

Аннотация. Статья посвящена проблемам кризиса постмодернизма в изобразительном искусстве, а также поиску новых идей, концепций, интерпретаций и образов в творчестве известных современных художников Западной Европы, США, Китая, России и других стран. Автор моделирует и описывает образ человека постмодернизма. Он был концептуально создан философами XX в. и растиражирован в кино, литературе и изобразительном искусстве известными мастерами второй половины XX и начала XXI столетий. Человека постмодернизма можно охарактеризовать как «homo infelices» — «человек несчастный». В статье приводятся основные средства выразительности, которыми пользуются мастера разных видов искусства, передавая различные эмоциональные состояния человека постмодернизма. Автор делает акцент на основных характеристиках личности, проявлениях человека и общества, актуальных для постмодернизма. Также автором была проведена попытка (основанная на произведениях признанных мастеров постмодернизма) описания того мира, в котором существует «homo infelices». Отталкиваясь от собирательного образа человека постмодернизма, сверяясь с ним, как с образцом, своего рода камертоном, — автор обозначает изменения в визуальном поле, концепции, интерпретации в произведениях известных мастеров, созданных в разных странах: России, Великобритании, США, Китая, Индонезии и др. Таким образом, мы можем говорить о начале формирования нового образа человека, принципиально отличающегося от предыдущего, что позволяет говорить о начале движения к выходу искусства из кризиса. Хотя, безусловно, это еще не стало мейнстримом в искусстве. И многие мастера еще находятся в состоянии осцилляции, между постмодернизмом и новой эпохой.

Ключевые слова: постмодернизм; метамодернизм; искусство новой эпохи; образ человека постмодернизма; образ человека новой эпохи; автор; искренность; изменчивость; гуманизм.

Abstract. The author studied the problems of the crisis of postmodernism in the visual arts and the search for new ideas, concepts, interpretations, and images in the works of famous contemporary artists from Western Europe, the USA, China, Russia, and other countries. The author modelled and described the image of a postmodernist man. It was conceptually created by philosophers in the 20th century and replicated in cinema, literature, and fine art by famous masters of the second half of the 20th and early 21st centuries. A man of postmodernism can be described as “homo infelices” – “an unhappy person”. In the article, the author presented the main means of expression used by masters of art, conveying various emotional states of a postmodernist person. The focus was on the main characteristics of personality, manifestations of a man and society, which were relevant for postmodernism. In addition, the author made an attempt to describe the “homo infelices” world, based on the works of recognized masters of postmodernism. The image of a postmodernist man is a kind of reference point for the author, a tuning fork that helps to see changes in the visual field, concepts, and interpretations in the works of famous masters from different countries: Russia, Great Britain, the USA, China, Indonesia, etc. Thus, we can talk about the beginning of the formation of a new image of a person, fundamentally different from the previous one, which allows us to talk about the beginning of the movement towards the exit of art from the crisis. Although, of course, it has not yet become mainstream in art. And many masters are still in a state of oscillation between postmodernism and the new era.

Keywords: postmodernism; metamodernism; the art of a new era; the image of a postmodernist man; the image of a new era man; the author; sincerity; variability; humanism.

Уже несколько десятилетий хорошим тоном являются рассуждения о кризисе постмодернизма, усталости, скуке, повторяемости образов, отсутствии новых идей. Философы создали больше десятка концепций и терминов, которые должны, по их мнению, охарактеризовать новую эпоху. В исследовании Александра Павлова «Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время» [11] обозначены различные попытки преодоления постмодерна и критические замечания об их несостоятельности и неполноте. Наибольшую популярность сегодня набирает «метамодернизм», предложенный Тимотеусом Вермюленом и Робином ван ден Аккером в «Заметках о метамодернизме» в 2010 г. [2] и дополненный в 2017 г. сборником «Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма» [17]. Однако, в наши цели не входит анализ теоретических споров философов. Актуальная задача — осмыслить образ человека постмодернизма, созданного мастерами XX и начала XXI столетий и, опираясь на него, выявить те изменения, которые появляются в произведениях современных художников по всему миру. Конечно, эта статья не претендует на исчерпывающую полноту. Это попытка автора выявить новые трактовки, изменение интерпретации образа человека постмодернизма художниками новой эпохи разных стран.

Илл. 1. Выставка Ансельма Кифера "Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce" (Andrea Emo) («Когда эти сочинения сожгут, они наконец дадут немного света» (Андреа Эмо) в Палаццо Дукале. Венеция, 2022. URL: https://gagosian.com/news/museum-exhibitions/anselm-kiefer-palazzo-ducale-venice/

Если судить по одному из важных событий арт-сцены 59-ой Венецианской биеннале, проходящей сейчас, и выставок, ее сопровождающих (ретроспектива Аниша Капура в Галерее Академии, Йозефа Бойса в Палаццо Чини и Ансельма Кифера во Дворце Дожей), то институционально поддерживаются яркие представители постмодернизма. Особо стоит отметить, что одной из главных тем последней Венецианской биеннале наряду с апокалиптическими и постапокалиптическими сценами, стал феминизм, что отразилось даже на гендерном отборе художников [1]. К участию пригласили всего лишь около 10% художников-мужчин. Выбор обладателя главного приза, «Золотого льва» — проект Британского павильона «Feeling Her Way» Сони Бойс также посвящен этой теме. Его пространство было декорировано коллажами с раздробленными, повторяющимися принтами, геометрическими скульптурными формами с отполированными, блестящими поверхностями и экранами, демонстрирующими записи репетиций пяти певиц. Если обратимся к форме, то это своего рода «стандартный набор» приемов таких направлений как поп-арт, нео-поп-арт, минимализм, видео арт, собранных вместе и нанизанных на остов феминизма и других актуальных ныне явлений. Но ничего нового, что могло бы выйти за рамки привычного постмодернизма, нет.

Да и название проекта Ансельма Кифера "Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce (Andrea Emo)" («Когда эти сочинения сожгут, они наконец дадут немного света» (Андреа Эмо)) (Илл. 1) доводит до предельного концептуального и визуального решения идею деструкции мифа, культуры, цивилизации, погружая зрителя в пространство тотального разрушения и разложения постапокалиптического мира. Эта выставка стала своего рода гигантской иллюстрацией «конца истории», символично расположившись в главном здании правления самой долгой республики — Венецианской республики, которая просуществовала 1100 лет, и в великом памятнике архитектуры Палаццо Дукале.

Но что же делать дальше? Ловить ветер перемен.

В разных частях мира стали появляется произведения искусства, которые начинают выходить за рамки круга тем и приёмов, предложенных постмодернизмом. На протяжении столетий образ человека оставался главной темой размышлений художников о настоящем. Они создавали идеальный образ человека своей эпохи. Отталкиваясь от образа человека, созданного мастерами постмодернизма, можно обнаружить формирование нового образа в произведениях известных художников.

Но какой он — человек эпохи постмодернизма? Очень точно, на наш взгляд, ответ был дан в знаменитой экзистенциальной трагикомедии Федерико Феллини «8 ½», вышедшей на экраны в 1963 г. Между главным героем — режиссером, который находится в творческом кризисе, Гвидо Ансельми — и кардиналом состоялся принципиально важный диалог:

«Гвидо: Ваше преосвященство, я несчастлив.

Кардинал: А почему Вы должны быть счастливым? Ваше предназначение не в этом. Кто говорит, что в мир входят, чтобы быть счастливым?» [19, p. 126].

Таким образом, человек постмодернизма — человек несчастный, «homo infelices», потерянный, лишенный любви, одинокий, скучающий, в глубоком творческом и личном кризисе, не способный созидать гармоничное, величественное и значимое, а порой и вообще творить.

Феллини показывает этот диалог Гвидо с тенью кардинала в профиль, которая по своим очертаниям похожа на уплощенные, лишенные телесности, словно обожженные огнем скульптурные бюсты Альберто Джакометти.

Художники второй половины XX и начала XXI вв. в разных странах и на разных континентах разработали целую «энциклопедию образов человека несчастного», разрушающегося, утрачивающего свою целостность.

Ведь, после слов Ницше о том, что «Бог умер», человек живет конечной жизнью и перед лицом смерти его охватывает ужас, от которого кричат герои на картинах Френсиса Бэкона, Жана-Мишеля Баскии и др. Американский художник Рафаэль Монтаньес Ортис издал в 1962 г. «Деконструктивизм: мани-

фест», в котором он провозглашает: «Мы указываем на себя пальцем и признаемся, выкрикивая откровение, что гнев и страдание, скрытые за спокойным лицом, служат смерти, причем смерти не только духовной... Наши крики боли и гнева исказят наши лица и тела, мы будем кричать «к черту смерть», своими действиями мы поднимем шум, который сотрясет небеса и ад. Из этого материала и будет состоять наше искусство, то, что создано, будет уничтожено, то, что собрано, будет разобрано, то, что построено, будет разрушено» [4, с. 458].

Еще один принципиально важный момент, который определяет отбор средств выражения для мастеров постмодернизма. Если бога нет, то нет и первичной созидающей силы — божественной красоты. Поэтому художники-постмодернисты разрабатывают множество различных приемов для передачи деструкции, разрушения человека, мира, материи — всего.

Они используют различные формы деформации в своих произведениях. Вот лишь некоторые из широкого спектра приёмов. Например, Френсис Бэкон превращает своих моделей в пластилиноподобные аморфные массы и размазывает им лица и тела. В скульптурах и на полотнах Маркуса Люперца объекты лишены твердой конструкции, у них отсутствуют части тел. Стирание и наложение изображений становится излюбленным приемом Герхарда Рихтера и Жана-Мишеля Баскии. Выцветание и смазывание часто использовал Энди Уорхол.

Кроме того, очень важной темой является расчеловечивание, дегуманизация человека. Человек постмодернизма — это не единство духа, души и тела. И тело — не совершенное и прекрасное, а бесформенное: своего рода избыточная плоть, мясная туша, выставленная напоказ, как в картинах Люсьена Фрейда. Человек-монстр появляется в таких инсталляциях, как «Необычные видения: “Ожидание”» Эда Кинхольца (1964–1965 гг.) или «Бильярдный зал» (1993) Эда Кинхольца и Нэнси Реддин и др. «Человек-животное» [2, с. 18] воплощен в работе «Другое “Я”» (2014) Мэта Коллишоу, в триптихе Френсиса Бэкона «Три этюда у подножия распятия» (1944) и многих других. «Человек-животное всегда очарован самим собой» [2, с. 19].

Человека постмодернизма охватывает тотальное одиночество, от которого страдают модели Люсьена Фрейда, как например, на картине «Спальня отеля» (1954), впадают в оцепенение на полотнах 1950–1970 гг. Дэвида Хокни, «Бугивуги в Риме» (1953) Ренато Гуттузо, «Молодой современник» Раскина Спира (1958) и многих других.

Изменяется восприятие человека: продолжается линия дегуманизации, начатая Мартином Хайдеггером в формулировании понятия «das Man» в «Бытие и Время» (1927). На картинах герои показаны застывшими, словно погруженными в глубокий сон наяву, как в картине Дэвида Хокни «Человек в музее (или ты в неправильном фильме)» (1962) или Люсьена Фрейда «Большой интерьер, W11 (по мотивам Ватто)» (1981–1983) и др. Эту нереальность, искусственность бытия отмечал Стен Брэкидж в 1963 г. в статье-манифесте «Метафоры видения»: «Наш век стремится искусственно, материалистически спроецировать себя в абстрактное пространство и реализовать себя механически, потому, что ослеплен внешней реальностью в пределах своего видения и органическим осознанием свойств своего восприятия, даже физических свойств его движения... Они творят там, где их страх создал в этом величайшую необходимость» [4, с. 470–471].

Тема сна волнует многих мастеров еще первой половины XX в., начиная с Джорджо де Кирико и сюрреалистов. Она становится до бесконечности повторяемой у художников постмодернизма вплоть до наших дней. Так, главный проект 59-й Венецианской Биеннале получил название «Молоко сновидений» по книге художницы Леоноры Каррингтон.

Мир постмодернизма — жесткий, агрессивный, холодный, циничный, отчужденный от человека мир. Этот мир является перед зрителем в холодной роскоши модернистской архитектуры американских особняков и интерьеров Дэвида Хокни, в описаниях бедного, грязного, беспросветного быта у представителей школы «кухонной раковины», таких как «Туалет» (1959) Джона Брэтби, «Мать, купающая ребенка» (1953) Джека Смита, чудовищных комнатах, таких как «Государственная больница» (1966) Эда Кинхольца, тотальных инсталляциях «Человек, который улетел в космос из своей комнаты» (1985) или «Туалет» (1992) Ильи Кабакова и др.

Мир и природа также заброшены и покинуты. Они созвучны внутреннему состоянию «homo infelices» постмодернизма. Этот мир запечатлен в постапокалиптических пейзажах Ансельма Кифера, таких как «Пути» (1986), в картине британца Деррика Гривза «Шеффилд» (1953) и многих других. В них нет места человеку. Он исчезает вслед за богами и героями. Их обитель разрушена и пустынна, как на полотнах серии «Валгалла» Ансельма Кифера (2016). Лестница Валгаллы заржавела, по ней не поднимаются герои и валькирии.

Человеку постмодернизма плохо везде. Он утратил понятие о Рае, о родине — он вечный мигрант, но сил двигаться дальше уже нет, как у героя Ильи и Эмилии Кабаковых в работе «Человек, перелезающий через стену», также известную как «Вечный эмигрант» (1995/2004) или на картине «Иммигрант» (2006) Куоно Галионе.

В эпоху постмодернизма искусство интерпретируется как акт деструкции и деконструкции. Рафаэль Монтаньес Ортис в работе «Деконструктивизм: манифест» провозглашает: «Искусство, задействующее процессы разрушения, очищает, ибо оно несет смерть и потому дарит жизнь» [4, с. 459]. «Художник должен задействовать процессы, свойственные глубокой бессознательной жизни, процессы, которые неизбежно приведут к возвращению в хаос и разрушение» [4, с. 460]. Однако визуальные акты деструкции появляются намного раньше, например, в серии 1957 г., состоящей из 58 работ П. Пикассо, посвященных авторской интерпретации полотна Диего Веласкеса «Менины» (1656), или серии Френсиса Бэкона из 50 картин, созданных в 1950–1960 гг., по мотивам знаменитого шедевра Веласкеса «Портрет папы Иннокентия X» (1650). Художники разрабатывают широкую шкалу деструкции от актов вандализма в акциях Ай Вей Вея, например, «Ранняя ваза династии Хань» (1995), физического уничтожения чего-либо, например, протыкание, разрезание ножом холста «Надрез» (1961) и «Пространственный концепт, конец Бога» (1963) Лучо Фонтана и обугливание огнем листов картона Ивом Кляйном в огненной живописи «Без названия» (1961), создание «саморазрушающейся» композиции Жаном Тэнгли «Посвящение Нью-Йорку» (1960) и превращение его в спектакль разрушения, причинение боли физической и моральной в перфомансах Марины Абрамович, например, «Ритм 0» (1974), демонстрации пустоты Ивом Кляйном на выставке «Пустота» (1958). Своего рода ироничный «диагноз» этому времени, проблеме современного творчества поставлен Ильей Кабаковым в инсталляции «Отчаяние художника, или заговор бесталанных» (1994), а ранее в 1960 г. был описан в романе Альберто Моравия «Скука» [8, с. 1–3].

Благодаря опытам тиражирования и использования шелкографии Энди Уорхола, разрушается само понятие «художник» и критерий уникальности произведения искусства. Уроки Дюшана были выучены и доведены до предела. Теперь «автоматическое письмо» может создавать механизм, лишенный сознания — «Мета-матик» (1958) Жана Тэнгли. Человек больше не Творец, он производитель разрушения и саморазрушения. «Саморазрушающееся искусство выражает одержимость разрушением, избиением, которому подвергаются отдельные люди и массы людей», — писал в манифесте «Саморазрушающееся искусство» (1960) Густав Мецгер [4, с. 437]. «Палитра из грушевого дерева превратилась в ведро, кисть — в нож, топор и дубинку», — писал художник Георг Базелиц в манифесте «Инструменты художника» (1985) [4, с. 506].

Всё становится искусством. Клас Ольденбург в 1961 г. в тексте «Я за искусство» сделал попытку описать важные изменения и расширение рамок искусства: «Я за искусство, которое имитирует человека, которое может быть комичным, если нужно, или жестоким — каким угодно... Я за искусство ржавчины и плесени... Я за искусство нижнего белья и искусство такси. Я за искусство рожков мороженого, брошенного на бетон. Я за величественное искусство собачьего дерьма, возвышающегося, словно собор... Я за искусство плюшевых мишек, ружей и обезглавленных кроликов, взорвавшихся зонтиков, изнасилованных кроватей, стульев с переломанными коричневыми костями, горящих деревьев, кончиков петард, кури-

Илл. 2. Две скульптуры в Нью-Йорке. 2017. Артуро Ди Модика. Атакующий бык или Бык с Уолл-стрит. 1989. 340 × 490 см. Кирстен Висбал. Бесстрашная девочка. 2017. Бронза. 130 см. URL: https:// www.visbalsculpture.com/sculpture-fearless-girl.htm

ных костей, голубиных костей и коробок, в которых спят мужчины…» [4, с. 447–449].

Какое общество окружает одинокого, покинутого человека постмодернизма?

Согласно Хайдеггеру, это общество «das Man». Когда наше здесь бытие (Dasein) в мире экзистирует не аутентично, оно производит «das Man». Это нечто абстрактное, механическое, некий искусственный интеллект общества или коллективное сознание. Это общество культа не духовных, а материальных ценностей. Идеал — обыватель общества потребления, возводящий вещи в культ. Ярким примером является поп-арт с его монументальными памятниками «Прищепка» (1976), «Ложка-мост и вишня» (1988), «Огрызок» (1990) Класа Ольденбурга. И постепенно человек становится такой же вещью, которая должна быть новой, с определенными параметрами, модными формами, как на знаменитом коллаже Ричарда Гамильтона «Что же делает сегодняшние дома такими разными, такими привлекательными?» (1956), выполняет функции вещи, как в инсталляции Чжана Хуаня «Мир» (2003) и многих других. Ценность человека не больше стоимости банки супа. Он превратился из субъекта в объект. Он не живет своей жизнью, а смотрит шоу, которое бесконечно продолжается в обществе спектакля.

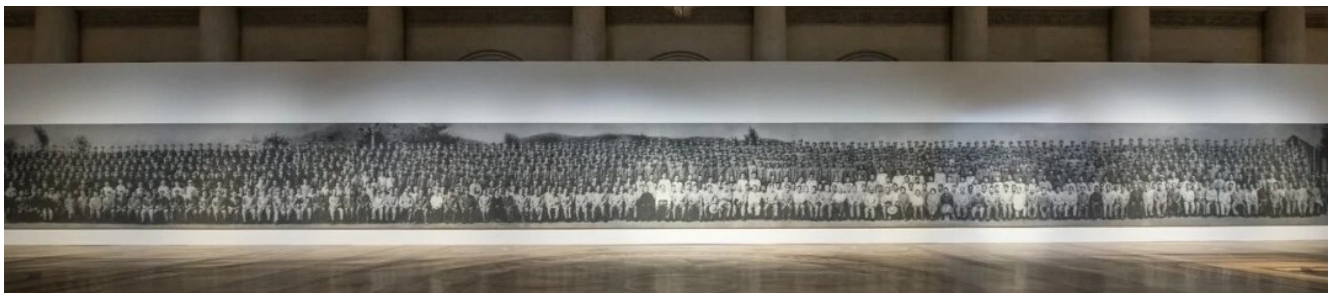
И даже город, архитектура постмодернизма деструктивны. «Нам нужна архитектура, в которой есть нечто большее. Архитектура, которая истекает кровью, устает, кружится и даже ломается. Архитектура, которая загорается жалит, рвет и рвется под давлением… Архитектура должна пылать», — считали участники международного архитектурно-дизайнерского кооператива Кооп Химмельб(л)ау, опубликовав в 1980 г. текст «Архитектура должна пылать» [4, с. 504–505].

Возможно ли выйти из этого?

По мнению Александра Дугина, выздоровление — обращение к высокой культуре, философии, расшифровке смысла, наслаждение произведениями искусства, религии, жизнь духа [6].

Но что же нам предлагают художники?

Все больше известных мастеров находят в себе силы говорить о сложных вещах и о себе серьезно, без иронии, без



Илл. 3. Чжан Хуань, 15 июня 1964 г. 2008–2012. Холст, пепел. 37,5 × 274 см. Courtesy of Pace Gallery. URL: http://www.zhanghuan.com

Илл. 4. Энди Уорхол. Мао. 1972 . Цветная шелкография. 91,4 × 91,1 см. Частое собрание URL: Andy Warhol's Mao - For Sale on Artsy

Илл. 5. Чжан Хуань. 15 июня 1964 г. (фрагмент) URL: http://www.zhanghuan.com

инфантильного «фана». И самая важная тема — человек. Какой же он, человек новой эпохи?

Вероятно, первым громким заявлением, которое вызвало широкий резонанс, стало противостояние постмодернизма и идей новой эпохи на примере двух скульптур в Нью-Йорке. Артуро Ди Модика в 1989 г. создал знаменитое произведение «Атакующий бык», которое стало символом Уолл-Стрит и экономики, которая сметает все и вся на своем пути. Эта тема была подхвачена китайским скульптором Ченом Вэнлинем в работе «То, что ты видишь, может быть нереально», ставшей реакцией на экономический кризис 2008 г. В ней изображен бак, взлетающий вверх на исходящих из него газах и пригвождающий к стене мужскую фигуру с рогами на голове. Существуют версии, что это никто иной, как Бернард Мейдофф, создатель самой крупной финансовой пирамиды в истории. А «выхлопные газы» — это намёк на обман[1] [15].

Однако, напротив «Атакующего быка» 7 марта 2017 г. появилась «Бесстрашная девочка» (2017) Кристен Визбал (Илл. 2). Как отмечала скульптор, она «позаботилась о том, чтобы её черты были мягкими; она не вызывающая, она смелая, гордая и сильная, но не воинственная» [18]. Между авторами разгорелся скандал, так как Ди Модика совершенно справедливо настаивал, что «Бесстрашная девочка» меняет концепт его «Атакующего быка». Если отбросить феминистический дискурс, столь актуальный сейчас, то можно заметить иное послание. Это показ человека новой эпохи — поэтому запечатлена девочка, как символ будущего, а не женщина. Она не бьется с быком, не уничтожает. Она ему противостоит своим бесстрашием. Она не боится. И агрессивный бык, сметающий все на своем пути, останавливается.

У человека новой эпохи появляется потребность в искренности вместо едкой ироничности. Он сбрасывает социальные маски и не хочет быть идеальным, с четко установленными параметрами и функциями — как фотографии в соцсетях.

Художники начинают обращать внимание на непостоянство человеческой природы, его изменчивость, а главное, на разнообразие и уникальность каждого. Ярким примером может служить монументальная работа китайского художника Чжана Хуаня «15 июня 1964» (2008–2012) (Илл. 3). Это гигантское изображение Мао Цзедуна и его многочисленного окружения во время приятия важного решения в развитии страны — поворота политики от СССР в сторону США. Эта черно-белая многофигурная композиция разворачивается на холсте площадью 37,4 метра и выполнена пеплом благовоний из буддийских храмов Китая. В основу была положена фотография. В центре в белой рубашке изображен Мао. Он не похож на вождя нации с картин середины XX в. и официальных фотографий. Он не поп-звезда ироничного Энди Уорхола в работе «Мао» (1973) с зеленым лицом и розовыми губами (Илл. 4). Чжан Хуань показывает Мао Цзедуна (Илл. 5) человеком в сложном эмоциональном состоянии, словно он принял решение, но не совсем уверен в нем. Герой в раздумье смотрит вперед, в будущее Китая. Он словно светится, выделяясь на фоне членов партии. Но в то же время они вместе — единое целое. Здесь нет

Илл. 6. Анастасия Берг (Николаева) Осмотр Петром I Гобеленовой мануфактуры в Париже. 2021–2022. Холст, масло. 200 × 250 см. Собственность фонда развития «Друзья ГМЗ «Петергоф». Фото предоставлено автором

места иронии. Это попытка понять, прожить, прочувствовать момент.

Это очень важное изменение отношения к истории своей страны. Подобную тенденцию можно проследить и в творчестве российских художников на примере монументальной картины Анастасии Берг (Николаевой) «Осмотр Петром I гобеленовой мануфактуры в Париже» (2022) (Илл. 6). В отличие от знакового постмодернистского памятника Михаила Шемякина Петру I (1991), иронично развенчивающего миф о величии, где правитель показан с деформированными пропорциями и напоминает скорее странную куклу, нежели императора, Анастасия Берг изображает его горделиво стоящим в окружении свиты и прислуживающих иностранцев — сотрудников мануфактуры. Автор также делает акцент на выдающемся росте Петра I. Он возвышается надо всеми и смотрит на гобелены, разворачиваемые перед ним. И это новая интерпретация образа российского императора как ценителя и знатока искусства, который вдумчиво выбирает лучшее на Западе, и перед которым преклоняются европейцы. Но Петр I в картине не герой. Каждый работник мануфактуры и вельможа, сопровождающий императора, имеют свою характеристику. Это целый оркестр состояний от радости до сосредоточения, от раздумий до уговоров. Такой же интерес к второстепенным персонажам мы можем увидеть и у Чжана Хуаня в упомянутом выше произведении «15 июня 1964» (2008–2012). Каждый герой из более сотни человек показан уникальным, с портретными чертами лица и своим особым настроением, которое не всегда соответствует важности момента. Не все герои его осознают. И Чжан Хуань улавливает их искренность. Это очень отличается от постмодернистского отказа от изображения индивидуальности уникального человека, стремления к бесконечному тиражированию, как в работе Энди Уорхола «Диптих Мэрилин» (1962) с деструктивным размытием печати, или множественного повторения образов, как в работах Такаши Мураками, так и многих других.

Дэвид Хокни, создавая знаменитую серию «82 портрета и один натюрморт» (2013–2016), смог преодолеть не только тяжелый кризис, но и выйти за рамки постмодернистской трактовки человека. До начала работы живописец пережил за короткое время инсульт, частичную потерю слуха, а затем смерть друга и ассистента от наркотиков и отравления бытовой химией в доме художника. Серия начинается с портрета главного ассистента его студии, которого Хокни увидел сидящим на стуле и держащим голову руками. «Я тоже так чувствую — я просто нарисую тебя» [22], — вспоминал этот момент художник. «Я думаю, что это был автопортрет» [20]. Так появился холст «Жан-Пьер Гонсалвеш де Лима 11, 12, 13 июля 2013» (Илл.7), который был вдохновлен картиной «Скорбящий старик (У ворот вечности)» (1890), написанной Винсентом ван Гогом незадолго до смерти. Хокни передает состояние потерянного, раздавленного человека, у которого земля уходит из-под ног. Но колорит, основанный на чистых, ярких, хотя и

Илл. 7. Дэвид Хокни Жан-Пьер Гонсалвеша де Лима 11, 12, 13 июля 2013. Акрил, холст. 121,92 см × 91,44. URL: https://www.hockney.com

холодных тонах не дает зрителю глубоко погрузиться в депрессивное состояние. Спустя три года Хокни вновь обращается в рамках серии к портрету «Жан-Пьер Гонсалвеш де Лима. 15, 16, 17 января 2016» (Илл. 8). Перед нами совершенно другой персонаж. Он уверен в себе, но не высокомерен. Гонсалвеш де Лима показан размышляющим. Его состояние довольно сложно уловить. Он изображен в позе, которая не характерна для парадных портретов – с широко разведенными ногами. Хокни словно поймал его в тот момент, когда он не позировал, когда проявилась его внутренняя суть. Чтобы это произошло, художник проводил сложное психологическое испытание. Он приглашал позировать своих родственников и друзей: от миллионеров Ташена и Рокфеллера, известных дизайнеров, галеристов, стилистов до массажиста и водителя. Каждый из них приезжал, как правило, на три дня в мастерскую в Лос-Анжелес и сидел на стуле в тишине, ничего не делая. Хокни говорил: «Они сидят, ничего не делают и думают. Каждый, должно быть, думает о самых разных вещах, размышляет о разных вещах. В конце концов, вы не привыкли сидеть неподвижно по шесть часов в день, не так ли? И это то, что они делали» [21, с. 16]. Человек не может все время носить маску и держать позу долго, особенно, когда на него не направлена камера или нет общества. Хокни с упорством охотника выжидал, когда проявится индивидуальность и естественность и уйдут выученная роль и поза. А главное — он искренне симпатизировал своим моделям. При очень скромных композиционных приемах и антураже — условные два поля цвета, обозначающие стену и потолок, и стул — он смог показать уникальность каждого. Маргарет Хокни, сестра, говорила о своем впечатлении от портретов, созданных Дэвидом: «Ты думаешь: “Боже милостивый, неужели я так выгляжу?”. Ты думаешь, что у тебя такая милая маленькая улыбка, а выходишь на портрете совсем другим. Ты понимаешь, что это то, что ты есть на самом деле, такой, какой внутри, настоящий ты, а не маска» [21, с. 20]. От портрета к портрету Хокни отходил от постмодернистской застылости поз и лиц, они приобретали больше естественности. Портреты живописца отличаются от традиционных парадных портретов. Мы не знаем статус модели, их профессию. «Он (Хокни – ред.) говорит, что пишет портреты не для того, чтобы возвысить Вас в ваших глазах», — добавила мисс Селия Биртуэлл. — «Он рисует тебя такой, какой он тебя видит» [22]. И мы видим, какие они — застенчивые, неловкие, задумчивые, ироничные — настоящие. Но художник не иронизирует, не идеализирует — он ловит суть модели. Он показал то, что мы нередко прячем от других. Так, на портрете «Эдит Девани. 11, 12, 13 февраля 2016» куратор проекта показана уставшей и задумчивой, поддерживающей ладонью лицо. Изящные линии пальцев рук и приподнятый носок сапога придают героине особое очарование и внутреннюю энергию.

Такой же подход мы видим в «Портрете Гаэтано Шифо» (2020) Сергея Чубирко. Художник не дает однозначной характеристики. Герой — мудрый, жесткий, но притягательный мужчина в летах. Он пристально вглядывается в окружающий его мир. Как и на портретах Хокни, модель показана в костюме, который не дает указания ни на профессию, ни на статус. Мы остаемся один на один с Человеком.

Человек новой эпохи обладает уникальной личностью. Художник с искренним интересом ловит ее, отмечая малейшие нюансы. Он не плохой или хороший, правый или левый, черный или белый, красный или синий, аристократ или шофер. Человек новой эпохи изменчивый и сложный. Он преодолевает страх быть собой, показаться смешным, сентиментальным, несолидным. Чарльз Роберт Джордж Иннс-Кер, 11-й герцог Роксбург с дочерью Евгенией на портрете кисти Джеми Корет (Jamie Coreth) предстает трогательным отцом с маленькой дочкой на руках, играющей с его платком. Художник подметил необычайно интимный момент, передал особую теплоту отношений отца и дочери.

Илл. 8. Дэвид Хокни Жан-Пьер Гонсалвеша де Лима 15, 16, 17 января 2016. Акрил, холст. 121,92 см × 91,44. URL: https://www.hockney.com

Илл. 9. Татанг Элми Вилбово. Начало Ковида. 2022. Натуральный шелк. натуральные красители. Горячий батик. 100 × 200 см. Собственность художника. Фото предоставлено автором

Человек новой эпохи налаживает утраченную связь «отцов и детей», преемственности поколений, разорванную в погоне за модой и желанием быть ультрасовременным, столь важным для модернизма и постмодернизма. Возникает желание говорить о вечных ценностях — например, о сыновьей почтительности и гармоничном взаимоотношении отца и сына, столь редким в XX в. И как некий символ соединения, возвращения к отцу — и шире, к традиции — стало произведение Чжана Хуаня «Возвращение блудного сына» (2019), созданной по мотивам одноименного шедевра Рембрандта. Китайский мастер, вновь работая с пеплом благовоний, меняет композицию голландского живописца. Он оставляет только фрагментированное изображение отца и сына, убирая многие детали. Хуань показывает самое главное для него — принятие отца и тихое счастье сына. Они вместе, они едины и счастливы. Хуань вносит совсем немного изменений в черты лица сына, так что возникает отдаленное сходство с его собственными чертами в более молодом возрасте. В интервью он говорил, что «то, о чем рассказывает Рембрандт, близко каждому, я вижу в этой картине себя, она заставила меня оглянуться на свой жизненный путь и потому произвела такое мощное впечатление» [10, с. 20]. Он не отвергает, не разрушает, не иронизирует. Хуань черпает вдохновение у старых мастеров, как европейских, так и китайских.

Тема отцов и сыновей и преемственности важны и для британского живописца Джеми Корета. Он создал свой «Автопортрет со скульптурным бюстом моего отца, изображающим меня», в котором демонстрирует себя миру, опираясь двумя руками на бюст, созданный его отцом. Затем последовал совместный проект, когда они работали вместе в мастерской, портретируя друг друга, о чем свидетельствует фотография, размещенная на сайте художника. И это не борьба, не соревнование, а сотворчество.

Постепенно приходит осознание, что жизнь — не борьба всех против всех. Даже игра баскетбол, которая интересна своим порой агрессивным противоборством показана, как совместный полет вверх в скульптуре Кирстен Висбал «Игроки» (2000). Автор создала сложную динамичную композицию, состоящую из четырех увлеченно играющих детей, а также баскетбольного кольца, в которое залетает мяч. Дети, подпрыгнув, тянутся вверх. Каждый летит к своей мечте — забросить мяч. Но при этом они не мешают друг другу.

Художники остро реагируют на происходящие события, такие как пандемия, унесшая многие жизни. Постмодернисты выплескивали свои страх, боль и ужас на холст. В серии «Love» (2020) Чжана Хуаня струящиеся кроваво-красные подтеки с округлыми пятнами напоминают израненные внутренние органы.

Но есть и другой подход. Индонезийский мастер Татанг Элми Вибово создал серию монументальных полотен, посвященных жизни деревни во время пандемии. Эта серия выполнена в традиционной технике горячего батика. Он смог соединить современность, например, на полотне «Начало Ковида» (Илл. 9), изображая реалии с масками, кислородными баллонами, костюмами химзащиты, и традиционный многовековой быт деревни, которая занималась изготовлением натуральных красителей и созданием тканей, расписанных в технике батика. В неспешном ритме фигур, характерных позах героев он достиг эпичности и соединил три времени: домусульманский период в виде декора домов, музыкальных инструментов, в том числе, гемелана (Илл. 10), и тканей на стенах, мусульманский — в виде

Илл. 10. Татанг Элми Вилбово. Гамелан. Фрагмент. 2022. Натуральный шелк, натуральные красители. Горячий батик. 100 × 200 см. Собственность художника. Фото предоставлено автором

одежд героев, и современный. Они существует вместе. Автор смог избежать псевдофольклора. Глубокий синий дополнен охристыми и терракотовыми, розовыми тонами, что вносит сложные эмоции — от грусти до умиротворения. Мастер смог традиционной техникой индонезийского батика, состоящего из миллиона паттернов, рассказать о современном мире, его трагичных моментах и вечности жизни. И это очень серьёзное высказывание. Автор искренен с собой и со своим зрителем. Он не наказывает, он делится.

Возможно, на смену постмодернистской индифферентности приходит некоторая идеализация. Постепенно меняется роль и образ самого художника. Чаще художник предстает перед нами думающим, успешным, ищущим свой путь человеком. Чжан Хуань говорил о себе как о монахе в миру. Это человек, ищущий путь к гармонии.

«Зачем нам нужна новая духовность в искусстве? Потому что осмысленное общение — это то, что делает людей счастливыми. Быть понятными и понимать друг друга — значит жить радостной жизнью, которой стоит жить», — этими словами Билли Чайлдиш и Чарльз Томсон завершили свой «Манифест ремодернистов» в 2000 г. [4, с. 549]

Конечно, в данной статье мы рассмотрели лишь небольшое количество произведений, но они создаются прямо сейчас. Черты искусства новой эпохи, как и новый образ человека, начинают складываться в работах художников разных стран и континентов. И наша задача — улавливать проявление новой эпохи, когда в произведениях мастер отходит от постмодернистского концепта, тем, средств выразительности, и анализировать, собирать новое от идей до авторов. Конечно, еще несколько преждевременно говорить о том, что новая эпоха заявила о себе решительно и бесповоротно. Многие мастера еще балансируют, качаются между постмодернизмом и образами новой эпохи. В их произведениях все еще присутствуют отдельные элементы постмодернизма. И новый художественный язык не сформирован многочисленными направлениями и авторами. Но сам факт, что всемирно известные художники, такие как Дэвид Хокни или Чжан Хуань, и многие знаменитые мастера в своих странах создают образ человека будущего, которое рождается на наших глазах, вызывает большой интерес к дальнейшим исследованиям.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] На китайском сленге «пердеть» означает блефовать.

Список литературы:

1. *Бен Л.* Чечилия Алемани: «Я всегда много работала с художницами» // The Art Newspaper Russia. 22.04.2022. № 100. URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220422-olin/?ysclid=l8iza4qred101874248 (дата обращения: 17.09.2022).
2. *Ванмехелен К.* Glasstress. Окно в будущее // Glasstress. Окно в будущее. Каталог выставки / Под науч. ред. *Д. Озеркова*. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2021. С. 18–19.
3. *Вермюлен Т., Аккер ван ден Р.* Заметки о метамодернизме. 2015 //Metamodernism.ru. URL: http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/ (дата обращения: 17.09.2022).
4. *Данчев А.* 100 арт-манифестов: от футуристов до стакистов. М: Альпина нон-фикшн, 2022. 584 с
5. *Дебор Г.* Общество спектакля. СПб: АСТ, 2022. 256 с.
6. *Дугин А.* Философия постмодерна. Лекция. URL: https://yandex.ru/video/preview/10358425419481322114 (дата обращения: 17.09.2022).
7. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. СПб: Алетейя. 1998. 160 с.
8. *Моравия А.* Скука. СПб.: АСТ, 2010. 352 с.
9. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. СПб.: АСТ, 2014. 320 с.
10. *Озерков Д.* Интервью Чжана Хуаня с Дмитрием Озерковым // В пепле истории. Каталог выставки / Под науч. ред. *Д. Озеркова*. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2020. С. 20-31.
11. *Павлов А. В.* Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время. М.: Дело; РАНХиГС, 2019. 560 с.
12. *Турен А.* Возвращение человека действующего. Очерки социологии. М.: Научный мир, 1998. 204 с.
13. *Фукуяма Ф.* Конец истории и последний человек. М.: АСТ, 2005. 260 с.
14. *Хайдеггер М.* Бытие и Время. Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. 447 с.
15. Чен Вэнлинь и его высокоморальные скульптуры //Artifex. URL: https://artifex.ru/скульптура/chen-wenling/?ysclid=l8au5x3lgk886779433 (дата обращения: 17. 09. 2022)
16. *Akker R. van den, Vermeulen T.* Notes on Metamodernism //Journal of Aesthetics & Culture. 2010. Vol. 2. P. 1–14.
17. *Akker R. van den, Gibbons A., Vermeulen T.* (eds.) Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism. London; New York: Rowman & Littlefield, 2017. 245 p.
18. *Dobnik V.* Will New York invite the 'Fearless Girl' statue to stay on Wall Street? // USA Today. URL: https://www.usatoday.com/story/news/nation/2017/03/26/new-york-invite-fearless-girl-statue-stay-wall-street/99677644/ (дата обращения:17.09.2022).
19. *Fellini F., Flaiano E., Pinelli T., Rond B.* 8 1/2. The Continuity Script. 1963. 264 p. URL: https://www.scriptslug.com/assets/scripts/8-1-2-1963.pdf (дата обращения: 17. 09. 2022)
20. *Finkel J.* He's Back, in a Defiant Blaze of Color // The New York Times. URL: https://www.nytimes.com/2013/10/27/arts/design/david-hockneys-sweeping-survey-at-the-de-young.html (дата обращения:17.09.2022) .
21. *Hodge S.* David Hockney RA: 82 Portraits and 1 Still-life. London: Royal Academy of Arts, 2016. 176 p.
22. *Nayeri F.* David Hockney Takes a Fresh Look at Portraiture // The New York Times. URL: https://www.nytimes.com/2016/07/05/arts/design/david-hockney-exhibition-royal-academy-london.html?_r=1 (дата обращения:17.09.2022).

References

Artifex (no date) Chen Wenling and His Highly Moral Sculptures [Online]. *Artifex*. Available at: https://artifex.ru/скульптура/chen-wenling/?ysclid=l8au5x3lgk886779433 (accessed: 17 September 2022). (in Russian)

Akker, R. van den, Vermeulen, T. (2010) 'Notes on Metamodernism', *Journal of Aesthetics & Culture*, 2, pp. 1–14.

Akker, R. van den, Gibbons, A., Vermeulen, T. (eds.) (2017) *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. London-New York: Rowman & Littlefield.

Ben, L. (2022) Cecillia Alemani: I Have Always Worked a Lot with Female Artists [Online]. *The Art Newspaper Russia*. Available at: https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220422-olin/?ysclid=l8iza4qred101874248 (accessed: 17 September 2022). (in Russian)

Danchev, A. (2022) *100 Art-manifestov: ot futuristov do stakistov [100 Art Manifests: from the Futurists to Stakists]*. Moscow: Al'pina non-fikshn Publ. (in Russian)

Debord, G. (1967) *La Société du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel. (in French)

Dobnik, V. (2017) Will New York Invite the 'Fearless Girl' Statue to Stay on Wall Street? [Online]. *USA Today*. Available at: https://www.usatoday.com/story/news/nation/2017/03/26/new-york-invite-fearless-girl-statue-stay-wall-street/99677644/ (accessed: 17 September 2022).

Dugin, A. (no date) *Filosofiia postmoderna. Lektsiia [Postmodern Philosophy. The Lecture]* [Online]. Available at: https://yandex.ru/video/preview/10358425419481322114 (accessed: 17 September 2022). (in Russian)

Fellini, F., Flaiano, E., Pinelli, T., Rond, B. (1963). *8 1/2. The Continuity Script [Online].* Available at: https://www.scriptslug.com/assets/scripts/8-1-2-1963.pdf (accessed: 17 September 2022).

Finkel, J. (2013) He's Back, in a Defiant Blaze of Color [Online]. *The New York Times*. Available at: https://www.nytimes.com/2013/10/27/arts/design/david-hockneys-sweeping-survey-at-the-de-young.html (accessed: 17 September 2022).

Fukuyama, F. (1992) *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press.

Heidegger, M. (1927) *Sein und Zeit*. Tubingen: Max Niemeyer Verlag. (in German)

Hodge, S. (2016) *David Hockney RA: 82 Portraits and 1 Still-life*. London: Royal Academy of Arts Publ.

Lyotard, J-F. (1979) *La condition postmoderne: rapport sur le savoir.* Paris: Les Éditions de Minuit. (in French)

Moravia, A. (1960) *La noia*. Milano: Bompiani. (in Italian)

Nayeri, F. (2016) David Hockney Takes a Fresh Look at Portraiture [Online]. The *New York Times*. Available at: https://www.nytimes.com/2016/07/05/arts/design/david-hockney-exhibition-royal-academy-london.html?_r=1 (accessed: 17 September 2022).

Nietzsche, F. (1885) A*lso sprach Zarathustra*. Ein Buch für Alle und Keinen [Online]. Available at: https://www.gutenberg.org/files/7205/7205-h/7205-h.htm (in German)

Ozerkov, D. (ed.) (2020) *V peple istorii. Katalog vystavki [In the Ashes of History. Exhibition Catalog].* Saint Petersburg: The State Hermitage Museum Publ. (in Russian)

Pavlov, A. (2019) *Postpostmodernizm: kak sotsial'naia i kul'turnaia teorii ob"iasniaiut nashe vremia [Post-Postmodernism: How Social and Cultural Theories Explain Our Time].* Moscow: Delo Publ. (in Russian)

Touraine, A. (1984) *Le Retour de l'acteur*. Paris: Librairie Arthème Fayard. (in French)

Vanmehelen, K. (2021) 'Glasstress. The Window in the Future', in Ozerkov, D. (ed.) *Glasstress. Okno v budushchee. Katalog vystavki [Glasstress. The Window in the Future. Exhibition Catalog].* Saint Petersburg: The State Hermitage Museum Publ., pp. 18–19. (in Russian)

УДК 7.033.5
DOI 10.24412/2686-7443-2022-4-110-125

Кудрявцева-Вельманс Олеся, доктор искусствоведения, научный сотрудник. Исследовательская лаборатория Культуры и общества восточной, балканской и центральной Европы (Национальный центр научных исследований и Университет Сорбонна), Париж, Франция. olession@hotmail.com

Koudriavtseva-Velmans Olessia, Doctor of Arts, Researcher. Research Laboratory Culture and Society of Eastern, Balkan and Central Europe (National Center for Scientific Research and Sorbonne University), Paris, France. olession@hotmail.com

ИСКУССТВО ТЕРРОРИЗИРОВАТЬ ДУШИ И ТЕЛА («ФЕМИНИСТСКАЯ» ПРОГРАММА АББАТСТВА ЛАВОДЬЁ)

THE ART OF TERRORIZING SOULS AND BODIES (THE "FEMINIST" PROGRAM OF LAVAUDIEU ABBEY)

Аннотация. Живописная программа южной стены церкви Сент-Андре в женском бенедиктинском аббатстве Лаводьё (Овернь, Франция) датируется XIV веком, но вызывает некоторые разногласия в датировке памятника. В программу входит так называемая «Чёрная смерть». Предположительно созданная до эпидемии чумы, эта оригинальная композиция, тем не менее, часто ассоциируется с болезнью. Опираясь на изобразительные и текстовые источники, в статье делается попытка рассмотреть программу целиком, поставив в центр исследования проблемы изобразительных ассоциаций и механизмы переработки противоположной по смыслу иконографии. Соединяя противоположности, художник, находящийся на службе религии и политики, представляется их активным деятелем. Используя метод изменения до противоположного более древних идей и образов, художник преследует цель — «уколоть душу» зрителя. Так, следуя завету Григория Великого, мастер терроризирует души и тела. Такие художественные методы имеют целью создание сложного образа-оксиморона, который вписывается в логику «негативного почитания» фигуры смерти. В этой связи анализируются возможные восточные источники вдохновения данной западноевропейской живописи, в частности, иконографии Богоматери византийского типа. Особый интерес программы представляют женские образы, как видимые, так и воображаемые, их обзор позволяет внести некоторый вклад в изучение культуры *imago*, а также в изучение трансфера идей между Востоком и Западом.

Ключевые слова: Аббатство Лаводьё; религиозное искусство; средневековое искусство; иконография; смерть; оксиморон; арт-террор; феминизм; искажение как художественный приём; трансфер; Восток; Запад; Византия; Россия; Италия; Франция; компаративистика.

Abstract. The pictorial program of the southern wall of the church of Saint-André in the Benedictine women's abbey of Lavaudieu (Auvergne, France) dates from the 14th century but causes some controversy in the dating of the monument. The program includes the so-called "Black Death". Presumably created before the plague, this original composition is nevertheless often associated with the disease. Relying on pictorial and textual sources, the author analysed the program as a whole, putting the problems of pictorial associations and reworkings of iconography that are opposite in meaning at the center of the study. Combining opposites, the artist, who served both religion and politics, seemed to be their active figure. Using the method of reversing older ideas and iconographies, the artist pursued the goal of "pricking" the soul of the viewer. Thus, following the behest of Gregory the Great, the master terrorized souls and bodies. Such artistic methods are aimed at creating a complex image-oxymoron, which fits into the logic of "negative veneration" of the figure of death. In this regard, possible eastern sources of inspiration for this Western European painting, in particular, the iconography of the Byzantine type of Our Lady, are analyzed. Of particular interest to the program are female images, both visible and imaginary, which allow us to make some contribution to the study of *imago* culture, as well as to the study of the transfer of ideas between East and West.

Keywords: Abbey of Lavaudieu; religious art; medieval art; iconography; death; oxymorons; terrorist art; feminism; détournement; transfer; East; West; Byzantine Empire; Russia; Italy; France; comparative studies.

Парадоксальная иконография

С тех пор, как вышли в свет работы историка Жана Делюмо, терроризирующие образы средневековой западной культуры стали известными и хорошо изученными [8; 19; 20; 36; 49, p. 21–36]. В основе этой научной проблемы стоит образ смерти, неразрывно связанный с первородным грехом и наказанием после смерти. Этот образ формирует весьма своеобразное видение человека, как мужчины, так и женщины, а также взаимоотношений между ними. Смерть воспринимается человеком как источник отчаяния[1], и её восприятие как наказание телесное весьма выразительно в скульптуре романских церквей, где в аллегориях похоти — одного из смертных грехов — можно, например, отметить негативное видение женского образа, а также в более поздних композициях «Трое мёртвых и трое живых», «Пляска смерти» и «Триумф смерти», в которых ужасные, почти разложившиеся скелетообразные тела угрожают живым.

Образу ужасающей скелетообразной смерти можно противопоставить так называемую «Чёрную смерть» из серии настенной живописи в церкви Сент-Андре аббатства Лаводьё (Овернь, Франция). Здесь смерть представлена в виде женщины скорее материнского, заступнического образа (Илл. 1). В то же время она выглядит как слепое правосудие, которое карает всех живых без исключения. Композиция берёт своё название от цвета вуали, скрывающей глаза этого центрального женского персонажа, а также от символики стрел, которые «Чёрная смерть» выпускает в окружающую

Илл. 1. Чёрная смерть. XIV в. Аббатство Сент-Андре, Лаводьё
© Фото О. Кудрявцевой-Вельманс

Илл. 2. Симоне Мартини. Мадонна Милосердия. Около 1305–1310. Национальная Пинакотека, Сиена

её толпу. Композиция датируется XIV в. и обычно ассоциируется с чумой [5; 17, p. 88][2]. Этот образ смерти чрезвычайно странен, так как в нем нет ничего ужасающего, перед нами не скелет, не старуха, не монстр, а почти что обычный женский образ. Её стрелы, кажется, не причиняют страданий: создаётся впечатление, что толпа принимает их без сопротивления.

Удивительно, но облик, жест и поза «Чёрной смерти» напоминают Богоматерь Оранту (Илл. 7 и 8). Не используется ли в этой композиции образ той, что молит о вечной жизни, заступаясь за человечество? Оставив в стороне гипотезу прямой трансформации более ранней композиции, представляющей Богоматерь, в композицию, представляющую «Чёрную смерть», попробуем изучить возможные источники иконографии данной настенной живописи.

Сюжет, который на первый взгляд наиболее близок сюжету «Чёрной смерти», мы находим в композиции XIII в. из Авиньонского собора. Здесь Смерть бросает дротики в персонажей, которые находятся слева и справа от неё (Илл. 11). Однако, авиньонская Смерть представлена в виде маленького монстра, который не имеет ничего общего с величественной девой из Лаводьё, возвышающейся над толпой. Мы увидим далее, что прочие параллели ещё более удивительны.

Если мы забудем на мгновение о стрелах «Чёрной смерти» и представим, что этот женский персонаж раскрывает свой широкий плащ, мы можем увидеть совсем иной образ: перед нами Богоматерь, которая поднимает руки, раскрывая свой покров, чтобы укрыть под ним толпу верных христиан[3]. Священники и миряне располагаются слева и справа от центральной фигуры, но в отличие от некоторых композиций «Богоматерь в плаще», женские фигуры находятся по правую руку Смерти, выражая тем самым близость

Илл. 3. Печать аббатства Сито, первая половина XIV века. Не сохранилась, известна по отпечатку. Опубликован в: [22, p. 55]. URL: https://journals.openedition.org/crm/docannexe/image/391/img-2.jpg

Илл. 4. «Богоматерь в плаще» Ордена цистерцианцев. 1491. Гравюра на дереве. Collecta privilegiorum ordinis cisterciensis. Муниципальная библиотека города Дижон. Опубликована в: [22, p. 61]. URL: https://journals.openedition.org/crm/docannexe/image/391/img-8.jpg

женщины и смерти[4]. В иконографии Богоматери стрелы встречаются в сюжете «Богоматерь в плаще»: например, на гонфалонах церкви Сан Франческо аль Прато (1464) (Илл. 5) и из города Корсиано (1472) кисти Бенедетто Бонфильи Богоматерь укрывает верующих от стрел «гнева Господнего»[5]. Таким образом, «Чёрная смерть» из Лаводьё напоминает мотив со стрелами Божьего гнева, который можно ассоциировать с текстом 37 псалма, но она в то же время особенно близка композиции «Мадонна милосердия» Симоне Мартини, датируемой периодом между 1305 и 1310 гг. (Илл. 2), в которой чувствуется дух византийской традиции и наставления Дуччо. «Чёрная смерть» также напоминает цистерцианские композиции «Богоматерь в плаще» (Илл. 3 и 4, последняя более поздняя)[6]. Таким образом, «Смерть» из Лаводьё представляет собой удивительное соединение персонификации Божьего гнева и образа Богоматери, причём художник повторяет детали одежды и отчасти позы Божьей Матери. Этот изобретательный художественный переворот, создающий из старых идей и композиций новую, мог быть сделан с чисто практической целью, однако, он влияет как на форму, так и на содержание всей живописной программы.

Цистерцианский сюжет «Богоматерь в плаще» восходит к истории о явлении Богоматери некоему монаху данного ордена, которая была рассказана Цезарием Гейстербахским в *Dialogus Miraculorum*, написанном между 1217 и 1222 гг. [14, p. 79]. Но задолго до этого уже существовали подобные сюжеты, как например, история о покрове Богоматери — спасительницы константинопольцев. Эта традиция дала начало русским иконографиям «Покров Пресвятой Богородицы»[7] (Илл. 6). Наиболее близок к цистерцианскому сюжету именно этот рассказ из Жития Андрея Юродивого, датируемый X веком и описывающий явление Богоматери святому Андрею и его последователю Епифанию во Влахернской церкви. Этот рассказ находится в прямой связи с образами Богоматери Оранты, распространившись по всему православному миру. Так, например, первый русский перевод датируется XI — началом XII вв., а описание явления Богоматери сразу же распространилось среди иконописцев. Как свидетельствуют русские иконы, Богоматерь молится во Влахернской церкви, поднимая руки к небу, она чудесным образом раскрывает свой мафорий во спасение людей [2, с. 94–96]. Влахернский храм хранил одну из важнейших святынь — одежды Богоматери, а также очень почитаемый образ молящейся Богоматери-заступницы. В ходе торжественной процессии императорская семья молилась перед святой ризой и иконой Богоматери. Ещё один образ молящейся Богоматери во Влахернах был фонтаном в виде барельефа: ладони Оранты источали воду святого влахернского источника. Оригинал барельефа не сохранился, но известен по его репликам — мраморным иконам Богоматери Оранты с отверстиями в ладонях, созданным в XI–XIV вв. [1, с. 18–19; 2, с. 89–91] (Илл. 8).

Тот факт, что живописец из Лаводьё одевает Смерть в своеобразный чёрный мафорий, который скрывает половину её лица, а также её глаза, не кажется случайным. Эта деталь дважды напоминает византийское чудо: чудо защиты константинопольцев и так называемое «обычное» чудо, которое происходило во время пятничной службы и заключалось в чудесном поднятии завесы, скрывавшей в остальное время икону[8]. Чудесная защита Теотокос исходит от неё на верующих, когда лик Богоматери открывается, в то время, как персонификация Смерти с покрытым лицом напоминает Богоматерь, которая остается за завесой и не реагирует на «гнев Божий». Здесь необходимо отметить, что «Чёрная смерть» и другие композиции южной стены церкви в Лаводьё обрамлены изображениями завес, написанными в виде обманок, как если бы живописные композиции должны были скрываться и открываться перед зрителем.

Автор этой французской живописи должно быть знал цистерцианскую легенду о Богоматери в плаще, а возможно и рассказы византийского происхождения о влахернских чудесах. Чудо, регулярно совершаемое Богоматерью через её иконописный образ, должно было особенно трогать ху-

Илл. 5. Бенедетто Бонфильи, гонфалон церкви Сан Франческо аль Прато. Золото, холст, масло. 1464. Ораторий Святого Бернардина, Перуджа

Илл. 6. Икона «Покров Пресвятой Богородицы». 2 половина XI в., Галиция. Национальный художественный музей Украины, Киев

дожника, ведь центром влахернской церемонии еженедельного чуда было живописное произведение, а именно икона Богоматери, которая, как считалось, была написана святым Лукой, то есть художником-святым, покровителем художников. Мы не знаем посещал ли живописец работавший в Лаводьё влахернский храм, но автор «Чёрной смерти», кажется, хорошо знал произведения византийского происхождения, в частности, одну из итальянских реплик барельефа Оранты с отверстиями в ладонях, ведь поднятые руки и положение ног и ступней Смерти в большей степени напоминает именно это изображение Богоматери. Таким образом, перед нами репрезентация-оксиморон смерти, которая напоминает Богоматерь — источник жизни. Эта репрезентация строится в виде воображаемого диптиха, как *Stabat Mater*, поэма, созданная в XIII в. Якопоне да Тоди: с одной стороны — Богоматерь, как *Mater speciosa*[9], а с другой стороны Богоматерь — *Mater dolorosa*[10]. В живописи из Лаводьё стрелы Смерти буквально источаются из её рук, таким же образом, как и вода влахернского фонтана источается их ладоней Богоматери, напоминая эпитет Богоматери — *fons amoris* (лат. источник любви), который употребляет в своей поэме да Тоди. Кажется, что оксиморонная природа Богоматери ассоциируется с образом смерти. Если верить поэту XIII в. Готье де Куэнси, женщина — и особенно куртуазная дама — воображалась источником греха и болезней[11]. Но для этого же поэта именно Богоматерь называется «фонтаном куртуазности»: «Nostre Dame Sainte Marie qui [est] fontaine de cortoysie» [25, t. 4, p. 177, v. 49–50]. Де Куэнси, таким образом, не боится использовать приемы светской литературы в религиозном сюжете [13]. Художник из Лаводьё тоже стремится соединить противоположности. Зритель, созерцающий «Чёрную смерть» должен быть ранен в самую глубину своей души, чтобы прочувствовать боль от ран Христовых, а также боль, причиняемую смертью, которая виделась как божья кара. Тут надо отметить, что раны, которые причинила людям Смерть, кровоточат (а идея стигматов уже была распространена через образ святого Франциска). Но зритель здесь должен тоже почувствовать противоположное, то есть милосердие Богоматери, а через неё — триумф милосердия самого Бога. Позже, в XVII в. в России под влиянием католического почитания Семи скорбей Богоматери появляется «Семистрельная икона Богоматери», функция которой — умягчение злых сердец (Илл. 10).

Идея уколоть душу зрителя была особенно дорога папе Григорию Великому, так как боль эта не оставляет зрителя равнодушным [28, p. 873–876]. Но на семантическом уровне *compunctio* (укол, боль, боль за ослушание Господа) соединяется со *scrupule*, что означает острый камешек, который не только ранит душу зрителя, но и заставляет думать о «наиболее страшной из всех болезней души» [20, p. 358], то есть о «болезни совестливости», эпидемия которой, начиная со второй половины Средних веков, захватила духовные сферы западного общества [20, p. 357]. Надпись, расположенная справа от «Чёрной смерти» едва различима, здесь можно прочесть: «В год Господень 1315, я, Луиза де Виссак, посоветовавшись с моими послушницами, продала реликвии, чтобы заказать эту живопись». Если данная интерпретация корректна, то исповедь за продажу реликвий выглядит как *mea culpa*, спровоцированная «болезнью совестливости». Изображение над надписью представляет

Илл. 7. Икона «Ярославская Оранта». Конец XII – начало XIII вв. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Илл. 8. Рельефные иконы Богоматери Оранты, реплики рельефной иконы Влахернского источника. Рельеф из монастыря Святого Георгия в Константинополе (слева). XI в. Археологический музей, Стамбул. Рельеф из церкви Святого Франциска (справа). XIV–XV в., Мессина

бенедиктинскую монахиню, которая на коленях молит сидящего на троне Христа в образе судии (Илл. 12). Этот образ подобен фигуре Христа, сидящего в мандорле на фоне звёздного неба, которая располагается на своде церкви. А также образу Majestas Domini, Христа конца времён, который представлен в стенописи, выполненной в византийском стиле с чертами сирийского влияния. Стенопись датируется XII в. и находится в трапезной аббатства (Илл. 13).

Но несмотря на ассоциации, значение репрезентаций неодинаково. Если более архаичный образ Христа воплощает идею победы над смертью, то болезненная атмосфера программы с «Чёрной смертью» выявляет ещё раз идею Бога карающего, который мечет стрелы божьего гнева. Интересно, что идея укола, как концептуальная основа изображения в западной культуре, воплощается именно в мысли о смерти и в образе смерти или же мёртвых[12].

В народной традиции этого периода и до него, как свидетельствуют культуры северной Европы, стрелы уже ассоциируются с болью и болезнями, а также с духами смерти[13]. В борьбе с народными верованиями христианский Бог принимает атрибуты духов умерших предков, выполняющих функцию психопомпов, стрелы которых наполнены божественным небесным огнём, воплощающим идею животворящего союза природных стихий. Но эта идея извращается в пользу «доктрины греха» (она прекрасно описана в труде Жана Делюмо [20]), а культ умерших, который берёт своё начало в дохристианской традиции, очерняется и, в буквальном смысле, демонизируется и в литературе, и в изобразительном творчестве [35, p. 112–113]. Маленький монстр из Авиньонского собора, который мечет смертоносные дротики — иллюстрация одновременного принятия и извращения дохристианской традиции. В композиции «Чёрная смерть» это менее очевидно, но архаичный образ остаётся читаемым в слове *MORS*, написанном над фигурой «Чёрной смерти», которое нас возвращает к некоторым персонажам народной дохристианской мифологии, связанной с культом умерших, создававших конкуренцию почитаемым библейским персонажам[14].

Мы можем наблюдать и в наши дни, например, в православном мире, что культ умерших предков не исчез, а соединился с христианством. Освященные в церкви куличи, крашеные яйца, свечи на могилах родственников, ритуальная трапеза, которую разделяют живые с умершими во время пасхального цикла, на вторую неделю после Пасхи — это один из таких примеров. Но если в православном мире идея воскресения и «жизни вечной» соединилась с дохристианской идеей бессмертия души, которая циркулирует между потусторонним миром и земным согласно циклу календаря, то на Западе идея наказания грешников, которые с точки зрения «доктрины греха» составляют большинство всех людей[15], превратилась в терроризирующую реальность, подпитываемую всё более страшными художественными образами.

Если на Востоке культ предков соединился с христианством без потери своего смысла, то на Западе использование образов, пришедших из культа умерших, тоже имело место, но смысл его был перевёрнут, и этот, совсем иной метод инклюзии, повлёк размывание древнего культа и постепенное его превращение в культ вездесущей терроризирующей смерти. Этот культ был основан на «религиозном страхе суда» [20, p. 65].

Однако, эпоха террора не начинается с приходом чумы в 1348 г. Для историка Роберта Мура ещё до середины XIII в. западное общество становится обществом террора.

Илл 9. Джотто. Аллегории добродетелей : Вера. 1303–1305. Капелла Скровеньи, Падуя

Илл. 10. Семистрельная икона Божией Матери (слева). Икона «Умягчения злых сердец», фрагмент иконы «Нечаянная радость» (справа). 1850. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Для этого были объективные причины: эпидемии, голод и политическая нестабильность [41][16]. Следует особо отметить Великий голод 1315–1317 гг., начавшийся весной 1315 г. Идея смерти, которая напоминает о каре Божьей уже имела место в момент, когда монахини Лаводьё решают заказать живописную программу для их церкви. Мы можем говорить о монастырской традиции, которая стремилась сделать из жизни приготовление к смерти. Уже у отцов-пустынников и их последователей, Августина и Бенедикта, мысль о смерти первостепенна [20, p. 64–65]. А бенедиктинские монахини должны были строго следовать уставу святого Бенедикта: бояться Судного дня и каждый день думать о смерти [12, p. 24–25]. С размышлениями о смерти приходит идея *contemptus mundi* (лат. презрения к миру), которая соединяется с терроризирующим дискурсом, как например, у автора *Aliud carmen de contemptu mundi* или у Алана Лильского в его *Summa de arte predicatoria*, эти мысли уже были распространены за пределами монастырей в XIV в. [20, p. 55; 45, p. 127]. Такой дискурс, сфокусированный на смерти, затрагивает и светскую литературу, монументальным примером которой является «Божественная комедия» Данте, где, опираясь на народную традицию путешествий души в иные миры, автор содействует распространению культа смерти и знаменует «новую эру в истории террора, вдохновлённую образом иного мира: она даёт начало сериям адских образов и постоянным мыслям о западнях, устроенных демонами» [49, p. 24]. Таким образом, у нас есть некоторые аргументы в пользу того, что до эпидемии чумы культ смерти уже занимал умы и мог вдохновить автора «Чёрной смерти».

Однако дата 1315, указанная на картуше, расположенном под фигурой коленопреклонённой монахини, не убедила моих предшественников. Одним из первых скептиков был Андре Шастель, который датировал «Чёрную смерть», начиная с середины XIV в., ассоциируя её тем самым с чумой. Исследователь опирался на символику стрел и влияние живописи Джотто [23, p. 175], в котором мы узнаём гризайли капеллы Скровеньи, вдохновившие образ Смерти. А также живопись капеллы Марии Магдалины в нижней базилике в Ассизи, которая представляет святую отшельницей в пещере массива Сен-Бом, поднимаемую в небеса ангелами. Эта сцена и представлена на южной стене церкви Лаводьё, справа от композиции «Чёрная смерть» (Илл. 15). Трудно согласиться с точкой зрения Андре Шастеля относительно датировки, так как идея стрел, которая понималась как кара Божья, повлекшая смертельные раны, предшествует появлению эпидемии чумы, и мы находим эту идею уже в книге Иова 6:4 и 27:22, а также в псалме 37. К этому можно добавить, что в народной средневековой традиции, в частности в старых германских языках ещё до эпидемии стрелы ассоциировались с болезнью [34, p. 104–109, 128–129, 152–153], а фреска Джотто была недавно датирована ранее 1309 г. [11, p. 149].

Говоря об иконографии, уже до середины века образы смерти представляются весьма устрашающими, например, во францисканском *memento mori* написанном Джотто в Ассизи, где святой Франциск представлен рядом с коронованным скелетом, который несколько превосходит святого в росте. Или в двух сценах в Авиньонская соборе: вышеупомянутая «Смерть с дротиками» и «Трое мёртвых и трое живых»[17], датируемые XIII в. Таким образом, чума, которая открыла для художников и мыслителей ужасное лицо смерти, не была единственной персонификацией Смерти торжествующей. Действительно, до эпидемии мрачные образы редки и появляются в большом количестве, начиная с периода эпидемии, однако «Чёрная смерть» не являет перед нами жуткую сцену с ужасными разлагающимися телами, а образ смерти, которая сильнее людей, вынужденных склониться перед ней. Это заставляет думать, что композиция была написана в эпоху, когда иконография ужасающего находилась на начальном этапе своего развития. Действительно, в отличие от вербального дискурса, изображение обладает особенной силой выявления, оно может сразу заставить увидеть. Но демонстрация ужасающего не спешила занять место на стенах церквей, которые одновременно были и Божьей обителью, и значимым общественным местом. Прекрасная иллюстрация этого феномена — Россия, где благодаря пра-

вославной доктрине иконы и идее подобия человека Богу долгое время отсутствовали образы ужасающих человеческих тел. Так, например, изображения грешников на наиболее ранних иконах «Страшный суд» сильно отличаются от грешников их западного современника Джованни да Модена. Кроме того, западные *exempla* появляются в России сравнительно поздно, в XVII , вместе с дискурсом, жестко карающим грешников. Изображения, которые находились в этих книгах, предназначавшихся для узкого круга и личного чтения, действительно шокирующие[18]. Они напоминают некоторые образы романской скульптуры с женскими телами — то страдающими, то чудовищными. В то же время изображения, написанные внутри церквей, опирающиеся на те же дидактические тексты, редки и более сдержанны. Тут можно привести в пример «Грешницу на драконе» из церкви Святого Иоанна Крестителя в Толчкове (1703–1704), иконография которой опирается на текст, наполненный страданиями и унижающий женское тело, но который в своей живописной версии не прочитывается полностью, в частности, сокращён мотив со змеями, терзающими грудь женщины [48, p. 346]. Это изображение было адресовано женщинам[19], но оно не должно было своим видом отвращать прихожанок от православной веры. И хотя романские женские образы аллегории похоти — весьма нелестные — были привычными для монахинь Лаводьё, ведь на одной из капителей клуатра XII в. мы можем констатировать чудовищную женскую фигуру, кормящую грудью каких-то земноводных, живопись южной стены является программой, задуманной женщинами и предназначенной для женщин, чьё специфическое видение монастырской жизни прослеживается в этой живописи. Здесь речь не идёт о том, чтобы показать женщину в образе сообщницы дьявола, ни о том, чтобы показать ту, чьё тело отвратительно или чьи дух и плоть слабы, а наоборот.

Если итальянское влияние на «Чёрную смерть» уже было подчёркнуто моими предшественниками, речь не шла о композициях, представляющих Богоматерь, а о двух работах Джотто в капелле Скровеньи: «Отчаяние» и «Вера», которые были сравнены со стенописью Лаводьё [16, p. 80]. «Вера» Джотто (Илл. 9) с поднятыми руками, противоположная «Отчаянию» с опущенными руками: не напоминает ли она Богоматерь в молитве и не несёт ли она в себе идею «Церкви земной» или «Церкви одушевлённой», которую воплощает Богоматерь Оранта [2, с. 83]? Как уже отмечалось ранее, персонаж «Чёрной смерти» мог быть вдохновлён мраморными барельефами Оранты: барельефами Богоматери с отверстиями в ладонях и их репликами, созданными в XII–XIII вв., которые можно наблюдать в Италии в большом количестве, представляющими Богоматерь в молитве, но с нетронутыми руками. В то же время, автор «Чёрной смерти» будучи вдохновлённым и «Верой» Джотто (а Джотто, вероятно, тоже опирался на мраморную икону), изменяет до противоположности смысл этого возможного источника, который, как мы уже заметили, сравнив «Чёрную смерть» с «Богоматерью милосердия» работы Симоне Мартини, не был единственным.

В «Чёрной смерти» мы можем заметить несколько источников, связанных с фигурой Богоматери: «Покров Богоматери», «Богоматерь в плаще», «Богоматерь милосердия» и Оранта, представляющие церковь земную и одушевлённую. Прямой смысл всех этих источников был изменён до противоположного. Слово *MORS* должно было чётко дать понять тем, кто знал грамоту, что за персонаж перед нами. Но ведь, и оно не столько напоминает надпись Джотто, которая лишь обозначает аллегорию, находясь совсем в другом пространстве и существуя отдельно от аллегорической фигуры (Илл. 9). Надпись *MORS* скорее напоминает контрактуру MP ΘY, которую мы можем видеть на иконах, в том числе и на мраморной иконе Богоматери (Илл. 8). Имя *MORS* кажется также неотделимым от персонажа, как и имя Μητερ Θεου — MP ΘY на иконах Богоматери. Первая буква M, M как Мария, завершает эту игру оксиморонов через перевёртывание заступнической идеи Оранты, которая в восточной христианской традиции является одной из основных репрезентаций Девы Марии.

Однако это изображение не является лишь плодом вдохновения художника, который в создании образа Смерти торжествующей опирался на итало-византийские иконографии совсем других персонажей: это изображение является программой, которая вписывается в теологическую логику той эпохи и уходит корнями в систему репрезентаций предшествующих веков. Жест Оранты не только передаёт идею молитвы, защиты и интерцессии перед Богом. В христианском искусстве первых веков это также репрезентация триумфа святых мучеников над смертью — этот триумф усиливает веру в «жизнь вечную». «Чёрная смерть» Лаводьё повторяет идею триумфа, но здесь речь идёт о смерти торжествующей, а не о победе жизни. И как в прототипах первых веков, центральный персонаж французской живописи выявляет через жест Оранты других почитаемых персонажей и к тому же весьма значительных, а именно, Господа и Богоматерь. Игра смысловых наложений, известная по примерам крестов *encolpia* восточного происхождения, которые были привезены паломниками из Палестины во все христианские страны и содержащие изображения с одной стороны Христа, а с другой стороны Богоматери Оранты, несёт в себе идею «надежды животворящей» и защиты Бога, которую даёт его присутствие. Эта идея формируется ассоциацией между распятием, представляющим страсти Христовы (напоминая в то же время раскинутые над человечеством руки Спасителя, как крылья огромной птицы, укрывающие всю Землю) и жестом Богоматери в молитве, которая заступается за человечество перед своим сыном. Жест Богоматери напоминает присутствие Господа в ней самой, что, собственно, выражено в приветствии Благовещения [26, p. 51–52]. В церкви Лаводьё сцена Благовещения представлена на западной стене над главным входом. Наложение смыслов в этом случае несёт идею неразделимости Христа и Богоматери, так как согласно тексту, Бог живёт в Пресвятой Деве и так как она Ширшая небес (Πλατυτέρα των Ουρανών). Принцип наложения смыслов мы можем увидеть и в «Чёрной смерти», чьи руки подняты в жесте Оранты, но в то же время источают стрелы и напоминают о стигматах, представляя одновременно Христа, его страсти и Божий гнев, а также Богоматерь, которая несёт в себе Господа и может ходатайствовать за людей перед ним. Комбинация в одном образе двух идей: идеи Богоматери, которая несёт в себе Бога и идеи, где Богоматерь даёт своё заступничество верующим, укрывая их своими покровом, была достаточно распространена в XIV–XV вв. в Германии в образах «Раскрывающихся Богоматерей»[20] — полихромных скульптурах из дерева, которые добрались и до Франции[21].

Текстовые параллели

Теолог Альберт Великий говорит нам об очень схожем наложении смыслов с тем, что мы отмечаем в живописи Лаводьё: «В Богоматери Всевышний явился вооружиться оружием нашей смертности» [цит. по: 37, p. 519]. Но в противоположность идее Альберта Великого, в репрезентации Лаводьё нет ни надежды, ни триумфа жизни, так как именно смерть скрывает и несёт в себе этих двух почитаемых персонажей. Смерть кажется равной им, и даже более сильной и более почитаемой. По своим пропорциям женский образ «Чёрной смерти» стоит наравне с двумя мужскими: Христом (Илл. 12) и святым Робертом (Илл. 14). Эти три фигуры доминируют над другими персонажами, но именно Смерть, расположенная в центре композиций, доминируемых святыми мужскими образами, притягивает взгляд, а её фигура кажется ещё более торжествующей на этом красном фоне, в то время, как святой Роберт и Христос теряются в пусть даже божественном, но неярком орнаменте. Композиция с Чёрной смертью превосходит в размерах композиции с евангелистом и со святым Робертом, а также композицию с Христом.

Присутствие смерти в монастырском дискурсе, и действительная и каждодневная близость смерти должны были

Илл. 11. Смерть. Настенная живопись. Вторая половина XIII в. Собор Нотр-Дам-де-Дом, Авиньон

оставить сильное впечатление в сознании — и эту буквально высшую позицию смерти мы найдём, например, в «Аллегории искупления», возможно, созданной в период эпидемии чумы и приписываемой Амброджио Лоренцетти. Эта живопись удивительна и так же редка, как и композиция из Лаводьё. Смерть здесь представлена сиенским художником в виде чёрного монстра с крыльями летучей мыши, находящегося над Христом, как если бы она имела над ним власть. Смерть располагается одновременно на том же уровне, что и другое изображение Христа, судящего и карающего, расположенного в правой части картины.

«Чёрная смерть» — это изображение ужасного Божьего суда, противоположное по смыслу древним образам мучеников, торжествующих над смертью и коронованных Христом, как например, Святая Фелицата из катакомбы Массимо. «Чёрная смерть» противоположна по смыслу и русским иконам «Покров Пресвятой Богородицы», которые напоминают о влахернском чуде, так как в этих иконах Христос не изображается гневным и карающим, а благословляющим изумлённую толпу. В то же время, «Чёрная смерть» противостоит Христу благословляющему, находящемуся слева от неё (по левую руку смерти) и Христу, сидящему на троне в звёздном небе свода церкви. «Чёрная смерть» выявляет через идентичную иконам Богоматери-заступницы композицию те же самые образы Христа благословляющего, но изменяя до противоположности смысл этих торжествующих образов и особенно идею надежды на «жизнь вечную», которую они несут. «Чёрная смерть» терроризирует зрителя, заставляя его преклониться перед Богом, находящимся в Богоматери, но посредством своего не менее почитаемого образа смерти торжествующей и через страх, который она вызывает. Смерть — это ещё и образ торжествующего правосудия Христа-судьи. То есть она сама и есть *Speculum Iustitiae* (лат. Зерцало Правосудия), которое отражает боже-

Илл. 12. Бенедиктинская монахиня в молитве перед Христом-судией. XIV в. Церковь аббатства Сент-Андре, Лаводьё
© Фото О. Кудрявцевой-Вельманс

ственное правосудие, и потому её образ заставляет снова думать о Богоматери — Зеркале Правосудия. Здесь мы можем снова процитировать «Аллегории благодетелей» работы Джотто в капелле Скровеньи, среди которых находится фигура Правосудия, представленная художником как Царица небесная.

В «Чёрной смерти» принцип наложения смыслов относительно сложен, и вся композиция в целом говорит нам о том же, что и некоторые тексты великой бенедиктинской мыслительницы Хильдегарды Бингенской. Эта оксиморонная фигура средневековья, которую в наши дни часто ассоциируют с современной женщиной и даже называют «феминисткой»[22]. Эта святая-мистик, вслед за Апокалипсисом от Иоанна[23] говорит нам, что суд Божий всегда справедлив и хорош [32, p. 24–25]. Эта оптимистичная идея, несущая надежду в период болезней и прочих смертельных напастей, в текстах Хильдегарды прячется за образом отчаяния. Бог здесь ассоциируется со смертью и отчаянием. А отчаяние, по Хильдегарде, очень похоже на персонаж «Чёрной смерти». Как и для художника из Лаводьё, который исполнил программу по наставлению бенедиктинок, речь идёт о персонаже, противостоящем Богу, но который является частью его: «Отчаяние идёт по пятам отсутствия веры, которая является его пищей и пищей других грехов: оно не даёт надежду ни себе, ни другим, и ведёт себя, как если бы надежды не существовало. Мы видим, что его образ похож на женщину, так как она является образом слабости и уязвимости. Голова этого образа покрыта вуалью, как носят обычно женщины, но вуалью цвета тьмы. Отчаяние одето в плащ мрака скорби и сомнения, ни одно из его действий не длится во времени. Перед лицом этого персонажа появляется что-то вроде горы горящей серы <...> Действительно, отчаяние ранит тело человека, убивает его душу, презирает Бога и противостоит его суду, оно содействует тому, чтобы Его помощь рассматривалась как ничтожная. Отчаяние не имеет веры в Бога и не понимает, кто оно есть. Человек, в котором нет животворящей энергии веры, ничтожен. Бог прогоняет отчаяние, так как ни одно создание не может возрадоваться в таком отчаянии» [32, p. 118].

Однако, «Чёрная смерть» не одета «в плащ мрака скорби», который подобен цвету её мрачной вуали, и мы поймём, почему. В аббатстве Лаводьё жили бенедиктинки, которые носили чёрные одежды. Если бы «Чёрная смерть» была полностью одета в этот цвет, то зритель мог бы её спутать с бенедиктинской монахиней, которая носила чёрное облачение, учитывая, что коленопреклонённая бенедиктинка изображена молящейся Господу совсем рядом с композицией «Чёрная смерть». Но этот чёрный цвет заставляет думать об эпизоде из «Песни песней»: «Черна я, но красива, как шатры Кидарские, как завесы Соломоновы» (Пп. 1.5), который Беда Достопочтенный интерпретирует как образ Церкви, чёрной в своём правосудии несведущих и в то же время прекрасной, так как она и есть образ Бога, собирающего тех, кто смог отказаться от плотских желаний [15, с. 196, ст. 227–246]. Богоматерь тоже ассоциировалась с Церковью, например, у Бернарда Клервоского [43, sermo LII (107), p. 674]. Богоматерь в образе Церкви одушевлённой воплощает идею сообщества хороших и послушных верующих, построенного по образу Богоматери-вместилища или дома Божьего [43, p. 676]. «Чёрная смерть» напоминает эти контрастные аспекты Церкви-Богоматери, которая одновременно черна и прекрасна.

Желая изобразить противоположность Богоматери, художник опирается на многогранный образ Девы Марии, и это её качество в итоге распространяется на образ Чёрной смерти до такой степени, что Смерть выявляет, посредством противоположного, многогранную семантику образа Богоматери. Эта игра в негативную теологию, которая достигла здесь опасного уровня смешения смыслов, была, вероятно, спровоцирована длительным опытом смерти, чьи тёмные силы конкурировали с силами небесными — по причине болезней и социально-экономических проблем. Всё это ставит вопрос «почитаемости» или священности Бога и тех путей,

Илл. 13. Majestas Domini, Христос возвышающийся над Богоматерью, архангелами и апостолами. XII в. Аббатство Сент-Андре, трапезная, Лаводьё © Фото О. Кудрявцевой-Вельманс

которые ведут к нему. О таком опыте говорит Николай Кузанский: «Исходя из этого, я понимаю, что мне надо войти во тьму и принять, несмотря на силу здравого смысла, совпадение противоположностей, затем искать правду там, где встречается невозможность, и как только вершина достигнута, поднимающаяся над правдой разума, я достигну того что неизвестно какому-либо разуму и то, что разум считает самым удалённым от правды: ты здесь, Господь, ты который и есть абсолютная необходимость» [42, p. 51].

Николай Кузанский настаивает на важности мрачного, чёрного, когда он говорит о «тьме совпадения, которая и есть бесконечность», так как это она позволяет увидеть Бога. Эта опасная грань бесконечного, так как она порождает разного рода смыслы и позволяет всякого рода интерпретации, объясняет редкость такой иконографии как «Чёрная смерть».

Одна из идей этой живописи состоит в изображении посредством образа смерти необыкновенных качеств Богоматери, которая бесспорно способна защитить человечество от гнева Божьего, но которая предвосхищает Апокалипсис. Качества Богоматери взаимосвязаны и объединяют различные грани средневекового богословского мира. Смерть как бы обладает такими же сильными и взаимосвязанными качествами. Смерть, через свою пластику, сравнена здесь с женщиной, которая содержит в себе того, кто её создал и создал всё на свете, будучи, таким образом, его табернаклем. Но эта женщина так же видится как Церковь одушевлённая, тогда как Церковь есть супруга Христа. В одной коптской версии Псевдо-Еводия Римского мы находим образ Богоматери, которая содержит в себе Бога в своём святом чреве и которая во время Успения-Вознесения, то есть в момент своей смерти, становится супругой Христа — этот момент

Илл. 14. Композиции с евангелистом и со святым Робертом Тюрландским. XIV в. Церковь аббатства Сент-Андре, Лаводьё
© Фото О. Кудрявцевой-Вельманс

описан как священный брак [46, p. 56; 47, p. 271–273]. Монахини тоже ассоциировали себя с верными супругами Христа, готовыми следовать за Спасителем[24]. Таким образом, смерть несёт через противоположное весть о спасении. Вот почему «Чёрная смерть» написана здесь по образу Божьему и по образу самой необыкновенной изо всех женщин — Девы Марии. Брак с Христом, который одновременно и Бог-судья, Бог в гневе, заставляет думать о монахинях, которые отдают себя в жёны, чтобы отвести от человечества смертельные несчастья, рассматриваемые как последствия человеческих грехов. Вот почему монахиня, стоящая на коленях (причём её ступни оказались изображенными в компартименте с «Чёрной смертью», то есть сразу в двух пространствах), выражает идею интерцессии, так же, как и её преклонение перед Христом, чтобы он отвёл от человечества эту апокалиптическую реальность, видение которой она получает (Илл. 12). Монахиня заставляет снова думать о Богоматери, ассоциируемой с Апокалипсисом (Ап. 12), но которая молит Христа за людей[25]. Идея искупления через брак находит параллели в других культурах, мы можем привести пример двух нганасанских шаманок, которые отдаются духу болезни, чтобы он отвёл от их народа смерть; одна из историй происходит на фоне инцеста, так как дух смерти напоминает отца одной из шаманок [3, с. 84–85; 33, p. 219–231, 261–265, 295–300].

В этой «женской» программе с южной стены церкви Лаводьё, рассказанной двумя евангелистами, история начинается с композиции вступления в монашество (Илл. 14). Две фигуры предстают перед святым Робертом Тюрландским — основателем Лаводьё, который предвосхищает композицию с Христом и коленопреклонённой монахиней. Возможно, что в этой первой композиции перед нами представлена легенда о святом Симоне Вексанском (коленопреклонённый персонаж перед святым Робертом), который берёт в жёны дочь графа Овернского (стоящий персонаж): молодая пара, преданная Господу, решает не исполнять супружеский долг, а совершить монашеский постриг. Симон отвергает земной брак и тем самым отдаёт свою супругу святому Роберту, чтобы она стала супругой Христа. Таким образом, обе композиции слева и справа от «Чёрной смерти» напоминают одна другую, и при взаимном наложении их смыслов они усиливают идею значения религиозного призвания женщины, которую монахини стремились передать. Интересно, что в этих композициях, мы констатируем игру чередований женских и мужских фигур, центральных и второстепенных. Возможно, что заказчицы задавались вопросом об их месте в обществе и об их отношениях с его мужской частью? В этой живописи они дают ответ на вопрос о целях их призвания и особенно о спасении «по-женски», о спасении души верующей женщины.

Финальная композиция серии, которая по своему тёплому колориту напоминает композицию со Смертью и которая своей игрой в ассоциации и наложения становится панданом и противоположностью тёмной женской фигуре, представляет святую Марию Магдалину, вознесённую ангелами в небеса (Илл. 15). Эта «близкая подруга» Иисуса или, как её называет святой Франциск Сальский, «славная любящая Магдалина <…>, наполненная любовью смертью своего Учителя»[26], одетая в мафорий своих волос, напоминает Богоматерь в момент Вознесения, момент, когда Богоматерь становится супругой своего сына, то есть в момент своей смерти[27]. Улыбающаяся и в экстазе, святая Мария Магдалина поднимается в звёздное небо, которое не ограничивается пространством этой композиции, а продолжается на своде церкви, где в том же звёздном небе восседает Христос Вседержитель, святая поднимается навстречу ему. Таким образом, судьба *post mortem* монахинь Лаводьё, видящих себя «супругами» Христа, заключается в соединении с ним.

Но, несмотря на вселяющее надежду финальное послание, мрачное значение женского персонажа смерти

остаётся на поверхности, то есть оно является тем, что зритель открывает для себя в первую очередь. Не объясняется ли это деформированным видением смерти под влиянием ненависти к человеческому телу вообще и к женщине в частности? Это особенно удивительно, так как аббатство Лаводьё было женским — и это в некотором роде «негативное почитание» женского образа, которое мы можем наблюдать, противоречит самой женской природе, с её образом подательницы жизни, но оно противоречит и образу Церкви одушевлённой. Нет ли в репрезентации из Лаводьё намерения выступить против женского сакрального образа Богоматери, такой как мы её знаем в византийской иконографии? Учитывая, что образ Богоматери был очень почитаем на Западе, например, благодаря композициям «Богоматерь в плаще» и «Богоматерь милосердия».

Аббатство Лаводьё испытало восточные влияния. Мы уже отмечали прекрасную стенопись из трапезной (Илл. 13), которая изначально могла быть капеллой, так как программа этой живописи весьма значительна. Эта композиция XII в. представляет Богоматерь с архангелами и апостолами, над которыми возвышается Христос Вседержитель, Христос конца времён. Когда живописная программа центрального нефа создавалась в XIV в. и среди композиций должна была появиться «Чёрная смерть», её автор мог увидеть в аббатстве другие изображения с восточным влиянием, например, изображение Оранты, которое могло бы там ещё присутствовать в то время. Такое изображение, помимо прочих возможных источников, могло вдохновить нашего художника, который был близок к художественным кругам Тосканы и Рима, где изобразительные и интеллектуальные традиции Византии сохранялись, и их влияние через папский двор Авиньона распространилось до окрестностей Ля Шез-Дьё. Его знание византийских иконографий и привязанность к ним очевидны не только в «Чёрной смерти», где для создания сюжета «Триумф смерти» художник не находит иного источника, кроме иконографий триумфа святых, в частности, иконографию Богоматери Оранты. Мы видим, что в пластическом арсенале художника из Лаводьё были в основном православные иконографии, но сюжета «Триумф смерти», который был ему заказан бенедиктинками, в православном искусстве не существует. Мы можем отметить, что художник следует византийским источникам и в создании композиции, а именно, в композиционном решении двух противоположных, но при этом сравнимых произведений «Чёрная смерть» и «Святая Мария Магдалина, вознесённая ангелами в небеса». Так композиционное решение триумфа святой мученицы Вассы Никомидийской из Минология Василия II, созданного в Константинополе в конце X – начале XI в., повторяется в геометрической структуре как композиции со Смертью, так и композиции со святой Марией Магдалиной (Илл. 16).

За пластическим сходством «Чёрной смерти» с композицией из Минология скрывается принципиальное идейное различие в понимании смерти. В православном изображении нет боли и страдания, образ мученицы представляет идею вечной жизни, бессмертия и вечного источника жизни, а «Чёрная смерть» прячет идею вечной жизни за фигурой смерти, и смерть здесь — источник боли и страдания, даже если наш художник, работавший в «греческом стиле», передал эти чувства с присущей этому стилю сдержанностью и оптимизмом. Можно сказать, что художник из Лаводьё «перевёл греческий стиль на латинский язык», как Ченнини выразился о Джотто.

Но есть и ещё один вопрос, который ставит композиция. Нет ли в «Чёрной смерти» идеи, которая часто питает искусство и заключается в изменении на противоположное всякой репрезентации, не отвечающей новой норме? В данном случае речь идёт об изменении более старой теологической модели, для которой ассоциация женщины со смертью и уравнивание человека с отталкивающей субстанцией было абсолютно немыслимо. Не является ли «Чёрная смерть» примером такой мысли, которая опираясь на более древние, в частности, на православные иконографии и тексты, участвует в установлении нового видения мира, стремящегося разрушить более архаичную модель с её основными идеями надежды и защиты?

По контрасту с художественной культурой православного мира того же времени, средневековая западная культура

Илл. 15. Святая Мария Магдалина, вознесённая ангелами в небеса. XIV в. Церковь аббатства Сент-Андре, Лаводьё
© Фото О. Кудрявцевой-Вельманс

Илл. 16. Святая мученица Васса Никомидийская. Минологий Василия II. Конец X – начало XI в. Ватиканская библиотека. Vat. gr. 1613, f. 8

создала весьма пессимистичную атмосферу, которая, кажется, отравляла жизнь присутствием вездесущего образа смерти — последняя виделась, как неизбежная кара за грех. И именно грех, ассоциируемый с союзом мужчины и женщины, становится для Запада синонимом не только смерти, но и смерти, пришедшей как ужасное наказание для всего человечества. Искусственно насаждаемое чувство вины принимает, таким образом, вселенские размеры: «Посему, как одним человеком грех вошел в мир, и грехом смерть, так и смерть перешла во всех человеков, потому что в нем все согрешили» (Рим. 5.12). Важным было напоминать об этом грехе, а значит и о смерти каждодневно. Женщина и её тело ассоциировались с грехом и со смертью, отсюда эти известные формулировки: «Жить с женщиной без опасения сложнее, чем воскреснуть из мёртвых» или «Женщина ещё более горька, чем смерть»[28]. Но даже если знак равенства между женщиной и смертью здесь не поставлен, женщина и смерть всё же видятся как сравнимые.

Несмотря на доктрину, жизнь не останавливалась, мужчина продолжал желать женщину и вместе они продолжали увековечивать «грех». Их интеллектуальное состояние можно назвать амбивалентно-колеблющимся: как и идея Чистилища, они как бы разрываются между желанием жить и пыткой страхом перед смертной карой. В итоге, идея страдания создаёт некоторое парадоксальное чувство удовольствия, ассоциируемое со страхом. В таком обществе жизнь не равна смерти, жизнь не кажется такой же сильной, как смерть. Человек начинает пребывать в восхищении перед разрушительным образом смерти. Ну а смерть всё же продолжает пугать человека, но этот страх и создаёт удовольствие, в том числе и эстетическое: удовольствие, создаваемое произведениями искусства. Эта мрачная красота средневекового западного изображения была воскрешена не раз, например, у адептов романтизма XVIII и XIX вв. Идеи Чёрного романтизма от маркиза де Сада до Шопенгауэра, которые ассоциировали женщину с природой, считая обеих разрушительными, извращёнными, источниками зла и смерти: могли ли они появиться без средневекового опыта, из которого выросла западная цивилизация и которые вылились в ненависть к человеку, рассматриваемому со временем не как часть природы, а как её противоположность? Это об этой оксиморонной культуре говорит нам Жорж Батай и точно даёт ей определение на примере произведений де Сада:

«Жизнь, если ему верить, была изысканием удовольствия, а удовольствие было пропорционально разрушению жизни. Иначе говоря, жизнь доходила до своей высшей точки в чудовищном отрицании своего принципа <...>. Это утверждение, принятое всерьёз, никакое общество не могло бы принять ни на мгновение, если бы только оно не стало абсурдным» [10, p. 179].

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Некоторое чувство надежды, которое должна была привнести, начиная с конца XII в., идея Чистилища, было довольно слабым и колеблющимся между утешением и наказанием, с явной тенденцией к «инфернализации» [27; 36, p. 416–423]. Возможно, что долголетие этой тенденции [20, p. 427–446] объясняется той усреднённой интеллектуальной позицией между восхищением образом смерти и страхом перед нею, которая сформировала западную цивилизацию, со временем все более удаляя последнюю от идеи надежды на «жизнь вечную».

[2] «Чёрная смерть» входит в серию настенных живописных композиций, в технике а секко темперой по известке, располагающих-

ся на южной стене церкви аббатства Лаводьё, и имеющих надпись, которая позволяет датировать живопись до знаменитой эпидемии 1348 г. Надпись в плохом состоянии, но содержит хорошо читаемую дату 1315 г., она позволяет усомниться в ассоциации композиции «Чёрная смерть» с чумой, эпидемия которой началась позже. Самые ранние примеры употребления выражений «чёрная чума» или «чёрная смерть», применяемые как синонимы этой болезни, относятся к XVI в. [см.: 18, p. 25].

[3] По данным исследователя Поля Пердризе иконография Богоматери, которая укрывает под своим плащом орден цистерцианцев, появляется в XIII веке в западной Европе, и в том же веке подобные композиции отмечаются в среде других монашеских орденов и у подражающих им братств мирян. В XV и в XVI вв. получают распространение изображения Богоматери, которая укрывает всё общество верных христиан [44]. Мы можем добавить, что композиция типа *Mater omnium* была известна и до Бартоло ди Фреди, чью «Мадонну милосердия» 1364 г. Пердризе приводит как самый ранний пример *Mater omnium*. Примером начала XIV в. может служить так называемая «Мадонна милосердия», вероятно, написанная Симоне Мартини (Илл. 2).

[4] Правая сторона, а иначе говоря, главная сторона, в композициях « Богоматерь в плаще » часто отводилась мужским персонажам, как, например, на гравюре из *Collecta privilegiorum ordinis cisterciensis* 1491 г. из собрания Муниципальной библиотеки Дижона.

[5] Иконография с Богоматерью, укрывающей людей от стрел Божьего гнева появляется в XV в., однако, идея существовала задолго до этого [44, с. 107–127]. То есть глядя на композицию «Богоматерь в плаще», где стрелы отсутствуют, зритель XIV в. знает от чего Богоматерь укрывает людей.

[6] В своём исследовании Доминик Донадьё-Риго чётко разделяет эти два сюжета с Богоматерью [21, с. 107–134].

[7] Старейшая из известных ныне икон «Покров Пресвятой Богородицы» находится в собрании художественного музея Украины и датируется II половиной XI в. [4, с. 92–93].

[8] Относительно «обычного» чуда см. [30, p. 129–146].

[9] Eia Mater, fons amoris, / Me sentire vim ardoris / Fac ut tecum sentiam ! / Fac ut ardeat cor meum / In amando Christum Deum, / Ut sibi complaceam. / Sancta Mater, istud agas / Pone nostro ducas plagas / Cordi fixas valide (О, мать, источник любви, дай мне почувствовать силу твоего пыла, чтобы чувствовать её с тобой. Заставь гореть сердце моё в любви к Христу Богу, чтобы быть ему угодным как тебе. Святая мать, сделай так, чтобы муки Распятого вошли глубоко в моё сердце). Отрывок из рождественского гимна, воспевающего переполняющую Марию радость у колыбели новорожденного Иисуса.

[10] Eia Mater, fons amoris, / Me sentire vim doloris / Fac ut tecum lugeam. / Fac ut ardeat cor meum / In amando Christum Deum, / Ut sibi complaceam. / Sancta Mater, istud agas, / Crucifixi fige plagas / Cordi meo valide (О, мать, источник любви, дай мне почувствовать силу страданий и скорбеть вместе с тобой. Заставь гореть сердце моё в любви к Христу Богу, чтобы ему уподобиться. Святая мать, сделай так, чтобы муки Распятого укрепились в моём сердце). Отрывок из гимна Страстной Пятницы, воспевающего пронзительную скорбь Марии у Креста с распятым Сыном.

[11] Любовная страсть рыцаря к даме осуждается поэтом и рассматривается им как болезнь [25, p. 150–152].

[12] Специалист по западному средневековью Кристина Миталайте, в частности, подчёркивает, что изображение *imago* с точки зрения латинской культуры, это изображение смерти [40, p. 31].

[13] В частности, в мифологических образах гномов и эльфов мы можем заметить, что эти почитаемые в Средние века персонажи ассоциировались с болезнями, стрелами и умершими [34, p. 104–109]. Про гномов и эльфов, ассоциируемых с умершими [34, p. 128–129]. Про стрелы, вызывающие болезни и выпускаемые гномами и эльфами: [34, p. 152–153].

[14] Клод Лёкутё подчёркивает тесную связь между словом и многочисленными образами средневекового фольклора, что собственно вписывается в принцип создания мысленных изображений, распространённых в культуре *imago*. Исследователь отмечает, что слово *mors* (лат. смерть) восходит к индо-европейскому корню mer, от которого исходит германское *Mahr*, русское *Кикимора*, а также общее для многих европейских языков слово *кошмар*, которое выражает, кроме прочего, идею злобных духов умерших, с которыми ассоциируются эльфы. Изначально почитаемые как добрые духи, эльфы, через извращение смысла, стали крайне негативными персонажами. А такие несчастья, как эпидемии, которые в средние века «обозначались словом «чума», следуют как раз за появлением злобных духов умерших» [34, p. 158–166 ; 35, p. 112–115].

[15] Неискупимость греха переходит в неизбежность наказания : «Благодать не дана всем людям, а те, кому она дана, не достигают её ни благодаря своим добрым деяниям, ни благодаря доброй воле» [6, p. 168]. Говоря о «справедливой каре» Божьей, Блаженный Августин уточняет: «Как вся масса человечества была осуждена : тот, кто был обвинён в этом проступке, был наказан вместе со всем родом человеческим, который находился в нём» [7, p. 25]. Речь идёт о Боге непреклонном, мстящем, который карает большинство людей. Благодать будет дана лишь меньшинству избранных, лишь «одному на провинцию или королевство» [29, p. 229].

[16] Жером Баше со своей стороны подчеркивает, что мрачные темы присутствуют в искусстве до 1348 г., цитируя пример фресок Кампосанто, которые исследователь датирует между 1330 и 1340 гг. [9, p. 25–47].

[17] Этот мотив существует в Европе по крайней мере с 1200-х гг. Но ещё более древняя версия этого мотива — византийская история Варлаама и Иоасафа, которая в свою очередь — адаптация буддистской сказки, повествующая о встрече со смертью (прокажённый, слепой и старик не кто иные, как живые мертвецы). Эта история даёт импульс мысли о презрении мира. В столкновении между живыми и мёртвыми, смерть берёт верх над людьми [20, p. 78–79].

[18] Например, наказанная грешница из синодика середины XVIII в., БАН, 25.2.14, f. 42v [48, p. 346].

[19] В церкви Иоанна Крестителя отмечен культ святой Фомаиды, которая воспринималась как образец женского целомудрия [48, p. 346].

[20] Например, «Раскрывающиеся Богоматери» из Dom Museum в Вене или из Germanisches Nationalmuseum в Нюрнберге или же из музея Cluny.

[21] «Раскрывающиеся Богоматери» из французских церквей, например, в Массиаке, Палау дель Видре и Морле, произведённые вероятно в Германии, не несут в себе мотива Богоматери в плаще, но подобные произведения имеющие такой мотив могли существовать во Франции, так как полихромные скульптуры «Раскрывающихся Богоматерей» были без сомнения многочисленны вплоть до XVI в., когда они были запрещены и уничтожены после Тридентского собора (1545–1563).

[22] Интервью с историком Агостино Паравичини Бальяни: https://www.rts.ch/audio-podcast/2019/audio/hildegarde-de-bingen-sainte-feministe-25042349.html

[23] « Господи Боже Вседержитель, истинны и праведны суды Твои » (Ап. 16.7).

[24] Тенгсвих аббатиса Андернаха в своём письме обращается к Хильдегарде, называя её «настоятельницей супруг Христовых» [31, p. 131].

[25] В многочисленных текстах «Апокалипсиса Богоматери», известных как *Descensus ad Inferos* Девы Марии, распространённых особенно в монастырских кругах Востока, но присутствующих также и на Западе, идея апокалиптического видения Богоматери, которое описывает муки осуждённых в аду, здесь объединена с идеей интерцессии Богоматери за этих же самых грешников [см.: 39, p. 117–128].

[26] «La glorieuse amante Madeleine < … > toute pleine de l'amour de la mort de son Maître» [24, p. 91].

Египетские апокрифические Евангелия от Филиппа и от Фомы, датируемые IV веком, а также Евангелие от Марии, датируемое II в., тоже говорят об особых, можно сказать любовных отношениях Марии Магдалины и Иисуса.

[27] Это ещё и момент, когда Богоматерь принимает апокалиптическое видение, которое даёт начало её интерцессии за тех, кто мучается в аду.
[28] Фраза из трактата *Malleus Maleficarum* (Молот ведьм), опубликованного в конце XV в. [38, p. 373].

Список литературы:

1. *Кондаков Н. П.* Византийские церкви и памятники Константинополя // Труды VI археологического съезда в Одессе 1884. Т. III. Одесса: А. Шульце, 1887. С. 1–234.
2. *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Петроград: ИАН, 1914–1915. Т. 1–2.
3. *Попов А. А.* Тавгийцы. Материалы по этнографии авамских и вадеевских тавгийцев (ТИЭ АН СССР. Т. 1. Вып. 5). М.-Л., 1936. 112 с.
4. *Членова Л.* Использование радиоуглеродного метода для датирования произведений украинской иконописи XIII-XVI вв. Из коллекции НХМ Украины // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинському іконопису. Луцьк: Надстир'я, 1999. С. 92–93.
5. *Anderlini T.* Du travail bien frais (12). Les flèches de la Peste // Moyen Age. 2015. № 101. P. 78–87.
6. *Augustin.* Œuvres complètes. Vol. VI. Bar-le-Duc: Guérin & Co, 1866. 605 p.
7. *Augustin.* Œuvres complètes. Tome XXV. Paris: Louis Vivès, 1870. 638 p.
8. *Baschet J.* Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle). Rome: Ecole française de Rome, 1993. 687 p.
9. *Baschet J.* Image et événement: l'art sans la peste (c.1348-c. 1400)? // La peste nera : dati di una realtà ed elementi di una interpretazione. Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1994. P. 25–47.
10. *Bataille G.* Œuvres complètes. Vol. 10. Paris: Gallimard, 1987. 734 p.
11. *Bellosi L.* Giotto // Les protagonistes de l'art italien. Du gothique à la Renaissance. Florence: Scala, 2003. P. 87–161.
12. *Benoît.* La règle de Saint Benoît. Paris: Desclée de Brouwer, 1980. 167 p.
13. *Benoît J.-L.* La dame courtoise et la littérature dans Les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci // Le Moyen Age. 2010. Vol. CXVI. № 2. P. 367–384.
14. *Caesarius von Heisterbach.* Dialogus Miraculorum. Cologne: J. Strange, 1851. T. II. 364 p.
15. Corpus Christianorum Series Latina. CXIXb. Bedae opera. Pars II. 2B. Turnholti: Brepols, 1983. 471 p.
16. *Courtillé A.* Auvergne, Bourbonnais, Velay gothiques: les édifices religieux. Paris: Picard, 2002. 451 p.
17. *Courtillé A.* Lavaudieu : les trésors d'une abbaye. Brioude: Éditions Créer, 2009. 125 p.
18. *De Lannoy F.* Pestes et épidémies au moyen-âge. Ouest-France, 2016. 128 p.
19. *Delumeau J.* La peur en Occident (XIVe-XVIIIe siècles). Une cité assiégée. Paris: Fayard, 1978. 493 p.
20. *Delumeau J.* Le Péché et la peur. La culpabilisation en Occident XIIIe–XVIIIe siècles. Paris: Fayard, 1983. 741 p.
21. *Donadieu-Rigaut D.* Les ordres religieux et le manteau de Marie // Cahiers de recherches médiévales. 2001. Vol. 8. P. 107–134.
22. *Donadieu-Rigaut D.* Penser en images les ordres religieux: XIIe-XVe siècles. Paris: Arguments, 2005. 385 p.
23. *Énaud F.* Découverte de peintures murales à l'église abbatiale de Lavaudieu (Haute-Loire) // Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France 1968. 1970. P. 173–175.
24. François de Sales. Traité de l'amour de Dieu. Paris: Médiaspaul, 1992. 224 p.
25. *Gautier de Coinci.* Miracles de Nostre Dame. T. 3 & 4. Genève: V. F. Koenig, 1966–1970.
26. *Grabar A.* Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. Vol. 2. Paris: Collège de France, 1946. 403 p.
27. *Graf A.* Miti, leggende e superstizioni del Medio evo. Turin: Giovanni Chiantore, 1925. 530 p.
28. *Gregorii Magni.* Registrum epistolarum libri VIII–XIV, Corpus Christianorum Series Latina 140, 140A (Appendix). Turnhout: Brepols, 1982. 1183 p.
29. *Grignion de Montfort.* Œuvres complètes. Paris: Seuil, 1966. 1936 p.
30. *Grumel V.* Le «miracle habituel» de Notre-Dame des Blechernes à Constantinople // Échos d'Orient. 1931. Tome 30. № 162. P. 129–146.
31. Hildegarde de Bingen. Lettres. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 2007. 260 p.
32. Hildegarde de Bingen. Le livre des mérites de la vie (Liber vitae meritorum). Saint Benoit-du-Sault: éditions Bénédictines, 2012. 288 p.
33. *Lambert J.-L.* Sortir de la nuit. Essai sur le chamanisme nganassane (Arctique sibérien). Paris: Centre d'études mongoles et sibériens / Anda, 2003. 565 p.
34. *Lecouteux C.* Les nains et les elfes au Moyen-Age. Paris: Imago, 1988. 207 p.
35. *Lecouteux C.* Au-delà du merveilleux. Des croyances au Moyen Age. Paris: Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1995. 255 p.
36. *Le Goff J.* La naissance du Purgatoire. Paris: Gallimard, 1981. 516 p.
37. *Lojkine S.* De l'allégorie à la scène: la Vierge-tabernacle // Pérez-Jean B., Eichel-Lojkine P. (éds.). L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance. Paris: Champion, 2004. P. 509–531.
38. *Mâle É.* L'art religieux du XIIe siècle en France: étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge. Paris: Armand Colin, 1966. 463 p.
39. *Mimouni S.* C. Les traditions anciennes sur la Dormition et l'Assomption de Marie : études littéraires, historiques et doctrinales. Leiden – Boston: Brill, 2011. 382 p.
40. *Mitalaité K.* Imago et la pensée latine de l'image // Mitalaité K. & Vasiliu A. (éds.). L'icône dans la pensée et dans l'art. Turnhout: Brepols, 2017. P. 23–32.
41. *Moore R. I.* La persécution. Sa formation en Europe (X-XIIIe siècle). Paris: Les belles lettres, 1991. 226 p.
42. *Nicolas de Cues.* Le tableau ou la vision de Dieu. Paris: Editions du Cerf, 1986. 110 p.
43. Patrologiae latinae tomus CLXXXIII: S. Bernardi Clarae-Vallensis abbatis primi opera. Vol. II. Parisiis: J.-P. Migne, 1854. 658 p.
44. *Perdrizet P.* La Vierge de Miséricorde, étude d'un thème iconographique. Paris: A. Fontemoing, 1908. 260 p.
45. *Roy B.* Amour, Fortune, Mort : La danse de trois aveugles // Sutto C. (éd.). Le sentiment de la mort au Moyen âge, Etudes présentées au cinquième colloque de l'Institut d'études médiévales de l'université de Montréal. Montréal: Univers, 1979. P. 119–137.
46. *Rubin M.* Mother of God, a history of the Virgin Mary. Londres: Penguin books, 2010. 560 p.
47. *Shoemaker S. J.* The Sahidic Coptic Homily on the Dormition of the Virgin Attributed to Evodius of Rome. An Edition from Morgan Manuscripts 596 and 598 with translation // Analecta Bollandiana. 1999. Vol. 117. № 3–4. P. 241–283.
48. *Smirnova V., Polo de Beaulieu M.-A.* Prêcher par l'image dans la Russie des XVIIe–XVIIIe siècles. L'exemple de la femme au dragon // RES. 2019. Vol. XC. № 3. P. 333–348.
49. *Walter Ph.* Le terrorisme diabolique au Moyen Age: quelques témoignages empruntés à la littérature et aux exempla // Glaudes P. (éd.). Terreur et représentation. Grenoble: ELLUG–université Stendhal, 1996. P. 21–36.

References

Anderlini, T. (2015) 'Du travail bien frais (12). Les flèches de la Peste', *Moyen Age*, 101, pp. 78–87. (in French)

Augustin (1866) *Œuvres completes*. Vol. VI, Bar-le-Duc: Guérin & Co. (in French)

Augustin (1870) *Œuvres completes*. Tome XXV. Paris: Louis Vivès. (in French)

Baschet, J. (1993) *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*. Rome: Ecole française de Rome. (in French)

Baschet, J. (1994) 'Image et événement : l'art sans la peste (c.1348 – c. 1400) ?', in *La peste nera : dati di una realtà ed elementi di una interpretazione*. Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto medioevo, pp. 25–47. (in French)

Bataille, G. (1987) *Œuvres completes*. Vol. 10. Paris: Gallimard. (in French)

Bellosi, L. (2003) 'Giotto', in *Les protagonistes de l'art italien. Du gothique à la Renaissance*. Florence: Scala, pp. 87–161. (in French)

Benoît (1980) *La règle de Saint Benoît*. Paris: Desclée de Brouwer. (in French)

Benoit, J.-L. (2010) 'La dame courtoise et la littérature dans Les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci', *Le Moyen Age*, 116(2), pp. 367–384. (in French)

Caesarius von Heisterbach (1851) *Dialogus Miraculorum*. Vol. 11. Cologne: J. Strange. (in Latin)

Chlenova, L. (1999) 'The Use of the Radio-Carbon Method for Dating the Works of Ukrainian Icon Painting of the 13th – 16th Centuries. From the Collection of National Art Museum of Ukraine', in *Pam"iatki sacral'nogo mistetstva Volini na mezhi tisiacholit': pitannia doslidzhennia, zberezhennia ta restavratsii [Monuments of Sacred Art of Volyn on the Threshold of Millennia: Issues of Research, Preservation, and Restoration]*. Luts'k: Nadstir'ia Publ., pp. 92–93. (in Russian)

Corpus Christianorum Series Latina, CXIXb, Bedae opera, pars II, 2B (1983). Turnholti: Brepols. (in Latin)

Courtillé, A. (2002) *Auvergne, Bourbonnais, Velay gothiques : les édifices religieux*. Paris: Picard. (in French)

Courtillé, A. (2009) *Lavaudieu : les trésors d'une abbaye*. Brioude: Éditions Créer. (in French)

De Lannoy, F. (2016) *Pestes et épidémies au moyen-âge*, Ouest-France. (in French)

Delumeau, J. (1978) *La peur en Occident (XIVe – XVIIIe siècles). Une cité assiégée*. Paris: Fayard. (in French)

Delumeau, J. (1983) *Le Péché et la peur. La culpabilisation en Occident XIIIe – XVIIIe siècles*. Paris: Fayard. (in French)

Donadieu-Rigaut, D. (2001) 'Les ordres religieux et le manteau de Marie', *Cahiers de recherches médiévales*, 8, pp. 107–134. (in French)

Donadieu-Rigaut, D. (2005) *Penser en images les ordres religieux : XIIe – XVe siècles*. Paris: Arguments. (in French)

Énaud, F. (1970) 'Découverte de peintures murales à l'église abbatiale de Lavaudieu (Haute-Loire)', *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, pp. 173–175. (in French)

François de Sales (1992) *Traité de l'amour de Dieu*. Paris: Médiaspaul. (in French)

Gautier de Coinci (1966–1970) *Miracles de Nostre Dame*. Vol. 3–4. Genève: éd. V. F. Koenig. (in French)

Grabar, A. (1946) *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*.Vol. 2. Paris: Collège de France. (in French)

Graf, A. (1925) *Miti, leggende e superstizioni del Medio evo*. Turin: Giovanni Chiantore. (in Italian)

Gregorii Magni (1982) *Registrum epistolarum libri VIII–XIV, Corpus Christianorum Series Latina 140, 140A (Appendix)*. Turnhout: Brepols. (in Latin)

Grignon de Montfort (1966) *Œuvres completes*. Paris: Seuil. (in French)

Grumel, V. (1931) 'Le 'miracle habituel' de Notre-Dame des Blechernes à Constantinople', *Échos d'Orient*, 30(162), pp. 129–146. (in French)

Hildegarde de Bingen (2007) *Lettres*. Grenoble: Editions Jérôme Millon. (in French)

Hildegarde de Bingen (2012) *Le livre des mérites de la vie (Liber vitae meritorum)*. Saint Benoit-du-Sault: éditions Bénédictines. (in French)

Kondakov, N. P. (1887) 'Byzantine Churches and Monuments of Constantinople', *Trudy VI arheologicheskogo s"ezda v Odesse 1884 [Proceedings of the VI Archaeological Congress in Odessa 1884]*. Vol. 3. Odessa: A. Shul'tse, pp. 1–234. (in Russian)

Kondakov, N. P. (1914–1915) *Ikonografiia Bogomateri [Iconography of the Mother of God]*. Petrograd: IAN Publ. (in Russian)

Lambert, J.-L. (2003) *Sortir de la nuit. Essai sur le chamanisme nganassane (Arctique sibérien)*. Paris: Centre d'études mongoles et sibériens / Anda. (in French)

Lecouteux, C. (1988) *Les nains et les elfes au Moyen-Age*. Paris: Imago. (in French)

Lecouteux, C. (1995) *Au-delà du merveilleux. Des croyances au Moyen Age*. Paris: Presses de l'université de Paris-Sorbonne. (in French)

Le Goff, J. (1981) *La naissance du Purgatoire*. Paris: Gallimard. (in French)

Lojkine, S. (2004) 'De l'allégorie à la scène : la Vierge-tabernacle', in Pérez-Jean, B., Eichel-Lojkine, P. (éds.) *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*. Paris: Champion, pp. 509–531. (in French)

Mâle, É. (1966) *L'art religieux du XIIe siècle en France : étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*. Paris: Armand Colin. (in French)

Mimouni, S. C. (2011) *Les traditions anciennes sur la Dormition et l'Assomption de Marie: études littéraires, historiques et doctrinales*. Leiden – Boston: Brill. (in French)

Mitalaité, K. (2017) 'Imago et la pensée latine de l'image', in Mitalaité, K., Vasiliu, A. (éds.) *L'icône dans la pensée et dans l'art*. Turnhout: Brepols, pp. 23–32. (in French)

Moore, R. I. (1991) *La persécution. Sa formation en Europe (X–XIIIe siècle)*. Paris: Les belles lettres. (in French)

Nicolas de Cues (1986) *Le tableau ou la vision de Dieu*. Paris: Editions du Cerf. (in French)

Patrologiae latinae tomus CLXXXIII : S. Bernardi Clarae-Vallensis abbatis primi opera. Vol. 2 (1854). Paris: J.-P. Migne. (in Latin)

Perdrizet, P. (1908) *La Vierge de Miséricorde, étude d'un thème iconographique*. Paris: A. Fontemoing. (in French)

Popov, A. A. (1936) *Tavgiitsy. Materialy po etnografii avamskikh i vadeevskikh tavgiitev [Tavgians. Materials on the Ethnography of the Avam and Vadeev Tavgians]*. Moscow; Leningrad: AN SSSR Publ. (in Russian)

Roy, B. (1979) 'Amour, Fortune, Mort : La danse de trois aveugles', in Sutto, C. (éd.) *Le sentiment de la mort au Moyen âge, Etudes présentées au cinquième colloque de l'Institut d'études médiévales de l'université de Montréal*. Montréal: Univers, pp. 119–137. (in French)

Rubin, M. (2010) *Mother of God, a History of the Virgin Mary*. London: Penguin books.

Shoemaker, S. J. (1999) 'The Sahidic Coptic Homily on the Dormition of the Virgin Attributed to Evodius of Rome. An Edition from Morgan Manuscripts 596 and 598 with Translation, *Analecta Bollandiana*, 117 (3–4), pp. 241–283.

Smirnova, V., Polo de Beaulieu, M.-A. (2019) 'Prêcher par l'image dans la Russie des XVIIe–XVIIIe siècles. L'exemple de la femme au dragon', *RES*, 90(3), pp. 333–348. (in French)

Walter, Ph. (1996) 'Le terrorisme diabolique au Moyen Age : quelques témoignages empruntés à la littérature et aux *exempla*', in Glaudes, P. (éd.) *Terreur et representation*. Grenoble: ELLUG – université Stendhal, pp. 21–36. (in French)

УДК 769.2
DOI 10.24412/2686-7443-2022-4-126-128

Субботина Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник. Библиотека Российской академии наук, Россия, Санкт-Петербург, Биржевая л., 1. 199034. olgavs421@gmail.com ORCID ID: 0000-0001-6864-8047

Subbotina Olga Vladimirovna, PhD in Art History, senior researcher. Russian Academy of Sciences Library, 1 Birzhevaia line, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. olgavs421@gmail.com ORCID ID: 0000-0001-6864-8047

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ «МАСТЕР ЕДИНОРОГА И ЕГО “АПОКАЛИПСИС” 1561 ГОДА»

REVIEW OF THE BOOK “MASTER OF THE UNICORN AND HIS ‘APOCALYPSE’ OF 1561”

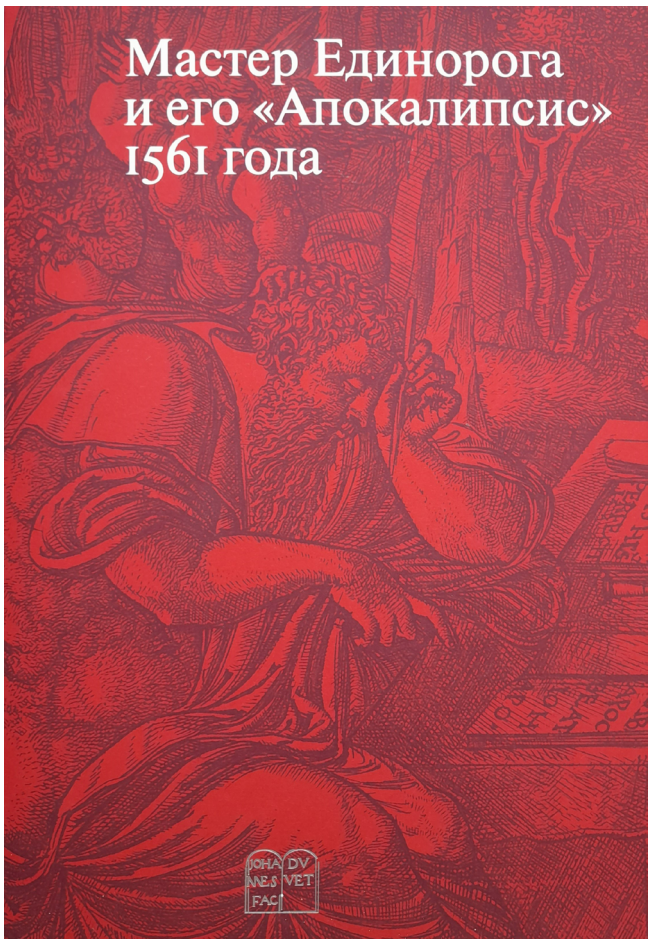
Летом 2022 г. в издательстве «Арт Волхонка» вышла книга «Мастер Единорога и его “Апокалипсис” 1561 года», которая стала продолжением серии «Реальность мистического, или Apocalypsis cum Figuris». Первым и вполне ожидаемым началом проекта был знаменитый «Апокалипсис» Альбрехта Дюрера [2], появившийся в юбилейный 2021 г., когда весь мир праздновал 550-летие великого мастера. Художник, которому посвящен второй выпуск, является во многом его антиподом. Благодаря дневникам Дюрера, переписке и теоретическим трактатам, достаточно много известно о его биографии и обстоятельствах творческого становления, о его взглядах на изобразительное искусство, политических и религиозных предпочтениях. И напротив, когда речь идет о Мастере Единорога, он же Жан Дюве, мы постоянно находимся на зыбкой почве предположений, догадок, разрозненных фактов. Неслучайно авторы текстов книги часто употребляют слова «загадка» и «загадочный». Цикл гравюр к Апокалипсису, выполненный в технике резцовой гравюры по металлу, — главное произведение в творческом наследии Жана Дюве. Сохранившиеся в чрезвычайно малом количестве, всего семь экземпляров, эти книги рассредоточены по библиотекам Европы и США и, к сожалению, отсутствуют в отечественных музейных и библиотечных собраниях. Тем более ценно, что появилось факсимильное издание этого редкого книжного памятника.

Суперобложка книги с фрагментом фронтисписа к Апокалипсису представляет персонажа, который трактуется исследователями и как Иоанн Богослов, и как сам создатель гравюр. Это изображение человека, охваченного сном или грезами, сидящего в позе визионера или меланхолика. Над его головой разворачивается вечное сражение добра со злом, ангела с демоном, отсылающее нас к традиционному иконографическому мотиву психомахии (борьбы за человеческую душу), столь часто встречающемуся в иллюстрациях к дидактической и богослужебной литературе того времени. Этот фрагмент сразу погружает читателя в плотную, насыщенную символами, манеру мастера.

Хорошо продуманная структура книги включает полное воспроизведение цикла гравюр Жана Дюве к Апокалипсису (за исключением пустых оборотов листов, что оговорено во вводной части), синодальный перевод Откровения Иоанна Богослова в сопровождении значимых фрагментов печатных изображений, наиболее близко коррелирующих с текстом; а также аналитическую часть, в которую вошли введение Андрея Россомахина — научного редактора и автора концепции этой серии, статьи Ирины Хмелевских и Любавы Чистовой и комментарии к каждой гравюре цикла, также принадлежащие И. Хмелевских. Важным и удачным дополнением книги стал перевод «Королевской привилегии» (выданной Жану Дюве 3 июня 1556 г. для издания Апокалипсиса) — уникального документа, благодаря которому возможно реконструировать некоторые события из жизни французского мастера, например, узнать время начала работы над гравировальными досками (1546/1547). И это само по себе значимо, поскольку свидетельствует о том, что он был не только автором эскизов, но и резчиком, тогда как в этот период далеко не все художники занимались этим ремесленным этапом работ над гравюрой.

И. Хмелевских глубоко погружает читателя в исторический контекст, связанный с острыми политическими и религиозными конфликтами во Франции первой половины — середины XVI в., и одновременно скрупулезно собирает жизненный пазл художника, пытаясь соединить те разрозненные и противоречивые факты, которые известны о нем — начиная с вопросов о том, который из Жанов являлся автором гравюр к Апокалипсису, поскольку на фамильном древе Дюве это имя встречается несколько раз, и заканчивая разными точками зрения по поводу религиозных взглядов художника — его принадлежности к католической или протестантской конфессии, что было весьма важно в канун религиозных войн во Франции. Немало вопросов и вокруг самих 23 гравюр и обстоятельств издания фолианта, поскольку до сих пор непонятно, почему он был напечатан только через шесть лет после получения королевской привилегии, по какой причине иллюстрации имеют полуциркульное завершение, столь чуждое книжному формату, и планировалось ли их включать в книгу или публиковать отдельно. Кроме того, И. Хмелевских отмечает, что «все экземпляры отличаются друг от друга разным составом гравюр и разным состоянием оттисков, в некоторых экземплярах текст отсутствует» [5, с. 131], что наводит на мысль, что изображения могли быть напечатаны не одновременно с текстом [5, с. 139].

Говоря о цикле «Апокалипсис» Жана Дюве, невозможно обойти стороной особенности «конструирования» пространства в графике этого мастера, поскольку это одна из самых ярких и сущностных характеристик его стиля. Именно поэтому все авторы отмечают необычную работу художника с ним: «...сверхплотная компоновка композиций превращает фигуры людей, ангелов, демонов, орудия возмездия, архитектуру и элементы ландшафта – в загадочный орнамент, визуальный ребус, конгениальный столь же загадочному тексту святого Иоанна» (А. Россомахин, [5, с. 11]). Безусловно, horror vacui (боязнь пустоты) является значимой составляющей художественного метода Жана Дюве и роднит его с позднеготическим стилем. Сошлемся на «Осень Средневековья» Йохана Хейзинги, который полагал, что «безудержное прорастание формы за пределы идеи: становящиеся узором детали захватывают все поверхности и все линии. В этом искусстве господ-



Илл.1-2. Книга "Мастер Единорога и его «Апокалипсис» 1561 года". М.: Арт Волхонка, 2022.

ствует тот horror vacui, который, вероятно, может быть назван характерным признаком близящихся к концу духовных периодов» [6, с. 280]. В дальнейшем представитель Венской школы искусствознания Отто Бенеш разовьет мысль своего голландского предшественника, полагая, что эту характеристику можно в полной мере применить к некоторым художникам-графикам конца XV — XVI вв. и самым ярким из них является Жан Дюве: «В своих композициях он полностью пренебрегает всеми естественными и рациональными пространственными соотношениями. Они выглядят как узоры, они теснятся из средневековой боязни пространства, подобно тому как это было в шпалерах и эмалях шестнадцатого века, тех работах, которые Дюве выполнял столь же удачно» [3, с. 164]. В качестве французской параллели можно привести иллюстрации к парижским печатным Часословам конца XV — первой половины XVI в. (например, печатная продукция Симона Востра), чей стиль большая часть исследователей определяет как позднеготический, в которых также нет зияний и пустот и каждый миллиметр изобразительного поля заполнен линиями, архитектурными формами, зооморфными и растительными орнаментами. Скорее всего, Жан Дюве был знаком с этими достаточно широко распространенными изданиями.

Другим интересным наблюдением над построением пространства в гравюрах является пассаж Л. Чистовой о перспективе: «В композициях Дюве отсутствует единая ренессансная перспектива с общей точкой схода, но отсутствует и средневековая с ее четким делением на планы, в зависимости от сюжета и его значимости» [5, с. 147]. Хотелось бы только дополнить, что, следуя концепции построения картинной плоскости Леона Баттисты Альберти с использованием принципов линейной перспективы и учитывая, по словам Светланы Алперс, «необходимость определенного положения зрителя перед картиной» [1, с. 238], невозможно создать изобразительное пространство, включив в него три-четыре, а то и более нарративных сцен. Из этого следует, что для Жана Дюве было важно нефиксированное положение читателя-зрителя перед иллюстрацией, которое позволяет воспринять изображение, в котором он объединил разные приемы построения: от аксонометрии до элементов прямой и обратной перспективы. И то самое отсутствие разграничений между «пространством видения и пространством Иоанна Богослова» [5, с. 148], о котором пишет Л. Чистова, не говорит об отсутствии границ, но, как нам кажется, художник создал эти границы за счет применения разных пространственных модусов, которые «заставляют» зрителя менять «режимы видения» [4, с. 18] и дают возможность дифференцировать разные события и разные локусы. Данный прием использовался и в других графических циклах этого времени, упомянем только два книжных памятника: иллюстрации к «Энеиде» Вергилия 1502 г., напечатанные в страсбургской типографии Иоганна Грюнингера, а впоследствии скопированные для венецианского переиздания Вергилия, вышедшего у Лукантонио Джунти в 1552 г.; а также серию из 46 ксилографий к «Неистовому Роланду» Лудовико Ариосто 1556 г., выпущенного венецианским типографом французского происхождения Винченцо Вальгризи.

И Л. Чистова, и И. Хмелевских отмечают преемственность цикла Жана Дюве по отношению к «Апокалипсису» Дюрера, одновременно подчеркивая важность итальянских влияний на творчество мастера, особенно Андреа Мантеньи. Точкой отсчета для многих комментариев И. Хмелевских к гравюрам являются ксилографии Альбрехта Дюрера, она пос-

тоянно сравнивает иллюстрации Жана Дюве с работами великого предшественника, отмечая разницу в выборе ключевых сцен из одной и той же главы Откровения, трансформацию композиции и образов, иную визуализацию тропов, использование «зеркальных цитат» из протографа — все это позволяет читателю открыть для себя «закулисье» творческого процесса французского мастера.

В заключение хотелось бы отметить высокий уровень печати и типографики издания. Использование трех видов бумаги для разных разделов, сложная верстка и прекрасное качество иллюстраций являются несомненно сильной стороной этого выпуска. Хочется надеяться, что серия «Реальность мистического, или Apocalypsis cum Figuris» в будущем пополнится новыми, столь же качественными, книгами.

Список литературы:

1. *Алперс С.* Искусство описания. Голландская живопись в XVII веке. М.: V-A-C Press, 2022. 438 с.
2. «Апокалипсис» Дюрера: Большая книга о конце времен. М.: Арт Волхонка, 2021. 128 с.
3. *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М.: Искусство, 1973. 264 с.
4. *Курбановский А. А.* Незапный мрак. Очерки по археологии визуальности. М.: Арс, 2007. 320 с.
5. Мастер Единорога и его «Апокалипсис» 1561 года. М.: Арт Волхонка, 2022. 168 с.
6. *Хейзинга И.* Осень средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М.: Наука, 1988. 540 с.

References

Alpers, S. (2022) *Iskusstvo opisaniia. Gollandskaia zhivopis' v 17 veke [The Art of Describing. Dutch Art in the 17th Century].* Moscow: V-A-C Press Publ. (in Russian)

Benesh, O. (1973) *Iskusstvo Severnogo Vozrozhdeniia. Ego sviaz' s sovremennymi dukhovnymi i intellektual'nymi dvizheniiami [The Art of the Renaissance in Northern Europe: Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements].* Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

Dürer, A. (2021) *"Apokalipsis" Diurera: Bol'shaia kniga o kontse vremen [Dürer's "Apocalypse": Big Book about the End of Time].* Moscow: Art Volkhonka Publ. (in Russian)

Huizinga, O. (1988) *Osen' srednevekov'ia. Issledovanie form zhiznennogo uklada i form myshleniia v 14 i 15 vekakh vo Frantsii i Niderlandakh [The Autumn of the Middle Ages. A Study of the Forms of Life, Thought, and Art in France and the Netherlands in the 14th and 15th Centuries].* Moscow: Nauka Publ. (in Russian)

Khmelevskikh, I. V. et al. (2022) *Master Edinoroga i ego "Apokalipsis"1561 goda [Master of the Unicorn and His "Apocalypse" of 1561].* Moscow: Art Volkhonka Publ. (in Russian)

Kurbanovskii, A. A. (2007) *Nezapnyi mrak. Ocherki po arheologii vizual'nosti [Nezapnyi Darkness. Essays on the Archeology of Visuality].* Moscow: Ars Publ. (in Russian)