

# НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА  
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 2 (2023)

# NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART  
SCIENTIFIC JOURNAL

No. 2 (2023)

Санкт-Петербург, 2023

УДК 7.061

ББК 85.03

Н 72

**Редакционная коллегия:**

И. А. Шик (канд. искусств., 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, 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).

**Издатель**

Фонд «Новое искусствознание»  
Кристина Олеговна Сасонко  
директор Фонда «Новое искусствознание»  
<https://www.newartstudies.ru/>  
[fond@newartstudies.ru](mailto:fond@newartstudies.ru)

**Контакты редакции**

Гл. редактор фонда «Новое искусствознание»  
[editor@newartstudies.ru](mailto:editor@newartstudies.ru)  
Координатор редакции  
[office@newartstudies.ru](mailto:office@newartstudies.ru)

**Редакционная подготовка выпуска 02.2023**

Михаил Анатольевич Рогов, Екатерина Юрьевна Станюкович-Денисова

**Верстка**

[office@newartstudies.ru](mailto: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](mailto:office@newartstudies.ru)

**Editorial contacts**

Editor-in-Chief of the New Art Studies Foundation  
[i.shik@newartstudies.ru](mailto:i.shik@newartstudies.ru)  
Editorial coordinator  
[office@newartstudies.ru](mailto:office@newartstudies.ru)

**Editorial preparation**

Mikhail Anatolievich Rogov, Ekaterina Iurievna Staniukovich-Denisova

**Journal Design**

[office@newartstudies.ru](mailto:office@newartstudies.ru)

**Новое искусствознание. 2023. № 2. СПб: Фонд «Новое искусствознание». 129 с.**  
**New Art Studies. 2023. No. 2. St. Petersburg: "New Art Studies" Foundation. 129 p.**

© Авторы статей

© Фонд «Новое искусствознание»

Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-79594 от 07 декабря 2020 г.

**В оформлении обложки использована работа: В.Л. Боровик. Андреевский собор в морозный день. 2010. Холст, масло. 90×100. Собственность художника.**

СОДЕРЖАНИЕ

М.А. Рогов. Об иконографических и визуальных исследованиях в CIVIS 6

А. Д. Мирошник. Особенности трактовки сцены смерти иуды искариота в морализованных библиях третьего десятилетия XIII века. 9

И. В. Голубева. Джотто в лицах: Мастер Исаака, Мастер св. Франциска, Мастер Парусов. К проблеме атрибуций фресковых циклов базилики Сан-Франческо в Ассизи 17

Р. А. Сулова. Миниатюра «Церковь Святых Апостолов» в Часослове 1423 г. Из собрания Троице-Сергиевой Лавры: архитектоника, геометрия и художественные параллели в византийском искусстве 31

О. В. Силина. Фрески подпружных арок Собора Рождества богородицы ферапонтова монастыря. Иконография и принципы пространственного размещения образов 40

К. И. Подлипенцева. Хтонь и романтика: типы художественного пространства в Петербургском пейзаже российских художников 1980-2010 годов 49

М. Г. Смолина. Введение иконической знаковости в орнаменты Сибири и Дальнего востока в народном и профессиональном декоративно-прикладном искусстве 63

Е. А. Войтова. Стиль модерн и национальные традиции в орнаментах русских декоративных тканей начала XX века 71

Н. Б. Хмельницкий. Даниил, Венера и Кернунн — декорация доспеха герцога Брауншвейгского 1563 года 75

А. В. Рыков. Классическое искусство, или универсальность лжи (к вопросу об интерпретации теоретического дискурса XVI-XVIII веков) 87

М. С. Волкова. Интерпретация идей формизма в творчестве Августа Замойского 91

Т. Е. Сохор. Валентин Яковлевич Бродский — преподаватель кафедры истории искусства Ленинградского университета 98

С. М. Грачева. Современные проблемы художественной интерпретации в книжной графике: иллюстрации Клима Ли к изданиям «Вита Нова» 106

Ли Минси. Восточные впечатления в творчестве петербургского художника Виталия Львовича Боровика 118

CONTENT

M. A. Rogov. About Iconographic And Visual Studies At CIVIS 7

A. D. Miroshnik. Interpretations Of Judas Iscariot's Death In The Bibles Moralised Of The 3rd Decade Of The 13th Century 9

I. V. Golubeva. The Faces Of Giotto: The Isaac Master, The St. Francis' Cycle Master, Master Of The Veil. The Attribution Problem Of Fresco Cycles In The Basilica Of Saint Francis In Assisi 17

R. A. Suslova. Miniature "Church Of The Holy Apostles" In The Book Of Hours Of 1423 From The Collection Of The Trinity-Sergius Lavra: Architectonics, Geometry And Artistic Parallels In Byzantine Art 31

O. V. Silina. Frescoes Of The Arches Of The Virgin Nativity Cathedral Of The Ferapontov Monastery. Iconography And Principles Of Spatial Placement Of Images 40

K. I. Podlipentseva. Chthon And Romance: Types Of Artistic Space In The St. Petersburg Landscape Of Russian Artists In 1980-2010 49

M. G. Smolina. The Introduction Of Iconic Symbolism Into The Ornaments Of Siberia And The Far East: In Folk And Professional Arts And Crafts 63

E. A. Voitova. The Style Moderne And National Traditions In The Ornaments Of Russian Decorative Fabrics At The Beginning Of The 20th Century 71

N. B. Khmel'nitskij. Daniel, Venus And Cernunnos — The Decorated Armour Of Duke Of Braunschweig, 1563 75

A.V. Rykov. Classical Art, Or The Universality Of Lies (To the Issue Of the Interpretation Of Theoretical Discourse Of the 16th–18th Centuries) 87

M. S. Volkova. Interpretation Of Ideas Of Formism In The Work Of August Zamoyski 91

T. E. Sohor. Valentin Yakovlevich Brodsky — A Lecturer At The Department Of Art History At The Leningrad University 98

S. M. Gracheva. Modern Problems Of Artistic Interpretation In Book Graphics: Klim Lee's Illustrations For Vita Nova Edition 106

Li Mingxi. Eastern Impressions In The Work Of Saint-Petersburg Artist Vitaly Borovik 118

**Научный журнал**

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

**Тематика издания**

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

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

Периодичность выхода журнала — 4 раза в год.

Плата за публикацию не взимается.

**Редакционная этика издания**

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

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

**Порядок рассмотрения и рецензирования статей**

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

**The scientific journal**

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

**Subject matter of journal**

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

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

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

The publishing in journal is free of charge.

**Editorial ethics of the journal**

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

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

**The order of consideration and review of articles**

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

**Рогов Михаил Анатольевич**, кандидат искусствоведения, кандидат экономических наук, доцент, научный руководитель CIVIS. Государственный университет «Дубна». Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (РАНХиГС), Россия, Москва, пр. Вернадского, д. 82–84. 119571. rogovm@hotmail.com. ORCID: 0000-0001-7573-3370

**Rogov, Mikhail Anatolievich**, PhD in Art History, PhD in Economics, associate professor, head of CIVIS. The State University "Dubna". The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA), 82–84 Vernadskogo Av., 119571 Moscow, Russian Federation. rogovm@hotmail.com. ORCID: 0000-0001-7573-3370

## ОБ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ И ВИЗУАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ В CIVIS

### ABOUT ICONOGRAPHIC AND VISUAL STUDIES AT CIVIS

Дорогие читатели! Этот номер включает в себя статьи участников всероссийской научной конференции «Иконографические и визуальные исследования», на которой были подведены итоги состоявшегося первого конкурса на премию в этой предметной области (CIVIS AWARD). Оба мероприятия были организованы Центром иконографических и визуальных исследований (Center for Iconographic and Visual Studies, CIVIS) Фонда содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание».

В эпоху визуального поворота человечество столкнулось с невиданным ранее обилием изображений, в том числе принадлежащим различным культурно-историческим эпохам. Дигитализация репродукций и фотоотчетов путешествий, культура социальных сетей, развитие просветительской деятельности — все это способствует подъему публичного интереса к иконографии и визуальным исследованиям. Потребность в качественных научных иконографических и визуальных исследованиях обусловлена развитием направлений исторической науки (в том числе история повседневности, микроистория), истории и теории искусства и визуальных исследований (в том числе социальная история искусства, новая социальная история искусства, интервизуальность, визуальная экзегетика).

Миссия CIVIS — готовить мир к еще неизвестному прекрасному «новому Ренессансу»: пора становиться Аби Варбургам и Сергеем Дягилевыми будущего! Цель CIVIS — стать центром компетенции по иконографии и визуальным исследованиям в области истории искусства. Методологическая основа деятельности — плюрализм научных стратегий, включая подходы, основанные на социальной истории искусства и интермедийной интертекстуальности. Достижение этой цели обеспечивает экспертно-консультационную деятельность, подготовка научных публикаций, лекций, конференций и других мероприятий.

В состав Экспертного совета CIVIS (и, соответственно, жюри конкурса CIVIS AWARD в 2023 г. вошли авторитетные специалисты в области иконографических, визуальных и смежных исследований:

Анна Владимировна Пожидаева, кандидат искусствоведения, доцент Школы исторических наук НИУ-ВШЭ; Михаил Романович Майзульс, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник УНЦ Визуальных исследований Средневековья и Нового времени РГГУ, двукратный лауреат премии «Просветитель»; Дмитрий Игоревич Антонов, доктор исторических наук, профессор РГГУ, директор УНЦ Визуальных исследований Средневековья и Нового времени РГГУ, старший научный сотрудник Лаборатории теоретической фольклористики ШАГИ ИОН РАНХиГС; Сергей Сергеевич Аванесов, доктор философских наук, профессор НовГУ им. Ярослава Мудрого, директор НОЦ «Гуманитарная урбанистика», главный редактор журнала «Визуальная теология»; Ольга Владимировна Субботина, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Библиотеки Российской академии наук (БАН); Сергей Олегович Зотов, историк, докторант Уорикского университета, лауреат премии «Просветитель»; Дмитрий Иванович Вебер, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник РНБ, доцент НовГУ им. Ярослава Мудрого, доцент филиала МПГУ в г. Черняховске; Аскольд Владиславович Смирнов, кандидат

медицинских наук, преподаватель РУДН, автор книг и статей по музыкальной иконографии; а также автор этих строк в качестве научного руководителя CIVIS и председателя жюри.

В 2022–2023 годах под эгидой CIVIS состоялись открытые лекции автора этих строк «Иконография *Speculum humanae salvationis* («Зеркала человеческого спасения»). Перспективы и методы изучения» в НовГУ им. Ярослава Мудрого (Новгород), 28.10.22 и «Иконография памятников «Зеркала человеческого спасения», бытовавших на территории Восточной Пруссии» (Замок Инстербург, Черняховск, 12.11.22) и авторская лекция Ольги Владимировны Субботиной «Как гравюры рассказывают истории? о повествовательных приемах в западноевропейской книжной графике конца XV–XVI вв.» (Санкт-Петербург, 16.09.23). Наконец, событием стало проведение конкурса и всероссийской конференции 2023 CIVIS AWARD.

Конкурс CIVIS AWARD направлен на достижение общественно полезной цели — служить актантом, «катализатором» производства научного знания в области теории и истории культуры и искусства. Основные цели конкурса: прогресс истории и теории культуры и искусства и смежных наук, развитие конкретных направлений и поддержка авторов в области иконографических и визуальных исследований. «Премия в области иконографических и визуальных исследований» может присуждаться победителю (лауреату) конкурса на основе принципов академической свободы и плюрализма научных стратегий — как уже состоявшимся научным сотрудникам и представителям профессуры, так и молодым ученым, аспирантам и соискателям ученой степени, студентам и независимым исследователям, предлагающим на суд общественности новые исследования, идеи и теории, инновационные разработки, новое мировоззрение в области иконографии, визуальных исследований и смежных областей теории и истории культуры и искусства и смежных отраслей научного знания.

Объявление о конкурсе было размещено на разных площадках в интернете, в том числе в соцсетях и на сайте Ассоциации искусствоведов (АИС). Прием работ был открыт с 25 декабря 2022 г. по 1 июля 2023 г. На конкурсе поступило 14 работ от 17 человек (включая одну работу коллектива из 4 соавторов) на разнообразную тематику. География авторов простирается от Балтийского моря до Байкала: поступили работы из Москвы и Калининграда, Санкт-Петербурга, Казани, Красноярска, Калининграда, Вологодской (с. Ферапонтово), Ленинградской (г. Сосновый Бор) и Иркутской (п. Усть-Ордынский) областей. В конкурсе приняли участие исследователи (в том числе независимые) и учащиеся разных возрастных категорий: пенсионерка, бакалавр, магистрантка, магистры, аспирантка, соискательница, младший научный сотрудник. Более половины авторов конкурсных работ — кандидаты искусствоведения, исторических и философских наук, в том числе пять доцентов и академик РАН. Разнообразна аффилиация конкурсантов: Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Санкт-Петербургская академия художеств им. И. Репина, Российский государственный гуманитарный университет, Научно-исследовательский университет ВШЭ, Федеральный Балтийский Университет им. И. Канта, Казанский национальный исследовательский технологический универси-

тет, Казанская православная духовная семинария, Сибирский федеральный университет, Усть-Ордынская детская школа искусств, Ассоциация искусствоведов, Союз художников, а также музейные институции: Государственный Эрмитаж, Музей фресок Дионисия, Красноярский художественный музей им. В. И. Сурикова и другие. Тематика поступивших конкурсных работ очень разнообразна по видам и технике искусства, жанрам, регионам и эпохам, и по рассматриваемой проблематике. Она охватывает монументальное (стенопись и скульптуры), станковую живопись различных жанров (от портрета до пейзажа), декоративно-прикладное (от книжной иллюминации до текстиля) искусство и архитектуру (от архитектурного декора до реконструкции элемента городской среды). Это западноевропейское (французское, итальянское, испанское, немецкое), византийское и русское, сибирское и дальневосточное искусство; христианское и буддийское. Эпохи — от Средневековья и Возрождения, до модерна и живописи рубежа XX–XXI вв. Работы посвящены различным проблемам: выявления источников и передачи иконографии, изучения орнамента, реконструкции городской культуры и влиянию национальных традиций, а также атрибуции.

По итогам первого тура принято решение: во второй (финальный) тур конкурса прошли следующие конкурсные работы:

«Особенности трактовки сцены смерти Иуды Искариота в Морализованных Библиях 3-х десятилетий XIII века» (Мирошник А.Д. бакалавр истории искусств, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), «Формальные критерии женских автопортретов XVI века в Италии» (Новикова Е.С., студентка магистратуры Российского государственного гуманитарного университета (Москва), «Возрождение образа Гебы в итальянском искусстве XVI века» (Абрамкин И.А., кандидат искусствоведения, старший преподаватель Российского государственного гуманитарного университета (Москва), «Айюнтамьенто в Севилье. Аллегии и символы архитектурного декора» (Сим Н.М., кандидат искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов, руководитель научного проекта гранта Российского научного фонда (Москва)), «Кавод-Докса-Слава Божия. Сияющее облако как пространственная икона Небес в куполах византийских храмов» (Лидов А.М. академик РАН, директор научного центра восточнохристианской культуры, зав. отделом культуры древности института мировой культуры МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва), «Миниатюра «Церковь Святых Апостолов» в Часослове 1423 г. из собрания Троице-Сергиевой Лавры: архитектура, геометрия и художественные параллели в византийском искусстве» (Суслова Р.И., кандидат исторических наук, Казанский национальный исследовательский технологический университет, Казанская православная духовная семинария, Казань), «Фрески подпружных арок собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Иконография и принципы пространственного размещения образов» (Силина О.В., соискатель кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств; сотрудник экскурсионно-методического отдела. Музей фресок Дионисия, филиал Кирилло-Белозерского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, Ферапонтово), «Борхт или Пискач? Проблемы и принципы определения иконографических источников Апокалипсиса русских стенописей XVII века» (Шемякова Я.В. магистр искусствоведения, независимый исследователь, Ферапонтово), «Юнкерштрассе: опыт виртуальной реконструкции исторической улицы Кёнигсберга времени И. Канта. XVIII – начало XIX века» (Белинцева И.С., кандидат искусствоведения, доцент, Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, ФГБУ «Центральный научно-исследовательский и проектный институт Министерства строительства и жилищно-коммунального хозяйства Российской Федерации» (НИИТИАГ), Баранова Е.В., кандидат исторических наук, доцент, Верещагин В.А., младший научный сотрудник, Маслов В.Н., кандидат исторических наук, доцент, Научно-исследовательский центр социально-гуманитарной информатики. Балтийский федеральный университет им. И. Канта (НИЦ СГИ БФУ им. Канта), Калининград), «Иконография петербургского пейзажа в искусстве 1980–2000 гг» (Подлипенцева К.И. аспирант Санкт-Петербургской академии художеств, методист научно-просветительного отдела, Государственный Эрми-

таж, Санкт-Петербург), «Буддийская коллекция национального музея Усть-Ордынского Бурятского округа. Изучение и составление каталога» (Асалханова Е.В., Преподаватель. МУДО «Усть-Ордынская детская школа искусств», член Международной ассоциации искусствоведов (АИС), член Иркутского регионального отделения ВТОО «Союз художников России», п. Усть-Ордынский, Иркутская область), «Введение иконоческой знаковой в орнаменты Сибири и Дальнего Востока в народном и профессиональном декоративно-прикладном искусстве» (Смолина М.Г., доцент, кандидат философских наук, доцент Сибирского федерального университета, старший научный сотрудник Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова, Красноярск), «Стиль модерн и национальные традиции в орнаментах русских декоративных тканей начала XX в.» (Войтова Е.А. магистр искусствоведения, независимый исследователь, Санкт-Петербург).

По итогам второго тура жюри приняло во внимание тот факт, что работы, допущенные к конкурсу и прошедшие во второй тур, но к моменту подведения итогов конкурса фактически опубликованные, прекращают соответствовать условиям конкурса. Необходимый для принятия решений квorum (не менее 2/3 членов Жюри) был достигнут: за принятие протокола проголосовали все девять членов жюри единогласно.

Лауреатом (победителем) конкурса «ПРЕМИЯ В ОБЛАСТИ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ И ВИЗУАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ» 2023 г. была признана Ольга Владимировна Силина.

Решением Жюри были учреждены дополнительные номинации конкурса в 2023 г., названия которых связаны с историографией иконографических исследований: так, выдающийся исследователь иконографии Аби Варбург (1866–1929) ввел в научный оборот понятие «Формула пафоса» и создал атлас «Мнемозина», источником многих сюжетов и мотивов позднесредневековой западноевропейской иконографии послужила знаменитая «Золотая легенда» Якова Ворагинского (ок. 1228–1298), а гротеск своей причудливой формой намекает на сложную игру взаимосвязи явлений, выявляемую научными стратегиями в визуальных исследованиях.

«ФОРМУЛА ПАФОСА» — Почетные дипломы молодых финалистов конкурса в области иконографических и визуальных исследований. В 2023 г. дипломы в этой номинации получили финалисты конкурса: Алина Дмитриевна Мирошник; Яна Владимировна Шемякова;

«ЗОЛОТАЯ ЛЕГЕНДА» — Почетные дипломы за вклад в развитие иконографических исследований. В 2023 г. дипломы в этой номинации получили финалисты конкурса: Алексей Михайлович Лидов; Надежда Михайловна Сим;

«МНЕМОЗИНА» — Диплом финалиста конкурса. В 2023 г. почетные дипломы в этой номинации получили финалисты: Иван Александрович Абрамкин; Екатерина Сергеевна Новикова;

«ГРОТЕСК» — За исследования визуальности в смежных предметных областях. В 2023 г. почетные дипломы в этой номинации получили финалисты: коллектив авторов: Ирина Викторовна Белинцева, Елена Вячеславовна Баранова, Вячеслав Алексеевич Верещагин, Виталий Николаевич Маслов; Екатерина Александровна Войтова; Ксения Игоревна Подлипенцева; Майя Гавриловна Смолина; Раиса Анваровна Суслова; Екатерина Владимировна Асалханова.

Диплом участника конкурса в 2023 г. получила Валентина Ивановна Обозная (художник, искусствовед, литератор, член международной ассоциации искусствоведов (АИС, С.-Петербургское отделение), Сосновый Бор, Ленинградская область). Благодарностью отмечено кураторство Фонда «Новое искусствознание» и лично директора Фонда Кристины Олеговны Сасонко и менеджера Марии Игоревны Ковалёвой.

Во Всероссийской научной конференции «Иконографические и визуальные исследования» помимо финалистов конкурса участвовали Сергей Сергеевич Аванесов с докладом «Кентавр на Руси»; Ирина Владимировна Голубева, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, Российский институт истории искусств, сектор изобразительных искусств и архитектуры, член Ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург), с докладом «Джотто в лицах: Мастер Исаака, Мастер св. Франциска, Мастер парусов. Историографический обзор проблемы атрибуций фресковых циклов базилики Сан-Фран-

ческо в Ассизи»; Ольга Юрьевна Кулакова Кулакова, кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник МАЭ РАН Кунсткамера (Санкт-Петербург), с докладом «Образ ученого в портрете М. В. Ломоносова авторства Георга фон Преннера. Иконографические истоки, контекст, программа портрета», и автор этих строк с докладом «От интервизуальности и ретোগрафии к «подразумеваемой иконографии?»».

По итогам конференции стало ясно, что несмотря на трудности, конкурс и конференция состоялись, и свидетельством тому является этот номер журнала со статьями некоторых участников (ряд финалистов уже ранее опубликовал свои статьи в других изданиях). Добро пожаловать в CIVIS! Пожелаем успеха участникам мероприятий, конкурсов и конференций нынешним и будущим, а читателям и наукам процветания и прогресса!

**Илл. 1. Участники всероссийской научной конференции «Иконографические и визуальные исследования» 15 сентября 2023 г. Культурный центр и галерея Veriozka, Санкт-Петербург. Слева направо: Р. А. Сулова, И. А. Абрамкин, М.А. Рогов, О. Ю. Кулакова, К. И. Подлипенцева, В. И. Обозная, Е. А. Войтова**



УДК 7.04

DOI: 10.24412/2686-7443-2023-2-9-16

**Мирошник Алина Дмитриевна**, бакалавр. Научно-исследовательский университет «Высшая школа экономики». Москва, ул. Старая Басманная, д.21/4с1, 105066. 28alinam@mail.ru ORCID: 0009-0004-9133-8177

**Miroshnik, Alina Dmitrievna**, bachelor of arts, researcher. National Research University "Higher School of Economics". Moscow, 21/4 Staraya Basmannaya st., 105066. 28alinam@mail.ru ORCID: 0009-0004-9133-8177

## ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ СЦЕНЫ СМЕРТИ ИУДЫ ИСКАРИОТА В МОРАЛИЗОВАННЫХ БИБЛИЯХ ТРЕТЬЕГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ XIII ВЕКА

## INTERPRETATIONS OF JUDAS ISCARIOT'S DEATH IN THE BIBLES MORALISÉES OF THE 3RD DECADE OF THE 13TH CENTURY

**Аннотация.** Образ Иуды Искарота в исследовательской литературе второй половины XX в. (Р. Меллинкофф, С. Липтон) часто рассматривается в контексте антииудейского дискурса и отождествлении апостола-предателя с евреями. Так, его изображения довольно продолжительный период изучаются в комплексе с изображениями иудеев, редко выделяясь как самостоятельный объект исследований. Тем не менее, в работах первых десятилетий XXI в. (А. Вебер, А. Лафран) намечается вектор трактовки образа как морализаторской эмблемы (exemplum), активно используемой монахами нищенствующих орденов во время проповедей, что нашло своё отражение в распространении образов Иуды Искарота в скульптуре готических порталов (например, западный портал Фрайбургского собора, к. XIII в. и западный портал Страсбургского собора, 1280–1285 гг.), а также в их включении в программу оформления романских капителей (например, в капители нефа собора Сен-Лазар, Отен, 1125–1130 гг.). Наиболее отчетливо такое функционирование проявляется также в Морализованных Библиях, где сцена смерти Иуды получает различные интерпретации: от социальных до морализаторских. В статье предлагается рассмотреть особенности интерпретации образа апостола в рукописях Морализованных Библий (Толедской Морализованной Библии, Морализованных Библий из собраний Бодлианской, Британской библиотек; Французской национальной библиотеки и Национальной библиотеки Австрии), что позволит существенно расширить функции, сообщаемые данному образу.

**Ключевые слова:** иконография Иуды Искарота, Морализованные Библии, Exemplum, Нищенствующие ордена.

**Abstract.** The Judas' images in the researches of the 2nd half of the 20th century (R. Mellinkoff, S. Lipton) is considered in the context of anti-Jewish discourse. Thus, they have not been studied for a rather long period as an independent research object. However, researchers of the 1st decade of the 21st century. (A. Weber, A. Lafran) outline the images' interpretation as an exemplum, which was mostly used by the monks of mendicant orders during sermons. It is reflected in the spread of Judas' images in the sculpture of Gothic western portals (the Freiburg Cathedral, end of the 13th century and the Strasbourg Cathedral, 1280–1285) and in Romanesque capitals (in the capitals of the nave of the Autun Cathedral, 1125–1130). This functioning is highlighted in the Bible moralisée, where the scene of the Judas' suicide receives various interpretations: from social to moralizing. The article considers the images' interpretation in the Bible moralisée (Bible moralisée de Tolède, the Bible moralisée from the Bodleian and British libraries; the French National Library and the National Library of Austria), which will expand the functions associated with this scene.

**Keywords:** iconography of Judas Iscariot, Moralized Bibles, Exemplum, Mendicants orders.

Морализованные Библии — особый тип французских манускриптов третьего десятилетия XIII вв. Данные рукописи предназначались для мирян — в первую очередь, членов королевской семьи (напр., Библия Людовика Святого, которая также именуется Толедская Морализованная Библия) [3, с. 219–227]. Структура манускриптов предполагает наличие пар медальонов (обычно — четырех), где верхний — это иллюстрация к ветхо- или новозаветному событию, а нижний — комментарий к нему. Оба медальона сопровождалась текстами: библейским и текстом-пояснением, соответственно. При этом, поясняющие изображения и способы их сопоставления с верхними медальонами были направлены на обличение конкретных социальных пороков (симонии, ростовщичества) и христианских грехов (скупости). Вместе с тем, они представляли универсальную историю развития человечества и человеческой истории через типологическое сопоставление [3, с. 219–224] сюжетов из Ветхого и Нового Заветов и включение сценок из современной жизни [3, с. 219–224]. То есть, манускрипты предлагали интерпретацию и объяснение не только отдельных религиозных, но и исторических, и социальных аспектов, а потому позволяли членам монаршей семьи как запоминать отдельные исторические события, устанавливая

взаимосвязи между ними через сопоставление сюжетов; так и избирать себе определённые моральные ориентиры [3, с. 224].

Исследователи (например, Джон Лауден [16], Анни Лафран [14], Светлана Лучицкая [3]) обычно выделяют два типа комментариев: социальный, предполагающий порицание общественных или христианских пороков через изображение определенных социальных слоев (духовников, евреев), ассоциирующихся с этими пороками, и типологический/прообразовательный, когда к библейскому сюжету подбирается прообразовательное событие. Однако кажется весьма справедливым добавить еще два вида пояснений: аллегорическое и морализаторское, где первое предполагает ассоциацию конкретного библейского персонажа с определенным набором грехов или добродетелей, а второе — дидактическую функцию, своеобразное наставление читателю. Кроме того, представляется необходимым сделать некоторое уточнение в классификации, предложенной предыдущими исследователями, — так, типологический комментарий в Морализованных Библиях будет обогащаться социальными, морализаторскими<sup>1</sup> и аллегорическими смыслами, что объясняется назначением самих рукописей, нацеленных на мирян<sup>2</sup>. Наличие четырех вышеупомянутых типов коммента-

риев с учетом на особую трактовку типологических становится особенно очевидным на примере медальонов с изображениями сцен смерти Иуды Искариота.

В данной статье рассматриваются пять манускриптов ок. 1230–1235 г.г.: Венская Морализованная Библия (Codex Vindobonensis 2554, Австрийская национальная библиотека, Вена), Толедская Морализованная Библия (MS. M. 240, Сокровищница Толедского собора, Толедо), Морализованные Библии из собраний Британской (Harley 1527, Лондон) и Бодлианской библиотек (Bodl. 270b, Оксфорд), и Французской национальной библиотеки (lat. 11560, Париж). Медальоны со сценами смерти Иуды встречаются во всех исследуемых рукописях в общей сложности пять раз: один — в качестве верхнего медальона к тексту Евангелия от Матфея; четыре — в качестве нижнего медальона ко 2-й книге Царств, книге Псалмов, книге Пророка Захарии и книге Притчей. Иконографически они все крайне схожи, поскольку, предположительно, Морализованные Библии довольно точно копировали друг друга [3, с. 223; 14, р. 153–165].

Изображения смерти Иуды довольно точно отражают типы комментариев в рукописях: социального, типологического (но с учетом его особой трактовки) и морализаторско-аллегорического. Изучение особенностей интерпретации сцены становится тем более интересной, если помнить о предположении, высказанном рядом исследователей [21, р. 165–188; 14, р. 178], относительно особенностей составления иконографической программы манускриптов — вероятно все, ее разработкой занимались монахи доминиканского ордена, который к моменту создания Морализованных Библий был распространен во Франции. В таком случае, функционирование медальонов со сценами смерти Иуды Искариота в качестве комментариев всех типов может объясняться тем, что служители указанного ордена использовали данный образ в своих проповедях в качестве своеобразной визуальной иллюстрации с целью эмоционального воздействия на зрителя (например, нам известен Жиль д'Орлеан [21, р. 171–172] — доминиканский монах-проповедник) [21, р. 171–172]. Соответственно, уже в проповеднических текстах образ повесившегося апостола-предателя становится своеобразной морализаторской эмблемой (exemplum), что закрепляется в Морализованных Библиях.

Несмотря на исследовательский интерес 2-й половины XX в. к иконографии отверженных обществом в средневековом искусстве и ее изучения через призму социо-культурных изменений, монографий или статей, посвященных особенностям трактовки образа Иуды Искариота, существует крайне мало. Среди них мы можем особенно выделить фундаментальную работу Рут Меллинкофф «Отверженные: знаки инаковости в Североевропейском искусстве Позднего Средневековья» (1994) [17], где рассматривается весь комплекс сюжетов с участием апостола-предателя через влияние на них социально-культурного контекста. Исследовательница особенно подчеркивает постепенное отождествление Иуды Искариота с евреями, что проявляется на иконографическом уровне. Она связывает такое сближение двух образов с активными гонениями на еврейские общины в начале XIII века [17, р. 206, 212, 216–217]. Следует отметить, что и последующие исследователи (например, Сара Липтон [15], Аннет Вебер [21] и Анна Лафран [14]), наследуя подход Р. Меллинкофф, продолжают изучать иконографию Иуды Искариота в контексте влияния на нее антииудейской полемики.

Тем не менее, Аннет Вебер и Анна Лафран выдвигают ряд предположений, ставших ключевыми для нашей работы. Так, А. Вебер, анализируя особенности трактовки образа повесившегося Иуды в тимпане западного портала Фрайбургского собора (ок. 1300 г.), приходит к выводу, что интерпретация данного изображения будет зависеть, с одной стороны, от сакральной топографии изображения (т.е., его функционирования и предназначения) [21, р. 185–186]. С другой стороны, сама трактовка образа как некой эмблемы (exemplum<sup>3</sup>), существующей как бы вне Страстного цикла (где он и помещается), связана с проповеднической деятельностью монахов доминиканского ордена, которые апеллировали к Иуде в проповедях [21, р. 185–186].

Анна Лафран же в статье, посвященной сценам смерти Иуды в Морализованных Библиях, продолжает рассуждения А. Вебер, настаивая на том, что образ повесившегося апостола

в данных манускриптах служит назидательным примером для мирянина [14, р. 178]. Кроме того, изучая особенности трактовки сюжета, исследовательница также анализирует большое количество богословских текстов (напр., Ординарную глоссу, конец XII – начало XIII вв.<sup>4</sup>), поясняющих отношение к Иуде и возникновение типологических трактовок. Однако предложенная ей классификация сцен смерти апостола-предателя в зависимости от положения медальона (верхний / нижний) кажется нам не вполне убедительной, поскольку непроясненными остаются некоторые моменты относительно особенностей трактовок самих изображений и логики организации самих пар медальонов. Кроме того, в заключении А. Лафран на основе проанализированных ей изображений приходит к несколько противоречивым выводам, предполагая, что образы Иуды весьма точно отражают антииудейские репрессии первых трёх десятилетий XIII в. [21, р. 189–192] Это представляется несколько неочевидным, поскольку отсутствует четкая классификация медальонов.

Более же эффективной кажется разделение изображений смерти Иуды Искариота внутри Морализованных Библий по типам комментариев, которыми они сопровождаются (в случае, если медальон с апостолом-предателем выступает в качестве верхнего) или которыми они сами становятся (в случае нижних медальонов). Соответственно, мы предполагаем делить работу на три раздела: сцены смерти Иуды Искариота как социальный (Толедская Морализованная Библия (fol. 59v) и Морализованная Библия из собрания Британской библиотеки (fol. 56r)), типологический (Венская Морализованная Библия (fol. 47v), Толедская Морализованная Библия (fol. 4r, fol. 126r, fol. 223v), Морализованная Библия из собрания Бодлианской библиотеки (fol. 158r), Морализованная Библия из собрания Французской национальной библиотеки (fol. 4r, fol. 221v)) и морализаторско-аллегорический комментарии Толедская Морализованная Библия (fol. 51v) и Морализованная Библия из собрания Французской национальной библиотеки (fol. 51v)).

## 1. Изображения смерти Иуды Искариота в качестве типологического комментария в Морализованных Библиях 1230-х годов

В качестве типологического комментария и, соответственно, в роли нижнего медальона сцена смерти Иуды встречается три раза: в иллюстрации ко 2-й книге Царств (18:9–17; медальон с Иудой несколько выбивается из хронологии, являясь иллюстрацией к 2Цар. 17:23<sup>5</sup>), где повествуется о предательстве царя Давида сыном Авессаломом и советником Ахитофелом; в 7-ом Псалме и в книге пророка Захарии (11:13<sup>6</sup>).

### 1.1. Изображение смерти Иуды Искариота в качестве типологического комментария ко 2-й книге Царств в Морализованных Библиях 1230-х годов

Во 2-й книге Царств смерть Иуды Искариота сопоставляется со смертью помощника Давида Ахитофела, который, подобно апостолу-предателю, повесился после того, как его с Авессаломом восстание против ветхозаветного царя обернулось неудачей. Традиция трактовать самоубийство Ахитофела как прообраз смерти апостола-предателя берет свое начало в ранних богословских комментариях на 7-й Псалом. Так, Августин (ок. 390 г.) связал 1-й стих данного гимна («Боже хвалы моей! Не премолчи») с Искариотом, полагая, что Псалом является молитвой царя Давида за предателей [23, р. 91]. Несомненно, богослов видит в этом указание не только на ветхозаветных предателей (Авессаломом и Ахитофелом), но и на Иуду Искариота.

В бенедиктинских «Толкованиях на Псалтирь», VII в. (Glosa Psalmorum ex Traditione Seniorum) 16-й стих 7-го Псалма трактуется как ров для «Ахитофела, выступившего против Давида; Иуды и евреев — против Христа; и гонителей — против Церкви»<sup>7</sup>. Открывается комментарий на указанный гимн строчками: «Когда Иуда предал Христа во время Страстной недели, он будто бы предал брата; и когда Христа снимали с Креста, Иуда готовился к собственной кончине через повешение на веревке. Он был как Ахитофел, который готовился к низвержению Давида, однако был низринут сам»<sup>8</sup> (пер. автора. – А.М.).

Несмотря на наличие комментариев, трактующих смерть Ахитофела как прообраз смерти Иуды, в Венской Мора-

лизированной Библии (fol. 47v), Толедской Морализованной Библии (fol. 126r) и Морализованной Библии из собрания Бодлианской библиотеки (fol. 270b) медальон с Искарриотом (илл. 1) не является чисто типологическим. Он оказывается вписанным в общий нарратив листа, поскольку предательство Авессаломом и Ахитофелом Давида могло вызывать закономерную ассоциацию с предательством Иудой Христа. В таком случае, образ повесившегося апостола-предателя должен каким-то образом быть связанным с парным медальоном на листе. Интересен текст, сопровождающий оба медальона: «Советник Авессалома, Ахитофел, решив, что Авессалом мертв, отказался от плана и повесился на верёвке от горя»<sup>9</sup> (для верхнего) и «Да утешит Ахитофел Иуду-предателя, который от тяжести своего греха впал в отчаяние и от горя удавился на петле»<sup>10</sup> (для нижнего) (пер. автора. — А.М.).

Кроме изображений смерти Ахитофела и Иуды, которые представляют последнюю пару на листе, здесь также размещены сцены смерти Авессалома (2Цар. 18:9) в сопоставлении с евреями, подвергающими сомнению истинность учения Христа<sup>11</sup>. Затем следует сюжет с Иоавом, пронзающим копьем мертвое тело Авессалома (2Цар. 18:14), что сравнивается с тремя пороками, руководимыми дьяволом<sup>12</sup>. Наконец, последняя — это похороны Авессалома (2Цар. 18:17) в сопоставлении с медальоном низвержения сатаны во ад<sup>13</sup>.

Если рассматривать образ повесившегося Иуды Искарриота вместе с вышеперечисленными медальонами, получается, что он в силу смыслового соотношения одновременно ассоциируется с евреями, тремя пороками (гордыней, жадностью, похотью) и с дьяволом, низвергающимся в ад. Так, типологический комментарий обогащается социальными (отождествлением с евреями), морализаторскими (сравнение с мучениями Сатаны в аду) и аллегорическими (сопоставление с тремя пороками) аспектами. Это предположение кажется тем более убедительным, если мы посмотрим на особенности трактовки образа повесившегося Иуды Искарриота в книге Псалмов и книге пророка Захарии, где также традиционная типологическая трактовка становится основой для последующих вариаций на социальные и моральные темы.

### 1.2. Изображения смерти Иуды Искарриота в качестве типологических комментариев в кн. Псалмов и кн. пророка Захарии в Морализованных Библиях 1230-х годов

В кн. Псалтирей Толедской Морализованной Библии (fol. 4r) и Морализованной Библии из собрания Французской национальной библиотеки (fol. 4r) текст 7-го Псалма иллюстрируется изображениями Хусии, дающего советы Авессалому, и повесившегося Ахитофела. Данный медальон сопровождается медальоном со сценой самоубийства Иуды Искарриота, помещенной в одном изобразительном поле с судом Пилата (илл. 2). Источники такой типологической трактовки мы уже упоминали выше, приводя в пример три текста.

Примечателен комментарий, который подбирается к нижнему медальону: «Также как Ахитофел олицетворяет Иуду, Авессалом — евреев; также как Давид пострадал из-за своего сына, также и Иисус пострадал за людей, ибо, как сказано у пророка Исайи: «Я воспитал и возвысил сыновей, а они возмутились против Меня»<sup>14</sup> (пер. автора. — А.М.). А. Лафран предполагает, что в данном случае Иуда ассоциируется с евреями, поскольку, подобно тому, как евреи отрицали божественную природу Христа, также и Авессалом с Ахитофелом не желали принять Давида в качестве богоизбранного царя [14, р. 176]. Подобное мы видели ранее, рассматривая медальоны из 18-й гл. кн. Царств, где медальон с Иудой соотносится со смертью Авессалома, которая сравнивается с заблуждениями иудейской веры.

В книге пророка Захарии в Толедской Морализованной Библии (fol. 223v) и Морализованной Библии из собрания Французской национальной библиотеки (fol. 221v) к иллюстрации с, собственно, Захарией, возвращающим деньги, за которые будет продан Господь сынами Израиля, в качестве комментария подобрано изображение с Иудой, точно также возвращающим деньги первосвященникам, и Иудой, но уже повесившимся (илл. 3). Комментарийский текст: «Это предвосхищает возврат денег Иудой первосвященникам — он бросил деньги в отчаянии, а затем

пошел и удавился»<sup>15</sup> (пер. автора. — А.М.). Так, изображение с Искарриотом в данном случае предполагает обличение евреев, которые, подобно Иуде, предали Господа за деньги. То есть, комментарий к верхнему медальону подбирается в первую очередь по сходному действию и сюжету, не исключая при этом и возможных социальных интерпретаций.

Таким образом, изображения смерти Иуды Искарриота в качестве нижних типологических медальонов подбираются не просто по прообразовательному принципу, но они одновременно с этим часто направлены на обличение заблуждений иудейской веры, что подтверждается примерами из 2-й книги Царств, книге Псалтирей и книге пророка Захарии. Кроме того, во 2-й книге Царств, поскольку сцена оказывается вписанной в общее повествование, представленное на листе, она также приобретает отчетливое морализаторское и аллегорическое толкование через соотнесение Иуды с тремя пороками и сравнением его смерти с мучениями сатаны в аду, что найдет свое подтверждение в иллюстрации к книге Притч.

### 2. Сцена смерти Иуды Искарриота в качестве морализаторско-аллегорического комментария в Морализованных Библиях 1230-х годов

В книге Притчей Толедской Морализованной Библии (fol. 51v) и Морализованной Библии из собрания Французской национальной библиотеки (fol. 51v) 3-й стих 18-й главы: «С приходом нечестивого приходит и презрение, а с бесславием — поношение» иллюстрируется изображениями двух прелюбодеев (мужчины и женщины), которым читает наставления прелат (возможно, доминиканский), и мужчины, поднимающегося по лестнице пороков. Комментарием к данной сцене служит иллюстрация с повесившимся Иудой и дьяволом, низвергающим грешников в адскую пасть (илл. 4). Изображение сопровождается следующим текстом: «Иуда, погрязший в своих пороках, отчаялся и отвернулся от истинного света, и повесился, а дьявол бросил его в ад»<sup>16</sup>. Какого рода эти самые пороки указано в верхнем медальоне. Причем иконографически изображение повесившегося Иуды коррелирует с изображением грешника — оба показаны в одинаковой позе и одеждах одного цвета. Так, с одной стороны, Искарриот ассоциируется с нечестивцами, что продолжает тему, заданную во 2-й книге Царств. С другой же стороны, нижний медальон со сценой смерти Иуды имеет и морализаторский характер, где его самоубийство служит своеобразным наставлением прелюбодействующим в верхнем медальоне; указанием на их возможную участь — быть низринутыми, подобно Иуде, во ад. В свою очередь, под аллегорией предполагается ассоциация конкретного библейского персонажа с христианским грехом.

### 3. Изображения смерти Иуды Искарриота и их социальное толкование в Морализованных Библиях трех десятилетий XIII в.

В Толедской Морализованной Библии (fol. 59v) и Морализованной Библии из Британской библиотеки (fol. 56r) верхние медальоны со смертью Иуды, являющиеся частью новозаветного нарратива, сопровождаются социальным комментарием, направленным на обличение епископов, уличенных в симонии (илл. 4). В Толедской Библии данная сцена представлена смертью епископа, купившего свою должность; в Библии из Британской библиотеки изображение смерти дополняется непосредственно самим актом покупки. Текст Евангелия от Матфея (27:5) сопровождается соответствующим комментарием: «Это (смерть Иуды. — прим. А.М.) означает, что те, кто уличается в симонии, также попадают в ловушку и обрекают себя на раннюю смерть»<sup>17</sup> (пер. автора. — А.М.).

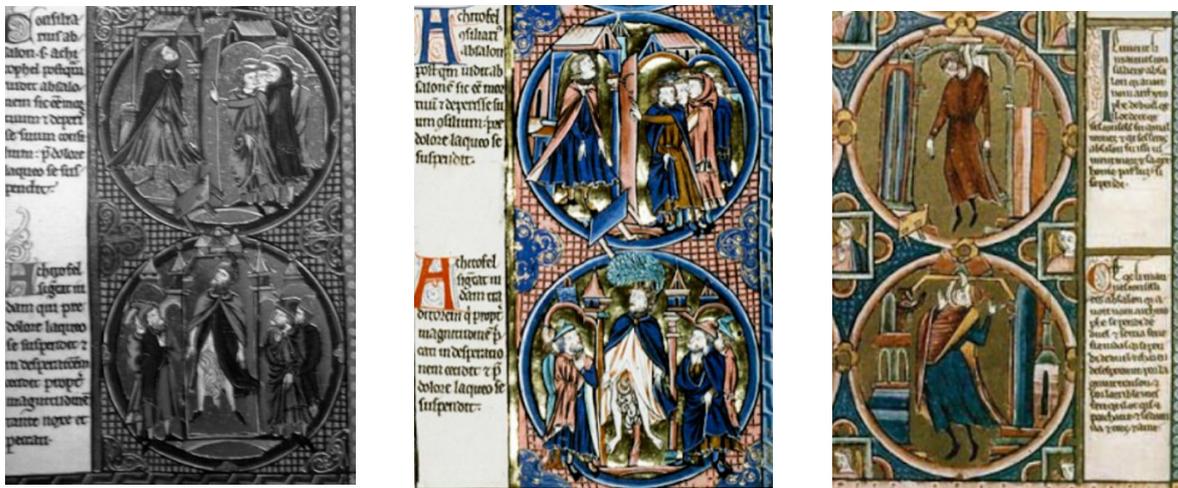
Такое сравнение Иуды Искарриота с симониаками кажется отнюдь неслучайным. Во-первых, в богословских текстах IV–VI вв. (в частности — Амвросия Медиоланского, ок. 340–397 гг., Григория Великого, ок. 540–604 гг.) апостол-предатель будет называться «самым мерзким из торговцев» (*mercator pessimus*)<sup>18</sup>. То есть Иуда относительно рано начнет ассоциироваться с людьми, чья деятельность тесно связана с деньгами.

Во-вторых, Иуда Искарриот часто фигурирует в текстах о симонии 2-й половине XI в. Так, Бруно Остийский (ок. 1047–



Илл. 1.  
Слева: Смерть Иуды (верхний медальон) и Смерть епископа, уличенного в симонии (нижний медальон), Толедская Морализованная Библия, 1230 – 1235 гг., fol. 59v, Библиотека сокровищницы Толедского собора, Толедо.

Справа: Смерть Иуды (верхней медальон); Симония и Смерть епископа, уличенного в симонии (нижний медальон), Морализованная Библия, 1230 – 1235 гг., Harley 1527, fol. 56r, Британская библиотека, Лондон. Источник: Британская библиотека, Лондон.



Илл. 2.  
Слева: Смерть Ахитофела (верхний медальон) и Смерть Иуды (нижний медальон), Толедская Морализованная Библия, 1230–1235 гг., fol. 126r, Библиотека сокровищницы Толедского собора, Толедо.

В центре: Смерть Ахитофела (верхний медальон) и Смерть Иуды (нижний медальон), Морализованная Библия, 1230–1235 гг., Bodl. 270b, fol. 158r, Бодлианская библиотека, Оксфорд.

Справа: Смерть Ахитофела (верхней медальон) и Смерть Иуды (нижний медальон), Венская Морализованная Библия, 1230–1235 гг., Codex Vindobonensis 2554, fol. 47 v, Национальная библиотека Австрии, Вена.



Илл. 3.  
Слева: Смерть Ахитофела (верхний медальон); Суд Пилата и Смерть Иуды (нижний медальон), Морализованная Библия, 1230–1235 гг., lat. 11560, fol. 4r, Французская национальная библиотека, Париж.

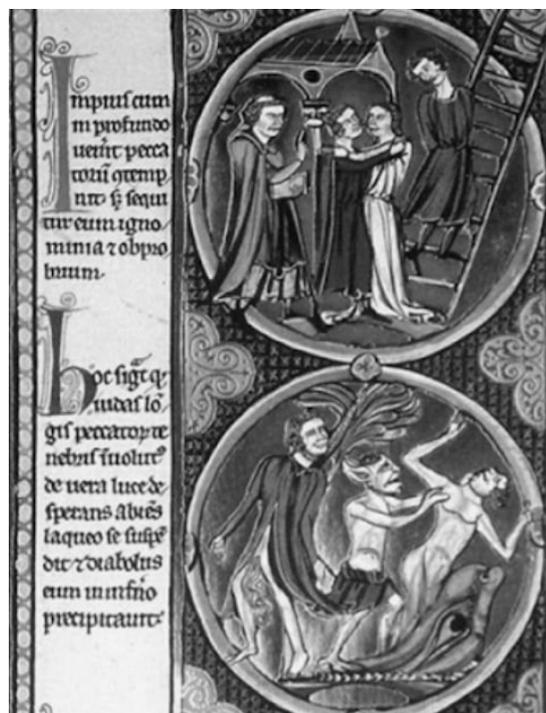
Справа: Смерть Ахитофела (верхний медальон); Суд Пилата и Смерть Иуды (нижний медальон), Толедская Морализованная Библия, 1230–1235 гг., fol. 4r, Библиотека сокровищницы Толедского с., Толедо.



Илл. 4.

Слева: Захария возвращает деньги в церковную сокровищницу (верхний медальон); Иуда возвращает деньги первосвященникам и Смерть Иуды (нижний медальон), Толедская Морализованная Библия, 1230–1235 гг., fol. 223v, Библиотека сокровищницы Толедского собора, Толедо.

Справа: Захария возвращает деньги в церковную сокровищницу (верхний медальон); Иуда возвращает деньги первосвященникам и Смерть Иуды (нижний медальон), Морализованная Библия, 1230–1235 гг., lat. 11560, fol. 221v, Французская национальная библиотека, Париж.



Илл. 5.

Слева: Иллюстрация к Кн. Притчей (верхний медальон); Смерть Иуды и Дьявол, низвергающий грешников в ад (нижний медальон), Толедская Морализованная Библия, 1230–1235 гг., fol. 51v, Библиотека сокровищницы Толедского собора, Толедо.

Справа: Иллюстрация к Кн. Притчей (верхний медальон); Смерть Иуды и Дьявол, низвергающий грешников в ад (нижний медальон), Морализованная Библия, 1230–1235 гг., lat. 11560, fol. 51v, Французская национальная библиотека, Париж. Библия, 1230–1235 гг., lat. 11560, fol. 221v, Французская национальная библиотека, Париж.

1123 г.) в «Памфлетах о симонии» пишет: «Это, очевидно, великий грех продавать или покупать Святой дух...Иуда — тот, кто продал, иудеи — те, кто купили»<sup>19</sup>. Ту же самую мысль повторяет Гумберту Сильва-Кандидский в «Трёх книгах о симонии» (1058 г.) [23. р. 136]. Он же называет смерть Иуды Искариота своеобразным наставлением симониакам: «Пусть же они увидят возможные последствия (т.е., имеется в виду смерть Иуды. — прим. А.М.) своих поступков: кем они могут стать и что их может ожидать»<sup>20</sup> и «Те, кто промышляет симонией, также подвержены жадности, а потому они вечно падшие, поскольку постоянно пытаются предать Святой Дух»<sup>21</sup> (пер. автора. — А.М.).

Наконец, такое сравнение смерти апостола-предателя со смертью пресвитеров, уличенных в симонии, становится особенно актуальным на фоне социально-культурных и экономических изменений конца XII — 1-й половины XIII в. Дело в том, что с ростом городов и, соответственно, развитием торговли меняется характер товарно-денежных отношений — значение денег возрастает, возникает тенденция к их постоянному накоплению, появляются ростовщики, основной доход которых предполагает как раз сохранение и преумножение материального достатка. Такие изменения активно порицаются монахами нищенствующих орденов (францисканцами, доминиканцами), проповедующих полный отказ от материальных благ.

Соответственно, ассоциация смерти Иуды Искариота со смертью симониаков кажется весьма закономерной по целому ряду причин: отождествления апостола-предателя со скупцами в богословской традиции IV–VI вв.; частое упоминание его имени в трактатах о симонии 2-й половины XI в.; изменения в социально-культурной и экономической сферах конца XII — 1-й половины XIII вв. Так, образ повесившегося апостола-предателя приобретает как бы двойную функцию, где первая обуславливается нахождением сцены в Страстном нарративе и ассоциацией Иуды с традиционным христианскими грехами (предательство и отчаяние), а вторая — особенностями контекста и иконографической программы, предполагающей обличение отдельных социальных пороков через сопоставление с библейскими событиями.

Примечательно, что предыдущая миниатюра, содержащая изображение Иуды, возвращающего деньги первосвященникам, сопровождается в указанных манускриптах (Толедская:

fol. 59v и Библии из Британской библиотеки fol. 56r) изображениями реституции. Итак, одна из функций образа повесившегося апостола-предателя — обличение тех социальных пороков, которые связаны с деньгами.

#### 4. Общие выводы относительно особенностей трактовки образа повесившегося Иуды Искариота в Морализованных Библиях 1230-х годов

Таким образом, трактовка сцены смерти Иуды Искариота предполагает куда более широкие смыслы, чем простая ассоциация апостола с евреями, как предполагают А. Вебер и А. Лафран. Происходит расширение типологического аспекта за счет социального и морального в отношении светского читателя. При этом, любопытно, что один и тот же сюжет может вызывать различные ассоциации и закреплять за персонажем различные же роли. В зависимости от контекста возникновения изображений, его соотношения с другими медальонами, сопроводительным текстом образ повесившегося Иуды Искариота может иметь различные функции и обличать конкретные пороки, начиная от самого очевидного — самоубийства и заканчивая алчностью, ростовщичеством.

Назидательный же смысл сцены представляется особенно актуальным в рамках тезиса об участии в составлении иконографической программы монахов доминиканского ордена. Если данный тезис и наши наблюдения являются верными, в таком случае особенности интерпретации изображений самоубийства Искариота в Морализованных Библиях могут стать ключом к пониманию функционирования определенных образов в пространстве монашеской проповеди. Примечательно, что в более поздних памятниках, создававшихся также, предположительно, под непосредственным руководством монахов-доминиканцев (нап., западный портал Страсбургского собора, ок. 1280 г. и западный портал Фрайбургского собора, кон. XIII в.) данный образ, несмотря на свою принадлежность к Страстному циклу, будет существовать как самостоятельная эмблема (*exemplum*), чья основная функция — обличение отдельных социальных или христианских пороков, а также порицание конкретных групп населения (иудеев, в первую очередь) [21, р. 172].

#### Примечания:

<sup>1</sup> В данном случае, под термином «морализаторский» в контексте типологических сопоставлений мы имеем в виду усиление порицания определённого поступка, христианского греха за счёт поиска к нему прообразов или изображений на схожий сюжет.

<sup>2</sup> Предыдущие памятники, организованные по типологическому принципу, функционировали либо как теологические трактаты (нап., Штаммхаймский миссал, 1170-е гг., MS. 64, Музей Гетти, Лос-Анджелес), либо как богослужебные предметы (нап., Никола Верден, Клостернойбургский алтарь, 1181 г., капелла Леопольда, абб. Клостернойбург), а потому были направлены, в первую очередь, на клириков.

<sup>3</sup> *Exemplum* (букв. «пример») — текст различного размера, который используется монахами во время проповеди и, таким образом, имеет дидактическую / морализаторскую функцию. Чаще всего такие «примеры» представляли рассказ о каком-либо чуде, святом, грешнике и т.д., дабы наставить мирянина на путь благочестия и отвращение от греха. Поскольку термин *exemplum* используется и по отношению к изображениям отдельных библейских персонажей, которые иллюстрировали рассказ, — мы посчитали корректным перевести его как «морализаторская эмблема».

<sup>4</sup> Walafridus Strabo. *Glossa Ordinaria* // *Patrologia Latina*: t. 113 / ed. J.-P. Migne. Venid Apud Editorem, 1852. Col. 1315. Так же: Walafridus Strabo. *Glossa Ordinaria* // *Patrologia Latina*: t. 114 / ed. J.-P. Migne. Venid Apud Editorem, 1852. Col. 1159.

<sup>5</sup> «И увидел Ахитофел, что не исполнен совет его, и оседлал осла, и собрался, и пошел в дом свой, в город свой, и сделал завещание дому своему, и удавился, и умер, и был погребен в гробе отца своего» (пер. автора. — А.М.).

<sup>6</sup> «И сказал мне Господь: брось их (имеются в виду тридцать сребреников. — А.М.) в церковной хранилище, — высокая цена, в какую они оценили Меня! И взял Я тридцать сребреников и бросил их в дом Господень для горшечника» (пер. автора. — А.М.).

<sup>7</sup> Оригинальный текст: «Judas quando tradidit dominum in passione quasi ruina fratris fuit, ut ipse in crucem ascenderet et ipse suam ipsius ruinam sibi prae paravit, quia ipse laqueo se suspendit. Et Achitofel qui David prae paravit ruinam et ipse ruit». Цитата по: Boese H. *Die Alte "Glosa Psalmorum ex Traditione Seniorum"*. Freiburg: Verlag Herder, 1982. P. 87–92.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Оригинальный текст: «Achitofel consiliarus Absalon postquam iudit absalonem sic esse mortuum et deperisse suumque consilium et pre dolore laqueo se suspendit».

<sup>10</sup> Оригинальный текст: «Achitofel sigeat Iudam traditorem qui propter magnitudines peccati indesperationem cecidit et pre dolore laqueo se suspendit».

<sup>11</sup> Текст, сопровождающий нижний медальон: «Absalon in arbore per capillos suspensus significat iudeos qui post resurrectionem Domini in littera legis male intellecta remanserunt quasi suspensi nescientes quid facerent» (Пер. автора. — А.М.: «Авессалом повис на дереве;

волосы его символизируют евреев, которые после Воскресения Господня остались в неведении собственной буквы Закона, будто не зная, что делать»). Цитата по: [14, p. 178].

<sup>12</sup> Текст, сопровождающий нижний медальон: “Ioab insecutus vidit Absalon in arbore suspensum et eum tribus lanceis perforavit (2 S 18, 14–15). Ioab significat diabolum qui invenit pravos homines in mundo suspensos per desperationem et eos tribus lanceis superbia, cupiditate et luxuria perforavit” (Пер. автора. – А.М.: ««Иоав, преследующий Авессалома, увидел того повешенным и ударил его тремя копьями (2Цар. 18:14-15). Иова — это дьявол, который ищет нечестивых, отчаянно заблудших в своих грехах и пронзает их тремя копьями-пороками: гордыней, жадностью и похотью»). Цитата по: [14, p. 179].

<sup>13</sup> Текст, сопровождающий нижний медальон: “Absalon significat diabolum proiecum in inferno et coopertum penis et diversiis tormentis” (Пер. автора. – А.М.: «Авессалома — это дьявол, брошенный в ад и переполненный печалью и муками»). Цит. по: [14, p. 180].

<sup>14</sup> Оригинальный текст: “Sicut per Achitophel significatur Judasita per Absalon significantur Iudei; sicut enim David a filio patitur ita Christus a populo quem enutrivit sustinuit multa mala sicut per Ysaia ait : filios enutrivit et exaltavi, ipsi autem spreverunt me”. Цитата по: [14, p. 191].

<sup>15</sup> Оригинальный текст: “Hoc significat quod Judas desperatione ductus retulit triginta argenteos et proiecitis argenteis in templo abiens laqueo se suspendit”. Цит. по: [14, p. 192].

<sup>16</sup> Оригинальный текст: “Hoc significat quod Judas longis peccatorum tenebris involutus de vera luce desperans abiens laqueo se suspendit et diabolum eum in inferno praecipitavit”. Цитата по: [146 p. 184].

<sup>17</sup> Оригинальный текст: “Hoc significant eos qui laqueis seimonie illaqueati ad aliquam dignitatem conscendunt et ibi moriuntur in anima”. Цитата по: [14, p. 190].

<sup>18</sup> См., напр., [5, col. 1203; 12, col. 746]. Оригинальный текст: “Judas mercator pessimus, osulo petit Dominum, ille, ut agnus innocens non negat Judas Osculum”.

<sup>19</sup> Цитата по: [9, p. 559].

<sup>20</sup> Оригинальный текст: “Quampropter in primitiis suis discant symoniani, qui et quales sint et quid mereantur”. Humbert of Silva Candida. *Adversus Simoniacos Libri Tres*: vol. 1 / ed. F. Thaner. Hannover: IBH, 1891. Pp. 168–169.

<sup>21</sup> Там же. Оригинальный текст: “Cuius propinquoires sequaces effecti symoniani non minori avaritia ad hoc usque devolvuntur ut Spiritum sanctum prodere conentur”.

#### Список литературы:

1. Антонов Д. И. Цена крови, или Проклятые деньги Иуды Искариота // Фетиш и табу: Антропология денег в России / сост. А.С. Архипова, Я. Фруктманн. М.: ОГИ, 2013. С. 413–434.
2. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета: Канонические / Синодальный перевод. М.: Российское Библейское общество, 2011. 927 с.
3. Лучицкая С. И. Морализованная Библия: из истории западноевропейской рукописной книги // Universitas Historiae: Сборник статей в честь Павла Юрьевича Уварова / ред. А.О. Чубарьян. М.: ИВИ РАН, 2016. С. 219–227.
4. Орецкая И. А. Иуда Искариот: Иконография / Русская православная энциклопедия: Т. 28 / ред. Патриарха Кирилла. М.: Научно-исследовательский центр «Русская православная энциклопедия», 2016. С. 399–400.
5. Ambrosius Mediolanensis. Hymni // Patrologia Latina: t. 17 / ed. J.-P. Migne. Venit Apud Editorem, 1845. 1255 col.
6. Aurelius Augustinus. Enarrationes in Psalmos // Patrologia Latina: t. 4 / ed. J.-P. Migne. Venit Apud Editorem, 1845. 1967 col.
7. Baum P. F. The Medieval Legend of Judas Iscariot // Publications of the Modern Language Association. 1916. Vol. 31, № 3. P. 481–632.
8. Bible Moralisée: Codex Vindobonensis 2554, Vienna Österreichische Nationalbibliothek / comm. and trans. G. B. Guest. London: Harvey Miller Publishers, 1992. 144 p.
9. Bruno of Segni. Libellus de Symoniacis / ed. E. Sackur. Hannover: IBH, 1892.
10. Cassiodorus. Expositio in Psalterium // Patrologia Latina: t. 70 / ed. J.-P. Migne. Venit Apud Editorem, 1865. 1463 col.
11. Goetz O. Hie Hencktt Judas // Forum und Inhalt: Kunsteschichtliche Studien, Otto Schmitt zum 60 / ed. by H. Wentzel. Stuttgart W. Kohlhammer, 1950. S. 105–137.
12. Gregorius PP. I. Liber Responsalis sive antiphonatus // Patrologia Latina: t. 78 / ed. J.-P. Migne. Venit Apud Editorem, 1862. 1179 col.
13. Jursch H. Judas Ischariot // Lexikon der Christlichen Ikonographie: bd. 2 / ed. E. Kirshbaum. Freiburg: Verlag Herder, 1970. S. 444–448.
14. Lafran A. La Mort de Judas Iscariote dans les Bibles Moraliseses du XIIIe siecle // Revue Mabillon. 2007. T. 18. P. 163–192.
15. Lipton S. Jews in the Commentary Text and Illustrations of the Early Thirteenth-Century Bibles Moraliseses: PhD Thesis. New Haven: Yale University Press, 1991. 237 p.
16. Lowden Jh. The Making of the Bibles Moraliseses: vol. 1: the Manuscripts. Penn State University Press, 2000. 376 p.
17. Mellinkoff R. Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages: vol. 1. University of California Press, 1944. 360 p.
18. Porte W. Judas Ischarioth in der bildenden Kunst: PhD Thesis. Berlin, 1883. 118 p.
19. Schiller G. Iconography of Christian Art: the Passion of Jesus Christ: vol. 2 / Trans. by J. Seligman. London: Lund Humphries, 1972. P. 77–78.
20. Schintzler N. Judas' Death: Some Remarks Concerning the iconography of Suicide in the Middle Ages // The Medieval History Journal, 2000. Vol. 3, № 1. P. 103–118.
21. Weber A. The Hanged Judas of Freiburg Cathedral: Sources and Interpretations // Imagining the Self, Imagining the Other: Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period / ed. E. Frojmovic. Leiden: Brill, 2002. P. 165–188.
22. Westerhoff I. Der Moralisierte Judas: Mittelalterliche Legende, Typologie, Allegorie im Bild // Aachener Kunstblätter des Museumsverien, 1995. Bd. 61. S. 85–156.
23. Zweig B. Depicting the Unforgivable Sin: Images of Suicide in Medieval Art: PhD Thesis. Boston, 2014. 390 p.

#### References:

- Ambrosius Mediolanensis (1845) ‘Hymni’, in Migne J.-P. (ed.) *Patrologia Latina*, vol. 17. Venit Apud Editorem. 1255 col.
- Antonov, D. I (2013). ‘Tsena krovi, ili Proklyatye den’gi Iudy Iskariota’, in A.S. Arkhipova, Ia. Frukhtmann (ed.) *Fetish i tabu: Antropologiya deneg v Rossii [Fetish and taboo: Anthropology of money in Russia]*, pp. 413–434. (in Russian)
- Aurelius Augustinus (1845) ‘Enarrationes in Psalmos’, in Migne J.-P. (ed.) *Patrologia Latina*: vol. 4. Venit Apud Editorem. 1967 col.
- Baum, P. F. (1916) ‘The Medieval Legend of Judas Iscariot’, *Publications of the Modern Language Association*, 31 (3), pp. 481–632.
- Bible Moralisée: Codex Vindobonensis 2554, Vienna Österreichische Nationalbibliothek (1992), Guest G.B. (comm. and trans). London: Harvey Miller Publishers, 144 p.

- Bibliia. Knigi Sviashchennogo Pisaniia Vetkhogo i Novogo zaveta: Kanonicheskie* (2011) [*Bible. Books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments: Canonical*]. Moscow: Rossiiskoe Bibleiskoe obshchestvo Publ. (in Russian)
- Bruno of Segni (1892) *Libellus de Symoniacis*. Sackur E. (ed.). Hannover: IBH.
- Cassiodorus (1865) 'Expositio in Psalterium', in Migne J.-P. (ed.) *Patrologia Latina: vol.7*. Venit Apud Editorem. 1463 col.
- Goetz, O. (1950) 'Hie Hencktt Judas', in Wentzel H. (ed.) *Forum und Inhalt: Kunsteschichtliche Studien, Otto Schmitt zum 60*. Stuttgart: W. Kohlhammer Publ., pp. 105–137. (in German)
- Gregorius PP. I. (1862) 'Liber Responsalis sive antiphonatus', in Migne J.-P. (ed.) *Patrologia Latina: vol. 78*. Venit Apud Editorem. 1179 col.
- Jursch, H. (1970) Judas Ischariot, in Kirshbaum E. (ed.) *Lexikon der Christlichen Ikonographie: vol. 2*. Freiburg: Verlag Herder, pp. 444–448. (in German)
- Lafran, A. (2007) 'La Mort de Judas Iscariote dans les Bibles Moralisées du XIIIe siècle', *Revue Mabillon*, 18, pp. 163–192. (in French)
- Lipton, S. (1991) *Jews in the Commentary Text and Illustrations of the Early Thirteenth-Century Bibles Moralisées*: PhD Thesis. New Haven: Yale University Press.
- Lowden, Jh. (2000) *The Making of the Bibles Moralisées: vol. 1: the Manuscripts*. Pennsylvania: Penn State University Press.
- Luchitskaia, S. I. (2016) 'Moralizovannaia Bibliia: iz istorii zapadnoevropeiskoi rukopisnoi knigi', in A.O. Chubar'ian (ed.) *Universitas Historiae: Sbornik statei v chest' Pavla Iur'evicha Uvarova [Universitas Historyae: Collection of articles in honor of Pavel Yurievich Uvarov]*, pp. 219–227. (in Russian)
- Mellinkoff, R (1944) *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages: vol. 1*. Berkeley: University of California Press.
- Oretskaia, I. A. (2016) 'Iuda Iskariot: Ikonografiia', in Patriarkha Kirill (ed.) *Ruskaia pravoslavnaia entsiklopediia: T. 28 [Russian Orthodox Encyclopedia: Vol. 28]*, pp. 399–400. (in Russian)
- Porte, W. (1883) *Judas Ischarioth in der bildenden Kunst*: PhD Thesis. Berlin: Draeger.
- Schiller, G. (1972) *Iconography of Christian Art: the Passion of Jesus Christ: vol. 2*, trans. by J. Seligman. London: Lund Humphries, pp. 77–78.
- Schintzler, N. (2000) 'Judas' Death: Some Remarks Concerning the iconography of Suicide in the Middle Ages', *The Medieval History Journal*, 3 (1), pp. 103–118.
- Weber, A. (2002) 'The Hanged Judas of Freiburg Cathedral: Sources and Interpretations', in Frojmovic E. (ed.) *Imagining the Self, Imagining the Other: Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*. Leiden: Brill, pp. 165–188.
- Westerhoff, I. (1995) 'Der Moralisierte Judas: Mittelalterliche Legende, Typologie, Allegorie im Bild', *Aachener Kunstblätter des Museumsverien*, 61, pp. 85–156. (in German)
- Zweig, B. (2014) *Depicting the Unforgivable Sin: Images of Suicide in Medieval Art*: PhD Thesis. Boston: Boston University.

УДК 7.034(450)3

DOI: 10.24412/2686-7443-2023-2-17-30

**Голубева Ирина Валерьевна**, искусствовед, член АИС. Соискатель степени кандидата искусствоведения, сектор теории и истории изобразительного искусства и архитектуры, Российский институт истории искусств. Россия, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5, 190000. igolubeva@yandex.ru. ORCID: 0000-0003-0983-1292

**Golubeva, Irina Valerievna** art historian, AIS member. Ph.D. candidate, sector of theory and history of fine arts and architecture, Russian Institute of Art History. 5 Isaakiyevskaya square, 190000 St. Petersburg, Russian Federation. igolubeva@yandex.ru. ORCID: 0000-0003-0983-1292

## ДЖОТТО В ЛИЦАХ: МАСТЕР ИСААКА, МАСТЕР СВ. ФРАНЦИСКА, МАСТЕР ПАРУСОВ. К ПРОБЛЕМЕ АТРИБУЦИЙ ФРЕСКОВЫХ ЦИКЛОВ БАЗИЛИКИ САН-ФРАНЧЕСКО В АССИЗИ

## THE FACES OF GIOTTO: THE ISAAC MASTER, THE ST. FRANCIS' CYCLE MASTER, MASTER OF THE VELE. THE ATTRIBUTION PROBLEM OF FRESCO CYCLES IN THE BASILICA OF SAINT FRANCIS IN ASSISI

**Аннотация.** Полемика вокруг атрибуций фресковых циклов базилики Сан-Франческо в Ассизи на протяжении столетий была и остается краеугольным краем спора о первенстве мастеров и школ Проторенессанса в проведении новаторских тенденций монументальной живописи. В рамках этой проблемы широко обсуждается и генезис стиля одного из самых крупных мастеров треченто — Джотто ди Бондоне. Откуда художник начал свой творческий путь, где были сделаны им первые открытия, самостоятельно или под руководством более опытных художников — Ассизи до сих пор является потенциальным хранилищем ответов на эти вопросы. В разное время Джотто ассоциировали с личностями различных мастеров (либо их групп, объединенных под общим именем), работавших в Сан-Франческо: с Мастером Исаака и Мастером св. Франциска из Верхней церкви, затем — живописцами, осуществившим роспись капелл св. Магдалины и св. Николая, а также с автором фресковых историй о детстве Христа в трансепте Нижней церкви, и, наконец, с самым загадочным мастером, создателем ключевой композиции базилики — Апофеоза св. Франциска, также известным как Мастер Парусов. Каждая из этих версий имела как своих сторонников, так и противников. Главной целью настоящей статьи было показать, что даже такие достаточно изученные пласты в истории искусства могут до сих пор оставаться актуальными и быть представлены в ином ракурсе. Для решения этой задачи автором производится историографический обзор развития научной мысли относительно приписываемых Джотто фресковых циклов в Сан-Франческо в Ассизи, предлагается собственная аргументация, обозначаются перспективы дальнейших исследований.

**Ключевые слова:** Джотто, базилика Сан-Франческо в Ассизи, Мастер Исаака. Мастер цикла св. Франциска, Мастер Парусов.

**Abstract.** The controversy surrounding the attributions of the fresco cycles in the Basilica of San Francesco in Assisi has been and remains the cornerstone of the dispute about the primacy of the masters and schools of the Proto-Renaissance in carrying out innovative trends in monumental painting. One aspect of this problem concerns the stylistic genesis of one of the greatest trecento masters – Giotto di Bondone. Where did the artist begin his artistic way, where did he make his first discoveries, whether he did it independently or under the guidance of more experienced artists: Assisi is still a potential repository of answers to these questions. At different times, Giotto was associated with the personalities of various masters (or groups of them, united under one name) who worked in San Francesco: with the Master of Isaac and the Master of St. Francis from the Upper Church, then by the painters who decorated the chapels of St. Magdalene and St. Nicholas, as well as with the author of the fresco stories about the childhood of Christ in the transept of the Lower Church, and, finally, with the most mysterious master, the creator of the key composition of the basilica – the Apotheosis of St. Francis, also known as the Master of The Vele (the crossing vault). Each of these versions had both its supporters and opponents. The main goal of this article was to show that even such sufficiently studied parts in the history of art can still remain relevant and can be presented from a different perspective. For sake of this aims the author provides a historiographical review of the development of scientific thought regarding the fresco cycles attributed to Giotto in San Francesco in Assisi, offers his own argumentation and outlines prospects for further research.

**Keywords:** Giotto, Basilica of St. Francis in Assisi, Master of Isaac, Master of the cycle of St. Francis, Master of The Vele.

### Введение

Имя Джотто для итальянского искусства значит больше, чем имя любого другого художника. Традиционно считается, что благодаря Джотто в Италии началось Возрождение, хотя есть ученые, не разделяющие данную точку зрения<sup>1</sup>. Представляется возможным в свою очередь подвергнуть сомнению этот устоявшийся постулат, но не с позиции отрицания первенства Джотто, а исходя из необходимости более широкого, многоаспектного взгляда на природу творческого феномена этого мастера и с осознанием того, что изучение памятников Проторенессанса во многом складывается из разного рода «проблем»,

связанных со спецификой этого относительно недолгого, но очень насыщенного периода в истории итальянского искусства.

В структуре исследований, посвященных творчеству Джотто, можно выделить три основных, связанных между собой направления: 1) атрибуция, 2) хронология и периодизация, 3) генезис и эволюция стиля. Из них наибольший интерес представляет последнее — поиск истоков индивидуального стиля Джотто, определение места его становления как мастера и наблюдение за последующей кристаллизацией индивидуальных авторских черт. Среди предполагаемых «мест», где Джотто проходил обучение и сформировался как самостоя-

тельный художник, назывались «мастерская Чимабуэ»<sup>2</sup>, «работы в Риме» в самом общем смысле<sup>3</sup> и базилика Сан-Франческо в Ассизи, к декорации которой мы и обратимся далее, считая именно её ключевым памятником в историографии Джотто. Прежде чем приступить к аналитическому обзору, необходимо особо отметить, что аргументы, подтверждающие либо отрицающие авторство работ Джотто в Ассизи, активно множилось вместе с изменением искусствоведческой методологии, с появлением в науке таких подходов как поиск связей с заказчиком произведения [6], а также изучение зависимости иконографической программы литургического пространства от заложенной в ней идеи [18]. Не менее важные выводы были сделаны и в результате проводимых реставрационных работ, в процессе которых были выявлены различные способы наложения красочного слоя и организации процесса росписи, и идентифицированы уникальные характеристики авторского почерка отдельных художников [26]. Все это повлекло за собой постепенное изменение общей научной парадигмы и смещение фокуса исследований с атрибуционных проблем в сторону более глубокого понимания культурно-исторического контекста.

### Джотто в Сан-Франческо в Ассизи

В том, что касается хронологии и периодизации деятельности Джотто, где даже дата его рождения с точностью до сих пор не установлена<sup>4</sup>, а границы выделяемых периодов творчества довольно условны, по-прежнему очень много неясного. Немногочисленные архивные данные касаются, прежде всего, его частной жизни — как горожанина, собственника земельных участков, отца взрослых детей, но не как художника или владельца мастерской [7]. Информация о заказах и заказчиках — обрывочна, датировки — размыты, даже авторские подписи под его произведениями не всеми принимаются за автограф Джотто. В связи с чем и вопросы атрибуции относятся к разряду самых сложных. Ученые склонны причислять авторству Джотто самый широкий круг памятников, зачастую руководствуясь либо патриотическими чувствами (если мы имеем дело с итальянцами), либо, в случае с иностранцами исследователями, впечатлением от масштаба его личности, от «прогрессивности» его художественных достижений.

В списке атрибутируемых ему произведений несколько раз упоминаются работы в Ассизи, в базилике Сан-Франческо: в ранний период его творчества (условно обозначаемый как 1290–1302 гг.) это — Верхняя церковь, а в ней сцены с Исааком из Ветхозаветного цикла (конец 1280-х — начало 1290-х гг.) и цикл жития св. Франциска (1290–1296 гг.)<sup>5</sup>. В период расцвета деятельности (приблизительно в границах 1302–1320 гг.) это — Нижняя церковь, где были расписаны Капеллы св. Николая и св. Магдалины, а в трансепте — цикл Детства Христа (1306–1309 гг.) и свод средокрестия с апофеозом св. Франциска (ок. 1320 г.)<sup>6</sup>. Таким образом, в длительной дискуссии о природе гения Джотто можно выделить следующий важный аспект: если хронологически творческий путь художника неоднократно пересекался с историей выполнения самого крупного фрескового ансамбля этого времени, то, приняв одну или несколько атрибуций из базилики Сан-Франческо, можно прийти к пониманию истоков формирования и эволюции его стиля.

Двухъярусная базилика строилась и украшалась на протяжении почти столетия<sup>7</sup>, оформление её росписями происходило в несколько этапов<sup>8</sup>. Возобновление процесса декорации всякий раз было связано со сменой патрона, и самые продуктивные фазы пришлись на понтификаты Николая III (1277–1280) и Николая IV (1288–1292)<sup>9</sup>.

Завершив первый этап живописных работ в нефе Нижней церкви, те же мастера<sup>10</sup> перешли в трансепт Верхней церкви, где к ним, по всей видимости, присоединились и другие художники (считается, что в этих росписях участвовал Чимабуэ). Плохая сохранность фресок трансепта не позволяет провести стилистический анализ, однако иконография читается хорошо и позволяет заключить, что в алтарной части Верхней церкви находится первый крупный фресковый цикл, посвященный Деве Марии. Церковь, названная в честь своего святого патрона Сан-Франческо и построенная над местом его упокоения, была посвящена Богоматери, а сцены, в особенности свя-

занные с трактовкой Её Успения, Вознесения и Коронавания, выполнены всецело в русле францисканской мариологии<sup>11</sup>. Следом за Ассизи такие циклы появились в Санта-Мария Маджоре в 1296 г. (авторства Якопо Торрити), Санта-Мария ин Трастевере ок. 1300 г. (автор — Пьетро Каваллини), и, наконец, самый значительный по объему мариологический цикл был создан Джотто в Капелле Скровеньи в Падуе (1302–1305 гг.).

Участию Джотто в росписях Сан-Франческо в Ассизи до недавних пор не существовало никаких фактических подтверждений, и ученые располагали лишь неопределенной информацией о росписи им «почти всей нижней части» (*quasi tutta la parte di sotto*), данной Лоренцо Гиберти в своих «Комментариях», которая воспринималась всегда двояко: то ли имелся в виду нижний ярус циклов в Верхней церкви, то ли вся Нижняя церковь. Найденная в 1972 г. архивная запись о работе мастера в Ассизи в 1309 г.<sup>12</sup>, а также чуть позже (около 2000-х гг.) пришедшая уверенность в том, что росписи Верхней церкви были завершены до конца XIII столетия<sup>13</sup>, определили новый вектор исследований, уводящий ученых от дальнейшей идентификации Джотто с Мастером Исаака — автором двух сцен с Исааком в Верхней церкви Сан-Франческо. Но, помимо разрыва в упомянутых выше датах, против этой гипотезы есть и другие доводы.

### Джотто и Мастер Исаака

Процессы создания живописной программы Верхней церкви и техника её реализации были подробно изучены и описаны в исследованиях последних 30 лет. Традиционной римской схеме, предполагающей размещение в верхней части ветхозаветного и новозаветного циклов параллельными рядами от алтаря ко входу<sup>14</sup>, сопутствовал «ленточный»<sup>15</sup> вариант последовательности сцен в пространстве храма: 28 панно, иллюстрировавших житие св. Франциска, были размещены в нижнем ярусе по кругу по часовой стрелке [2]. Как считается, верхние ярусы принадлежат кисти мастеров римской школы, в частности, некоторые сцены атрибутируются Якопо Торрити [25, р. 32–62]. Они отличаются общей однородностью и схожей манерой исполнения, однако в ветхозаветном цикле находятся две сцены с Исааком, которые не укладываются в общую стилистическую картину в силу своего новаторского подхода и, в связи с этим, некоторыми учеными были приписаны Джотто. Атрибуция сцен Мастера Исаака является принципиально важной, поскольку все без исключения признавали и признают, что с его работ начинается новый период истории искусства. И, как это первым точно сформулировал Миллард Майс: если это был не Джотто, то тогда именно этот неизвестный художник является главным новатором эпохи [13].

Среди сторонников гипотезы об авторстве Джотто в разное время были, в основном, итальянские ученые (П. Тоэска, Б. Бернсон, Ф. Болонья, А. Тартуфери)<sup>16</sup>, а противниками являлись главным образом исследователи из немецкой (Ф. Ринтелен, Э. Фипшер) и англо-американской (Р. Оффнер, А. Смарт) среды. Среди последних был Джон Уайт, в качестве доводов приводивший результаты обстоятельного формально-стилистического анализа [24, р. 202–207], тогда как другие представители этой точки зрения (М. Бошковиц, А.М. Романини, Ф. Дзери), в поисках доказательств против идентификации Мастера Исаака с Джотто отталкивались от других ярких имен эпохи, которые можно было бы связать с личностью неизвестного Мастера. В том числе называли Пьетро Каваллини, в чьей сцене «Рождение Марии» из мариологического цикла в Санта-Мария ин Трастевере схожие со сценами Исаака композиция, отношение к пространству, иллюзорная архитектура, орнаменты, приемы моделировки. Из-за явного сходства черт женских персонажей в обеих композициях высказывались и предположения об одной мастерской, привлекавший одну модель<sup>17</sup>. В любом случае, как считают противники идеи «Мастер Исаака — Джотто», художник, создавший произведения такого высокого уровня исполнения и такой психологической глубины, должен был быть зрелым мастером, а Каваллини был старше Джотто на поколение [15, р. 54–55]. Существует еще одна теория, не встретившая широкого одобрения, но воспринятая с большим интересом из-за высокого статуса её автора — Анжюлы Марии Романини, считавшей что мастером Исаака мог быть Арнольфо ди Камбио (или, как она изящно выразилась, его «альтер эго») [16]. С на-



Илл. 1. Коллаж из композиций Арнольфо ди Камбио, «Богоматерь с Младенцем», конец XIII-нач. XIV в., мрамор, Санта-Мария дель Фьоре, Флоренция (фото: Web Gallery of Art) и Мастера Исаака «Исаак и Исаав», фреска, фрагмент, 1290-е гг., Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (фото: Пешке И. Монументальная живопись эпохи Джотто в Италии. 1280-1400. Фот. Антонио Кваттроне и Гиго Роли. М.: Белый город, 2003).

шей точки зрения, эта персонификация возможна и хотелось бы привести ряд дополнительных аргументов в её поддержку.

При внимательном изучении ликов героев фресок Мастера Исаака и известных скульптурных работ ди Камбио («Богоматерь на троне» из Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции, «Карл Анжуйский» из Капитолийских музеев, портрет Бонифация VIII в гробнице понтифика в гротах Ватикана), физиономическое сходство, несмотря на различие в технике, становится очевидным (илл. 1). Работы Арнольфо и Мастера Исаака роднят приемы моделировки фигур и резкая «скульптурная» трактовка складок занавесей, одежд. Кроме того, флорентийский архитектор и скульптор славился своими великолепными надгробиями и превзошел многих в умении изображать возлежащую фигуру на подиуме, заключенном в небольшое «коробочное» пространство, что проявилось и в композиции мраморного надгробия Бонифация VIII, и в четко выстроенной конструкции ложа с Исааком в сценах из Сан-Франческо.

Главный же довод в пользу соотнесения ди Камбио с Мастером Исаака и несоотнесения последнего с Джотто заключается в различных приемах моделировки ликов, и здесь может оказаться полезным метод реставратора и искусствоведа Бруно Дзанарди, сличавшего укрупненные фрагменты разных сцен в Ассизи и других памятниках<sup>18</sup>. Аналогичным образом можно сравнить лики героев Мастера Исаака с работами Джотто и Арнольфо ди Камбио. Манера выполнения Мастером Исаака отдельных элементов и принципы построения композиции в целом выдают знания, полученные путем практического осмысления традиций моделировки, воспринятой из античной классики: точности строения человеческой фигуры и черепа по методу «сечений» и в трехмерной проекции, конструктивное видение строения физического тела как соотношения геометрических объемов (куба, шара, конуса). Все эти приметы убе-

дительно говорят о том, что Мастер Исаака прежде всего был рисовальщиком, а уже затем – живописцем. Но до мастерской Андреа Вероккьо, принесшей славу флорентийской школе как школе рисунка, основанной на многочисленных штудиях и эскизах, карандашом владели, прежде всего, архитекторы и скульпторы: это у них всегда была необходимость в предварительных зарисовках, у них же хорошо развито пространственное мышление и объемное видение. Тогда как Джотто (и это можно отметить по его работам в Падуе, ключевым с точки зрения атрибуций) моделирует голову как живописец: он прибегает к красочным переходам и четкой контурировке (если у графика контуры обозначаются контрастно затемненным фоном, то у живописца – обводкой), благодаря чему головы у героев Джотто в Падуе конструктивно иные, чем у Мастера Исаака (илл.2). Таким образом, исходя из положения о том, что отход от графической манеры моделировки объемов к живописной есть процесс, обратный профессиональному развитию художника, авторство Джотто сцен с Исааком следует признать невозможным.

#### Джотто и Мастер жития св. Франциска

Более сложным является вопрос об участии Джотто в цикле жития св. Франциска, в первую очередь из-за большого количества материала, подлежащего изучению (житийный цикл находится в нижнем ярусе Верхней церкви и состоит из 28 больших панно). В вопросе этих атрибуций мнения также разделились<sup>19</sup>, и противники единоличного авторства цикла Джотто (начиная с Ричарда Оффнера, который первым произвел стилистическое сопоставление сцен со св. Франциском в Ассизи и фресок в Капелле дель Арена в Падуе [14]) в разное время прибегали к формально-стилистическому и иконографическому анализу, использовали данные технико-технологической экспертизы и исследовали вопросы патронажа, то есть использовали как про-



Илл. 2. Коллаж из фрагментов фресковых работ Джотто (вверху) (фото: Zanardi V. *Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale di pittura a fresco*. Milano: Skira, 2002) и Мастера Исаака (внизу), (фото: Пешке И. *Монументальная живопись эпохи Джотто в Италии. 1280-1400*. Фот. Антонио Кваттроне и Гиро Роли. М.: Белый город, 2003).

веренные, так и новейшие методы для того, чтобы вывести из корпуса работ Джотто житийный цикл св. Франциска, но так и не добились повсеместного признания своей точки зрения: значительная часть итальянских и множество немецких ученых по-прежнему считают его автором, а главное — единоличным композитором и идейным проектировщиком цикла<sup>20</sup>. Хотя даже эти исследователи не отрицают факт широкого привлечения помощников и мастеров второго ряда. Компромиссной в данной дискуссии могла бы стать следующая гипотеза. Учитывая количество дней работы над фресковым декором Верхней церкви, которое было определено Бруно Дзанарди при реставрации базилики после землетрясения в конце 1990-х гг., подтвердилось то, что ранее интуитивно предполагалось еще Р. Оффнером, Дж. Уайтом и А. Смартом: на объекте работало одновременно несколько художников, а точнее групп художников, во главе каждой из которых стоял один лидер со своей определенной мане-

рой, руководивший планировкой схемы сцен и живописавший наиболее ответственные части панно (лики, руки). Джотто мог быть одним из членов такой группы мастеров и сначала обучаться у более опытных товарищей и выполнять некоторые второстепенные задачи, а затем перейти на лидирующие позиции.

Всего таких групп художников во главе с руководящим ими мастером (*capo maestro*), создавших цикл из 28 панно (илл. 3), называлось три или четыре — Мастер св. Франциска (аргель, написавшая большинство сцен, включая «Св. Франциск отдает отцу свои одежды», «Чудо с источником» и «Проповедь птицам»), Мастер Похорон св. Франциска (создатели четырех самых многолюдных композиций, связанных с упокоением и оплакиванием святого), Мастер св. Чечилии (автор последних по хронологии исполнения сцен и именуемый по атрибутируемому ему алтарю св. Чечилии из Флоренции) и, наконец, Четвертый мастер, выделенный из общей группы позднее всех



Илл. 3. Коллаж из работ Мастеров житийного цикла св. Франциска, 1290-е гг., фреска, Верхняя церковь Сан-Франческо в Ассизи. Слева по часовой стрелке – Мастер св. Франциска, Четвертый Мастер, Мастер Похорон св. Франциска, Мастер св. Чечилии (фото: Web Gallery of Art).



Илл. 4. Коллаж из композиций Пьетро Каваллини, «Успение Богоматери», ок. 1300 г., мозаика, Санта-Мария ин Трастевере, Рим (фото: Web Gallery of Art) и Мастера Похорон св. Франциска, «Смерть св. Франциска», 1290-е гг., фреска, Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (фото: Web Gallery of Art).



(поскольку стилистически он близок Мастеру св. Франциска) и обладающий ярко выраженной индивидуальностью в разработке «сценографии» изображаемых событий («Св. Франциск перед Султаном», «Смерть рыцаря из Челано», «Рождество в Греччо»)<sup>21</sup> [25]. Невероятная драматическая насыщенность действия в сценах Четвертого мастера, больше других указывают на его значительную роль в становлении нового художественного языка эпохи. Помимо прочего им виртуозно обыграны конструктивные особенности стен, на которых расположены панно «Рождества» и «Смерти рыцаря из Челано»: две выступающие консоли живописно встроены в задний план этих композиций. Здесь отрыв от всех господствующих в это время традиций наиболее заметен, поэтому предполагающие участие Джотто в росписях нефа Верхней церкви, в своих сопоставлениях чаще всего обращаются именно к этим сценам [24, р. 207–224].

У сторонников гипотезы об авторстве Джотто *всего* житийного цикла св. Франциска, помимо прогрессивного характера живописи в целом, наиболее часто встречающийся аргумент – родственные с фресками из капеллы дель Арена и из Санта-Кроче композиционные решения. Однако, многие схемы композиции были взяты Джотто для своих работ в Падуе и во Флоренции позднее решений, найденных в Ассизи. Широкая практика заимствований художников друг у друга, когда еще со времен Средневековья это не только не считалось зазорным, но было в большом почете<sup>22</sup>, не позволяет утверждать, что Джотто использовал исключительно свои собственные находки. Если говорить о способах расстановки масс людей, о

взаимодействии с пространством (заполнении пустот, организации фона, конструктивных построения архитектурных кулис), то в цикле жития св. Франциска (в особенности в сценах, открывающих повествование и выполненных под руководством Мастера св. Франциска), обнаруживается довольно много связей с римской школой и произведениями Пьетро Каваллини. Тогда как в некоторых приемах моделировки фигур и ликов прослеживается графическая, скульптурная трактовка в манере, подобной Мастеру Исаака, и становится очевидной огромная дистанция между данным пластическим ощущением формы и джоттовскими принципами построения объемов, которые складываются из красочного мазка, цвета, динамики, но не из геометрических форм (шарообразных глазниц, пирамидальной подбородка, конусообразного носа и т.д.)<sup>23</sup>

Присущие Мастеру Похорон Св. Франциска попытки изобразить в пространстве одного панно большие группы людей являются первыми в своем роде на территории Италии. Несмотря на сложную задачу, художнику удается гармонизировать взаимодействие персонажей между собой в пространстве. И здесь воздействие манеры Каваллини несомненно: буквально несколькими несложными приемами мастер Похорон св. Франциска углубляет изображаемое пространство (илл. 4). Заметим, что Каваллини раньше всех проторенессансных художников задумался о пространстве не как о «промежутке» (spatio) или «месте» (locus), формально и содержательно присутствовавших в композициях предыдущей средневековой эпохи, а как о способе размещения объектов в их взаимосвязи



Илл. 5. Коллаж из композиций Мастера св. Чечилии, «Поклонение простого человека», 1290-е гг., фреска, Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (фото: Web Gallery of Art) и Джотто, «Избиение младенцев», 1302-1305 гг., фреска, Капелла дель Арена, Падуя (фото: Web Gallery of Art).



Илл. 6. Коллаж из композиций Мастера Похорон св. Франциска, «Оплакивание св. Франциска сестрами Ордена св. Клары», 1290-е гг., фреска, Верхняя церковь Сан-Франческо в Ассизи (фото: Web Gallery of Art) и Мастера капеллы св. Николая, «Св. Николай и нищий», ок. 1306 г., фреска, Нижняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (фото: Web Gallery of Art).

и взаимодействии. Подобные пространственные решения были опробованы им в сцене Страшного суда из Санта-Чечилия ин Трастевере приблизительно в то же время (1293 г.), тогда как во фресках Джотто в Падуе, выполненных позднее (1302–1305 гг.), действие сконцентрировано всецело на переднем плане: намеченные контурами головы людей внутри толпы не сокращаются вдаль и не углубляют пространство, как это сделано в сценах «Упокое св. Франциска» и «Подтверждение стигматов» из Ассизи. Сложно представить, что художник такого уровня как Джотто за несколько лет стал иначе видеть объем и отказался от таких важных устремлений как попытки перспективных сокращений, предпринятые уже в 90-е гг. в Ассизи. Но нет оснований считать, что живописная техника Джотто слабее, чем техника мастера Похорон св. Франциска. Просто Джотто ставил себе другие задачи: ему важна была драматургия создаваемых образов, он искал способ передать глубокий смысл сюжетов выразительным и лаконичным художественным языком, и в капелле дель Арена он справился с этой задачей блестяще.

Уникальный колорит четырех сцен, приписываемых кисти Мастера Похорон, приводит к мысли об общем идейном руководстве блестящего монументалиста с определенными цветовыми предпочтениями: его палитра, с охристыми, теплыми красноватыми, а также буро-коричневыми оттенками, выдает особую любовь к киновари и окре и их производным. Мастер Похорон в своем внимании к изысканным деталям (в одежде, украшениях и других элементах) осязательно связан и с готической традицией, и кажется вполне вероятным, что именно от его работ пролегает путь к искусству знаменитых сиенцев следующего поколения – Симоне Мартини и братьев Лоренцетти.

Считается, что первая сцена житийного цикла была написана Мастером св. Чечилия последней. Тонко выписанное и необычайно гармоничное «Поклонение простого человека» знаменует собой переход уже в следующее XIV-е столетие. Обращенность к зрителю, развернутость повествования, изящный рисунок, богатство колорита говорят о тесном взаимодействии с готическими мастерами северных регионов, чье влияние пришло на территорию Италии через Тоскану. Произведения флорентийского искусства того же и последующего периодов, а именно: «Распятие» из Санта-Мария Новелла во Флоренции, «Мадонна из Сан-Джорджо алла Коста», алтарная икона из Санта-Маргарита а Монтичи и «Алтарь св. Чечилия» — обнаруживают схожие с работами Мастера св. Чечилия характерные черты. К ним, помимо анатомических особенностей изображаемых персонажей (вытянутые фигуры, некрупные головы, изящные руки), относятся легкость и виртуозность в выполнении сложных пространственных построений, новейшие перспективные разработки, переход от символичности изображаемого действия к натуралистичности и трехмерности. Иной, чем у Джотто в Падуе, подход к трактовке пространства: в сценах Мастера св. Чечилия архитектура воспринимается совершенно иначе, она — едва ли не полноправный участник композиции (илл. 5). Автор необычайно увлечен городским окружением, заинтересован в живописном конструировании построек изнутри и снаружи. Вместе с тем конструктивная форма заметно облегчена по сравнению с изображением архитектуры в предыдущих сценах. Некоторые исследователи считали Мастера св. Чечилия чуть ли не самым главным художественным открытием Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи, возможно, еще и потому, что его мастерская или его школа оставила свой след чуть позже и в Нижней церкви [21].

Очевидно, что и лидеры (*capo maestri*) и другие художники артелей, наблюдая друг за другом, учась друг у друга, были подвержены неизбежной трансформации собственного стиля и дальнейшему творческому росту, начавшемуся в отдельных новаторских композициях нефа Верхней церкви<sup>24</sup>. Именно этот факт влечет за собой такую сложность в идентификации каждого из названных четырех мастеров с Джотто. С нашей точки зрения, его работа на самом крупном строительном объекте этого времени — Верхней церкви базилики Сан-Франческо в Ассизи, сначала в качестве одного из помощников, а впоследствии и лидеров, участвовавшего в создании самых ярких с точки зрения драматургии композиций (относимых кисти Четвертого мастера), могла бы стать той самой компромиссной гипотезой, при-

миряющей разные точки зрения. И в таком случае, генезис его авторского стиля можно считать укорененным в манере Мастера цикла жития св. Франциска и римской школы, доминирующей во фресках нефа Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи<sup>25</sup>.

### Джотто и Мастера Нижней церкви базилики Сан-Франческо

Второй этап декорации Нижней церкви прошел в начале XIV в., когда в силу не до конца установленных причин часть пространства церкви была перестроена и заново расписана. В разное время с именем Джотто ассоциировали Мастера капеллы св. Николая (ок. 1306 г.), Мастера капеллы св. Магдалины (ок. 1309 г. либо между 1310–1320 гг.), Мастера детства Иисуса, он же Родственник Джотто (1310-е гг.). Последний, несомненно, «теоретическая конструкция», не имеющая ничего общего с реальным родством<sup>26</sup>. Но самым неординарным художником из них можно назвать Мастера парусов — автора четырех композиций («Триумф Франциска» и аллегорий трех главных францисканских добродетелей — Бедности, Послушания и Целомудрия, ок. 1320 г.) в своде средокрестия трансепта Нижней церкви. В каждой из этих групп работ в разное время находили определенные характерные черты как индивидуальной манеры Джотто, сравнивая их со стилем живописи из Капеллы Скровеньи в Падуе (1302–1305 гг.) или Капеллы Барди (ок. 1317) и Перуцци (ок. 1319) в флорентийской францисканской церкви Санта-Кроче [1,9], так и почерка мастеров житийного цикла св. Франциска из Верхней церкви.

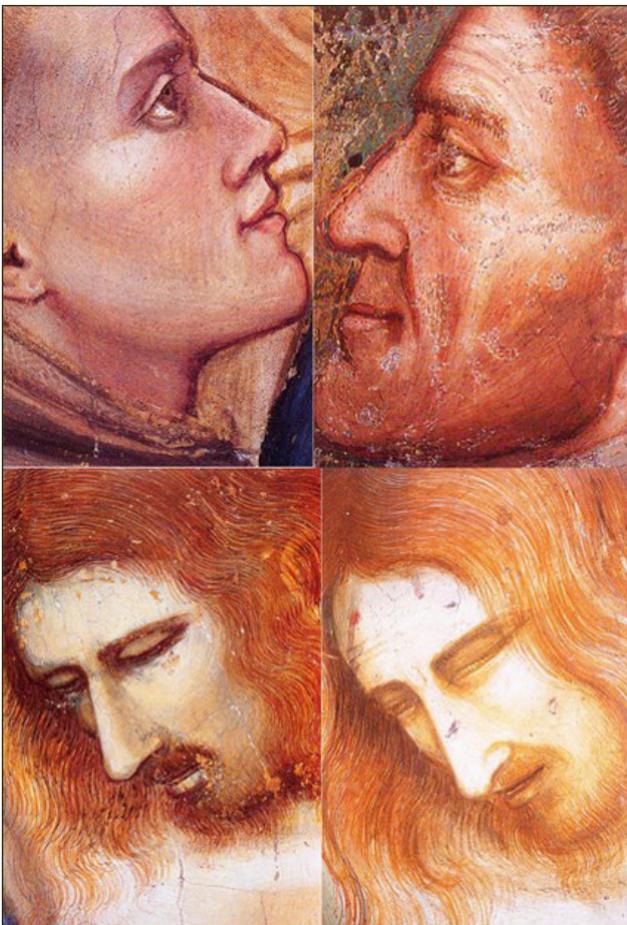
Мастер капеллы св. Николая продолжает стилистическую линию, начатую мастером Похорон св. Франциска (илл. 6). Родственными являются композиция, фон с изборожденной архитектурой, пространственные решения, манера изображения фигур в повороте и многое другое<sup>27</sup>. Поэтому для ученых, склонных приписывать Джотто авторство житийного цикла из Верхней церкви, атрибуции этой капеллы являются следующим логичным шагом. Но в сценах св. Николая, бесспорно выполненных виртуозно, отсутствуют телесная весомость, емкость сюжета с одновременной лаконичностью живописного языка — качества, присущие Джотто и ярко проявившиеся двумя годами раньше в его работах в Падуе.

Очень тесные стилистические и композиционные связи с росписями Капеллы Скровеньи можно найти и в северном рукаве трансепта нижней церкви, где изображаются сцены из детства Иисуса и Распятие (илл. 7). И, возможно, именно это родство повлияло на имя, данное мастеру — Родственник Джотто. Помимо идентичной схемы композиции, как, например, в Распятии, в сценах на одни и те же сюжеты из Ассизи и Падуи проявляются общие приемы моделировки ликов, выделяются схожие типы — зеваки в толпе, стражники, и главное — лик и фигура Христа (илл. 8). Важно отметить, что такой тип облика Спасителя со светлыми рыжеватыми волосами, широко распространенный в эпоху Возрождения, едва ли не впервые в итальянском искусстве появляется именно у Джотто, в приписываемых ему резных распятиях и во фресках капеллы дель Арена. Вместе с тем, по некоторым композиционным решениям, например, при сравнении сцены Сретения в обоих памятниках, становится понятным, почему соотнесение этих работ с именем Джотто до сих пор вызывает вопросы. Драматическое напряжение, характерное для всех джоттовских сцен в Падуе, в росписях северной части трансепта Нижней церкви Ассизи значительно ослабевает. Безмолвный диалог взглядов юного Спасителя и Симеона Богоприимца в капелле Скровеньи — исключительно сильная авторская находка Джотто, которой он не стал бы пренебрегать, повторяя ту же композицию позднее в Нижней церкви в Ассизи (илл. 9).

Эту же ситуацию можно наблюдать и в работах Мастера капеллы Магдалины, которые также приписывали Джотто. Сцена *Noli me tangere* в Ассизи, приобщен родстве композиционной схемы, явно отличается по драматическому накалу — взор Христа у Мастера капеллы Магдалины обращен вдаль, тогда как Джотто изображает Его смотрящим прямо Марии в глаза. Немаловажные детали указывают и на концептуальные различия в трактовке образа Спасителя и даже самой темы Воскресения. Джотто в Падуе делает акцент на человеческой природе Иисуса, изображая Его со следами ран и со знаменем (как Христа Три-



Илл. 7. Коллаж из композиций Джотто, «Распятие», 1302-1305 гг., фреска, Капелла дель Арена, Падуя (фото: Web Gallery of Art) и Родственник Джотто, «Распятие», 1310-е гг., фреска, Нижняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (фото: Web Gallery of Art).



Илл. 8. Коллаж из фрагментов фресковых работ Джотто в Капелле дель Арена (слева) и Родственника Джотто в трансепте Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи (справа) (фото: Web Gallery of Art).



Илл. 9. Коллаж из фрагментов композиций Родственника Джотто, «Сретение», 1310-е гг., фреска, Нижняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (фото: Web Gallery of Art) и Джотто, «Сретение», 1302-1305 гг., фреска, Капелла дель Арена, Падуя (фото: Web Gallery of Art).



Илл. 10. Коллаж из фрагментов композиций Джотто, «Noli me tangere», 1302-1305 гг., фреска, Капелла дель Арена, Падуя (фото: Web Gallery of Art) и Мастера капеллы Магдалины, ок. 1309 г., фреска, Нижняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (фото: Web Gallery of Art).



Илл. 11. Коллаж из фрагментов композиций Джотто, «Св. Франциск отдает отцу свои одежды», ок. 1317 г., фреска, капелла Барди, Санта-Кроче, Флоренция (фото: Web Gallery of Art) и Мастер Парусов (Джотто), «Аллегория Целомудрия», ок. 1320 г., фреска, Нижняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (фото: Web Gallery of Art).

умфатора, победившего Смерть, в соответствии с концепцией, немногим ранее появившейся в готическом искусстве), тогда как художник из Ассизи фокусирует внимание на Его божественной природе посредством изображения Христа без ран и в золотистом мерцающем ореоле (илл. 10). И, наконец, необходимо отметить, что в Падуе Джотто начинает активно проводить в жизнь новые тенденции — жанризма в живописи (как отмечалось многими исследователями, некоторые сюжеты трактованы Джотто в ироническом ключе, дополнены различными бытовыми деталями) [11], всего этого еще пока нет ни у одного из Мастеров капелл Нижней церкви в Ассизи, хотя эти сцены датируются позднее джоттовских фресок в Капелле Скровеньи.

#### Джотто — Мастер Парусов

Самым ярким новатором в Нижней церкви является Мастер Парусов, в произведениях которого уже прослеживаются черты нового ренессансного искусства. Композиции в парусах свода стали точкой концентрации триумфальных идей всего этого обширного декоративного комплекса. Свод средокрестия трансепта Нижней церкви находится над главным алтарем и над криптой с захоронением св. Франциска и был предназначен для литургии самих братьев, членов францисканского ордена, то есть для избранных просвещенных зрителей. Программа росписи парусов семантически насыщена и сложна: ни в одной из частей живописного убранства Сан-Франческо не содержится столько текста, ни в одной из композиций обеих церквей не заложено столько различных смыслов, «дешифровке» кото-

рых было посвящено множество исследований, оставивших, впрочем, большой простор для дальнейшей экзегезы [4]. Аллегии францисканских монашеских обетов — Бедности, Послушания и Целомудрия — трактованы персонифицированно, в абсолютно новаторском ключе [20, р. 224]. Впервые<sup>28</sup> такие художественные решения были найдены Джотто в капелле дель Арена в Падуе, в изображениях христианских добродетелей и пороков, параллельными рядами расположенных от входа к алтарю<sup>29</sup>. Передовой характер живописи Джотто в Падуе на сегодняшний день связывается, в том числе, и со знаковой ролью патрона капеллы дель Арена — Энрико Скровеньи, в интересах которого было заложить в программу ее росписи важные для него идеи — искупления и покаяния<sup>30</sup>, что было одним из стилиобразующих факторов при создании ансамбля [8].

Подобная ситуация сложилась и с основанной на францисканском богословии иконографической программой свода средокрестия — уникальной по своему эпическому и поэтическому наполнению. В идейной разработке схемы участвовал просвещенный идеолог, а в её художественной реализации было задействовано несколько мастеров, среди которых, безусловно, был один лидер. И кажется вероятным, что этим лидером — Мастером Парусов мог быть Джотто. Не только найденная архивная запись о работе Джотто в Ассизи в эти годы может выступить в поддержку данной гипотезы, но и множество определенных характерных живописных особенностей [9, р. 81–111]. Опробованные Джотто в разных фресковых ансамблях приемы нашли здесь свое воплощение, однако в новой трактовке, и были приспособле-



Илл. 12. Коллаж из фрагментов композиций Джотто, «Правосудие», 1302-1305 гг., фреска, Капелла дель Арена, Падуя (фото: Web Gallery of Art) и Мастер Парусов (Джотто), «Триумф св. Франциска», ок. 1320 г., фреска, Нижняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (фото: Web Gallery of Art).

ны к новым задачам (илл. 11). Стилистический анализ росписи парусов выявил довольно близкие формальные решения с живописью Джотто из капеллы Скровеньи и капелл Барди и Перуцци (илл. 12), даже было высказано мнение о широком привлечении одних и тех же модельных книг на этих объектах [9, р. 106]<sup>31</sup>.

Исключительно важной чертой композиций в парусах свода является то, что представленные аллегорические образы представляют собой нечто большее, чем самостоятельное художественное явление в истории искусства — они становятся отражением тенденции времени. Фигуры Джотто, олицетворявшие в Капелле Скровеньи темные и светлые качества человеческой природы и бытия, должны были привести его к мысли о способности передать через аллегорию некую идею, доступную к пониманию лишь узким кругом избранных, что становится отличительной чертой новой ренессансной живописи, постепенно отказывающейся от ясного, универсального и цельно-постижимого средневекового символизма. В продолжение найденным Джотто в капелле дель Арена решениям и посредством гения Мастера Парусов (с нашей точки зрения также Джотто), во фресках парусов Нижней церкви Сан-Франческо рождается новое интеллектуальное искусство, развитие которого было продолжено далее, в первой половине треченто, такими художниками как Амброджо Лоренцетти, Буонамико Буффолямако, Андреа Буонайути и другими.

#### Выводы. Новые направления исследований

В том, что касается участия Джотто в работах по созданию росписей в Ассизи и проблемы генезиса и эволюции его авторской манеры, есть несколько дискуссионных вопросов, обсуждение которых представляется перспективным и в дальнейшем. Длительное время доминирующая в науке идея о глав-

ной роли Джотто (и, тем более, о его единоличном авторстве) в создании фресковых циклов в Верхней и Нижней церквях Сан-Франческо в Ассизи, выполненных в промежутке с 1290-х по 1330-е гг., не может далее быть таковой. Если проследить эволюцию стиля Джотто по опорным сохранившимся разновременным произведениям — фресковым ансамблям капеллы дель Арена, капелл Барди и Перуцци в Санта-Кроче, то в эту линию с точки зрения формально-стилистического анализа не укладываются ни работы мастера Исаака (главным образом из-за различия в понимании формы), ни работы мастеров цикла жития св. Франциска (против этого выступает, помимо характерных для римской школы и Мастера Исаака стилистических приемов, общая пространственная организация сцен), ни работы мастеров капелл св. Николая и св. Магдалины, а также сюжетов из детства Иисуса в Нижней церкви (в них отсутствует джоттовская драматическая повествовательная составляющая). Из всех фресок ансамбля ближе всего к стилю Джотто Мастер Парусов — такой же гениальный художник, новатор, чьи решения выпадают из общего концептуального ряда декораций, выполненных до прихода в Нижнюю церковь сиенских мастеров (Симоне Мартини, Пьетро Лоренцетти), однако и у него были помощники.

Необходимо признать, что вся совокупность разработанных методов в отношении оценки искусства этого периода на данный момент не привела к осязаемому результату в виде цельного портрета Джотто как автора. Более того, современная наука склонна уходить от атрибуционных проблем к осмыслению социально-исторического и культурного контекста: к тому как эти памятники создавались и воспринимались в свое время. Иконографическая программа любого произведения искусства этого периода, а монументального живописного цикла в особенности — это продукт совместной работы трех

равноправных участников: заказчика, идеолога (или разработчика программы) и художника [3, р. 9–26]. Все памятники, которые мы рассматривали в настоящей статье, создавались именно в такой парадигме. Силь определялся вкусами заказчика, а программа подчинялась заложенной в ней идее. Так, выбор папской курии, несомненно, отличался от предпочтений анжуйского двора, а местная традиция зачастую предписывала оставаться в её рамках. Поэтому во Флоренции Джотто работал как флорентиец, в Ассизи он действовал всецело в русле доминирующей манеры окружавших его художников, а в Риме творил как римский мастер. Это можно отметить и в масштабной мозаичной «Навичелле» с фасада Сан-Пьетро, созданной по всем законам папской «гигантомании», и в полиптихе Стефанески, иконография центральной части которого безоговорочно подчиняется римской традиции тронных изображений Спасителя, идущей еще от Ахеропиты (Нерукотворного образа Христа) из Латерана. Стилистический прогресс, или, лучше сказать, яркость отдельных памятников (выделенность из общего руслу современных им произведений) вроде капеллы Скровеньи или Свода Парусов в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи, обеспечивались прежде всего прогрессивными взглядами патронов этих проектов. Вместе с тем и консервативные установки заказчиков регулировали художественный рынок довольно долго, поэтому рождение нового образного языка и дальнейшее освоение живописного пространства не шли единым поступательным движением, а переживали различное рода паузы.

Генезис индивидуального стиля Джотто до сих пор не до конца прояснен — невозможно определить, был ли его первой «школой» Рим накануне Юбилея или Ассизи (то есть тот же Рим, только опосредованно), однако очевидно то, что его происхождение из флорентийской мастерской Чимабуэ, как и отнесение Джотто к мастерам флорентийской школы вызывает большие сомнения, которые усиливаются признанием того факта, что широкая география памятников с его возможным участием включает в себя Флоренцию в меньшей степени. Он был первым проторенессансным художником с таким ареалом распространения творческого влияния: кроме Ассизи, Падуи и Флоренции, он работал в Болонье, в Риме, в Авиньоне, в Пизе, в Неаполе, в Римини. Помимо церковных заказов, художник создал значительное количество светских произведений монументального искусства (которые не сохранились, но имеются достоверные записи о них). Везде, где он работал, он привлекал помощников и порождает эпигонов, его индивидуальная манера копировалась, приживалась и распространялась. Вероятно, поэтому его воздействие на последующее поколение художников по всей Италии, оказалось таким обширным и устойчивым. И в этом смысле «проблему Джотто» можно рассматривать в

виде метафоры еще одной «проблемы Проторенессанса», связанной с широким перемещением художников этого периода по территории современной Италии и их взаимным влиянием.

Для того чтобы ответить на вопрос о том, в чем же все-таки уникальность Джотто как художника, нужно попробовать отделить его персональный вклад в историю искусства от вклада предшественников-наставников (чьи достижения он трансформировал, в чем-то развил и приспособил к своим задачам), от вклада заказчика (определяющего важную составляющую художественного произведения — его идею) и от вклада коллег (учеников, помощников, несомненно талантливых и неординарных личностей) в реализации масштабных декоративных проектов. Затем необходимо вернуться в начало того пути, с которого пошло постепенное наращивание методик и расширение проблемного поля, и еще раз внимательно оценить опорные произведения Джотто с позиции формально-пластических и композиционных решений, связать их с деятельностью других мастеров и общим художественным контекстом времени. И тогда, если избавиться от завышенных и эмоциональных оценок, от натянутых обобщений и от искусственного противопоставления Джотто с другими творцами этого периода, то можно прийти к совершенно иным, чем это было раньше, выводам. Например, к тому, что Джотто тогда и Джотто сейчас — это два совершенно разных мастера. Джотто сейчас — собирательный образ, фиксирующий в истории зарождение нового языка искусства, точка отсчета и необходимая персонификация для обозначения этой точки, тогда как на рубеже XIII–XIV столетий он — первый среди равных, художник весьма яркий и оригинальный, быстро нашедший свой авторский стиль, свой живой язык, по-своему отразивший эпоху, но не главный и не единственный гений этого периода. И, таким образом, Джотто внутри исторического контекста является одновременно и новатором, и продолжателем традиции. Его место в ряду других мастеров Проторенессанса (Пьетро Каваллини, Арнольфо Ди Камбио) безусловно, важное, но он не совершил, по справедливому замечанию Джона Уайта, переворот «overnight» [24, р. 343], а внес свой существенный вклад в общую линию развития, начатую от обновленной в Ассизи римской художественной образности и продолженную в треченто мастерами нового поколения из центральной Италии — Сиены, Пизы и Флоренции.

#### Примечания:

<sup>1</sup> Большинство исследователей из англо-американской среды, а также Р. Ван Марль, Г. Маттиэ, А.М. Романини, Ч. Ньюди, А. Томеи и др. считают, что истоки Ренессанса заложены обновлением римской художественной образности последней четверти XIII в., т.е. за пару десятилетий до творчества Джотто.

<sup>2</sup> Ученичество у Чимабуэ Джотто, как считается, мог проходить в 1280–е–1290–е гг.

<sup>3</sup> Вопросы пребывания Джотто в Риме настолько обширны и многогранны, что могут быть выделены в отдельное исследование. Считаю необходимым упомянуть, однако, что здесь речь идет о возможной работе Джотто в Риме в 1297–1300 гг., в преддверии празднования Юбилея, и по заказу Бонифация VIII [12]. Мы эту гипотезу не принимаем, полагая, что в Риме Джотто работал в 1320-х гг., будучи уже зрелым художником. За более подробной информацией отсылаем к статье Герберта Кесслера, чьи аргументы нам кажутся весьма убедительными [10].

<sup>4</sup> Согласно Вазари, Джотто родился в 1276 г., но в XX в. была предложена дата 1267 г., которая долгое время считалась более реалистичной. А в последнее время западные ученые вновь склоняются к 1276 г.

<sup>5</sup> Среди атрибуций Джотто раннего периода в других регионах это Рим (?): фрески Латерана, перед 1300 г. Римини: Распятие Малатеста, ок. 1300–1302 г. (?) Флоренция: Полиптих Бадия, Мадонна Сан-Джорджо Алла Коста, Распятие Санта-Мария Новелла, нач. 1300-х гг.

<sup>6</sup> К периоду расцвета относят работы в Падуе: фрески капеллы Скровеньи, 1302/1303 – 1305 гг. и фрески Палаццо делла Раджоне 1309–1312 гг. во Флоренции: Мадонну Онъисанти, ок. 1311 (?), фрески капелл Барди и Перуцци, церковь Санта Кроче 1317–1320 гг. (?). к зрелому периоду (1320–1337 гг.) работы в Ассизи не относят, но среди памятников в других регионах упоминаются: Рим, мозаика Навичелла, Сан Пьетро, Полиптих Стефанески 1320-е гг. (?); в Неаполе различные работы при Анжуйском дворе 1328–1333 гг. Во Флоренции — Санта-Мария дель Фьоре 1334 г. В Милане работы при дворе Висконти 1336 г.

<sup>7</sup> Работы начались практически сразу после канонизации св. Франциска, в связи с необходимостью создать место захоронения тела святого — усопшего лидера и основателя самого влиятельного на тот момент итальянского монашеского ордена.

<sup>8</sup> Начало строительства: 1228 г. Первый этап декоративных работ Нижней церкви: ок. 1255–65 гг. Первый этап декоративных работ Верхней церкви: ок. 1265–1280 гг. (понтификат Николая III). Второй этап декоративных работ Верхней церкви: ок. 1288–

1296 г. (понтификат Николая IV). Второй этап декоративных работ Нижней церкви: конец XIII – первая четверть XIV вв.

<sup>9</sup> Вслед за именами римских пап здесь и далее указываются годы их понтификата.

<sup>10</sup> В науке принято выделять трех главных мастеров нефа Нижней церкви, работавших в самый ранний период декорации — Мастера св. Франциска (Maestro di San Francesco, имя дано по известной иконе св. Франциска), Северного или Готического мастера (буквально «Мастера из-за гор», Maestro Oltremontano) и некоего римского художника (Maestro Romano или Римский мастер) [1].

<sup>11</sup> В XIII в. именно францисканцы одни из первых попытались догматически обосновать положение о телесном вознесении Богоматери, также особо выделяли Коронование, как финальный эпизод успенских «событий».

<sup>12</sup> Это записка художника Пальмерино да Гуида о получении зарплат за работу в этой церкви им и Джотто. Впервые документ опубликован в 1973 г. Martinelli V. Un document per Giotto ad Assisi // *Storia del Arte*, No. 19, 1973. P. 193–200.

<sup>13</sup> К такому выводу пришли в результате комбинирования двух современных подходов: технико-технологического анализа реставратора Бруно Дзанарди и данных о патроне декоративных работ в Верхней церкви — папе Николае III [6, 26].

<sup>14</sup> Такие примеры можно встретить в базиликах Санта-Мария Маджоре, Сан-Паоло фуори ле Мура, она же была применена и в старом Сан-Пьетро.

<sup>15</sup> Еще такой вариант называют «оберточный» (wraaround). Терминология дается по методу М. А. Лавин, представленному в книге Lavin M. *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431–1600*. Chicago, 1990, где она подробно рассмотрела, сгруппировала и систематизировала более 280 монументальных живописных ансамблей итальянских церквей и дала наименование девяти основным схемам размещения фресковых нарративных циклов.

<sup>16</sup> Henri Thode (1885), Pietro Toesca (1927), Bernard Berenson (1932), Cesare Gnudi (1958), Ferdinando Bologna (1969), Guglielmo Matthiae (1970-s'), Luciano Bellosi (1983), Sandrina Bistoletti (1989). Из наших современников это (в публикациях разных лет) Serena Romano, Angelo Tartuferi, Tommaso Strinati, Joachim Poeschke.

<sup>17</sup> Более подробный историографический обзор проблемы дается в нашей статье: Голубева И.В. Участие римских художников в росписях Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи. Мастер Исаака: проблемы идентификации // *Традиции и школы в мировом художественном пространстве: материалы науч. конф., посвящ. памяти М.В. Доброклонского (Санкт-Петербург, 24–26 апреля 2018г.) / Санкт-Петербургская академия художеств. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской академии художеств, 2021. С. 3–12.*

<sup>18</sup> Подробней см. его исследование, посвященное атрибуции фресковых циклов в Верхней церкви [26].

<sup>19</sup> Среди сторонников идентификации Джотто с Мастером св. Франциска было и есть множество прославленных ученых и видных специалистов: Fr. Guglielmo Della Valle (1791), W.K. Witte (1821), Adolfo Venturi (1907), Pietro Toesca (1927), Bernard Berenson (1932), Roberto Longhi (1930), Giovanni Previtali (1967), Guglielmo Matthiae (1970s), Luciano Bellosi (1977), и наши современники — Joachim Poeschke, Julian Gardner, Serena Romano, Angelo Tartuferi, Sandrina Bistoletti, Francesca Flores d'Arcais, Michael Viktor Schwarz, A.B. Степанов.

<sup>20</sup> Среди противников, по-прежнему, англо-американские ученые и Бруно Дзанарди на Западе. Эту же точку зрения в отечественной науке первым обосновал Б.Р. Вишпер в своем труде «Итальянский Ренессанс».

<sup>21</sup> Сцены распределяются следующим образом: Мастер св. Франциска (сцены 2-19, за искл. 11, 13, 16), Мастер Похорон св. Франциска (сцены 20-25), Мастер св. Чечилии (сцены 26-28, 1), Четвертый мастер (сцены 11, 13, 16).

<sup>22</sup> Исходя из этого же допущения мы не склонны отождествлять Мастера Исаака с Каваллини, несмотря на большое сходство в схеме композиций сцен «Исаак отвергает Исава» и «Рождение Марии».

<sup>23</sup> Бруно Дзанарди выделяет в сценах Мастера жития св. Франциска две главные манеры, одну из них — Мастера Исаака (по нашему мнению — Арнольфо), вторую — Пьетро Каваллини. С точки зрения хронологии событий эта гипотеза логически обоснована. Возобновление декоративных работ в Верхней церкви (начатое с верхних регистров нефа) относят к началу понтификата Николая IV (1288 г.). Исходя из рассчитанного общего количества дней, затраченных на росписи нефа (ок. 600, по данным Бруно Дзанарди), можно предположить, что первые панно житийного цикла св. Франциска были созданы в 1290–1291 гг. Фреска Каваллини в Санта-Чечилия датируется 1293 гг., скульптурный киворий Арнольфо ди Камбио в этой же церкви закончен тогда же. Если предположить, что в Сан-Франческо какое-то время действовали Арнольфо и Каваллини, то они могли там работать сразу после Якопо Торрити, покинувшего объект для создания мозаик в Латеранской базилике (1290–92 гг.), а затем также отбыть в Рим для выполнения своих заказов в Санта-Чечилия, оставив площадку другим *capo maestro* [26].

<sup>24</sup> Смешение разных манер исполнения трех мастеров в отдельных «переходных» композициях также отмечено в исследованиях Дзанарди [25, p. 32–62].

<sup>25</sup> Подробнее о гипотезах участия римской и флорентийской школ в росписях Ассизи см. Голубева И.В. Рим или Флоренция? Проблемы атрибуции фрескового цикла жития Святого Франциска в верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи в исследованиях XXI века // *Научные труды: сб. ст. Вып. 53. Проблемы развития зарубежного искусства / Институт имени И.Е. Репина. 2020. С. 42–52.*

<sup>26</sup> С Мастером капеллы Магдалины и капеллы Николая Джотто идентифицировал, например, М. Бошковиц [5], а с Мастером детства Иисуса — Й. Пешке [1, с. 109].

<sup>27</sup> Существует гипотеза, что под именем Мастера капеллы св. Магдалины и Мастера св. Николая вместе с Джотто над сводом средокрестия Нижней церкви работал Амброджо Лоренцетти. [23, p. 45].

<sup>28</sup> Несмотря на то, что подобные аллегории появлялись и ранее — в средневековых скульптурных композициях (западный центральный портал Нотр-Дам, ок. 1220 г.), у Джотто они получают новые коннотации.

<sup>29</sup> Выстраивание аллегорий в параллелях несло в себе и назидательный смысл: так как в капелле Скровенни на стене со входом находился Страшный суд, Джотто расставляет фигуры, олицетворяющие пороки и добродетели, по мере усиления их качеств (грехи от самого легкого к самому страшному — отчаянию, добродетели — наоборот, «улучшаются» по направлению к алтарю).

<sup>30</sup> Впервые эту идею предложила Урсула Шлегель в своей статье 1969 г. [19, p. 188].

<sup>31</sup> Что касается «книг моделей» или «книг образов», то в последние несколько лет разного рода способы трансмиссии живо обсуждаются в науке. Подробней см. Пожидаева А.В. Сотворение мира в иконографии средневекового Запада. Опыт иконографической генеалогии. М.: Новое литературное обозрение, 2021; *The Use of Models in Medieval Book Painting*. Ed. Monika E. Müller. Newcastle upon Tyne, 2014; Scheller R.W. *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (Ca. 900–Ca. 1470)*. Amsterdam University Press, 2000.

#### Список литературы:

1. Пешке И. Мономентальная живопись эпохи Джотто в Италии. 1280–1400: Альбом / Текст ориг. нем. изд. Иоахима Пешке; Фот. Антонио Кваттроне и Гиго Роли; пер. О.Ю. Беляковой, Е.В. Трифионовой. М.: Белый город, 2003. 456 с.
2. Aronberg Lavin M. *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431–1600*. Chicago, 1990. 406 p.
3. Aronberg Lavin M. Giotto – Piero della Francesca – Cavallini: Conceptual Connections // *Artibus et Historiae*. 2021. № 83. P. 9–26.
4. Belting H. *The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: "Historia" and Allegory // Studies in the History of Art*. Vol. 16, Symposium Papers IV: Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages (1985). P. 151–168.

5. Boskovitz M. Giotto: un artista poco conosciuto? // Giotto. Bilancio critic di sessant'anni di studi e ricerche. A cura di A. Tartuferi. Firenze: Giunti, 2000. P. 75–95.
6. Cooper D., Robson J. The making of Assisi. London: Yale University Press, 2013. 296 p.
7. D'Arcais F.F. Giotto. Milano: Motta, 2000. 383 p.
8. Derbes A., Sandona M. Barren Metal and the Fruitful Womb: The Program of Giotto's Arena Chapel in Padua. *The Art Bulletin*. Vol. 80, No. 2. 1998. P. 274–291.
9. Gardner J. Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage. Cambridge: Harvard University Press, 2011. 256 p.
10. Kessler H.L. Giotto e Roma // Giotto e il Trecento: "Il più sovrano maestro stato in dipintura: [mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo – 29 giugno 2009] / Ed. By A. Tomei. Milano: Skira, 2009. P. 85–99.
11. Ladis A. The Legend of Giotto's Wit and the Arena Chapel // *The Art Bulletin*. 1986. Vol. 68. No. 4. P. 581–596.
12. Matthiae G. Giotto a Roma // Matthiae G. *Pittura romana del Medioevo*. Roma: Palombi, 1987–1988. P. 229–235.
13. Meiss M. Giotto and Assisi. New York: New York University Press, 1960. 28 p.
14. Offner R. Giotto – non-Giotto // *Burlington Magazine*. 1939. LXXIV. P. 259–268.
15. Romano S. La pittura al tempo di Arnolfo. Ancora una volta sul Maestro Isaaco // Arnolfo's moment. Acts of an International Conference (Florence, Villa I Tatti, May 26–27, 2005) / ed. D. Friedman, J. Gardner, M. Haines. Florence: La casa editrice Olschki, 2009. P. 47–68.
16. Romanini A. M. Arnolfo all'origine di giotto: l'enigma del Maestro di Isacco // *Storia dell'arte*. Roma, 1989. №65. P.5–26.
17. Rough R. H. Enrico Scrovegni, the Cavalieri Gaudenti and the Arena Chapel in Padua // *The Art Bulletin*. 1980. Vol. 62. No. 1. P. 24–35.
18. Ruf G. Gli affreschi della Basilica superior di San Francesco in Assisi. *Iconografia e teologia*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2013. 336 p.
19. Schlegel U. On the Picture Program of the Arena Chapel // Giotto: The Arena Chapel Frescoes / Ed. J.H. Stubblebine. N.Y. & London, 1969. P. 188–211.
20. Schwarz M.V. Giotto di Bondone // *Handbuch Rhetoric der Bildenden Kuenste*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017. P. 221–225.
21. Smart A. Santa Cecilia Master and his school in Assisi // *The Burlington Magazine*. 1960. Vol. 102. P. 405–413.
22. Smart A. The Assisi problem and the art of Giotto. Oxford: Clarendon Press, 1971. 310 p.
23. Tomei A. La decorazione della basilica di San Francesco ad Assisi come metafora della questione giottesca // Giotto e il Trecento: "Il più sovrano maestro stato in dipintura": mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo – 29 giugno 2009. A cura di A. Tomei. Milano: Skira, 2009. P. 31–49.
24. White J. Art and architecture in Italy 1250–1400. London: Yale university press, 1993. 684 p.
25. Zanardi B. Giotto and the St. Francis Cycle at Assisi // *The Cambridge Companion to Giotto* / Eds. A. Derbes, M. Sandona. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 32–62.
26. Zanardi B. Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale di pittura a fresco. Milano: Skira, 2002. 296 p.

## References

- Aronberg Lavin, M. (1990) *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431–1600*. Chicago.
- Aronberg Lavin, M. (2021) 'Giotto – Piero della Francesca – Cavallini: Conceptual Connections'. *Artibus et Historiae*, 83, pp. 9–26.
- Belting, H. (1985) 'The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: "Historia" and Allegory'. *Studies in the History of Art. Vol. 16, Symposium Papers IV: Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, pp. 151–168.
- Boskovitz, M. (2000) 'Giotto: un artista poco conosciuto?' in Tartuferi A. (ed.) *Giotto. Bilancio critic di sessant'anni di studi e ricerche*. Firenze: Giunti, pp. 75–95. (in Italian)
- Cooper, D., Robson, J. (2013) *The making of Assisi*. London: Yale University Press.
- D'Arcais, F.F. (2000) *Giotto*. Milano: Motta. (in Italian)
- Derbes, A., Sandona, M. (1998) 'Barren Metal and the Fruitful Womb: The Program of Giotto's Arena Chapel in Padua'. *The Art Bulletin*, vol. 80, no. 2, pp. 274–291.
- Gardner, J. (2011) *Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kessler, H.L. (2009) 'Giotto e Roma' in Tomei A. (ed.) *Giotto e il Trecento: Il più sovrano maestro stato in dipintura: mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo – 29 giugno 2009*. Milano: Skira, pp. 85–99. (in Italian)
- Ladis, A. (1986) 'The Legend of Giotto's Wit and the Arena Chapel'. *The Art Bulletin*, vol. 68, no. 4, pp. 581–596.
- Matthiae, G. (1987) 'Giotto a Roma', in: Matthiae G. *Pittura romana del Medioevo*. Roma: Palombi, pp. 229–235. (in Italian)
- Meiss, M. (1960) *Giotto and Assisi*. New York: New York University Press.
- Offner, R. (1939) 'Giotto – non-Giotto'. *Burlington Magazine*, LXXIV, pp. 259–268.
- Peshke, J. (2003) *Monumental'naia zhivopis' epokhi Dzhotto v Italii. 1280–1400: Al'bom [The monumental painting of the Giotto's epoch in Italy: album]*. Beliakova, O.Iu., Trifonova E.V. (trans.). Moscow: Belyi gorod Publ. (in Russian)
- Romano, S. (2009) 'La pittura al tempo di Arnolfo. Ancora una volta sul Maestro Isaaco', in: Friedman, D., Gardner, J., Haines, M. (eds.). *Arnolfo's moment. Acts of an International Conference (Florence, Villa I Tatti, May 26–27, 2005)*. Florence: La casa editrice Olschki, pp. 47–68. (in Italian)
- Romanini, A.M. (1989) 'Arnolfo all'origine di giotto: l'enigma del Maestro di Isacco'. *Storia dell'arte*, 65, pp. 5–26. (in Italian)
- Rough, R.H. (1980) 'Enrico Scrovegni, the Cavalieri Gaudenti and the Arena Chapel in Padua'. *The Art Bulletin*, vol. 62, no. 1, pp. 24–35.
- Ruf, G. (2013) *Gli affreschi della Basilica superior di San Francesco in Assisi. Iconografia e teologia*. Regensburg: Schnell & Steiner. (in Italian)
- Schlegel, U. (1969) 'On the Picture Program of the Arena Chapel', in: Stubblebine J.H. (ed.) *Giotto: The Arena Chapel Frescoes*. N.Y. & London, pp. 188–211.
- Schwarz, M.V. (2017) 'Giotto di Bondone', in: *Handbuch Rhetoric der Bildenden Kuenste*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 221–225. (in German)
- Smart, A. (1960) 'Santa Cecilia Master and his school in Assisi'. *The Burlington Magazine*, vol. 102, pp. 405–413.
- Smart, A. (1971) *The Assisi problem and the art of Giotto*. Oxford: Clarendon Press.
- Tomei, A. (2009) 'La decorazione della basilica di San Francesco ad Assisi come metafora della questione giottesca', in: Tomei A. (ed.) *Giotto e il Trecento: "Il più sovrano maestro stato in dipintura: mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo – 29 giugno 2009*. Milano: Skira, pp. 31–49. (in Italian)
- White J. (1993) *Art and architecture in Italy 1250–1400*. London: Yale university press.
- Zanardi B. (2004) 'Giotto and the St. Francis Cycle at Assisi', in: Derbes, A., Sandona, M. (eds.). *The Cambridge Companion to Giotto*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 32–62.
- Zanardi B. (2002) *Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale di pittura a fresco*. Milano: Skira. (in Italian)

УДК 75.057-056 (930.272)

DOI: 10.24412/2686-7443-2023-2-31-39

**Суслова Раиса Анваровна**, кандидат исторических наук. Казанский национальный исследовательский технологический университет. Россия, Казань, ул. Карла Маркса, 6, 8420015; Казанская православная духовная семинария. Россия, Казань, ул. Челюскина 31-а, 420036. tamias1@yandex.ru. ORCID: 0000-0003-2786-1153

**Suslova, Raisa Anvarovna**, PhD in History. Kazan National Research Technological University, 68 Karl Marx st., 420015 Kazan; Kazan Orthodox Theological Seminary, Chelyuskin st. 31-a, 420036 Kazan, Russian Federation. tamias1@yandex.ru. ORCID: 0000-0003-2786-1153

## МИНИАТЮРА «ЦЕРКОВЬ СВЯТЫХ АПОСТОЛОВ» В ЧАСОСЛОВЕ 1423 Г. ИЗ СОБРАНИЯ ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВОЙ ЛАВРЫ: АРХИТЕКТОНИКА, ГЕОМЕТРИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ В ВИЗАНТИЙСКОМ ИСКУССТВЕ

## MINIATURE "CHURCH OF THE HOLY APOSTLES" IN THE BOOK OF HOURS OF 1423 FROM THE COLLECTION OF THE TRINITY-SERGIUS LAVRA: ARCHITECTONICS, GEOMETRY AND ARTISTIC PARALLELS IN BYZANTINE ART

**Аннотация.** Работа посвящена полностраничной миниатюре с изображением Церкви Святых Апостолов в рукописном Часослове 1423 г. из Главного собрания библиотеки Троице-Сергиевой Лавры (РГБ ТСЛ, ф. 304, №16). Константинопольский Храм Святых Апостолов, ставший символом величия и красоты христианского мира наравне с Храмом Св.Софии, после своего разрушения в XV в. превратился в легенду. Изображение Храма в Часослове ТСЛ создано за несколько десятилетий до завоевания Константинополя и может дополнить наше представление о Храме, которое дают две знаменитые греческие рукописи Гомилий Иакова Коккиновафского XII в. из библиотеки Ватикана (cod. gr. 1162) и Парижской национальной библиотеки (cod. gr. 1208). Византийские изображения отвечают всем представлениям о совершенстве и гармоничности высокого стиля византийских миниатюр, базисом которого стала перекличка с античным искусством. Насколько этот тезис о классическом базисе применим к русской миниатюре с Храмом, которая может показаться примером искусства, далекого от столичных образцов, несколько наивным и безыскусным? Ответ на этот вопрос помогает дать анализ геометрии построения миниатюры. Этот анализ позволяет предположить, что под "слоем" образной красоты «фигуративного» изображения таится еще один уровень познания мира. Речь идет о строгой, выверенной, математической композиции, заложенной в основу произведения. Делается вывод об общих принципах и подходах к построению миниатюр указанных рукописей, столь разных в художественном отношении, но объединенных единым геометрическим принципом.

**Ключевые слова:** Часослов 1423 г., древнерусская миниатюра, византийская миниатюра, математические методы в искусстве, спираль Золотого сечения, квадратура круга.

**Abstract.** The article is devoted to a full-page miniature depicting the Church of the Holy Apostles in a handwritten The Book of Hours of 1423 from the Main Collection of the Library of the Trinity-Sergius Lavra (RSL TSL, f. 304, No. 16). The Constantinople Church of the Holy Apostles, which has become a symbol of the greatness and beauty of the Christian world on a par with the Church of St. Sofia, after its destruction in the 15th century turned into a legend. The image of the Temple in the TSL Chronology was created several decades before the conquest of Constantinople and can complement our idea of the Temple, which is given by two famous Greek manuscripts of Homilies of Jacob Kokkinovafsky of the 12th century from the Vatican Library (cod. gr. 1162) and the Paris National Library (cod. gr. 1208). The Byzantine images correspond to all the ideas about the classical correctness and harmony of the high Byzantine style, the basis of which was the ancient ideas about proportions. How much does this thesis about the classical basis apply to the Russian miniature with a Temple, which may seem like an example of non-classical art, somewhat naive and artless? The answer to this question helps to give an analysis of the geometry of the miniature construction. This analysis suggests that under the "layer" of the figurative beauty of the "figurative" image lies another level of knowledge of the world. We are talking about a strict, verified, mathematical composition laid down in the basis of the work. The conclusion is made about the general principles and approaches to the construction of miniatures of these manuscripts, so different in artistic terms, but united by a single geometric principle.

**Keywords:** The Book of Hours of 1423, ancient Russian miniature, Byzantine miniature, mathematical methods in art, spiral of the Golden section, quadrature of the circle.

Рукописный Часослов 1423 г. из Главного собрания библиотеки Троице-Сергиевой Лавры (РГБ ТСЛ, ф. 304, №16) представляет замечательный памятник книжной монастырской культуры, который несет ценную информацию об особенностях художественного творчества средневековых мастеров. Это старейший известный нам датированный список русского Часослова. Часослов содержит цельностраничную миниатюру с изображением пятиглавого храма Святых Апостолов (илл. 1). К той же эпохе относятся еще два изображения, копирующие Миниатюру Часослова ТСЛ — это Псалтырь 1424 г. (ГРМ, Др.Гр.,17)

и Сборник слов и житий святых 20-х гг. XV в. из Кирилловской библиотеки, написанный иноком Маргитианом (ГПБ, Кир.-Бел., 19/196).

Часослов принадлежал преподобному Кириллу Белозерскому и традиционно считается, что был написан Христофором, учеником прп. Кирилла, в последующем третьим игуменом Кириллова монастыря. Эта атрибуция, указанная иером. Арсением, давшим описание славянских рукописей библиотеки ТСЛ в 1878 г. [1], наиболее распространена до сегодняшнего дня (Православная энциклопедия Древо) [13]. Современный храни-



Илл. 1. Часослов. 1423. Устав. Пергамен. Л. 1 об. — миниатюра с изображением Соборной Церкви Святых Апостолов. НИОР РГБ, ф. 304/1 (Собрание Троице-Сергиевой лавры), № 16. <https://lib-fond.ru/lib-rgb/304-i/f-304i-16/#image-7>

Илл. 2. Миниатюра из Гомилий Иакова Коккиновафского. 2-я четв. XII в. Библиотека Ватикана (Vat. gr. 1162).

Илл. 3. Миниатюра из Гомилий Иакова Коккиновафского. 2-я четв. XII в. Нац. библиотека Франции (Grec 1208).





Илл. 4. Литургический свиток XIII века монастырь Иоанна Богослова на Патмосе (707, свиток 1) . Источник: Лидов А.М. Образ Небесного Иерусалима. <http://hierotopy.ru/contents/BookIcon2chHeavenlyJerusalem.pdf>

Илл. 5. Божественная литургия святого Василия в литургическом свитке, сделанном в Верьмоне, 1100-е годы. Национальной библиотека Греции, Афины, код 2759. Источник: <https://blogs.getty.edu/iris/medieval-masterpieces-from-greece-now-on-view>

тель манускрипта — Российская Государственная Библиотека, также называет автором писца Христофора [5].

Ряд исследователей (Г.И. Вздорнов, Г.М. Прохоров и Н.Н. Розов) не дают однозначного ответа об имени писца Часослова 1423 г., указывая на отсутствие прямого указания в тексте и сходясь на однозначной принадлежности книги к библиотеке прп. Кирилла Белозерского [2, 6].

Последние исследования (Е.Э. Шевченко) называют возможным писцом Часослова 1423 г. другого ученика прп. Кирилла Белозерского — прп. Мартиниана (ок. 1400–1483 гг.) [14]. Словарь книжников и книжности древней Руси указывает: «Для рукописей Мартиниана характерен пунктуационный знак — киноварная точка со штрихом над нею. Он встречается и в некоторых других книгах, написанных в нач. XV в. в Кирилло-Белозерском монастыре, например: ...ГБЛ, собр. Тр.-Серг. лавры, № 16, 1423 г., Часослов» [10].

В диссертации протоиерея Андрея Цигеля, посвященной книжности Троице-Сергиева монастыря, указывается: «Ковкладам преподобного Мартиниана, видимо, относится и Часослов 1423 г., ...принесенный им из Кирилло-Белозерского монастыря, о чем свидетельствует запись на кодексе, что книга списана "повелением господина старца Кирилла игумена". Иеромонахи Арсений (Лобовиков) и Иларию (Москвитин), правда, предположили, что писал этот кодекс иной ученик преподобного Кирилла — Христофор; однако последние палеографические исследования дают веские основания атрибутировать этот Часослов именно Мартиниану» [11, с. 34].

О личности прп. Мартиниана известно, что в юном воз-

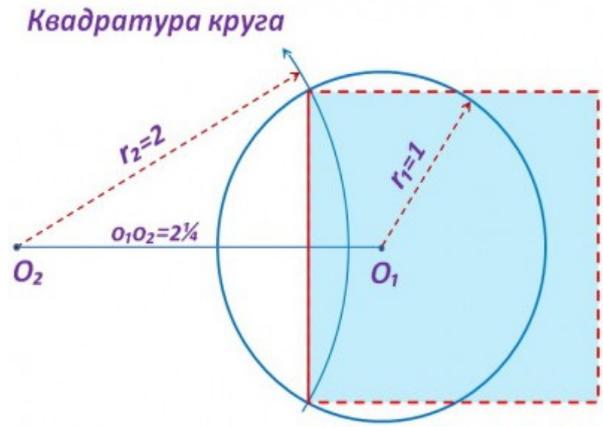
расте он был пострижен в монахи прп. Кириллом Белозерским. После 1427 г. (когда умер Кирилл) Мартиниан основал Вожеозерский Спасский монастырь, а вскоре затем стал игуменом Ферапонтова монастыря. Василием II Темным был приглашен в Троице-Сергиев монастырь в качестве игумена (1447–1455). Вероятно тогда же им был привезен в Лавру Часослов 1423 г. Похоронен прп. Мартиниан в Ферапонтовом монастыре у южной стены Рождественского собора, на которой в нач. XVI в. Дионисий с сыновьями, расписывая этот собор, изобразили архангелов Михаила и Гавриила с коленопреклоненными Ферапонтом и Мартинианом.

Кроме своих молитвенных трудов, прп. Мартиниан был еще и мастером книжного дела. По мнению исследователя Е.Э. Шевченко: «Мартиниан не был простым копиистом рукописных книг, он оказал значительное влияние на книжную культуру своего времени» [14]. В Кирилло-Белозерском сборнике Слов и житий (РНБ. Кир.-Бел. № 19/1096. Л. 155 об.), написанном беглым полууставом, один из текстов заканчивается припиской, в которой Мартиниан зашифровал свое имя цифровой тайнописью [4]. Исследователь Е.А. Сизова указывает: «...тайнопись расшифровывается как «Мартинианища». Подписывая так свое имя, Мартиниан подражает старцу Кириллу, который в своих посланиях, например к князю Юрию Дмитриевичу, называл себя „Кирилице, чернечице грешный“» [7].

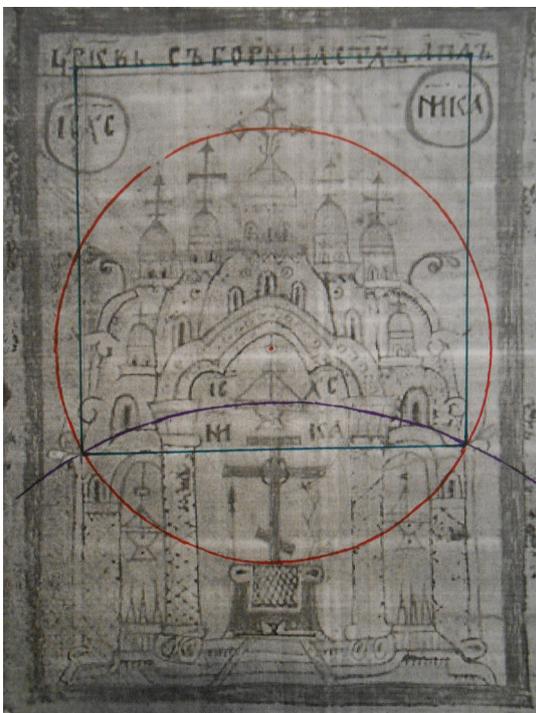
Примечательно, что в Кирилло-Белозерском сборнике Слов и житий, как и в Троице-Сергиевском Часослове 1423г. схожие миниатюры. Об этой миниатюре в Сборнике так пишет исследователь Е.А. Сизова: «Художественное оформление этой



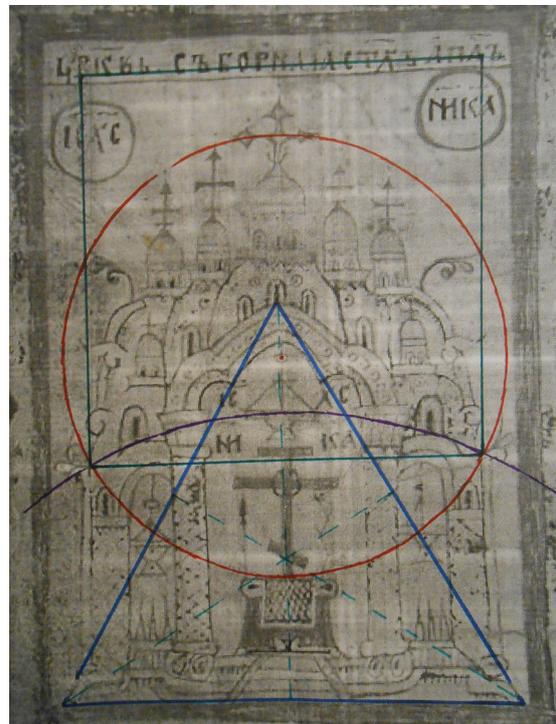
Илл. 6. Схема построения композиции. Спираль Золотого сечения и круг. Фото автора.



Илл. 7. Схема построения квадратуры круга. <http://hijos.ru/2011/04/03/kvadratura-kruga/comment-page-1/>



Илл. 8. Схема построения композиции. Квадратура круга. Фото автора.



Илл. 9. Схема построения композиции. Правильный треугольник. Фото автора.

рукописи сделано также самим Мартинианом. На первой странице он сделал рисунок, подписанный: „Церковь соборная святых апостол“. Рисунок сделан киноварью и поддвечен желтой, синей и зеленой красками» [7]. Таким образом, мы можем предполагать, что и в Часослове 1423г. прп. Мартиниан выполнил рисунок знаменитой Церкви Святых Апостолов.

Константинопольский Храм Святых Апостолов с момента постройки стал символом величия и красоты христианского мира наравне с Храмом Св. Софии, а после падения Византии и разрушения османами, превратился в легенду. Изображение Храма в Часослове ТСЛ создано за несколько десятилетий до завоевания Константинополя и может дополнить наше представление о Храме, которое дают две знаменитые греческие рукописи Гомилий Иакова Коккиновафского XII в. из библиотеки Ватикана (cod. gr. 1162) и Парижской национальной библиотеки (cod. gr. 1208) (илл. 2, 3).

Черты архитектурной композиции Гомилий близки миниатюрам двух литургических греческих свитков: из собрания Афинской Национальной библиотеки (№2759) (илл. 4) и монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (№1, 707) (илл. 5).

Если сравнивать изображения Храма греческих и русских миниатюр, то они дают наглядный пример двух стилей, существовавших в средневековом искусстве. По классификации О.С. Поповой применительно к византийскому искусству: 1. — «вариации на темы античной классики» и 2. — «аскетичная» манера с упрощенными формами, куда включается «простоватая и выразительная» стилистика, характерная для удаленных от столиц монастырей. При этом аскетический и даже несколько архаизированный вариант изображения не умаляет художественной ценности, и самое главное, как считает О.С. Попова, — и в первом и во втором случае «...классика остается основой художественного строя — таковы были базовые византийские ценности» [5].

Стиль миниатюры Церковь Соборная Святых Апостолов в русском Часослове можно назвать «аскетичным», т.е. далеким от высоких «классических» византийских или столичных московских образцов. Рисунок может показаться схематичным, упрощенным, в несколько наивной манере, с элементами народного, нестоличного, «лубочного» искусства. Образ Церкви предстает чудесным, несколько сказочным видением — многоглавым, со множеством арочных окошек, расписных колонн, трехлопастным порталом и причудливыми побегими, прорастающими во все стороны сквозь кровлю храма. Многие линии могут показаться кривоватыми и даже небрежными.

Обращают на себя внимание некоторые особенности: сам храм будто стоит на расширяющихся ножках, завершение высоты стен отмечено четко прорисованными углами, из которых прорастают листочки, а светильник изображен на подвесе с четко обозначенным кольцом посередине. Насколько тезис о классической базе применим к русской провинциальной миниатюре с Храмом? Ответ на этот вопрос помогает дать анализ геометрии построения миниатюры. Этот анализ позволяет предположить, что под «слоем» образной красоты «фигуративного» изображения таится еще один уровень познания мира. Если попытаться рассмотреть композиционные особенности и геометрию рисунка, обнаруживаются некоторые закономерности. Если провести диагонали миниатюры, они пересекутся точно в кольце над паникадиллом, обозначая геометрический центр миниатюры (илл. 6).

Внутри пространства между колоннами можно начертить окружность, которая как бы описывается краями капителей колонн и широкой перекладиной Креста. Радиус этой окружности можно обозначить малым или одинарным. Если из ее центра построить еще полукругом таким же радиусом, а из получившейся точки построить четверть окружности двойным радиусом, то мы придем точно в центр на линии поверхности (горизонталь) алтаря. Если из получившейся точки достроить кривую тройным радиусом, то получается начало знаменитой спирали Золотого сечения, или спирали Фибоначчи. А если ее продолжить описывать тройным радиусом, получится окружность, центр которой приходится точно на кольцо подвеса светильника и геометрический центр композиции (илл. 6).

Примечательно, что эта окружность проходит через го-

ризонталь креста над верхним куполом, выделенные точки над боковыми крестами, крайними точками верхних растительных побегов и углы, обозначающие верхушки стен. Можно говорить, что верхняя часть храма вписана в строго выверенную по размерам окружность.

Площадь этой окружности не сложно посчитать. Одной из геометрических задач древности на построение была задача о нахождении квадратуры круга. Множество вариантов решения этой задачи, которая была признана в Новое время неразрешимой, дошло до сегодняшнего дня. Один из них предложен математиком В. Стрижаком [3] (илл. 7).

Если воспользоваться этим методом нахождения квадратуры круга, мы получаем квадрат, основание которого совпадает с углами на вершине стен, т.е. его размер заложен в композиции и обозначен линиями рисунка (илл. 8).

Примечательно, что боковые стороны квадрата проходят по крайним точкам средних побегов-листочков, а верхняя сторона — по буквам надписи миниатюры. Таким образом, мы видим решение знаменитой задачи о квадратуре круга и способе ее нахождения, который был знаком средневековым мастерам, позднее утрачен и заново предложен современным математиком.

Еще одной странностью миниатюры являются расширяющиеся «ножки» основания храма. Если измерить их ширину и сделать основанием треугольника с равными сторонами, то его вершина совпадет с верхней точкой трехлопастной арки. Получившийся треугольник является Правильным и обладает рядом замечательных свойств: его стороны и углы равны, а биссектрисы, медианы и высоты равны и совпадают. При их построении видно, что они пересекаются в нижней части креста, а нижняя его перекладина совпадает с направлением биссектрисы — медианы — высоты правого угла (илл. 9). Примечательным является тот факт, что сумма сторон равностороннего треугольника равна длине полученной выше окружности.

Таким образом, можно предположить, что миниатюра, на первый взгляд кажущаяся несколько наивной и безыскусной, на самом деле — плод сложнейших математических расчетов, где все части, детали и линии рисунка сопряжены с геометрическим принципом построения композиции. Спираль Золотого сечения, квадратура круга, Правильный треугольник, равенство его сторон и длины окружности — это лишь часть закономерностей, заложенных под слоем образного, «сюжетного» изображения. Все это говорит о глубочайших познаниях и образованности автора миниатюры. При этом встает вопрос об истоках такой традиции и связях русской книжной культуры XV в. с наследием византийских мастеров.

Важным источником для ответа на этот вопрос является архитектура миниатюр с изображением Церкви св. Апостолов в Гомилиях Иакова Коккиновафского. В Ватиканской миниатюре из Гомилий Иакова Коккиновафского 2-ой четв. XII в. (Vat. gr. 1162.) изображена трехлопастная арка, по сторонам от нее — две полуциркульные арки. Фасад образует квадрат, четко выделенный линиями рисунка (илл. 10).

Если провести диагонали этого квадрата, они пересекаются точно над головой Богородицы, а стоящие по сторонам от нее ангелы, как бы указывают на эти диагонали. При этом краешки крыльев парящих вокруг престола Спасителя ангелов совпадают с линиями диагоналей.

Основание храма выступает за линии колонн и скошено под углом, что позволяет начертить равносторонний треугольник (Правильный), вершина которого касается верхней грани квадрата, а на миниатюре — центра круга, образуемого фигурами апостолов, в верхней части храма (илл. 10).

Основание треугольника можно принять за диаметр круга и начертить его из центра малой окружности, вокруг Спасителя, радиус которой равен радиусу полукруга вокруг апостолов в верхней части миниатюры (илл. 11). Большая получившаяся окружность по своей длине равна сумме сторон треугольника, построенного из основания храма.

При этом, если наметить дугу для построения квадратуры круга по вышеуказанному методу (илл. 7), она пройдет по линиям узлов на боковых колоннах и как бы очертит линию поднятых листьев в руках апостолов, стоящих в центральной арке.

При построении квадрата, равного по площади кругу, видно, что он совпадает с шириной фасада, а его верхняя грань совпадает с верхней точкой креста над центральным куполом (илл. 11).

Если рассматривать Парижский кодекс с такой же миниатюрой, то видны небольшие отличия в деталях — центральная арка не трехлопастная, а полудиркульная, отсутствуют розетки по сторонам от полукруга апостолов, иное количество световых ароч в барабанах.

Однако, схема построения, архитектура миниатюр совпадают. При этом в миниатюре заложен не один, а два варианта решения задачи о квадратуре круга. В данном случае представлена схема (илл. 12), где круг образуется из спирали Золотого сечения, берущей начало из малой окружности вокруг фигуры Спасителя. Из верхней точки получившегося круга выстраивается второй круг равного диаметра. Этот круг проходит по центру верхнего креста и по верхним точкам боковых крестов над куполами, что частично повторяет схему в Часослове 1423г.

Таким образом, мы видим поразительное сходство в подходе к построению византийских миниатюр и миниатюре в русском Часослове. Их разделяют три века, их стилистика совершенно не схожа, но и византийские, и русская миниатюры — прижизненные современники Апостолеона и все они несут единый принцип архитектоники изображения.

Даже неполный анализ геометрии этих миниатюр показывает, насколько глубоко, сложным и продуманным был подход художников к их созданию. Это вызывает ряд вопросов. Во-первых, для чего нужно было под образным слоем миниатюры закладывать геометрические построения? Во-вторых, каковы истоки подобной традиции? В-третьих, есть ли аналоги в русской культуре?

1. Многочисленные наложения разнообразных геометрических фигур, которые связаны между собой размерами и взаимоположением в итоге оказываются звеньями единого построения, которое проявлено в линиях рисунка, в расположении фигур и даже их жестах. В результате мы можем предположить, что все элементы миниатюры могли быть подчинены единому принципу, структурирующему композицию. В основе этого принципа лежит спираль Золотого сечения, которая образует круг и квадратура этого круга. Дополняет построение Правильный треугольник, чья длина сторон равна длине окружности. Геометрический принцип оказывается проявлен через взаиморасположение предметов, деталей и линий рисунка.

Для христианского миропонимания троичная символика чисел при построении спирали Золотого сечения (спирали Фибоначчи, «кривой жизни») могла быть символическим доказательством Божественного замысла мироустройства и отражением догмата о Троице, либо символизировать творящее Божественное начало — Ипостась Святого Духа. Правильный треугольник мог быть символом Троицтва Бога. Символика квадрата и круга могла прочитываться как земное (квадрат) и небесное (круг), а настойчивое стремление обозначить квадратуру круга могло быть указанием на равенство Божественной и человеческой природы Спасителя.

Слово и Образ в культуре Византии и всей православной культуре после VII Вселенского Собора были признаны двумя путями Богопознания. Математика же не относится ни к тому, ни к другому, однако несет в себе таинственную гармонию. Возможно, средневековые ученые и богословы почувствовали, что только с приходом христианства открылся подлинный смысл и предназначение математики — проявленное в земном бытии доказательство истинности христианского учения и божественного мироустройства. Именно поэтому мы видим своеобразное упоение и восторг средневекового мастера, который может творить всевозможные геометрические формы, экспериментируя и совершенствуя предыдущий опыт, и при этом подобные эксперименты не являются «игрой в бисер», а наполняются высочайшим смыслом, превращаясь в своеобразную форму богословия.

Важнейшей задачей в этом ключе является поиск источников, где математические и геометрические построения наполнялись бы богословским смыслом. Можно предположить, что подобные рассуждения византийских ученых и богословов существуют, но им не уделено достаточного внимания и они отнесены в категорию не заслуживающих доверия околону-

ных, астрологических или религиозно-символических текстов византийского наследия. Один из примеров мы встречаем в трудах епископа Селимбрии Филофея, который до 1355 г. сочинил диалог, в котором Варлаам Калабрийский побежден Паламой. В рассуждениях о геометрии епископ Филофей пишет: «Пусть круг будет божественной сущностью, которая посредством перпендикулярной линии от внешней точки... имеет постоянный доступ к нашей жизни. Наша земная жизнь подобно безграничной линии, сама по себе неопределенна, ... но она приобретает определение из материальной и божественной сущности, которая окружает все вещи, и отсюда наполняется разумом и силой» [Цит. по: 15]. Сложно однозначно трактовать подобные размышления, как руководство для художников. При этом не учитывать высочайшую образность заказчиков миниатюр и их исполнителей в монастырях и скрипториях тоже не стоит.

2. Истоки этой традиции были заложены в ранневизантийское время, когда античность, с ее архитектурой, философией, математикой, астрономией, словесностью как бы проветрялась на соответствие христианскому богословию. Все, что было опорочено языческим культом — отбрасывалось, но то, что согласовывалось и могло подтвердить учение христианства стало достоянием византийской культуры. Отцы Церкви IV–VI вв., сами прекрасно знавшие античное наследие, творили христианскую культуру, наполненную новым пониманием красоты. В этой красоте были неразрывно слиты молитвенно-аскетические, богословские, научные (математические) и художественные (Образные) способы познания Бога. Свидетельством присутствия геометрических построений служат ранневизантийские Евангелия: Евангелие Равулы, Евангелие Россано, Эчмиадзинское Евангелие и др. Для самой же Византии образцом использования спирали Золотого сечения и квадратуры круга в искусстве послужили античные произведения [8].

3. Анализ русских миниатюр с изображением Церкви Святых апостолов будет неполным, если не рассмотреть еще две похожих миниатюры, которые содержат Псалтырь 1424г. (ГРМ, Др.Гр.,17) и Сборник слов и житий святых 20-х гг. XV в. из Кирилловской библиотеки, в котором установлено авторство инока Мартиниана (ГПБ, Кир.-Бел. 19/196).

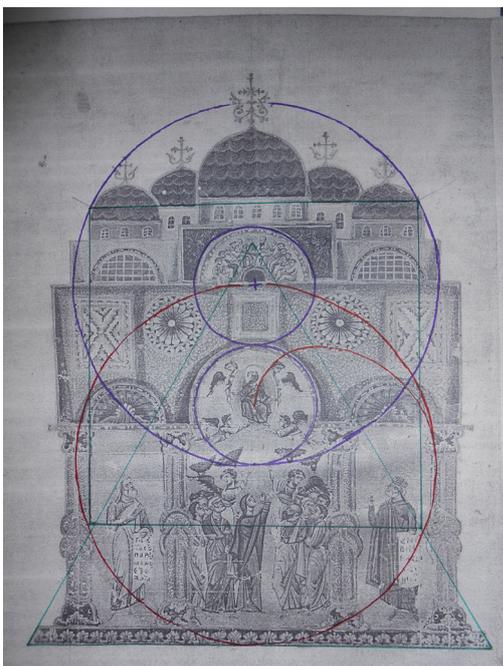
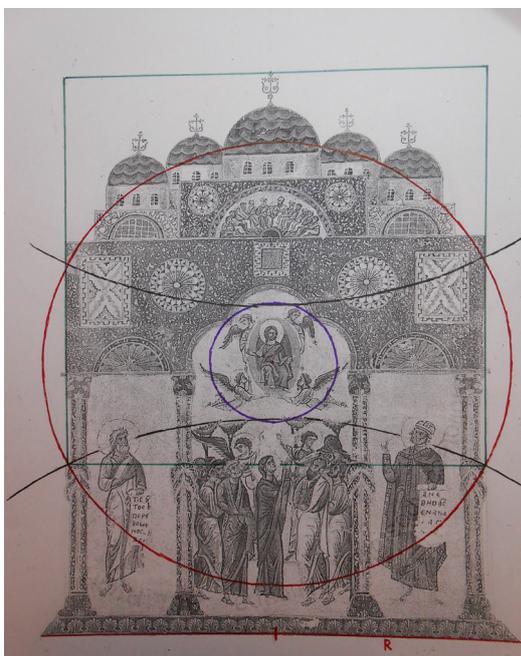
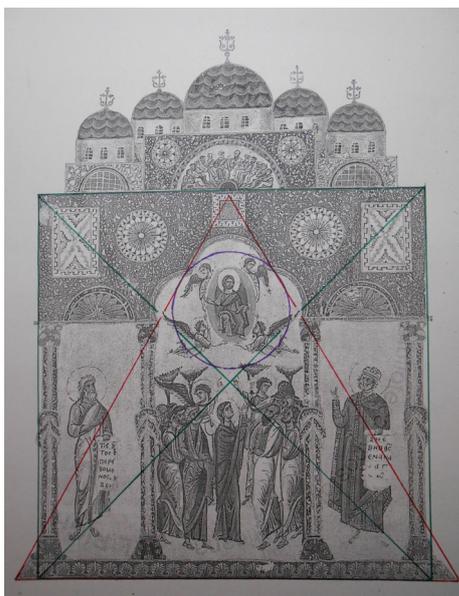
В Сборнике Слов и Житий, написанном иноком Мартинианом, миниатюра построена похоже и содержит некоторые математические принципы, аналогичные миниатюре Часослова 1423г.: в частности — окружность, которая помещена внутри рамки, проходит через кончики листков и побегов, через основание престола и через вершину центрального купола (илл. 13).

Более сложным вариантом является миниатюра из Псалтыри 1424г. (ГРМ, Др.Гр.,17) (илл. 14).

Миниатюра Псалтыри 1424г., писцом которой был другой ученик прп. Кирилла Белозерского, выдающийся книжник Христофор, внешне очень похожа на оба предыдущих варианта (Часослова 1423г. и Сборника до 1426г.). Кто является автором этой миниатюры — утверждать сложно: внешне все три миниатюры похожи, а с геометрической точки зрения — не вполне.

Эту миниатюру исследователь Е.А. Сизова считает более совершенной из всех трех вариантов: «Точно такой же рисунок, только выполненный более уверенной рукой и отличающийся лучшими художественными достоинствами, имеется в рукописной Псалтыри Христофора, с которой, вероятно, и копировал рисунок молодой книжник Мартиниан. Условное изображение второй по значению константинопольской церкви Святых Апостолов было распространено в греческих рукописных книгах, которые в переводах привозили на Русь, где они не только переписывались, но и копировались их оформление» [7].

Однако, в ней не удалось выстроить указанные геометрические построения, хотя, возможно, ее композиция предполагает геометрическую основу. Либо дело в создателе (копиисте) миниатюры — оригинал имел геометрическую конструкцию, а копиист ее не знал или не уловил. Либо в данном случае перед нами ошибка автора миниатюры в расчетах параметра страницы и рамки, отведенной для миниатюры: в пространстве рамки храму как бы не хватило места, крест верхнего купола «не уместился» и пришлось делать «выемку» в поле с надписью «Церковь Соборная Святых Апостол». Такой явный «недостаток»



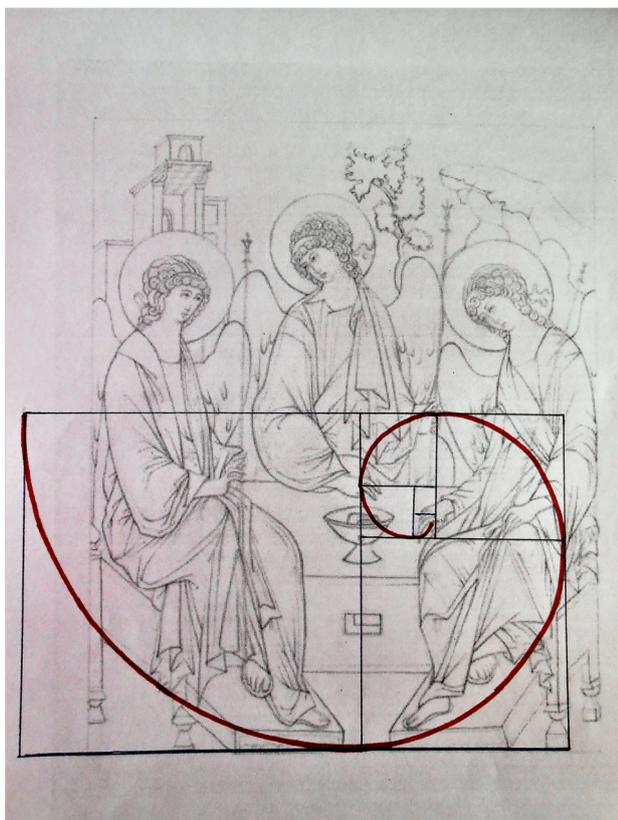
Илл. 10. Схема построения композиции. Правильный треугольник. Миниатюра из Гомилий Иакова Коккиновафского. XII в. Фото автора.

Илл. 11. Схема построения композиции. Квадратура круга. Миниатюра из Гомилий Иакова Коккиновафского. XII в. Фото автора.

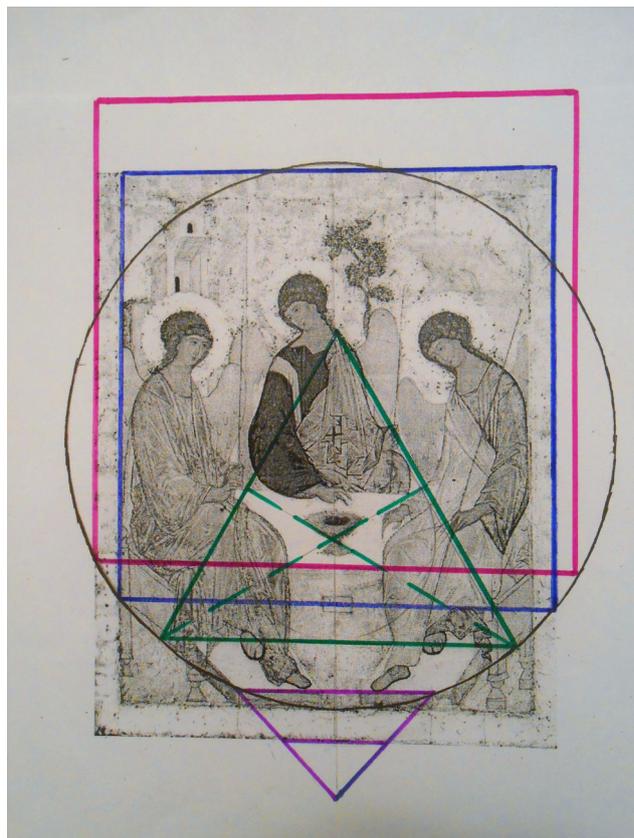
Илл. 12. Схема построения композиции. Спираль золотого сечения и квадратура круга. Гомилии Иакова Коккиновафского. XII в. Фото автора.

Илл. 13. Схема построения композиции. Сборник слов и житий святых. Св. Мартиниан. До 1426 г. Кирилло-Белозерский монастырь ГПБ. Кир.-Бел. 19/1096. Фото автора на основе илл.: Вздорнов Г. И. Искусство книги в древней Руси: Рукописная книга Северо-Восточной Руси X II — начала XV вв. М., 1980.

Илл. 14. Схема построения композиции. Псалтырь. 1424. Кирилло-Белозерский монастырь. ГРМ. Др.гр.17. Фото автора на основе илл.: Вздорнов Г. И. Искусство книги в древней Руси: Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV вв. М., 1980.



Илл. 15. Схема построения спирали Золотого сечения в иконе «Троица». Фото автора.



Илл. 16. Схема композиции иконы «Троица». Фото автора.

отличает эту миниатюру Псалтири от двух других и может свидетельствовать об отсутствии геометрического «каркаса», заранее спланированной схемы рисунка.

Таким образом, миниатюру Часослова 1423г. можно считать одним из интереснейших произведений своей эпохи если не в художественном, то в геометрическом измерении.

### «Троица»

Если обратиться к русскому искусству начала XV в., то мы находим сходные методы построения миниатюр в Московских Евангелиях той эпохи — Евангелии Хитрово, Евангелии Успенского собора Московского Кремля, Аникиевом Евангелии и др. Самым значимым произведением, с которым связано математическое построение композиции, это икона прп. Андрея Рублева «Троица», которая является совершенным воплощением учения о Троицестве Бога в богословском, художественном и математическом смысле.

В иконе прп. Андрея Рублева мы видим спираль Золотого сечения, выстраивающую окружность (илл. 15), квадратуру

круга, квадрат равного периметра, правильный треугольник и др., которые задают границы иконной доски, многочисленные линии горизонталей в нижней части иконы, очертания и местоположение чаши — смыслового и композиционного центра и Евхаристического символа иконы «Троица» (илл. 16) [9].

Миниатюра «Церковь Святых Апостолов» в Часослове 1423г. принадлежит эпохе взлета средневековой русской культуры, когда богословская мысль, образованность и художественная смелость иконописцев и миниатюристов создают целый пласт искусства, наполненного художественными и математическими поисками. Этому способствовали и влияние прп. Сергия Радонежского, ставшего духовным наставником эпохи, и учение исихазма, охватившего монастырскую жизнь, и значительно возросшие контакты с Афоном при митрополите Киприане, и приезд на Русь Феофана Грека. Одной из примет искусства того времени можно назвать восприятие от Византии традиции математического (геометрического) и символического подхода к архитектонике художественного произведения.

### Список литературы:

1. Арсений, иером. Описание славянских рукописей библиотеки Троице-Сергиевой лавры. М., 1878. URL: <https://www.prlib.ru/item/434785>
2. Вздорнов Г.И. Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII–начала XV веков. М.: Искусство, 1980. 552 с.
3. Квадратура круга // Математика, которую люблю <http://hijos.ru/2011/04/03/kvadratura-kruga/comment-page-1/>
4. Мартиниан. Православная энциклопедия. <https://www.pravenc.ru/text/2562430.html>
5. Попова О.С. Образы и стили византийского искусства 2-й п. X–XI вв. на миниатюрах греческих рукописей // Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А. Византийская миниатюра 2-й п. X–XI вв. М.: Гамма-пресс, 2012. 468 с.
6. Прохоров Г.М., Розов Н.Н. Перечень книг Кирилла Белозерского. Труды Отдела древнерусской литературы XXXVI. Л.: Наука, 1981.
7. Сизова Е.А. Память о преподобном Мартиниане Белозерском. М., изд-во ПСТГУ, 2010.

8. Сулова Р.А. Изображение арки в ранневизантийских иллюминированных Евангелиях: символика, геометрия, генезис // Манускрипт. 2021. Т. 14. Вып. 8. С. 1745–1756.
9. Сулова Р.А. Икона при. Андрея Рублева «Троица» в контексте развития математических знаний средневековой Руси // Вестник ВЛГУ. Серия: социальные и гуманитарные науки. 2020. Вып. 2. С. 5–23.
10. Терентьева Е.Э. Мартиниан Белозерский // Словарь книжников и книжности Древней Руси / М (Макарий... – Мученичество Арефы) // <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=4319>
11. Цигель Андрей, прот. Книжность Троице-Сергиева монастыря в истории и духовной жизни восточного славянства XIV–XVI веков. Дисс. на соискание ученой степени кандидата богословия. Жировичи, 2013.
12. Часослов // Древо. Открытая православная энциклопедия. <https://drevo-info.ru/articles/1336.html>
13. Часослов. 1423г. // Отдел рукописей РГБ, ф. 304/1 (Собрание Троице-Сергиевой лавры), № 16. // <https://lib-fond.ru/lib-rgb/304-i/f-304i-16/#image-4>
14. Шевченко Е.Э. Книжник XV в. Мартиниан : (Кирилло-Белозерский, Троице-Сергиев, Вожозерский и Ферапонтов монастыри) // Книжные центры Древней Руси. XI–XVI вв.: Разные аспекты исследования / АН СССР, ИРЛИ; отв. ред. Д.С. Лихачев. СПб.: Наука, 1991.
15. Parpulov G. The Study of Byzantine Book Illumination: Past, Present and Future // *Paleoslavica*. XXI\2. 2013. P. 209–210.

#### References:

- Arsenii, ierom (1878) *Opisanie slavianskih rukopisei biblioteki Troitse-Sergievoi lavry [Description of Slavic manuscripts in the library of the Trinity-Sergius Lavra]*. Moscow. (in Russian)
- Cigel', A., prot. (2013) *Knizhnost' Troitse-Sergieva monastyrya v istorii i duhovnoj zhizni vostochnogo slavjanstva XIV–XVI vekov [Literature of the Trinity-Sergius Monastery in the history and spiritual life of the Eastern Slavs of the XIV–XVI centuries]*. PhD Thesis. Zhirovichi. (in Russian)
- Parpulov, G. (2013) 'The Study of Byzantine Book Illumination: Past, Present and Future', *Paleoslavica*, XXI\2, pp. 209–210.
- Popova, O.S. (2012), Zakharova, A.V., Oretskaja, I.A. *Vizantiiskaia miniatiura vtoroi poloviny X–XII vv. [Byzantine miniature of the second half of the 10th–12th centuries]*. Moscow: Gamma-press Publ. (in Russian)
- Prokhorov, G.M. (1981), Rozov, N.N. *Perechen' knig Kirilla Belozerskogo. Trudy Otdela drevnerusskoi literatury XXXVI [A list of books by Kirill Belozersky. Proceedings of the Department of Ancient Russian Literature XXXVI]*. Leningrad, Nauka Publ. (in Russian)
- Shevchenko, E.Je. (1991) 'The Scribe of the XV century. Martinianus: (Kirillo-Belozersky, Trinity-Sergiev, Vozhozersky and Ferapontov monasteries', in: Likhachev D. S. (ed.). *Knizhnye tsentry Drevnei Rusi. XI–XVI vv.: Raznye aspekty issledovaniia [Book centers of Old Rus. XI–XVI centuries: Various aspects of research]*. St. Petersburg: Nauka Publ. (in Russian)
- Sizova, E.A. (2010) *Pamiat' o prepodobnom Martiniane Belozerskom [The memory of St. Martinianus of Belozersk]*. Moscow: PSTGU Publ. (in Russian)
- Suslova, R.A. (2020) 'St. Andrey Rublev's "Trinity" Icon in the Context of Mathematical Knowledge Development in Medieval Russia', *Bulletin of Vladimir State University named After A.G. and N.G. Stoletovs. Series: Pedagogical And Psychological Sciences*, 2, pp. 5–23. (in Russian)
- Suslova R.A. (2021) 'Arc Image In The Early Byzantine Illuminated Gospels: Symbolism, Geometry, Genesis'. *Manuscript*, 14, 8, pp. 1745–1756. (in Russian)
- Terent'eva, E.Je. *Martinian Belozersky', Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi [Dictionary of Scribes and Bookishness of Ancient Russia]*, vol. M. Available at: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=4319>
- Vzdornov, G.I. (1980) *Iskusstvo knigi v Drevnei Rusi. Rukopisnaia kniga Severo-Vostochnoi Rusi XII-nachala XV vekov [The art of books in Ancient Russia. A handwritten book of Northeastern Russia of the XII-early XV centuries.]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

**Силина Ольга Владимировна**, Соискатель кафедры русского искусства. Санкт-Петербургская академия художеств. Сотрудник экскурсионно-методического отдела. Музей фресок Дионисия, филиал Кирилло-Белозерского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. Россия, Вологодская обл., Кирилловский р-н, с. Феропонтово, ул. Каргопольская д. 8, 161120. Silina.mfd@gmail.com. ORCID: 0009-0000-0145-3720

**Silina, O'l'ga Vladimirovna**, Applicant for PhD degree. Ilya Repin St Petersburg Academy of Fine Arts. Museum of Dionisy's Frescoes, Kirillo-Belozersky Historical, Architectural and Art Museum-Reserve. The Excursions and Methodical Department's researcher. 8 Kargopolskay st., Vologodskaya obl., Kirillovskiy r-n, 161120 s. Ferapontovo, Russian Federation. Silina.mfd@gmail.com. ORCID: 0009-0000-0145-3720

## ФРЕСКИ ПОДПРУЖНЫХ АРОК СОБОРА РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ ФЕРАПОНТОВА МОНАСТЫРЯ. ИКОНОГРАФИЯ И ПРИНЦИПЫ ПРОСТРАНСТВЕННОГО РАЗМЕЩЕНИЯ ОБРАЗОВ

## FRESCOES OF THE ARCHES OF THE VIRGIN NATIVITY CATHEDRAL OF THE FERAPONTOV MONASTERY. ICONOGRAPHY AND PRINCIPLES OF SPATIAL PLACEMENT OF IMAGES

**Аннотация.** В статье рассматриваются фрески 1502 г. размещенные на подпружных арках собора Рождества Богородицы Феропонтова монастыря. Исследуется иконографическая традиция образов святых в цветных медальонах и их особенности. В связи с большим количеством фигур, впервые ставится вопрос о существовании определенных принципов последовательности изображений, которыми пользовался Дионисий, выполняя росписи. Поиск принципов становится целью исследования. Соотнесение дат памяти святых с их пространственным местоположением и идентификация неизвестных ранее персон, впервые позволяют выявить минологический, парный принцип взаимосвязи образов друг с другом. Одновременно обнаруживается, что при размещении святых на подпружных арках художник учитывал не только деление фигур по чинам святости, но и парное расположение образов, имеющих общий день памяти, историко-тематические связи и другие факторы.

**Ключевые слова:** фрески Дионисия, Феропонтов монастырь, изображения на арках, дни памяти святых.

**Abstract.** The article discusses the frescoes of 1502 placed on the arches of crossing of the Cathedral of the Nativity of the Theotokos of the Ferapontov Monastery. The iconographic tradition of images of saints in colored medallions and their features are investigated. Due to the large number of figures, for the first time the question is raised about the existence of certain principles of the sequence of images that Dionysius used when doing paintings. The search for principles becomes the goal of research. The correlation of the dates of the saints' memory with their spatial location and the identification of previously unknown persons, for the first time, make it possible to identify the minological, paired principle of the relationship of images with each other. At the same time, it is found that when placing saints on the arches, the artist took into account not only the division of figures according to the ranks of holiness, but also the paired arrangement of images having a common feast day, historical and thematic connections and other factors.

**Keywords:** Dionysius, Dionisy's frescoes, Ferapontov monastery, images on arches, saint's feast day.

Подпружные арки собора Рождества Богородицы Феропонтова монастыря, расписанного артелью Дионисия в 1502 г., украшены изображениями святых в трехцветных кругах (илл. 1). Это 64 образа, представленные попарно, большая часть из которых идентифицирована. На восточной арке изображены праведные Иоаким и Анна, праотец Рахиль, праотец Иаков и его сыновья — родоначальники двенадцати колен Израилевых. На южной представлены мученики, на западной — праведные жены, мученицы и преподобные. На северной арке — образы монахов и пустынников.

Исследователь церковного искусства В. Т. Георгиевский среди живописных качеств феропонтовского цикла отмечал особую гармонию красок, когда фигуры и концентрические круги решались в одном колорите: теплом или холодном, что обеспечивало сочетаемость изображений друг с другом. Он считал, что сам цикл представлял собой изображение «Неба небесе» в котором живут праведники и которое созерцал апостол Павел, при жизни «восхищен быв» до третьего неба [2, с. 52–53]. Символический смысл

изображений святых, по мнению Э. С. Смирновой, был связан с их подчеркнутой ролью опор Земной Церкви, подобно тому, как сами подпружные арки являются опорой купола. Автор отмечала искусное расположение фигур, образующих мини-группы внутри макро-групп, взаимодействие фигур друг с другом благодаря их жестикеляции и поворотам [15, с. 219–220]. Кроме того, исследователем была выделена тема русских святых, чьи образы представлены в основаниях южной и северной арок трансепта, что связывалось с возрастанием роли подобных сюжетов на фоне изменившихся после падения Византии исторических обстоятельств и усиления роли Московского государства в православном мире [15, с. 226]. Тематическое соотнесение изображений святых с композициями «О тебе радуется», «Страшный суд» и другими, где общей являлась эсхатологическая тематика, было отмечено Л. И. Нерсесяном. В христианской традиции перечисление святых по чинам помимо литургических молитв использовалось в эсхатологических поучениях, где говорилось о том, что каждый чин получит свою награду на Страшном суде



Илл. 1. Фрески подпружных арок в интерьере собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фотография автора.

и вступит в приготовленную ему небесную обитель. Расположение вблизи алтаря на восточной арке двенадцати сыновей Иакова символизировало, по мнению автора [12, с. 53], ветхозаветный «народ Божий», выступавший как прообраз избранных в Рай и пребывающих «пред престолом Бога» (Откр. 7:15).

Итак, исследователями были рассмотрены программные и художественные аспекты цикла святых на подпружных арках, однако этапы формирования иконографической традиции не рассматривались, а вопросы, связанные с последовательностью изображений и логикой их порядкового размещения не ставились. Вместе с тем, сложно представить, что бы цикл, состоящий из такого количества фигур, не имел внутри себя единых принципов формирования, помимо объединения в группы по чинам святости. Также не получили должного внимания ряд изображений святых, оставшихся на сегодняшний день не идентифицированными. Целью данного исследования является определение основных принципов, по которым образы святых размещались на подпружных арках, что потребует решения следующих задач: анализа иконографической традиции размещения изображений святых на арках, выявления иконографических примеров с дальнейшей идентификацией святых, поиска принципов формирования ферапонтовского цикла, определивших последовательность и взаимосвязь изображений друг с другом. Актуальность проблемы исследования связана с отсутствием на сегодняшний день обобщающей работы по стенописи подпружных арок Рождественского собора, несмотря на то, что научный интерес к фрескам Ферапонтова монастыря — объекту ЮНЕСКО — продолжает оставаться высоким, в чем важнейшую роль сыграла научная реставрация стенописи, завершившаяся в 2011 г. Новизна исследования связана с крайне слабой разработанностью данной темы, как применительно к собору, так и к другим памятникам, имеющим на арках изображения святых. Определение принципов пространственной взаимосвязи образов, и даже частичная идентификация фигур позволят выявить авторский замысел Дионисия, так как стенопись собора — это единственный пример в истории христианского искусства, где фигуры на подпружных арках размещены не в один, а в два ряда.

#### *Иконографическая традиция изображений святых в медальонах*

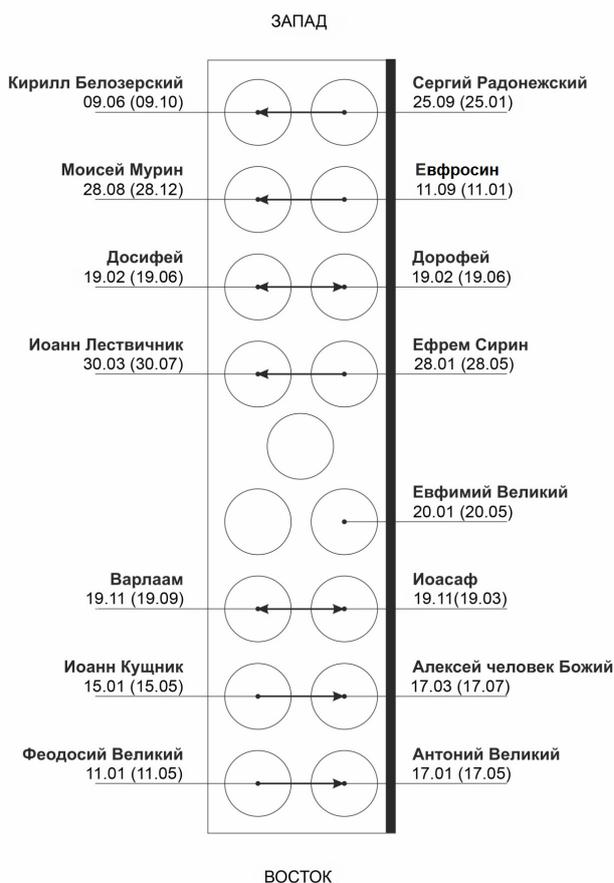
В монументальной храмовой декорации подбор, группировка и расположение святых, их соотнесение друг с другом и остальными частями росписи оказывали значительное влияние на замысел иконографической программы. В распределении фигур по группам в византийских памятниках О. Демус выделял два важных принципа: по чинам святости и по общему дню поминовения [20, р. 26–29]. Ряд отечественных исследователей, в частности Н.Н. Герасимов, обратили внимание на минологический, или месяцесловный принцип формирования циклов, выявленный на примерах фресок Великого Новгорода, что связывалось с традицией, пришедшей из монастырских храмов Сербии. При таком подходе порядок расположения фигур святых шел с учетом их поминовения в церковном календаре [3, с. 242–266; 7, с. 297–304; 11, с. 351–377].

В христианской традиции святые, помещенные в круг-медальон, размещались на стенах нефов базилик, в алтарном пространстве и подпружных арках. Среди ранних примеров — образы римских пап в медальонах над колоннадами главного нефа базилики Св. Павла в Риме (440–461 гг.), аналогичные изображения были и в базилике Св. Петра. До нашего времени дошли фрески 705–707 гг. капеллы Св. целителей в римской церкви Санта-Мария Антикава, где, подобно программам базилик, погрудные изображения святых помещены в круги и создают два фриза, идущие по противоположным стенам [4]. Примеры изображений на арках встречаем в оратории Архиепископской капеллы в Равенне, (между 494 и 516 гг.). В качестве ближайших стилистических аналогий можно рассматривать медальоны с апостолами в кипрской церкви Панагии Канакарии второй четверти VI в. В базилике Св. Екатерины на Синае (548–565 гг.) изображения апостолов и пророков обрамляют конху с композицией Преображение [8, с. 48, 68 ил.]. В церкви Сан-Витале в Равенне (546–547 гг.) помимо апостолов в софите алтарной арки добавлены медальоны с образами мучеников Гервасия и Прота-

сия — сыновей Св. Виталия. Мученицы изображены в медальонах в софите арки базилики Евфрасия в Порече (539–550 гг.) [18, taf. 334–339; 19, S. 147–148; 22, р. 166–168, fig. 70–80, 84–92, 96, 221, 223, 228, 230]. Особую группу составляют памятники Каппадокии IX–X вв. в иконографии которых отразилось влияние столичных образцов, как например, во фресках церкви Кылычлар в долине Гёреме [4]. Исследователи отмечают, что к XI в. завершилось формирование групповых изображений святых в декорациях византийских храмов. В результате этого была создана система изображений, адаптированная к архитектуре крестово-купольного храма и представляющая разнообразие чин и типов (мученики, святители, преподобные, целители), что символизировало их единение в Церкви и осознание Церковью новой роли в домостроительстве спасения [23, р. 239–249; 4; 9, с. 115–117, 376, 380, 383 илл.]. В византийском искусстве палеологовского периода аналогичные изображения имелись в декорации внутреннего и внешнего нарфиков монастыря Хора (Кахрие Джаме) (ок. 1316–1321 гг.) [9, с. 158–160, 468, 472 илл.]. Для восточнохристианской монументальной живописи было характерно размещение образов святых жен в западной части храмов. К X–XI вв. эта традиция фиксируется во многих памятниках [21, р. 89–103]. Подобные программы встречаем в мозаиках середины — второй половины XIII в. в памятниках Сицилии: Санта-Мария дель Аммиральо или Марторане, Палатинской капелле в Палермо и кафедральном соборе в Монреале, где на арках в медальонах представлены святители, мученики, архидиаконы и святые воины [9, с. 115–117, 376, 380, 383 илл.]. В группе сербских памятников были изображены медальоны, состоящие из расцвеченных окружностей с тоновыми градациями. Благодаря этому сам медальон приобретал символику славы, или мандорлы. Подобные решения встречаем во фресках так называемой моравской школы XIV–XV вв. Это сербские церкви Раваницы (ок. 1385–1387), Каленича (1381–1427) и другие памятники [8, с. 158–160, 468, 472 илл.]. На Руси поясные изображения святых в медальонах и цветных кругах появляются в памятниках Новгорода. Наиболее ранний пример — фрески 1199 г. в церкви Спаса на Нередице, дошедшие до нашего времени в архивных фотографиях. На четырех подпружных арках были представлены севастийские мученики [13, с. 46–47, 31 ил.]. В церкви Успения на Волотовом поле (1352–1363) на склонах арок в концентрических кругах были изображены праотцы и пророки [1, 28–41 илл.] На хорах, в северо-западной камере, склоны арок украшали единичные медальоны с полуфигурами мучеников. В церкви Спаса Преображения на Ильине улице (роспись 1378 г., Феофан Грек) фрески арок не дошли до нашего времени. Частично сохранились образы мучеников на арке в жертвеннике. В церкви Архангела Михаила в Сквородском монастыре (фрески начала XV в. (?)) располагались праотцы [10, с. 498, табл. XV, XVI; с. 500, табл. III; с. 514, табл. II.]. Храм Федора Стратилата на Ручью (роспись 80–90 гг. XIV в.) также имел изображения праотцев. До нашего времени дошли лишь фрагменты декорации восточной и западной арок [16, с. 70, 22, 23 илл.] Росписи второй половины XV в. церкви Св. Николая Чудотворца Гостиннопольского монастыря аналогично имели в своем программном составе поясные изображения святых в медальонах. Но они были размещены не на подпружных арках, а на столпах (мученики), стенах четверика (преподобные) и в алтарной зоне (святители) [11, с. 368, 369].

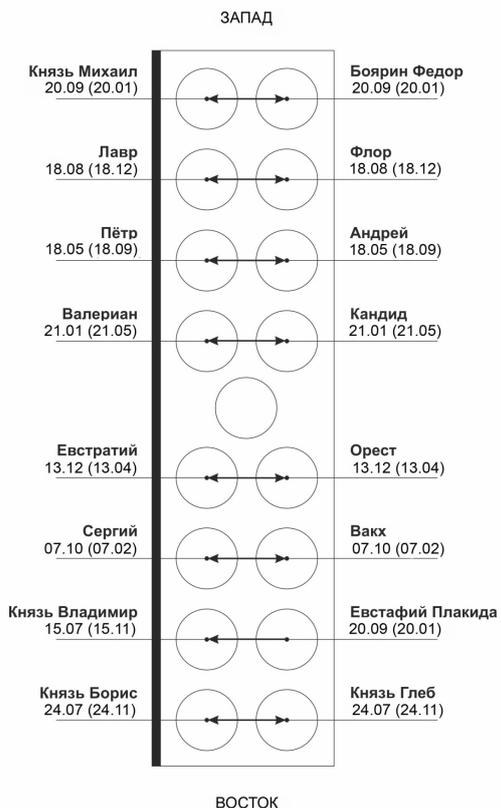
Основополагающий композиционный элемент подобных циклов святых — круг-медальон — с течением времени менялся. Остановимся подробнее на его трансформации. Первоначально это был одноцветный диск, преимущественно золотой (охристый), серебряный или синий, и имел лишь цветную обводку по краю. Термин «медальон», подразумевающий нечто плоское и круглое, как нельзя лучше соответствовал данным изображениям. Неслучайно в алтарной декорации Кирилловской церкви в Киеве (последняя четверть XII в.) медальоны с поясными образами святителей были размещены под святительским чином и «висели» на тщательно выписанных гвоздиках [14, с. 68]. В XIV в. сначала в балканских, а затем и в новгородских церквях появляется второй тип медальона, для которого будут характерны круги, решенные с растяжкой (ослаблением) тона от центра — к краям. Поверхность такого медальона приобретала глубину, уподобляясь воронке, так как наиболее насы-

### СЕВЕРНАЯ АРКА



Илл. 2. Схема пространственных взаимосвязей образов на северной подпружной арке собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.

### ЮЖНАЯ АРКА



Илл. 3. Схема пространственных взаимосвязей образов на южной подпружной арке собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.

ценное по тону пятно располагалось в центре. Благодаря этому эффекту максимально приближенная к краю фигура святого словно выступала из глубины пространства к зрителю. Данное решение круга, вероятно, было заимствовано от мандорлы-славы, в связи с чем В. Т. Георгиевский интерпретировал ферапонтовские образы именно как «Небеса небес». О структуре и характере небес писал прп. Иоанн Дамаскин в «Точном изложении православной веры» [6]. Он считал, что небесами называются пояса, или оболочки земли, и их минимальное число равняется трем: «А если бы кто захотел и семь поясов принимать за семь небес, то он нисколько бы не погрешил» [6]. Итак, трехцветные (или многоцветные) круги за фигурами святых можно воспринимать как многослойные разверзшиеся небеса, открывшие взору верующих область Царства небесного с пребывающими в нем святыми. В этой связи, вряд ли цветному кругу, утрагившему плоскостность, статичность и получившему иные пространственные характеристики, подходит общеупотребляемый в искусствоведении термин «медальон», который в какой-то степени сужает символическое значение самого образа святого, ведь за его спиной расположен не плоский круг-ореол, а как бы «сквозное» отверстие проход. Представляется, что в этом случае более уместным будет употреблять определения «слава», «небеса» или «мандорла», так как благодаря цвето-тональной градации заднего плана фигуры приобретают динамику, максимально приближаясь и «выходя» из глубин космоса к земному зрителю.

Вероятные причины подобных перемен в трактовке медальонов, впервые проявленные в памятниках Северной Сербии, могли исходить из исторической ситуации, в которой оказался сербский народ во второй половине XIV – начале XV в. Распад страны на отдельные княжества после смерти Стефана Душана (†1355), междоусобица и турецкая экспансия способствовали появлению в сербском искусстве особых лирических черт [9, с. 177–178.]. В этой связи упование на заступничество и помощь свыше, открытость неба молитве и желание встречного движения от его насельников могли породить, на наш взгляд, совершенно новую традицию – пространственную трактовку медальонов-мандорл. Представленные на подпружных арках собора Рождества Богородицы святые в мандорлах в совокупности своей создавали (и символизировали) небесный свод, словно натянутый над храмовым пространством, что перекликалось со словами пророка Исая: «поставивши небо яко камару» (Ис. 40:22).

#### *Собор Рождества Богородицы.*

##### *Северная подпружная арка*

В связи с особыми задачами данного исследования стоит отдельно остановиться на фресках храма-минология св. Симеона Богоприимца в новгородском Зверином монастыре, являющегося наиболее ярким примером, где представлен минологический принцип размещения образов [3, с. 243–246]. Прочтение росписи начинается с 1 сентября (щека южной арки) и разворачивается по ходу солнца на стенах храма. Четыре месяца – сентябрь, октябрь, ноябрь декабрь – расположены на южных, западных, северных и восточных арках, сводах и люнетах. Октябрь начинается крайней фигурой южного склона западной арки (апостол Анания) и идет на север, по ходу солнца, затем 1 ноября на щеке северной арки (мчч. Косьма и Дамьян) [3, с. 253.] и так далее. Можно заключить, что данная программа фресок свидетельствует о сложившейся ко второй половине XV в. на Руси стройной и четкой схеме последовательности изображений в храмовом пространстве как внутри отдельных групп, так и в связях каждого святого с общим концептуальным решением всей росписи.

Образы на подпружных арках в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря играют особую роль в его живописном убранстве. Фигуры преподобных, мучеников, святых жен имеют, по сравнению с окружающими их композициями, меньший масштаб и большую дробность цветовых пятен. Поэтому арки словно стягивают на себя фрески рукавов подкупольного креста. Благодаря ритму кругов, взгляд зрителя органично переходит с арок на главный архитектурный круг – зеркало купола с образом Христа Пантократора.

В замках арок размещены четыре серафима, различающиеся цветом и движением крыльев. Рассмотрим изображенные святых на северной подпружной арке, где представлены

преподобные монахи и пустынники (илл. 2). Идентификация усложняется отсутствием надписей у большинства фигур. Только в семи случаях частично сохранились или просматриваются отдельные литеры, на западном склоне это: КИРИЛ, на восточном: ЕФ[ИМИЙ], ВАРЛ[АА]М, ИАСАФ, [Ф]ЕУ[ДОСИЙ], АНТОНИЕ, [КУЩ]НИК. В ряде мест частично сохранилось ОА(ГИОС)<sup>1</sup>. У преподобных Сергия Радонежского, Евфросина, Моисея Мурина, Ефрема Сирина, Иоанна Лествичника, Алексея человека Божия надписи не сохранились, их фигуры были идентифицированы по иконографическим признакам, однако фигура Фомы Малелина [17, с. 42–44] (верхняя слева, восточный склон) не представляется убедительной. Соотнесем даты памяти святых по юлианскому календарю с их пространственным местоположением. Начнем движение от первой (нижней) пары восточного склона вверх и на запад: Феодосий Великий 11 января (при начале года с 1 сентября – 11.05) – Антоний Великий 17 января (17.05); Иоанн Кушник 15 января (15.05) – Алексей человек Божий 17 марта (17.07); Варлаам 19 ноября (19.03) – Иоасаф 19 ноября (19.03); неизвестный святой – Ефимий Великий 20 января (20.05); Иоанн Лествичник 30 марта (30.07) – Ефрем Сирин 28 января (28.05); неизвестный святой – неизвестный святой; Моисей Мурин 28 августа (28.12) – Евфросин 11 сентября (11.01); Кирилл Белозерский 9 июня (09.10) – Сергей Радонежский 25 сентября (25.01). Представляет интерес пара неизвестных святых, это старец со свитком в руке и юноша, жестами рук обращенный к нему. По всей вероятности, перед нами преподобные авва Доротея и его ученик Досифей (19 февраля), а образы соответствуют их распространенной иконографии.

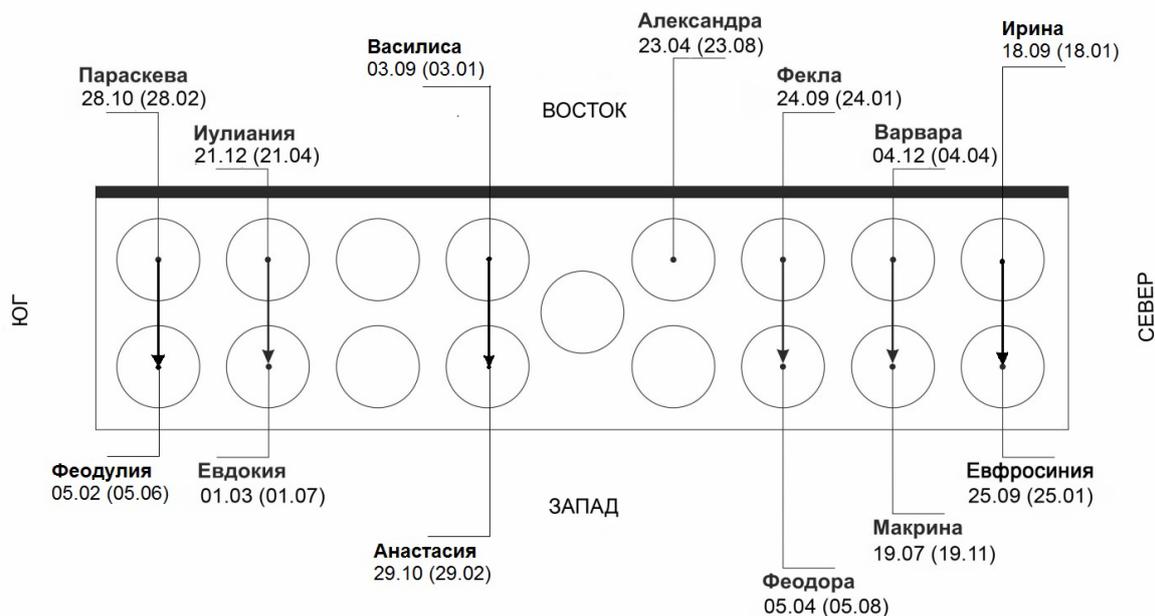
Как видим, в правой и левой цепочках святых не наблюдается последовательного движения календарных памятей. Представляется, что в этом случае пространственные связи будут иными, а именно парными, так как выше отмечалось, что парное, а не одиночное размещение фигур на подпружных арках является особенностью ферапонтовского цикла росписи. Так, в паре прп. Феодосия и Антония Великих минологий пойдет от первого к последнему, с севера на юг. То же движение видим в паре Иоанн Кушник – Алексей человек Божий. Выше, у прп. Варлаама и Иоасафа общий день памяти, соответственно связь будет иметь нейтральный характер. На западном склоне арки минологические связи между образами пойдут в противоположном направлении – с юга на север, и лишь у прп. Досифея и Доротея, размещенных, что немаловажно, симметрично Варлааму и Иоасафу, они будут нейтральными.

Итак, шестнадцать святых (один из которых остается неизвестным) представлены парами, имеющими внутри себя следующие связи: 1) месяцесловные (отвечающие за последовательность расположения в паре); 2) историко-тематические (например, в парах: прп. Сергей Радонежский и его ученик Кирилл Белозерский, Авва Доротея и его ученик Досифей и другие); 3) общего дня празднования (например, прп. Варлаам – Иоасаф).

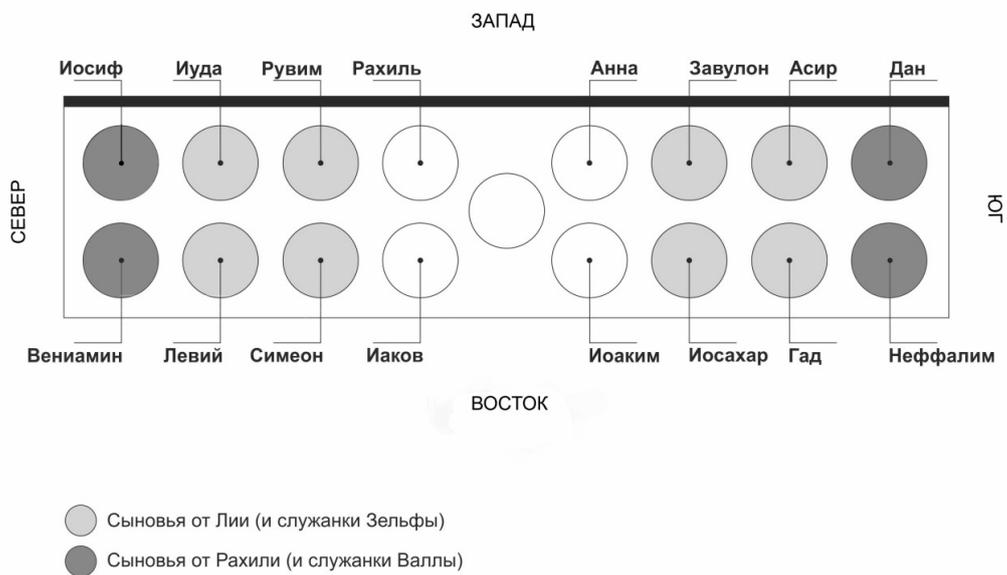
##### *Южная подпружная арка*

Обратимся к южной арке, где представлены мученики (илл. 3). Их надписи частично сохранились, это: СЕР[ГИЙ], ВАХО, К[НЯ]ЗЕ ВЛАД[И]М[И]Р, ЕУСТАΘИ[Й] [П]Л[ЬК]ИДА, БОРИ(С), ГЛ[Ь]Б, АНДРЕ[Й], ΘЛО(Ρ), ЛАВР, ΘΕУΔ(Ο)Ρ, ΜΙΧΑ-ΙΛ. Местами читается ОА(ГИОС). Рассмотрим образы мучеников, двигаясь с восточного на западный склон: Борис и Глеб 24 июля (24.11); князь Владимир 15 июля (15.11) – Евстафий Плакида 20 сентября (20.01); Сергей и Вахк 7 октября (07.02); далее следуют неизвестные святые. По ряду иконографических признаков – это севастийские мученики Евстратий и Орест, их общий день памяти 13 декабря (13.04). Сходство святых в одеждах и ликах наблюдается на иконе рубежа XIV–XV вв. из афонского монастыря Хиландар. Примечательно, что у Ореста на фреске и иконе левая рука покрыта плащом. На западном склоне идентификация одного из мучеников как Евгения [17, с. 34–35] вызывает сомнения в силу иконографических несоответствий, парный к нему святой – неизвестен. В этом случае речь может идти о трапезундских мучениках. Скорее всего, средовек в зеленом плаще, малиновом далматике, со слегка тронутыми сединами волосами и округлой бородой – это Кандид, а рядом с ним в лиловом плаще – Валериан. Его лик обрамляют более

### ЗАПАДНАЯ АРКА



### ВОСТОЧНАЯ АРКА



Илл. 4. Схема пространственных взаимосвязей образов на западной подпружной арке собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.

Илл. 5. Схема пространственных взаимосвязей образов на восточной подпружной арке собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Рисунок автора.

темные, чем у Кандида, волосы и редкая борода. Такими святыми представлены на иконе 1597 г. из афонского монастыря Дионисиат, их память празднуется 21 января (21.05). Следующей парой, предположительно, будут лампсакские мученики Андрей и Петр, день поминовения которых приходится на 18 мая (18.09), а образы определяются иконографически. Итак, за мчч. Сергием и Вахом следуют: Евстратий и Орест, Валериан и Кандид, Петр и Андрей Лампсакские, Лавр и Флор – 18 августа (18.12); князь Михаил и боярин Федор – 20 сентября (20.01).

Большинство пар святых имеют общий день памяти, соответственно минологические связи будут нейтральными. Исключение составляют князь Владимир и Евстафий Плакида, где направление календаря пойдет с юга на север, от последнего к первому. Итак, рассмотренные образы мучеников, расположенные на южной арке, имеют следующие связи: 1) месяцесловные (влияющие на последовательность расположения в паре); 2) общего дня памяти (в семи парах).

Если сравнить составы святых восточных склонов обеих арок, то на северной арке преобладают зимние, январские святые, а на южной – летние июльские. В обоих случаях образы находятся в максимальной близости к алтарю. Их расположение в северной и южной частях храма, с правой и левой стороны по отношению к центральному нефу и царским вратам, перекликается с аналогичным программным замыслом фрески алтарной преграды Успенского собора Московского Кремля (конец XV – начало XVI в.), где исполнен цикл из более чем двух десятков святых [5, с. 70, 20 илл.]. Особенность расположения группы зимних преподобных (слева от царских врат) объяснялась исследователями наличием в северо-восточном углу собора придела Поклонения веригам апостола Петра, престольный праздник которого выпадает на 16 января [5, с. 76]. Данная гипотеза представляется неуверенной. В случае с собором Рождества Богородицы такой связи нет, его единственный, Никольский придел занимает южную апсиду. По всей видимости, принцип, которым руководствовались мастера, в обоих случаях был одинаков. Расположение преимущественно летних (июльских) святых в ферапонтовской росписи справа от царских врат соотносится с июньской и июльской памятью (единственными во всем цикле успенских фресок) преподобных Онуфрия и Сисоя Великих, расположенных аналогично по отношению к вратам в Успенском соборе [5, с. 70, 20–21 илл.]. Несмотря на то, что день памяти находящегося в этой группе прп. Макария Египетского выпадает на 19 января, вид обнаженных или властных подвижников ассоциируется в нашем восприятии с пустыней, жарой, теплом. Получается, что в двух рассмотренных фресковых циклах, состоящих из полуфигурных изображений святых, в соборах Успения и Рождества Богородицы наблюдается общая тенденция в расположении святых: зимние помещаются слева от царских врат, летние – справа. Можно предположить, что объяснение данной концепции кроется в самом храмовом пространстве, разделенном относительно центральной оси (запад – восток) на полуночную (ночную, северную, зимнюю) и полуденную (дневную, южную, летнюю) стороны. Вероятно, поэтому на подпружных арках видим в противоположных январским – июльских святых, так как эти месяцы занимают противоположащее положение в годичном календарном круге.

#### *Западная подпружная арка*

На западной подпружной арке в двух группах размещены шестнадцать святых мучениц и преподобных жен, причем последние включают и преподобномучениц (илл. 4). Идентификация усложняется отсутствием надписей изображений. Только в восьми случаях частично сохранились или просматриваются отдельные литеры, это: ЕФ[РО]СИН[ИЯ], МАКРИНА, СВЯЯТАА Ф[ЕК]ЛА, ФЕВДОРА, АЛЕКСАНДРА, ИУ[ЛИ]АНИА, [Е]ВДО[КИЯ], П[А]РАСКЕВА. Мученицы Варвара, Феодулия и Анастасия Римская не имеют надписей и были идентифицированы иконографически. На данном этапе изучения фресок подпружных арок ферапонтовского собора, именно западная арка представляет наибольшую сложность в связи с большими утратами росписи. Рассмотрим ее в направлении с юга на север: вмч. Параскева 28 октября (28.02) – Феодулия 5 февраля (05.06); Иулиания Никомидийская 21 декабря (21.04) – Евдокия Или-

опольская 1 марта (01.07); неизвестная святая – неизвестная святая; неизвестная святая – Анастасия Римская 29 октября (29.02); Александра Римская 23 апреля (23.08) – неизвестная мученица; Фекла Иконийская 24 сентября (24.01) – прп. Феодора Солунская 5 апреля (05.08); Варвара 4 декабря (04.04) – прп. Макрина 19 июля (19.11); неизвестная святая – прмц. Евфросиния 25 сентября (25.01). Получаем четыре пары святых с известными днями памяти: Параскева – Феодулия, Иулиания – Евдокия, Фекла – Феодора и Варвара – Макрина. Во всех случаях направление календарных связей совпадает и идет с востока на запад: от внешнего края арки к внутреннему. Так как принцип размещения фигур на западной арке выявлен, то учитывая иконографию можно предположить, кто был изображен в группе «неизвестных святых». День памяти мученицы расположенной рядом с Анастасией Римской должен выпасть на сентябрь – октябрь (до 29 октября). Такой святой могла быть Василиса Никомидийская с памятью 3 сентября (03.01), ее чаще всего изображают в застегнутом на груди или плече плаще-накидке, что видим на миниатюре из минология Василия II (985 г., Ватиканская библиотека, Рим), многочисленных иконах и фреске Дионисия, где светлый, оливково-зеленый плащ святой также застегнут на груди. К сожалению, лик юной девы не сохранился. Парой к мученице Евфросинии должна была быть святая, день памяти которой празднуется до 25 сентября. С большой долей вероятности, это мц. Ирина Египетская с памятью 18 сентября (18.01). Ее характерным иконографическим признаком является накинутый на плечи или покрывающий голову алый мафорий. Дионисий не использовал киноварь в открытом виде, поэтому мафорий святой Ирины написан красной охрой с последующим высветлением в пробелах. Идентификация остальных фигур на западной подпружной арке требует дальнейших исследований.

#### *Восточная подпружная арка*

Восточная арка является особенной, так как представляет собою поясные изображения родителей Богоматери Иоакима и Анну, третьего ветхозаветного патриарха Иакова и его сыновей (илл. 5). Память всех изображенных является общей и отмечается в Неделю святых праотцев в предпоследний воскресный день перед Рождеством Христовым и выпадает между 11 (24) и 17 (30) декабря. В связи с этим имеет смысл рассмотреть восточную подпружную арку целиком. Сохранились надписи: РУВИ(М), СИМИОН(Н), ИУДА, ЛЕВВИИ, ГИСИ(Θ), ВЕ[НИАМ]И(Н), АННА, ИО[СА]ХА[Р], ЗАУЛО(Н), [ДА]Н.

Ближе к зениту арки симметрично друг другу располагаются праведные Иоаким и Анна, Иаков и Рахиль. По северному склону изображены первые четыре сына Иакова от Лии: Рувим, Симеон, Левий и Иуда. Противоположную позицию на южном склоне занимают пятый и шестой – Иссахар и Завулон. На северном склоне ближе к пяте арки изображены два сына от Рахили – Иосиф и Вениамин, на южном аналогичное положение занимают усыновленные ею от служанки Валлы Дан и Неффалим<sup>2</sup>, а выше рожденные от Зельфы (служанки Лии) Гад и Асир (Быт. 29:32–35; 30:1–25). Примечательно, что Дана и Гада отличает близкая иконография. Оба на фреске имеют сходство ликом, облачены в оливковые гиматии, под которыми открываются малиново-лиловые далматики. Кроме того, ладонь левой руки у обоих раскрыта, правая же спрятана в складки плаща.

На восточной арке связь между фигурами сыновей осуществляется не по порядку появления их на свет, а по принципу родства по матери. Сыновья Лии и Рахили, как родные, так и приемные, равномерно распределены по склонам арки: по четверо Лииных и по два Рахили. Соответственно, в этом случае был применен не минологический, а историко-тематический, основанный на симметрии принцип последовательности образов.

Итак, на подпружных арках собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря был использован достаточно простой, парный принцип взаимосвязи образов друг с другом, в основе которого лежали даты поминовения святых в церковном календаре. Движение минология шло от более раннего празднования – к более позднему. Можно заметить, что в основе последовательности размещения самих пар, часто лежал принцип симметрии относительно зенита арки. В этом смысле ярким примером является восточная арка, а также размещение русских

святых в основаниях северной и южной арок<sup>3</sup>. Подтверждением служит и средоточие представителей групп мучеников на обоих склонах южной арки ближе к ее zenиту, или симметричное расположение на северной арке пар «учитель – ученик» (Досифей – Дорофей, Варлаам – Иоасаф). Образы святых жен на западной арке четко делятся по ее дугообразной оси на две симметричные группы-цепочки мучениц и преподобных. Кроме этого, Дионисием был учтен целый ряд важных моментов: 1) деление фигур

по чинам святости; 2) парное расположение святых, имеющих общий день памяти; 3) парное расположение святых, имеющих исторические или тематические связи, но разные дни поминовения; 4) и, наконец, присутствие в каждом из чинов значимых персон, делающих группы концептуально завершенными.

#### Примечания:

<sup>1</sup> Здесь и далее для прочтения надписей автором были использованы материалы описаний композиций стенописи, выполненные сотрудниками Музея фресок Дионисия Г. В. Шелковой и Е. Н. Шелковой в 80-е гг. XX в. В квадратных скобках приводятся несохранившиеся буквы, в круглых – надстрочные и подстрочные.

<sup>2</sup> На наш взгляд, первоначальная идентификация прародца Неффалима как Гада (См.: Шелкова Е. Н. Путеводитель по композициям стенописи Дионисия... [17, с. 31]) не является убедительной, так как не соответствует иконографии.

<sup>3</sup> Несмотря на то, что у восточной пяты северной арки изображены прпп. Антоний и Феодосий Великие, их иконография схожа с прпп. Антонием и Феодосием Печерскими, что отмечалось исследователями. См.: Смирнова Э. С. Роспись подпружных арок собора Ферапонтова монастыря [15, с. 226].

#### Список литературы:

1. *Вздорнов Г.И.* Волоотово: Фрески церкви Успения на Волоотовом поле близ Новгорода. М.: Искусство, 1989. 343 с.
2. *Георгиевский В.Т.* Фрески Ферапонтова монастыря. СПб.: Ком. попечительства о рус. иконописи; Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. 122 с.
3. *Герасимов Н.Н.* Фрески церкви Симеона Богоприимца в новгородском Зверином монастыре // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1978. Л.: Наука, 1979. С. 242–266.
4. *Захарова А.* Изображения святых в монументальной декорации раннехристианских и византийских храмов до XI в. // Исторические исследования. М., 2015. № 2. С. 31–62. [Электронная версия журнала]. URL: <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/18/82> (дата обращения: 15.10.2019).
5. *Зонова О.В.* О ранних алтарных фресках Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования / отв. ред. Э. С. Смирнова. М.: Наука, 1985. С. 69–86.
6. Иоанн Дамаскин, прп. Точное изложение православной веры. Кн. II, гл. VI // Азбука веры: православ. б-ка. [Электронный ресурс]. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Ioann\\_Damaskin/tochnoe-izlozhenie-pravoslavnoj-very/2\\_6](https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Damaskin/tochnoe-izlozhenie-pravoslavnoj-very/2_6) (дата обращения: 31.12.2017).
7. *Колпакова Г.С.* О росписи церкви Симеона Богоприимца в Новгороде // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М.: Наука, 1980. С. 297–304.
8. *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. М.: Наука, 1971. 408 с.
9. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. 194 с.
10. *Лифшиц Л.И.* Монументальная живопись Новгорода. М.: Искусство, 1987. 528 с.
11. *Малков Ю.Г.* Фрески Гостинополя // Древнерусское искусство: Балканы. Русь. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 351–377.
12. *Нерсисян Л.* Дионисий-иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М.: Северный паломник, 2006. 132 с.
13. *Пивоварова Н.В.* Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: иконографическая программа росписи. СПб.: АРС; Дмитрий Буланин, 2002. 256 с.
14. *Сарабьянов В.Д.* Образ священства в росписях Софии Киевской. В 2 ч. Ч. II: Программа Софийского собора и древнерусские памятники XI–XII столетий // Искусствознание. 2012. № 3–4. С. 23–93.
15. *Смирнова Э.С.* Роспись подпружных арок собора Ферапонтова монастыря. Состав фигур и замысел // К 500-летию создания фресок Дионисия в Ферапонтовом монастыре. Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М.: Северный паломник, 2005. С. 219–228.
16. *Царевская Т.Ю.* Роспись церкви Федора Стратилата на Ручью в Новгороде и ее место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. М.: Северный паломник, 2007. 616 с.
17. *Шелкова Е.Н.* Путеводитель по композициям стенописи Дионисия 1502 года в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М.: Северный паломник, 2005. 152 с.
18. *Deichmann F.W.* Frühchristlichen Bauten und Mosaiken von Ravenna. Baden-Baden: Bruno Grimm Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1958. 413 Abb.
19. *Deichmann F.W.* Ravenna, Hauptstadt Spätantiken Abendlandes. Kommentar. 11. 3. Geschichte, Topographie, Kunst und Kultur. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1989. Bd. 2.3. 384 S.
20. *Demus O.* Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium. London: Kegan Paul Trench Trubner & Co, 1947. 97 p.
21. *Gerstel S.* Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium // *Dumbarton Oak Papers*. 1998. Vol. 52. 1998. P. 89–111.
22. *Terry A., Maguire H.* Dynamic Splendour. The Wall Mosaics in the Cathedral of Eufrasius at Porec: in 2 vols. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2007. Vol. 1. 224 p.
23. *Walter C.* Art and Ritual of the Byzantine Church. London: Variorum Publications, 1982. 279 p.

#### References:

- Deichmann, F.W. (1958) *Frühchristlichen Bauten und Mosaiken von Ravenna*. Baden-Baden: Bruno Grimm Verlag für Kunst und Wissenschaft. (in German)
- Deichmann, F.W. (1989) *Ravenna, Hauptstadt Spätantiken Abendlandes. Kommentar. 11. 3. Geschichte, Topographie, Kunst und Kultur*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. (in German)
- Demus, O. (1947) *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*. London: Kegan Paul Trench Trubner & Co.
- Georgievskii, V.T. (1911) *Freski Ferapontova monastyrja [Frescoes of the Ferapontov Monastery]*. Saint Petersburg: R. Golike i A. Vil'borg Publ. (in Russian)
- Gerashimov, N.N. (1979) 'Frescoes of the Church of Simeon the God-Giver in the Novgorod Animal Monastery', in: *Pamiatniki kul'tury. Novye otkrytiia: Ezhegodnik 1978 [Cultural monuments. New Discoveries: Yearbook 1978]*. Leningrad: Nauka Publ. pp. 242–266

(in Russian)

Gerstel, S. (1998) 'Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium', in: *Dumbarton Oak Papers*, 52, pp. 89–111.

Ioann Damaskin, prp. An exact exposition of the Orthodox [Online]. azbyka.ru. Available at: [https://azbyka.ru/otechnik/Ioann\\_Damaskin/tochnoe-izlozhenie-pravoslavnoj-very/2\\_6](https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Damaskin/tochnoe-izlozhenie-pravoslavnoj-very/2_6) (accessed: 31 January 2017)

Kolpakova, G.S. (1980) 'About the painting of the Church of Simeon the God-Giver in Novgorod' in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Monumental'naia zhivopis' XI–XVII vv. [Ancient Russian art. Monumental painting of the 11–17 centuries]*. Moscow: Nauka Publ., pp. 297–304. (in Russian)

Lazarev, V.N. (1971) *Vizantiiskaia zhivopis' [Byzantine painting]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)

Lazarev, V.N. (1986) *Istoriia vizantijskoj zhivopisi [The History of Byzantine Painting]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

Lifshits, L.I. (1987) *Monumental'naia zhivopis' Novgoroda [Monumental painting of Novgorod]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

Malkov, Ju.G. (1995) 'Frescoes of Gostinopolie', *Drevnerusskoe iskusstvo: Balkany. Rus' [Ancient Russian art: The Balkans. Russia]*. Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., pp. 351–377. (in Russian)

Nersesjan, L. (2006) Dionisii-ikonnik i freski Ferapontova monastyrja [Dionisy the Icon painter and frescoes of the Ferapontov Monastery]. Moscow: Severnyi palomnik Publ. (in Russian)

Pivovarova, N. V. (2002) *Freski tserkvi Spasa na Nereditse v Novgorode: ikonograficheskaia programma rospisi [Frescoes of the Church of the Savior on Nereditsa in Novgorod: iconographic program of painting]*. Saint Petersburg: ARS; Dmitrii Bulanin Publ. (in Russian)

Sarab'ianov, V. D. (2012) 'The image of the priesthood in the paintings of St. Sophia of Kiev. At 2 p.m. II: The program of St. Sophia Cathedral and ancient Russian monuments of the 11–12 centuries'. *Iskusstvoznanie [Art studies]*, 3–4, pp. 23–93. (in Russian)

Shelkova, E. N. (2005) *Putevoditel' po kompozitsiiam stenopisi Dionisiia 1502 goda v sobore Rozhdestva Bogorodicy Ferapontova monastyrja [A guide to the compositions of Dionysius' 1502 wall painting in the Cathedral of the Nativity of the Virgin of the Ferapontov Monastery]*. Moscow: Severnyi palomnik Publ. (in Russian)

Smirnova, Je. S. (2005) 'Painting of the arches of the cathedral of the Ferapontov Monastery. The composition of the figures and the idea', in L. I. Lifshic (ed) *K 500-letiju sozdaniia fresok Dionisiia v Ferapontovom monastyre. Drevnerusskoe i postvizantijskoe iskusstvo. Vtoraja polovina XV – nachalo XVI veka [On the 500th anniversary of the creation of the frescoes of Dionysius in the Ferapontov Monastery. Old Russian and post-Byzantine art. The second half of the 15 – the beginning of the 16 century]*. Moscow: Severnyi palomnik Publ., pp. 219–228. (in Russian)

Terry, A. (2007) Maguire, H. *Dynamic Splendour. The Wall Mosaics in the Cathedral of Eufraasius at Porec: in 2 vols.* Pennsylvania: Pennsylvania State University Press. Vol. 1.

Tsarevskaya, T.Yu. (2007) *Rospis' tserkvi Fedora Stratilata na Ruch'uu v Novgorode i ee mesto v iskusstve Vizantiii i Rusi vtoroi poloviny XIV veka [The painting of the Church of Fyodor Stratilat on the Stream in Novgorod and its place in the art of Byzantium and Russia of the second half of the 14 century]*. Moscow: Severnyi palomnik Publ. (in Russian)

Vzdornov, G. I. (1989) *Volotovo: Freski tserkvi Uspeniia na Volotovom pole bliz Novgoroda [Volotovo: Frescoes of the Assumption Church on Volotovo field near Novgorod]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

Walter, C. (1982) *Art and Ritual of the Byzantine Church*. London: Variorum Publications.

Zakharova, A. (2015) Images of saints in the monumental decorations of early Christian and Byzantine churches before the XX century [Online]. *historystudies.msu.ru* Available at: <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/18/82> (accessed: 15 October 2019)

Zonova, O.V. (1985) 'About the early altar frescoes of the Assumption Cathedral', in: S. Smirnova (ed.) *Uspenskii sobor Moskovskogo Kremlya. Materialy i issledovaniia [Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. Materials and research]*. Moscow: Nauka Publ., pp. 69–86. (in Russian)

УДК 75.047; 76.01

DOI: 10.24412/2686-7443-2023-2-49-62

**Подлипенцева Ксения Игоревна**, аспирант. Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина; методист научно-просветительного отдела. Государственный Эрмитаж. Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. podlipentceva@yandex.ru. ORCID: 0009-0000-0190-4894

**Podlipentseva, Kseniya Igorevna**, PhD student. St. Petersburg Ilya Repin Academy of Fine Arts; manager of the Scientific and educational department. The State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaia Emb., 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. podlipentceva@yandex.ru. ORCID: 0009-0000-0190-4894

## ХТОНЬ И РОМАНТИКА: ТИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ПЕТЕРБУРГСКОМ ПЕЙЗАЖЕ РОССИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ 1980-2010 ГОДОВ

## CHTHON AND ROMANCE: TYPES OF ARTISTIC SPACE IN THE ST. PETERSBURG LANDSCAPE OF RUSSIAN ARTISTS IN 1980-2010

**Аннотация.** Статья посвящена проблемам типологии петербургского пейзажа в искусстве 1980–2010 гг. На примере работ нескольких художников, автор рассматривает пространство Петербурга в искусстве рубежа XX–XXI вв. и предлагает свою версию классификации петербургского пейзажа. Автор выделяет такие категории в типологии петербургского пейзажа, как художественно-эстетическое пространство, пространство времени, фантастический пейзаж и литературный Петербург. Каждая из этих категорий обладает своими характерными чертами и, вместе с тем, находит ярко индивидуальное воплощение в творчестве современных художников. Для анализа выбраны фигуры наиболее знаковых художников, в творчестве которых образ Петербург занимает главенствующее место. В предложенной автором классификации иконографических типов петербургского пейзажа наблюдается трансформация образа города в зависимости от индивидуальной творческой задачи каждого автора, однако большинство художественных экспериментов и авторских стилей имеет плотную связь с историко-культурным пространством Петербурга. В современном нам искусстве интерес к пространству Петербурга не исчез. Можно предположить, что в дальнейшем выделенные автором иконографические типы Санкт-Петербурга продолжат развиваться, кроме того мы сможем наблюдать зарождение новых иконографических типов петербургского пейзажа.

**Ключевые слова:** искусствоведение, искусство XXI века, иконография пейзажа, городской пейзаж, метафизика пространства, типология пейзажа, Санкт-Петербург, иконографические типы петербургского пейзажа.

**Abstract.** The article is devoted to the problems of the typology of the St. Petersburg landscape in the visual art of 1980–2010. On the example of the works of several artists, the author studies the space of St. Petersburg in the art of the turn of XX–XXI and offers his own version of the classification of the St. Petersburg landscape. The author singles out such categories in the typology of the Petersburg landscape as artistic and aesthetic space, space of time, fantastic landscape and literary Petersburg. Each of these categories has its own characteristic features and, at the same time, finds a brightly individual embodiment in the work of contemporary artists. The author chooses for analysis the most iconic figures: first of all, artists, in whose work the image of St. Petersburg occupies a dominant place. In addition, the selected authors are marked by recognized merits in the field of artistic activity. In the classification of types of the St. Petersburg landscape proposed by the author, there is a transformation of the image of the city depending on the individual creative task of each author, however, most of the artistic experiments and author's styles have a close connection with the historical and cultural space of St. Petersburg. In contemporary art, interest in the space of St. Petersburg has not disappeared; both the authors discussed in the article and many other artists continue to work in this area. Therefore, it can be assumed that in the future the types of St. Petersburg identified by the author will continue to develop, in addition, with a high degree of probability we will be able to observe the emergence of new types of the St. Petersburg landscape.

**Keywords:** art history; art of the 21st century, landscape iconography, city landscape, metaphysics of landscape, classification of landscape, St. Petersburg, iconographic types of the St. Petersburg landscape.

Отражение образа Санкт-Петербурга в искусстве — тема невероятно обширная, её освещению в искусствоведческом ключе посвящена не одна монография. Предметом данной работы станет более узкий и вместе с тем менее изученный вопрос — типология петербургского пейзажа в искусстве рубежа XX–XXI веков.

Жанр городского пейзажа зачастую является уникальным срезом окружающей действительности, творческого восприятия не только топографической, но и социальной среды. Художники, пожалуй, наиболее полно ощущают, что город — это не просто совокупность построек и ансамблей, но и населяющие его люди, моменты повседневной жизни, культурные

традиции и так далее. В случае Петербурга мы и вовсе можем говорить об особом феномене в пространстве русской культуры.

С самого начала своего существования Петербург становится явлением уникальным, «умышленным городом», рождённым в одночасье по замыслу одного человека, что «должно быть расценено как событие в истории цивилизации крайне редкое» [10, с. 22]. С момента основания разнятся и субъективные оценки города, вплоть до диаметрально противоположных. Многообразии трактовки образа города особенно усиливается в конце XX — начале XXI века. Нам представляется возможным разделить интерпретации образа города на

крупные обобщённые группы, внутри каждой из которых тема города находит своё уникальное отражение в творчестве конкретного художника, но, вместе с тем, имеет схожие черты с произведениями других авторов. Безусловно, эти группы не имеют жёстких границ, и творчество одного автора может охватывать сразу несколько выделенных нами блоков, а также сами группы могут пересекаться. Такая систематизация позволит составить цельное представление о развитии темы Петербурга в изобразительном искусстве рассматриваемого периода и выявить ее закономерности, тенденции и особенности.

Прежде всего следует выделить образ Петербурга как художественно-эстетического пространства, реализующегося авторами на стыке реалистического, исторического и даже символического городского пейзажа. Реалистическое направление в петербургском пейзаже уже не несёт сугубо исторически-документальный характер. Реалистические пейзажи зачастую приобретают глубокую поэтичность, выражают через изображение конкретной местности внутреннее состояние автора. Таким образом в рамках данного направления мы наблюдаем не меньшее разнообразие, чем в других выделенных нами группах петербургских пейзажей.

Следующие из выявленных нами типов пейзажа выделяются по критерию времени. В них Петербург представлен пространством времени — историческим пейзажем, а также пластом «безвременья». К последней группе данного типа пейзажа — «город будущего» — можно отнести работы, посвященные новым строящимся районам, кипучей жизни большого города, а также футуристическим элементам-фантазиям на тему развития облика Петербурга в будущем.

Ещё одну группу, выделенную нами в иконографии петербургского пейзажа, можно обозначить как «фантастический пейзаж». В нем пространство города переходит в категорию условных образов, передающих скорее состояние, нежели место. Возможен также и другой вариант — включение фантастических мотивов в привычный и знакомый зрителю пейзаж, что создаёт яркий контраст и порождает ощущение сюрреальности происходящего.

К «фантастическому пейзажу» близко подходит следующая группа, которую можно определить как «литературный Петербург». Она представлена преимущественно книжной графикой или произведениями изобразительного искусства по мотивам литературных произведений. Прежде всего, речь идёт об иллюстрациях к петербургским произведениям классиков русской литературы, чьи имена уже давно стали нарицательными для обозначения образов города: Пушкина, Гоголя, Достоевского.

Такой видится нам возможная систематизация иконографии Санкт-Петербурга в визуальном искусстве 1980–2010 гг. Каждая группа будет рассмотрена нами отдельно на примерах работ нескольких художников, в чьем творчестве, во-первых, тема петербургского пейзажа является одной из центральных, во-вторых, специфика художественного пространства пейзажей позволяет говорить о них как о репрезентативных для того или иного типа. Третьей причиной выбора круга авторов стала недостаточная изученность работ большинства из них; отдельные имена и произведения вводятся нами в научный оборот впервые.

### 1. Петербург как художественно-эстетическое пространство

Петербург с момента своего основания становится не только источником вдохновения для художников, но и сам, как общественное и культурное пространство, нуждается в постоянной эстетической проработке городских локаций. При этом уникальной особенностью становится целостность города, сознательно строившегося как единое эстетическое пространство, подчиненное общей идее. Исторический центр города формировался как сложенное полотно: новые элементы традиционно для петербургской культуры тщательно вписываются в существующую застройку не только как топографическую карту, но и как визуальную картину. Всё это придаёт историческим районам Петербурга общепризнанный статус шедевра мировой культуры, который принято рассматривать как цельное произведение искусства, к которому на протяжении веков лучшие художники добавляли свои штрихи.

### 1. 1. Искусство в городе и город в искусстве. Монументальные произведения группы ФоРУС в городской среде и станковая живопись Н.П. Фомина

Среди многочисленных монументальных работ, украсивших Санкт-Петербург в 1980–2010 гг., важное место занимают произведения, созданные творческой группой ФоРУС. ФоРУС — объединение четырех художников академической школы: Н.П. Фомина (р. 1949), С.Н. Репина (р. 1948), И.Г. Уралова (р. 1948), В.В. Сухова (1949–2023).

В начале 1980-х гг. творческая активность группы ФоРУС находится на пике. Художники, уже получившие признание публики, продолжают работать на благо любимого города и совершенствоваться в своём творческом методе. Одним из основных заказчиков монументальных произведений в этот период выступает Санкт-Петербургский метрополитен. В 1980–2010 гг. участники группы оформляют станции «Улица Дыбенко», «Озерки», «Достоевская», «Крестовский остров». Необходимо отметить характерный для группы синтетический подход к сочетанию различных видов искусств: архитектурные, декоративные и живописные элементы в работах группы органично дополняют друг друга и создают целостное произведение.

Среди произведений группы ФоРУС, посвященных Петербургу, выделяются мозаики «Гимн городу» на фасаде и живописные панно «Музыка города» в фойе гостиницы «Ленинград» (ныне «Санкт-Петербург»), а также 17 живописных плафонов «Хранители города» и 7 монументальных картин «Петербургские карнавалы» в интерьерах воссозданной гостиницы «Англетер». Центральными персонажами росписей плафонов художники, принимая во внимание исторический контекст, выбирают «хранителей города» — символические фигуры, олицетворяющие общее дело сохранения Петербурга как величайшего художественного произведения. «Петербургские карнавалы» представляют собой яркий пример театрализации, свойственной петербургскому академическому искусству рубежа XX–XXI веков. Произведения серии отличает стилизованная условность, их пространство, хоть и включает в себя отдельные элементы петербургского пейзажа, по сути плоско и может трактоваться как театральная занавес или задник декорации.

Отдельно необходимо отметить работы, не только включенные в петербургский пейзаж как элементы монументального оформления городских пространств, но и изображающие пейзажи Северной столицы. Прежде всего, это живописное панно «Музыка города» в фойе концертного зала гостиницы «Санкт-Петербург». На трех монументальных холстах изображены женские фигуры в античных тогах, играющие на различных инструментах. За их спинами художники помещают характерные петербургские пейзажи — авторы концентрируются на узнаваемых образах, ставших символами города на Неве: от Петропавловской крепости до «дома-утюга». Главное достоинство этих произведений — в рождающихся у зрителя благодаря тональности и настроению пейзажа звуковых ассоциациях. В петербургском пейзаже здесь в прямом смысле закодирована музыка, инструменты на переднем плане лишь дают подсказку относительно техники исполнения, однако тональность, эмоциональная составляющая, интенсивность звучания — всё это считается именно с пейзажа. Правая часть триптиха встречает зрителей лиричным дуэтом виолончели и скрипки. На левой стороне холста помещена фигура с виолончелью — смычок исполнительницы опущен, как будто невидимый дирижер дает паузу, но мы ещё слышим в воздухе отголоски затихающей мелодии. Позади — одинокая фигура на мосту, выделяющаяся на фоне темной стены характерного петербургского «треугольного» дома. Минималистичный ночной пейзаж не может не напомнить атмосферу петербургских произведений Ф.М. Достоевского, визуальный ряд знаменитых иллюстраций М.В. Добужинского к повести «Белые ночи». В правой части холста меланхоличной виолончели готовится вторить скрипка — смычок уже занесен над струнами. Вид моста через Зимнюю канавку на заднем плане мы наблюдаем в тихий снегопад. Мелодия скрипки, готовая сорваться и закружиться в воздухе вместе со снежинками, наполнена уже не столько светлой грустью, сколько романтическим предчувствием весны, которое символизируют двое влюбленных, любующихся снегопадом на мосту.



Илл. 1. Фомин Н.П. Ночь на канале Грибоедова. 2006. Х., м. 100×120. Изображение предоставлено автором.

Торжественно звучит центральная часть триптиха, композиция которой разделена на три части массивным силуэтом колонны на заднем плане. Слева — ещё одна виолончелистка; смычек в руках девушки занесен над струнами, его восходящая линия намекает на мажорную тональность композиции. Этому ощущению вторит и пейзаж, изображающий один из главных символов Петербурга — разведенные мосты, обрамляющие холст и созвучные заданной смычком восходящей линии. Над мостами и гладью Невы разрываются яркие вспышки салютов — Город празднует. Более спокойные, умиротворяющие ноты добавляет фигура с арфой в правой части холста. На заднем плане вновь пейзаж Невы и крылья разведенных мостов — мы видим город ранней весной, в момент ледохода. Белые геометрические фигуры льдин напоминают о холоде зимы, но в то же время и о постепенном пробуждении и скором приходе весны. Это настроение как будто подхватывается нежной, но звучной мелодией арфы. В центре холста художники помещают единственную фигуру без музыкального инструмента — молодую женщину, держащую на руках младенца. Ребенок спокоен и задумчив, он как будто вслушивается в музыку города, заменяющую ему колыбельную.

Правая часть триптиха встречает нас сменой тональности. Тревожная, еле слышная мелодия свирели звучит у стен Петропавловской крепости, на фоне серой громады бастиона которой упрямо стоит под пронизывающим ветром хрупкая фигура со штыком в руке — эта композиция ясно отсылает зрителя к трагической странице истории города — блокаде Ленинграда, дает услышать напряженную, скорбную

мелодию, где-то в глубине которой еле слышно проступает надежда. Во второй части холста художники помещают женскую фигуру, играющую на валторне. Тональность внутренней музыки картины резко меняется — теперь это громогласные звуки, перекрывающие шум волн, бушующих и бьющихся о гранит набережной стрелки Васильевского острова на заднем плане. Старинный парусник опасно кренится под ударами непогоды, скрип мачт и вой ветра создают музыкальное крещендо, кульминацией которого становится громовой раскат и вспышка молнии, выхватывающая пейзаж из темноты.

Завершая разговор о монументальном искусстве группы «ФОРУС», отметим ещё одну знаковую работу — мозаичное панно на станции метро «Достоевская», выполненное из натурального камня в выразительной графичной манере. Монохромное цветовое решение создает резкие переходы между тенями и освещенными участками, задающие острый, напряженный ритм композиции. Художниками найден сильный и, при всем минимализме изобразительных средств, органично ложащийся на восприятие Петербурга Ф.М. Достоевским, образ.

В станковой живописи ФОРУСовца Никиты Петровича Фомина петербургский пейзаж занял одно из центральных мест и получил особое прочтение. В его пейзажах, даже небольшого формата, ощущается монументальное начало, строгий ритм архитектоники Петербурга. Объемы зданий художник пишет в несколько упрощенной форме, ясно воспринимаемая геометрия петербургской застройки, в то же время яркости работам добавляет колористическое решение. Стоит



Илл. 2. Егоров В.В. Летний день на Английском проспекте. 2015. Х., м. 130×180. Изображение предоставлено автором.

отметить сильное влияние феномена театральности на станковое искусство Никиты Фомина, что закономерно: художник многие годы преподаёт живопись в театральной мастерской Академии художеств. При такой близости сценическому искусству, художник не может не ощущать обострившуюся на рубеже XX–XXI веков потребность в театрализации действительности.

Симбиоз восприятия петербургского пейзажа как монументальной картины и как декораций необыкновенного спектакля превращает Петербург в произведениях Н.П. Фомина в абсолютно особенное эстетическое пространство. Пейзажи художника изображают, с одной стороны, вполне реальные топографические точки, с другой — переданные с помощью цветовых пятен ощущения. Например, картина «Ночь на канале Грибоедова» (илл. 1) погружает зрителя в тёмное, давящее пространство. Колорит выдержан в иссиня-чёрных, охристых и грязновато-розовых оттенках. Композиционно пейзаж «зажимается», ограниченный плотным рядом домов, резко обрубаяющих глубину холста, решеткой моста, выходящей практически на передний план, не оставляющей свободного пространства для входа в картину, и вертикалью темного ствола дерева, занимающего правую часть картины. Сверху нависает объём плотного чёрного неба с редкими просветами в свинцовых облаках. Неожиданно в этом вещественно-плотном тёмном пространстве резким золотым пятном вспыхивают крылья грифонов, охраняющих Банковский мостик. Золотые рефлексы перескакивают на грязно-охристую штукатурку ближайших домов, превращая их из урюмых тёмных коробок в сверкающие сокровища. Внезапно обезлюдивший и показанный художником ноктюрн, вызывает у зрителя ощущение случайно подсмотренной сцены из внутренней, мистической жизни города, протекающей вдали от людских глаз.

Стоит отметить, что подобным образом строятся большинство городских пейзажных работ Н.П. Фомина: художник решает их в нескольких основных цветах, что подчерки-

вает целостность пейзажа, его собранность, подчиненность единой идее. Чаще всего показанные в тёмное время суток, пейзажи Никиты Фомина мастерски передают настроение: от мистического возбуждения до меланхоличной светлой грусти, от уюта и спокойствия спящего родного двора, до неприветливости промозглых петербургских улиц. Именно это глубокое понимание настроения родного города, нашедшее отражение как в станковой живописи Н.П. Фомина, так и в его совместных с другими участниками группы «ФОРУС» монументальных работах, и является одним из основных качеств, определяющих особенный авторский подчёрк художника.

### 1.2. Эстетика непарадного Петербурга в станковой и акварельной живописи: творчество Виктора Егорова и Владимира Колбасова

Особым эстетическим пространством в конце XX — начале XXI в. становится пространство так называемого «непарадного Петербурга». Оно появляется в качестве противовеса «открыточным» видам достопримечательностей и формирует отдельный пласт восприятия города ещё на рубеже XIX–XX вв. Спустя век непарадный пейзаж вновь обретает особую популярность, однако концептуальный подход художников к, казалось бы, аналогичным сюжетам, претерпевает серьёзные изменения. Глубокие дворы-колодцы и массивные брандмауэры домов, возвышающиеся монолитной громадой над головами прохожих, давно стали такими же «визитными карточками» Петербурга, как и парадные ансамбли площадей и дворцов или разводные мосты. В искусстве рубежа XX–XXI вв. мы можем наблюдать парадоксальную двойственность образа: нельзя сказать, что ощущение скрытого трагизма, тревожного предчувствия меняющейся реальности полностью исчезает из непарадных пейзажей, однако вместе с тем подобные произведения берут на себя функцию характерно петербургской эстетики,



Илл. 3. Егоров В.В. Двор-колодец. Погружение в сумрак. 2020. Х., м. 170×190. Изображение предоставлено автором.

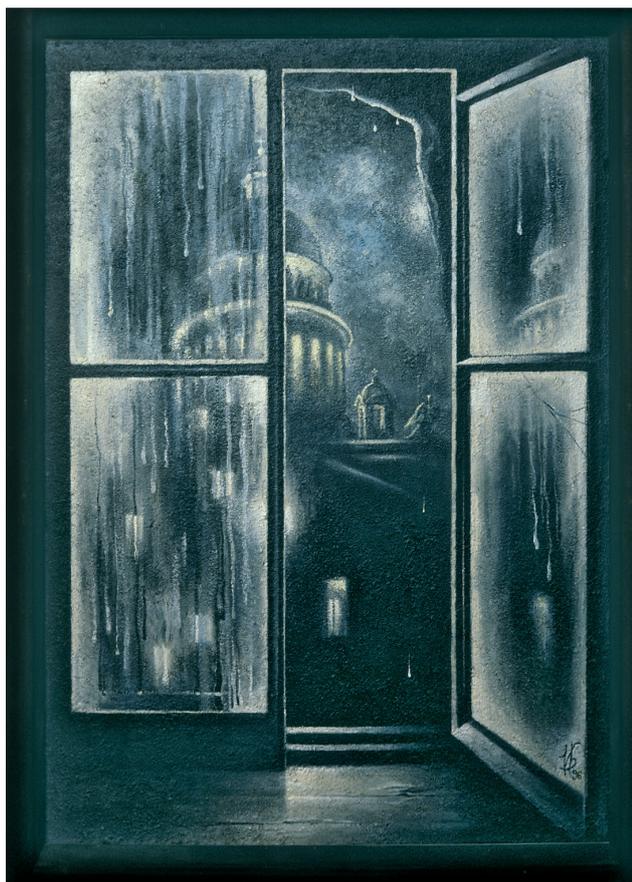
отличительной черты города, предмета гордости и любования.

Яркий пример образа непарадного Петербурга как эстетического пространства мы можем найти в творчестве Виктора Валерьевича Егорова (р. 1972). В.В. Егоров создаёт удивительную галерею образов петербургских дворов: обшарпанных стен с проступающей сквозь отсыревшую штукатурку кирпичной кладкой, проржавевших и выгоревших на солнце крыш, величественной и запустелой красоты узких тупиков. По словам самого художника, эти «нестандартные», но притягивающие его своей особой атмосферой и эстетикой виды постепенно исчезают: то здесь дом покроют новой, блестящей и чистой, но такой скучной штукатуркой без характерных графичных трещин и пятен обнажившейся кладки, то там срубят дерево, так интересно изгибавшееся у глухой стены чёрным силуэтом<sup>1</sup>. В.В. Егоров видит своей миссией сохранение этого ускользающего очарования Петербурга, ведь если не зарисовать приглянувшийся вид сегодня — кто знает, до какой степени он преобразится на следующий день.

Отличительной особенностью художника является способность «схватывать» цельный образ изображаемой среды. Каждый двор, каждый городской закоулок в работах автора имеет собственное, узнаваемое лицо. При всём эстетическом единстве пространства, возникающего в картинах В.В. Егорова, художник способен в каждой работе передать уникальное ощущение от восприятия вполне конкретного места. Так, в картине «Летний день на Английском проспекте» (илл. 2) зритель видит залитый

солнцем двор. Роль центральной доминанты берёт на себя монолитная вертикаль брандмауэра, при этом за счёт яркой проработанной фактуры громада стены не выглядит однородно-скучной, напротив — кажется живой, как ствол гигантского дерева, покрытый многовековой корой. Чуть в глубине находятся другие корпуса здания — их фасады смотрят на зрителя многоглазием окон, отдельными акцентами становятся вспышки белых стеклопакетов среди рядов потемневших от времени деревянных рам. Город в этой работе мы видим глазами местного жителя, лениво оглядывающего знакомый двор в тёплый летний день.

Совершенно иное впечатление, несмотря на композиционную схожесть, производит пейзаж «Двор-колодец. Погружение в сумрак» (илл. 3). Центральным вертикальным акцентом также является глухая стена брандмауэра, однако в этой работе она, напротив, находится дальше всего от зрителя, визуально углубляя пространство холста, как будто затягивая смотрящего в зарождающуюся воронку. Центральную стену плотно обступают боковые. Почти лишённые окон, они выдвигаются на передний план, замыкают собой пространство холста в тесный тупик, нависают над зрителем своей тяжестью. Хотя архитектурная геометрия и построена на прямых линиях — вертикалях стен — кажется, что плоские крыши тянутся друг к другу в желании схлопнуться, сдавить пустынный двор в крошечную точку, как мифические скалы Симплегады. Чем дальше мы вглядываемся в полотно, тем неудобнее становится смотреть на, казалось бы,



Илл. 4. Бируля И.М. Тишина. 1998. Х., м. 110x80. Изображение предоставлено автором.

Илл. 5. Бируля И.М. Всё проходит. 1996. Х., м. 90x65. Изображение предоставлено автором.

будничный пейзаж: серое низкое небо практически недостижимо за вздымающимися плоскостями брандмауэров, тёмные щели между домов кажутся ещё более плотными, чем грязно-охристые стены, а светлый акцент отразившего случайный луч оконного стекла на фоне чёрных провалов соседних окон напоминает внезапно открывшийся глаз существа, ошибочно принимаемого нами доселе за неодолеваемую каменную глыбу. В сравнении с предыдущей рассмотренной нами работой этот пейзаж производит диаметрально противоположное впечатление, переворачивая будничность и обжитость пространства, превращая его в отчасти ирреальный сюжет. В работах Виктора Егорова пейзаж — не просто документальное отображение реальности, но история, способная на диалог со зрителем.

Совершенно другой тип неадаптированного петербургского пейзажа мы можем найти в акварельных работах Владимира Николаевича Колбасова (р. 1960). Художник пишет, преимущественно, старые петербургские улочки, характерные дворы, неровные ряды крыш. В своём творчестве В.Н. Колбасов придерживается убеждения, что необходимо не «зарисовывать» Петербург, а видеть его, пропускать через себя — только тогда город трансформируется в сознании автора, и «художник рисует не просто пейзаж, а Петербург, который видит в себе»<sup>2</sup>.

В.Н. Колбасов внимательно работает с натурой, регулярно выходя на улицы Петербурга на пленэры, однако законченные произведения создаёт в своей мастерской, по памяти, тщательно конструируя пейзажи из элементов городской среды и дополняя своими фантазиями и картинами прошлого. Автор изображает пейзаж так, как он хотел бы, чтобы выглядело окружающее пространство. При этом нельзя сказать, что он сильно отходит от натуры в работах городской серии. По мнению автора, реалистическая техника может обращаться к реальности как к основе, непреложному фундаменту или же к реальности как к впечатлению от окружающей среды — В.Н. Колбасов работает со вторым вариантом. Пейзажи знаменитых петербургских дворов и узких улочек связаны в творчестве художника прежде всего с темой детства, поэтому имеют, скорее, светлое звучание — иногда мажорное, иногда с налётом тихой меланхолии, тоски по ушедшему времени. В.Н. Колбасов показывает Петербург глазами ребёнка, ещё не разучившегося удивляться картинам городской жизни и замечать особое волшебство в силуэтах домов, замкнутых мирах дворов-колодцев и не слишком опрятных, но таких родных улицах, что позволяет говорить о пересечении художественного пространства его работ со следующим типом петербургского пейзажа — пространством времени.

## 2. Петербург как пространство времени

В пейзажах, относящихся к данной группе, мы сталкиваемся с особым пространством — пространством города во времени. Богатая трёхсотлетняя история Петербурга не могла не привлечь к себе внимание художников, однако не реже исторического пейзажа в работах художников встречаются пространство безвременья и образ Петербурга как города будущего.

### 2.1. Время и безвременье: Петербург в работах И.М. Бируля и Е.И. Ухналёва

Петербургский пейзаж неизбежно существует в контексте времени, но также и за его рамками. Прошедшие эпохи в Петербурге не исчезают бесследно, а лишь врастают глубже в шершавый гранит набережных и тонкий сумрак белых ночей. Они незаметны для беглого взгляда, но различимы для человека, тонко чувствующего природу города. Ярким примером отражения феномена «истории безвременья» можно назвать творчество художницы Ирины Михайловны Бируля (р. 1944). Ее картины узнаются с первого взгляда как благодаря авторскому техническому методу работы с плоскостью холста, так и характерному, можно даже сказать уникальному кругу тем. Основная тема творчества художницы, неизменно присутствующая и в таинственных пейзажах петербургских улиц, и в полумраке интерьеров петербургских квартир, и в портретах населяющих их вещей — «Время»<sup>3</sup>. Время как центральный герой картины, как осознание быстротечности и хрупкости сущего, и вместе с тем — как особая субстанция, из которой состоит Петербург: нечто, не замыкающееся на наборе отдельных домов, улиц и комнат, а



Илл. 7. Ветрогонский А.В. Красный пейзаж. 2014. Холст, смешанная техника. 75х90. Изображение предоставлено автором.

сплавленное в единое пространство, парадоксально родственное категории безвременья, достигая его путем включения в себя всех временных пластов петербургской истории единомоментно.

В серии «Мой город» пейзажи подернуты неизменной дымкой. Они проступают перед зрителем сквозь сумрак белых ночей, струи дождя, спирали метели или просто некое туманное пространство, с которым город срастается, растворяясь в воздухе. Художница пишет известные петербургские виды: реки и каналы, Петропавловскую крепость, Исаакиевский собор – таинственные и как будто затуманенные даже в ясную погоду, они, несомненно, очень далеки от «открыточных» видов городских красот, – но центральным мотивом пейзажа в творчестве И.М. Бирюля становятся укромные, зачастую даже запущенные уголки родного города. Исаакиевский собор чаще всего скромно выглядывает из-за нагромождения крыш, протянувших к небу отростки телевизионных антенн с раскинувшейся между ними паутиной проводов (илл. 4), а вместо широких перспектив проспектов зрителя ждут анфилады изломанных дворов, проступающие сквозь ветшающие арки.

Любопытно, что парадный облик города в работах художницы постоянно растворяется в белесой хмари, превращаясь в прекрасный, но бестелесный мираж, в то время как изображения неприметных дворов с их мусорными баками и проржавевшими козырьками парадных считаются куда более вещественно и материально. Например, произведения из серии «Белые ночи», посвященные знаменитым петербургским набережным, выглядят до того невесомо, что кажутся хрупкими предрассветными сновидениями.

В серии «Мои дворы», напротив, зритель выступает уже не в роли восторженного сновидца – скорее мы примеряем на себя восприятие усталого прохожего, сворачивающего к

знакомой двери в свой дом. Пространство сумрачных, но таких близких и по-своему уютных дворов затягивает зрителя вглубь картины, к тусклому свету лампочек под навесами и тёплым отблескам в окнах. В пейзажах по-прежнему нет людей, но на этот раз есть следы их присутствия: небрежно сложенные в углу ящики, мусорный бак, освещенные окна. Всё это выступает из привычного полумрака, казалось бы, так отчетливо и по-домашнему буднично. Но, вглядываясь в картину, зритель постепенно всё больше поддается сомнению: а есть ли кто-то за горящими окнами? Одинокие источники света, брошенные ненужные вещи, отслужившие свой век... Мы как будто заглядываем в комнату, из которой ушли хозяева, так и оставив вещи на привычных местах – ощущение, схожее с сюжетом сна быть может даже в больше степени, нежели жемчужные призрачные пейзажи.

Петербург в картинах И.М. Бирюля – это не место. Это состояние, течение и вместе с тем статика, ощущение постоянно ускользающего момента – вечности в ипостаси безвременья. Неслучайно второй крупной темой в творчестве художницы становится образ окна. В картине «Ожидание» перед треснувшим оконным стеклом кем-то оставлена ещё дымящаяся сигарета, в «Предчувствии» на потрескавшейся раме, оскалившейся шипами осколков, висит чистая белая рубашка, готовая «к выходу в свет» – за этими, казалось бы, маленькими деталями чьей-то жизни кроется не просто история, но само ощущение времени, текущего сквозь городские окна.

Ещё один часто встречающийся в творчестве И.М. Бирюля образ, который формирует отдельный цикл работ – образ ворот или арки. Отчасти он родственен образу окна, но если окно – это взгляд на время изнутри жизни человека, то ворота, дверь или проход – устойчивый символ появления или ухода. Названия работ этой серии чуть ли не чаще других апеллируют

к категории времени. Изображение скрипучей двери из потрепанных и полусгнивших досок носит название «Старость»; дигтих с аркой, поддерживаемой строительными лесами, и другой аркой — разрушенной и пребывающей в полном запустении — говорит зрителю: «Всё проходит...» (илл. 5), «И это пройдёт...»; изысканное изображение витых кованых ворот в стиле северного модерна называется «Серебряный век»; другие кованые ворота, еле различимые сквозь порывы выюги и плотно закрытые, автор подписывает «Рождество». Все эти работы так или иначе рассказывают о том, что ушло, или о том, что грядёт.

Можно отметить, что петербургские картины Ирины Бируля (в особенности цикл работ, посвященный образу двери или арки) перекликаются с творчеством другого петербургского художника — Евгения Ильича Ухналёва (1931–2015). В его городских пейзажах складываются сюжеты, в которых соединяются прошлое, настоящие и будущее. Классическая петербургская архитектура зарастает корнями неведомых растений, заматывается снегом, дома погружаются во мрак. Петербург, с его органической связью архитектурных построек с природным ландшафтом, ощущением простора и соразмерности человеку, захватывает сознание художника. Е.И. Ухналёв тонко чувствует сложную метафизическую природу города. Человеческая воля выступает лишь исполнителем, которому недоступно понимание истинного значения и цели существования этих вещей.

Интересно проследить, как авторы в схожих по тематике и идейной составляющей произведениях по-своему прорабатывают один и тот же устойчивый образ арки, ворот или двери как прохода, коридора в пространстве «было-будет». Например, на листе Е.И. Ухналёва «Дорога в никуда» изображена арка старинного дома, написанная в охристо-зеленоватых оттенках. Арка выписана до мельчайших деталей, рассматривать которые можно долго, но взгляд зрителя, как будто помимо воли, притягивает открытая часть проема, за которой виднеется только непроглядная темнота. Эта темнота не кажется пустой, напротив — чувствуется, как она размеренно дышит, слегка шевелится и, кажется, вот-вот хлынет наружу и, в то же время, никогда не выйдет на свет, так и оставаясь непостижимой тайной. Графический силуэт только усиливает это впечатление: поверхность арки плотно обвита проводами, напоминающими корни (ещё один образ, часто встречающийся в работах автора).

Существенное отличие этой работы от произведений цикла «Арки» И.М. Бируля заключается в положении зрителя в пространстве картины. В работе Е.И. Ухналёва зрительское внимание сконцентрировано на темнеющем проходе [8, с. 5]. Формально он не отгорожен от нашего взгляда металлической сеткой ворот или тяжелыми дверными створками, однако художник выстраивает вполне материальную и куда более плотную «стену» за счёт цветового решения — темнота внутри арки воспринимается как нечто вещественно-плотное, не пропускающее наше внимание дальше положенного рубежа. Зритель как бы остаётся за границей некоего гиперпространства, подсознательно ощущаемого, но не визуализируемого, недоступного для сознания человека.

В работах Ирины Бируля из цикла «Арка» мы наблюдаем принципиально иное пространство. Композиция построена таким образом, чтобы точка входа зрителя в картину находилась непосредственно в проеме [3, с. 26]. Таким образом зритель смотрит не «внутри», а «вовне», пытаясь выглянуть из замкнутого шершавого мира дворов наружу. Иногда это наружное пространство кажется смотрящему источником света («Надежда»), иногда — путает своей гущающейся темнотой, в которую предостой отправиться («Одиночество»). Но чаще всего художница помещает в глубине арки физическую преграду в виде решётки ворот. Изысканные створки, несомненно, выглядят живописно и решают художественную задачу, но вместе с тем являются и центральным смысловым элементом. При всей визуальной легкости металлических кружев — они надежно отделяют зрителя от скрытого за ними. Трагедия петербургский пейзаж в работах И.М. Бируля как метафизическое пространство времени, мы можем говорить о включении в это пространство не только деталей картины, но и смотрящего субъекта — произведения художницы выходят за физические границы холста, создавая предельно целостное восприятие го-

рода как среды, пронизывающей мироощущение человека.

## 2.2. Вневременные окраины в живописи А.А. Джигирей и город будущего в творчестве А.В. Ветрогонского

Ярким примером современного осмысления образа Петербурга является творчество Аллы Александровны Джигирей (род. 1964). В живописи А.А. Джигирей остро выражена «временная двойственность». Художница пишет пейзажи, находящиеся как будто за пределами привычной нам хронологической линии. Зритель считывает Петербург на картинах А.А. Джигирей как однозначно современный. Здания, написанные в нарочито плоскостной манере, упрощаются художником до геометрических фигур, выделенных заливкой чистого цвета. В некоторых работах («Полдень», «Городской Мальчик», «Девочка из Купчино») городской пейзаж и вовсе превращается в композицию из кубов. Картина «Полдень», например, лишена каких-либо посторонних элементов — перед нами лишь высвеченная в почти что абстрактном охристо-сером пространстве кубы, их объем кажется весьма условным. Мы наблюдаем городской пейзаж, избавленный А.А. Джигирей от «сиюминутности».

Наибольшей ясности художественное пространство «современного города вне времени» достигает в произведениях «Алекса́ндро-Невская Лавра» и «Пластмассовый цветок». На картине «Пластмассовый цветок» изображен конкретный участок Петербурга — набережная Обводного канала, легко угадывающаяся в упрощенных геометрических формах зданий, благодаря характерной застройке. На фоне пейзажа индустриально-промышленной части города возникает фигура рыжеволосой девушки, держащей в руке цветок, отдаленно напоминающий ветвь розового куста. А.А. Джигирей поднимает сюжет прогулки нашей современницы вдоль канала до сдержанного пафоса мифологических образов, вневременного события: отрешенное лицо девушки напоминает произведения мастеров раннего Возрождения, в темной воде канала среди стройных косяков рыб плывет русалка, как будто сошедшая со старинной гравюры, а прекрасный неживой цветок, сменивший камень на более современный материал, становится символом мира потустороннего и соединяет пространство города XXI века с метафизическим пространством ирреальности, неподвластной времени.

Другая работа А.А. Джигирей, в которой мифологические мотивы находят прямое визуальное выражение — «Алекса́ндро-Невская Лавра». Петербург на холсте предстает пустынным и загадочным. Историческое здание Лавры написано в той же энергичной, несколько утрированной манере, как и заводские корпуса или типовые многоэтажки. На первом плане мы видим причудливое морское чудовище, всплывающее на поверхность реки Монастырки. Из его раскрытой пасти вылезает на берег юноша. Зритель может вспомнить библейское предание об Ионе, античные мифологические сюжеты, картины Босха или строки из Апокалипсиса. Автор вводит нас в мифологическое пространство, которое неизменно существует рядом с нами уже много веков, и продолжит существовать по крайней мере до тех пор, пока жива в нашем сознании общеевропейская культура.

Пространство в пейзажах А.А. Джигирей подчеркнуто разрежено. Петербург в ее работах как будто и не предназначен для жизни обычных людей, он выше суеты повседневной жизни, причём его «надмирный» пейзаж сконцентрирован не в привычном объекте восхищения — историческом центре, а в рабочих и спальных районах.

Пример пейзажа, напротив сфокусированного на бурлящей жизни крупного мегаполиса, можно найти в работах А.В. Ветрогонского (р. 1956). В его картинах есть элементы, родственные творчеству А.А. Джигирей, в частности — яркие цвета и геометрия зданий. Однако в то же время работы А.В. Ветрогонского резко отличает экспрессивность линий, острая динамика композиции и, конечно же, обилие света — естественного освещения, городской иллюминации, вывесок, фар автомобилей (илл. 7). Многообразие разноцветных огней художник передаёт в своей уникальной манере, которую можно сравнить с экспериментами классика отечественного авангарда — «лучизмом» М.Ф. Ларионова. Некоторые работы наполнены невероятно динамичными линиями, рисунок выглядит



Илл. 8. Антонышев Я.А. Высокая вода у Николая. 1990. Картон, пастель, смешанная техника. 71x52. Изображение предоставлено автором.

свободным, можно даже сказать хаотичным, и за счёт этого заставляет саму работу как бы светиться изнутри. В других работах большее значение отводится цветовому пятну: линии становятся спокойнее, они чётко очерчивают контуры, экспрессия передаётся с помощью энергии цвета. Контрастные цветовые пятна делят пейзаж на почти геометрические плоскости. Автор создаёт образ города будущего уже в современных нам реалиях<sup>4</sup>, при этом находя особое выражение футуристических мотивов: это не отвлечённые фантазии о картинах будущего, а динамичный, постоянно развивающийся и меняющийся город. Город, наполненный светом и цветом, людьми и машинами.

### 3. Петербург как фантастическое пространство

Наполненность города перемежающимися мифологическими, литературными и культурными смысловыми слоями превращают образ Петербурга в особое метафизическое состояние окружающей реальности. Одним из наиболее богатых на интерпретации типов пейзажа, характерных именно для петербургской действительности, является тип так называемого фантастического пейзажа, пейзажа-сна, пейзажа-видения.

#### 3.1. Оживляя город: творчество Яны Антонышевой и работа группы «Старый Город»

Пример фантастического петербургского пейзажа мы можем найти в творчестве Яны Анатольевича Антонышева (р. 1965). Петербург в творчестве Я.А. Антонышева — центральный персонаж. Неслучайно художник настаивает на написании слова «Город» применительно к его пейзажам исключительно с заглавной буквы<sup>5</sup>: Петербург в произведениях автора выступает полноправным живым существом — органически-вещественным, дышащим, меняющимся.

Для работ Я.А. Антонышева характерна атмосфера если не трагичности, то, по крайней мере, ярко выраженной меланхолии. Его работы соединяют в себе иллюзию тягучего сновидения и созданную фактурой уплотнённую вещественность пространства, материальность предметов. Город на листах художника — не туманный мираж, а, скорее, альтернативная реальность, живущая по своим законам. Сам художник также подтверждает существование и повествовательного, и трагедийного элемента в своих работах: по словам Я.А. Антонышева, свои произведения он воспринимает как истории, фантастические сказки, вот только сказки, чаще всего, грустные<sup>6</sup>. Пространство Петербурга слишком многое вбирает в себя в восприятии автора — графические листы буквально переполнены не только деталями, но и красочными слоями. Техника послышного рисунка пастелью, разработанная самим художником, [4, с. 20] позволяет ему создавать уплотнённые красочные миры, лишённые двусмысленной прозрачности, но вместе с тем — прорастающие вглубь картины: как будто под верхним ворсистым слоем краски происходит какая-то своя, иная жизнь, что-то копошится и ползёт под штукатуркой фасадов старых домов или в глубине водных потоков (илл. 8).

Петербург становится для художника не только главным героем картин, но и единственно возможным пространством для жизни, вне которого существование немислимо, как попытка научить рыбу ходить по суше. Сам автор, вводя себя как персонажа в большую часть своих работ, погружается в эту «естественную среду обитания», где живут воспоминания о близких людях, образы подсознания, обостренная рефлексия и повторяющийся из работы в работу мотив предчувствия утраты. Творчество художника органично вырастает из петербургской традиции, из культур-



Илл. 10. Антонышев Я.А. Дворик на Моховой или портрет сына Ивана. 1995. Картон, пастель, смешанная техника. 57х78. Изображение предоставлено автором.

ной мистификации, пространства сновидений и устремлённого в прошлое взгляда Серебряного века, подпитывается явлением петербургского гипертекста и сюрреалистическими образами кинолента Андрея Тарковского. Петербург Яна Антонышева как отдельный метафизический мир вбирает в себя всё, оставаясь при этом болезненно-остро личным. Петербург становится для художника средой, через которую он осмысливает свою судьбу.

Так в работе «Дворик на Моховой или портрет сына Ивана» (илл. 10) Я.А. Антонышев со свойственным налётом сюрреализма изображает членов своей семьи: маленький мальчик в синей шапке — сын художника — помещён на переднем плане, практически на нижней границе листа. Он наиболее близок к зрителю, к нашей объективной реальности, развёрнут «вовне» и написан автором в пол-оборота, лицом к зрителю. Это светлый образ ребёнка, ещё чуждого алогичной меланхолии окружающего мира, и потому персонаж существует в пространстве картины на тех же правах, что и мы, зрители. В глубине пейзажа — удаляющиеся силуэты на поверхности брандмауэра, которые, в отличие от фигуры ребёнка, художник отворачивает от зрителя. В этих силуэтах угадываются черты самого художника и его жены. Они же возникают в воздухе как обнаженные фигуры, парящие над городом и также обращённые спиной к зрителю.

Помимо личных переживаний, доминантное звучание приобретает тема сохранения старого Петербурга. При этом историческое бытование города также окрашено в творчестве художника трагическими оттенками: повторяющимся мотивом становится катастрофа, петербургское наводнение — символ неизбежного хода времени, постепенно затапливающего город, несмотря на все попытки его уберечь. Трагизм Петербурга как пространства личной травмы и пространства возвышенной катастрофы переплетаются в творчест-

ве Я.А. Антонышева, создавая уникальный мир, построенный на индивидуальном прочтении глобальных событий и возвеличивания событий одной человеческой судьбы до масштаба мироздания в этой фантастической реальности.

### 3.2. Литературный Петербург и фантастические миры в творчестве В.С. Вильнера

Заманчивой кажется возможность выделить среди огромного пласта воплощений петербургских образов в изобразительном искусстве отдельный поджанр — пейзаж «литературного Петербурга». С одной стороны, такое деление представляется вполне правомерным, так как петербургские тексты, безусловно, стали источником вдохновения для многих художников. С другой, — будет некорректно сводить результаты этих творческих поисков исключительно к иллюстративной составляющей. «Литературный Петербург» в визуальном искусстве уверенно выходит за рамки прямого следования тексту, равно как и пространство произведений петербургских писателей выплескивается со страниц на улицы, площади и набережные.

Почти все упомянутые выше авторы так или иначе обращались в своем творчестве к наследию писателей, создавших главные «петербургские тексты». Один из наиболее ярких примеров пейзажей «литературного типа» можно найти в творчестве Виктора Семеновича Вильнера (1925–2017). В его творчестве мы можем проследить различные типы петербургского пейзажа, однако пейзаж литературный занимает особое место. Отличительной особенностью образа Петербурга В.С. Вильнера можно назвать тщательную проработку автором картины города, опирающейся на реальность, измененную и перестроенную художником по своему усмотрению, будь то литературные ре- минисценции, сюрреалистические пейзажи или конструирова-

ние нового облика города. Значительная часть работ художника населена знаковыми персонажами произведений таких авторов, как А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь и Ф.М. Достоевский, при чём по мере творческого развития художника эти работы всё дальше уходят от иллюстративности в сторону создания уникального метафизического пространства города, наполненного глубокими метафорами и сюрреалистичными сюжетами [11, с. 17]. Среди основных персонажей: Шинель и Нос из повестей Гоголя, Медный всадник Пушкина, герои «Преступления и наказания» Достоевского, появившиеся ещё в работах начала 1970-х гг.

К пейзажам, сюжеты которых носят явно фантастический характер, но при этом не имеют литературного первоисточника, можно отнести серию «Белые ночи», над которой автор работает с конца 1960-х по 1990-е гг. В серии представлен фантазмагорический пейзаж: городские статуи сходят со своих постаментов, над Невой летают музы и ангелы, в водах рек и каналов плещутся тритоны, однако в работах этой серии мы найдем лишь условную параллель с литературными текстами.

Из литературных пластов Петербурга одним из первых творческой мыслью художника завладел Петербург Гоголя. В 1972 г. появились первые листы серии «Импровизации по мотивам “Петербургских повестей” Н.В. Гоголя». В основу цикла легли Петербургские повести «Нос», «Портрет» и «Шинель», но постепенно в работы автора проникают и персонажи других литературных пространств — пушкинского Петербурга и Петербурга Достоевского. Один из первых листов серии носит название «Шинель» — именно в нём впервые возникает образ, впоследствии раз за разом появляющийся в работах художника. Над холодной тишиной спящего ночного города простирается огромная тяжелая шинель, готовая утрожающей тенью накрыть заснеженные дома, улицы и каналы. Уже в первом листе серии Шинель предстаёт главным действующим лицом, её динамичный силуэт, несущийся в небе над ночным городом, заполняет собой большую часть пространства листа, не в пример маленькой, теряющейся в исполинских складках, фигуре Акакия Акакиевича. В дальнейшем Шинель (и здесь будет уместным написание с заглавной буквы) в произведениях В.С. Вильнера станет персонажем, не ограниченным ни литературным первоисточником, ни даже физическим пространством Петербурга. Но даже когда Шинель возникает в некоем абстрактном пространстве — она остаётся частью именно петербургской мифологемы. Второй гоголевский персонаж, ожидаемо занявший одно из центральных мест в цикле, — нос из одноименной повести Гоголя. В работах В.С. Вильнера носы, прежде всего, гротескны, иногда забавны, но чаще всего — пугающи. Носы встречаются с шинелями за карточным столом и на тесных петербургских улочках, памятник носу выкапывают из болотистой городской почвы, другой нос триумфально восседает на месте Медного всадника — эти листы также мало привязаны к конкретному городскому пейзажу, однако героини-символы Петербургских повестей так плотно вплетены в культурно-мифологическое пространство Петербурга, что сами образы становятся тождественны городу.

Фигуру Медного всадника можно поставить в один ряд с такими персонажами творчества В.С. Вильнера, как уже упомянутые нос или шинель. Правоммерно будет сказать, что серия В.С. Вильнера «Всадник» берет своё начало именно в образе пушкинского Петербурга, тем не менее листы этой серии представляют «фантазии на тему», как и в случае с «Шинелью». Листы из серии «Всадник» представляют мрачные апокалиптические видения гибели Петербурга. Город предстаёт на них погруженным в воду, над которой возвышается зловещая громада монумента или разрушенным наводнением, погребенным под гладью воды, из-под толщи которой проступают крыши зданий, шпили и колонны.

Художник отталкивается от текста первоисточника как от отправной точки в безграничных фантазиях, смело заимствуя и перетасовывая образы персонажей, попадающих в его работы в совершенно новые обстоятельства и, благодаря этому, побуждающих зрителя к размышлению над новыми смыслами. Несомненно, далеко не последнюю роль в таком тонком понимании литературного первоисточника играет пространство родного города художника, так или иначе всегда присутствующее в его работах по мотивам «петербургских текстов».

#### 4. Петербургский пейзаж и новые медиа в современном российском искусстве

В заключение статьи мы попробуем привести несколько примеров бытования петербургского пейзажа в творчестве нового поколения авторов, помимо традиционных видов изобразительных искусств (таких как живопись или графика) активно внедряющих в свою художественную практику новые медиа и/или комбинированные техники. В последние годы заметно значительное превалирование пейзажей «непарадного Петербурга» над классической парадной эстетикой города. Сделать этот вывод позволяет как творчество отдельных художников, на котором мы остановимся в дальнейшем, так и ряд прошедших в последние годы масштабных групповых выставок молодых авторов, посвященных явлению непарадного петербургского пейзажа, таких как серия экспозиций Союза молодых художников Санкт-Петербурга «МетаПетербург»<sup>7</sup> или же выставка с говорящим названием «(Не)парадный» в галерее «Beriozka»<sup>8</sup>. Произведения некоторых из участников упомянутых выставочных проектов уже были рассмотрены нами в предыдущих параграфах, за творчеством других, только начинающих свой профессиональный путь, мы продолжим внимательно следить. Так или иначе, обширный список имен художников, принявших участие в тематических выставках только за последние два года, позволяет выделить тип петербургского пейзажа «непарадный Петербург» как очевидную точку интереса нового поколения авторов. Удачным примером совмещения типов непарадного и фантастического петербургского пейзажа представляется нам творчество Евы Хелки (р. 1993). Художница создает произведения в технике между живописью и ассамбляжем, используя в своих работах фанерные вырезки, металлоконструкции, зеркала, оргстекло, накладывая элементы друг на друга и комбинируя планы по принципу коллажа. Определение работ художницы как непарадных пейзажей города кажется очевидным: основные сюжеты творчества Е. Хелки — это бытовая жизнь города, лестничные клетки, неприглядные дворы и потертые фасады зданий. Фантастический же элемент пейзажей лежит в концептуальном плане. В проекте «Остров» художница даёт работам, изображающим повседневную жизнь Васильевского острова, неожиданные имена в честь героев и богов античной мифологии. Названия работ подталкивают зрителя к поиску аллюзий, и вот он уже наблюдает фантастические метаморфозы персонажей — наших современников, — чья повседневная жизнь трансформируется в архетипические мифологические сюжеты. «Двойное дно» смыслового наполнения работ созвучно и выбранной автором технике: внедрение объемных элементов в плоскостное изображение создаёт оптический эффект сродни стереоскопическим картинкам и побуждает внимательнее всматриваться в пространство работы в попытках разгадать особенности коллажной композиции.

Другим примером исследования пространства Петербурга в новых медиа можно назвать архивную выставку «Река». Проект, созданный в русле междисциплинарной области искусств «art & science», объединил художников<sup>9</sup>, ученых естественных наук<sup>10</sup> и антропологов<sup>11</sup>, исследовавших реку Неву с самых неожиданных сторон: от влияния реки на формирование городских сообществ и субкультуры до истории перемещений и адаптации популяций растений, водорослей, насекомых и птиц, зависимых от воды. Выставка, показанная в Государственном Музее истории Санкт-Петербурга<sup>12</sup>, включала в себя произведения визуального искусства в различных медиумах, таких как графика, керамика, коллаж, «найденные объекты», саунд-арт, инсталляции, а также ароматические объекты. Полноценной частью выставки является сайт<sup>13</sup>, на котором представлены цифровые произведения: диджитал-карты с предсказаниями и текстами участвующих в проекте ученых, цифровые «книги художника» и виртуальные маршруты по берегам Невы. Необходимо подчеркнуть, что в данном проекте диджитал-составляющая не просто дополняет, а расширяет выставочное пространство в цифровую реальность, в которой зритель становится полноправным участником процессов. Ввиду упора, сделанного на междисциплинарность проекта, соединяющего в себе художественные практики и научное исследование, однозначно типировать его как определенный поджанр петербургского пейзажа представ-

ляется затруднительным, однако в «Реке», являющейся цельным многосоставным произведением коллектива авторов, тема петербургского топографического, эстетического и культурного пространства определенно становится одной из центральных.

Интересную интерпретацию петербургского пейзажа как пространства времени можно найти в творчестве художницы Александры Гарт (р. 1988). Петербургский пейзаж регулярно возникает в работах художницы: сначала в печатной графике, затем — в тотальных инсталляциях. Отчасти временную плоскость пейзажа можно найти уже в раннем проекте «Продлёнка»<sup>14</sup>, объединившим несколько графических серий, в которых А. Гарт наблюдает за повседневной жизнью и взрослением девочек-школьниц. Сюжет большинства листов можно отнести скорее к жанровым сценам, однако их действие так или иначе происходит в городе — монохромно-сером пространстве, подчас упрощенном до почти абстрактной фактуры фона и всё же кажущемся зрителю подсознательно знакомым, как знакомы ему интерьеры типовой школы или облик одного из сотен дворов. В случае отдельных листов мы можем говорить не только об условном петербургском пространстве, но и о конкретном петербургском пейзаже («Набережная Фонтанки», 2013), в неприступную серость которого автор помещает своих взрослеющих персонажей. К началу нового десятилетия основным медиумом А. Гарт становится тотальная инсталляция: так в проекте «Провал», показанном в пространстве «Стыд» в 2020 г., монументальные графические листы, занимающие практически всё пространство от пола до потолка и соседствующие с сеткой-рабицей и битым стеклом, как будто приоткрывают перед зрителем фрагменты странного постапокалиптического будущего. Инсталляция превращает выставочное пространство в калейдоскоп пугающих видений, в которых смешиваются узнаваемые основы классических арок архитектурных ансамблей, начерченные мелом на сером асфальте классики, расходящиеся по стенам то ли почерневшие ветви, то ли трещины — сценарий гибели этого мира не разгадать, и от того ещё тревожнее кажутся чёрно-белые пейзажи. К теме постапокалиптики и философии «dark ecology» художница обращается впоследствии и в выставочном проекте-инсталляции «Лес паутины»<sup>15</sup> и, хотя в дальнейшем творчестве А. Гарт реже возвращается к петербургскому пейзажу как к центральной теме произведения, в её масштабных графических листах появляются отдельные элементы городского окружения.

Пример фантастического петербургского пейзажа в новых медиа можно найти в междисциплинарном проекте художницы Алины Кутуш (р. 1994) «Fly found»<sup>16</sup>. В сайт-специфичной инсталляции и перформанс-проекте художница исследует непрерывное движение, цикличность, процессы рождения и смерти, связанные с историей Петропавловской крепости как первого здания и первого острова молодого города. Главным персонажем выставки становится мотылек — альтер эго автора,

воплощающий в себе идею «инаковости». Проект, включающий в себя диджитал- и пиксель-арт, саунд-арт, объекты-инсталляции и скульптурные объекты малых форм, а также перформативные медиации, направлен на проживание зрителем движения по стадиям метаморфоз через перемещение в физическом выставочном пространстве, предоставляющем иллюзорную (как демонстрирует объект-стенд с «Партитурами движения») свободу, но неизбежно возвращающем в один из уже просчитанных и прожитых сценариев. В своём проекте А. Кутуш превращает пространство Петропавловской крепости — «сердца» Петербурга — в зазеркалье, место бесконечных трансформаций образов и смыслов, перелетающих, как мотылек, от одной ассоциации к другой. Но под кажущейся лёгкостью проступает архетипический сюжет бесконечного повторения. Художница с лёгкостью вводит в свою тотальную инсталляцию элементы петербургского пространства (например, архитектурную деталь дома Р.Г. Вега, превращающуюся в гигантский сачок), которые вливаются в бесконечную игру по поиску связей в фантазмагоричном пространстве, созданном автором, на вопрос о серьёзности и несерьёзности которой каждый зритель может ответить для себя сам.

### Заключение

Петербургский пейзаж и шире — пространство Петербурга в своих различных ипостасях представляет поистине благодатную почву для творческих экспериментов. В данной статье нами была предпринята попытка предложить одну из возможных типологий петербургского пейзажа в искусстве 1980–2010-х гг. и на примере работ ряда авторов рассмотрены отдельные типы пейзажа: пейзаж как эстетическое пространство, пейзаж как пространство времени, фантастический пейзаж. Необходимо отметить, что предложенная классификация не является жесткими рамками, как мы убедились на примере отдельных произведений — типы петербургского пейзажа могут пересекаться и объединяться в творчестве одного художника или даже в одной работе. Отдельный интерес представляет бытование петербургского пространства в произведениях новейшего искусства, междисциплинарных проектах и прочих гибридных формах художественной деятельности. Тем не менее, несмотря на некоторую условность и гибкость предложенной классификации, выделенные нами типы пейзажа могут дать толчок для дальнейших размышлений о широком круге тем, идей и концепций, возникающих в связи с петербургским пейзажем в творчестве различных авторов. Как уже не раз было отмечено ранее, пространство Петербурга представляет собой не только и не столько топографическую точку на карте, сколько масштабное, глубокое и неоднозначное культурное поле, к которому художники по сей день продолжают добавлять новые смыслы и образы. Нам остается лишь внимательно наблюдать за этим бесконечным процессом само-сотворения Города как мета-произведения.

### Примечания:

<sup>1</sup> Интервью с В.В. Егоровым, из личного архива автора. 08.06.2021.

<sup>2</sup> Интервью с В.Н. Колбасовым, из личного архива автора. 16.01.2019.

<sup>3</sup> Интервью с И.М. Бируля, из личного архива автора. 11.09.2023.

<sup>4</sup> Интервью с А.В. Ветрогонским, из личного архива автора. 22.03.2019.

<sup>5</sup> Интервью с Я.А. Антоньшевым, из личного архива автора. 24.04.2021.

<sup>6</sup> Интервью с Я.А. Антоньшевым, из личного архива автора. 24.04.2021.

<sup>7</sup> Исторический парк «Россия — моя история», 22 апреля — 15 мая, 2022 г.; Государственный музей истории Санкт-Петербурга, 17 мая — 21 июня 2022 г.; Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, 26 июля — 7 августа, 2022 г.

<sup>8</sup> 15 сентября — 5 ноября 2023 г.

<sup>9</sup> Куратор Дарья Болдырева, художница выставки Лиза Кукушкина, дизайнер выставки Елена Соколова, реализация экспозиции Алексей Феськов, научный консультант Ирина Варганова, продюсер Анна Сирро, коллектив художниц: Дарья Сурма, Таня Черномордова, арт-группировка Biogoboty019, Алина Кутуш, Анна Мартыненко, Лиза Кукушкина, Лера Лернер.

<sup>10</sup> Ирина Варганова, Ирина Тимофеева, Денис Кузнецов, Алексей Алексеенко, Сергей Петров, Александр Аверьянов, Дмитрий Лайус, Кирилл Горин.

<sup>11</sup> Мария Момзикова, Наташа Савина, Лиля Акивенсон, Яша Лурье, Никита Шевченко, Софья Шкляева.

<sup>12</sup> 1 марта — 2 апреля 2023 г.

<sup>13</sup> <https://readymag.website/river/citycrepy/river/> (дата обращения 02.03.2024)

<sup>14</sup> Библиотека книжной графики, 8 октября — 22 октября 2013 г.

<sup>15</sup> Галерея Anna Nova, 24 декабря 2021 — 21 февраля 2022 г.

<sup>16</sup> Фонд ПРО АРТЕ, Петропавловская Крепость, 3 июня — 11 июня 2021 г.

**Список литературы:**

1. Аleshин А. Никита Фомин // Никита Фомин. Альбом / Под общ. ред. Н.П. Фомина. СПб: Союз художников Санкт-Петербурга, 2014. С. 46–55.
2. Андреева Е.Ю. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. 512 с.
3. Бируля И.М. Записки на подрамниках. СПб.: отпечатано в ИП Сорокин Сергей Анатольевич, 2017. 177 с.
4. Белякова Т. Петербург – город-триггер // Ян Антоньшев. Во власти города. Пастели из собрания Евгения Герасимова и МИСП / СПб: Музей искусства XX–XXI веков, 2021. С. 18–21.
5. Володина Т.И. Город Серебряного века. Пространство города в русском изобразительном искусстве и литературе Серебряного века. М.: Издательский дом «РИП-холдинг», 2017. 336 с.
6. Гордин А.М., Денисов Ю.М. Город глазами художников. Петербург – Петроград – Ленинград в произведениях живописи и графики. СПб.: Художник РСФСР, 1978. 394 с.
7. Грачева С.М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: БуксМАрт, 2019. 368 с.
8. Дмитренко А. Достоинство // Евгений Ухналёв. Живопись. Графика. Геральдика. Альбом/ Под общ. ред. О. Акбулатовой. СПб.: KLP, 2006. С. 3–7.
9. Дубова О. Неофициальное искусство в социально-культурных и экономических отношениях конца 1980-х годов // Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества. Коллективная монография / Под общ. ред. А.Н. Иньшакова. М.: БуксМАрт, 2019. С. 386–396.
10. Кagan М.С. Град Петров в истории русской культуры. М.: Юрайт, 2018. 515 с.
11. Козырева Н. Виктор Вильнер. Роман с литографическим камнем // Виктор Вильнер. Роман с литографическим камнем. Живописная графика художника, влюбленного в Петербург. Альбом / Под общ. ред. В. Вильнера. М.: Центрполиграф, 2016. С. 8–31.
12. Козырева Н. Иллюстрации к произведениям Достоевского из собрания петербургского Музея // Образы Достоевского в книжной иллюстрации и станковой графике. Альбом / Под общ. ред. Н. Ашимбаевой. СПб.: Кузнечный переулок, 2011. С. 9–39.
13. Леньшин В.А. Единица хранения. Русская живопись – опыт музейного истолкования. СПб.: Арт-салон «Золотой век», 2014. 440 с.
14. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1991. 395 с.
15. Северюхин Д. Новый художественный Петербург: Краткий исторический обзор // Новый художественный Петербург. Справочно-аналитический сборник. / Под общ. ред. О.Л. Лейкина, Д.Я. Северюхина. СПб: Издательство имени Н.И. Новикова, 2004. С. 11–36
16. Сендерович С.Я. Фигура сокрытия: Избранные работы. Том 1: О русской поэзии XIX и XX веков. Об истории русской художественной культуры. М.: Языки славянских культур, 2012. 600 с.
17. Спивак Д.Л. Метафизика Петербурга. Историко-культурологические очерки. СПб: Эко-Вектор, 2019. 822 с.
18. Степанян Н.С. Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы. СПб.: Галарт, 2008. 416 с.
19. Толстой В. Художественные модели мироздания // Художественные модели мироздания. Книга вторая. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа / Под общ. ред. В.П. Толстого. М.: Наука, 1999. С. 5–94.
20. Ухналёв Е.И. Живопись. Графика. СПб, 2011. 121 с.
21. Ухналёв Е.И. Живопись. Графика. СПб, 2008. 156 с.
22. Хлобыстин А.Л. Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века. СПб.: Борей Арт, 2017. 504 с.
23. Якимович А. Позднесоветское искусство России. 1960–1991 // Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества. Коллективная монография / Под общ. ред. А.Н. Иньшакова. М.: БуксМАрт, 2019. С. 400–470.
24. Pushkariov V. The Neva Symphony. Leningrad in Works of Graphic Art and Painting. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1975. 255 p.

**References**

- Aleshin, A. (2014) 'Nikita Fomin', in Fomin, N. (ed.) *Nikita Fomin. Al'bom [Nikita Fomin. Album]*. Saint Petersburg: Soiuз khudozhnikov Sankt-Peterburga Publ., pp. 46–55. (in Russian)
- Andreeva, E. (2011) *Vse i Nichto. Simvolicheskie figury v iskusstve vtoroi poloviny XX veka [Everything and Nothing. Symbolic figures in the art of the second half of the 20th century]*. Saint Petersburg: Ivana Limbaha Publ. (in Russian)
- Beliakova, T. (2021) 'Petersburg is a trigger city', in Ian Antonyshev. *Vo vlasti goroda. Pasteli iz sobraniia Evgeniia Gerasimova i MISIP [Yan Antonyshev. In the power of the city. Pastels from the collection of Evgeny Gerasimov and MCAP]*. Saint Petersburg: Museum of 20th–21st Century Art of St Petersburg Publ. (in Russian)
- Birulia, I. (2017) *Zapiski na podramnikakh [Notes on stretchers]*. Saint Petersburg: Sorokin Publ. (in Russian)
- Denisov, Yu., Gordin, A. (1978) *Gorod glazami khudozhnikov. Peterburg – Petrograd – Leningrad v proizvedeniakh zhivopisi i grafiki [City through the eyes of artists. Petersburg – Petrograd – Leningrad in paintings and graphics]*. Saint Petersburg: Khudozhnik RSFSR Publ. (in Russian)
- Dmitrenko, A. (2006) 'Dignity', in Akbulatova, O. (ed.) *Evgenii Ukhmalev. Zhivopis'. Grafika. Gerial'dika. Al'bom [Evgeny Ukhmalev. Painting. Graphic arts. Heraldry. Album]*. Saint Petersburg: KLP Publ., pp. 3–7. (in Russian)
- Dubova, O. (2019) 'Unofficial art in socio-cultural and economic relations of the late 1980s', in In'shakov, A. (ed.) *Pozdnesovetskoe iskusstvo Rossii. Problemy khudozhestvennogo tvorchestva. Kollektivnaia monografiia [Late Soviet Art in Russia. Problems of artistic creativity. Collective monograph]*. Moscow: BuksMArt Publ., pp. 386–396. (in Russian)
- Gracheva, S. (2019) *Sovremennoe peterburgskoe akademicheskoe izobrazitel'noe iskusstvo. Traditsii, sostoianie i trendy razvitiia [Modern Petersburg academic fine arts. Traditions, state and development trends]*. Moscow: BuksMArt Publ. (in Russian)
- Iakimovich A. (2019) 'Late Soviet Art in Russia. 1960–1991', in In'shakov, A. (ed.) *Pozdnesovetskoe iskusstvo Rossii. Problemy khudozhestvennogo tvorchestva. Kollektivnaia monografiia [Late Soviet Art in Russia]. Problems of artistic creativity. Collective monograph*. Moscow: BuksMArt Publ., pp. 400–470 (in Russian)
- Kagan, M. (2018) *Grad Petrov v istorii russkoi kul'tury [City of Peter in the history of Russian culture]*. Moscow: Jurajt Publ. (in Russian)
- Khlobystin, A. (2017) *Shizorevoliutsiia. Ocherki peterburgskoi kul'tury vtoroi poloviny XX veka [Schizorevolution. Essays on Petersburg culture in the second half of the 20th century]*. Saint Petersburg: Borey Art Publ. (in Russian)
- Kozyreva, N. (2011) 'Illustrations for the works of Dostoevsky from the collection of the St. Petersburg Museum', in Ashimbaeva, N. (ed.) *Obrazy Dostoevskogo v knizhnoi illiustratsii i stankovoi grafike [Images of Dostoevsky in book illustration and easel graphics. Album]*. Saint Petersburg: Kuznechnyi pereulok Publ., pp. 9–39. (in Russian)
- Kozyreva, N. (2011) 'Victor Vilner. Romance with lithographic stone', in Vil'ner., V. (ed.) *Roman s litograficheskim kamnem. Zhivaia grafika khudozhnika, vliublennogo v Peterburg [A romance with a lithographic stone. Live graphics of an artist in love with St. Petersburg]*.

Moscow: Tsentrpoligraf Publ., pp. 8–31. (in Russian)

Leniashin, V. (2014) *Edinitsa khraneniia. Russkaia zhivopis' – opyt muzeinogo istolkovaniia* [Storage unit. Russian painting – the experience of museum interpretation]. Saint Petersburg: Art-salon Zolotoi vek Publ. (in Russian)

Nekliudova, M. (1991) *Traditsii i novatorstvo v russkom iskusstve kontsa XIX – nachala XX veka* [Traditions and innovation in Russian art of the late XIX – early XX century]. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

Pushkariov, V. (1975) *The Neva Symphony. Leningrad in Works of Graphic Art and Painting*. Leningrad: Aurora Art Publ.

Senderovich, S. (2012) *Figura sokrytiia: Izbrannye raboty. Tom 1: O russkoi poezii XIX i XX vekov. Ob istorii russkoi khudozhestvennoi kul'tury* [The Figure of Concealment: Selected Works. Volume 1: On Russian poetry of the 19th and 20th centuries. On the history of Russian artistic culture]. Moscow: Languages of Slavic cultures Publ. (in Russian)

Severiukhin, D. (2004) 'New Artistic Petersburg: A Brief Historical Review', in Leikind, O., Severiukhin, D. (ed.) *Novyi khudozhestvennyi Peterburg. Spravochno-analiticheskii sbornik* [New artistic Petersburg. Reference and analytical collection]. Saint Petersburg: N.I. Novikov Publ., pp. 11–36. (in Russian)

Spivak, D. (2019) *Metafizika Peterburga. Istoriko-kul'turologicheskie ocherki* [Metaphysics of Petersburg. Historical and cultural essays]. Saint Petersburg: Jeko-Vektor Publ. (in Russian)

Stepanian, N. (2008) *Iskusstvo Rossii XX veka. Razvitie putem metamorfozy* [Art of Russia of the XX century. Development through metamorphosis]. Saint Petersburg: Galart Publ. (in Russian)

Tolstoi, V. (1999) 'Artistic models of the universe', in Tolstoi, V. (ed.) *Khudozhestvennye modeli mirozdaniia. Kniga vtoraiia. XX vek. Vzaimodeistvie iskusstv v poiskakh novogo obraza* [Artistic models of the universe. Book 2. XX century. Interaction of arts in search of a new image]. Moscow: Nauka Publ., pp. 594. (in Russian)

Volodina, T. (2017) *Gorod Serebrianogo veka. Prostranstvo goroda v russkom izobrazitel'nom iskusstve i literature Serebrianogo veka* [City of the Silver Age. The space of the city in the fine arts and literature of the Silver Age]. Moscow: RIP-holding Publ. (in Russian)

Ukhnaev, E. (2008) *Zhivopis'. Grafika. Gera'dika* [Painting'. Graphic arts. Heraldry]. Saint Petersburg (in Russian)

Ukhnaev, E. (2011) *Zhivopis'. Grafika* [Painting. Graphic arts]. Saint Petersburg (in Russian)

УДК 7.048

DOI: 10.24412/2686-7443-2023-2-63-70

**Смолина Майя Гавриловна**, кандидат философских наук, доцент. Сибирский федеральный университет, Россия, г. Красноярск, Свободный, 79. 660041; старший научный сотрудник. Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова, Россия, г. Красноярск, ул. Парижской коммуны, 20. 660049. smomg@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-8336-5237

**Smolina, Maya Gavrilovna**, Ph.D, Associate Professor. Siberian Federal University, 79 Svobodny, 660041 Krasnoyarsk, Russian Federation; Senior Researcher. Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov, 20 Parizhskoi Kommuny st., 660049 Krasnoyarsk, Russian Federation. smomg@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-8336-5237

## ВВЕДЕНИЕ ИКОНИЧЕСКОЙ ЗНАКОВОСТИ В ОРНАМЕНТЫ СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА В НАРОДНОМ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

## THE INTRODUCTION OF ICONIC SYMBOLISM INTO THE ORNAMENTS OF SIBERIA AND THE FAR EAST: IN FOLK AND PROFESSIONAL ARTS AND CRAFTS

**Аннотация.** Актуальность темы внедрения иконических знаков в традиционный и неотрадиционный орнаменты тесно связана с проблемой сохранения культурных ценностей. Проблема эта не новая, недаром она стала причиной разных культурных движений по возрождению народных ремесел, которые активизировались на протяжении XIX и XX вв., особенно на рубеже данных столетий. В современном мире, где осуществляется множество культурных контактов, соседствуют разные народы, их орнаменты и произведения декоративно-прикладного искусства неизбежно начинают испытывать воздействие со стороны магистральной линии культуры. Эпоха глобализации стирает черты аутентичной культуры малочисленных народов Сибири, сохранить которые можно только целенаправленно. Целью статьи является зафиксировать тенденцию усиления иконичности народных орнаментов в контексте трансформации структуры языка традиционного изделия (произведения народного творчества, произведения декоративно-прикладного искусства). Новым является подход к проблеме через теорию художественного образа: образ произведения состоит из нескольких условно определяемых статусов, которые применяются для его анализа: это материальный, индексный, иконический, символический статусы. Иконический статус не характерен для народного орнамента, но при этом фиксируется, что именно этот нехарактерный знак-икона начинает постепенно проникать в современный орнамент, созданный в традиционном ключе, в стиле неоархаики. Это происходит по разным причинам: обновления художественного языка, утраты семантики. В результате делается вывод, что аутентичный характер изделия в современности исчезает, что представляется риском прерывания культурных традиций для передачи новым поколениям мастеров.

**Ключевые слова:** орнамент, декоративно-прикладное искусство, традиционный орнамент, неоархаика, народный стиль, Сибирь, украшения, традиция, знак, художественный язык, иконический знак, иконизация.

**Abstract.** The relevance of the topic of introducing iconic signs into traditional and neotraditional ornaments is closely related to the problem of preserving cultural values. This problem is not new, it is not for nothing that it became the cause of various cultural movements for the revival of folk crafts, which became more active during the 19th and 20th centuries, especially at the turn of these centuries. In the modern world, where many cultural contacts are made, different peoples coexist, their ornaments and works of arts and crafts inevitably begin to be influenced by the main line of culture. The era of globalization is erasing the features of the authentic culture of the small peoples of Siberia, which can be preserved only purposefully. The article draws attention to the tendency to strengthen the iconicity of folk ornaments in the context of the transformation of the structure of the language of a traditional product (works of folk art, works of arts and crafts). It is methodically important that in semiotics types of signs are distinguished: indices, signs-icons and symbols, and in philosophical and art history analysis the artistic image of a work consists of several conditionally defined statuses that are used to his analysis: these are material, index, iconic, symbolic statuses. It is revealed that the iconic status is not typical for folk ornament, but it is fixed that this uncharacteristic sign-icon begins to gradually penetrate into the modern ornament, created in the traditional key, in the neo-archaic style. This happens for various reasons: renewal of the artistic language, loss of semantics. As a result, it is concluded that the authentic character of the product disappears in modern times, which seems to be a risk of interrupting cultural traditions in order to pass them on to new generations of craftsmen.

**Keywords:** ornament, arts and crafts, traditional ornament, neo-archaic, folk style, Siberia, jewelry, tradition, sign, artistic language, iconic sign, iconization.

### Введение

Актуальность темы исследования. Из истории искусства и культуры XIX–XX вв. известно, что в форме различных тенденций проявлялся интерес человечества к собственным корням в виде фольклора, средневековым художественным традициям, ставшими для многих народов основой формирования национально-культурной идентичности. Это выразилось

в усилении фольклористики, медиевистики, археологии как научных дисциплин, окрепнувших в это время. Художественная сфера также обратилась к историческим традициям. Германоязычные страны в начале XIX в. усматривали для себя образцы в XV в. (движение назарейцев). В России во время правления Николая I деятели культуры при поддержке государства обратились к церковной старине в контексте русских православных

традиций («Общество возрождения художественной Руси», возглавляемое А.А. Шириным-Шахматовым). Время романтизма и модерна в искусстве породили культ средневековья, что проявилось в движении «Искусств и ремесел» Уильяма Морриса, члена братства Прерафаэлитов в Великобритании, в России посредством Абрамцевского художественного кружка под покровительством С.И. Мамонтова, а также кружка в Талашкино под руководством княгини Марии Тенишевой. Причиной разных культурных движений по возрождению народных ремесел, которые активизировались на протяжении XIX и XX вв. и всплеск которых приходится на рубеж данных столетий, стало то, что актуальна проблема по сохранению культурных ценностей, сформировавшихся в историческом прошлом народов. В мире, где существует множество культурных контактов, соседствуют разные народы, их орнаменты и произведения декоративно-прикладного искусства неизбежно оказываются под воздействием со стороны магистральной линии культуры. Эпоха глобализации стирает черты аутентичной культуры малочисленных народов Сибири, сохранить которые можно только целенаправленным усилением. В неорациональных орнаментах геометрические орнаменты начинают уступать место разным иконическим образам, которые сочетаются с орнаментом — это, например, может быть достаточно живописный образ глухаря в контексте традиционного стиля сибирской вышивки бисером.

*Целью статьи* стала фиксация иконизации народных орнаментов в произведениях декоративно-прикладного искусства Сибири и Дальнего Востока. В качестве одной из задач при этом становится определение этого феномена как того, что меняет структуру художественного языка народного творчества. Следующими шагами являются поиск древних истоков сибирского иконизма, рефлексия нехарактерности иконизма для северосибирского орнамента, изучение влияния восточных мотивов на сибирский орнамент. Далее необходимо проанализировать иконизацию на примерах декоративно-прикладного искусства народов Сибири и Дальнего Востока России. Последней задачей исследования является рассмотрение введения иконичности в контекст традиционного орнамента в профессиональном декоративно-прикладном искусстве.

*Степень изученности проблемы.* Обширна литература, посвященная сохранению культурного наследия, в том числе традиционного стиля орнаментации. К примеру, деятельность по возрождению исконных художественных традиций при Николае I представлена в работе А.А. Гапоненко [4, с. 16], в которой обозреваются общества и комитеты, созданные в это время. В России на тот момент возрождались иконописные центры, а также развились музеи. Проекты по возрождению ремесел (резьба по дереву, изразцы, вышивка) в Абрамцево исследованы С.В. Лебедевым [14]. Из его статьи можно заключить, что художники занимались не только творчеством, но и при финансовой поддержке С.И. Мамонтова совершали поездки, искали образцы, изучали народное творчество. Результат деятельности подтверждает необходимость заняться исследованием произведений декоративно-прикладного искусства в регионах Российской Федерации. В Красноярском крае декоративно-прикладное искусство северных коренных народов, а также проблемы сохранения традиций изучались в статье А.В. Кистовой, Н.Н. Пименовой, М.И. Буковой [10], где фиксируется архаическое происхождение геометрического орнамента в эвенкийском кумалане, отмечается важность чередования черных и белых бисерин как воплощения «суточного цикла смены дня и ночи» и других геометрических знаков орнамента — зубчиков, звездочек, креста, круга. Также следует отметить статьи Е.А. Сергачевой и Н.М. Либаковой [17], М.А. Колесник, А.А. Ситниковой [14], А.В. Кистовой [11], Н.М. Лещинской и К.И. Петровой [16]. Коренные методологии изучены исследователями К.В. Резниковой [23, 24]. Также интересны труды эвенкийских мастеров орнаментации — Н.И. Черончиной [28], Т.М. Сафьянниковой [25; 26]. Все эти издания так или иначе направлены на сохранение культурных традиций предков коренных малочисленных народов через фиксацию языка орнамента и новодельные изделия.

Исследования эвенкийских орнаментов изложены в материале, исследующем архив визуальных материалов П.П. Хороших. Как пишут авторы С.В. Бураева и О.В. Бураева, «Наиболее

часто встречающийся геометрический орнамент составляют: точки; прямые, ломаные, зигзагообразные, сетчато-пересекающиеся линии; круги, ромбы, многогранники, звезды, кресты, спирали. Из бордюрных мотивов отмечены треугольники, зигзаги, углы, квадраты, поставленные на угол, крестообразные узоры, простые дуги и с дополнительными элементами, полосы из квадратов и треххвильчатые узоры эскимосского типа» [2, с. 178].

Ранее автором статьи были предприняты попытки разобраться с аксиологическими основами нагрудных украшений некоторых коренных сибирских народов, выявить семиотическое пространство орнаментов хакасского нагрудного украшения пого [27]. Интересные примеры морфологии изобразительных символов декоративно-прикладного искусства представлены в работе Е.Р. Котляр [15] в отношении творчества автохтонных народов Крыма, караимов. Исследователь называет среди традиционных символов древо жизни в виде ветки фасоли, тюльпан (мужской символ), роза и гвоздика (женские символы). Как пишет автор, семантика плодов, у которых много семян, связана с плодородием. Также указан характерный признак трансформации позднего орнамента: со временем сказывается влияние барокко в архитектурных мотивах орнаментации.

Интересную гипотезу происхождения орнамента в народном творчестве выдвинула исследователь Л.С. Грибова [5, с.154] при изучении диагонально-сетчатого орнамента коми: эволюция протекала от утилитарного применения через религиозно-магическое осмысление до чисто эстетического использования.

*Научная новизна.* Научная новизна состоит в подходе к теме с определенной методологической позиции, методах и материале исследования. Художественный образ в соответствии с теорией изобразительного искусства В.И. Жуковского [6, 7, 8] это процесс и результат отношений зрителя (реципиента) и произведения искусства. Внутри данной теории материальный статус художественного образа — это условная категория, которая лежит в основе философско-искусствоведческого анализа художественного образа. В этом статусе художественный образ предстает как произведение-вещь, в своей вещественной, материальной основе-оболочке. Теория исходит из представления о том, что материальный статус в процессе анализа дает возможность развернуться произведению как вещи-в-открытости. Кроме материального статуса художественный образ может представлять индексным, иконическим, символическими статусами. Иконический статус образа — это явление образа в его миметической исполненности, в версии самоподобия, дышащего «живой жизнью», обладающего своеобразием качеств как души, так и тела.

К примененным методам исследования относятся методы иконографического, структурно-функционального, семиотического, философско-искусствоведческого подходов к анализу произведения искусства. Материалы исследования — это региональные традиционные изделия декоративно-прикладного характера, современное профессиональные декоративно-прикладные изделия и творения рук народных умельцев. Крут произведений связан с традициями северных коренных малочисленных народов Красноярского края и декоративно-прикладным искусством, в котором эти традиции отражены.

### Постановка вопроса

До сих пор нечасто применялся философско-искусствоведческий анализ к предметам народного искусства и произведениям в русле неорационализма. Причина, мешающая этому, понятна — в народном искусстве схемы передаются из поколения в поколение, но при этом частично некоторые элементы забываются, утрачивается их значение, приобретаются новые наслоения и образность. В связи с этим у исследователей народного творчества возникают проблемы по пониманию содержания орнаментов. Возникает вопрос, какой именно слой утрачивается? Материально-технический аспект при этом страдает меньше, и его изменения связаны с прогрессом цивилизации, поэтому их относительно легко увидеть и объяснить. Знак-индекс — это знак, в котором мы видим указание на то или иное явление. В орнаментации это, например, изображение оленя, которое лишь указывает на оленя как на определенное животное. В отличие от этого, иконический знак оленя может придать животному индивидуальность, физические и душевные черты

своеобразия. К примеру, можно сказать, что этот олень большой, белый, гордый, умный. Но, как правило, для исконного северного народного орнамента такого рода иконика — это не характерно. В традиционной орнаментации олени часто представлены лишь знаками схематически решенных рогов. Ведь орнамент — это особый вид искусства, в психологизме реалистического толка он не заинтересован. Орнамент связан с магией, с эффектом завораживающей функции искусства. Поэтому сами по себе повторяющиеся структуры здесь вводят зрителя в медитативное и умиротворяющее состояние. Что касается символического статуса, то он, наоборот, очень важен в народном орнаменте. Пропуская иконический уровень, народный орнамент скрепляет знак-индекс и знак-символ в неразличимом единстве. Это уже не просто олень для изображения его биологической формы, а олень как символ высшей сферы, удачи и блага, достоинства.

Под воздействием межкультурных контактов мастера стали проявлять все больше стремления к иконической образности. Поэтому в работах в бисерной технике можно увидеть проявление народного мотива оленя в его иконической проработке (например, М. Кочнёва, Байкит). То есть, это уже не рога оленя, обозначающие его самого или символизирующие удачу, а образ оленя как физически красивого, благородного существа. Или можно привести другой пример со «следом лапки гагары». В работах современных мастериц это уже не просто геометрически стилизованный след лапы птицы, традиционно воспроизводимый в орнаменте одежды и этнических украшений, но это сама птица гагара целиком, в образе которой можно уловить ее (развитые в сторону иконичности) свойства, такие как стремительный полет.

#### ***Древние истоки сибирского иконизма***

Предположение Л.С. Грибовой [5, с. 154] о происхождении орнамента из утилитарной функции, во многом объясняет естественный механизм утраты значения многих элементов. В таком случае, утилитарное происхождение орнаментальных мотивов должно быть связано с индексным статусом, например, знаком-указателем на принадлежность роду (тамга). Аналогично у киргизов, «желтый лось» мог быть знаком определенного рода (род Сара Багиш). Орнаментация с участием такого изображения нужна, чтобы отличить свое от чужого. Продолжая, можно предположить: на следующем этапе эволюции «лось» становится символом солнца, вырастая из границ покровителя только одного рода. Далее, он становится символом глубокой старины, а еще позднее — обобщенным символом красоты, удачи. Следовательно, уход от указательного характера, индексаций, осуществляется в сторону все большей символичности, и на этом пути он может прирасти иконичностью.

Из древних истоков традиции сибирского «иконизма» можно вспомнить золотые изделия тагарской культуры с изображением животных. Они таят в себе известную загадку — являются ли они знаками самих себя, т.е., барана, оленя и т.д., или за ними закреплены символические черты. То, что предпочитается желтый цвет металла, его блеск, говорит о символике солнца. Если это одновременно знак-индекс и знак-символ, есть ли здесь место иконическому? Небольшое место найдется и ему: можно говорить о том, что эти олени, лошади, козлы, пантеры имеют даже некоторые выраженные черты характера или состояния — стремительность, подчиненность, жертвенность, агрессивность. Именно это и делает изделия тагарской культуры уникальными. В древности такое присутствие хотя бы малого иконического слоя в декоративно-прикладном искусстве — это большая редкость, но тагарские изделия (VIII–II вв. до н.э.) потому и ценились. В них содержалось редкое на тот момент в Сибири иконическое качество знака. Важно, что развитие иконического статуса, таким образом, изредка может случаться и в древнем украшении. Однако для подавляющего большинства сибирских и дальневосточных народов это малохарактерно и появляется только в условиях интенсивных межкультурных взаимодействий.

#### ***Нехарактерность иконизма для северосибирского орнамента (эвенки, нганасаны)***

В эвенкийском орнаменте, образцы которого даны в виде прорисовки у М.С. Баташева [1, с. 156], можно встретить

изображение всадника на шаманской одежде, а также ряда животных в движении. Несмотря на выразительность и искусственность, фигуры даны без иконического статуса — это просто силуэты, данные в профиль. Это дает представление о том, что это всадник (не ясно даже, человек это или некое иное существо — так как это просто вертикальная линия, или крестообразная фигура), или что это определенный вид животного (медведь, лось и т.д.). К сожалению, не дана датировка этих изображений. Но из увиденного можно сделать вывод, что для эвенков характерно использование изображений в декоре с акцентом на индексное значение, с возможным символическим пластом, с отсутствием иконического. Для эвенкийского орнамента характерен геометрический прием, например, дерево обозначается в виде вертикали с двумя горизонтальными, пересекающими ось.

У женщин-нганасанок имелась нательная одежда с украшениями-бодямо. Это дугообразные пластинки, выполненные из меди и покрытые орнаментом. Они подвешивались на груди, служа своего рода нагрудным украшением. Значение этих орнаментированных украшений было связано с родословной по материнской линии, также украшение рассказывало о женщине, ее статусе и возрасте, одновременно оберегая ее от нечистых сил. У девочки 8–10 лет было 7 бодямо. Со вступлением в половозрелый период у девушки уже 6 бодямо. У женщин в возрасте, матери потомства, уже 5. Более точная дифференциация внутри данных возрастных категорий выражается в длине пластин. Чем старше владелица одежды, тем длиннее сама по себе пластина. Таким образом, данные изделия народного творчества служат индексными знаками, указывающими на пол, возраст, статус. Индексальность данного украшения подчеркнута тем, что вертикальный ряд горизонтальных бодямо на груди не выделяет рельеф груди женщины, а напротив, уплощает его. Исследователи в связи с этим передают, что таково было представление о женской красоте у этого народа [22, с. 15]. В то же время, можно отметить, что своеобразная рациональность здесь преобладала над эстетическими критериями, как свойственно знакам индексного уровня.

Аналогично и с мужской паркой (лу), которая у нганасан украшалась не просто так, каждая вставка имела значение, связанное с информацией о хозяине одежды. Из орнамента можно было узнать, из какого рода мужчина, его статус, количество детей, количество удач на охоте. «После каждого значимого события вшивались новые орнаменты», — сообщает автор каталога о нганасанах [22, с. 17]. В детской парке для девочки из этого каталога мы видим немного полос орнамента, на маленькой — одну ленту, которая говорит о родовой принадлежности, а на парке для девочки постарше — две ленты, вторую из которых можно идентифицировать с орнаментацией треугольниками «чум», что означает, что девочка начала помогать по хозяйству.

Привлекает внимание современный нганасанский праздничный головной убор с изображением миндалевидной формы глаз со зрачком в центре [22]. Он представляет собой полосу на лоб, орнаментированную бисером. Появление изображения человеческих «глаз» на лбу — нетрадиционно, в силу именно своей развитой иконичности. В целом, антропоморфный облик в иконическом варианте не был связан с орнаментом, поскольку нганасаны видели в антропоморфных изображениях объект поклонения, духов, идолов, и такое можно встретить только в костюмах и атрибутике шаманов. Глаза же всегда одушевляют образ, поэтому это магический знак. Авторы каталога говорят о связи изображения глаз с похоронными обрядами нганасан. Интересно, что ими приведены в пример нганасанские койка, сделанные из православных икон с помощью добавления к ним двух бисеринок в центре выступа, принятого за голову, бисеринки означают глаза койки, одушевляют объект поклонения. Глаза у разных койка могут изображаться в виде точек, отверстий, пары бусин. Пара темных бисеринок живо блестит при свете солнца или огня, создавая магический эффект. Но пара бусин является, как и пара точек, знаком-индексом, а не знаком иконического типа, и она более традиционна. На традиционной шаманской короне можно увидеть вместо двух глаз два диска, которые соответствуют расположению глаз. Естественно-подобных изображений глаз на этом предмете нет и не должно быть.

Иконические изображения встречались в украшениях одежды нганасан, но как экзотический элемент, произведение



Илл. 1. Жабыко Михаил Иванович. «Портрет В.И. Ленина». Ткань, бисер, мех оленя. Диаметр 66 см. Дата поступления в музей 18.09.1979. Эвенкийский краеведческий музей. Фото предоставлено Эвенкийским краеведческим музеем.

Илл. 2. Ткачев А.М. Северные мотивы. 1963. 42,5х22. Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова.

Илл. 3. Ткачев А.М., Васильева И.Ф. Ваза «Орнаментальная». 1960-е гг. Высота 80 см. Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова.

привозное, имеющее ценность экзотики для ее носителя. Также в украшениях включались монеты, пуговицы, бляшки, колокольчики, приобретенные в результате товарообмена у китайцев, русских и др. Следовательно, иконичность в целом ценилась у народов Севера как проявление особого чужеземного мастерства, знак экзотического для них мира, отчасти — особый проводник в душевный и мистический миры. Но в декоре бытовых предметов они предпочитали оставаться в рамках традиционного геометрического орнамента, где преобладали знаки-индексы и символы.

**Орнамент вышивки хакасов: синтез восточных мотивов, значение растительного орнамента как универсального языка**

В хакасских украшениях и одежде можно увидеть солярные символы, которые являются наиболее архаичными и универсальными. Арки, рога барана, — архаичные геометрические мотивы, а вот растительные орнаменты в вышивках — не древнее явление, а принадлежащее средневековью (носителями его выступают енисейские киргизы). Об этом можно встретить упоминания в статье О.В. Кистевой [12], ссылающейся в свою очередь на Г.Г. Король и Л.Р. Кызласова. Интересно, что антропоморфные и зооморфные мотивы в декоре одежды и украшениях хакасов отсутствуют, в то время как на Севере России у коренных народов в XIX–XX вв. они, наоборот, широко использовались. У хакасов изображения такого рода могли встречаться в росписи шаманских бубнов и шаманской атрибутике, но в повседневности они ограничивались декором растительного характера. Вероятно, это говорит о том, что южносибирские народы когда-то в истории чуть ближе столкнулись с эстетическими последствиями мусульманского аниконизма, ведь через юго-восток Сибири в XIII в. проходили монголо-татары, через Шелковый путь шли китайские товары (а Китай уже переработал влияние ислама). В то время как северосибирийские народы этих контактов и влияний не приобретали. Северные народы гораздо теснее взаимодействовали с христианами, в их ювелирном искусстве это проявилось в развитии украшении нательного креста (у якутов). Геометризм больше сохранен у северян, а изогнутые формы растительного орнамента, являющие собой синтез восточных мотивов, стали визитной карточкой южносибирских народов.

Цветочный орнамент является посредником между сухими индексами геометрии и животными образами, приближенными к иконизму. Поэтому цветочно-растительный орнамент дает универсальный язык, одновременно допустимый при аниконизме мусульман и становящийся шагом к иконизации в неотрадиционалистских интерпретациях. Ведь в сущности, геометризм гораздо более индексальный, тогда как флоральные мотивы приближаются к иконическому плану значений. В хакасском орнаменте это могут быть более или менее абстрактные образы цветов. Их можно сопоставить с аниконизмом арабо-мусульманской эстетики, в которой растения — это допустимый в условиях религиозных запретов знак индексально-символического альянса. Напомним при этом, что степень строгости запрета зависит от конкретных установок в определенной стране или направления ислама.

**Примеры иконизации народного декоративно-прикладного искусства народов Дальнего Востока России**

Можно привести пример из культуры чукотских народов, подтверждая то, что происходящее с аборигенной традицией имеет общие черты в разных регионах. Как отмечают специалисты из Загорского государственного историко-художественного музея, если в древности чукчи и эскимосы тяготели к геометрии в орнаментах, то в XVIII–XIX вв. в их гравировке по кости проявляется все больше реализма, сюжетности. Авторы отмечают, что присутствует иллюзия пространства, когда все видимое предстает сверху [29, с. 4]. В XX в., как пишут составители альбома, нарастает повествовательность, декоративность и усложненность композиции [29, с. 8]. Можно отметить, что сами предметы становятся далекими от традиционного образа жизни, предназначены сугубо для кабинетного интерьера (держатель для ручки, нож для бумаги). Но они по-прежнему используют моржовый клык и гравировку в традиционном стиле.

По орнаментальной вышивке можно отметить у эскимосов и чукчей, что здесь также произошла эволюция от древнего геометрического орнамента к появлению новых, растительных мотивов в конце XIX — начале XX вв. [29, с. 17]. Они имеют характер розеток — лучистых и крестообразных. В 1930-е гг. появляются реалистические изображения отдельных цветков и ветвей, силуэтные образы животных. При этом, в вышивке не закрепился сюжет, только одна известная сюжетная вышивка по сказке «Келе и девки».

**Пример введения иконичности в контекст традиционного орнамента в народном декоративно-прикладном искусстве**

Оригинальное произведение мастера-прикладника (илл. 1) хранится в Эвенкийском краеведческом музее (п. Тура, Красноярский край). Это сочетание традиционного образа иконографии вождя Советского союза В.И. Ленина (профильное изображение) и народного изделия — эвенкийского коврика-кумалана. Традиция архаического геометризма изделия связана с мозаикой из шкурки оленя, чередованием темных и светлых полос, символизирующих день и ночь. Включение в центральное поле образа политика создает вокруг него ореол сияния. Для эвенкийских кумаланов характерны солярные знаки. Элементы объема, портретное сходство с моделью, крупный план, эффектная игра света и тени, смотрятся неожиданно в сочетании с меховой мозаикой и бисерной вышивкой. При всей условности профиля, в нем переданы типические черты исторической персоны, а следовательно, есть не только индексально-символический альянс, но и выражен слой иконичности знака (можно говорить о запечатленных штрихах характера, волевым образе изображенного). Однако, следует признать, что здесь происходит лишь переработание индексального знака в иконический, поэтому образ скорее находится в промежуточном состоянии.

**Примеры введения иконичности в контекст традиционного орнамента в профессиональном декоративно-прикладном искусстве**

Пример использования мотивов народного творчества в произведении профессионального декоративно-прикладного искусства дает сочетание традиционных индексных и внедренных иконических пластов. Ткачев Александр Михайлович — первый профессиональный художник-керамист в Красноярске [13, с. 40]. В 1963 г. им была создана напольная ваза из терракоты, способная украсить собой интерьер общественных зданий. Ваза носит название «Северные мотивы» (илл. 2). Техника декорирования вазы: роспись ангобами, покрытие глазурями. Представлены сюжетные сцены, связанные друг с другом ленточной композицией. Собственно, северные мотивы на вазе выражены в зигзагообразных узорах, которые тянутся вокруг верхней и нижней частей вазы, дают ассоциацию с северным сиянием и льдами. В центральной части разворачивается фриз со свободно расположенными фигурами и сценами. На суммативном уровне иконического статуса выстраиваются сцены, например, «встреча корабля», «повседневный труд у чума». Мы видим эмоциональные образы, движение и сосредоточенность персонажей в их позах и жестах. Ваза «Северные мотивы» интересна для данного исследования тем, что здесь встречаются эстетические реминисценции традиционного народного орнамента, при этом у автора не было цели создать нечто аутентичное. Вместе с тем, он использует коричневый «натуральный» цвет в качестве основы для изображения. Контрастность цветов и фактур цветных глазурованных фигур по отношению к матовому фону создает эффект аппликации. В этом колористическом решении и содержится эстетическая реминисценция: в быту и одежде коренных народов часто встречается коричневый цвет ровдуги (замша) в качестве основы для ярких украшений из бисерного орнамента или аппликации. Включая в декоративный фриз сюжетные мотивы и индексально-иконические образы (кит, пароход, чум, сани, женщина и ребенок), художник проявляет свободную авторскую волю. В этом примере профессионального декоративно-прикладного искусства можно почерпнуть характерную тенденцию иконизации, расширяющую пределы древнего орнаментального искусства. Человеческие фигуры,

изображенные на вазе обобщенные, условные. Это мало приближает их к древности, но все же делается это не без намека на архаичную образность, применяется сказочно-мифологическая и фольклорная трактовка. Пространственное решение сцен и фигур весьма интересно: крупными и во весь рост представлены плоскостно изображенные человеческие фигуры. Маленькие изображения являют солнце и гору, корабль и кита, они находятся выше, что намекает на перспективное сокращение: эти предметы вдали. Разумеется, они словно просто висят в воздухе, также представлены без объема, силуэтно, однако, сочетание данной плоскостной доминанты и знаков перспективы, дистанцирует от традиции народных орнаментов.

Задача рассмотрения современных произведений декоративно-прикладного искусства состоит в фиксации процесса обобщения и синтеза, которые происходят при создании обращений к традиции народного искусства.

Также интересны две напольные вазы А.М. Ткачева и его ученицы-мастера И.Ф. Васильевой. Одна из них, ваза «Орнаментальная» (илл. 3) вытянутой формы высотой 80 см, сделана в 1960-е гг. из шамота, корундовой крошки и фарфоровой массы. В средней части сосуда авторы решили сделать фриз, в котором в лодках находятся загадочные существа, напоминающие отдаленно фигуры людей. Этот мотив, возможно, пришел художнику из вдохновения первобытным наскальным искусством, вдоволь представленном на побережье Енисея, в котором встречаются мотивы лодок-расчесок, а также людей в рогатых головных уборах. Корундовая крошка и фактурность вазы, образованная пористой структурой поверхности, способны вызвать некоторые ассоциации с каменной скальной породой. Из опыта экскурсоводов, сотрудников музея, восприятие посетителей-детей этих фигур нередко создает в их воображении медведей, плывущих на лодках. Вероятно, находка художников связана с тем, что пробуждает мифологическое мышление и приближает к архаическому, мифологическому видению мира. Орнаментальные пояса в верхней и нижней частях вазы содержат такие геометрические компоненты, как круглая точка и косые черты. Они не образуют зигзага, хотя косые и тяготеют к подобию его. Разреженность элементов и разреженность ритма косых и точек создают эффект медленного и торжественного шествия, но очень отдаленного по своему характеру от народного стиля орнаментации северных коренных народов Сибири.

Другое впечатление создает вторая напольная ваза, образующая пару к «Орнаментальной». В этой вазе нет никаких иконических знаков, нет сцен и сюжета. Есть пять орнаментальных поясов на удлиненном сосуде. Вазу можно назвать близкой к северным народным мотивам. Один из орнаментальных поясов может быть связан с «азбукой» северных народных орна-

ментов: северный орнамент под названием «уши зайца», в центральном поясе классическая зигзагообразная линия с точками. В нижней части вариант «уголок концами вверх» и «уголок концами вниз» являет своего рода распад зигзага. Следует отметить, что мастер в данном случае выбирает наиболее простые орнаменты, хотя среди народных есть и более сложносоставные. Несмотря на то, что ваза близка духу севера, происходит художественное переосмысление народных мотивов, неизбежный переход от религиозных смыслов в эстетическую сферу.

### Выводы

Таким образом, в неотрадиционных произведениях декоративно-прикладного искусства в отношении наследия сибирских и дальневосточных коренных народов наблюдается иконизация, т.е. введение иконической знаковости в традиционную стилевую основу. В рамках профессионального декоративно-прикладного искусства дополненная, внедренная иконичность — это способ авторской интерпретации народного стиля, средство приближения его к восприятию современным человеком. Неорархаический стиль нацелен стать посредником между современными общественными потребностями и эстетикой древнего и средневекового мира. Для народного творчества XX века также возникает практика включения иконического статуса в традиционный контекст. Вероятно, это можно объяснить влиянием на мастеров социалистического реализма или академического стиля, а также следствием профессионализации мастерства, связанным с этим стремлением освоить реалистические тенденции как универсальный язык. Надо признать, что в эпоху глобализации и цифровизации профессиональные образы свободно влияют на народных мастеров. Нужно зафиксировать, что развитие иконичности в традиционном орнаменте служит препятствием для сохранения ясного представления об аутентичности традиций. Поэтому предлагается в музейной и галерейной сферах больше внимания уделять показу аутентичных экспонатов и научно-просветительской деятельности, затрагивающей вопросы традиционной композиции, проблеме знаковых статусов репрезентантов народной орнаментации. С другой стороны, нужно способствовать созданию как произведений в традиционном стиле, так и творческому переосмыслению традиции. При восприятии произведений с дополненным иконизмом нужно рекомендовать оценивать коммуникационную и творческо-преобразующую функции искусства.

### Список литературы:

1. Баташев М.С., Макаров Н.П. История и культура народов Приенисейского края. Красноярск: СФУ, 2007. 246 с.
2. Бураева С.В., Бураева О.В. Культурное наследие коренных народов Сибири: эвенкийский орнамент // Исторический курьер. 2021. № 2(16). С. 140–153.
3. Василевич Г.М. Тунгусский нагрудник у народов Сибири // Сб. Музея антропологии и этнографии. 1949. Т. XI. С. 42–61.
4. Гапоненко А.А. Развитие науки и культуры в России во время правления императора Николая I. Белгород, 2018. Режим доступа: <https://nauchkor.ru/pubs/razvitie-nauki-i-kultury-v-period-pravleniya-imperatora-nikolaya-ii-5c1a58d77966e1046f853ec> (дата обращения: 13.06.2017)
5. Грибова Л.С. Декоративно-прикладное искусство народов Коми. М.: Наука, 1980.
6. Жуковский В.И. Формула гармонии: Секреты шедевров искусства. Красноярск: Бонус, 2001. 206 с.
7. Жуковский В.И. Религиозная сущность шедевров архитектуры, скульптуры и живописи // Вестник Красноярского государственного университета. Гуманитарные науки. 2006. № 10. С. 10–21.
8. Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства. СПб.: Алетейя, 2011. 496 с.
9. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX – начала XX в. Народы Севера и дальнего Востока). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963. 500 с.
10. Кистова А.В., Пименова Н.Н., Букова М.И. Современное состояние декоративно-прикладного искусства эвенков – коренных народов Сибирской Арктики // Северные Архивы и Экспедиции. 2018. Т. 2. № 1. С. 49–56.
11. Кистова А.В. Декоративно-прикладное искусство коренных народов, проживающих на территории Эвенкийского и Таймырского муниципальных районов // Сибирский антропологический журнал. 2017. Т. 1, № 3. С. 72–92.
12. Кистеева О.В. Техника вышивки в композиции хакасского орнамента: традиции и современность // Искусство Евразии. 2019. № 4 (15). С. 14–21. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.001.
13. Ковалинская В.Ю. Советский фарфор второй половины XX века в собрании Красноярского художественного музея имени

- В.И. Сурикова // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020. № 4. С. 40–61. EDN VKTTPB.
14. Колесник М. А., Ситникова А.А. Модель развития декоративно-прикладного искусства коренных малочисленных народов Красноярского края // Сибирский антропологический журнал. 2017. Т. 1. № 3. С. 42–59. EDN ZULYKJ.
  15. Котляр Е.Р. Морфология изобразительных символов в караимском декоративно-прикладном искусстве // Евразийское Научное Объединение. 2015. Т. 2, № 2(2). С. 325–327. EDN TQLUBR.
  16. Лецинская Н.М., Петрова К.И. Декоративно-прикладное искусство коренных малочисленных народов Севера Красноярского края: косторезное искусство // Северные Архивы и Экспедиции. 2019. Т. 3. № 1. С. 72–79. DOI: 10.31804/2542-1816-2019-3-1-72-79.
  17. Либакова Н.М., Сертасова Е.А. Декоративно-прикладное искусство коренных малочисленных народов // Сибирский антропологический журнал. 2017. Т. 1. № 3. С. 6–22. EDN ZULYJP.
  18. Ломанова Т.М. Искусство Красноярска. XX век. Живопись. Графика. Скульптура. Декоративно-прикладное искусство. Красноярск: Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, 2013. 356 с. EDN UVHDGR.
  19. Ломанова Т.М. Проблемы сохранения аутентичности в современном народном искусстве // Декоративно-прикладное искусство, дизайн и народная художественная культура. Образовательные и творческие аспекты: материалы Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции, Красноярск, 30–31 марта 2017 года. Красноярск: Красноярский государственный художественный институт, 2017. С. 195–202. EDN YOZCUJ.
  20. Ломанова Т.М. Бытование народных ремесел в современном социуме // Сибирский антропологический журнал. 2020. Т. 4. № 1. С. 110–116. DOI 10.31804/2542-1816-2020-4-1-110-116. EDN RRJXUW.
  21. Морозова Д.Н. Народное прикладное искусство Севера в коллекциях Архангельского краеведческого музея // Русское народное искусство Севера: сборник статей. Л., 1968. С. 171–175.
  22. Нганасаны. Культура народа в атрибутах повседневности: каталог Этнографического музея на озере Лама. Норильск, 2020. 272 с.
  23. Резникова К.В. Понимание индигенных методологий коренными малочисленными народами Севера Красноярского края // Сибирский антропологический журнал. 2022. Т. 6. № 1. С. 93–102. DOI 10.31804/2542-1816-2022-6-1-93-102. EDN LPSNSU.
  24. Резникова К.В., Середкина Н.Н., Замараева Ю.С. Рекомендации по развитию декоративно-прикладного искусства коренных малочисленных народов Красноярского края // Сибирский антропологический журнал. 2017. Т. 1, № 3. С. 23–41. EDN ZULYJZ.
  25. Сафьянникова Т.М. Раута красок Сонкана. Красноярск; Тура: Сибирские промыслы, 2006. 152 с.
  26. Сафьянникова Т.М. Орнаменты и украшения эвенков. Красноярск: Сибирские промыслы, 2007. 192 с.
  27. Смолина М. Г. Аксиологический аспект женских национальных украшений народов Сибири // Сибирский антропологический журнал. 2020. Т. 4. № 1. С. 156–170. DOI 10.31804/2542-1816-2020-4-1-156-170. EDN AAYBSM.
  28. Черончина Н.И. Народное творчество Эвенкии. Тура, 2000. 18 с.
  29. Чукотское и эскимосское искусство из собрания Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника / Сост. А.К. Ефимова, Е.Н. Клитина. Л., 1981.

## References

- Batashev, M.S., Makarov, N.P. (2007) 'Evenki. General information', *Istoriia i kul'tura narodov Prieniseiskogo kraja [History and culture of the peoples of the Yenisei region]*. Krasnoiarск: SFU Publ., 2007. (in Russian)
- Buraeva, S.V., Buraeva O.V. (2021) 'Cultural heritage of indigenous peoples of Siberia: Evenkian ornament', *Istoricheskii kur'er [Historical courier]*, 2(16), 2021, pp. 140–153. DOI 10.31518/2618-9100-2021-2-12. (in Russian)
- Cheronchina, N.I. (2000) *Narodnoe tvorchestvo Jevenkii [Folk art of Evenkia]*. Tura. (in Russian)
- Chukotskoe i eskimosskoe iskusstvo iz sobraniia Zagorskogo gosudarstvennogo istoriko-khudozhestvennogo muzeia-zapovednika [Chukchi and Eskimo art from the collection of the Zagorsk State Historical and Art Museum-Reserve]* (1981). Leningrad (in Russian)
- Gaponenko, A.A. (2018) *Razvitie nauki i kul'tury v Rossii vo vremia pravleniia imperatora Nikolaia I [The development of science and culture in Russia during the reign of Emperor Nicholas I]*. Belgorod. Available at: <https://nauchkor.ru/pubs/razvitie-nauki-i-kul'tury-v-period-pravleniia-imperatora-nikolaya-ii-5c1a58d77966e104f6f853ec> (accessed: 13 June 2017) (in Russian)
- Gribova, L.S. (1980). *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo narodov Komi [Decorative and applied art of the Komi peoples]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Ivanov, S.V. (1963). *Ornament narodov Sibiri kak istoricheskii istochnik (po materialam XIX – nachala XX v. Narody Severa i dal'nego Vostoka) [Ornament of the peoples of Siberia as a historical source (based on the materials of the 19th – early 20th centuries)]*. Moscow; Leningrad: Academy of Sciences Publ. (in Russian)
- Kishteeva, O.V. (2019). 'Embroidery technique in the composition of the Khakass ornament: traditions and modernity', *Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia]*, 4 (15), pp. 14–21. (in Russian)
- Kistova, A.V., Pimenova, N.N. (2017). 'Decorative and applied arts of indigenous peoples living in the Evenk and Taimyr municipal districts', *Sibirskii antropologicheskii zhurnal [Siberian Anthropological Journal]*, vol. 1, no. 3, pp. 72–92. (in Russian)
- Kistova, A.V., Pimenova, N.N., Bukova, M.I. (2018). 'The current state of the arts and crafts of the Evenks – the indigenous peoples of the Siberian Arctic', *Severnye Arkhiivy i Ekspeditsii [Northern Archives and Expeditions]*, vol. 2, no. 1, pp. 49–56. (in Russian)
- Kolesnik, M.A., Sitnikova A.A. (2017) 'Model of the development of arts and crafts of the indigenous peoples of the Krasnoyarsk Territory', *Sibirskii antropologicheskii zhurnal [Siberian Anthropological Journal]*, vol. 1, no. 3, pp. 42–59. (in Russian)
- Kotljars, E.R. (2015). 'Morphology of pictorial symbols in the Karaite arts and crafts', *Evraziiskoe Nauchnoe Ob'edinenie [Eurasian Scientific Association]*, vol. 2, no. 2(2). pp. 325–327. (in Russian)
- Kovalinskaja, V. Ju. (2020) 'Soviet porcelain of the second half of the 20th century in the collection of the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikova', *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Arts of the Urals, Siberia and the Far East.]*, 4, pp. 40–61. (in Russian)
- Leshhinskaia, N.M., Petrova, K.I. (2019) 'Decorative and applied art of the indigenous peoples of the North of the Krasnoyarsk Territory: bone-carving art', *Severnye Arkhiivy i Ekspeditsii [Northern Archives and Expeditions]*, vol. 3, no. 1. pp. 72–79. DOI 10.31804/2542-1816-2019-3-1-72-79. (in Russian)
- Libakova, N.M., Sertakova, E.A. (2017) 'Decorative and applied art of indigenous peoples', *Sibirskii antropologicheskii zhurnal [Siberian Anthropological Journal]*, vol. 1, no. 3. pp. 6–22. (in Russian)
- Lomanova, T.M. (2013) *Iskusstvo Krasnojarska. XX vek. Zhivopis'. Grafika. Skul'ptura. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo [Art of Krasnoyarsk. XX century. Painting. Graphic arts. Sculpture. Decorative and applied art]*. Krasnoiarск: Krasnoiarскii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet im. V.P. Astaf'eva Publ. (in Russian)
- Lomanova, T.M. (2017) 'Problems of preserving authenticity in modern folk art', *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo, dizain i narodnaia khudozhestvennaia kul'tura. Obrazovatel'nye i tvorcheskije aspekty: materialy Vserossiiskoi (s mezhdunarodnym uchastiem) nauchno-prakticheskoi konferentsii, Krasnoiarск, 30–31 marta 2017 [Decorative and applied arts, design and folk art culture. Educational*

- and creative aspects: materials of the All-Russian (with international participation) scientific and practical conference]. Krasnoyarsk: Krasnoyarskii gosudarstvennyi khudozhestvennyi institute Publ., pp. 195–202. (in Russian)
- Lomanova, T.M. (2020) 'Existence of folk crafts in modern society', *Sibirskii antropologicheskii zhurnal [Siberian Anthropological Journal]*, vol. 4, no. 1, pp. 110–116. DOI 10.31804/2542-1816-2020-4-1-110-116. (in Russian)
- Morozova, D.N. (1968) 'Folk applied art of the North in the collections of the Arkhangelsk Museum of Local Lore', *Russkoe narodnoe iskusstvo Severa: sbornik statei [Russian Folk Art of the North: a collection of articles]*. Leningrad, pp. 171–175. (in Russian)
- Nganasany. Kul'tura naroda v atributakh povsednevnosti: katalog Etnograficheskogo muzeia na ozere Lama [Nganasans. The culture of the people in the attributes of everyday life: catalog of the Ethnographic Museum on Lake Lama] (2020). Noril'sk. (in Russian)
- Reznikova, K.V. (2022) 'Understanding of indigenous methodologies by the indigenous peoples of the North of the Krasnoyarsk Territory', *Sibirskii antropologicheskii zhurnal [Siberian Anthropological Journal]*, vol. 6, no. 1, pp. 93–102. DOI 10.31804/2542-1816-2022-6-1-93-102. (in Russian)
- Reznikova, K.V., Seredkina, N.N., Zamaraeva, Yu.S. (2017) 'Recommendations for the development of decorative and applied arts of the indigenous peoples of the Krasnoyarsk Territory', *Sibirskii antropologicheskii zhurnal [Siberian Anthropological Journal]*, vol. 1, no. 3, pp. 23–41. (in Russian)
- Saf'jannikova, T.M. (2006) *Raduga krasok sonkana [A rainbow of colors from Songkan]*. Krasnoyarsk; Tura: Sibirskie promysly Publ. (in Russian)
- Saf'janikova, T.M. (2007) *Ornamenty i ukrasheniya evenkov [Ornaments and decorations of the Evenks]*. Krasnoyarsk: Sibirskie promysly Publ. (in Russian)
- Smolina, M.G. (2020) 'Axiological aspect of women's national ornaments of the peoples of Siberia', *Sibirskii antropologicheskii zhurnal [Siberian Anthropological Journal]*, 4, no. 1, pp. 156–170. DOI 10.31804/2542-1816-2020-4-1-156-170. (in Russian)
- Vasilevich, G.M. (1949) 'Tunguska breastplate among the peoples of Siberia', *Sbornik Muzeia antropologii i etnografii [Compilation of Museum of Anthropology and Ethnography]*, XI, pp. 42–61 (in Russian)
- Zhukovskii, V.I. (2001) *Formula garmonii: Sekrety shedevrov iskusstva. [Formula of harmony: Secrets of masterpieces of art]*. Krasnoyarsk: Bonus Publ. (in Russian)
- Zhukovskii, V.I. (2006) 'The religious essence of masterpieces of architecture, sculpture and painting', *Vestnik Krasnoyarskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnyye nauki [Bulletin of the Krasnoyarsk State University. Humanities]*, 2006, 1, pp. 10–21. (in Russian)
- Zhukovskii, V.I. (2011) *Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva [Theory of fine arts]*. St. Petersburg: Aletya Publ. (in Russian)

УДК 745/49

DOI: 10.24412/2686-7443-2023-2-71-82

**Войтова Екатерина Александровна**, магистр искусствоведения, независимый исследователь. Россия, Санкт-Петербург. tea\_80@inbox.ru. ORCID: 0009-0000-8256-3410

**Voitova, Ekaterina Aleksandrovna**, MA in Art History. Independent researcher. Russian Federation, St. Petersburg. tea\_80@inbox.ru. ORCID: 0009-0000-8256-3410

## СТИЛЬ МОДЕРН И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ОРНАМЕНТАХ РУССКИХ ДЕКОРАТИВНЫХ ТКАНЕЙ НАЧАЛА XX ВЕКА

## THE STYLE MODERNE AND NATIONAL TRADITIONS IN THE ORNAMENTS OF RUSSIAN DECORATIVE FABRICS AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

**Аннотация.** Стилистика русских художественных тканей на рубеже XIX–XX вв. складывалась из множества пластов и граней культуры и искусства. Основой и формообразующим ядром этого процесса, были традиции европейского стиля модерн. В данной статье исследуются закономерности украшения русских декоративных тканей конца XIX – начала XX вв. Цель исследования – определение значения стиля модерн и национальных традиций в развитии орнаментов и формировании стилистики русских художественных тканей рубежа XIX–XX вв. Декоративные ткани зачастую становились художественной доминантой оформления интерьера. Узор интерьерного текстиля зодчие выбирали в соответствии со стилем архитектуры пространства. Важным шагом в нашем исследовании также стало обращение к интерьерам и моде эпохи модерна. В статье также рассматриваются графические работы художников, трудившихся на текстильных предприятиях Иваново-Вознесенска и экзаменационные рисунки выпускников Иваново-Вознесенской рисовальной школы, начала XX в. Изучение графических работ помогло обозначить основные средства художественной выразительности отечественных художников-орнаменталистов того периода. В процессе исследования мы сделали вывод, что влияние стиля модерн на узоры русских художественных тканей не было равномерным. Поиск национального стиля в искусстве, ретроспективные направления в архитектуре и интерьерах, социальный и экономический контексты словно многогранная призма преломляли традиции европейского стиля модерн в самобытных орнаментах русских тканей.

**Ключевые слова:** русский модерн, орнамент, текстильный орнамент, художественные ткани.

**Abstract.** Stylistics of Russian artistic fabrics at the turn of the 19th–20th centuries formed of many layers and facets of culture and art. The traditions of the European modern style became the basis and the shaping core of this process. This article examines of the patterns of Russian decorative fabrics of the late 19th and early 20th centuries. The aim of the study is to determine the significance of the European modern style and national traditions in the development of ornaments and the formation of the style of Russian artistic fabrics at the turn of the 19th–20th centuries. Often decorative fabrics became artistic dominant of interior decoration. The architects chose the pattern of interior fabrics in accordance with the style of the architecture of the space. Appeal to the interiors and fashion of the Art Nouveau era was an important step in our examine. This article examines also graphic works of artists who worked at textile enterprises of Ivanovo-Voznesensk, and the examination drawings of graduates of the Ivanovo-Voznesensk drawing school from the early 20th century. Examines graphic works helped to identify the main means of artistic expression of domestic ornamental artists of that period. We concluded in the process of examine, that the style Moderne did not evenly influence the patterns on Russian artistic fabrics. The search for a national style in art, retrospective trends in architecture and interiors, social and economic contexts, as a multifaceted prism, refracted the traditions of the European modern style in original ornaments of Russian fabrics.

**Keywords:** Russian style modern, ornament, textile ornament, artistic fabrics.

Влияние стиля модерн на русский художественный текстиль конца XIX – начала XX вв. – тема сложная и многогранная. В отечественном искусствознании художественные ткани, зачастую рассматриваются как одна из составляющих интерьера. Авторы обращают внимание, на соответствие декора и цветовой палитры интерьерного текстиля общему ансамблю жилого пространства и тенденциям в искусстве. Ряд исследователей также затрагивают тему декора русских костюмных тканей эпохи модерн, в большей степени фокусируясь на вопросах моды. Еще более узкий круг авторов интересуется принципами формообразования русских текстильных орнаментов конца XIX – начала XX вв. Однако обобщающие исследования многообразия узоров русских художественных тканей конца XIX – начала XX вв. в контексте искусства интерьеров и моды эпохи модерн и в комплексе с изучением экономических и социальных процессов сопровождавших эволюцию узоров русского декоративного текстиля, практически отсутствуют.

Актуальность исследования заключается в комплексном подходе к изучению декоративного оформления русских художественных тканей эпохи модерна, а также введением в научный оборот новых материалов, дающих возможность составить более полное представление о тенденциях развития русских орнаментов на рубеже XIX–XX вв.

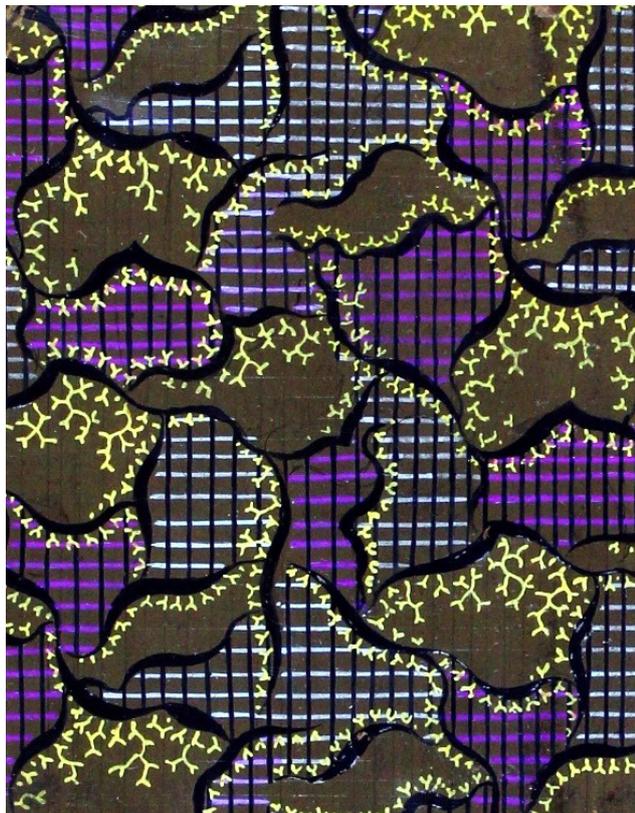
Результаты работы могут быть использованы при дальнейшем изучении данной темы, в музейной практике, при атрибуции и экспертизе произведений искусства.

### **1. Узоры ивановских тканей на рубеже XIX–XX вв.: поиск новых художественных и орнаментальных форм**

В конце XIX в. серьезную конкуренцию московским и столичным художественным тканям составляли производства Владимирской губернии и, в частности, продукция фабрик г. Иваново-Вознесенска, признанного неофициальной столицей одноименного промышленного района. Ивановские ситцы



Илл. 1а-1б. Неизвестные авторы, выпускники Иваново-Вознесенской рисовальной школы. Фрагменты эскизов декоративных тканей. Картон, гуашь. Нач. 1910-х гг. Иваново. Государственный архив Ивановской области.



Илл. 2. Неизвестный автор, выпускник Иваново-Вознесенской рисовальной школы. Фрагмент эскиза декоративной ткани. Картон, гуашь. Нач. 1910-х гг. Иваново. Государственный архив Ивановской области.

Илл. 3. Неизвестный автор, выпускник Иваново-Вознесенской рисовальной школы. Фрагмент эскиза декоративной ткани. Картон, акварель, тушь. Нач. 1910-х гг. Иваново. Государственный архив Ивановской области.



Илл. 4а–4б. С. П. Бурылин. Фрагменты эскизов декоративных тканей. Картон, гуашь, акварель. Начало XX века. Иваново. Ивановский краеведческий музей им. Д. И. Бурылина.

славилась яркими узорами и доступностью для народных масс. Красота узоров, стойкость окрашивания и качество художественных тканей напрямую зависели от мастерства наемных рабочих. «С 1830-х по 1870-е гг. происходит специализация производства, выделяются художники-рисовальщики узоров, колористы, граверы, технологи, реклисты — мастера при ситцепечатных машинах. Этот процесс коснулся и ручного труда набойщика. Для ускорения процесса изготовления ситцев набойщики специализировались по нанесению определенного вида узора или краски. Все они получали разную плату за работу, в зависимости от ее сложности» [1, с. 21]. Колористы зачастую приглашались из-за границы. Рецепты крашения тканей хранились как секреты, а приглашенным западным колористам также вменялось в обязанность обучать своему искусству детей фабрикантов. В Государственном архиве города Иванова-Вознесенска сохранились списки фамилий колористов и художников, работавших на местных фабриках, с указанием получаемой ими заработной платы [12]. В списках также приводятся комментарии, поясняющие обучался тот или иной художник своей профессии или нет. Некоторые фабрики художников не приглашали, что позволяло предположить, использование на этих производствах готовых абонементов импортных тканей. Так, согласно данным ГАИО, Товарищество Шуйской мануфактуры г. Шуя Владимирской губернии, рисовальщиков не имело и получало готовые рисунки исключительно из Парижа [12].

Рост капиталов и высокая конкуренция среди «королей текстиля» положительно влияли на качество продукции ивановских фабрик, сыгравших значительную роль в развитии орнаментов русского художественного текстиля. Модернизация и развитие производства требовало больше квалифицированных рабочих, в связи с чем в 1894 г., при непосредственном участии ведущих фабрикантов, в Иванове-Вознесенске была открыта школа колористов, а в 1898 г. открылась рисовальная школа — филиал петербургского Центрального училища технического рисования барона А. Штиглица. Каждый год ученики сдавали экзамены, составляя орнаменты для художественных тканей. Для работ, написанных в первом десятилетии XX века, характерны сложность узоров, разнообразие мотивов и цветовой палитры.

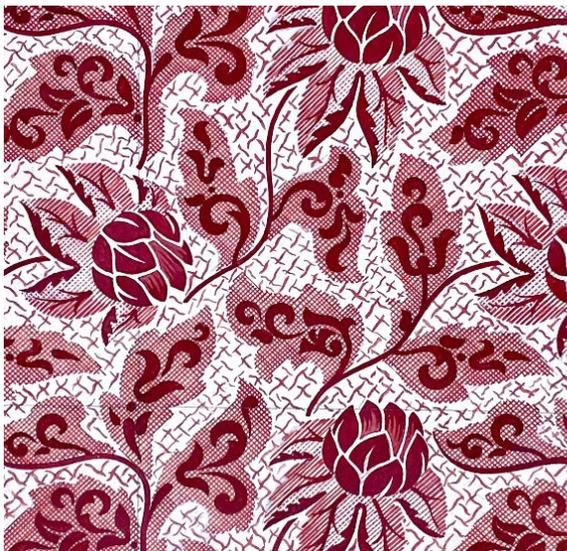
Ряд рассмотренных нами орнаментов, напоминают в рисунке природу макро- и микромиров. Узор составляют мягкие линии и штрихи. Орнамент заполняет поверхность так, что фон почти не просматривается, а становится тоже частью узора. Цветовая палитра отличается смелыми контрастными сочетаниями черных, коричневых, бежевых, фиолетовых и белых тонов. На

нескольких эскизах геометрический орнамент составлен четкими линиями, пересекающими поверхность фона. Наложением линий и форм, виртуозной работой с полутонами и цветом, автор создает оптические иллюзии глубины и объема (илл. 1а–1б).

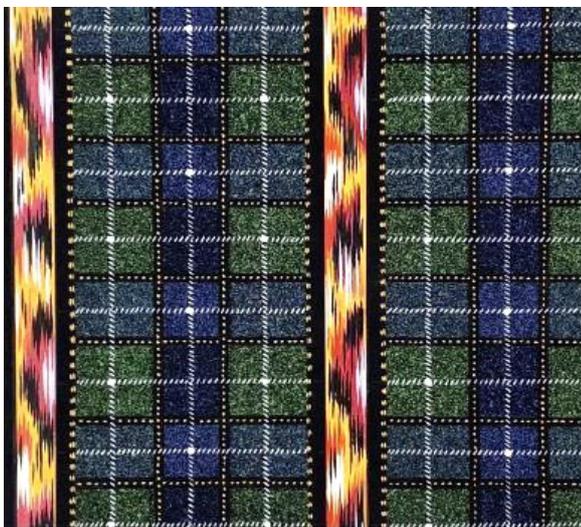
Некоторые работы привлекают внимание решением фона и оригинальностью цветовой палитры (илл. 2). Здесь фон отсутствует полностью. Орнамент формируется чередованием прямых жестких линий и мягких волн, создающих фантазийные формы. Колористическое решение построено на смелом сочетании контрастных и родственно-контрастных оттенков. Среди работ выпускников, нами также были отмечены эскизы примечательные ярким колоритом фона и смещениями пропорций узора и фона, в пользу последнего. Упомянутые работы были сделаны в период с 1907 по 1911 гг., когда в русском искусстве преобладали традиции зрелого модерна. Художественное решение данных фрагментов стремится к неизобразительным формам и говорит о творческом поиске новых декоративных форм.

В то же время, в экзаменационных работах учеников Иванова-Вознесенской рисовальной школы этого периода встречаются узоры еще содержания приметы искусства раннего модерна. Здесь цветовая гамма выдержана в пастельных родственно-контрастных оттенках, а орнамент тяготеет к изогнутым, мягким линиям и стилизованным интерпретациям цветов лилий, маков, пионов и пр. Ярким примером динамики развития орнамента могут служить два рисунка одного и того же ученика. В 1907 г. И. Розанов выполняет эскиз ткани мягкими линиями с натуралистической трактовкой растительных и цветочных мотивов. Спустя год, в 1908 г., в интерпретации флорального орнамента тот же автор использует приемы стилизации характерные для стиля модерн, а в характере рисунка уже ощущается влияние искусства ар-деко. Более того, опираясь на экзаменационный рисунок датированный 1914 г., где силятся полевых и экзотических растений решен почти схематично, можно сказать, что орнаменты ивановских тканей развивались в унисон с эволюцией стиля модерн в искусстве (илл. 3).

Приведенные архивные материалы позволяют сделать вывод, что одним из главных направлений в обучении учащихся Иванова-Вознесенской рисовальной школы начала XX в. стали штудирование и переосмысление тенденций западноевропейского модерна. Это направление было востребовано и поддерживалось купцами и фабрикантами Иванова-Вознесенска, ориентировавшихся на вкусы городского населения. В сюжетах орнаментов частым мотивом служили стилизованные изображения цветов, традиционных для модерна. Отдельные



Илл. 5а-5б. Неизвестные авторы. Фрагменты эскизов декоративных тканей. Картон, гуашь, тушь. Начало XX века. Иваново. Ивановский краеведческий музей им. Д. И. Бурлына.



Илл. 6а-6б. А. Шатков. Фрагменты эскизов декоративных тканей. Иваново. Ивановский краеведческий музей им. Д. И. Бурлына. 1910-1911 г.



Илл. 7. А. Шатков. Фрагмент эскиза декоративной ткани. Иваново. Ивановский краеведческий музей им. Д. И. Бурлына. 1910-1911 г.

работы учеников свидетельствуют о поиске своего стиля и новых способов выразительности. Уровень мастерства учащихся мог соперничать с эскизами тканей зарубежных художников, это подтверждают заявки на привлечение выпускников училища к работе на ведущих ивановских фабриках и призовые места русских художественных тканей на международных выставках.

В свою очередь, профессиональные художники — выпускники промышленных школ, трудившиеся на текстильных фабриках, не только виртуозно копировали привозные абонементы, ориентированные на тенденции западноевропейского искусства, но и придавали им уникальный национальный колорит, напоминая фольклорные традиции русских ремесленных тканей. В коллекции Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д.Г. Бурлыгина нашего времени сохранились эскизы фабричных художников, позволяющие судить о тенденциях и направлениях развития русских художественных тканей начала XX вв. Среди авторов: А.А. Никифоров — заведующий рисовальной школой, П. Н. Голиков — рисовальщик фабрики Гандуриных, С. Бурлын, Г.М. Голубев, выпускник Иваново-Вознесенской рисовальной школы — А. С. Медведев и другие художники, о биографии которых известно немного.

Орнаментальные формы здесь представлены в большей степени флоральными и растительными мотивами в различных интерпретациях, в том числе стилизованными узорами русской набойки (илл. 4а–4б). По всей вероятности, в зависимости от дальнейшего предназначения ткани, флоральный орнамент выполнялся в стилистике русских ремесленных тканей или в соответствии с традициями стиля модерн. Желая придать простому мотиву, состоящему из полевых трав и цветов больше изящества, художники дополняли изображения легкими штрихами, создающими эффект наброшенной вуали, особенно часто это прием выполняли на темном фоне, контрастными светлыми красками. Соотношение орнамента и фона, как правило, сбалансировано, однако в образцах, имитирующих ручную набойку, орнамент все же преобладает над фоном. В нескольких эскизах нами были отмечены рисунки с ковровым узором, где цветочный мотив целиком заполняет поверхность. В колористической палитре доминируют яркие оттенки и контрастные сочетания.

Орнамент, выполненный в 1890-х гг. Г.М. Голубевым, трудившимся на фабрике Прасковьи Витовой, предназначен, по всей видимости, для состоятельных, взыскательных покупателей. Тонкие изящные линии формируют стилизованные изображения цветов с включениями восточных мотивов «боба», павлиньих перьев. Нежный узор деликатно подчеркнут тонко подобранной палитрой оттенков бордового цвета. В выборе композиции и средств художественной выразительности автор обращается скорее к практикам зарубежного искусства, нежели к традициям русских художественных тканей. Согласно данным Государственного архива Ивановской области, Г.М. Голубев не обучался в рисовальной школе, но его дочь и оба сына окончили курсы Иваново-Вознесенской рисовальной школы и работали на фабриках Иваново-Вознесенска [12].

На илл. 5а–5б представлены фрагменты рисунков неизвестных авторов, начала XX в. Первый эскиз (илл. 5а) выполнен в ограниченной цветовой палитре, состоящей из белого и нескольких оттенков бордового цвета. Сложный узор стилизованных лотосов формируется мягкими штрихами, изгибами плавных линий и наложением контрастных цветовых пятен. Стоит отметить мастерство художника, его филигранную технику и безупречную работу с цветом. На следующем эскизе (илл. 5б) метод стилизации мотивов лотоса и средства художественной выразительности использованные автором уже превосходят искусство ар-деко. Сдержанная цветовая гамма не отвлекает от орнамента. Центральный элемент композиции — лотос — передан обобщенными формами, однако по контуру цветок обведен тонкой контрастной линией, подчеркивающей гармонию и графичность узора.

Среди дореволюционных текстильных рисунков из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д.Г. Бурлыгина особняком стоит графическая работа неизвестного художника, предположительно выполненная в конце XIX в. Черно-белый эскиз, выполненный тушью, примечателен зооморфным мотивом, редким для ивановских тканей

той эпохи. Узор представляет собой фантазийные изображения рыб и подводного мира. Орнамент неотделим от фона. Приемы стилизации характерны для искусства модерна. Очевидно высокое мастерство автора и его филигранное владение графическими приемами и средствами художественной выразительности.

Помимо безусловного профессионализма фабричных художников Иваново-Вознесенска хочется сказать о многогранности их мастерства. В качестве примера можно рассмотреть рисунки А. Шаткова. Автор безупречно исполнял как традиционные цветочные и геометрические узоры, так и более сложные орнаментальные интерпретации. Некоторые орнаменты особенно поражают современностью своего звучания. Художник комбинирует замысловатые мотивы, напоминающие традиционные азиатские одежды с лаконичными геометрическими формами (илл. 6а–6в). Еще один эскиз А. Шаткова (илл. 7) привлекает внимание неожиданными сочетаниями растительных мотивов старинных русских тканей со сложной пластикой и наложением геометрических линий. Колористическое решение фрагментов отличается насыщенными сочными красками, тонкими градиентами цвета и контрастными сочетаниями, не характерными для европейского стиля модерн.

Подводя итоги, можно сделать выводы о предпочтениях ивановских художников в выборе мотивов орнамента и средств художественной выразительности в зависимости от дальнейшего назначения декоративного текстиля. В 1910-х гг., несмотря на пик популярности стиля модерн, для недорогих набоек, ориентированных на невзыскательных покупателей, цветочные мотивы выполнялись в технике, имитирующей русскую ручную набойку, для более дорогих тканей техника усложнялась, а традиционные для русских тканей сюжеты переосмысливались и получали новое прочтение в соответствии с тенденциями стиля модерн. В колористической палитре изученных нами текстильных рисунков преобладали все же яркие цветовые решения, нетрадиционные для европейского модерна. Сюжетом орнаментов авторы выбирали растительные и геометрические интерпретации, практически не обращаясь к зооморфным и антропоморфным мотивам. Травотка растительных форм разнообразна, приемы стилизации, характерны для рисунка зрелого модерна. Геометрические узоры зачастую содержат приметы искусства рационального модерна.

Рассмотренные нами текстильные эскизы ивановских художников отличаются устойчивостью и цельностью композиции. Орнаменты не перегружены декоративными элементами, сохраняется чувство меры. Дальнейшее назначение рассмотренных узоров нам не известно. Но можно предположить, что орнаменты, подражающие ручной набойке, предназначались для недорогих платяных тканей, а яркие геометрические интерпретации позднего модерна относятся к интерьерному текстилю. К сожалению, мы не располагаем информацией, были эти рисунки воплощены в художественных тканях или остались лишь на бумаге, тем не менее становится очевидным, что русские текстильные художники не останавливались на копировании французских тканей, авторы стремились к поиску свежих решений, современных, но близких к национальным традициям. При этом был задействован широчайший спектр средств художественной выразительности и практический опыт мирового искусства.

## 2. Эволюция орнамента русских интерьерных тканей рубежа XIX–XX вв.

В эпоху модерна в организации пространств жилых интерьеров декоративный текстиль играл одну из ведущих ролей. При этом синтез архитектуры пространства и художественных тканей воплощался на самом высоком уровне. Обращение к отечественным практикам оформления жилых интерьеров эпохи модерна, изучение нюансов русских интерьерных тканей того периода поможет сформировать более полное представление о стилистике и художественных особенностях отечественного декоративного текстиля конца XIX – начала XX вв.

Строительство единой железнодорожной сети, объединившей в конце XIX века Европу, сделало международные коммуникации значительно проще. Архитекторы, художники могли ознакомиться с зарубежной прессой, где значительную часть занимали художественные издания, освещающие вопросы

стиля модерн. В распоряжение русских зодчих поступили великолепно иллюстрированные альбомы с рисунками и обмерами лучших архитектурных проектов, позволявшие досконально их изучать и детально копировать. Одновременно с этим, в русской архитектуре получило свое развитие направление ретроспективизма. Отечественный историк архитектуры — Е.И. Кириченко рассматривала это сложное явление, как один из путей трансформации стиля модерн, где стилизуются мотивы античности и раннего классицизма [14, с. 342]. Указывая, что ретроспективизм зародился непосредственно в самом модерне, Е. И. Кириченко подчеркивает обозначившиеся противоречия: «Те противоположности, которые в раннем модерне (национальный, интернациональный) выступали в нераздельном единстве в виде стилизации различных прототипов, на следующей стадии развития модерна обретают самостоятельное существование, материализуясь в виде противостоящих друг другу явлений — позднем модерне и ретроспективизме» [14, с. 342]. Обозначая период разделения модерна и ретроспективизма с 1900-х по 1910-е гг., Е. И. Кириченко также говорит о предпочтительной ориентации ретроспективистов на классицистическую архитектуру, подражание которой было особенно частым [15, с. 342].

Важную роль играли художественный вкус и предпочтения заказчика. В интерьерных ансамблях конца XIX — начала XX вв. декоративные решения стиля модерн иногда лишь дополняли исторические стилизации, зачастую полярные по своим художественным формам и декоративному убранству, позволяя заказчику утолить тягу к многообразию и роскоши. Это связано с тем, что большая часть уважаемых заказчиков и зодчих принадлежали к старшему поколению, и обстановка, напоминая впечатления юности, им была ближе, чем новомодный стиль, не имеющий исторических корней. Наряду с неоклассицизмом и неоренессансом в русло ретроспективизма также вошел неорусский стиль. Чему способствовало поражение революции 1905 г. и подъем националистических настроений в годы перед Первой мировой войной. Обстановка жилых пространств в неорусском стиле отмечена меньшим количеством мебели, упрощаются формы, снижается количество художественных тканей в оформлении пространства. Мебель отличается лаконичными, геометрическими формами и отсутствием обивки. Интерьеры обильно украшаются деревянной резьбой. В обиходе становятся широко распространены предметы утвари и декоративные изделия с мотивами народного искусства.

В противовес движению исторических стилей архитектура и интерьеры позднего модерна стремились к современным приемам и формам, не зависящим от традиций искусства прошлых эпох. Однако в реальной практике модерн и ретростили неминуемо пересекались. Границы между ними оказались размыты и заполнены переходными оттенками стилей. Одни и те же постройки зачастую можно отнести и к модерну, и к неоклассицизму, или к модерну и к неорусскому стилю и т. д. Черты модерна обнаруживаются в разных слоях архитектуры и интерьеров конца XIX — начала XX вв.: в фасадной композиции доходных домов, в целостном архитектурном решении особняков и общественных зданий. Особенности развития внешней архитектуры здания влекли за собой и преобразования интерьеров жилых пространств эпохи модерна. Таким образом, сочетание рефлексии по ушедшим эпохам с тягой к обновлению, стремление к симбиозу пользы и изысканной красоты утилитарных предметов, необходимость совмещать вкусы заказчика с художественным видением архитектора и другие культурные, социальные и экономические аспекты — все вместе привели русское искусство к созданию уникальных архитектурных и интерьерных ансамблей, где традиции европейского модерна зачастую переплетались с неоклассицизмом, неорусским стилем и другими ретроспективными течениями. Что, конечно, не могло не отразиться, в том числе, на стилистике узоров интерьерного текстиля. Отвечая тенденциям в архитектуре отечественные фабрики выпускали художественные ткани, орнаментальные формы которых обращались к искусству прошлых эпох. Используя мотивы античного, готического, классицистического и других искусств, художники их переосмысливали, стилизовали и интерпретировали орнамент в соответствии с традициями стиля модерн.

Наиболее распространёнными были хлопчатобумаж-

ные ткани (кретон и шагренё), различные виды бархата и шелка, использовавшиеся для отделки стен, мебели и драпировок. Стилистика оформления интерьерных тканей зависела от общей концепции обстановки. В интерьерах неорусского стиля декоративные ткани использовались значительно меньше, чем в оформлении интерьеров стиля модерн или неоклассицизма. В ансамблях в стиле модерн художественные ткани явились одним из самых выразительных средств воплощения идеи целостных жилых ансамблей. Эстетизация и цветовое обогащение жилых интерьеров достигались затягиванием стен текстилем полностью или выделением отдельных участков для разграничения зон различного назначения. Важными параметрами являлись фактура и качество самой ткани, способные придать интерьерам определенное настроение. Бархат или шелк сообщали обстановке особую роскошь и статусность, доступную не всем слоям общества. Особой популярностью пользовался кретон — хлопчатобумажная ткань, придававшая интерьерам более лёгкое звучание. Кретоном с одинаковым успехом затягивали стены и мебель в уважаемых домах и в обычных квартирах. В зависимости от авторской идеи и от эстетических предпочтений заказчика, выбранные ткани помогали воплотить в интерьере принципы гедонизма и роскоши, создать романтический будуар светской львицы или строгий кабинет делового человека. В некоторых интерьерах сдержанные декоративные ткани использовались как фон для изысканной мебели и предметного наполнения. Или, напротив, текстильное оформление становилось яркой доминантой, подчиняющей себе остальное художественное убранство интерьера. Применяя пластические и фактурные свойства тканей, в совокупности с определенным колористическим решением, архитекторы создавали особую аранжировку пространства, зачастую используя цвет орнамента или фон узорных тканей как объединяющее звено всего ансамбля, уравновешивая и собирая воедино колористическое разнообразие интерьера.

В конце XIX в. одним из распространенных орнаментов русских интерьерных тканей были излюбленные модерном флоральные интерпретации, складывающиеся из крупных стилизованных изображений ирисов, лилий, маков, замысловатых гирлянд из трав и полевых цветов. Изящные контуры узора подчеркивались контрастным цветом светлого или темного фона. Отличительной чертой также были извилистость линий и характерный рисунок «удар бича», позволяющий определить принадлежность ткани к стилю модерн. На фотографии одного из интерьеров особняка П. Франка, выполненного архитектором В. В. Шаубом (илл. 8), окна оформлены в несколько слоев тяжелыми шторами. Узоры бархатных ламбрекенов не повторяются, но в то же время объединены стилистикой рисунка орнамента. Здесь интересным представляется общий замысел архитектора — с помощью многослойного оформления художник придать оконному пространству дополнительную глубину. Орнамент бархатных штор, стилизованный в соответствии с традициями искусства раннего модерна, доминирует и задает тон всему интерьеру. Декор шелковой обивки мягкой мебели и подушек вторит узору занавесов, блеск шелка «переключается» с полированными поверхностями деревянной мебели. Таким образом, тонко подобранное текстильное убранство поддерживает общее стиливое единство ансамбля.

Наравне со шторами в создании стильных интерьерных ансамблей важную роль выполняли всевозможные драпировки и ширмы, в декоре которых происходили свои перемены: от шелковых, утонченных перегородок со стилизованными японскими мотивами — к однотонным лаконичным ширмам, служившим нейтральным инструментом зонирования пространства и фоном для предметного наполнения. Драпировками украшали зеркала, стены, двери.

Искусство стиля модерн в России развивалось очень быстро — за одно десятилетие пластическая выразительность нового стиля, проявившаяся в сложных архитектурных и декоративных решениях и замысловатых узорах художественных тканей, постепенно эволюционировала в сдержанные формы зрелого и позднего модерна. Характеризуя интерьеры русского модерна, А. Федоров-Давыдов делает вывод о двух периодах в искусстве интерьера. Первый характеризуется «усложненностью», «дробностью» пространства и декоративным богатством, для второго



Илл. 8. Арх. В. В. Шауб. Интерьер особняка П. Франка. 1907 г.

же было свойственно «упрощение форм», что нашло отражение в принципе «графичности» предметов, всех составляющих интерьера [24, с. 137]. Желая следовать новым тенденциям в искусстве, хозяева интерьеров также стремились избегать перегруженности пространства предметами. Тяжелые драпировки, массивные рамы зеркал постепенно уходили в прошлое. На фотографии девичьей комнаты, в квартире банкира А.Я. Поммера [5, с. 390], выполненной по проекту И. А. Фомина, стены, обтянутые однотонной тканью, выступают как нейтральный фон для создания стильного интерьера. Главным героем обстановки здесь становится модная мебель цвета слоновой кости. Текстильная перегородка, оформленная дорогой тканью «муар-антик», также является фоном; в свою очередь, диван и кресло, обивка которых выполнена из той же ткани, сливаются с перегородкой и стенами. Помимо этого, декор перегородки является своеобразным акцентом, объединяющим деревянную светлую мебель и остальное убранство комнаты. Черно-белая фотография не дает полного представления об эмоциональном воздействии убранства, однако можно предположить, что дорогая шелковая ткань в сочетании с ультрамодной мебелью производили сильнейшее впечатление стиля, моды и роскоши. Та-

ким образом, отступая на второй план визуального восприятия, художественный текстиль здесь выступает как важный вспомогательный компонент, выявляющий архитектурную структуру пространства и подчеркивающий предметное наполнение и зонирование интерьера. Отечественный историк моды А.А. Васильев комментирует фото интерьера в квартире А. Я. Поммера: «Работы архитектора И.А. Фомина в области убранства интерьеров оцениваются очень высоко и определяют высочайший уровень развития дизайна в дореволюционную эпоху» [5, с. 390].

В начале XX в. обстановка жилых пространств становилась более сдержанной и стремилась к лаконичным решениям декора и мебели. Тем не менее, декоративные ткани с флоральными стилизованными орнаментами по-прежнему оставались востребованы как в оформлении недорогих квартир простых обывателей, так и в украшении изысканных будуаров, спален и пр. На сайте Государственного каталога [13] в разделе тканей Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д.Г. Бурлыгина представлено множество фотографий отечественных художественных тканей начала XX века, декоративное оформление которых подтверждает многоликость русского текстиля эпохи модерна.



Илл. 9. Женские платья. Россия 1910-е г. Коллекция А. Васильева.



Илл. 10. Женское платье. Россия 1910-е г. Коллекция А. Васильева.

Колористические решения представленных фрагментов художественных тканей отличаются разнообразием палитры, сочетанием контрастных и родственно-контрастных оттенков, что в принципе было свойственно русским декоративным тканям начала XX в. Средства выразительности традиционны для стиля модерн, однако, несмотря на то, что ткани датированы одним периодом — 1910-х гг., способы интерпретации флоральных мотивов существенно различаются. Наравне с приемами стилизации традиционными для искусства раннего модерна, нами была отмечена сдержанная трактовка форм, присущая орнаментам зрелого и позднего модерна. Распространенным приемом стилизации в рассмотренных нами флоральных интерпретациях стали искажение и утрирование природных форм. Цель стилизации здесь — не воспроизведение узнаваемых объектов, а создание новых декоративных форм. За исключением лаконичных орнаментов зрелого модерна, содержащих геометрические элементы, авторы избегают прямых углов и ровных линий. Извивающиеся, пульсирующие, скользящие, плавные линии рисунка подчеркивают органичность орнамента, наполняют его подвижностью. Растительные формы вытекают или произрастают одна из другой. Каждый элемент одновременно становится завершением и началом следующей формы.

Необходимо отметить очевидные перемены в способах стилизации: от легкой трактовки трав и цветов — к сложным орнаментальным формам и многослойным композициям. В стремлении к уникальности, желая избежать повторов, художники усложняли орнамент. Иногда флоральные интерпретации переходили в причудливые и фантастические формы, уподобляясь невиданным в природе цветам и травам. Избыток элементов часто вел к утяжелению композиции и снижению художественной ценности рисунка. Орнаменты становились надуманно сложными. Витиеватость линий и форм, капризные изломы и дробность элементов разрушали гармонию и целостность структуры узора. Иногда авторам удавалось компенсировать излишнюю декоративность и сложность узора лаконичной цветовой палитрой и строгим ритмом расположения элементов. Некоторые художники, напротив, стремились избежать сложного декора, сохранив при этом живописность и выразительность линий узора. В таких орнаментах прослеживается тенденция к упрощению формы, «сдерживанию пульсации» и «растеканию» линий и форм. За исключением орнаментов, отмеченных «усталостью» стиля и дробностью элементов, обобщенность линий и форм собирает детали в единое целое, организует равновесие композиции.

Подводя итог, можно сделать выводы, что, несмотря на то, что стиль модерн в свое время начался в Европе не с архитектуры, а с декоративно-прикладного искусства, дальнейшее развитие стиля во многом определяло именно зодчество. Тенденции отказа от насыщения фасадов декором, обнажение металлического каркаса зданий влекли упрощение силуэтов мебели, сдержанность линий и форм интерьеров, в том числе частных. С переходом зодчества в русло рационального модерна изменились и средства художественной выразительности декоративно-прикладного искусства. В декоре интерьерных тканей это отразилось обобщением форм, отказом от капризных замысловатых узоров в пользу геометрических жестких линий, подчас подражающих геометрии металлических архитектурных структур.

Однако эволюция орнаментов русских интерьерных тканей на рубеже XIX–XX вв. не протекала равномерно. Тенденции в зодчестве и в искусстве интерьеров подчас не совпадали с художественными вкусами заказчиков и архитекторов, назначение интерьеров также вносило свои коррективы. В связи с чем интерьерный текстиль со сложными растительными орнаментами оставался востребованным и развивался по-своему, изменения претерпевали методы стилизации и колористические предпочтения. Кроме того, ретроспективные направления в архитектуре и интерьерах диктовали свои условия декоративно-прикладному искусству и оформлению интерьерных тканей, что неминуемо выводило орнаменты последних за рамки стиля модерн.

### 3. Влияние стиля модерн и национальных традиций на декор отечественных костюмных тканей конца XIX — начала XX века

В эпоху небывалого экономического подъёма в России и

в Европе на рубеже XIX–XX вв. стремительно менялись традиции общества, менялись интерьеры, мода, стилистика и декор костюмных тканей. Характерные для той эпохи культ красоты, эстетизм и панэстетизм достигли своего пика в моде. Роскошь и разнообразие текстиля, обилие фактур и стилей поражали даже современников. В свою очередь, отечественные текстильные производства предлагали широкий выбор тканей — шерстяной креп, шерстяной муслин, тончайшая кисея и легкий кашемир. Для летних туалетов — крепдешин, муар, тафта, батисты и пр. Для домашних платьев предназначались фланелевые, хлопчатобумажные и шерстяные ткани немарких цветов и скромной орнаментации. На сайте Государственного каталога РФ [13] представлено множество изображений хлопчатобумажных и шерстяных костюмных тканей (репс, жаккард, батист, кашемир, кисея и др.), производившихся в России в начале XX в. Легкие хлопчатобумажные ткани, предназначавшиеся для пошива платьев, отличаются изящными флоральными и геометрическими интерпретациями узоров. Соотношение орнаментов и фона варьируются от мелкоузорных, «ковровых» орнаментов и рисунков «mille-fleurs» до более крупных орнаментальных форм, расположенных в шахматном ритме. Средства выразительности и трактовка растительных форм напоминают художественные приемы стиля модерн, линии и формы достаточно живописны, но сдержаны, что в целом соответствует тенденциям искусства начала XX в. В отдельную категорию можно выделить ткани, где жаккардовое качество сочеталось с прямой или вытравной печатью орнамента. В мотивах узоров преобладают флоральные формы, отличающиеся разнообразием трактовки мотивов. От обобщенных растительных форм, где природный прототип почти не читается, до стилизованных фантазийных узоров, за которыми угадываются образы русской природы.

Из шерстяного сукна шили мужские костюмы и костюмы для популярного в то время катания на коньках. Эти ткани отличались сдержанностью орнамента и цветовой палитры. Наиболее распространенным мотивом была клетка и ее различные вариации, создававшиеся искусным плетением двухцветных нитей, формирующих элегантный орнамент. Для верхней одежды шерстяные ткани выполнялись в темных оттенках, особенно популярны были черные, темно-синие, темно-зеленые и темно-фиолетовые ткани. Для прогулочных и визитных костюмов дамы выбирали плотные и мягкие шерстяные ткани, предпочитая светлое сукно пастельных оттенков. В качестве декора однотонную ткань украшали аппликациями или вышитыми цветами и стеблями кушинок и лилий, стилизованных в традициях стиля модерн.

Бесспорными лидерами производства шелковых тканей в конце XIX века в России считались фабрика Г.И. Заглотина, фабрика А. и В. Сапожниковых и производство Ф. С. Ионова. Их продукция традиционно получала высокие оценки и признание на международных выставках. Ассортимент мог удовлетворить самые взыскательные вкусы: шелк понже, пестрый футляр, полосатая киперная шелковая ткань, атлас, парча, легкие тюли. Цвет и декор соответствовали палитре популярного стиля модерн: белые, голубоватые, желто-розовые, оливковые и фиолетовые тюли, затканые золотыми колосьями, мушками, фиалками и листочками [6, с. 210]. Наиболее часто шелк использовался для пошива бальных платьев. В конце XIX — начале XX вв. также популярны были однотонные шелковые ткани, шелк в мелкий горошек. В собрании Эрмитажа хранятся несколько бальных платьев императрицы Александры Федоровны, выполненных в мастерских Надежды Ламановой и А. Brisak. Особенности декоративного оформления тканей — шифон, затканый узорами в стиле модерн, тюль с мушками на шелковом чехле — свидетельствуют о вкусах и предпочтениях эпохи.

В период позднего модерна в цветовой палитре и в декоре текстиля вновь ощущалось влияние ориентализма. С легкой руки Леона Бакста и Сергея Дягилева, представивших публике экзотические костюмы и декорации восточных сказок в балете «Шехерезада», стали популярны цвета несочетаемые с точки зрения привычных публике понятий о красоте. Александр Васильев приводит примеры: «лиловый с синим, желтый с красным, зеленый с оранжевым» [4, с. 180]. Яркость и смелость красок балетов Дягилева поразила французских модельеров, заставив их пере-

смотреть свои представления о прекрасном в моде. В 1912–1913 гг. экзотика и отголоски гаремных аллюзий из модных французских салонов достигли России. Шелка и полупрозрачные муслины оранжевых, зеленых, малиновых, лиловых, золотых и синих цветов, с ориентальными вышивками, декорированные бисером и стеклярусом были взяты на вооружение звездами немого кино и театра. Аристократическое общество выбирало восточные орнаменты в сочетании со сдержанной колористической палитрой.

На выставке костюмов из собрания А. Васильева, экспонировавшейся летом 2021 г. в Калининградском музее изобразительных искусств, было представлено шелковое домашнее платье, датированное 1914 годом. Изящный византийский орнамент выполнен с помощью жаккардового плетения цветными нитями. На портрете Е. П. Носовой (К. Сомов. 1911 г. Москва. Государственная Третьяковская галерея) светская красавица изображена в платье, изготовленном в мастерской Н. Ламановой. Орнамент шелковой ткани представляет оригинальную интерпретацию, сочетающую мотивы русских и восточных узоров. Конечно, аристократическое общество нередко приобретало изысканные ткани в европейских салонах, однако, как уже говорилось выше, тенденции в искусстве и моде распространялись очень быстро, и отечественные фабрики, не отставая от зарубежных конкурентов, выпускали текстиль не уступающий качеством и красотой орнаментов.

Одной из самых дорогих художественных тканей в России на рубеже XIX–XX вв. оставалась узорная парча, предназначенная главным образом для церковных облачений и для нужд царского двора. Ярким примером русских парчевых тканей служат великолепные образцы производства Торгово-промышленного товарищества «П. И. Оловянишникова сыновья» из коллекции Государственного Исторического музея. Ткани Оловянишникова, помимо высокого уровня исполнения, отличались уникальными художественными решениями и орнаментальным многообразием. Авторы издания «Русские узорные ткани» отмечают, что ведущий художник производства Сергей Васьков «обращался к искусству ранних христиан, к орнаментам Византии, но чаще всего черпал идеи в русском искусстве XV–XVII вв.» [10, с. 153]. В орнаментах парчевых тканей художник переосмысливал исторические прототипы в соответствии с принципами стилизации цветочного мотива, характерными для искусства стиля модерн. Линейно-плоскостное решение орнамента с акцентом на контуре рисунка также отвечает тенденциям эпохи. В одном из фрагментов драгоценной парчи для церковного облачения, представленного в собрании Государственного исторического музея, фон полностью заткан золотыми шелковыми нитями, узор выткан серебряными и золотыми нитями с использованием цветного шелка. Характерный для модерна флоральный мотив – лилия, решен волнистыми изгибами текущих линий. Возрастает значение фона. Извилистость узора подчеркнута контрастным линейным контуром.

В XIX в. многие видные деятели русского искусства, исследователи и меценаты занялись собиранием и исследованием кустарных народных промыслов и древнерусского искусства. В художественные мастерские имени Талашкино, принадлежащего княгине М. К. Тенишевой, а также в подмосковном селе Абрамцево, переосмыслились образы русского искусства. Выдающиеся художники, такие как В.Д. Поленов, В.М. Васнецов, Е.Д. Поленова, К.А. Коровин, М.А. Врубель и др., обратились к поиску национального русского стиля. В сочетаниях русского фольклора и архаичных орнаментов с принципами стилизации и средствами художественной выразительности стиля модерн, художники вырабатывали новые графические приемы, органично вписывавшиеся в живопись, графику и декоративно-прикладное искусство.

Особенно ярко эта тенденция проявилась в орнаментах театральных тканей, где образы старинных национальных орнаментов приобрели новое звучание. Отечественные художники свободно вводили в орнамент древние славянские узоры и геометрические мотивы – древо жизни, круги, ромбы, кресты, квадраты, а также композиции, характерные для русских набоек. Узоры костюмов к балету И. Стравинского «Жар-птица» несут русский народный колорит в плоско трактованных мотивах птиц, характерных для старинных набивных тканей.

Древнерусские зооморфные мотивы огнегriвого коня, птицы сирин и птицы-павы оживают в эскизах С.В. Малютина.

Влияние народного творчества было заметно и в оформлении городского костюма. Аристократки украшали вышивкой в русском стиле ткани для повседневных блузок и для нарядных платьев. Шелковые ткани, расшитые золотым галуном, шли на сарафаны в русском стиле и платья для кормилиц. Эффектные вечерние туалеты дополнялись орнаментами в духе народных традиций (илл. 9). О востребованности текстиля, напоминавшего о русских традициях, свидетельствуют фотопортреты из альбома А.А. Васильева [6], где мужчины одеты в сатиновые и льняные рубашки ярких или приглушенных тонов. Ткань для рубах выбиралась однотонная или орнаментированная мотивами полос или клеток. Главным декоративным элементом служила стилизованная вышивка на манер русских косовороток. Иногда на манер косовороток стилизовалась женская одежда, примечательно, что в качестве декора платье-косоворотка могло быть дополнено вышитыми орнаментами в стиле модерн (илл. 10).

С развитием в XIX веке текстильной промышленности фабричные ткани стали более доступными для простых людей, домашнее ткачество и кубовая набойка в народном костюме сменились тканями машинного производства. В коллекции ГРМ хранятся традиционные предметы женской одежды – передники, сарафаны, юбки и т. д. конца XIX – начала XX веков, свидетельствующие о распространении городской культуры и фабричных тканей среди крестьян и простых слоев населения. Помимо сатины, традиционно украшенной вышивкой и шелковыми лентами, встречаются ткани с модным городским орнаментом – «французский огурец», «аглицкий сарафан» из ситца с растительным узором на ярко-красном фоне, предположительно, производства «Товарищества мануфактур Барановых», сарафан из льняного полотна с необычным набивным рисунком. Своеобразной иллюстрацией перемен в крестьянском костюме служит этюд А. П. Рябушкина к картине «Ожидание новобрачных от венца в Новгородской губернии» (1891 г. ГРМ. Санкт-Петербург), где девушки одеты не по старинному обычаю в рубахи с древними узорами, а в сатиновые блузки, украшенные модной вышивкой и юбки с цветочным набивным узором.

Таким образом, в России рубежа XIX–XX вв. орнаменты костюмных тканей, ориентированных на городских покупателей, выполнялись в традициях европейского стиля модерн. Главным образом это отразилось в сдержанной цветовой палитре и в изящных линиях орнаментов, соответствующих вкусам требовательных заказчиков. Узоры недорогих набивных тканей, ориентированных на крестьянское население, отчасти сохранили своеобразие и яркость ручной набойки. Развитие и модернизация фабричного производства позволили создавать более четко прорисованные формы, вводить в рисунок мелкие детали и сложные элементы, придающие орнаменту гармонию и завершенность. Объединяющим началом здесь послужили растительные мотивы, взятые из русской природы. Орнаменты с геометрическими мотивами также не утратили своей популярности, однако приобретали более современные формы и колористические решения характерные для модного стиля модерн.

Симбиоз национально-романтического, изобразительного и декоративного начал, объединившийся в творчестве русских живописцев с художественными приемами стиля модерн, удивительным образом проявился в произведениях отечественного декоративно-прикладного искусства и орнаментах художественных тканей, в том числе костюмных. Создание и успех театральных костюмов и декораций по мотивам восточных и русских сказок открыли для текстильных орнаменталистов новые средства и приемы художественной выразительности. Поиск национального стиля, обращение интеллигенции к русским традициям повлекли моду на всевозможные стилизации старинных орнаментов. Однако ставшие популярными узоры и вышивки в русском стиле утратили сакральное значение старинных тканей, переняв лишь орнаментальные формы, но изменив стиль и средства художественной выразительности в соответствии с традициями модерна.

### Заключение

Тенденции европейского стиля модерн, проникавшие

в Россию на рубеже XIX–XX веков с модой и произведениями искусства, явились частью сложных взаимодействий, оказавших влияние на все русское искусство, в том числе декоративно-прикладное искусство и художественные ткани. В исследовании этих вопросов мы обратились к явлениям отечественной истории, культуры, искусства. Важным этапом работы стало исследование эволюции искусства интерьеров и моды, раскрытие их значения в формировании стилистики русских художественных тканей рубежа XIX–XX вв. Нами были привлечены графические работы и фрагменты художественных тканей из собраний различных музеев. Их исследование помогло обозначить влияние стиля модерн и национальных русских традиций на выбор средств художественной выразительности в работах отечественных художников-орнаменталистов. Мы не рассматривали узоры ковров, платков и шалей эпохи модерна – это тема отдельных исследований. Однако рассмотренные нами эскизы орнаментов, фрагменты и фотографии художественных интерьерных и плательных тканей конца XIX – начала XX вв., позволяют заключить, что в тканях разного назначения, орнаменты развивались по-своему. Изучив культурные, художественные, экономические и социальные процессы, сопровождавшие эволюцию орнаментов русских художественных тканей, можно сделать следующие выводы:

1. В эскизах ивановских художников, нами были отмечены стилизованные изображения цветов, как традиционных для стиля модерн, так и напоминающих мотивы русской природы. Сложные сочетания геометрических и растительных мотивов, отмеченные нами в графических работах ивановских орнаменталистов, подчёркивают, что авторы использовали весь спектр средств художественной выразительности и практический опыт зарубежного искусства, не останавливаясь на копировании французских тканей. Художники стремились к поиску свежих решений, современных, но близких к национальным традициям.

3. Художественное решение интерьерных тканей соответствовало архитектурному и интерьерному ансамблю. Отказ архитектуры рационального модерна от излишней декоративности в пользу сдержанных образов повлек упрощение силуэтов и форм интерьеров. В орнаментах интерьерных тканей это отразилось в переходе к более контрастной колористической палитре, обобщением форм, переходом от замысловатых узоров к лаконичным геометрическим мотивам.

4. Эволюция орнаментов интерьерных тканей в России эпохи модерна не протекала равномерно. Некоторые фабрики, в том числе ивановские, рисовальщиков не приглашали, предпочитая использовать готовые абонементы импортных тканей. Художественное оформление тканей таких производств полностью соответствовало тенденциям западноевропейского модерна. В начале XX в. архитектура и убранство интерьеров преодолели избыточную декоративность и изобразительность форм, однако существенное влияние на стилистику интерьер-

ных тканей оказывали назначение интерьеров и личные художественные предпочтения заказчиков и зодчих. Развитие ретроспективных течений в архитектуре также вносили в декор тканей свои коррективы. Параллельно со сдержанными узорами позднего модерна в художественных тканях того периода отмечены сложные утрированные орнаментальные композиции, зачастую утратившие гармонию и цельность структуры. Некоторые из рассмотренных орнаментов отличались «усталостью» форм и дробностью композиции, что было следствием стремления к уникальности узора и желанием избежать повторов. Зооморфные и антропоморфные орнаменты, характерные для искусства раннего модерна в орнаментах тканей начала XX века уже практически не выявляются.

5. Орнаментальные формы западноевропейского модерна в русском художественном текстиле развивались, в том числе, в зависимости от ориентированности на потенциального покупателя. Более дорогие ткани, предназначенные для взыскательных покупателей, отличались изяществом линий узора и сдержанной, традиционной для европейского модерна цветовой палитрой. В свою очередь узоры недорогих набивных тканей, ориентированные на крестьянское население, отчасти сохранили самобытные черты и яркость ручной набойки. Объединяющим началом послужили растительные мотивы, взятые из русской природы.

6. На рубеже XIX–XX вв., художники, скульпторы, архитекторы тяготели к прикладному искусству, созданию театральных декораций, оформлению интерьеров. В ансамблях частных особняков художественный текстиль, явился одним из средств воплощения синтеза искусств, к которому стремился стиль модерн. Синтез живописи и декоративно-прикладного искусства, реализованный отечественными художниками в театральных костюмах и декорациях к спектаклям «Русских сезонов» С. Дягилева, сообщили новый импульс развитию орнаментов декоративных тканей. Обращение к русским традициям и поиски национального стиля привнесли моду на орнаменты и вышивки в русском стиле, утратившими сакральное значение, сохранив лишь орнаментальные формы, стилизованные в приемах модерна.

Таким образом, стилистика русских художественных тканей на рубеже XIX–XX вв. складывалась из множества пластов и граней культуры и искусства. Основой и формообразующим ядром в русском искусстве того периода, и, в частности в декоре художественных тканей, были традиции европейского стиля модерн, преодолевшего в короткий срок этапы своего становления, развития и угасания. Однако влияние стиля модерна на узоры русских художественных тканей не было равномерным. Поиски национального стиля в искусстве, ретроспективные направления в архитектуре и интерьерах, социальный и экономический контексты словно многогранная призма преломляли традиции стиля модерн, формируя многообразие самобытных орнаментов русских тканей.

#### Список литературы:

1. Арсеньева Е.В. Ивановские ситцы XVIII – начала XX века. Л.: Художник РСФСР, 1983. 214 с.
2. Бартенев И.А. Русский интерьер XIX века. Л.: Художник РСФСР, 1984. 228 с.
3. Борисова Е.А. Русский модерн. М.: Советский художник, 1990. 359 с.
4. Васильев А.А. Красота в изгнании. Творчество русских эмигрантов первой волны. М.: SLOVO, 2012. 480 с.
5. Васильев А.А. Русский интерьер в старинных фотографиях. М.: SLOVO, 2010. 440 с.
6. Васильев А.А. Русская мода 150 лет в фотографиях. М.: SLOVO, 2009. 541 с.
7. Войтова Е.А., Габриэль Г.Н. Интерпретация флоральных мотивов в русских декоративных тканях начала XX вв. // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. Матер. XXV Междунар. науч. конф. / Под ред. Н. М. Калашниковой. СПб.: СПбГУПТД, 2022. С. 450–454.
8. Войтова Е.А. Роль художественного текстиля в дизайне интерьеров в России на рубеже XIX – XX вв. // Искусство и дизайн: история и практика. Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции: сб. науч. ст. / Науч. ред. М. Е. Орлова-Шейнер, Р. А. Бахтияров. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. С. 315–321.
9. Габриэль Г.Н. Санкт-петербургский текстиль. Между прошлым и будущим // Специальный выпуск СПбГУТД. СПб., 2004. С. 124–130.
10. Гордеева О.К. Русские узорные ткани. XVII – начало XX века / Под ред. Е. А. Беспаловой. М.: Государственный исторический музей, 2004. 224 с.
11. Демиденко Ю.Б. Интерьер в России: Традиции. Мода. Стиль. СПб.: Аврора, 2000. 244 с.
12. Иваново-Вознесенская рисовальная школа имени барона Штиглица, Оп. 1. Д. 36// Государственный архив Ивановской области, официальный сайт, Иваново, URL: <https://ivarh.ru> (дата обращения: 12.08.2021).

13. Ивановский государственный историко-краеведческий музей имени Д.Г. Бурлыгина // Государственный каталог РФ, Москва, URL: <https://goskatalog.ru> (дата обращения: 12.11.2022).
14. Кириков Б.М. Архитектура Петербурга конца XIX – начала XX века. Эkleктика, модерн, неоклассицизм. СПб.: Коло, 2006. 447 с.
15. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М.: Искусство, 1982. 400 с.
16. Кириченко Е.И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности, народность и национальность, традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века. М.: БуксМАрт, 2020. 579 с.
17. Коллекция образцов тканей второй половины XIX – начала XX веков // Государственный музей истории Петербурга, официальный сайт, Санкт-Петербург, URL: <https://www.spbmuseum.ru> (дата обращения: 01.02.2021).
18. Коржуева А. П. Принципы и методы проектирования текстильного рисунка стиля модерн. Западноевропейский и отечественный опыт: автореф. дис. канд. искусствовед. 17.00.06. Москва, 2006. 26 с.
19. Михайлова Л. В. Искусство растительного орнамента в практике российского текстиля конца XIX – начала XX вв.: автореф. дис. канд. искусствовед. 17.00.04. Санкт-Петербург, 2011. 26 с.
20. Русское декоративное искусство в 3-х томах / ред. А. И. Леонов. М.: Академия художеств СССР, 1962–1965. 1632 с.
21. Сарабянов Д.В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989. 294 с.
22. Соболев Н.Н. Очерки по истории украшения тканей. М.: АКАДЕМИА, 1934. 456 с.
23. Стемпаржецкий А.Г. Декоративные ткани в русском интерьере. Л.: Гостройиздат, 1958. 66 с.
24. Федоров-Давыдов А.А. Русское искусство промышленного капитализма. М. [б. и.], 1929. 247 с.

## References

- Arsen'eva, E. (1983) *Ivanovskie sitty XVIII – nachala XX veka [Ivanovo calico of the 18th –beginning 20th centuries]*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ. (in Russian)
- Bartenev, I. (1984) *Russkii inter'er XIX veka [Russian interior of the 19th century]*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ. (in Russian)
- Borisova, E. (1990) *Russkii modern [Russian Art Nouveau]*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)
- Demidenko, Ju. (2000) *Inter'er v Rossii: Traditsii. Moda. Stil' [Interior in Russia: Traditions. Fashion. Style]*. Saint Petersburg: Aurora Publ. (in Russian)
- Fedorov-Davydov, A. (1929) *Russkoe iskusstvo promyshlennogo kapitalizma [Russian art of industrial capitalism]*. Moscow (in Russian)
- Gabrijel', G. (2004) 'St. Petersburg textile. Between past and future', *Special'nyi vypusk SPbGUTiD [SPbGUTiD Special issue]*. Saint Petersburg: SPbGUTiD Publ., pp. 124–130. (in Russian)
- Gordeeva, O. (2004) *Russkie uzornye tkani. XVII – nachalo XX veka [Russian patterned fabrics. 17th – early 20th century]*. Moscow: Gosudarstvennyi istoricheskii muzei Publ. (in Russian)
- Ivanovo-Voznesensk Art School named after Baron Stieglitz, State Archive of the Ivanovo Region. Available at: <https://ivarh.ru> (accessed: 12 August 2021)
- Kirichenko, E. (1982) *Russkaia arhitektura 1830–1910-h godov [Russian architecture of the 1830s–1910s]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Kirichenko, E. (2020) *Russkii stil'. Poiski vyrazheniia natsional'noi samobytnosti, narodnost' i natsional'nost', traditsii drevnerusskogo i narodnogo iskusstva v russkom iskusstve XVIII – nachala XX veka [Russian style. The search for the expression of national identity, nationality and nationality, the traditions of ancient Russian and folk art in Russian art of the 18th – early 20th centuries]*. Moscow: BuksMArt Publ. (in Russian)
- Kirikov, B. (2006) *Arkhitektura Peterburga kontsa XIX – nachala XX veka. Eklektika, modern, neoklassicism [Architecture of St. Petersburg in the late XIX - early XX century. Eclectic, modern, neoclassical]*. Saint Petersburg: Kolo Publ. (in Russian)
- Korzhueva, A. (2006) *Printsipy i metody proektirovaniia tekstil'nogo risunka stil'ia modern. Zapadnoevropejskii i otechestvennyi opyt [Principles and methods of designing a textile pattern in the Art Nouveau style. Western European and domestic experience]*, PhD Thesis. Kosygin Moscow State Textile University, Moscow. (in Russian)
- Leonov, A. (ed.) *Russkoe dekorativnoe iskusstvo v 3-h tomah [Russian decorative art in 3 volumes] (1962–1965)*. Moscow: Akademiia khudozhestv SSSR Publ. (in Russian)
- Mikhailova, L. (2011) *Iskusstvo rastitel'nogo ornamenta v praktike rossiiskogo tekstilia kontsa XIX – nachala XX vv. [The art of floral ornament in the practice of Russian textiles of the late XIX – early XX centuries]*, PhD Thesis, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Industry, Saint Petersburg. (in Russian)
- Sarab'janov, D. (1989) *Stil' modern: Istoki. Istoriia. Problemy [Art Nouveau: Origins. Story. Problems]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Sobolev, N. (1934) *Ocherki po istorii ukrasheniia tkanei [Essays on the history of textile decoration]*. Moscow: АКАДЕМИА Publ. (in Russian)
- State budgetary institution of the Ivanovo region Ivanovo State Museum of History and Local Lore named after D.G. Burylin, State Catalog of the Russian Federation. Available at: URL: <https://goskatalog.ru> (access: 12 November 2022).
- State Museum of the History of Saint Petersburg: Available at: URL: <https://www.spbmuseum.ru> (accessed: 1 February 2021).
- Stemparcheckij, A. (1958) *Dekorativnye tkani v russkom inter'ere [Decorative fabrics in the Russian interior]*. Leningrad: Goststrouizdat Publ. (in Russian)
- Vasil'ev, A. (2009) *Russkaia moda 150 let v fotografiakh [Russian fashion 150 years in photos]*. Moscow: Slovo Publ. (in Russian)
- Vasil'ev, A. (2010) *Russkii inter'er v starinykh fotografiakh [Russian interior in old photos]*. Moscow: Slovo Publ. (in Russian)
- Vasil'ev, A. (2012) *Krasota v izgnanii. Tvorchestvo russkikh emigrantov pervoi volny [Beauty in exile. Creativity of Russian emigrants of the first wave]*. Moscow: Slovo Publ. (in Russian)
- Voitova, E. (2021) 'Artistic Textiles in Russian Interior Design at the Turn Of 20th Century', in: Orlova-Sheiner, M., Bakhtiarov, R. (ed.) *Iskusstvo i dizain: istoriia i praktika. Materialy VI Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii: sbornik nauchnykh statei [Art and Design: History and Practice. Materials of the VI Russian Scientific and Practical Conference: collection of scientific articles]*. Saint Petersburg: SPGHPA im. A. L. Shtiglitsa Publ., pp. 315–321. (in Russian)
- Voytova, E., Gabriel', G. (2022) 'Interpretation of Floral Motifs in Russian Decorative Fabrics of the Early XX Century', in Kalashnikova, N. (ed.) *Moda i dizain: istoricheskii opyt – novye tehnologii. Materialy XXV Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii [Fashion and design: historical experience – new technologies. Proceedings of the XXV International Scientific Conference]*. Saint Petersburg: SPbGUPTD Publ., pp. 450–454. (in Russian)

УДК 7.034(430); 623.445.1

DOI: 10.24412/2686-7443-2023-2-83-86

**Хмельницкий Никита Богданович**, студент, Санкт-Петербургская Академия Художеств имени Ильи Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17, 199034. justostrava@gmail.com. ORCID: 0009-0000-8954-6218

**Khmel'nitskij, Nikita Bogdanovich**, student, Saint Petersburg Academy of Arts, 17 Universitetskaya Emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. justostrava@gmail.com. ORCID: 0009-0000-8954-6218

## ДАНИИЛ, ВЕНЕРА И КЕРНУНН — ДЕКОРАЦИЯ ДОСПЕХА ГЕРЦОГА БРАУНШВЕЙГСКОГО 1563 ГОДА

## DANIEL, VENUS AND CERNUNNOS — THE DECORATED ARMOUR OF DUKE OF BRAUNSCHWEIG, 1563

**Аннотация.** В статье предпринята попытка анализа декорации собранного в 1563 г. латного костюма герцога Юлиуса Брауншвейг-Люнебурга (1528–1589), с целью определения символической системы, которую использовал мастер для передачи идей заказчика. Изучение декорации доспехов — тема, крайне редко поднимающаяся в академической среде, однако дающая весьма обширный простор для исследования ввиду многообразия её технических методов, стилей и художественного языка, а также зачастую тесного переплетения с прикладной функцией стальных пластин. Автор выдвигает предположение, что, помимо веяний в искусстве соответствующего времени и периода, место одного из основополагающих факторов в декорации латных облачений занимало непосредственное участие рыцаря, сделавшего заказ в мастерской. Исходя из этого, гравировка кирасы герцога Юлиуса рассматривается через призму его биографии, записанной такими историками, как Д. Кин и Э. Халлидей. Так, каждая мелкая деталь, не являющаяся орнаментальной, трактуется как часть единой символической системы, призванной передать причины создания доспеха и личную роль герцога в них. Сосуществование фигур Венеры и Даниила в львином рве на нагруднике автор связывает с идеей «любви к миру», соответствовавшей мирной политике герцога, которая, однако, трансформируется посредством текста «молитвы» Даниила и фриза с изображением перемирия двух армий и пары конкретных воинов, ассоциирующихся с братьями Юлиуса, погибшими за десять лет до создания доспеха. Последнее, дополненное появлением рогатого кельтского божества Кернунна в пространстве наспинника, позволяет предположить, что комплект был заказан к некоему празднику, приуроченному к десятилетней годовщине битвы при Зиверсхаузене 1553 г., оставившей Юлиуса единственным наследником Брауншвейга. Доспех, таким образом, выступает одновременно символом скорби и гротескного веселья, наследующего традиции германских масленичных праздников. Благодаря этому, делается вывод о фундаментальности целей и воззрений заказчика в разработке декорации облачений.

**Ключевые слова:** доспехи, декоративно-прикладное искусство, немецкое искусство, образный анализ, символическая система.

**Abstract.** The author has made an attempt to analyze the decoration of a suit of armour, which was created in 1563 and belonged to Julius, prince of Brunswick-Lüneburg (1528–1589), aiming to determine the symbolic system used by armourer to convey the client's ideas. Decoration of plate armour seldom becomes a subject of academic study, although it provides a vast plane of research value due to diverse technical methods, styles and artistic language, and often close dependence on pragmatic function of the plates. The author makes an assumption that, aside of trends in art of a relevant place and time span, the preferences of the one made the commission to the workshop, have played a foundational role in decoration final look. Having said that, the etching of duke Julius' cuirass is viewed through the prism of his own life story, recorded by historians such as D. Keane and A. Halliday. Thus, every small detail that is not ornamental is interpreted as a part of a symbolic system designed to convey the reasons for the creation of the suit and the personal role of the Duke in them. The coexistence of the figures of Venus and Daniel in the lion's den on the breastplate is associated with the idea of "love of peace", which corresponded to the peaceful politics of the Duke, yet it nevertheless gets transformed by reading of the text of Daniel's "prayer" and a frieze depicting a truce of two armies, specifically — a pair of warriors whom author associates with Julius' brothers, who died ten years before the creation of the armour. The latter, supplemented by the appearance of the horned Celtic deity Cernunnos on the backplate, suggests that the suit was ordered for some celebration dedicated to the tenth anniversary of the Battle of Sievershausen in 1553, which left Julius as the sole heir of Brunswick. The armour, therefore, acts as both a symbol of sorrow and grotesque pageantry, inheriting the traditions of German Shrovetide festivals. Through it, a conclusion is made about the fundamental nature of the client's goals and views in the decoration of plate armour.

**Keywords:** armour, applied art; German art, figurative analysis, symbolic system.

Западноевропейские пластинчатые доспехи не так часто рассматриваются как произведения искусства. Не имеющие сотен известных мастеров и декоративной классификации, с прикладной функцией, преобладающей над эстетической, и в своём оригинальном виде технически и морально устаревшие уже к 1700 г., они почти никогда не заслуживали должного внимания с художественной точки зрения — во всяком случае, недостаточно для самостоятельного изучения. И, несмотря на

определённые изменения этой тенденции в последние десятилетия (Г. Никель, К. Спрингер, Д. Ла Рокка, П. Тержанян) [10, 11, 18, 12, 13], академическое исследование их декорации до сих пор редко выходит за рамки простой констатации или кратких сводок, практиковавшихся в середине XX века и раньше (В. Боухайм, Д.Ч. Фолкс, Ф. Келли, Р. Швабе, Ю. Окшотт) [4, 5, 1, 2]. Тем ценнее представляются исследования, в которых доспехи рассматриваются как нечто большее, чем про-



**Илл. 1. Неизвестный мастер (Брауншвейг). Доспех Юлиуса Брауншвейг-Вольфенбютелля. 1563 г. Художественно-исторический музей, Вена. Кираса датирована 1563 годом, набедренники, доспехи для рук и шлем аутентичные; поножи и башмаки – ок. 1800 г. Мелкие детали (орнамент, заклепки, ремни) опущены. Рисунок автора.**



**Илл. 2. Неизвестный мастер (Брауншвейг). Доспех Юлиуса Брауншвейг-Вольфенбютелля. Декорация нагрудника. 1563 г. Художественно-исторический музей, Вена. Рисунок автора.**

сто демонстрация силы или эффективное боевое облачение.

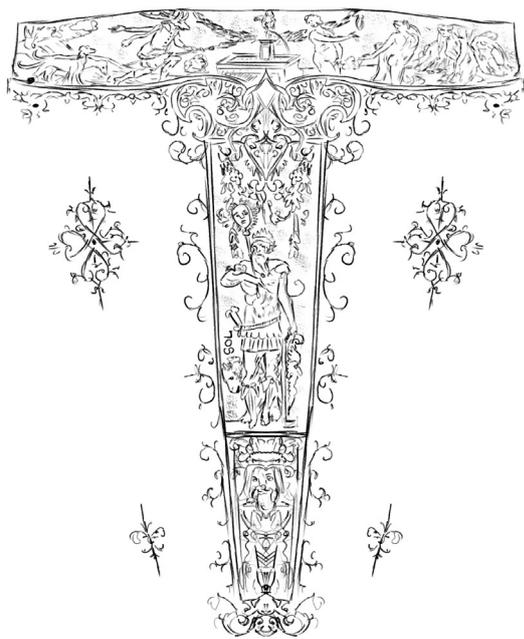
В своем автобиографическом романе под названием "Der Weisskunig" (нем. «Белый король»), отталкиваясь от вопроса «Что может быть более ценным для короля, чем броня, которая защитит его тело в бою?» император Священной Римской империи Максимилиан I неоднократно риторически подчеркнул не только практическое назначение доспеха, но и его природу как истинного предмета искусства. Первый Габсбург, «Последний рыцарь» Максимилиан Австрийский вдохнул новую жизнь как в само немецкое рыцарство, так и в культуру его доспехов, запустив стремительный процесс развития художественного ремесла бронников по всей Европе. Его имя известно в научно-популярной среде по «максимилиановскому» типу доспеха, известному своими округлыми формами и сплошному рифлению по всей поверхности, однако этот стиль — лишь малая часть необъятного пласта искусства немецких мастеров XVI века, разностороннего, непростого для анализа и слабо изученного.

Вне зависимости от того, насколько близки к правде выводы современных культурологических исследований, нельзя не учитывать объективную реальность того, что в декорации доспехов XVI века последнее слово в вопросе её конечного вида всегда оставалось за заказчиком, в особенности когда она включала в себя вполне конкретные художественные мотивы и сцены. «Альбом Туна-Хогенштейна», аутентичный журнал зарисовок работ аугсбургских бронников XVI века, содержит как изображения с гербами и именами владельцев доспехов, так и «неподписанные» комплекты [13, р. 200], которые вполне могли использоваться как своеобразные рекламные буклеты, по которым заказчик мог выбрать желаемую конструкцию, композицию и расцветку. Так или иначе, посылы, заложенные в оформление этих облачений, неотделимы от личности человека, для которого они создавались, и в некоторых случаях именно это делает возможными попытки объяснить, какую роль должен был играть тот или иной образ, помещенный на стальные пластины.

Для герцогства Брауншвейг-Люнебург и его княжества Вольфенбюттель середина XVI столетия была нелегким временем. Участие в Великой епархиальной вражде с Хильдесхаймом (1519–1523) и Второй войне маркграфов (1552–1555), сопутствующие им сложные отношения с соседями не могли не держать нижнесаксонское государство в постоянной готовности к нападению или обороне [8, р. 11–12], и когда герцог Юлиус (1528–1589) родился в доме Вельфов, за его отцом Генрихом уже стояли крупные территориальные завоевания. Однако, в отличие от него, сын обратился к протестантской вере, что предопределило развитие местной брауншвейгской культуры, когда два старших брата Юлиуса погибли в битве при Зиверхаузене в 1553 г., оставив его единственным наследником княжества [8, р. 15]. Десять лет спустя он заказал себе комплект латных доспехов, сегодня хранящийся в Тресте королевской коллекции в Лондоне (RCIN 62997), и достойный звания шедевра немецкого искусства доспехов Нового времени (илл. 1).

Оригинальные части доспеха (исключая поножи и башмаки, добавленные около 1800 г.) покрыты рельефной гравировкой на затемнённом фоне. Последний составлен из мелких точек, создающих сплошной рисунок; ленты в подмышках и на латной юбке покрыты смесью геометрического и растительного орнамента. Соответствуя тенденциям 1560–70 гг., пространство между линиями оставлено по большей части «чистым», однако и его покрывают тонкие флористические узоры и специально выделенные геральдические символы. Последние представляют лишь малую часть декоративных образов, несущих конкретные значения. Их в комплекте Юлиуса Брауншвейг-Люнебурга содержится достаточно, чтобы с уверенностью говорить о существовании системы символов, при помощи которой неизвестный мастер переписал воззрения своего высокого заказчика на сталь.

Вертикальной доминантой в главной, центральной полосе нагрудника (илл. 2) предстаёт обнажённая женская фигура, подписанная "VENVS", опирающаяся на лук левой руке, а также амур, выглядывающий из-за неё с другой стороны. Их пластика, как и героев прочих сцен на kostюме, не отличается от привычных немецких гравюр, однако из этого возникает вопрос о целесообразности размещения подписи рядом с богиней. Возможно, это было необходимо, чтобы избежать её идентификации как



Илл. 3. Неизвестный мастер (Брауншвейг). Доспех Юлиуса Брауншвейг-Вольфенбютелля. Декорация наспинника. 1563 г. Художественно-исторический музей, Вена. Рисунок автора.

Дианы из-за присутствия лука (Амуры зачастую сопровождают и других мифологических персонажей, помимо Венеры). Можно было бы предположить, что появление богини любви могло быть связано со свадьбой герцога, однако он женился в 1560-м г., за три года до создания своих доспехов [7, р. 106] — возможными портретами Юлиуса и его жены Хедвиги могут быть обращённые друг к другу мужской и женский профили на латной юбке. Однако, ответ может крыться не только в имени героини, но и в её позе — вытянутый указательный палец правой руки недвусмысленно указывает на медальон, расположенный над её головой.

Сцена, заключённая в кольцо на вершине центральной линии, изображает Даниила во львином рве — типичный сюжет христианского искусства. Не исключено, что его появление несёт частично талисманную функцию (будучи протестантом, Юлиус едва ли стал бы украшать себя яркими религиозными изображениями) — медальон окружает лента с надписью “ACH · GOT · BEWAR · NICHT · MER · DAN · LEIB · SELE · GVTVNDERE · I · H · Z · B · L.”, которую можно перевести как «О, Господь, сохрани тело, душу, имущество и честь»; последние буквы являются полными инициалами Юлиуса (“Julius, Herzog zu Braunschweig [und] Lüneburg”). Можно даже предположить, что сцена с Даниилом и надпись находятся в обратной зависимости друг от друга — слова не являются прямой библейской цитатой, но среди них присутствует “DAN” — сокращение имени героя в Писании. Так или иначе, обратившись к сведениям о жизни герцога, представляется возможным определить сцену со львиным рвом как аллегорию правления Юлиуса среди воинственных соседей — потеряв двух братьев на войне, он до самой смерти поддерживал мирную политику [8, р. 106]. Таким образом, Венера, указывающая пальцем на этот медальон, связана с ним идеей любви к миру как единственному способу сохранению «тела, души, имущества и чести». К подобному выводу, однако, напрашивается весьма логичный вопрос — как кажущаяся миролюбивой символика могла появиться на поверхности атрибута войны?

Ответ может дать финальная крупная сцена на нагруднике, расположенная в верхнем горизонтальном «фризе». В ней изображены два воина, пожимающих руки между двумя армиями, каждая из которых, судя по направлению движения, отступает. Две подписи на фоне читаются как «1563» (дата сборки доспехов) и “CONN · CORDIA · A” — итальянское слово, обозначающее соглашение или перемирие. О значении этой композиции можно только догадываться — в 1563 г. в

Саксонии не было заключено мирных договоров, и ни одна из предшествующих битв, так или иначе связанных с герцогом и его семьей, не окончилась переговорами. Наиболее логичное предположение можно составить, если обратиться не только к этой сцене, но и ко всей остальной декорации нагрудника. Центральная линия с Венерой и медальоном оканчивается «пламенеющим» орнаментом, из которого «раскрывается» фриз, явно продолжающий идею, заложенную ниже. Помимо этого, по обеим сторонам от нее появляются коронованные буквы “Г” и “Н”, несомненно, отсылающие на имена Юлиуса и его отца Генриха. Лишь два воина из семьи остались неотмеченными — Филип Магнус и Карл Виктор — старшие братья Юлиуса, погибшие под Зиверсхаузенем ровно за десять лет до заказа латного комплекта. Возможно, что два воина, пожимающие руки, аллегорически изображают их встречу в раю, где две воевавшие стороны наконец заключили мир. Так, тела и души Филипа и Карла оказались сохранены на небесах, так же, как и имущество в виде замка на горизонте между ними (возможно, самого замка Вольфенбюттель), и честь после справедливой смерти в бою. Из этого — появление Даниила и указывающей на него вооруженной Венеры могут быть прочитаны не как призыв к миру, а, скорее, как знак жажды справедливости в конце каждой войны. Надпись, окружающая медальон, интуитивно прочитывается как молитва, которую произносит человек, брошенный на растерзание львам, которые не стали нападать, услышав его голос, будучи согласившись — по ироничному совпадению, князя, через которого Брауншвейг-Люнебург был передан дому Вельфов, называли Генрихом Львом (1129–1195) [7, р. 8]. Благодаря этому напрашивается мысль, что комплект был задуман как символ десятилетней годовщины гибели братьев герцога.

Однако в гравировке присутствует ещё один герой, заслуживающий внимания — сцена с ним располагается на обратной стороне кирасы. Наспинник (илл. 3), как и нагрудник, оформлен «тремя лучами», из которых центральный подпирает горизонтальный фриз. В нижнюю часть главной линии помещена голова льва; похожее на льва животное, так же, как и Амур на передней части, выглядывает из-за правой ноги мужского божества с подписью “SOL”. Неожиданный персонаж, однако, находится не здесь, а в верхней полосе. В её пространстве изображена известная антикизирующая сцена «распутывания нимф» у источника, однако это делает не пан, но странное существо с телом мужчины и головой оленя, за которым следуют охотничьи собаки. По всей видимости, он представляет кельтского бога Кернунна, обладающего идентичной внешностью и атрибутами [3, с. 141]. Появление неклассического языческого божества в пространстве гравировки крайне неожиданно, и, возможно, беспрецедентно. Оно может быть связано со сложными отношениями Юлиуса с католической церковью и его околотиконоборческой активностью против религиозных институций [15]. Для католика появление подобного существа на предмете облачения приравнивалось бы к изображению дьявола, для создания иконографии которого в средневековой Европе часто использовали Кернунна лично [3, с. 156]. Является ли его существование во фризе странным языческим посланием, или его предназначение исключительно декоративно? Ответ может находиться посередине. Если создание доспеха действительно было приурочено к годовщине печального события в жизни герцога, это не означало, что в нём не могло присутствовать праздничных мотивов. Немецкой культуре в большей, чем другим европейским, была свойственна постоянное праздничность и «подтрунивание над собой» [4, с. 228]. Еще в начале XVI в. существовала традиция масленичных турниров, на которые рыцари заказывали самые яркие и гротескные доспехи, включавшие в том числе и образы бесов [13, р. 178]. Протестантский север был также более терпим к «старым», дохристианским верованиям, иногда намеренно выступая против католической церкви [4, с. 229]. С этой точки зрения, доспех Юлиуса можно представить, как нечто среднее между знаком скорби и праздника, понятие которого неразрывно связано с отмечанием некоего события в прошлом. Так, появление кельтского бога можно объяснить стремлением к гротеску, который сделал бы доспех более ярким и интересным для пристального разглядывания окружающими. «Праздничная» часть, однако, всё ещё находится на задней,

менее заметной поверхности костюма, в то время как переднюю занимает гораздо более сложная и серьёзная группа сцен.

Итак, неизвестный мастер помещает в декорацию доспеха несколько тем. Соединение Венеры, Даниила во львином рве и фриза с воинами, а также коронованными именами Юлиуса и его отца дают представление о внутренних устремлениях герцога, его любовь к справедливости в войне — слово «любовь» здесь играет наибольшую роль, поскольку речь с высокой долей вероятности идёт о семейных узлах — именно поэтому в центральной линии изображена именно Венера, а не Юстиция или Марс. Два воина, композиционно размещённые над классическим божеством и библейским сюжетом, символизируют наивысшую честь и благородство, будучи, при этом, вполне очевидно связанными с буквами “Г” и “Н”, вместе с ними представляя всех четверых воинов семьи, живых или погибших. Единственное значение даты «1563», кроме как изготовления кирасы, прочитывается как десятилетие спустя после битвы при Зиверсхаузене, что позволяет предположить «юбилейный» характер заказа. Из этого выходят «праздничные» мотивы наспинника, обозначенная Солом — богом вечного светила, и вакхической сцены, доведенной до границы гротеска через появление древнего кельтского божества. Ещё одна тема, менее очевидная, но не менее значимая — «львиная». Львы появляются в гравировке во многих местах — в виде гротесков, на шлеме, в боковых полосах наспинника, за фигурой Сола, и, прежде всего, в сцене с Дани-

илом. Хотя в последней они и могут символизировать «успокоенную ярость» окружающих князей, в остальных случаях их можно считать весьма явной отсылкой на прозвище косвенного основателя династии Вельфов как герцогов Брауншвейга. Наконец, «клей», который удерживает толкование всех этих образов вместе — биография самого герцога Юлиуса, без фактов из которой декорация комплекта потеряла бы всякую логику.

Доспех герцога Брауншвейга-Люнебурга — очень яркий, но вовсе не единственный пример латного облачения, наполненного смыслом не просто через историю использования, но посредством изображений, нанесённых на его поверхность. Художественный язык доспехов формируется многими переплетёнными факторами — идеями в искусстве места и периода их создания, изобретательностью ремесленников и политической обстановкой, но, прежде всего, замыслами заказчиков. Они часто бывали как крайне демократичными, так и самыми изысканными, но к их изучению можно подходить при помощи одного и того же метода — выстраивания морфологической и семантической картины, основанную на последовательном анализе каждой частиности по отдельности и комплексно. Именно так, при использовании не историко-археологического, но искусствоведческого подхода, становится возможным создание крепкой методологии для изучения многогранного и глубокого искусства доспехов.

#### Список литературы:

1. Келли Ф., Швабе Р. История костюма и доспехов. От крестоносцев до придворных щёголей. М.: Центрполиграф, 2021. 215 с.
2. Окшотт Ю. Рыцарь и его доспехи. Латное облачение и вооружение. М.: Центрполиграф, 2007. 187 с.
3. Олдхаус-Грин М. Кельтские мифы. От короля Артура до дейдрей и друидов. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2021. 240 с.
4. Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. СПб.: Азбука-классика, 2009. 640 с.
5. Boeheim W. Handbuch der Waffenkunde. Leipzig: Verlag von E. A Seemann. 1890. 705 p.
6. Ffoulkes C. J. The armourer and his craft from the XIth to the XVIth century. London: Methuen & Co. Ltd. 1912. 212 p.
7. Halliday A. A general history of the house of Guelph. London: T. and G. Underwood, 1821. 40 p.
8. Keane D. D. Hints on the time of the coming of age of the Dukes of Brunswick Lüneburg, derived from original documents. London: J. Richardson, 1828. 31 p.
9. La Rocca D. J. How to read European Armor. New York: Metropolitan Museum of Art, 2017. 160 p.
10. Maximilian I. Der Weisskunig. Vien: auf Joseph Kursbocken, 1775. 307 p.
11. Nickel H. The art of Chivalry / The Metropolitan museum of Art Bulletin. New York: Metropolitan Museum of Art, 1973. 52 p.
12. Springer C. Armour and masculinity in the Italian renaissance. Toronto: Toronto University press, 2013. 241 p.
13. Terjanian P. The art of armourer in late medieval and Renaissance Augsburg: The rediscovery of Thun sketchbooks. Part II. Wien: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 17/18, 2017. 142 p.
14. Terjanian P. The Last Knight – The art, armour and ambition of Maximilian I. London: Yale University Press, 2019. 340 p.
15. Brunswick (Braunschweig) // New Advent. URL: <https://www.newadvent.org/cathen/03019a.html>

#### References

- Boeheim, W. (1890) *Handbuch der Waffenkunde*. Leipzig.; Verlag von E. A Seemann Publ.
- Brunswick (Braunschweig). New Advent. Available at: <https://www.newadvent.org/cathen/03019a.html> (accessed: 02.01.2024)
- Ffoulkes, C. J. (1912) *The armourer and his craft from the XIth to the XVIth century*. London: Methuen & Co. Ltd.
- Halliday, A. (1821) *A general history of the house of Guelph*. London: T. and G. Underwood.
- Keane, D.D. (1828) *Hints on the time of the coming of age of the Dukes of Brunswick Lüneburg, derived from original documents*. London: J. Richardson.
- Kelly, F.M., Schwabe, R. (1972) *A short history of Costume & Armour, 1066–1800*. Pennsylvania, Arco.
- La Rocca, D.J. (2017) *How to read European Armor*. New York: Metropolitan Museum of Art Publ.
- Maximilian, I. (1775) *Der Weisskunig*. Vien: auf Joseph Kursbocken.
- Nickel, H. (1973) *The art of Chivalry / The Metropolitan museum of Art Bulletin*. New York: Metropolitan Museum of Art
- Oakeshott, E. (1999) *A knight and his armor*. Wyomissing, Dufour Editions.
- Oldhouse-Green, M. (2020) *The Celtic Myths: A Guide to the Ancient Gods and Legends*. London, Thames & Hudson Ltd.
- Springer, C. (2013) *Armour and masculinity in the Italian renaissance*. Toronto: Toronto University press.
- Stepanov, A. (2009) *Iskusstvo epohi Vozrozhdeniya. Niderlandy, Germaniya, Franciya, Ispaniya, Angliya*. St. Petersburg: Azbuka-klasika Publ. (in Russian)
- Terjanian, P. (2017) *The art of armourer in late medieval and Renaissance Augsburg: The rediscovery of Thun sketchbooks. Part II*. Wien: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 17/18.
- Terjanian, P. (2019) *The Last Knight – The art, armour and ambition of Maximilian I*. London: Yale University Press.

УДК 7.01

DOI: 10.24412/2686-7443-2023-2-87-90

**Рыков Анатолий Владимирович**, доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. ORCID 0000-0002-5799-3010. anatoliy.rikov.78@mail.ru

**Rykov, Anatoli Vladimirovich**, Dr. Habil. in Philosophy, PhD in Art History, professor. Saint Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. ORCID ID 0000-0002-5799-3010. anatoliy.rikov.78@mail.ru

## КЛАССИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО, ИЛИ УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ ЛЖИ (К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА XVI–XVIII ВЕКОВ)

## CLASSICAL ART, OR THE UNIVERSALITY OF LIES (TO THE ISSUE OF THE INTERPRETATION OF THEORETICAL DISCOURSE OF THE 16TH–18TH CENTURIES)

**Аннотация.** Статья посвящена проблемам интерпретации классического искусства XVI–XVIII вв. В фокусе внимания автора теоретические тексты этого периода, посвященные изобразительному искусству. Если риторическая, восходящая к Аристотелю, традиция этого времени рассматривается в контексте современных семиотических теорий, то неоплатонические тенденции классической эпохи интерпретируются в связи с психологическими и психоаналитическими вопросами. Трактат Бальдассаре Кастильоне «Придворный» важен для изложения авторской концепции классического искусства, поскольку центральное понятие этого сочинения “sprezzatura” («раскованность») позволяет соотнести классические, романтические и современные дискурсы. В статье также анализируются понятия манеры и стиля в контексте различных классических концепций индивидуальности. Автор приходит к выводу, что концепции децентрированной индивидуальности чрезвычайно существенны для искусства XVI–XVIII вв., что нашло отражение в теоретическом дискурсе той эпохи. Прослеживается тесное взаимодействие элитарных концепций в социальной и художественной сферах и влияние эксклюзивных стратегий на теоретическую область. Концепции придворного, денди, либертена, стоика изучаются в плане возможных реконструкций фигуры автора в изобразительном искусстве. Становление искусства как нейтральной, риторической и театральной области не противоречит пониманию художественного произведения в терминах влечения или желания. Статья развивает авторскую концепцию классического искусства в свете теорий мимикрии и фиктивности. «Универсальность лжи» понимается как сложный комплекс риторических программ и стратегий, унаследованных от античности и вступивших в XVI–XVIII вв. в период радикальных трансформаций.

**Ключевые слова:** классическое искусство, теория искусства, постструктурализм, постмодернизм, Бальдассаре Кастильоне, Рубенс, теория стиля.

**Annotation.** In the article, the researcher discussed the problems of classical art of the 16th–18th centuries interpretation. The author focused on theoretical texts of this period dedicated to the fine arts. He considered the rhetorical tradition of this time dating back to Aristotle in the context of modern semiotic theories. The researcher analyzed the Neoplatonic tendencies of the classical era in connection with psychological and psychoanalytic issues. He paid special attention to Baldassare Castiglione’s treatise “The Courtier” because its importance for presenting the author’s concept of classical art. The central idea of this work “sprezzatura” (“uninhibitedness”) allows us to correlate classical, romantic, and modern discourses. The researcher also studied the constructs of manner and style in the context of various classical concepts of individuality. The author concluded that the concepts of decentered individuality were extremely important for the art of the 16th–18th centuries, and the theoretical discourse of that era reflected it as well. He traced the close interaction of elite concepts in the social and artistic spheres and the influence of exclusive strategies on the theoretical field. The researcher studied the concepts of the courtier, dandy, libertine, and stoic in terms of possible reconstructions of the figure of the author in the fine arts. The emergence of art as a neutral, rhetorical and theatrical field does not contradict the understanding of a work of art in terms of attraction or desire. In the article, the researcher developed the author’s concept of classical art in the light of the theories of mimicry and fictitiousness. The author interpreted “the universality of lies” as a complex set of rhetorical programs and strategies inherited from antiquity and transformed radically in the 16th–18th centuries.

**Keywords:** classical art, theory of art, poststructuralism, postmodernism, Baldassare Castiglione, Rubens, style theory.

Классическое искусство Запада, которое долгое время ассоциировалось с нормативизмом, идеализмом и подражанием природе, приобретает прямо противоположные коннотации [12]. Теория искусства XVI–XVIII вв. родилась из контраста, столкновения контрастных личных мифологий. Казалось бы, нет ничего более очевидного: Рафаэль, Микеланджело, Леонардо да Винчи не только гениальны и феноменальны в каждом своем свершении; они не похожи друг на друга и живут в своих собственных, созданных ими самими мирах. Их не измерить единой мерой; и правила одного гения не распространяются на других. Эта простая и вместе с тем

шокирующая для постсредневекового сознания идея стала отправной точкой для развития европейской художественной теории Нового времени.

Бальдассаре Кастильоне писал: «Так, например, в живописи наиболее замечательны Леонардо да Винчи, Мантенья, Рафаэль, Микеланджело, Джорджо да Кастельфранко, тем не менее, в своих творениях они не похожи друг на друга; и нет ощущения, что кому-то из них чего-то недостает в его собственной манере — ибо каждый в своем стиле признан совершеннейшим» [7, с. 225].

Немецкоязычное искусствознание рубежа XIX–XX

вв., австрийские и германские формалисты, не обладавшие, впрочем, идейным и методологическим единством, взялись за доказательство, казалось бы, абсурдной идеи о стирании различий между гениальными живописцами XVI–XVIII вв. в рамках «стиля эпохи».

У Генриха Вельфлина эта концепция получила наиболее радикальное воплощение: «Но тут раздается возражение: как можно говорить о существовании общих форм созерцания там, где уживаются рядом такие противоположности, как Грюневальд и Дюрер? На это я отвечаю: почему же в искусстве дело должно обстоять иначе, чем в других областях исторической жизни!» [1, с. XIV].

Можно подумать, что немецкий искусствовед исповедовал характерную для XIX в. с его позитивизмом приземленную «теорию среды». В действительности его концепция стиля отчасти напоминает постмодернистские интеллектуалистские концепции «смерти автора» (Ролан Барт). Парадокс заключается в противоречии между популярной интуитивистской концепцией гения и научным интеллектуализмом. Как бы то ни было, немецкое искусствознание той эпохи и теория стиля приобрели жесткие детерминистские особенности. Отчасти эти черты отражали развитие немецкого философского идеализма, но интеллектуальная атмосфера XVI–XVIII вв. во многом была иной. Стиль понимался в духе античной риторической традиции как избрание, относящееся к виртуальной сфере. Постмодернистский интеллектуальный эксперимент Вельфлина, близкий концепции «Стиля Сталин» Бориса Гройса, на время изменил расстановку акцентов в нашем восприятии классики.

Концепция «стиля эпохи» как органического и исторического единства предполагает рассмотрение представителей того или иного периода как «зомби», бессознательно придерживающихся общих взглядов или способов мышления. Возможность такого подхода, конечно, нельзя отрицать, но следует отметить, что он мог возникнуть в условиях господства психоаналитических концепций «скрытых смыслов». Вне этих концепций он представляется весьма банальной гипотезой, согласно которой в определенные периоды «все думают одинаково», что, разумеется, не соответствует действительности.

Плюрализм художественных манер, лежащий в основе классической теории искусства XVI–XVIII вв., во многом сформировавшейся в ходе сравнительного анализа непохожих друг на друга творческих стратегий (к примеру, Микеланджело, Леонардо, Рафаэля, Тициана в XVI веке или Пуссена и Рубенса в XVII–XVIII вв.), заставляет усомниться в нормативистских подходах к классическому искусству. Субъективный психологический фактор, определяющий самоценность манеры великого художника, не имеющей ничего общего с манерой его не менее великих современников — общее место в рассуждениях об искусстве классической эпохи [3, с. 180–181; 4, с. 460; 5, с. 266–267]. «Иррациональная», не поддающаяся классификации индивидуальность оказывается на первом плане, как и термин «манера», несущий как положительные, так и отрицательные коннотации. На художественном рынке XVI–XVIII вв. покупается не абстрактное мастерство, а уникальная художественная манера, экстравагантный художественный стиль, неразрывно связанный с индивидуальностью автора-творца, несводимой к правилам. Эта романтическая и одновременно психоаналитическая концепция художественного творчества базировалась на платонической традиции.

Лодовико Дольче подчеркивает: «И хотя для того чтобы достичь высшего совершенства в живописи, необходимо очень много труда и напряжения, тем не менее совершенство — это милость щедрых небес, дарованная избранным (поистине необходимо, чтобы художник, как и поэт, родился и оставался сыном природы, а не ее пасынком), и его не следует понимать как некую единственно существующую форму изображения, но как различные манеры, подсказанные природными наклонностями каждого. Поэтому художники бывают столь различны, как мы это видим и у историков, поэтов и ораторов:

одни — нежные, другие — полны внутренней силы, третьи — грациозны и четвертые — полны блеска и величия [4, с. 471].

Концепция бессознательного, лежащая в основе немецкоязычного искусствознания рубежа XIX–XX вв., была прекрасно известна теоретикам классического периода. Термин «природа», ассоциирующийся с миметической установкой, в классической теории оказывается «разорванным» между риторической традицией, понимающей искусство как прием, и психологическими теориями романтического и популистского плана, опирающиеся на неоплатонизм. Вкус к эксклюзивному основывался на элитарных, буржуазных и аристократических моделях потребления, рафинированной культуре развитого художественного рынка и придворной культуре. Скепсис, «философия недоверия», нигилизм, прагматизм — неотъемлемые черты классической эпохи, эпохи Шекспира и Макиавелли. «Идеализм» искусства XVI–XVIII вв. имел различные источники, подчас плохо изученные, но уже сейчас можно сказать, его наиболее радикальные формы (Буало) имели (вопреки классицистическому и нормативистскому фасаду) романтическую природу [10]. Вместе с тем идеализм близко подходит к эстетизму и современному семиотическому прагматизму лингвистического толка.

В классической теории искусства недооценивают прагматический компонент, обусловленный развитым комплексом сенсуалистических и психологических теорий. Согласно классическим представлениям XVI–XVIII вв., искусство прежде всего должно быть «эффективным», то есть «эффектным», оно должно «производить впечатление». От «Жизнеописания Аполлония Тианского» до «Антония и Клеопатры» Шекспира центральная метафора визуального образа в европейской традиции — это метафора облака. Образы — облака. Они изменчивы, эфемерны, необъективны. В конечном счете они — наши впечатления, наши фантазии. Облака сами по себе — бесформенны, поэтому форму, образ мы создаем сами.

В этой парадигме искусство в конечном счете и есть «впечатление», «фантазия», «фантом». Оно «необъективно», это «химера», манипулятивный характер которой подразумевается. В классическую эпоху произведение искусства находится в сфере «видимости», «иллюзии», «восприятия». Со времен древнегреческих софистов в основе художественной теории лежит данный «импрессионистический» принцип. Реален не ноумен, а феномен. Отсюда метафора облака, мнимая фигуративность которого — тест Роршаха, проекция наших мыслей и ощущений.

Теория, которая скрывается за подобным импрессионизмом, может быть названа функциональной. Отточенный рационализм классической эпохи XVI–XVIII вв. был направлен на изучение механизма функционирования искусства [2]. В этом отношении классическая теория Возрождения и Нового времени продолжает риторическую традицию античности. Хорошим примером подобной стратегии является «Придворный» Балдассаре Кастильоне, трактат первой трети XVI в. Если искусство не «производит впечатление» — оно не работает. Не случайно Бен Джонсон сравнивал искусство с нарядом проститутки [3, с. 175]. Искусство может создавать эффект благопристойности или неблагопристойности, но принцип «соблазна», «воздействия на публику» остается прежним. Искусство должно «казаться», а не «быть». Это агрегат, производящий впечатления, машина, эффективность которой определяется количеством произведенных спецэффектов и силой их воздействия.

«Прекрасное» и «возвышенное» — лишь различные ипостаси этой, по сути, психоаналитической концепции. Конечным объектом воздействия становится бессознательное зрители. Искусство должно стать эффективным «раздражителем», воздействовать сенсорно, психосоматически. Поскольку эффективность во многом — следствие впечатления неожиданности, разрушение «канона» — основополагающий принцип классики. «Ирреализм» классического искусства базируется на различных психологических теориях, различных способах манипуляции с сознанием зрителя.

Концепция субъективности в классическую эпоху

имеет важную особенность. Поскольку гуманитарная теория опиралась в то время на риторическую традицию, субъективность воспринималась не как органическое единство, а скорее как одна из масок, то есть как своеобразное ограничение. С этим моментом была связана и категория новизны в искусстве. «Новое» этом контексте оказывается не мировоззренческой, а психологической категорией [2]. Человек испытывает потребность в новизне в искусстве и жизни. Он хочет изменить самого себя, он хочет изменить самому себе: поэтому концепция децентрированной субъективности приобретает чрезвычайную популярность в классическую эпоху. Человеку нужна маска [13]. Гений — это ненавязчивость, неопределенность, неуловимость. Его стезя — не маниакальное однообразие Клода Лантье, а разнообразие и эскизность.

Роже де Пиль писал: «У Рубенса почти не было личной манеры работать кистью или привычки постоянно употреблять одни и те же краски и оттенки; он полностью проникался теми сюжетами, которые изображал, и потому дух его соответственно менялся, при каждом новом сюжете он становился новым человеком» [9, с. 380].

В этой связи «субъективные манеры» вступают в сложные отношения с понятием «стиль». Классика знает не только субъективность, но и нечто противоположное, однако говорить о нормативизме классического искусства следует с большой осторожностью. В классическую эпоху стиль понимается инструментально и психологически. Он — оружие и эффект, «миф», «иллюзия единства», которое не поддается однозначной интерпретации. Стиль виртуален, он не связан с объективностью передаваемой информации и может создавать лишь эффекты объективности. Теория стилей в классические эпохи на Западе сосредоточилась на соответствии различным психологическим типам. Концепция плюрализма стилей на Западе (начиная с античной эпохи) предполагает релятивистское отношение к форме, отражающей различные психологические установки [5, с. 266–267].

Согласно риторической теории, искренность — тоже маска (Оскар Уайльд). Коммуникация не может быть непосредственной, лишенной кодов и знаков, «от сердца к сердцу». Стиль исключает искренность. Он заключает содержание сообщения в скобки; истинное «мнение» или «внутренний настрой» автора-исполнителя также вторичен по сравнению со «стилем игры», «стилем письма». Это опосредующий механизм, набор приемов, создающий определенное, нужное впечатление.

Определенная дискредитация термина «манера» в европейской теории XVI–XVIII вв. отчасти объясняется тем, что манера более «искренна», чем стиль. Манера понимается как шаблон, но в рамках классической парадигмы аналогичным образом трактуется и «центрированная субъективность». Получается, что манера — это такая зависимость от собственной индивидуальности, неумение ретушировать ее ограниченность.

Привилегированным положением в рамках классической парадигмы обладает децентрированная субъективность, которую не следует отождествлять с нормативизмом. Это универсальность, анонимность и ирония в монтеньевском духе [14]. Отсюда — необходимость для крупного мастера иметь «множество манер» (Веласкес, Рубенс) [6, с. 138].

Классика, таким образом, стремится к своего рода «универсальности лжи». Риторическая парадигма извлекается от улик, указывающих на субъективность (и ограниченность) творца. В определенном смысле ничто не должно «изобличить» автора как индивидуальность, поскольку «гениальное», как и «божественное», не имеет границ [8]. Классика движется от субъективной «искренней» манеры к безличному стилю «патологическому лгуна», человека-артиста, художника-актера («Племянник Рамо»). Но эти концепции не только совместимы, но и неотделимы друг от друга.

Стиль — опосредование, имитирующее непосредственность. «Природа» в данной парадигме — это в том числе и «естественность», «спонтанность» самовыражения. Стиль может имитировать искренность, можно создать

специальный «стиль искренности», «носить маску» искренности (Оскар Уайльд). Но стиль остается инструментом и понимается функционально. Его используют для создания эффекта эскизности, беспечности, непринужденности, но риторическая парадигма все равно будет основываться на чувстве дистанции, беспристрастности и бесстрастии.

Хорошим примером подобной двойственности может служить «Придворный» Бальдассаре Кастильоне. Центральная категория этого трактата — «sprezzatura» («раскованность») — обозначает впечатление от творческой манеры или манеры поведения. Эта категория относится к описанию эффекта, который производит «фигура автора» в произведении искусства или человек в реальной жизни. Но она не относится к «сущности» субъекта или искусства.

«Sprezzatura» — иллюзия, которую необходимо создать, впечатление, которое необходимо произвести. На самом деле легкость — не легка, а непосредственность — опосредована. Поскольку, согласно Бальдассаре Кастильоне, впечатление старательности, трудоемкости и правильности — губительно для искусства, так как оно ассоциируется с уделом педантов и ремесленников, не имеющих ничего общего с искусством, изложенную в «Придворном» концепцию можно назвать «романтической» (при этом «романтический эффект» создается «умышленно» и согласно «правилу»): «Наедине с собой часто размышляя о том, откуда берется эта грация — я не имею в виду тех, кому ее даровали звезды, — я открыл одно универсальное правило, которое, мне кажется, более всякого другого имеет силу во всем, что бы люди не делали или ни говорили: насколько возможно, избегать, как опаснейшего подводного камня, аффектации и, если воспользоваться, может быть, новым словом, выказывать во всем своего рода раскованность (sprezzatura), которая бы скрывала искусство и являла то, что делается и говорится, совершаемым без труда и словно бы без раздумывания. Отсюда, полагаю я, в основном и происходит грация» [7, с. 212].

Художественная реальность интерпретируется Бальдассаре Кастильона как автономная и нейтральная сфера. Автор концентрируется на формалистических и психологических аспектах искусства, приближаясь к искусствознанию второй половины XX в. Теория Бальдассаре Кастильоне носит сенсуалистический характер; не абстрактные идеалистические принципы, а вполне конкретные и чувственные системы воздействия на публику интересуют теоретика. Одни «способы воздействия» надоедают, наступает пресыщение, и в моду входят другие спецэффекты и приемы — этот почти психофизиологический взгляд на проблему напоминает интеллектуальную атмосферу XX в.

Искусство в трактате Бальдассаре Кастильоне понимается как нарушение правил, отказ от привычного. Искусство должно казаться новым. Это — единственное правило, единственный закон, отрицающий все другие законы и каноны. Но новизна у итальянского автора не абсолютна: «новое» воспринимается на фоне «старого», поэтому эффект новизны относителен и зависит от контекста. «Новое» и «старое» могут меняться местами в различных контекстах. Подобную ситуацию описывали русские формалисты-литературоведы Виктор Шкловский и Юрий Тынянов. «Новая форма» имеет значение лишь в контексте «старой формы». Ничего не создается «непосредственно» и «с нуля». «Новая форма» — результат внесения изменений в предшествовавшие ей принципы формообразования.

Поскольку новизна в искусстве, по Бальдассаре Кастильоне, всегда относительна, она не встроена у него в некие детерминистские, всемирно-исторические метанарративы. Художественная новизна не зависит от победы какого-либо абстрактного идеологического принципа, хотя и остается весьма многозначительной в философском отношении. Художественная сфера у итальянского теоретика всегда сохраняет свою автономию.

Бальдассаре Кастильоне писал: «Совершают грубейшую ошибку, когда берут два совершенных консонанса один за другим, так как слуху нашему неприятно одно и то же ощущение, и он предпочитает часто секунду или септиму, что

само по себе является резким и нестерпимым диссонансом. Сие происходит потому, что такая последовательность совершенных [консонансов] порождает пресыщение и обнаруживает чересчур деланую гармонию. Этого избегают введением несовершенных звуко сочетаний как бы для сравнения, отчего слух наш, сильнее напрягаясь, с большим нетерпением ждет и вкушает совершенные, а подчас находит удовольствие в диссонансах секунды и септими как в чем-то непредумышленном» [7, с. 214].

«Непринужденность» в трактате Бальдассаре Кастильоне — далекий аналог сюрреалистического автоматизма или «живописи действия» — романтическая категория, интегрированная в смысловые комплексы, которые ассоциируются с классицистической и придворной культурой. Искусство, по Бальдассаре Кастильоне, «живописная свобода», «естественность» и эффект неожиданности. Но парадокс заключается в том, романтическая спонтанность в данном случае должна стать частью придворного этикета.

Придворный должен казаться непринужденным в некоем подобии театрального представления. Это вполне современная семиотическая концепция искусства и не менее современная прагматическая трактовка человеческого поведения. «Sprezzatura» связана с «живописным стилем» от Тициана до Делакруа [11], но она не тождественна искренности. Как косметическая стратегия, стиль виртуален и весьма условно связан с выражением некоей «внутренней формы», «индивидуальности» человека или эпохи. Стиль многолик и множествен.

«Sprezzatura» в XVI в. понимается как раскрепощение бессознательного. Классика знала о бессознательном все, и способы манипуляции, которые разрабатывала она в искусстве, учитывали, что сфера рационального — очень узкая сфера. «Противоестественность» классического искусства, отчасти предвосхищающая авангард — синоним социального престижа, оригинальности и новизны, созвучна некоторым направлениям в эстетике классицизма.

#### Список литературы:

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств / Пер. А. А. Франковского. СПб.: Мифрил, 1994. XVIII + 398 с.
2. Грасиан Б. Остроумие, или Искусство изощренного ума / Пер. Е. Лысенко, П. Грушко // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение / Ред. А. Л. Штейн. М.: Искусство, 1977. С. 169–464.
3. Джонсон Б. Заметки или наблюдения над людьми и явлениями, сделанные во время ежедневного чтения и отражающие своеобразии отношения автора к своему времени / Пер. В. Т. Олейника // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Ред. Н. П. Козлова. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 174–201.
4. Дольче Л. Трактат о живописи / Пер. О. Кудрявцева // Эстетика Ренессанса / Ред. В. П. Шестаков. М.: Искусство, 1980. Т. 2. С. 459–483.
5. Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи / Пер. Ю. Н. Стефанова. М.: Искусство, 1976. 766 с.
6. Знамеровская Т. П. Веласкес. М.: Изобразительное искусство, 1978. 272 с.
7. Кастильоне Б. Придворный / Пер. О. Ф. Кудрявцева // Сочинения великих итальянцев XVI века / Ред. Л. М. Брагина. СПб.: Алетейя, 2002. С. 181–247.
8. Ортега-и-Гассет Х. Веласкес. Гойя / Пер. И. В. Ершовой, М. Б. Смирновой. М.: Республика, 1997. 351 с.
9. Пиль Р. Беседы о понимании живописи и о том, как должно судить о картинах / Пер. А. А. Ахматовой, Н. В. Брагинской, К. С. Егоровой // Петер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников / Ред. К. С. Егорова. М.: Искусство, 1977. С. 366–396.
10. Рыков А. В. «Спор о древних и новых» и теория модернизма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Вып. 1. С. 147–163.
11. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы. СПб.: Академический проект, 2004. 560 с.
12. Якимович А. К. Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков. СПб.: Азбука-классика, 2004. 440 с.
13. Belting H. Face and Mask: A Double History / Transl. by Th. S. Hansen, A. J. Hansen. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2017. 270 p.
14. Small A. Essays in Self-Portraiture: A Comparison of Technique in the Self-Portraits of Montaigne and Rembrandt. New York: P. Lang, 1996.

#### References

- Belting, H. (2017) *Face and Mask: A Double History*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Castiglione, B. (2019) *The Book of the Courtier*. New Delhi: Gyan Publishing House.
- Dolce, L. (1770) *Aretin: A Dialogue on Painting*. London: P. Elmsley.
- Dubos, J.-B. (1748) *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music*. London: J. Nourse.
- Hofmann, W. (2002) *Grundlagen der modernen Kunst: Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*. Stuttgart: Kroener Alfred. (in German)
- Gracián, B. (1648) *Agudeza y arte de ingenio*. Huesca: Juan Nogués. (in Spanish)
- Jonson, B. (1892) *Timber, or Discoveries made upon men and matter*. Boston: Ginn & Company.
- Ortega y Gasset, J. (1997) *Velázquez. Goya*. Moscow: Respublika Publ. (in Russian)

Децентрированная субъективность, артистическая модель личности основывается на изменчивости. Денди должен быть воплощением «стиля», то есть анонимности [8]. Камуфляж «человеческого» создает дистанцию. Аристократ Нового времени, античный мудрец-стоик, либертен подобны бесчувственной машине. Аскетическое начало запрещает им наслаждаться жизнью и выставлять напоказ свою личность. Поэтому не следует интерпретировать «естественное» и «романтическое» в эволюционистском ключе как новую и более высокую ступень по сравнению с классицизмом и «противоестественным».

Классике не нужно было ждать романтизма, рококо или психоанализа для понимания иррациональности искусства. Шопенгауэр в этом отношении является таким же классиком, как и Гегель, при всей условности подобного рода классификаций. Элитарные и придворные модели мышления классической эпохи во многих отношениях близки современным. То, что раньше представлялось «эволюционной моделью» и постепенным нарастанием «современных» тенденций, теперь видится совершенно иначе. Структуры восприятия, господствующие в так называемом «современном искусстве», существуют в классическом искусстве в «готовом виде». Для правильной оценки классического искусства следует пересмотреть принцип историзма. Концепция «стиля эпохи» как органического целого уступает место более гибким теориям повторяющихся и вступающих в причудливые сочетания структур. Классическое искусство было чрезвычайно разнообразным — не менее мозаичным, чем современная эпоха. Оценить это разнообразие возможно лишь исходя из общей риторической концепции искусства, унаследованной от античности. Эта концепция во многом носит функциональный характер, напоминающий формалистические теории искусства XX века.

УДК 7.036

DOI: 10.24412/2686-7443-2023-2-91-97

**Волкова Мария Сергеевна**, студентка магистратуры. Санкт-Петербургский государственный институт культуры. Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 2, 191186. mashvolkova.job@gmail.com. ORCID: 0009-0003-9163-5270

**Volkova, Mariya Sergeevna**, master's degree student. St. Petersburg State Institute of Culture, 2 Dvortsovaya emb., 191186 Saint-Petersburg, Russian Federation. mashvolkova.job@gmail.com. ORCID: 0009-0003-9163-5270

## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИДЕЙ ФОРМИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ АВГУСТА ЗАМОЙСКОГО

### INTERPRETATION OF IDEAS OF FORMISM IN THE WORK OF AUGUST ZAMOYSKI

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию творчества польского скульптора Августа Замойского (1893–1970) 1917–1923 гг. в контексте основных теоретических положений участников художественного объединения «Формисты». Формистский период рассматривается как важный этап становления художественной и эстетической программы скульптора и дальнейшей эволюции его образно-пластического языка. В ранний период творчества А. Замойский обращается к достижениям мастеров предыдущих эпох. Пройдя через этап пластических поисков, скульптор приходит к созданию собственной оригинальной концепции «формистской транспозиции». Фигура А. Замойского, крупнейшего польского скульптора XX века, остается на периферии исследовательских интересов. В 2019 г. коллекция произведения мастера, его рисунки и архивные документы, ранее хранившиеся в небольшом частном музее на юге Франции, были переданы Национальному музею и Литературному музею им. Адама Мицкевича в Варшаве, что открыло новые возможности для изучения его творчества. Актуальность исследования обусловлена малой степенью разработанности темы в отечественном искусствознании.

**Ключевые слова:** формизм, форма, скульптура XX века, Польша, формистская скульптура, чистая форма, теория чистой формы, польский авангард, Август Замойский.

**Abstract.** The article focuses on the work of the Polish sculptor August Zamoyski (1893–1970) in 1917–1923 in the context of the main theoretical provisions of the members of the art group "Formists". The Formist period is considered as an important stage in the formation of the sculptor's artistic and aesthetic program and the further evolution of his figurative and plastic language. In his early period A. Zamoyski turns to the achievements of the masters of previous eras. Having passed through the stage of artistic searches, the sculptor came to create his own original concept of "formist transposition". The figure of A. Zamoyski, the major Polish sculptor of the 20th century, remains on the periphery of research attention. In 2019, a collection of the master's works, drawings and archival documents, previously kept in a small private museum in the south of France, was transferred to the National Museum and the Adam Mickiewicz Museum Of Literature in Warsaw. This has opened up new opportunities for researching his work. The relevance of the study is defined by the low degree of development of this topic in Russian art studies.

**Keywords:** formism, form, sculpture of the 20th century, Poland, formist sculpture, pure form, theory of pure form, Polish avant-garde, August Zamoyski.

Творческий путь польского скульптора Августа Замойского (1893–1970) охватывает более полувека: пережив две мировые войны, сменив несколько стран и даже континентов, мастер провел последние годы жизни в уединении на юге Франции. Работы Замойского высоко оценивались современниками; скульптор много путешествовал по Европе и США, был постоянным участником художественных выставок, поддерживал близкие отношения с М. Дюшаном, М. Кислингом, Т. Тцара. Обстоятельства сложились таким образом, что в течение долгих лет творчество А. Замойского оставалось практически не изученным даже в его родной стране. После смерти скульптора работы хранились в небольшом частном музее, основанном его вдовой Элен Пелетье-Замойской во французских Пиренеях, неподалеку от цистерцианского аббатства Сильванес. В 2019 г. после долгих переговоров коллекция скульптур А. Замойского, его рисунки и архивные документы были переданы Национальному музею и Литературному музею им. Адама Мицкевича в Варшаве, что открыло новые возможности для исследования творческого и теоретического наследия мастера. Фигура А. Замойского имела принципиальное значение для формирования художественного языка польского авангарда. Скульптор стоял у истоков создания объединения «Формисты», был его активным участником, теоретиком и идейным вдохновителем.

Несмотря на тот факт, что польское искусство рубежа XIX и XX веков давно привлекает внимание отечественных исследователей, имя Августа Замойского совсем не знакомо широкому кругу зрителей. Единственная монография, посвященная

творчеству скульптора, была написана С. Коссаковской-Шанайца в 1974 г. [14]. В 2019 г. в издательстве Литературного музея им. Адама Микевича был выпущен каталог, сопровождавший выставку скульптуры А. Замойского «Мыслить в камне» [7]. Издание содержит обширный иллюстративный материал, а также статьи, где рассматриваются различные аспекты творчества мастера. Следует отметить, что в настоящий момент на русском языке не существует ни одной публикации, связанной с именем А. Замойского. Актуальность исследования обусловлена малой степенью изученности вопроса в отечественном искусствознании, а также возрастающим интересом к фигуре скульптора, о чем свидетельствуют зарубежные выставки и публикации последних лет. Предметом исследования является теоретическое и художественное наследие А. Замойского 1917–1923 гг., — периода, когда мастер был участником объединения «Формисты».

Рубеж XIX и XX столетий стал переходным этапом в истории польской культуры. Это время характеризуется радикальным изменением картины мира, необыкновенной концентрацией новых эстетических идей; находясь в процессе переосмысления общечеловеческих ценностей, художники задаются вопросом о поиске новых форм их выражения. На протяжении всего XIX столетия Польша, разделенная между тремя государствами, находилась в тесной связи с европейской художественной и культурной жизнью. 1880–1910-е годы были связаны с деятельностью модернистского объединения «Молодая Польша», участники которого, увлеченные философско-метафизическими идеями, стремились создать новое

национальное искусство, находясь под сильным влиянием западноевропейских символистских и импрессионистских тенденций [4]. Поляки с интересом восприняли философские идеи Ницше, Шопенгауэра, образный язык французских символистов. Сформировавшийся к концу XIX столетия корпус философских воззрений способствовал усилению роли субъективного начала в творческом процессе; эта тенденция нашла продолжение в творчестве художников следующего поколения.

Процесс трансформации происходил на польской земле, где, в силу определенных особенностей, западноевропейские тенденции проецировались на несколько иной тип художественного сознания. Именно здесь, в Польше, особенно остро стоял вопрос национальной идентичности. Обще настроение эпохи весьма точно характеризует цитата польского художника М. Шуки: «Для Польши предвоенного периода искусство было единственным прибежищем национального духа»<sup>1</sup> [16, р. 4]. Незадолго до обретения долгожданной независимости в стране одно за другим возникло большое количество художественных группировок. Крупнейшие польские авангардистские объединения — «Формисты», «Юнг Идиш», «Польские футуристы» — создавались в городах, находящихся во владении разных государств [12, р. 12]. Вполне естественно, что в этой мультикультурной среде формирование нового художественного языка шло разными путями, сохраняя общие национальные черты.

Идеи формизма зародились и распространились в Кракове, самом «французском» из польских городов. У истоков создания группы стояли братья Анджей и Збигнев Пронашко и Титус Чижевский, выпускники Краковской Академии изящных искусств. Новости о последних тенденциях европейского искусства быстро доходили до польских земель. В это время в Париже работала колония художников, в которую входили Л. Готтлиб, Л. Маркусси, М. Кислинг, Е. Зак, чьи письма и заметки об искусстве публиковались в польской периодической печати; журнал «Маски» был важной платформой, способствующей распространению новаторских художественных идей. Первый непосредственный контакт поляков с новейшими течениями европейского искусства произошел в 1913 г.: при содействии директора берлинской галереи «Штурм», немецкого мецената и критика Г. Вальдена, во Львове была организована выставка под названием «Футуристы, кубисты, экспрессионисты». Обстоятельства сложились таким образом, что в конечном итоге экспозиция была практически полностью посвящена творчеству экспрессионистов [8, р. 57]. Львов, ставший после Первого раздела Польши столицей австрийской провинции и находившийся под властью Габсбургов, наряду с Краковом был важнейшим художественным центром, отвечавшим за распространение в польской среде актуальных европейских тенденций. В выставке приняли участие А. Явленский, В. Кандинский, О. Кокошка, Б. Кубишта. Работы экспрессионистов вызвали у польских критиков и художников неоднозначную реакцию. Если представители одной части интеллектуальной элиты (в том числе писатель-модернист С. Пшебышевский и философ В. Витвицкий) открыто высказались о новом явлении в искусстве как о «слабом подражании Сезанну» и о «...суровом проявлении немецкого характера» [цит. по 8, р. 60], то будущие формисты восприняли творчество экспрессионистов с принципиально иной позиции. Идеи о необходимости создания новой творческой концепции возникли у молодых польских художников задолго до формирования группы [10]. Помимо желания отразить в работах те явления, которые одно за другим появлялись в европейской художественной среде, перед ними стояла задача противопоставить себя польскому искусству предыдущего поколения, в первую очередь, программным установкам «Молодой Польши». Первое название — «польские экспрессионисты» — носило весьма провокационный характер, не отражая в полном объеме творческих задач ее участников, но демонстрируя их близкое знакомство с европейским художественным процессом. В программной статье З. Пронашко «Об экспрессионизме» автор изложил обобщенное понимание нового течения как оппозиции академизму и импрессионизму [15]. В каталоге 1919 года Л. Хвистек указал, что название «Польские экспрессионисты» вызывает слишком сильные ассоциации с немецким искусством [8, р. 77], и после второй краковской выставки художники стали называть себя

«формистами», сделав акцент на приоритете формального аспекта над содержательным и окончательно отведя сюжету второстепенную роль. Начиная с 1919 г., участники группы стали выпускать журнал «Формисты», выходящий под редакцией Л. Хвистека и Т. Чижевского, труды которых впоследствии стали теоретическим обоснованием художественного течения. В издании особо подчеркивалась связь нового польского объединения с французской культурой. Эстетико-философской основой формизма стали популярные европейские концепции; в эпоху радикальной трансформации пространственно-временных представлений польские художники и скульпторы были увлечены идеями М. Хайдеггера, А. Бергсона, Э. Гуссерля [3; 6; 9].

Первая же выставка, прошедшая в Кракове в 1917 г., продемонстрировала разнообразие стилистических подходов участников, разобщенность их взглядов и отсутствие какой бы то ни было единой программы. Среди приглашенных были представители Парижской школы, в т.ч. М. Кислинг и Е. Зак, единодушно отметившие очевидное влияние постимпрессионизма, экспрессионизма, живописи Сезанна [8, р. 62]. В статье «Формизм и современные художественные течения» польский художник и критик К. Винклер дал следующее определение формизму: «синтез элементов экспрессионизма, эмоционализма и кубизма» [цит. по 8, р. 81]. В концепции формистов было очевидное противоречие: желая противопоставить себя и свое творчество наследию символистски ориентированной «Молодой Польши», участники объединения восторженно отзывались о Пюви де Шаванне, художниках группы Наби; некоторые работы демонстрировали очевидное сходство с творчеством младопольца С. Выспянского.

Обширная теоретическая база формизма также была весьма неоднородной и противоречивой. Станислав Игнаций Виткевич (Виткаций), художник, драматург и ближайший друг А. Замойского, разработал теорию «чистой формы», в основе которой лежала особая философско-эстетическая система. В работе «Новые формы в живописи и вызванные ими недоразумения» [17] автор изложил достаточно сложную для восприятия концепцию, суть которой сводится к главной идее о «чистой форме» как сущности искусства, некоем объективированном единстве во множестве. В основе философских и теоретических воззрений С. Виткевича лежит глобальная мысль об утрате человечеством духовной сущности. По мнению художника, в современном ему мире только искусство способно отвечать метафизическим потребностям человека. Виткаций пишет: «Искусство есть выражение того, что я называю „метафизическим чувством“, или, другими словами, выражением единства нашей индивидуальности в формальных конструкциях каких-либо элементов, таким образом, что эти конструкции воздействуют на нас непосредственно, а не через познавательное понимание» [17, р. 37]. В процессе создания истинного произведения искусства, неотделимом от личности автора, рождается «метафизическое чувство», проецируемое художником в некое формальное единство. Согласно рассуждениям Виткевича, только «чистая форма» — в театре, поэзии, живописи, — способна вызвать в реципиенте переживание и приблизить его к постижению тайн бытия. Форма в теории Виткация рассматривается как некая структура, объединяющая совокупность элементов («единство во множественности»). Чистая форма самодостаточна, полностью свободна от содержательного аспекта, она становится главным и единственным смыслом искусства.

Оппонент Виткевича, философ и математик Леон Хвистек, предложил собственное видение «теории множественности реальностей», исследовав ее положения в контексте изобразительного искусства [11]. Рассматривая четыре «субуниверсума» — мир повседневной жизни, физическая реальность, мир чувственных впечатлений и реальность воображения, — художник предложил связать их с разными живописными методами. Хвистек утверждал, что форма произведения искусства должна быть выдержана строго в рамках одного из выделенных видов. Развивая идеи формизма как нового художественного языка, Хвистек пришел к созданию «стремизма» — собственной системы, основанной на принципах плоскостной геометрии и ритмизации цветовых пятен. Рассуждения Л. Хвистека подверглись резкой критике со стороны С. Виткевича, поскольку противоречили его собственным теоретическим положениям [13, с. 6].



Илл. 1. Август Замойский. Портрет Риты Саккетто. 1917 г. Гипс. Национальный музей, Варшава. Фото: Mateusz Wojnar <https://zamoyski.muzeumliteratury.pl/>



Илл. 2. Август Замойский. Слеза. 1917 г. Гипс. Национальный музей, Варшава. Фото с сайта <https://www.mng.gda.pl/>

Если формообразующие концепции Виткевича и Хвистека касались в основном живописных произведений, то другие участники группы активно размышляли о формальных проблемах, связанных со скульптурой. З. Пронашко предложил свое видение формы, разграничив понятия «kształt» и «forma»<sup>2</sup> [15, s. 15]. Под «kształt» он понимал некую природную форму, обусловленную внешними данными и находящуюся в постоянном движении, под «forma» — имманентную телу константную структуру. Художник или скульптор, по мнению Пронашко, выражает видимые объекты в их изменчивости через некую условность, систему. Рассуждения автора схожи с тезисами А. Бергсона, полагавшего, что в мире реально существует лишь движение, непрерывно перетекающее из одной формы в другую. Строгая фиксация этого движения есть грубое упрощение его сущностного смысла, подвластного лишь художественной интуиции; прочувствованная длительность дает художнику или скульптору потенцию для творчества [9].

Подобные рассуждения встречаются и в текстах А. Замойского, но значительно более позднего периода, когда формизм как явление ретроспективно рассматривается им в связи с сущностью вещей [19]. В статье «О создании формы», опубликованной в 1922 г. в краковском журнале «Игла», скульптор излагает свои мысли о достижении «чистоты» произведения искусства, оперируя терминами, заимствованными из эстетического дискурса [18]. Понятия «kształt» и «forma» для Замойского синонимичны. Автор пишет: «Нельзя лепить ни ради славы, ни ради денег, ни по какой-либо другой причине, кроме удовлетворения потребности в форме. Чем абсолютнее и исключительнее эта причина, тем чище форма <...> Соединение абсолютной гармонии природы и абсолютно чистой формы — вот интересующая меня проблема, и я убежден, что это проблема будущего истинного искусства. Под чистой формой я подразумеваю все, что возникло из чистой потребности творить» [19, p. 86]. Развивая мысль, автор добавляет, что форма должна быть детерминирована конвенциональным понятием красоты, которое каждая эпоха видит и формулирует по-своему. Красота становится главной целью и сутью произведения искусства, достижимой художником или скульптором, создающим новую формальную конструкцию. Схожие рассуждения встречаются в статье Замойского, посвященной формистскому танцу: «Суть произведения — это его конструкция, переплетение компонентов: цвета, движения тела и звука, а не изображение предметов, мыслей, чувств» [цит. по: 7, p. 145]. По мнению скульптора, объекты, существующие в природе, являются не предметом изобразительного искусства, а источником для создания произведений. Скульптор, ведомый «художественной интуицией», трансформирует видимые объекты в новые формы в соответствии со своим восприятием жизни и пониманием Прекрасного. Влияние природы на сознание мастера и ее отражение в скульптуре Замойский характеризует как «динамическую аллгорию», способ передачи реальной жизни и движения в камне, гипсе, дереве или бронзе [19]. В целом рассуждения автора сводятся к приоритету формальной конструкции и отрицанию миметической природы искусства. Скульптор говорит о необходимости создать автономную форму, абсолютно независимую от реально существующего объекта. Концепция мастера выглядит весьма утопичной; вместе с тем стремление Замойского-формиста создавать формы ex nihilo представляется чрезвычайно важным для понимания эволюции его образно-пластического языка.

Присоединившись к формистам в 1917 г., Замойский за пять лет создал по меньшей мере сорок скульптур, из которых сохранилось около двадцати. Эволюцию взглядов мастера отражают ранние скульптурные портреты. Замойский неоднократно обращается к образу Риты Саккетто — известной танцовщицы, его музы и первой жены. В гипсовом портрете 1917 года угадываются вполне конкретные индивидуальные черты модели: высокий лоб, достаточно широкие скулы, массивный подбородок, четко очерченные губы (илл. 1). В основе создания образа лежит внимательное, вдумчивое изучение натуры. Постепенно Замойский переходит к обобщению и упрощению форм. Второй скульптурный портрет Риты («Слеза», 1917) свидетельствует о поиске иного формального решения (илл. 2). Мастер создает образ, в котором отчетливо прослеживаются ре-



Илл. 3. Август Замойский. Лех. Ок. 1917 г. Гипс. Национальный музей, Варшава. Фото с сайта <https://www.mnp.art.pl/>



Илл. 4. Август Замойский. Портрет М. Вальтерскирхен. 1923 г. Бронза. Национальный музей, Варшава. Фото с сайта <https://www.mng.gda.pl/>

минисценции модерна: подчеркнутая декоративность, вытянутые линии, искаженные пропорции. Сцепленные руки модели с тонкими, изящными пальцами прижаты к чрезмерно длинной шее. Возможно, Замойский намеренно прибегает к стилизации; оба портрета было бы уместно отнести к предформистскому периоду его творчества, для которого характерны заимствования и эксперименты в поисках нового художественного языка.

Следующим этапом становится серия формистских портретов, в которых мастер прибегает к осознанной деформации и геометрической стилизации пластической формы. Работая над созданием образа Р. Рачинского, Замойский постепенно следует по пути удаления от видимой реальности. Оставаясь в рамках собственной теории «чистой формы» и создавая автономную художественную структуру, скульптор, тем не менее, не идет по пути абстракции: лицо деформировано, но не лишено характерных черт. Портрет Рачинского выполнен в дереве; впоследствии, отойдя от принципов формизма, Замойский полностью откажется от использования этого материала. Мастер много работал с деревом в период обучения в мастерской немецкого скульптора Й. Вакерле в Берлине. Возможно, преднамеренное использование этого материала свидетельствует о творческом переосмыслении польской народной резьбы. Несколько более прямолинейно эта связь с народной традицией отражена в гипсовой скульптуре «Лех», концептуально выделяющейся из ряда других произведений формистского периода (илл. 3). Скульптурный портрет основателя польской государственности, очевидно, должен был стать символом свободной Польши. Замойский создает экспрессивный образ, изображая мифического персонажа с длинными волосами, впалым ртом, широко открытыми глазами. Под подбородком скульптор оставил надпись: «Выполнен в стиле Закопане». Закопане, город-курорт и главный очаг гуральской культуры, в начале XX в. имел статус важнейшего художественного центра. Именно здесь была открыта школы резьбы по дереву, впоследствии преобразованная в школу деревянного промысла. С. Виткевичу, живо интересовавшемуся культурой Подгалья, принадлежит идея создания «закопаньского стиля» [5]. Формальное решение «Леха» — обобщенная лаконичная структура, жесткая геометризация широких плоскостей — свидетельствует как об увлечении Замойского национальным польским искусством, так и о его близком знакомстве с кубистической скульптурой [2, с. 228]. Образ Леха, в основе которого лежит однозначное эмоциональное послание, приобретает характер ритуальной маски.

Примитивистская тенденция отчетливо прослеживается в ряде работ Замойского формистского периода. Следует отметить, что в своих теоретических работах автор понимает примитивизм как метод в рамках своей миметической концепции, а не как непосредственное обращение художника к образцам трибального искусства [1, с. 159]: «Подражание — характерный признак примитивизма, проявления „грубого“ интеллекта. Будучи неспособным создавать Прекрасное, примитивное искусство находило его в природе; вершиной этого стал импрессионизм» [цит. по 7, р. 144]. Работая над портретом своей кузины Марии Вальтерскирхен, Замойский идет по пути создания бронзовой маски-архетипа (илл. 4). С. Коссаковская-Шанайца полагает, что прототипом образа Вальтерскирхен могла стать маска бога войны южноафриканского народа Гуро [14, с. 34]. Вероятнее всего, скульптора, увлеченного идеей «чистой формы», привлекала в целом характерная для трибальной скульптуры простота, тенденция к абстракции и схематизации, отсутствие нарративной составляющей. Сохранились карандашные наброски Замойского, которые позволяют проследить этапы поиска окончательного формального решения. Мастер начинает с реалистичного изображения модели, постепенно переходя к синтезу обобщенных форм. Скульптор создает лаконичный, выразительный образ, не лишенный индивидуальности: акцент сделан на заостренном кончике носа, изогнутых длинных ресницах, изящном головном уборе. Формистскому изображению М. Вальтерскирхен предшествовал реалистичный скульптурный портрет, вылепленный из глины и затем отлитый из гипса; к сожалению, судьба этой работы неизвестна [14, с. 35]. Подобный многоэтапный процесс создания образа от реалистичного изображения до синтетического портрета, который сам За-



Илл. 5. Август Замойский. Портрет А. Слонимского. Национальный музей, Варшава. Фото: Mateusz Wojnar <https://zamojski.muzeumliteratury.pl/> / Илл. 3. Август Замойский. Лех. Ок. 1917 г. Гипс. Национальный музей, Варшава. Фото с сайта <https://www.mnp.art.pl/>

мойский называл «формистской транспозицией», характерен для нескольких ранних произведений скульптора [7, р. 145].

Портрет Антония Слонимского, созданный в 1923 г., наиболее близок к абстрактной форме (илл. 5). Замойский писал: «Создать абстрактную скульптуру несопоставимо сложнее, чем этюд с натуры, иногда это занимает у меня целые месяцы мучений» [19, р. 28]. Лицо модели деформировано, трактовка глаз условна. Стремление к максимальной простоте, попытка при помощи предельно лаконичных, природных форм воплотить сущность предмета, его органическую структуру, вызывает ассоциации с «Новорожденным» К. Бранкузи. Портрет Слонимского, воспроизведенный в 1927 г. в диорите, стал предвестником следующего периода творчества Замойского, для которого характерна работа исключительно с твердыми материалами — базальтом, мрамором, гранитом.

На протяжении всего формистского периода Замойский обращается к одному и тому же мотиву обнимающихся и танцующих фигур. Серия скульптур под названием «Их двое» свидетельствует о настойчивых и упорных поисках новаторского пластического решения (илл. 6). Отдельные композиции из гипса, дерева и бронзы, в которых внутреннее единство органично передано через переплетение мягких, округлых форм и точно найденное равновесие масс, стали вершиной формистских экспериментов мастера, в которых скульптура поднимается до уровня пластической идеи.

В 1923 г. Замойский организует в Закопане выставку, в ходе которой публично уничтожает несколько формистских скульптур. Постепенный уход от принципов формизма был таким же неизбежным и логичным, как и его своевременное появление в истории польского искусства. Почувствовав бессилие перед собственными теоретическими положениями, осознав единственно возможную перспективу развития формизма как пути к абстракции или конструктивизму, Замойский постепенно пришел к переоценке философской и пластической концепции; об этом свидетельствуют заметки и комментарии,

которые скульптор писал на протяжении всей жизни. В 1975 г. был опубликован труд «За пределами формизма» — сборник текстов, включающий в себя теоретические рассуждения автора, автобиографическую прозу, воспоминания о жизни и творчестве коллег [19]. Замойский стал единственным участником объединения, который смог дать оценку явлению несколько десятилетий спустя, предложив ретроспективный, пусть и субъективный, взгляд на причины возникновения и кризиса формизма как важной составляющей польского авангарда.

Формистский период творчества Замойского был коротким, но чрезвычайно важным отрезком его творческого пути. В эпоху радикальной трансформации художественных процессов скульптор стоял у истоков формирования художественного языка польского авангарда. Формизм стал для Замойского полем для экспериментов, поиска нового подхода к проблеме скульптуры, форма которой получила возможность говорить сама за себя.

Эстетические и художественные воззрения формистов носили полемический характер и порой противоречили друг другу; общим местом для участников объединения стало трансцендентное понимание формы и идея автономии произведения искусства. Формообразующие идеи участников группы нельзя назвать абсолютно новаторскими; в значительной степени их художественное и теоретическое наследие опиралось на достижения западноевропейских стран. Формизм как феномен польского авангарда отражает парадокс, в целом характерный для художественного процесса этой эпохи: желая находиться в абсолютной оппозиции по отношению к наследию предыдущих поколений, он тем не менее стал продолжением и развитием уже существующих тенденций.

Важной особенностью формизма является его риторическая составляющая: философско-эстетические и мировоззренческие концепции художников, их многочисленные теории остаются важным объектом исследования наряду с творческой практикой. Все участники группы старались изложить свои взгляды на проблемы формы в изобразительном искусстве,



Илл. 6. Август Замойский. Их двое («Взлет»). 1927 г. (по гипсовой версии 1919 г.) Черный мрамор. Национальный музей, Варшава. Фото: Mateusz Wojnar <https://zamoyski.muzeumliteratury.pl/>

подвергая тщательному анализу разнообразные аспекты этого вопроса. Сложные философско-эстетические концепции С. И. Виткевича и Л. Хвистека выходят далеко за пределы формообразования. Рассуждения З. Пронашко и А. Замойского о проблемах формы представляются важными для понимания путей формирования образного языка современной скульптуры.

А. Замойский с интересом воспринял опыт и теоретические умозаключения друзей и коллег. Его рассуждения о форме коррелируют с идеями С. Виткевича, однако, если в основе философии Замойского лежит спонтанность, то в основе теории Виткевича — последовательная структура. Оставаясь в рамках художественной парадигмы первой четверти XX в., скульптор видел главную задачу формизма не только в том, чтобы создавать новые формы, но и в том, чтобы вы-

ражать через них новые идеи. Предложенная автором концепция чистой формы расширяет философско-эстетические и художественные горизонты европейского авангарда.

Скульптор не был авангардистом в общепринятом смысле, формальные эксперименты стали программным этапом его длинного творческого пути. Внимательное изучение оригинальной философско-эстетической основы формотворчества А. Замойского позволяет предположить, что мастер не столько воспринял зарубежные идеи, сколько самостоятельно вышел на них в собственных пластических поисках. Формистский период творчества А. Замойского следует рассматривать как важнейший этап формирования художественной и эстетической программы скульптора и дальнейшей эволюции его образно-пластического языка.

### Примечания:

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод автора.

<sup>2</sup> В польском языке существуют слова «kształt» и «forma», семантически близкие английским «shape» и «form», тогда как в русском и французском языках для обозначения обоих понятий используется одно и то же слово «форма» («forme»).

### Список литературы:

1. Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика / Под ред. Ю.Н. Гирина. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 600 с.
2. Герман М.Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб: Азбука-классика, 2005. 480 с.
3. Гуссерль Э. Собрание сочинений. М.: Гнозис, 1994. Т.1. 192 с.
4. Коваленко Г.Ф., Никольская И.И. Польское искусство и литература. От символизма к авангарду. СПб: Алетейя, 2008. 352 с.
5. Собакина О.В. Закопаньский стиль в польском искусстве первой половины XX века: введение в проблематику // Художественная культура. № 4. 2020. С. 264–285.
6. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. М.: Республика, 1993. 447 с.
7. August Zamoyski: To think in stone. Warsaw: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, 2021. 508 p.
8. Bartelik M. Early Polish Modern Art: Unity in Multiplicity. Manchester: Manchester University Press, 2005. 264 p.
9. Bergson H. Durée et simultanéité. A propos de la théorie d'Einstein. Charleston: BiblioBazaar, 2009. 302 p.
10. Chwistek L. Moja walka o nową formę w sztuce // Wiadomości Literackie. № 51–52, 1935. S. 5.
11. Chwistek L. Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice. Kraków: Vis-a-Vis/Etiuda, 2022. 200 s.
12. Geron M. Formiści. Twórczość i programy artystyczne. Torun: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2015. 303 s.
13. Jakimowicz I. Formiści. Warszawa: Arkady, 1989. 86 s.
14. Kossakowska-Szanajca Z. August Zamoyski. Warszawa: Arkady, 1974. 168 p.
15. Pronaszo Z. O ekspresjonizmie // Maski. № 1. 1918. S. 15–16.
16. Szczuka M. Le mouvement artistique en Pologne // Anthologie du Groupe Moderne de Liege. № 3–4. 1925. P. 4.
17. Witkiewicz S. I. Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2002. 416 s.
18. Zamoyski A. O kształtowaniu // Zwrotnica. № 3. 1922. S. 62–67.
19. Zamoyski A. Au-delà du formisme. Lausanne: L'âge d'homme, 1975. 197 p.

### References

- Avangard v kul'ture XX veka (1900–1930 gg.): Teoriia. Istoriia. Poetika [Avant-garde in the culture of the 20th century: Theory. History. Poetics]*. Moscow: IMLI RAN Publ., 2010. (in Russian)
- Bartelik, M. (2005) *Early Polish Modern Art: Unity in Multiplicity*. Manchester: Manchester University Press.
- Bergson, H. (2009) *Durée et simultanéité. A propos de la théorie d'Einstein*. Charleston: BiblioBazaar. (in French)
- Chwistek, L. (1935) 'Moja walka o nową formę w sztuce', in: *Wiadomości Literackie*, 51–52, p. 5. (in Polish)
- Chwistek, L. (2022) *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice*. Kraków: Vis-a-Vis/Etiuda Publ. (in Polish)
- German, M. (2005) *Modernizm. Iskustvo pervoi poloviny XX veka [Modernism. Art of the First Half of the 20th Century]*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika Publ. (in Russian)
- Geron, M. (2015) *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*. Torun: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika Publ. (in Polish)
- Heidegger, M. (1927) *Sein und Zeit*. Halle: Max Niemeyera Publ. (in German)
- Husserl, E. (1989) *Aufsätze und Vorträge (1922–1937)*. Dordrecht: Springer. (in German)
- Jakimowicz, I. (1989) *Formiści*. Warszawa: Arkady Publ. (in Polish)
- Kossakowska-Szanajca, Z. (1974) *August Zamoyski*. Warszawa: Arkady Publ. (in Polish)
- Kovalenko, G. (2008) *Pol'skoe iskusstvo i literatura. Ot simvolizma k avangardu [Polish art and literature. From symbolism to avant-garde]*. Saint Petersburg: Aleteiia Publ. (in Russian)
- Lipa, A. (2021) *August Zamoyski: To think in stone*. Warsaw: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza.
- Pronaszo, Z. (1918) 'O ekspresjonizmie', in *Maski*, 1, pp. 15–16. (in Polish)
- Sobakina, O. (2020) 'The "Zakopiański" Style in the Polish Art of the First Half of the Twentieth Century: Introduction to the Subject' in: *Khudozhestvennaia kul'tura [Artistic Culture]*, 4, pp. 264–285. (in Russian)
- Szczuka, M. (1925) 'Le mouvement artistique en Pologne', in *Anthologie du Groupe Moderne de Liege*, 3–4, p. 4. (in French)
- Witkiewicz, S. (2002) *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy Publ. (in Polish)
- Zamoyski, A. (1922) 'O kształtowaniu (On shaping)', in *Zwrotnica*, 3, pp. 62–67. (in Polish)
- Zamoyski, A. (1975) *Au-delà du formisme (Beyond formism)*. Lausanne: L'âge d'homme. (in French)

**Сохор Татьяна Евгеньевна**, аспирант. Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7/9, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034. t.sohor@spbu.ru. ORCID: 0000-0002-6853-6413

**Sohor, Tatiana Evgenievna**, PhD student. St. Petersburg State University, Universitetskaya Emb., 7/9, 199034 St. Petersburg, Russian Federation. t.sohor@spbu.ru. ORCID: 0000-0002-6853-6413

## ВАЛЕНТИН ЯКОВЛЕВИЧ БРОДСКИЙ — ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КАФЕДРЫ ИСТОРИИ ИСКУССТВА ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

## VALENTIN YAKOVLEVICH BRODSKY — A LECTURER AT THE DEPARTMENT OF ART HISTORY AT THE LENINGRAD UNIVERSITY

**Аннотация.** В статье рассматривается жизненный путь Валентина Яковлевича Бродского (30.12.1905–3.09.1981), педагогическая деятельность которого на кафедре истории искусства Ленинградского государственного университета в середине XX столетия стала одной из граней творческой натуры этого удивительного человека. В статье анализируются этапы его биографии на основании архивных источников и анализа публикационной и художественной деятельности. Начало жизненного пути сулило ему карьеру художника, но Бродский выбрал своей специальностью историю искусства, закончив одно из лучших образовательных учреждений того времени — Государственные курсы искусствознания при ГИИ. Получая теоретическое образование, Бродский одновременно работал в системе Ленинградского Пролеткульта, принимая непосредственное участие в создании нового революционного и советского массового искусства. Впервые удалось обнаружить опубликованные материалы его биографии, непосредственно связанные с оформлением сценографии молодого советского театра. После службы в Красной Армии, В.Я. Бродский приступает к новому еще неизвестному виду деятельности — художественному конструированию легковых автомобилей для страны Советов. Великая Отечественная война и служба в разведывательном отделе ВМФ, вновь скорректировала интерес Бродского, который начал преподавать в художественных вузах Ленинграда. Редкое сочетание педагогического дара, художественного творчества, широчайшего кругозора и опыта администрирования дало возможность представить доцента ЛГУ Валентина Яковлевича Бродского как яркого представителя советской интеллигенции и искусствознания.

**Ключевые слова:** В.Я. Бродский, преподавание истории искусства, филателия, биография, книжная графика, ЛГУ-СПбГУ, вторая половина XX века.

**Abstract.** The article deals with the life path of Valentin Yakovlevich Brodsky (30.12.1905-3.09.1981), whose pedagogical activity at the Department of History of Art of LSU in the middle of the XX century became one of the facets of the creative nature of this amazing man. The article analyses the stages of his biography on the basis of archival sources and analysis of his publishing and artistic activity. The beginning of his life's path promised him a career as an artist, but Brodsky chose art history as his specialty, graduating from one of the best educational institutions of that time - the State Courses of Art History at the State Institute of Art History. While receiving his theoretical education, Brodsky simultaneously worked in the system of the Leningrad Proletkult, taking a direct part in the creation of the new revolutionary and Soviet mass art. For the first time it was possible to find published materials of his biography, directly related to the design of scenography of the young Soviet theatre. After serving in the Red Army, V.Ya. Brodsky embarks on a new yet unknown activity — artistic design of passenger cars for the country of the Soviets. The Great Patriotic War and service in the intelligence department of the Navy, again adjusted the interest of Brodsky, who began to teach at art universities in Leningrad. The rare combination of pedagogical gift, artistic creativity, broad outlook and administrative experience made it possible to present Associate Professor Valentin Yakovlevich Brodsky of the LSU as a bright representative of the Soviet intelligentsia and art history.

**Keywords:** V.Y. Brodsky, teaching art history, philately, biography, book graphics, LSU-SPbSU, second half of XX century.

### *К 150-летию кафедры истории искусства СПбГУ*

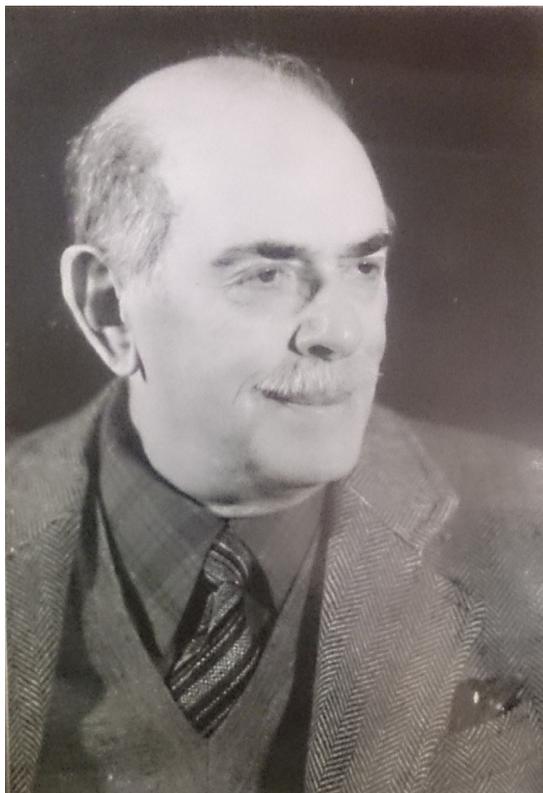
Кандидат искусствознания, доцент Валентин Яковлевич Бродский (30.12.1905, Харьков — 3.09.1981, Ленинград) универсантам известен в первую очередь как петербургский историк искусства, преподаватель Ленинградского университета и Института им. И.Е. Репина. Тем не менее это всего лишь одна сторона его творческой биографии, другие раскрывались в процессе исследования его жизни, представляя его как очень талантливого человека, способного ярко проявить себя в любом деле, за которое он брался. (илл. 1)

Лариса Николаевна Буяльская (в дев. Цыганкова, выпуск 1967 г. [18, с. 316]) в своих воспоминаниях назвала В.Я. Бродского «самым закрытым из преподавателей». «У него была мяг-

кая походка большого медведя. Ухоженное лицо, сверкающее белизной. Неторопливый, обстоятельный, сдержанный, он внушал трепет своей внутренней уверенностью» [13, с. 70].

В.Я. Бродский родился в Харькове в семье врача. Занимался в студии А.Д. Силина в Ростове-на-Дону (1981–1922), затем во ВХУТЕМАСе в Ленинграде (1922–1924) у П.А. Шиллинговского, и одновременно в студии М.В. Добужинского (1922–1924), но в итоге закончил Высшие курсы искусствознания при Институте искусствознания (1929) [11, с. 52; 21, с. 143–45; 10, с. 73–74].

В 1920-е годы он состоял членом ИЗО Ленинградского Пролеткульта, и вероятно, участвовал в оформлении праздничного убранства Ленинграда к 10-летию Октябрьской революции. «Вероятно» — это потому, что деятельность ИЗО Пролеткульта в противовес дореволюционным художникам,



Илл. 1. Фотография В.Я. Бродского, 1960-е гг. Архив семьи В.Я. Бродского.



Илл. 2. Фотография В.Я. Бродского, 1942 г. Архив семьи В.Я. Бродского.

мыслилась как коллективная, и потому нигде в работах членов ИЗО Пролеткульта нет авторских подписей. Работы не всегда создавались «ensemble», но их идеи, способы создания и их воплощения, были предметом жесточайших дискуссий. Пролеткультовцы формируя новое пролетарское искусство и социалистический быт, боролись с мещанством и словом, и искусством. Так, например, в книге В.Я. Бродского обнаруживается изумительно-наглядный комментарий по поводу оформления внутреннего убранства некоторых помещений: «Засовывать коммуниста в золотую раму — глупость, это все равно, что представить себе Наркома в шитом золотом министерском мундире, осыпанном орденами, и в шляпе с перьями» [4, с. 10].

В октябре 1930 г. Бродский был призван в РККА. После 3-х лет службы в армии преподавал в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Член ВКП(б) с 1940 г.

Об одном предвоенном годе жизни В.Я. Бродского не знали ни в университете, ни даже близкие ему люди. Об этом забываемом периоде он рассказал своему ученику, ставшему впоследствии другом семьи, Михаилу Юрьевичу Герману, который «раскрыл» эту тайну в воспоминаниях об «Учителе». «Перед войной его [Бродского. — Т.С.] снова призвали в армию и, поскольку он знал языки и вообще был человеком европеизированным, послали за границу изучать и зарисовывать портретные сооружения «потенциального противника». По «легенде» он был немцем, воспитанным в Штатах, что оправдывало небезупречное знание обоих языков» [15, с. 370]. Этот год, проведенный за границей, Бродский впоследствии отмечал, как «служба в армии в звании старшего лейтенанта. 1939–1940»<sup>1</sup>.

С 21 мая 1941 г. Бродский вновь в действующей армии. Место службы — разведывательный отдел Краснознаменного Балтийского флота, должность — командир разведгруппы. На сайте Министерства обороны РФ имеется «Представление на награждение ст. лейтенанта Бродского В.А.»<sup>2</sup>. В нем командир оперативной части РО КБФ, капитан III ранга Иванов 19.02.1942 г. отметил: «За отличное, примерное выполнение всех заданий по борьбе с фашистскими захватчиками и проявленные при этом героизм и отвагу старший лейтенант т. Бродский достоин прави-

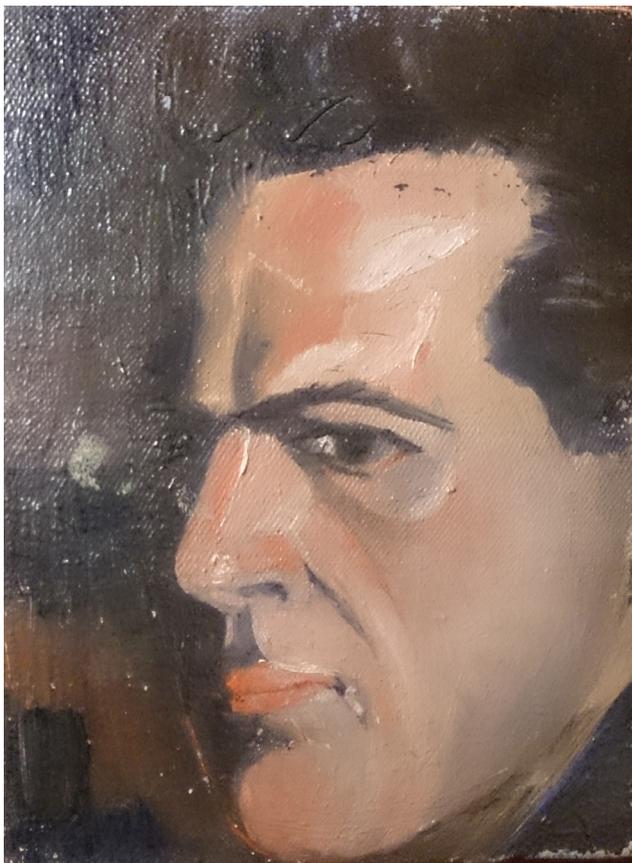
тельной награды — орденом «Красного Знамени»<sup>3</sup>. Однако практика награждения главным орденом страны в этот период времени изменилась, и ст. лейтенант Бродский Приказом № 10 от 15.04.1942 г. был награжден орденом Красной Звезды. Это была его первая награда (илл. 2). Позже появились медали «За оборону Ленинграда» (1944) и «За победу над Германией» (1945).

Война для майора В.Я. Бродского закончилась в 1947 г. на территории Германии, после чего он вернулся на преподавательскую работу. Сначала в Институт Репина, в котором преподавал ранее, а с сентября 1947 г. стал преподавать и в ЛГУ, совмещая чтение лекций в обоих вузах до 1957 года.

Памятью от прошедшей войны и работы начальником бюро переводов остался опубликованный «Краткий военноморской немецко-русский словарь» [9], вышедший в 1947 г. Интересной особенностью данного издания является его приложение почти на 70 страницах: список официальных сокращений, наименование уставов и наставлений, сокращенные обозначения центральных учреждений и список чинов и специальностей, применяемых в документах бывшего германского флота.

Начиная с 1947 г. Бродский в университете читал курсы по истории западноевропейского искусства, по истории искусства стран социалистического лагеря, а также по истории советского и русского искусства, вел спецкурсы по теории композиции, по советской графике, семинар по советской художественной критике. В докладной записке заведующего кафедрой М.К. Каргера за 1952/53 уч. год сделана запись, что «В.Я. Бродский — специалист по истории западноевропейского искусства XIX века и искусства западных славян. Ведет общие курсы по истории западноевропейского искусства, спецкурсы по советскому искусству, руководит дипломантами и аспирантами»<sup>4</sup>.

Бродский появился на кафедре через несколько лет после ее воссоздания в 1944 г. До него курсы «Новое искусство XIX–XX вв.», «Введение в изучение художественной формы», семинар «История нового западноевропейского искусства» и некоторые другие вел Н. Н. Пунин, отстраненный от чтения лекций с 16 февраля 1949 г., «как не обеспечивший идейно-политическое воспитание студентов»<sup>5</sup>. После увольнения Н.Н. Пунина, Брод-



Илл. 3. В.Я. Бродский. Автопортрет, х., м., 1930-е гг. Архив семьи В.Я. Бродского.

ский начал читать спецкурс по творчеству А.А. Иванова. Можно предположить, что Бродский очень любил творчество Иванова. Так, несколько ранее, в протоколе заседания кафедры истории русского искусства от 7 октября 1947 г. во время обсуждения главы докторской диссертации проф. Пунина «Жанр А.А. Иванова», Бродский отмечал, что в докладе диссертанта «мало анализа творчества самого Иванова, перегрузка параллелями и нет связи с ходом исторической жизни, с общественной средой»<sup>6</sup>.

Согласно списку выпускников кафедры В.Я. Бродский являлся руководителем 69 дипломных работ в период с 1949 по 1972 год с широким спектром тем и периодов по истории искусства [18]. Среди его выпускников — О.С. Острой с темой «Романтизм в польской живописи первой половины XIX века» (1952); Б.М. Бернштейн с темой «Александр Иванов и русская общественная мысль XIX века» (1951), аспиранты В.П. Князева с темой кандидатской диссертации «Роль ассоциации художников революционной России в развитии советской живописи» (1953) и В.А. Сулов с темой «Борьба за социалистический реализм в советской живописи в 1928–33 годах» (1955) и др.

Бернштейн называл своего учителя среди тех, кто составлял университетский «академический центр с огромным научным потенциалом», сообщая при этом, что он понимает «почему доцент Валентин Бродский объяснял нам, как с импрессионизма, который был выражением субъективного идеализма в живописи, началось разложение буржуазного искусства, а деформации в картинах Сезанна появились только потому, что у художника был органический дефект зрения. Попробовал бы он объяснять иначе!» [2, с. 11–12]. Герман также вспоминает этот вынужденный парадокс: «Конечно, можно было уйти в скит, устранившись от этих несимпатичных игр. Конечно, можно было встать в позу и сказать, что следует писать (говорить) правду, либо молчать. Но это было опасно, и не все обладали мужеством Пунина. И потом, простите, кто бы нас учил тогда, кто? Кто бы чертыхаясь про себя, и произнося необходимые прокоммунистические заклинания, рассказывал нам хоть кру-

пицы правды?» [15, с. 369]. Эти слова Герман написал в самом начале XXI столетия, а несколько десятилетий ранее, во время празднования юбилея В.Я. Бродского в 1967 г., другой его ученик — В.А. Пушкарев, произнес поздравительную речь, не наполненную двусмысленностями: о них тогда либо не догадывались, либо молчали. Держа в руках поздравительный адрес В.А. Пушкарев заметил, что «здесь написаны хорошие слова для Вас, Валентин Яковлевич. <...> Мы все прошли через Ваши руки <...> руки оказались хорошими, и я могу от лица всех сказать Вам эти слова, потому что все, кто слушал Ваши лекции и в Университете, и в Академии художеств <...> все мы вспоминаем с большим теплом, и большой любовью, и благодарностью за интересные лекции, за знания, которые Вы нам дали в этих лекциях...»<sup>7</sup>.

Иначе объясняла манеру Бродского Буяльская: «Доверительности не было в его взаимоотношениях со студентами. Читая курс, посвященный искусству социалистических стран, он хорошо понимал, что никто из нас в Европу никогда не попадет. И потому в самом изложении материала ощущался оттенок “железного занавеса”, которым страна отгородилась от мира. Он даже не мог предугадать, как все изменится на рубеже веков» [13, с. 70].

Удивительно, но из всех университетских учеников [Герман учился в АХ. — Авт.] и коллег В.Я. Бродского никто более подробно и образно, чем Л.Н. Буяльская (прожившая всю свою жизнь в Пензе), не рассказал о нем, пытаясь уловить самую суть. «Если искать параллели с богами Олимпа, именно он был Зевсом, а М.К. Каргер, конечно же, Аполлоном, но повзрослевшим» — пишет Буяльская. Зная Бродского и Каргера это сравнение покажется, по крайней мере, странным, но листая старые документы, понимаешь, что Бродский был очень активен в отношении функционирования кафедры. Он участвовал в составлении в 1951 г. проекта учебного плана подготовки историков искусства на историческом факультете (в отличие от искусствоведения в творческом вузе)<sup>8</sup>. В эти годы с подачи Бродского появился курс по искусству социалистических стран, курс художественной критики и была продолжена разработка курса историографии искусства, начатого И.И. Иоффе [19, с. 147]. Идея спецкурса «Художественная критика», также, вероятно, принадлежала Бродскому. Об этом курсе также вспоминает Л.Н. Буяльская, рассказывая, что только здесь возник диалог с преподавателем, и критический разбор творчества того или иного художника оказался позднее очень ею востребован.

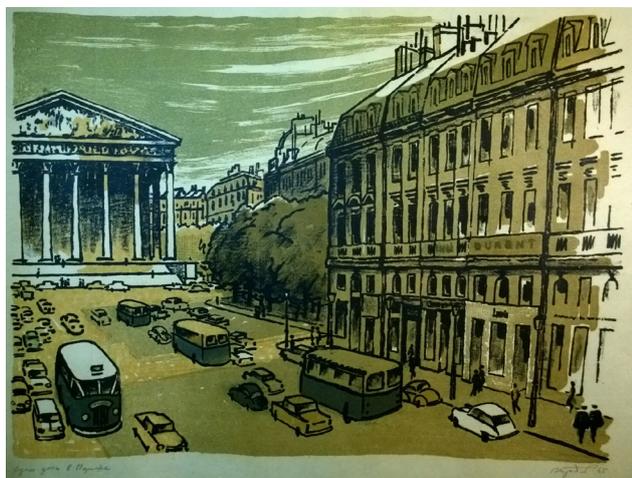
К середине 1950-х годов у руководства ЛГУ появилось желание слить кафедру с историческим факультетом, нещадно уменьшая часы специализации. Дело дошло до того, что в 1955 г. приема на специальность истории искусства в ЛГУ не было. Кафедра была на волосок от закрытия. По устным воспоминаниям современников спас ее от забвения М.К. Каргер, но что произошло все же на самом деле, еще предстоит разобраться. В 1958 г. было введено численное ограничение для поступления на дневное отделение — не более 15–20 чел. поступающих на данную специальность в счет открытия вечернего отделения и слиты воедино обе кафедры (кафедра истории русского искусства и кафедра всеобщего искусства), существовавшие в составе искусствоведческого отделения со времени его воссоздания в 1944 г. [24].

В первой половине 1950-х годов Бродский начал читать самый первый и важный предмет для осваивающих азы искусствоведческой науки — «Введение в изучение искусства», который явился стимулом к появлению общих курсов по истории искусства на других факультетах университета.

Благодаря своему художественному и жизненному опыту, а также тому, что с начала 1950-х гг. являлся членом Ленинградского отделения Союза художников (а с 1960 г. входил в состав Правления Союза художников РСФСР), Бродский смог посетить некоторые европейские страны (ЧССР, Англия, Италия, Франция) в качестве представителя делегации или в качестве туриста, и увидеть то, о чем можно было рассказывать в лекциях. Потому не удивительно, что самые современные художественные направления на кафедре истории искусства ЛГУ — курсы по истории западноевропейского искусства, истории искусства стран социалистического лагеря, зарубежное искусство Нового времени, семинары по советской художественной критике — были представлены именно Валентином Яковлевичем. Он был одним из тех редких представителей



Илл. 4. В.Я. Бродский. Дождь в Ростке, 1966 г., цветная литография, 51×40.



Илл. 5. В.Я. Бродский. Один день в Париже, 1965 г., литография, 40×50.



Илл. 6. В.Я. Бродский. Спектакль «Перикола» в Театре Комической Оперы, из рецензии в журнале «Рабочий и театр», 1929 г.

преподавательского состава, который прекрасно разбирался в живописных направлениях современного капиталистического искусства. Похоже, что его авторитет на этапе 1950-х и 1960-х гг. был непререкаем, что подтверждает, например, опубликованная статья «Сущность абстракционизма» [7], вышедшая после знаменитого разгрома Н.С. Хрущевым выставки в московском «Манеже», а также подготовленная лекция «Путешествие в пустоту» (31.03.1963), проведенная им по телевидению<sup>9</sup>.

Профессор Н.Н. Калитина в дни празднования очередного юбилея исторического факультета в 2014 г. очень точно заметила, что о В.Я. Бродском «сейчас скорее вспоминают как о художнике — графике, акварелисте» [20, с. 45]. Действительно, Валентин Яковлевич интересный художник со своим узнаваемым стилем. В искусстве — Бродский, скорее, экспериментатор, терпеливый любитель нового, не изменившийся со времен своей работы в ИЗО Пролеткульта. Коллега по цеху и театровед А.Г. Мовшенсон очень емко и ярко описал работу Бродского над сценографией театральной постановки в 1929 г.: «Удачное оформление В. Бродского, применившего ряд приемов оформления живой газеты и давшего ряд прехосходных трансформационных костюмов» [22, с. 6]. Много позднее Нина Вержбинская вспоминала о поразившей ее фразе В.Я. Бродского по поводу манеры его работы: «Приеду домой, поставлю этюд лицом к стене и посмотрю через две недели. Тогда и узнаю, получилось или нет» [14]. Являясь членом Союза художников, Бродский участвовал со своими работами в ежегодных выставках 1960-х гг., а также в экспозициях, организованных в других странах (Швеция, ЧССР). Среди его работ — различные виды графики, живопись маслом, дизайн, миниатюра и т. д. Очень интересно рассматривать изменяющийся интерес художника от небольшого «Автопортрета» (илл. 3), выполненного, вероятно, в начале творческого пути художника в 1930-е гг., до нежных и лаконичных литографий 1960-х — 1970-х гг. (илл. 4–5).

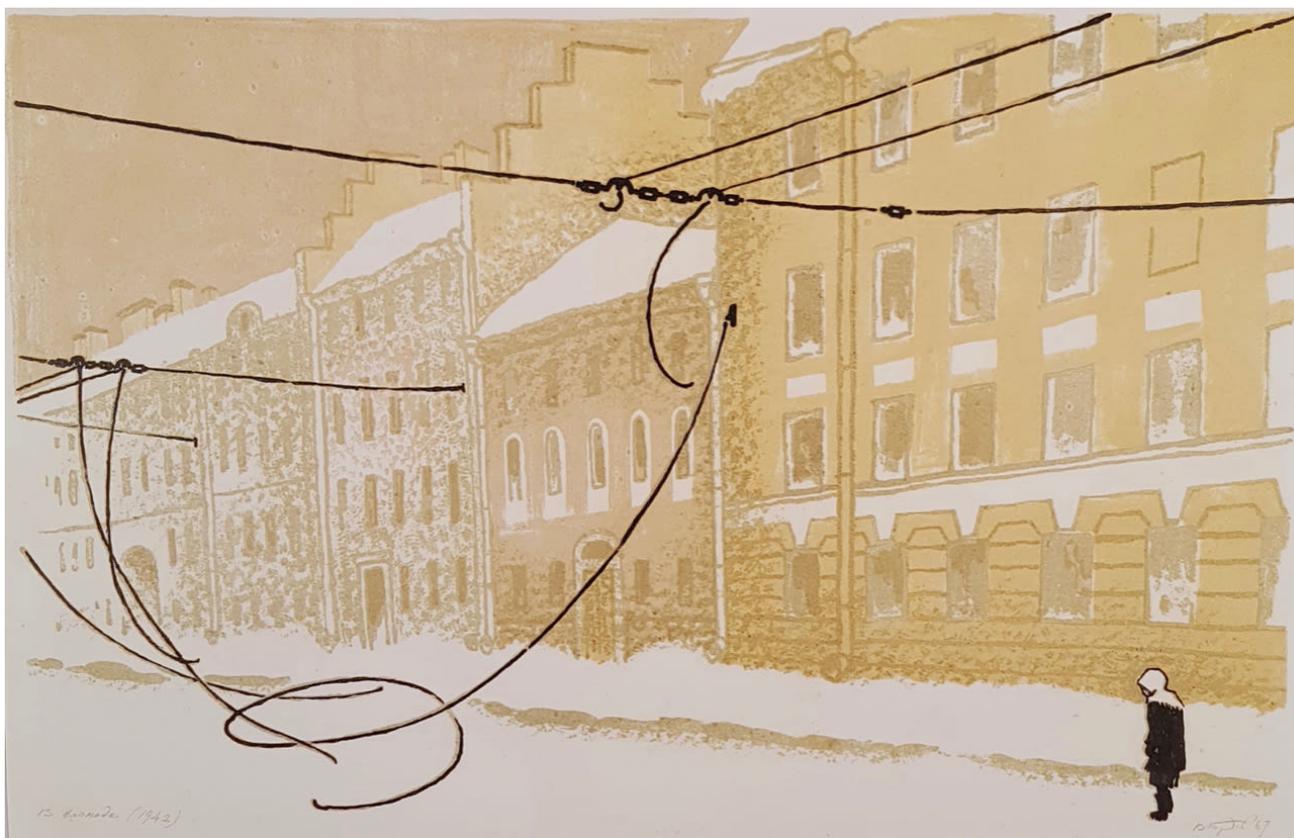
Некоторые страницы творческой биографии В.Я. Бродского раскрывает анализ списка опубликованных им работ. Бродский позиционировал себя, прежде всего, как художник, выражая свое творческое кредо в книжной и журнальной иллюстрации. С 1923 по 1934 г. художник много работает в периодических изданиях Ленинграда — в газете «Ленинские искры» (1923–1927), в журналах «Рабочий и театр» (1928–1930), «Резец» (1929–1930), «Юный пролетарий» (1929–1930), «Залп» (1933–1934).

Увлечение театром приводит его в ИЗО Ленинградского пролеткульта, где в декабре 1925 г. открылся первый передвижной рабочий театр. Позднее Бродский участвовал в оформлении трех больших передвижных театров (1926–1928), затем в самом конце 1920-х годов — работал в ИЗО-секции Общества марксистов в ЛГУ.

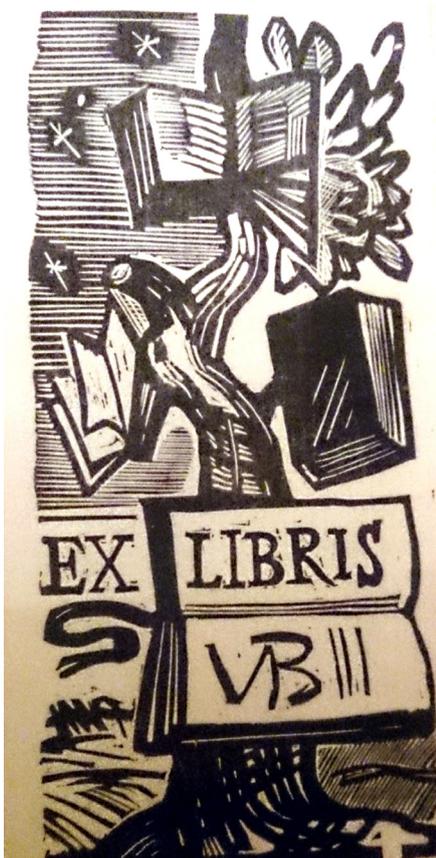
В период 1920-х — 1930-х гг. на культурном фронте работы было очень много. Ленинградские афиши пестрят разнообразными театрами и постановками, как классическими, так и новыми. В качестве художника Бродский выполнял работы по сценографии спектаклей, что было не просто для передвижного театра. Так, например, спектакль «Перикола» театра «Комической оперы», оформленный В.Я. Бродским, игрался в 1929–1930 гг. на различных площадках более 200 раз и был очень популярным у горожан<sup>10</sup>.

Кроме того, в конце 1920-х гг. Бродский возглавлял ИЗО-отдел Ленинградского пролеткульта. В качестве руководителя отдела Валентин Яковлевич представлял отдел в различных театральных журналах и газетах, принимая на себя и шквал критики, и похвалы зрителей<sup>12</sup>. Можно предположить, что художественное оформление журнала «Рабочий и театр» не обходилось без содействия Бродского, хотя на данный момент удалось обнаружить лишь единственный подписанный им рисунок в этом журнале [23] (илл. 6).

Своей первой печатной работой В.Я. Бродский считал статью «Внешний быт Массового Праздника» [3], где попытался оценить удачные находки декоративного оформления публичных уличных праздников и траурных мероприятий первой половины 1920-х годов. Бродский сумел увидеть в зарождавшемся в начале XX столетия художественном направлении, большое будущее, ныне проявляющее себя в проекционном дизайне, event-менеджменте, косплее и проч. Кроме того эта небольшая статья положила начало долгого интереса художника



Илл. 7. В.Я. Бродский. В блокаде, 1967 г. (вариант цветной), цветная литография, 34×52.



Илл. 8. В.Я. Бродский. Экслибрис В.Я. Бродского.

к дизайну, и уже через год Бродский выпустил первую книгу для юношества (тогдашних комсомольцев) в серии «Библиотечка юного пролетария» — «Вещи в быту» [4]. Тема массовых мероприятий несколько лет занимала внимание Бродского, так, например, он оформлял выставку «Массовые празднества и карнавалы СССР», открытую 5 ноября 1930 г. при эстрадном театре-цирке (ул. Ракова, 13), созданную Музеем цирка и эстрады, совместно с кабинетом ХАП института Истории искусства [1].

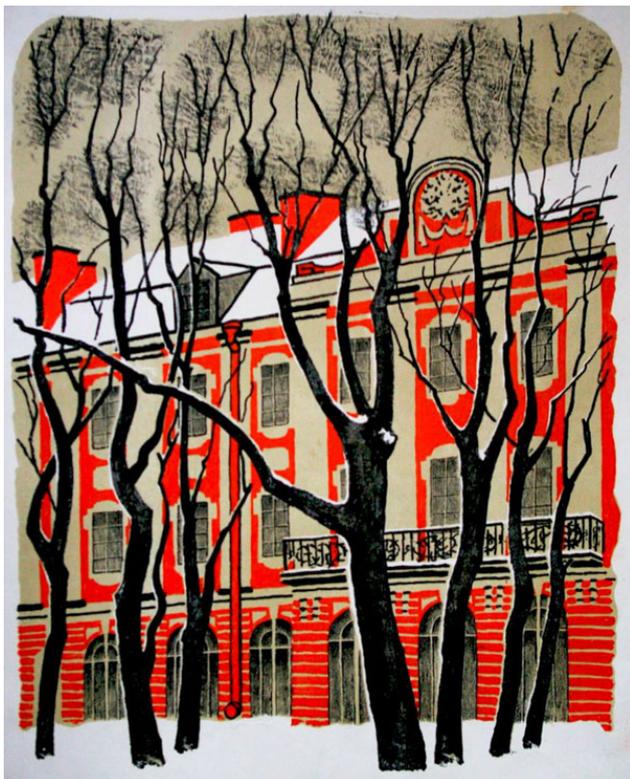
Работы В.Я. Бродского на театрально-сценографической ниве не были забыты. В 1958 г. во время проведения Первого Ленинградского весеннего фестиваля искусств «Белые ночи», его театральная работа получила заслуженную награду в виде Диплома III степени и звания дипломанта фестиваля [25, с. 18].

В середине 1930-х гг., работая в Академии искусств, он подготовил цикл лекций «История искусства XIX века в Западной Европе», конспект которых был напечатан ротационным способом в 1936 г. Через год, во время идущей войны в Испании, появляется книга об офортах Гойи со вступительной статьей Бродского [5], в 1939 г. — монография [6], которая стала его диссертационным исследованием. Однако степень кандидата искусствоведения ему была присвоена ВАК только после войны — 5 февраля 1946 г.

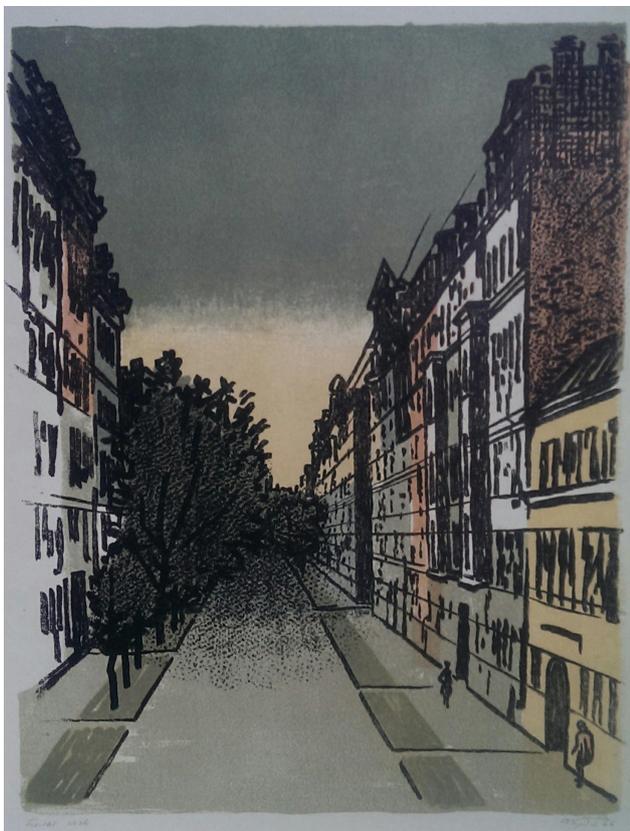
В 1939 г. Бродский редактирует перевод с французского языка книги Агнессы Эмбер о Луи Давиде [26]. Об этих исследованиях вспоминала Н.Н. Калитина, рассказывая, что она привлекала эти ранние работы Бродского при подготовке к докладу на совместной российско-испанской конференции «Гойя и Франция» в 2013 г. [20, с. 44–45].

Великая Отечественная война надолго отодвинула все исследования по истории искусства. И если художник Бродский еще мог себя проявить, создавая серии работ в различных графических техниках («Ленинград в блокаде» (илл. 7), «Война» и др.), то научные исследования были отложены на более чем десять лет.

Не удивительно, что фронтовик, прошедший долгие годы войны, написал в 1950 г. книгу «Советская батальная живопись». Именно в ней ярко проя-



Илл. 9. В.Я. Бродский. Двенадцать коллегий, 1969 г., цветная литография, 31×47.



Илл. 10. В.Я. Бродский. Белая ночь. Васильевский остров, 1966 г., цветная литография, 42×32.



Илл. 11. В.Я. Бродский. Съездовская линия, 1969 г., цветная литография, 10×14.

вился талант Бродского-критика. В книге он открывает новые имена художников, показывает их работы, с профессионализмом разбирает батальные марины и увлекательно пишет о многочисленных водных пространствах нашей Родины.

Чтение Бродским курсов по истории русского изобразительного искусства позволило ему принять участие в создании двухтомника избранных работ В.В. Стасова в 1951 г., где Валентин Яковлевич создавал комментарии к некоторым работам Стасова. А чтение курсов лекций по истории западноевропейского искусства сопровождалось на рубеже 1950–1960-х годов созданием нескольких книг — «Прогрессивные художники запада в борьбе за мир» (1958), «Искусство капиталистических стран Европы и США» (1959), «Изобразительное искусство социалистических стран Европы» (1960), «Основные тенденции современного изобразительного искусства Запада» (1963).

Еще одна малоизвестная область деятельности В.Я. Бродского — дизайн отечественных легковых автомобилей. В довоенные годы (1933–1935) Бродский работал художником-проектировщиком недавно созданного Автомобильного завода им. В.М. Молотова (ныне — Горьковский автомобильный завод, ГАЗ), занимался художественным проектированием автомобилей. Некоторые из его разработок пошли в производство — это «М-1», «М-1 фазтон», малолитражная «КИМ-10» [17]. Участвовал В.Я. Бродский и в разработке дизайна автомобиля «Победа», но в производство был запущен другой дизайн. Об этой своей работе и о дизайне того времени В.Я. Бродский написал книгу «Как машина стала красивой» (1965).

Являясь страстным филателистом, коллекционером и ценителем книги (илл. 8), Бродский подготовил и выпустил замечательное исследование о почтовой миниатюре «Искусство почтовой марки» [8]. Изданная в 1968 г. оно актуально и сегодня, являясь эталоном, прежде всего, книжной продукции. Терпеливость и внимательность (обстоятельность, по словам Буяльской) отличала Бродского, и это позволило ему создать книгу, которую хочется листать вновь и вновь. Здесь все находится на своем месте, и расположение иллюстраций, и мелованная бумага, и оригинально оформленный переплет.

Более 20 лет В.Я. Бродский являлся руководителем секции критики в Ленинградском отделении Союза художников СССР. Его вступительные статьи предварают немало каталогов выставок ленинградских художников.

Научные работы В.Я. Бродского посвящены изобразительному искусству, графические — Ленинграду, университету (илл. 9–11), любимому Карельскому перешейку. Здесь же, в Зеленогорске, нашел он свой последний приют в сентябре 1981 г.

В 1984 г. в залах ЛОСХа была проведена посмертная выставка работ Валентина Яковлевича Бродского. Спустя несколько лет вышли и последние публикации, доработанные родными и коллегами — книга о Татьяне Шишмаревой в 1986 г. и вступительная статья в каталоге произведений ленинградских ксилографов в 1990 г.

Валентин Яковлевич Бродский не стал кабинетным ученым, не создал теоретическую базу искусствознания, на которую могли бы опираться будущие и современные исследователи. Он не стал и художником-классиком, на которого могли бы равняться молодые живописцы. В.Я. Бродский был человеком своей эпохи, которому повезло реализовать себя в послеоктябрьский период, попробовать свои силы в живописи, театре, дизайне, руководящей работе. Все эти умения были сконцентри-

рованы в послевоенный период в его педагогическом мастерстве в Ленинградском университете и Институте им. И.Е. Репина, руководстве отделом критики ЛОСХа и прекрасных литографиях, которыми Бродский сумел остановить мгновение жизни и которыми не перестаешь любоваться до сих пор.

#### Примечания:

- <sup>1</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 76. Оп. 5. Д. 19. Л. 2 об. Личная карточка В.А. Бродского.
- <sup>2</sup> Сайт «Подвиг народа». URL: <http://podvignaroda.ru/?#id=7589430&tab=navDetailManAward>; <http://podvignaroda.ru/?#id=7588894&tab=navDetailDocument> (дата обращения: 12.10.2023).
- <sup>3</sup> ЦАМО. Ф. 88. Оп. 2. Д. 216. Л. 213. URL: <http://podvignaroda.ru/?#id=7588894&tab=navDetailDocument> (дата обращения: 12.10.2023)
- <sup>4</sup> Архив автора.
- <sup>5</sup> Архив СПбГУ. Св. 89. Д. 837.
- <sup>6</sup> Архив СПбГУ. Св. 89. Д. 837.
- <sup>7</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 78-Р. Оп. 4. Д. 166. Л. 5. Стенограмма заседания, посвященного 60-летию со дня рождения и 40-летию творческой деятельности художника и искусствоведа В.Я. Бродского 4.05.1967.
- <sup>8</sup> Протокол заседания Ученого совета Исторического факультета ЛГУ от 30.10.1951. (архив автора).
- <sup>9</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 78-Р. Оп. 5. Д. 19. Л. 17.
- <sup>10</sup> Рабочий и театр. 1930. № 9, 11, 25, 26, 31, 38 и т. д.
- <sup>11</sup> Рабочий и театр. 1930. № 10, 15, 25.
- <sup>12</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 5. Д. 19. Л. 2 об. Личная карточка В.Я. Бродского.

#### Список литературы:

1. Афиша-реклама // Рабочий и театр. 1930. № 60–61. С. 27.
2. Бернштейн Б.М. Старый колодец: Книга воспоминаний. СПб.: Издательство им. Н.И. Новикова, 2008. 405 с.
3. Бродский В.Я. Внешний быт Массового Праздника // Массовые празднества: Сборник Коммунистической социологии изучения искусства. Л.: Academia, 1926. С. 200–205.
4. Бродский В.Я. Вещи в быту. Л., 1927. 59 с. (2-е изд. Л., 1929)
5. Бродский В.Я. Франсиско Хосе Гойя и Лусиентес // Гойя Ф.Х. Офорты. Л.: Изд-во Всерос. акад. художеств, 1937. С. 9–16.
6. Бродский В.Я. Франсиско Хосе Гойя и Лусиентес. 1746–1828. М.; Л.: Искусство, 1939. 66 с.
7. Бродский В.Я. Сущность абстракционизма // Ленинградский университет. 1963. № 7. С. 4.
8. Бродский В.Я. Искусство почтовой марки. Л.: Художник РСФСР, 1968. 162 с.
9. Бродский В.Я., Кривоборская Л.В. Краткий военно-морской немецко-русский словарь / Сост. майор В.Я. Бродский и Л.В. Кривоборская; Воен.-мор. ред. кап. 1-го ранга Л.А. Четверкин. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1947. 328 с.
10. Бродский, Валентин Яковлевич // Художники народов СССР: Библиографический словарь. Т.2: Бойченко–Геонджинян. М.: Искусство, 1972. С. 7374.
11. Бродский Валентин Яковлевич // Мы помним... Художники, искусствоведы — участники Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.: энциклопедия / Гл. ред. Ю.И. Нехорошев. М.: Юный художник, 2000. С. 52.
12. Бродский Валентин Яковлевич 1905 г.р. Сайт «Подвиг народа». <http://podvignaroda.ru/?#id=7589430&tab=navDetailManAward>; <http://podvignaroda.ru/?#id=7588894&tab=navDetailDocument>
13. Буяльская Л.Н. Преображение. Прага: Vědecko vydavatelské centrum “Sociosféra-CZ”, 2016. 256 с.
14. Вержбинская Н. Моя первая учительница рисования и живописи — Евгения Ерофеевна Богданова. URL: <http://www.ninawr.at/ru/моуа-первауа-учителница-рисованиа-и-живописи> (дата обращения: 1.10.2023)
15. Герман М. Сложное прошлое. Passé composé. Книга 1. СПб.: Союз писателей Санкт-Петербурга, 2013. 502 с.
16. Гойя Ф.Х. Офорты / Всерос. акад. художеств. Л.: Изд-во Всерос. акад. художеств, 1937. 74 с.
17. Горьковский автомобильный завод: История и современность. 1931–2012 / А.А. Гордин. Нижний Новгород, 2012.
18. Евсеев М.Ю., Сохор Т.Е. Список выпускников кафедры истории искусства Санкт-Петербургского государственного университета с момента ее учреждения на историческом факультете в 1944 году // Евсеев М.Ю. Ключевые слова. СПб., Издательский дом «Коло», 2015. С. 292–438.
19. Калитина Н.Н. Кафедра истории искусства // Вопросы истории исторической науки. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1984. С.137–149.
20. Калитина Н.Н. Мои университетские годы // Наш дом на Менделеевской, 5: Воспоминания универсантов-историков. СПб.: Скифия-принт, 2015. С. 44–45.
21. Миненков С.В. Валентин Яковлевич Бродский // Страницы памяти: Художники Санкт-Петербургского (Ленинградского) союза художников — ветераны Великой Отечественной войны: справочно-библиографический сборник: 1941–1945. СПб.: Петрополис, 2014. С. 43–145.
22. Мовиенсон А. Перикола // Рабочий и театр. 1929. № 51. С. 6.
23. Рисунок «Театр комической оперы “Перикола”» В.Я. Бродского // Рабочий и театр. 1929. № 51. С. 6.
24. Сохор Т.Е. Парадоксы истории: к вопросу о воссоздании отделения истории искусств на историческом факультете Ленинградского университета // Пуниинские чтения—2000. СПб.: Бельведер, 2000. С. 213–221.
25. Театральный Ленинград. 1958. № 32. С. 18.
26. Эмбер А. Луи Давид: Живописец и член Конвента / Пер. с франц. Э.Б. Шлосберг; Под ред. В.Я. Бродского. Л.; М.: Искусство, 1939. — 156 с.

#### References

‘Afisha-reklama’ (1930), *Rabochii i teatr [Worker and Theatre]*, 60–61, p. 27. (in Russian)  
 Bernshtein, B.M. (2008) *Staryi kolodets: Kniga vospominanii [The Old Well: A Book of Memories]*. St. Petersburg, Izdatel'stvo im. N.I. Novikova Publ. (in Russian)

- Brodskii, V.Ia. (1926) 'External life of the Mass holiday', *Massovye prazdnestva: Sbornik Kommunisticheskoi sotsiologii izucheniia iskusstva* [Mass Celebration: Collection of Communist Sociology of the Study of Art]. Leningrad: Academia Publ., pp. 200–205. (in Russian)
- Brodskii, V.Ia. (1927) *Veshchi v bytu* [Things in the Life]. Leningrad Publ. (in Russian)
- Brodskii, V.Ia. (1937) *Fransisko Khose Goiia i Lusientes* [Francisco Jose Goya i Lucientes]. Leningrad Publ. (in Russian)
- Brodskii, V.Ia. (1939), *Frantsisko Khose Goia i Lusientes. 1746–1828* [Francisco Jose Goya i Lucientes. 1746–1828]. Moscow; Leningrad, Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Brodskii, V.Ia. (1963) 'The essence of abstractionism', *Leningradskii universitet* [Leningrad University], 7. p. 4. (in Russian)
- Brodskii, V.Ia. (1968) *Iskusstvo pochtovoi marki* [Art of the postage stamp]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ. (in Russian)
- Brodskii, V.Ia., Krivoborskaia L.V. (1947), *Kratkii voenno-morskoj nemetsko-russkii slovar'* [Concise Naval German-Russian Dictionary]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannykh i natsional'nykh slovarei Publ. (in Russian, in German)
- 'Brodskii, Valentin Iakovlevich' (1972), *Khudozhniki narodov SSSR: Biobibliograficheskii slovar'*. T. 2: Boichenko–Geondzhinian [Artists of the Peoples of the USSR: Biobibliographical Dictionary. Vol. 2: Boychenko–Geonjinyan]. Moscow, Iskusstvo Publ., pp. 73–74. (in Russian)
- Brodskii Valentin Iakovlevich (2002), in: Nekhoroshev Iu.I. (ed.) *My pomnim... Khudozhniki, iskusstvovedy — uchastniki Velikoi Otechestvennoi voiny 1941–1945 gg.: entsiklopediia* [We Remember... Artists, art historians — participants of the Great Patriotic War 1941–1945: encyclopaedia]. Moscow, Iunyi khudozhnik Publ. (in Russian)
- Buial'skaia, L.N. (2016) *Preobrazhenie* [Transfiguration]. Praga, Vědecko vydavatelské centrum Sociosféra-CZ Publ. (in Russian)
- Ember, A. (1939) *Lui David: Zhivopisets i chlen Konventa* [Louis David: Painter and Member of the Convent], E.B. Shlosberg (trans.); V.Ia. Brodskii (ed.). Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Evsev'ev, M.Iu., Sokhor, T.E. (2015) 'List of graduates of the Department of Art History of St. Petersburg State University since its establishment at the Faculty of History in 1944', in: Evsev'ev M.Iu. *Kliuchevye slova* [Key words]. St. Petersburg, Kolo Publ., pp. 292–438. (in Russian)
- German, M. (2013) *Slozhnoe proshedshee. Passé composé. Kniga 1* [Complex past. Passé composé. Book 1]. St. Petersburg, Soiuz pisatelei St. Peterburga Publ. (in Russian)
- Goiia F. Kh. Oforty* [Goya F.H. etchings] (1937). Leningrad, Izdatel'stvo Vseroskoi akademii khudozhestv, Publ. (in Russian)
- Gordin, A.A. (ed.) (2012) *Gor'kovskii avtomobil'nyi zavod: Istoriia i sovremennost'. 1931–2012* [Gorky Automobile Plant: History and Modernity. 1931–2012]. Nizhnii Novgorod Publ. (in Russian)

**Грачева Светлана Михайловна**, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Российской академии художеств, декан факультета теории и истории искусств, профессор кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, член Союза художников Российской Федерации. Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. grachewasvetlana@yandex.ru. ORCID: 0000-0003-3506-5413

**Gracheva, Svetlana Mikhailovna**, Full doctor of art history, the dean of the Faculty of the theory and history of arts, professor of the Department of the Theory and History of Arts of St. Petersburg Ilya Repin Academy of Fine Arts, Leading Researcher at the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Corresponding member of the Russian Academy of Arts, a member of the Union of Artists of Russia. 17 Universitetskaya emb., 199034 St. Petersburg, Russian Federation. grachewasvetlana@yandex.ru ORCID: 0000-0003-3506-5413

## СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ: ИЛЛЮСТРАЦИИ КЛИМА ЛИ К ИЗДАНИЯМ «ВИТА НОВА»

### MODERN PROBLEMS OF ARTISTIC INTERPRETATION IN BOOK GRAPHICS: KLIM LEE'S ILLUSTRATIONS FOR VITA NOVA EDITIONS

**Аннотация.** Клим Ли (1946–2022) — один из известных петербургских художников-графиков, работавших в период конца XX–XXI вв. Петербургский художник корейского происхождения, впитавший в себя лучшие достижения восточной и западной культур. Он оставил после себя обширное наследие в области станковой и книжной графики. Безвременная кончина мастера в период пандемии не позволила ему реализовать многие планы. Автор статьи неоднократно брал интервью у художника и работал над текстом для книги о нем. В данной статье рассматривается небольшая, но важная часть его творчества — работа для петербургского издательства «Вита Нова». Используя методы интервьюирования, формально-стилистического и сравнительного анализа автор статьи пытается рассмотреть иллюстрации для книг издания в контексте творческой биографии Клим Ли, вписать его искусство в общее русло развития отечественной книжной графики, выявить уникальные черты его произведений и специфику творческого метода. На основе анализа произведений этого мастера речь идет о проблемах художественной интерпретации в современном искусстве, взаимодействии литературных и визуальных образов. Клим Ли с одной стороны удалось создать глубокие образы, проникающие в суть замыслов создателей литературных произведений, с другой — продемонстрировать совершенно уникальный и узнаваемый графический язык своего авторского «Я», основанный на сочетании академической изобразительной традиции и особого мировосприятия, основанного на традиционном для художника восточном видении пространства и цвета.

**Ключевые слова:** проблемы интерпретации, книжная графика, издательство «Вита Нова», Клим Ли, академическая традиция, современная иллюстрация.

**Abstract.** Klim Lee (1946–2022) is one of the famous St. Petersburg graphic artists who worked during the late 20th–21st centuries. St. Petersburg artist of Korean origin, who absorbed the best achievements of Eastern and Western cultures. He left behind an extensive legacy in the field of easel and book graphics. The untimely death of the master during the pandemic prevented him from realizing a lot of his plans. The author of this article interviewed the artist on several occasions and worked on the text for a book about him. This article deals with a small but important part of his work — for the St. Petersburg publishing house “Vita Nova”. Using the methods of interviewing, formal-stylistic and comparative analysis the author of the article tries to consider the illustrations for the books of the edition in the context of Klim Lee’s creative biography, to fit his art into the general course of the development of Russian book graphics, to reveal the unique features of his works and the specificity of his creative method. On the basis of analyzing the works of this master, we discuss the problems of artistic interpretation in contemporary art, the interaction of literary and visual images. Klim Lee, on the one hand, managed to create deep images that penetrate into the essence of the intentions of the creators of literary works, on the other hand — to demonstrate a completely unique and recognizable graphic language of his authorial ‘I’, based on a combination of academic pictorial tradition and a special worldview based on the traditional for the artist oriental vision of space and color.

**Keywords:** interpretation issues, book graphics, “Vita Nova” publishing house, Klim Lee, academic tradition, modern illustration.

#### Введение

«Человек, интерпретирующий произведение искусства, тем самым творит его [...]», — пишет известный культуролог О.А. Кривцун. «Любое художественное восприятие должно считаться с глубинными внутренними законами, которые хранит в себе художественный текст и которые необходимо обнаружить» [7, с. 207]. Художественная интерпретация — это индивидуальное понимание искусства, представленное в различных творческих художественных формах» [11].

Проблемой интерпретации занимаются, безусловно, и художники, работающие и над созданием иллюстрированной

книги. Вероятно, не всякой книги, сопровождаемой изобразительным рядом, но книги, в которой достигнуто некое единство печатного слова, текста и визуального образа конгениального этому тексту. Здесь уместно высказывание В. Набокова: «Главный шедевр любого писателя — это его читатели» [8, с. 207]. Иллюстратор выступает как ответственная фигура, на которого исторически возложена миссия своеобразной встречи художественного текста и читателя, зрителя и художника. Иллюстрации должны способствовать тому, чтобы произошло «совпадение интенций воспринимающего субъекта и самого текста» [8, с. 207].



Илл. 1. Клим Ли в своей мастерской. Фото С.М. Грачевой. 2019 г.



Илл. 2. Клим Ли. Пейзаж. 2013. Бумага, темпера. 30x40. Собственность С.М. Грачевой.

Особое место в ряду современных издательств занимает Санкт-Петербургское «Вита Нова», основанное в 2000 г. (генеральный директор А.Л. Захаренков), занимающееся преимущественно выпуском малотиражных коллекционных иллюстрированных изданий классической и мемуарной литературы. «Вита Нова», поддерживает лучшие традиции книгопечатания и высокого художественного оформления изданий. Оно много лет разрабатывает концепцию авторской книги, объединившую писателей и художников. Роль художника в оформлении книг этого издательства чрезвычайно велика. Быть приглашенным к сотрудничеству с этим издательством — честь для любого мастера. С ним сотрудничают многие выдающиеся российские художники — С. Алимов, И. Богдеско, Д. Боровский, М. Гавричков, Б. Забирохин, Л. Казбеков, П. Татарников, А. и В. Трауготы, А. Харшак, М. Шемякин, О. Яхнин, О. Михайлов и другие. Издательство предоставляет иллюстраторам полную свободу творчества, и одним из главных условий является создание полноценного произведения искусства.

Петербургский художник Клим Ли оформил в этом

издательстве несколько книг, ставших серьезными примерами синтеза искусств (илл. 1). Это: «Лолита» В. Набокова, «Амбидекстр» М. Яснова, один том из собрания сочинений Д. Гранина — «Война вблизи и издали» (рассказы, повесть), «Милый друг» Г. де Мопассана, большой сборник поэзии А.М. Городницкого. Эти книги, созданные как подлинные произведения искусства, уже стали важной страницей в истории отечественной иллюстрации. Автор статьи неоднократно писала о разных аспектах творчества Клим Ли [2, 3, 4] и участвовала в организации его персональной выставки в Государственном музее искусств имени А. Кастеева Республики Казахстан в 2020 г., которая прошла с большим успехом [6].

### Немного о биографии Клим Ли

Уроженец Узбекистана, кореец по национальности, наследник традиций русского искусства, академист по образованию, знаток европейских школ, в крови его — генетически унаследованные традиции разных культур. Однако он идентифицировал себя исключительно с русской культурой, считая себя носителем традиций петербургской художественной школы. В нем сочетались восточная высочайшая графическая культура линии и понимание пространства и времени, и западное чувство формы, проросшие на почве петербургской художественной традиции. Именно Петербург оказался для Клим Ли местом пересечения Запада и Востока [3, с. 306] (илл. 2).

Клим Ли — заслуженный художник РФ, более 10 лет возглавлявший факультет графики Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, последние годы своей жизни руководивший персональной мастерской этого вуза. Он был не только замечательным организатором и педагогом, но и выдающимся современным художником, тонким мастером различных графических техник. Персональные экспозиции художника устраивались в Музее Академии художеств в Санкт-Петербурге, в различных музеях и галереях России, Румынии, Скандинавии, Франции, Японии, Южной Кореи. Только в Корее он был около десяти раз — с выставками и мастер-классами. Там у него много учеников и поклонников таланта, коллекционеров, собирающих его произведения. К. Ли достаточно хорошо знал корейский язык, и многое впитал из корейского искусства. Большой интерес к творчеству этого мастера есть в Китае, где в музейных и частных собраниях Шанхая, Гуалиня, Шеньчжэня хранятся сотни его работ. Российские музеи также располагают сериями произведений К. Ли: Вологодский художественный музей хранит его иллюстрации к Н. Рубцову. Есть его оригинальная и печатная графика в Южно-Сахалинске, Владивостоке, Казани, в национальных музеях Киргизии и Казахстана.

Он создал несколько сотен произведений оригинальной и печатной графики в разных жанрах изобразительного искусства, им оформлено более 100 книг. Его иллюстрации неизменно отличаются бережным отношением к тексту и стремлением глубоко проникнуть в суть литературных произведений. Он был убежден, что художник не имеет права навязывать читателю свое жесткое понимание образа. И это исходит не столько от разума, сколько от чувств, эмоций, ассоциаций. Он считал, что другим способом струны человеческой души не задеть.

Он родился в Узбекистане, в 1946 г., окончил среднюю школу им. Н.К. Крупской в г. Мирзачуль (название его переводится как «голодная степь», а возник он на месте где был в XIX в. кишлак Аччиккудук — («колодец с солёной водой»), потом превратился в город Гулистан («цветочный край, сад роз»).

Мама Клим Ли — Мария Ивановна родилась в городе Посвет, недалеко от Владивостока. Она любила искусство и очень хорошо «по-домашнему» рисовала. Отец Клим родился на северо-востоке Китая, в провинции Ги Лин, на границе с Северной Кореей. Учился в Университете в Шанхае, на историческом факультете. Он был уникальным человеком — говорил на нескольких языках — японском, английском, китайском, корейском. В Гулистане он работал скромным корректором в одной из газет, и своим детям почти ничего не рассказывал о себе. А еще он занимался черно-белой фотографией, что давало дополнительный заработок. Когда появилась цветная фотография, отец первым в городе стал заниматься



Илл. 3–5. Клим Ли Иллюстрации к «Лолите» В. Набокова. 2004. Б., пастель.



Илл. 6. Клим Ли Иллюстрации к «Лолите» В. Набокова. 2004. Б., пастель.

ею. Он стал единственным фотографом по цветной печати в Гулистане. Занимался он и ретушированием, учил и Клима этому делу. Семья у них была большая — пятеро детей<sup>1</sup>.

О детстве, пришедшемся на аскетичные послевоенные годы, сохранились скудные воспоминания, которыми Клима делился крайне неохотно. Оно запечатлелось с одной стороны в ярких романтических образах, а с другой — в воспоминаниях о трудном послевоенном быте. В произведениях Климма, посвященных Узбекистану — картины, напоминающие волшебные восточные сказки. Высокое южное ярко-синее небо, горы, огромные деревья, характерная восточная архитектура, мальчики на осликах, мужчины в узбекских национальных халатах, женщины, несущие на головах подносы с трапезой и с младенцами на руках... Неспешность ритмов, невероятная красота цветовых сочетаний, прихотливость линий, истомы, размеренный уклад традиционной жизни. Но реальность окружавшего его мира зачастую имела совсем иной колорит.

Нужно сказать, что рисовать он начал рано, где-то в 4-м классе, ходил в Дом пионеров в кружок рисования. После 9-го класса молодой человек, склонный к рисованию, поехал поступать в художественное училище им. П.П. Бенькова в Ташкент, но не прошел по конкурсу. Директор училища, искусствовед Апухтин пригласил его в свой кабинет и сказал приезжать на следующий год, пообещал помочь с поступлением. Тогда Клима вернулся в школу. Окончив школу, он отправился в Ленинград для осуществления своей мечты. Устроился работать пожарным, чтобы зарабатывать на хлеб и получить лимитную прописку. В выходные стал посещать вечерние рисовальные классы при Академии художеств. В то время директором классов был Ф.С. Пустовойтов, он и стал его первым учителем по рисунку. Его Клима вспоминал с большой благодарностью. Между ними установился какой-то особый контакт. Пустовойтов много помогал ему, часто садился и показывал ему, как надо рисовать, учил, как надо видеть детали и подчинять их общему. Он буквально по миллиметру показывал ошибки тонко отточенным

карандашом. Все время требовал сравнивать свет и тень. Он заложил очень хороший фундамент в специальное образование Климма. Его заслуга в том, что он «поставил глаз», научил правильно смотреть, что было чрезвычайно важно для человека, не получившего среднего художественного образования. А в те годы без окончания училища поступить в Академию художеств было практически невозможно, требовалась серьезнейшая подготовка, необходимо было время, которого просто не хватало для освоения всего багажа профессиональных навыков. С теплотой вспоминал Клима и П.Г. Кипарисова, который взял над ним своеобразное шефство и даже разрешил ему заниматься как вольнослушателю, в его классе. Педагог много говорил со студентами об общих проблемах искусства, о рисовании с натуры. Клима впитывал каждое его слово, слушал, что тот говорит, «мотал на ус». В его мастерской он научился понимать, где плохой рисунок, а где хороший, оценивать качество работы<sup>2</sup>.

Еще очень во многом помогла Научная библиотека Академии художеств, которая сразу же полюбила художнику, в ней он проводил многие часы, делая копии с репродукций рисунков Леонардо и Микеланджело. В библиотеке всегда ему шли навстречу. В тишине её великолепных залов рождались многие образы будущих иллюстраций.

В 1970-м он поступил на факультет графики Института имени И.Е. Репина. Клима постоянно вспоминал роль А.А. Мильникова в своей судьбе, который заметил талант молодого художника и настоял на хороших экзаменационных оценках при поступлении. Он всегда с удовольствием вспоминал этого выдающегося художника и неординарную личность, с которым он проработал многие годы жизни в одном коллективе<sup>3</sup>.

На третьем курсе его руководителем стал А.Ф. Пахомов — выдающийся ленинградский художник, известный еще с 1920-х гг., много лет руководивший персональной мастерской на этом факультете. Своим ученикам мастер прививал не только глубокое понимание чувства пластической формы и профессиональные навыки графического мастерства, но и

делился с ними своим богатым опытом художника, усвоившего многие формальные эксперименты искусства первой половины XX века. После смерти А.Ф. Пахомова мастерскую, в которой учился К. Ли, возглавил В.А. Ветрогонский, бывший деканом факультета графики с 1973 по 2002 г., энергичный человек и яркий художник. В мастерской Ветрогонского рисунок вел Н.Г. Ломакин, а живопись — А.А. Трошичев<sup>4</sup>.

В 1976 г. Клим Ли окончил Институт им. И.Е. Репина в Ленинграде, с дипломной работой «Военные годы» (серия из семи офортов и темпер).

#### Сотрудничество Клим Ли с Издательством Вита Нова

Первая из книг Клим Ли в «Вита Нова» — «Лолита» издана в 2004 г., награжденная всевозможными премиями и получившая медаль на всероссийской книжной ярмарке, стала уже библиографической редкостью. Впечатляет увесистый том этого издания в переплете из натуральной кожи, напечатанный на высочайшего качества бумаге в количестве полутора тысяч экземпляров, тридцать из которых пронумерованы и дополнены оригинальными офортами Клим Ли. Он выполнил экслибрис издательства, 20 черно-белых иллюстраций и 40 цветных к этому роману, долгое время бывшему настоящим бестселлером.

Это произведение, называемое самым известным и скандальным творением Владимира Набокова, имеющее достаточно яркие интерпретации и изобразительное искусство и кинематографе, очень трудно поддается иллюстрированию. Художник чрезвычайно трепетно отнесся к своей задаче, понимая, как трудно, иллюстрируя этот роман, не скатиться в пошлость. Перед ним все время словно стоял образ самого В. Набокова, который не считал нужным иллюстрирование «Лолиты», и очень заболтался о том, чтобы этот роман был правильно переведен на русский язык.

На фронтисписе — портрет Лолиты, юной милой девчушки с огромными печальными карими глазами, пухлым ротиком, нежными пышными завитками светло русых волос. Такой рисует её портрет Гумберт — «Лолиту резкогосую и блестящегосую, с подвороненными спереди и волнистыми с боков, а сзади локонами свисающими волосами» (илл. 3). Портрет сразу же настраивает читателя на глубокое и драматическое прочтение этой истории. На титульном листе — просто название романа — «Лолита», напечатанное, как и весь текст, словно машинописным шрифтом, с авторскими пометками и подчеркиваниями. На следующем развороте, слева — портрет Владимира Набокова, справа его слова: «Посвящается моей жене». Портрет писателя, в трехчетвертном ракурсе сделан легким карандашным рисунком, легко узнаваем и по-академически тщательно проработан.

Далее роман проиллюстрирован таким образом, что читатель видит поочередно черно-белые легкие линейные рисунки тушью (как бы взятые из дневника Гумберта, и иногда сопровождающиеся строками из текста), или цветные пастели. Линейные рисунки сделаны с нарочитой быстротой, как рисунки в альбоме, наброски. В них Клим Ли демонстрирует виртуозность рисовальщика, умеющего буквально одной линией создать выразительный силуэт, передать характер, атмосферу, драматизм событий. Эти работы, порой кажущиеся слегка небрежными, прекрасно связаны с плоскостью книжного листа и подчеркивают особый эстетский характер данного издания.

Вторая часть иллюстраций — практически самостоятельные станковые картины, выполненные пастелью. Вслед за Набоковым Клим Ли рассказывает нам эту историю, ставшую одной из самых скандальных в мировом искусстве XX столетия. В постраничных иллюстрациях и разворотах ведется неспешное повествование — юные Анабелла и Гумберт, сидящие на пляже в уединении, в «лиловой тени розовых скал» и их первое (плачевное) свидание; Лолита, мамаша Гейз и Гумберт на пикнике; Лолита, спящая в кресле, в одном носочке и стоящий перед ней на коленях Гумберт; трагическая гибель Шарлотты под колесами «Пакара»; сцена любви подростков на берегу лесного озера; Лолита и Гумберт то в гостиничных прегадких номерах, то в баре, то у автомобиля на обочине дороги в их бесконечных странствиях... (илл. 4, 5, 6).

Стилистика этих иллюстраций близка американскому кинематографу середины прошлого века, колорит пастелей

построен на использовании приемов импрессионизма (в них много света, солнечных бликов, рефлексов), но, с другой стороны, цветовые отношения восходят скорее к поп-арту. Это сразу же погружает нас в атмосферу времени, описанному в романе, а также характеризует персонажей, не отличающихся аристократизмом и изысканностью. К. Ли следует замыслу Набокова, для которого очарование «Лолиты» в том, что в ней присутствует утренняя скромная дымка, «за которой чувствуется игра летнего дня» [8, с. 486]. Художник также использует отдельные детали — интерьеры, костюмы, автомобили и пр., уводящие нас в ту эпоху. В остальном же, например, в трактовке образов, особенно в трактовке образа Лолиты он не стремится к соблюдению строгих исторических рамок. Лолита в его исполнении — вполне современная девица, с пластикой, манерами и речью подростка начала XXI века. Нужно подчеркнуть, что благодаря иллюстрациям, создается более лирическое и нежное, даже пронзительное состояние, художник, безусловно, сочувствует персонажам, выражая бесконечное сострадание им, не пытаясь высказывать какие-либо однозначные оценки или осуждать их. Иногда свое отношение он выражает через пейзажные образы — морской берег с песчаным пляжем; рожица «нервных тонколистных мимоз» под усыпанным огромными звездами небом; суровый арктический пейзаж «докембрийского гранитного мира»; уходящая в бесконечную даль автострада с несущимися по ней автомобилями; мрачный дождливый вид с одиноко стоящим автомобилем и согбенной трагической фигурой страдающего Гумберта.

Но, конечно же, именно Лолите, Ло, очаровательной, но несколько вульгарной нимфетке посвящены основные листы серии, в том числе несколько разворотов. Причем, как и в романе, в иллюстрациях мы можем проследить всю эволюцию этого непростого дерзкого образа от её «догумбертского детства» до Долорес, превратившейся в молодую женщину, узнавшую много печали и лишений, «безнадежно увядшую в семнадцать лет». Климу Ли удается точно передать стиль изысканной прозы Набокова, создать образ, прекрасно совпадающий с тем, который задумал писатель. Техника пастели, трепетная, позволяющая буквально почувствовать бархатистость кожи, мерцание бликов, разнообразие фактуры, что точно соответствует тексту романа.

Созданы десятки вариантов сцен с лежащей, сидящей, спящей Лолитой. Он изучает эту девочку-нимфетку, показывая её, то примеряющей обновки — подарки Гумберта, то приютившейся у его ног, то вдруг вольно раскинувшейся на гостиничной койке, то играющей в теннис. В этих рисунках есть нежность, игривость, некоторая озорство, легкость. А главное — любовь, смешанная с чувством жалости. В такой трактовке она — то нелепый и нескладный ребенок в одном носочке, то капризное дитя с пухлыми губками, бантами и косичками, то таинственная печальная незнакомка, преисполненная страдания, сидящая с книгой в кресле, то вдруг самообольстительное воплощение женственности, страсти и эротизма. Лолита в интерпретации художника, как бабочка в руках энтомолога, она прекрасна и обречена на гибель...

Поэтический сборник «Амбидекстр» Михаила Янова, включающий авторскую поэзию и переводы великих французских поэтов — Ш. Бодлера, А. Рембо, П. Верлена, Г. Аполлинера, Ж. Превьера вышел в «Вита Нова» в 2010 г. Амбидекстр — это тот, кто одинаково владеет обеими руками. Для М. Янова в этом названии заложен символический смысл, и потому, что это сборник, в котором есть и его авторские сочинения, наполовину составлен из переводов произведений классиков, и потому, что каждый из представленных поэтов по-своему амбидекстр в творчестве, т.к. соединил разные по природе направления искусства, и потому, что амбидекстр — это человек, наделенный признаками таланта, что чрезвычайно важно для истинного творчества.

Обложка книги, как и все ее оформление, чрезвычайно проста на первый взгляд, но сделана с высочайшим художественным вкусом (илл. 7,8,9). Она разделена на две равные половины — черную и белую, на них, как в зеркальном отражении — профили поэтов, рождающие разные аллюзии, это как будто двуликий Янус, или оживающий легкий рисунок в духе графики А.С. Пушкина (недаром, вдруг угадывается и его профиль в этом рисунке). На головах поэтов — не то лавровые венки, не то терновые. В этой изящной и, казалось бы, легкой по смыслу графике заложена некая тайна, амбивалентность, неоднозначное по-

нимание творчества, близкое не только поэту, но и художнику.

Двойность образов сохраняется в иллюстрациях всего сборника. Все разделы книги предваряются легкими линейными рисунками, наполненными философским смыслом. Каждую страницу книги, рядом с пагинацией тоже сопровождает совсем миниатюрное «сквозное» изображение. Это вечные бинарные оппозиции: жизнь и смерть, молодость и старость, любовь и ненависть, мужчина и женщина. Ощущение, когда «мгновенье зыбкое ступило и застыло» есть в этих мимолетных и изящных зарисовках. Благодаря утонченной, очень корректной по отношению к текстам, графике, сделанной при помощи точных, немного витиеватых линий, словно едва прикасающихся к поверхности белой бумаги, К. Ли удается создать изысканное обрамление «Бельгийскому чуду» Ш. Бодлера, «Изнеможению» П. Верлена, «Украденному сердцу» А. Рембо. В оформлении этой книги, несомненно, присутствует любовь к поэзии и глубокое понимание законов поэтического творчества.

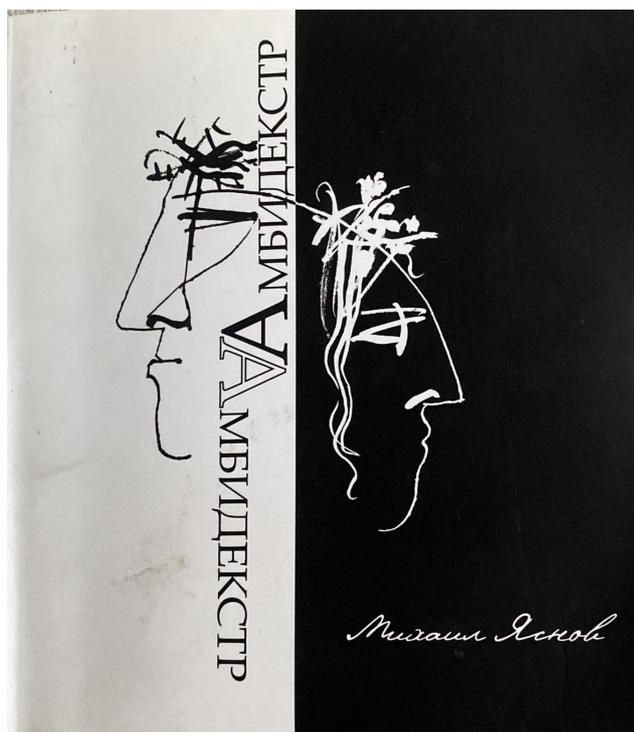
Над оформлением «Милого друга» (книга вышла в издательстве «Вита Нова» в 2013 г.) (илл. 10,11,12,13) К. Ли трудился шесть лет, исполнив переплет, фронтиспис и 33 иллюстрации к роману. Издание вышло тиражом «в количестве одной тысячи экземпляров, сто из которых изготовлены в переплетах из черной кожи с трехсторонним золотым обрезом и пронумерованы. Экземпляры № 1–70 содержат одну вклеенную оригинальную литографию Клим Ли» (такова редакционная ремарка к данной книге). Другая часть тиража — в коричневом переплете, с тиснением и золоченым орнаментом на корешке.

На лицевой и оборотной сторонах переплета — цветные иллюстрации. Читателя сразу встречает господин Дюруа, вальяжно стоящий у театральной тумбы с газетой в руках, он — уверенный в себе господин привлекательной наружности, способный на многое в своей карьере, у ног его — такса, вокруг — миловидные дамы. Лаконичные цветные пятна, уверенные линии силуэтов, декоративные эффектные сочетания белого, черного, красного цветов и вкрапления позолоты на лицевой стороне и корешке переплета создают у читателя ощущение трепетного соприкосновения со старинным и драгоценным изданием.

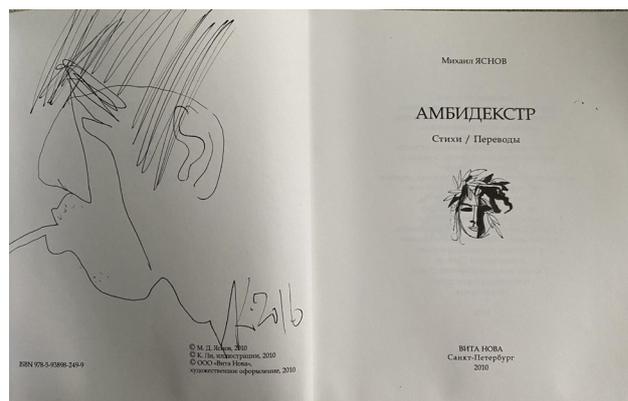
К. Ли долго анализировал литературный текст, постигая каждое слово автора. Такой подход подтверждает мысль, что произведение искусства, «не есть что-то раз навсегда созданное, а «нечто постоянно создающееся», что «подразумевает всеобщий процесс сотворчества, соучастия» [5, с. 21].

Художник даже специально дважды летал в Париж, чтобы пройти маршрутами героев Мопассана, увидеть Елисейские поля, посидеть в Парижских кафе и барах, зайти в церковь Мадлен, вдохнуть воздух Монмартра, пройти по Ситэ, рассмотреть контрфорсы Нотр-Дам де Пари, оказаться в Сен-Жермен, ощутить атмосферу города, которой дышали Дюруа, Форестье, сам Мопассан. Образ Парижа, силуэты его крыш, панорамы и туманы, его воздух, наполненный томительными ожиданиями, в который погружены герои романа, и даже будто немного растворены в нем — стали основной серией иллюстраций, выполненных гуашью и акварелью.

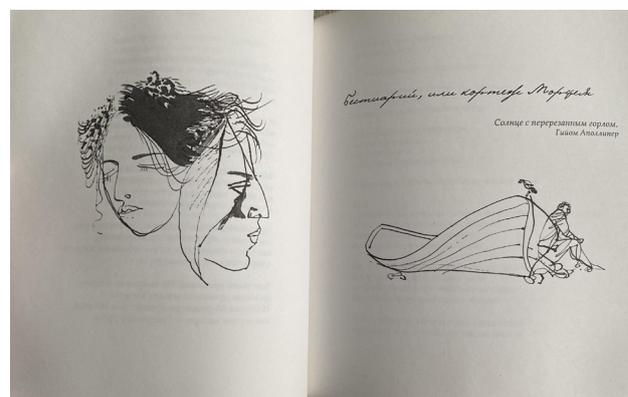
Словно передавая атмосферу Парижа конца XIX столетия, воссоздавая контекст эпохи 1880-х гг., художник делает иллюстрации в импрессионистическом духе. Такой ход позволил К. Ли уйти от постоянно напрашивающегося сравнения со знаменитыми иллюстрациями к «Милому другу» К.И. Рудакова. У Рудакова практически все пространство листов заполнено фигурами персонажей, все время показываемых крупным планом, у К. Ли преобладает воздух, аура Парижа. Рудаков сосредотачивает внимание на социально-психологическом аспекте романа, К. Ли — на эмоциональном состоянии героев, погруженных в парижскую атмосферу. Не скрывает Клим и тот нюанс, что делаются иллюстрации в начале XXI в., когда слишком изменились моральные и нравственные ценности по сравнению с веком XIX-м. И если поведение героев романа Мопассана было подвержено осуждению современниками, то сейчас социальные и любовные коллизии романа воспринимаются не так однозначно. Более того, XX век, с его эмансипацией, утвердил и новое отношение к женщине. Художник признавался в сделанном собственном открытии: Мадлен Форестье — едва ли не основной персонаж романа, она манипулирует всеми героями как марионетками,



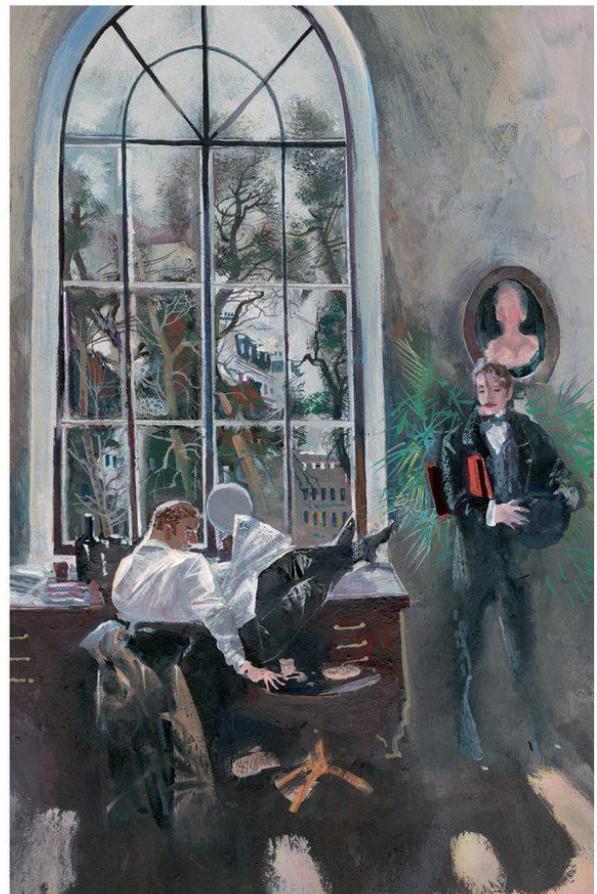
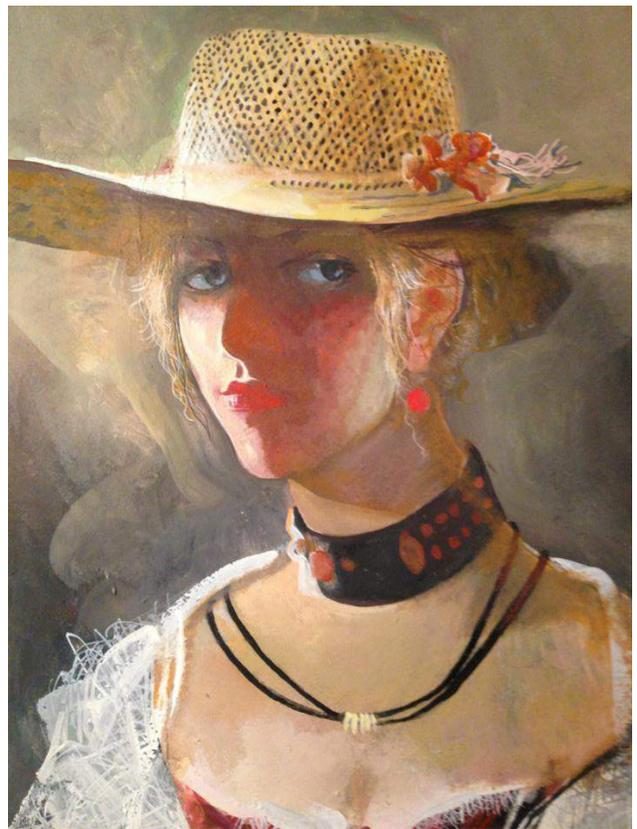
Илл. 7. Клим Ли. Обложка книги М.Яснова «Амбидекстр». Издательство Вита Нова.



Илл. 8. Клим Ли. Разворот титула книги М. Яснова «Амбидекстр» с автографом К. Ли. Собственность С.М. Грачевой.



Илл. 9. Клим Ли. Иллюстрации к книге М. Яснова «Амбидекстр».



Илл. 10–13. Клим Ли. Иллюстрации к книге Ги де Мопассана Милый друг, издательство Вита Нова, [https://vitanova.ru/galereya/illyustratsii/illyustratsii\\_k\\_knige\\_miliy\\_drug\\_1224](https://vitanova.ru/galereya/illyustratsii/illyustratsii_k_knige_miliy_drug_1224)

прогнозирует ситуации и разыгрывает своеобразные «шахматные партии» чужих жизней. Её жесткий и расчетливый ум и холодные действия стоят не только за поступками господина Форестье, но и за поступками Дюруа. Она — своеобразное alter ego Дюруа, но в женском обличье. Художник подчеркивает, что этот роман как бы завершает историю «мужского» периода истории европейской культуры, и открывает её новый этап в гендерных отношениях. Н.А. Дмитриева написала, что «благодаря вновь и вновь возобновляющимся интерпретациям художественное произведение вновь и вновь возрождается» [5, с. 24]. Можно сказать, что таким образом К. Ли способствует некоему возрождению романа, делает его более значительным для нас.

На фронтисписе издания — портрет Ги де Мопассана. Строгий овал лица, задумчивый взгляд темных печальных глаз, роскошные ухоженные усы, цилиндр. Главный герой романа, Дюруа, в трактовке художника, как две капли воды похож на самого Мопассана. Образ Дюруа неоднократно встретится в иллюстрациях, но его погрудный портрет крупным планом возникнет только в конце книги. Тот же ракурс (быть может, более эффектная поза), тот же цилиндр, тот же поворот головы, что и у Мопассана (с чуть более утонченным овалом лица), те же глаза (с более холодным и отстраненным взглядом), и роскошные, но более тщательно ухоженные усы... Образ Дюруа одновременно привлекает своей изысканностью, красотой и отталкивает расчетливым цинизмом. Портрет писателя, напротив, отличается внутренним драматизмом, неоднозначностью, глубоким психологизмом.

Открывается роман изысканной заставкой, выполненной в черно-белой графике, тушью и пером. Здесь представлен один из парижских бульваров, с характерными очертаниями домов, высокими крышами с мансардами, театральной тумбой, деревьями с опавшей листвой, пролетками, светлой толпой... Строгими линиями прорисована классическая архитектура парижских бульваров, по-офортному тонко и изящно выглядят прозрачные кроны деревьев. Небольшая по размеру «рукоятворная», многодельная заставка привлекает внимание почти миниатюрным изяществом изображения. Так начинается «Милый друг». В этой же технике выполнена и заставка ко второй части, также представляющая архитектурный пейзаж Парижа.

Первая постраничная иллюстрация в тексте посвящена встрече Дюруа и господина Форестье. Герои романа беседуют, сидя за красным столиком одного из многочисленных уличных кафе, расположенных на бульварах, вдыхая воздух, отравленный никотином», «пропитанный духами продажных женщин», мимо них проплывает «волна гуляющих», чуть поодаль стоят две женщины в красном (в романе — полная брюнетка и полная блондинка, «как бы нарочно подобранные одна к другой»). За спинами дам — все та же театральная тумба — намек на то, что «вся жизнь — театр». Эта иллюстрация служит своеобразной завязкой романа, в ней есть интрига, беспокойство, рождаемое движением фигур, их диалогом, летящими облаками, дрожащими ветвями деревьев, бликами и тенями, падающими на людей, стулья, на землю. Сделанная по-эстетски изысканно работа вызывает многочисленные аллюзии с французским искусством второй половины XIX в., с произведениями К. Моне, Э. Мане, А. Тулуз Лотрека, О. Ренуара, вызывая нашу память к мощнейшему культурному слою, созданному выдающимися современниками Мопассана.

Вероятно, этот роман всегда будет казаться русскому читателю, у которого существует представление о французской культуре как о высочайшем эталоне, некоем путешествии в тайную Парижскую жизнь. Париж в восприятии русского человека, безусловно, идеализирован и возвышен. Поэтому К. Ли сохраняет определенную степень идеализации и возвышенности по отношению к Парижу и его героям, он, например, показывает в иллюстрациях не «огромную траншею Западной железной дороги, зиявшую словно глубокая пропасть [...] неподалеку от Батиньольского вокзала», тот вид, который открывался Дюруа, когда он распахивал окно своей комнаты, облокотившись на «ржавый железный подоконник», а прекрасное кольцо внешних бульваров, по которым бродил герой романа, дыша «мягким ночным воздухом». Изображая прогулку Дюруа, К. Ли невольно создает даже немного «петербургский» серебристо-холодноватый образ Парижа, освещенный лунным сиянием и ночными фонарями. Не

случайно ведь так много общего находят между этими городами.

Художником тонко почувствован и уловлен особый темпоритм романа, который развивается сначала медленно и плавно, а затем события нарастают как снежный ком, и столь же стремительно развиваются чувства. Таков же и темпоритм иллюстраций, которые сначала будто слегка замедленно погружают в атмосферу романа, а потом все более активно связаны с повествованием. Сюжетные иллюстрации в книге чередуются с портретами.

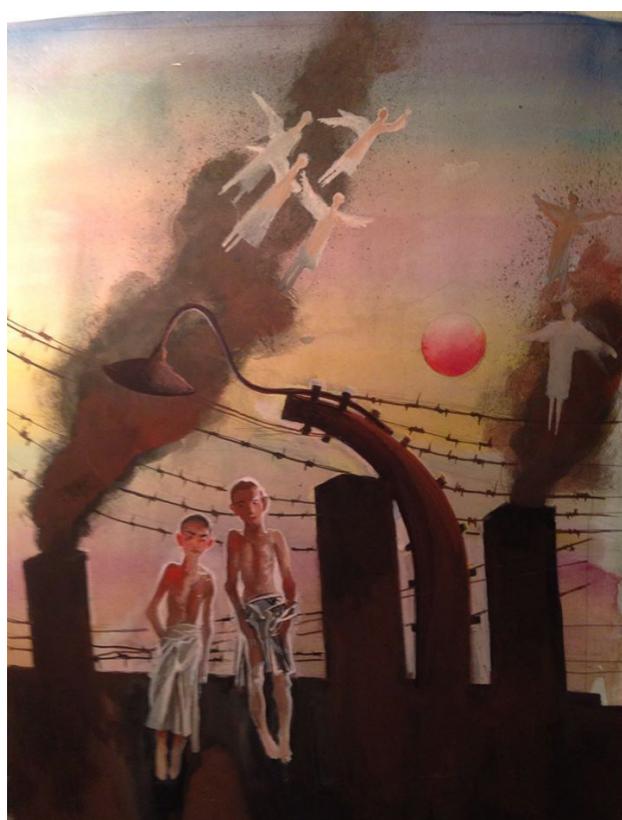
В портретах разработаны точные психологические характеристики персонажей. Несколько самодовольный, «толстый молодой человек», с холеной наружностью — Шарль Форестье. Пухлые щеки, прямой нос, полные, немного капризные губы, уверенный взгляд... Несколькими уверенными размашистыми мазками моделируется объем лица, форма причёски, цилиндр, бабочка, воротничок сорочки. Эстетское сочетание черно-белых цветов и их оттенков, прозрачность мазков служит напоминанием об импрессионистической эпохе. Портрет замкнутого в себе и загадочного, утонченного графа де Водрека, напротив, построен как живопись «белого на белом». Шевелюра светлых седых волос, белые брови и борода, подчеркивают исключительную синеву его глаз, благородство облика. Совсем иначе воспринимается самодовольный, вальяжный старик-издатель, предприимчивый еврей, господин Вальтер. Его испещрённое морщинами лицо, изрядно помятое жизнью, с тяжелыми мясистым подбородком, поджатыми губами, удерживающие сигару, и складки на сорочке, словно повторяющие морщины, написанные резкими динамичными линиями-тенями, открывают нам характер человека, способного на многое, ради достижения богатства и власти. Красная бабочка, и блики от нее на лице и пенсне придают образу дополнительную жесткость.

Мужские портреты в книге выполнены в вертикальном прямоугольном формате и даны крупным планом, приближены к зрителю и будто бы даже не вменяются в книжный лист, тем самым читателю дается возможность глубже постичь суть каждого персонажа, внимательно рассмотреть каждую черточку — «топографию» лица, понять характер персонажа. Портреты моделируются мощными динамичными мазками, почти скульптурно, что делает их чрезвычайно убедительными.

Особенно привлекательны женские образы, как в самом романе, так и в иллюстрациях к нему. Женские портреты помещены в овальные рамы, как на полотнах старых мастеров. В них много загадочности и недосказанности: портрет Мадлен Форестье, женщины неординарного ума и яркой красоты, у которой «все окружающее составляет часть её самой, всё, даже закрытые книгами стены»; чувственная и притягательная Клотильда де Марель, возлюбленная Дюруа, в которой Мопассан отмечает «несоответствие между утонченной, изысканной элегантностью её костюма и тем неприглядным зрелищем, какое являла собой» обстановку её дома, т.к. «до всего остального ей, по-видимому, не было никакого дела». Двойной портрет в овале сестер Вальтер — миловидной Сюзанны, напоминающей «красивую дорогую куклу» и невзрачной Розы, которую художник, однако делает тоже довольно привлекательной. И овальный же портрет белокурой госпожи Вальтер, их матери, дамы-патронессы благотворительных учреждений, женщины набожной и целомудренной, «старшей героини мелодрамы», также попавшей под обаяние чар Милого друга. Во всех этих иллюстрациях есть определенная доля стилизации и идеализации, почти в духе энгровских портретов. Героини изображены чрезвычайно миловидными и очаровательными (как в нашем представлении должны выглядеть дамы на старинных портретах): изящные овалы лиц, плавные изгибы шей, чувственные губы, огромные глаза, локоны волос, уложенных в сложные причёски. Художник лишает критических характеристик все женские персонажи, словно смотря на них глазами Дюруа, находя яркую индивидуальность, особую привлекательность и чувственность в каждой из них... И любование ими происходит будто бы помимо воли автора.

В сюжетных иллюстрациях художник стремится не столько к повествованию, сколько к созданию атмосферы романа.

С особым изяществом выполнены листы, связанные с любовными похождениями главного героя. Свидание Милого друга с госпожой де Марель в карете. Вся эта иллюстрация, несмотря на несколько ироничный по отношению к своему



Илл. 14-17. Клим Ли. Иллюстрации к книге А. М. Гордницкого «Определение дома. Избранные стихотворения и песни». Издательство Вита Нова. [https://vitanova.ru/galereya/illyustratsii/illyustratsii\\_k\\_knige\\_gorodnitskiy\\_am\\_opredelenie\\_doma\\_izbrannie\\_stihotvoreniya\\_i\\_pesni\\_1914](https://vitanova.ru/galereya/illyustratsii/illyustratsii_k_knige_gorodnitskiy_am_opredelenie_doma_izbrannie_stihotvoreniya_i_pesni_1914)

герою, текст Мопассана («наконец-то он овладел замужней женщиной! Светской женщиной!») наполнена лиризмом и мягкостью, некоей таинственностью. В сцене «В карете» даны две фигуры, буквально растворенные в полумраке. Женский силуэт полон изысканности и очарования. Плавные линии тонкой шеи и рук, утонченный профиль лица, нежные складки изумрудно-зеленого платья, прозрачность живописи — рождают ощущение поэтической легкости и недосказанности, «оплошности случившимся». Отношение Дюруа к Клотильде — самое искреннее его чувство, возможно единственная привязанность и даже любовь. Но эти отношения и вне закона, и вне его честолюбивых замыслов. Художник своими иллюстрациями как будто стремится донести до читателя всю их трагичность, поэтому в сценах встреч любовников есть и глубина переживаний, и сила чувств. Лицо Жоржа всегда печально, и мы не видим его глаз (они всегда полуприкрыты). Де Марель же изображена во всех сценах более изящной, привлекательной, утонченной, лишенной намека на богемность и даже некоторую вульгарность, нежели, чем показывает её автор романа.

Печальное настроение возникает и в сцене представления Мадлены родителям Милого дуга. Четыре фигуры изображены на фоне роскошного пейзажа с огромными деревьями. Простодушные и подозрительно настроенные по отношению к невестке крестьяне органично связаны с окружающим пространством (как в «Анжелосе» Ж.-Ф. Милле), Мадлена и Жорж — словно призраки, случайно попавшие в эту гармоничную картину. Опять же напрашивается сравнение с иллюстрациями К. Рудакова, который более иронично трактовал данную сцену, показывая сдержанную, но враждебную мамашу Дюруа и папашу «себе на уме». У Рудакова образ Мадлены совпадает с характеристикой, данной ей свежково, что эта «дамочка с её оборками и запахом мускуса смахивала на потаскушку». Клим Ли представил эту важную для романа сцену в более космогоническом масштабе, переживая её не только как крушение основ конкретной семьи, но и как разрушение традиции, пошатнувшуюся картину мира.

Так, каждая иллюстрация шаг за шагом показывает внутреннюю эволюцию Дюруа, от неуверенного в себе, отчаявшегося человека, до циничного Жоржа Дю Руа, которому завидовал весь Париж, который «одним прыжком способен перескочить от дверей церкви Мадлен к дверям Бурбонского дворца».

Книжные развороты посвящены моментам обвинения Мадлены в супружеской неверности и бала в карлсбургском особняке. Многофигурные сложные, можно сказать — «хоровые» композиции, построенные на светотеневых контрастах и сопоставлениях, которые можно долго рассматривать, наслаждаясь финальными сценами. В них ощущается время и стиль романа, что и есть одна из задач интерпретации, ведь, по мнению знаменитого русского мастера иллюстрации В.А. Фаворского, именно «передача времени, которое является основой литературного произведения, будет первоочередной задачей художника [10, с. 117].

Подчеркнем, что Клим Ли не обличает, не осуждает героев Мопассана, он пытается понять их и объяснить их поступки, посмотреть на них изнутри, в чем-то оправдать, показать их с более выигрышной стороны, заставляет даже проникнуться к ним состраданием и любовью. И это вполне понятно, так как нынешняя эпоха дает нам совершенно иное прочтение романа, по сравнению с прежними временами, и художник словно соотносит действия его героев с днем сегодняшним. Действительно, мы увлекаемся не только текстом великого писателя, но и той интерпретацией, которую предлагает нам художник, с удовольствием погружаясь в атмосферу иллюстраций.

Работа над иллюстрациями к сборнику сочинений А.М. Городницкого «Определение дома» (СПб.: «Вита Нова», 2016) стала важным этапом в творческой биографии К. Ли. (илл. 14,15,16,17). Издательство и автор не ограничивали художника ни количеством, ни форматом иллюстраций. Ему предоставили полную творческую свободу. Клим Ли рассказывал, что еще в армии пел песни Городницкого, не зная тогда, как и полстраны, имени её настоящего автора [2, с. 276].

Художнику посчастливилось познакомиться со знаменитым бардом и ученым, поэзией которого он давно восхищен, общаться с живым классиком, и он еще сильнее попал под обаяние его необыкновенной личности

при непосредственном контакте. Часть иллюстраций посвящена самому Городницкому и его эпохе, а часть — непосредственно связана с конкретными произведениями.

Посвящение Городницкому — это работа, на которой представлен, возможно, образ самого поэта. Кто он? Путешественник, странник, бродяга, первооткрыватель, геолог или ученый-исследователь северных морей? Это собирательный образ мужественного человека, не героя, но способного совершать безумства ради высокой идеи, ради любви, ради своего призвания: «И подавать я не должен виду, что умирать не хочется!». Этот персонаж хорошо знаком нам по советской истории, по произведениям отечественной литературы, по жизни наших отцов и старших братьев. Он презирает филистерство, устроенный быт и тепло очага, его стихия — безграничные просторы: то холод Арктики и Антарктиды, то глубины Атлантики, то бескрайние просторы Вселенной. Он — в тельняшке и ватнике, кирзовых сапогах и шапке-ушанке. Его грубые пальцы нервно теребят тухнущую папиросу в пальцах. Его кожа на лице задубела от ветров и холода. Но в душе он — безнадежный романтик. Присев на берегу океана, как на краю Света, он будет перебирать закоченными от холода пальцами гитарные струны и петь осипшим голосом свои нехитрые песни. Песни, в которых столько философской глубины, знания жизни, чувства прекрасного, что их хватило бы ни на одно поколение.

Клим Ли чувствовал свою колоссальную ответственность за эти иллюстрации, так как поэзия Городницкого символизирует для советского интеллигента целую эпоху. С его «Парусами Крузенштерна» связано столько представлений о самых ярких моментах в истории одной шестой части суши.

С поэзией Городницкого переплелись судьбы нескольких поколений, именно поэтому один из ключевых листов этой серии изображает людей, поющих у края под гитару. Герои поэта — дети своей эпохи, породившей романтику открытий, свершений и единения людей в общем порыве. Эпохи, давшей потрясающие в своей интеллектуальной напряженности и глубине споры между физиками и лириками, когда профессии космонавтов, геологов и археологов были самими нужными и привлекательными. Иллюстрации Клим Ли — своего рода ностальгия по «шестидесятничеству», уходящему от нас в безвозвратное прошлое. Это еще и своеобразное послание нашему прагматичному времени, о котором грустно сказано у поэта, что «вот и физики тоже сегодня уже не в чести». Времени, в котором произошла колоссальная переоценка всех ценностей: «раньше не было секса, — теперь не хватает любви, прежде не было Бога, — теперь не хватает морали».

Глубина поэзии Городницкого, сочетается и с пронзительным и честным рассказом о Родине художника, о её трагической истории, о жестокости событий XX столетия. «То, что я делаю к Городницкому, — отмечает Клим, — это рассказ о Стране, в которой я родился и вырос» [2, с. 278]. Поэтому каждый лист этой серии иллюстраций связан с переживанием и воспоминанием о собственной жизни.

Размышления о тоталитаризме, о его последствиях занимают важное место в поэзии Городницкого. Образы «железного занавеса» возникают и в иллюстрациях Клим: странности и до отчаяния убийственные сочетания великодушных красок, бескрайних просторов, гармонии всего живого в природе русского Севера и убогой архитектуры унылых временок и лагерных вышек, нарушающих этот вечный покой, вселяющих настроение уныния и тоски. Трагизм судеб «Лагерных поэтов», прозвучавший в стихах, выплескивается и в живопись: «Кто нам об этих войнах может поведать боль? Из-под сапог конвоиных снежная вьётся пыль».

В жизни все переплетено, трагическое и комическое, государственное и частное, главное и второстепенное. Не случайно, в связи с этой работой Клим будто вспоминал и свою жизнь. Драматизм стихотворения «Новодевичий монастырь» для Клим в том, что в поэтическом образе, созданном Городницким, на кладбище монастыря похоронены и палачи, и узники: «здесь и тот, кто убил, рядом с тем, кто убит. Им легко в этом месте — ведь тот и другой жизни отдали вместе идее одной». Клим изображает прекрасную древнюю архитектуру Смоленского собора и монастырских башен, погост, где меж «смертью и жизнью проходит межа», занесенный первым снежком. Красота пейзажа,



Илл. 26. Клим Ли на открытии своей персональной выставки в библиотеке имени М.Ю. Лермонтова. 2018. Фото С.М. Грачевой.

его гармония, еще более усиливают впечатление от грустных философских элегических настроений поэзии. Художник находит точный ход, иллюстрируя стихотворение через пейзаж, избегая лобовых, прямолинейных приемов, способных разрушить ткань поэзии. Именно такую непростую философию советской истории пытается он раскрыть, показывая наше прошлое без сформированных клише и однозначности, но через размышления о жизни, в которых он никого не осуждает и клеймит, но одержим сомнениями и состраданием. Трагичность событий скрыта за прекрасным, минорным по состоянию, пейзажем.

Большое место в поэзии Городницкого занимают стихи о войне, блокаде. Климу Ли эта тема чрезвычайно интересна. Вспомним, что дипломная работа художника была посвящена именно Войне, он периодически обращается к ней и в иллюстрациях, например, делая работы к прозе Б. Васильева. На этот раз он изобразил ленинградцев, стоящих в очереди за керосином. Причем, вместо облаков на тревожном небе осажденного города — дирижабли, как символ военного лихолетья.

Особенно взволновал художника поэтический цикл о геноциде еврейского народа. Эта тема стала одной из главных для Александра Моисеевича, так как коснулась непосредственно его семьи: почти все его родственники были жестоко уничтожены фашистами в 1941 г., под Могилевом. О судьбе евреев в XX столетии, и особенно в годы Войны им написано много стихотворений и одна из последних его трагических и монументальных по звучанию поэм — «В поисках идиша». Своего рода поминальной молитвой смотрится пронзительный в своем трагизме лист К. Ли, посвященный теме Холокоста: на первом плане истощенные, изможденные фигурки мальчишек — юных существ, обреченных на жестокую и бессмысленную смерть, за их спинами — зловещая колючая проволока, которой словно опутан весь мир, и черные жерла печей крематория. Сожженные заживо люди сразу становятся святыми, принимая мученическую смерть, у них нет могил, их души, словно ангелы, вместе с клубами черного дыма, устремляются к небу... Художник, печалась и скорбя, вслед за поэтом оплакивает погибших в страшном XX столетии невинных людей.

#### Заключение

Таким образом, Клим Ли — один из ярких продолжателей традиций авторской книги, в которой решаются многие проблемы художественной интерпретации литературных произведений. Он создал с одной стороны яркие индивидуальные работы, запоминающиеся самобытным образным языком, с другой стороны бережно относится к литературной ткани первоисточника, раскрывая тонкости иллюстрируемого произведения, дополняя авторский текст визуальными образами. Как сказано в работе А.А. Потепни «Мысль и язык»: «Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих. [...] Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его содержании» [9]. Поэтому можно в заключение сказать, что Клим Ли, как внимательно слушающий, понимающий художник помогает нам раскрыть смысл того, что стоит за авторским словом.

Клим Ли стал одним из самых ярких и неординарных художников Петербурга конца XX — начала XXI вв., сочетающих традиции академического искусства и современные тенденции графики. В книжной иллюстрации ему удалось реализовать принцип синтетического единства художественного литературного и визуального образов. Для достижения этого он считал, что очень важно не навязывать читателю свое жесткое понимание образа. Художник-иллюстратор, по его мнению, должен исходить не столько из рациональных схем, сколько отталкиваться от чувств, эмоций, ассоциаций. Он считал, что другим способом струны человеческой души не задеть.

Книги издательства Вита Нова, оформленные Климом Ли, уже сейчас стали классикой книжного искусства, и думается, со временем они приобретут еще большее значение. Исследователям еще предстоит написать комплексное исследование, посвященное творчеству этого выдающегося мастера.

**Примечания:**

<sup>1</sup> Из интервью С.М. Грачевой с Климом Ли 10.10.2016.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

**Список литературы:**

1. Амирова Г. «Милый друг»: игра и страсть. Серия иллюстраций Клим Ли к роману Ги де Мопассана «Милый друг» // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 31. 2014. С. 195–200.
2. Грачева С.М. Поэзия графики и графика поэзии в творчестве Клим Ли // Научные труды. 2015. Вып. 32. С. 269–290.
3. Грачева С.М. Современное петербургское академическое искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: БуксМАрт, 2019. 368 с.
4. Грачева С.М. Парадокс зеркал в творчестве Клим Ли // <https://mispkz.com/ru/home/2-uncategorised/224-paradoks-zerkal-v-tvorchestve-klima-li.html?ysclid=lt1dlo3tcr858430575> (дата обращения 03.02.2023).
5. Дмитриева Н.А. К проблеме интерпретации // В поисках гармонии. Искусствоведческие работы разных лет. М.: Прогресс-Традиция, 2009. С. 19–53.
6. Клим Ли: «Никогда не получается так, как задумываю» // <https://www.kp.kz/daily/27079.3/4149790/?ysclid=lt1dvoqchq843255428> (дата обращения 12.03.2020).
7. Кривцун О.А. Эстетика. 3-е издание. М.: Юрайт, 2014. 550 с.
8. Набоков В. Предисловие к американскому изданию 1958 года // В. Набоков. Лолита. СПб.: Вита Нова, 2004.
9. Потебня А.А. Мысль и язык // <http://www.studfiles.ru/preview/460755/page:7/> (дата обращения 10.04.2015)
10. Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. 239 с.
11. Хотенцева И.А. Понятие художественная интерпретация // [http://www.superinf.ru/view\\_helpstud.php?id=3030](http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=3030) (дата обращения 05.04.2015)

**References**

- Amirova, G. (2014) 'Guy de Maupassant. Bel-Ami: play and passion. Klim Lee's series of illustrations', in: *Peterburgskie iskusstvedcheskie tetradi [Petersburg Art History Notes]*. Vol. 31. St. Petersburg: AICA Publ., pp. 195–200. (in Russian)
- Dmitrieva, N.A. (2009) 'To the issue of interpretation', in: *V poiskakh harmonii. Iskusstvedcheskiye raboty raznykh let [In Search of Harmony. Art historical works of different years]*. Moscow: Progress-Traditsiia Publ. (in Russian)
- Favorskii, V.A. (1986) *Ob iskusstve, o knige, o gravюре [About art, about the book, about engraving]*. Moscow: Book Publ. (in Russian)
- Gracheva, S.M. (2015) 'Poetry of graphics and graphics of poetry in the work of Klim Lee', in: *Nauchnye Trudy [Scientific Works]*, 2015, vol. 32, pp. 269–290. (in Russian)
- Gracheva, S.M. (2019) *Sovremennoye peterburgskoye akademicheskoye iskusstvo. Traditsii, sostoyaniye i trendy razvitiya [Modern Saint Petersburg academic fine arts. Traditions, state and trends of development]*. Moscow: BuksMArt Publ. (in Russian)
- Gracheva, S.M. The paradox of mirrors in the work of Klim Lee. Available at: <https://mispkz.com/ru/home/2-uncategorised/224-paradoks-zerkal-v-tvorchestve-klima-li.html?ysclid=lt1dlo3tcr858430575> (accessed: 03.02.2023).
- Khotentseva, I.A. The concept of artistic interpretation. Available at: [http://www.superinf.ru/view\\_helpstud.php?id=3030](http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=3030) (accessed: 05.04.2015).
- Klim Lee: It never works out the way I intend it to. Available at: <https://www.kp.kz/daily/27079.3/4149790/?ysclid=lt1dvoqchq843255428> (accessed: 12.03.2020).
- Krivtun, O.A. (2014) *Aesthetic*. Moscow: Yurajt Publ. (in Russian)
- Nabokov, V. (2004) *Lolita*. St. Petersburg: Vita Nova Publ. (in Russian)
- Potebnya, A.A. Thought and language. Available at: <http://www.studfiles.ru/preview/460755/page:7/> (accessed: 10.04.2015).

**Ли Минси**, аспирант. Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17, 199034. 375510241@qq.com. ORCID: 0009-0006-1076-8074

**Li Mingxi**, PhD student. Saint Petersburg Repin Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. 375510241@qq.com. ORCID: 0009-0006-1076-8074

## ВОСТОЧНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕТЕРБУРГСКОГО ХУДОЖНИКА ВИТАЛИЯ ЛЬВОВИЧА БОРОВИКА

## EASTERN IMPRESSIONS IN THE WORK OF SAINT-PETERSBURG ARTIST VITALY BOROVIK

**Аннотация.** Статья посвящена изучению творчества петербургского художника академической школы Виталия Львовича Боровика в разрезе его интереса к теме Востока. Цель работы — выявить роль влияния восточных образов и их специфические черты воплощения в работах живописца, дать оценку места культурного обмена в развитии творческого метода В.Л. Боровика. Актуальность темы обусловлена тем, что сотрудничество между художниками разных стран значительно развивает современное искусство. Для петербургских академических художников большое значение имеет международное сотрудничество, в частности с Китаем и странами Азии вообще. Художественные принципы, почерпнутые из азиатской культуры, такие как созерцательность, поиск красоты в обыденном, внимательность к природе, созвучны академизму и находят отражение в творчестве В.Л. Боровика, в работах как на привычные темы, так и созданные непосредственно под впечатлением восточной культуры. Основной вывод исследования заключается в том, что культурный обмен расширяет спектр образов, которые интересны художнику, обогащает художественный язык. Взаимодействие с творческими кругами Китая и Кореи находит позитивный отклик о творчестве русских художников и способствует продвижению принципов петербургской академической школы в художественной среде за рубежом. В живописи В.Л. Боровика, как и художников Азии, ярко проявляется глубокое понимание природы и чувство ее эстетики. Именно большое значение работы с натурой, не прямое подражание, а её осмысление, характерное для художников петербургского академизма, проявляет сходство мировоззрений Китая и России и позволяет русским художникам вдохновляться восточными мотивами.

**Ключевые слова:** творческие взаимовлияния, академическая школа живописи, Виталий Боровик, восточные мотивы, международные выставки, современное петербургское искусство.

**Abstract.** The article is devoted to the Vitaly Borovik's (St. Petersburg academic school artist) art from the point of interest in the East theme. The purpose of the study is to identify the role of the oriental images influence and their specific features of embodiment in Borovik's works, and to evaluate the place of cultural exchange in the development of Borovik's creative method. The relevance of the topic lies in the fact that cooperation between artists from different countries significantly develops contemporary art. International cooperation is of great importance for St. Petersburg academic artists. The artistic principles of Asian culture (contemplation, the search for beauty in the ordinary, attentiveness to nature) are similar to the principles of academicism; they are presented in Borovik's art, especially in works created directly under the influence of Eastern culture. The main conclusion is that cultural exchange expands the range of images that are interesting to the artist and enriches the artistic language. Interaction with the creative circles of China and Korea makes Russian artists in demand in Asia and helps promote the principles of the St. Petersburg academic school abroad. Borovik's paintings and the art of Asian artists clearly demonstrate a deep understanding and aesthetics of nature. The great importance of working with nature reveals the similarity of the worldviews of China and Russia and allows Russian artists to be inspired by oriental motifs.

**Keywords:** cross cultural influences in art, academism, Vitaly Borovik, eastern motifs, international exhibitions, contemporary St. Petersburg art.

Одним из феноменов современного искусства, который наиболее открыт для взаимодействия с различными культурами, является петербургская академическая школа живописи. Выдающиеся представители этой школы продвигают принципы и традиции академизма за рубежом. Связь художественных кругов Санкт-Петербурга и стран Востока имеет давнюю историю [12; 17; 19] и устойчивые перспективы развития [11, с. 86–87], что обуславливает актуальность исследования этой темы.

Виталий Львович Боровик (р. 1949), яркий современный петербургский живописец и представитель профессуры Санкт-Петербургской академии художеств, искренне предан идее про-

должения академических традиций. Свою академическую карьеру В.Л. Боровик начал в 1974 г. по окончании Института им. И.Е. Репина (ныне — Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина), где обучался в мастерской А.А. Мильникова и получил квалификацию живописца. В качестве своей дипломной работы он представил эскизы росписи для Центрального музея В.И. Ленина в Москве на тему «Этапы революционной борьбы в России», которые были оценены высшим баллом [1, с. 9; 13, с. 29]. После защиты диплома В.Л. Боровик поступил в аспирантуру института и закончил ее в 1977 г. презентацией проекта росписи ленинградского Дворца спортивных

игр «Зенит» (арх. Г.П. Морозов), в том же году начав преподавательскую работу в Институте им. И.Е. Репина, где последовательно прошел путь от преподавателя до профессора кафедры рисунка. С 1975 г. В.Л. Боровик принимает участие во многих выставках. В 1978 г. он стал членом Ленинградского Союза художников. В 2023 г. творческий вклад В.Л. Боровика был оценен присвоением почетного звания «Заслуженного художника Российской Федерации». Плоды многолетнего художественного творчества В.Л. Боровика были представлены на многих выставках: более ста проектов в России и за рубежом (Канада, Южная Корея), включая и персональные выставки. Работы художника хранятся в государственных музеях России и в частных собраниях по всему миру — в Европе (Англия, Германия, Италия, Польша, Финляндия, Франция, Швеция), в Новом Свете (Австралия, Канада, США) и Азии (Китай, Тайвань, Южная Корея) [2, с. 2].

Обращение к анализу творчества В.Л. Боровика обусловлено не только его вкладом в развитие петербургского академизма, но и открытостью к новому, широтой круга образов, который полнится в том числе через обращение к культуре Востока. Образность произведений В.Л. Боровика активно связана с межкультурным взаимодействием: его творческая деятельность — выставки и мастер-классы — популярны за рубежом, в частности в Китае, его живописные работы там также востребованы [8, с. 93; 9, с. 216]. Вовлечение художника в азиатский художественный процесс способствует продвижению и поддержанию российских традиций академических живописи на Востоке. Целью настоящей работы является анализ того, как восточное влияние находит свое отражение в творчестве В.Л. Боровика.

С 2000-х гг. изучением художественного наследия В.Л. Боровика занимались отечественные искусствоведы: А.Б. Алешин [1], М. Глацкова [5], С.М. Грачева [6], А. Рошин [13], В. Ушакова [14, 15], а также китайский исследователь Го Цзыян [20]. Будучи глубоко вовлеченными в современную проблематику академического искусства, исследователи высоко оценивают творчество этого художника. Главным образом, отмечается виртуозное владение рисунком и живописной техникой, а также особое отношение к природе, высокие нравственные идеалы. И в этом, безусловно, видится влияние учителей [1, с. 8], бережно передававших академическую живописную традицию, полную любви к природе.

Как профессионал высокого академического уровня В.Л. Боровик — художник «широкого творческого диапазона» [13, с. 34], он обладает способностью чутко реагировать на новое и органично вводить почерпнутое в свою творческую деятельность. Для него, как и для всякого художника, поездка в чужую страну — важная перспектива творческого обогащения. Так, путешествие по Италии в конце 2000-х дало большую возможность, чтобы приблизиться к аутентичной итальянской атмосфере и создать ряд выдающихся работ. В поездке художник продолжал рисовать по пять или шесть часов каждый день, почти без отдыха, вплоть до того дня, когда покинул Италию [4, с. 28–29]. Это объясняется тем, что ему нужно было продолжать рисовать, иначе пейзаж изменится в зависимости от погоды и освещения. Скрупулезность при передаче природы — важная черта творческого метода В.Л. Боровика. Можно сказать, что в начале XXI в. В.Л. Боровик завершил свое творческое преобразование и достиг собственного узнаваемого стиля. Картины этого периода успешно демонстрируют результаты многолетних занятий масляной живописью.

Эволюция творческого метода художника видна в сравнении с его первыми самостоятельными шагами в искусстве. Начало пути В.Л. Боровика к независимому стилю началось под влиянием популярного в то время «сурового стиля» [3, с. 9–10]. В этом русле В.Л. Боровик создавал работы, полные сильных эмоций, такие как «Юность 40-х» (1984. Холст, масло. 213×179), «Сон» (1987. Холст, масло. 190×145), «Горе» (1987. Холст, масло. 190×145). Каждая из них заставляет зрителя воспринимать красоту и в то же время задуматься о совершенстве природы, значении человека и его положения в мире. В этих работах важное место занимают размышления о изменившемся жизненном укладе после ряда социальных перемен, которые заставляют заново задаваться философскими вопросами о смысле человеческого бытия, цены жизни, роли истории. В 1996 г.

В.Л. Боровик напишет триптих «Голгофа», где острое чувство безрадостности и возвышенный пафос рождают сопоставление с традиционным стилем его учителя — А.А. Мильникова, вместе с тем ретроспективный взгляд на эту работу в контексте предшествующего творческого периода можно оценить как «переосмысление собственной позиции в творческом процессе» [1, с. 9]. Триптих представляет собой традиционную живописную тему, глубоко переосмысленную индивидуальным внутренним переживанием. В этом триптихе чувствуется напряженная атмосфера страстей Христа, экспрессивно выраженная через мощное человеческое тело. Вместе с тем изображение строго организовано композиционно и подчинено академическому рисунку. Главным образом выразительности в этой работе достигается за счет «риторичности» — отсылки к определенному тексту, развертыванию эмоциональной повествовательности, которая позволяет прямо ставить перед зрителем философские вопросы.

В некоторой степени ранние работы В.Л. Боровика оказались под влиянием другого выдающегося художника — В.Ф. Загоньки [1, с. 10; 14, с. 10], чьи пейзажные произведения часто носили сентиментальный, лирический характер. Работы В.Ф. Загоньки больше направлены на психологическую, интимную интерпретацию. Можно сказать, что именно благодаря художественному руководству и поддержке учителей — А.А. Мильникова и В.Ф. Загоньки — молодому В.Л. Боровику удалось утвердить сильное поэтическое начало в ранних пейзажных работах, свойственное ленинградской пейзажной школе в целом [10, с. 92].

В зрелом творчестве В.Л. Боровика период, начавшийся с XXI веком, является наиболее значимым в пейзажной работе, с чем соглашаются большинство исследователей его творчества. Благодаря межкультурному взаимодействию художник достиг яркого индивидуального стиля, объединив высокое искусство европейской академической живописи с рядом эстетических черт, присущих культуре Юго-Восточной Азии. В начале 2000-х гг. на протяжении двух лет В.Л. Боровик выступает в качестве приглашенного профессора на факультете западноевропейской живописи в университете Кемьон (Тэгу, Южная Корея). В этой должности он преподавал рисунок и живопись, а также посвящал значительное время работе с натурой, изучению корейской культуры. Результатом взаимодействия стало создания более ста живописных и графических работ, связанных с образами Кореи, и, соответственно, выставка на территории принимающей стороны. В.Л. Боровик более десяти раз бывал в разных регионах Азии. Переход в новое тысячелетие был весьма продуктивным для художника. В это время он обогатил свой творческий метод встречей с восточным подходом к искусству.

Лиризм — одна из важных составляющих живописного творчества художника, однако в своих работах В.Л. Боровик стремится не к внешнему впечатлению зрителя с помощью ярких красок или нарочитой стилизацией, а к отражению собственного взгляда, который обнаруживает тонкую красоту в повседневном. Внимательность к деталям такого рода созвучна и даосским художникам. В.Л. Боровик всегда считал, что картины — это не только выражение его собственных чувств, но и способ вызвать у зрителя сопереживание и погружение в мир природы, в котором заключена поистине успешная работа. Любование родным, близким душе окружением вдохновляет художника. Создавая работы «Андреевский собор в морозный день» (2010. Холст, масло. 90×100) и «Зима в Академическом саду» (2010. Холст, масло. 100×130), художник находит очарование в видах, казалось бы, ставших привычными за столько лет обучения и работы рядом с этими местами. Так, В.Л. Боровик показывает, что личные переживания радости могут быть обнаружены в простых образах. «Он не ищет эффектных состояний в природе» [13, с. 35]. Свобода творческого выражения заключается в подмечании тонкого радостного чувства в окружающей действительности, об этом также говорят и многие другие пейзажи художника, в частности работа «Птичий разговор» (2019. Холст, масло. 110×120), воплощающая ритм крыш домов, игру света и отражений, увиденных из окна мастерской художника.

Этот же принцип прослеживается и в его работе с азиатскими пейзажами. За время творческой командировки в Корею он создал большое количество акварельных пейзажей, на которых запечатлел красивейшие уголки Южной Кореи, изобразил

необычные пейзажи, сложную архитектуру, городскую и сельскую жизнь. Выбор в этом отношении акварельной техники позволил отразить своеобразие незнакомого окружения на бумаге, передавая сложную красоту, возникающую на контрастах грубости и нежности корейской природы, с помощью уравновешенных линий и цветов. Духовная гармония является «подлинным содержанием» [1, с. 12] работ В.Л. Боровика. Его картины в соответствии с принципами академизма отражают индивидуальное осмысление пейзажа, воплощенное в детальной обработке на основе натуральных наблюдений, создающей единые тон и состояние. Характер мазков и цветовая схема демонстрируют высокое мастерство и внимание к структуре, обусловленное высоким уровнем владения традиционными техниками живописи.

В 2021 г. цикл этих работ был представлен на персональной выставке В.Л. Боровика «Страна утренней свежести» в МВЦ «Петербургский Художник». Его акварели с характерными горными цениями, рисовыми полями, буддийскими храмами отражают особое состояние, где проявляется близость созерцательного мировоззрения художника, нашедшее отражение в описанных выше петербургских пейзажах, и восточной буддийской традиции. При этом он мастерски передает своеобразие природы чужой страны: темные тона с голубыми, коричневыми и фиолетовыми нюансами, свежая гамма голубовато-зеленого формируют умиротворенное ощущение при взгляде на эту запечатленную тихую природу. Корейская серия акварелей представляет собой выразительные композиции пейзажей с воздушными силуэтами, характеризующиеся цельностью цвета и ясностью форм.

Высоко ценя работу на пленэре, В.Л. Боровик вдохновляется природой и передает чутко уловленное изменчивое состояние окружающей среды. Ветреное, даже предгрозовое настроение запечатлено в работе «В пламени осени» (2001. Бумага, акварель. 74×55). Художник изобразил сосны, которые врожденной волей к жизни смогли дать корни среди суровых скал. Жесткие изломы их ветвей, изображенные контрастно светлыми на фоне темной листвы, напоминают искры молний в пасмурном небе. Напряжение также создают композиционное построение, основанное на противостоящих друг другу диагоналях горных склонов и стволов деревьев, темный колорит и сочетание охристых теплых тонов с холодными синими. Блестяще выполненный акварелью по-сырому дальний план передает туманные дали загадочной корейской природы.

Совсем иным настроением отзывается у художника городской пейзаж «Улочка старого Тэгу» (2000. Бумага, акварель. 52×56). Здесь В.Л. Боровик выбирает светлые тона, чтобы передать мягкое дневное освещение с неконтрастными тенями, уют городского быта и красоту ритмов традиционных корейских архитектурных форм. Художник не стремится к передаче каждой детали, пейзаж имеет легкий, пленэрный характер, однако каждая подробность узнаваема и вносит своеобразие. Узнается здесь и характерный для В.Л. Боровика прием со взглядом поверх крыш — художник изображает город с земли, но выбирает достаточно высокую точку обзора, чтобы передать рельеф местности и создать ощущение парения. Интересна композиция еще и тем, что дорожка, которую изображает художник сначала весьма резко уходит вниз, а затем поднимается вверх, будто бы к самому небу. Ее гладкая поверхность оказывается контрастной по отношению к ряби синих и коричневых крыш, что вносит гармонию в общее настроение картины.

Виртуозное владение акварелью придают корейским пейзажам В.Л. Боровика неповторимое очарование, сближающее своей выразительностью академические принципы и подход, практикуемый художниками Азии [16, с. 64]. Вместе с тем пейзажи маслом, — материалом, более привычным для художника, — не менее впечатляющи. Масляную технику художник применял при работе над видами Китая, где он бывал неоднократно. В пейзажах «Гондолы на канале в Китайской Венеции Джюу Джан» и «Сучжоу. Китайская Венеция» посредством техники и сюжета соединяются два мира — европейский и азиатский. В академическом подходе, проявленном здесь, полностью отсутствует заискивание перед «экзотическими» принципами китайского искусства: художник использует спокойный колорит, сближенные по тону цвета, но украшает общее спокойствие работ красными деталями — традиционными

фонариками и архитектурными элементами, — что определяет узнаваемость китайской атмосферы. Обращает на себя внимание смелость пастозного мазка. Оба пейзажа уравновешены в композиции и несут спокойное созерцательное настроение.

В ноябре 2014 г. художник прибыл в Пекин в качестве специально назначенного эксперта первого китайско-российского курса повышения квалификации по масляной живописи Китайской академии искусств, рассчитанный на месяц. Содержание курса включало в себя натурную и студийную работу, пейзажные наброски и т.д., большая роль была отведена штудированию портрета. «Месяц обучения пролетел незаметно», — как сказал Ян Фейюнь, декан Китайской академии масляной живописи, в своем выступлении на лекции по преподаванию пейзажа в конце занятий: «Профессор В.Л. Боровик доступно, искренне и просто объясняет студентам весь процесс изображения, а также акцентирует внимание на регулярных знаниях, что приносит большую пользу всем учащимся. Кроме того, как пожилой человек, которому почти 70 лет, профессор служит живым примером концентрации и энтузиазма в живописи. Мы видим по нему, что упорный труд — единственный способ добиться больших результатов в искусстве» [20, с. 25].

Будучи последовательным представителем академической школы живописи В.Л. Боровик со всей ответственностью относится к жанру портрета, демонстрируя неопровержимость ценности человеческой личности [6, с. 218], эти ценности он также транслирует и своим ученикам, как русским, так и китайским. Концентрируя свое внимание на передаче внутреннего образа, художник ненавязчиво отказывается от литературности в портрете, предоставляя «слово» собственно изображенному. «На первый взгляд, во внешне бесстрастных выражениях лиц таится внимательное отношение к окружающему миру» [14, с. 10].

Вдумчивость в характер, отсутствие деланного пафоса создают целостность в портретах кисти В.Л. Боровика, тонко подмеченные детали — создающий динамику разворот головы в другую сторону от поворота тела (Портрет китайской студентки Синь Юй. 2012. Холст, масло. 120×110), напряжение приоткрытых губ, на которых как бы застыло непроизнесенное слово (Портрет Хэ Чжигина. 2007. Холст, масло. 60×50), направление задумчивого взгляда вниз, мимо художника и зрителя (Портрет Ма Дайе. 2014. Холст, масло. 100×80) — организуют индивидуальность образа. Значение образа человека подчеркнуто обобщенно представленным фоном. Художника интересуют уникальные черты портретируемого, через обращение к которым возможно решение собственно художественных задач — лепка формы цветом в живописных портретах или выявление объема штрихом, как в портрете Джана (2005. Бумага, сепия. 53×37) или утонченность силуэта в портрете китайской студентки Синь Юй. Виртуозное владение академическим рисунком позволяет в быстрых касаниях создать общий объем и сконцентрировать внимание на передаче портретных черт, которые сама природа наделила выразительностью. Штриховкой по форме В.Л. Боровик выявляет рельеф кожи, а усиленной по тону линией акцентирует изгибы носа, губ, скулы и подбородка.

В мастерской портретной живописи в рамках этого курса повышения квалификации В.Л. Боровик открыл студентам возможность понимания искусства масляной живописи и академического рисунка благодаря своей методичности и выдающейся техничности. Портрет Ма Дайе стал одним из многих работ, которые художник выполнил в качестве мастер-класса перед студентами. Его умелое применение методики построений и своеобычное понимание красоты впечатлили всех учеников. В традициях академического подхода уделено внимание профессору было и натурной работе, в частности у гробницы династии Цин, где была продемонстрированы особенности пленэра. Художник использовал тонкие цвета, сбалансированные композиции, строгие формы для создания натуральных работ. Будучи опытным профессором Академии художеств, В.Л. Боровик обладает необыкновенным энтузиазмом и мудростью преподавания. Он настаивает на том, чтобы каждый день оценивать картины учеников, анализировать проблемы и выражать свое искреннее мнение.

Все ученики сказали, что они многому научились в результате этого исследования и искренне любят и уважают этого русского профессора [20, с. 30]. Особенно впечатлило то, что в

ходе мастер-класса по пейзажным зарисовкам он многозначительно указал на необходимость иметь искреннее отношение в рисовании, только когда собственные чувства будут иметь достаточно вдохновения и энтузиазма по поводу сцены, зарисовка будет настоящей и стоящей. Его последовательная художественная концепция произвела на студентов очень глубокое впечатление.

В каждую эпоху будут появляться выдающиеся художники, которые впечатляют зрителя огромной внутренней энергией своих произведений. Их необыкновенный художественный талант открывает завораживающий мир созерцания прекрасного. Помимо сохранения сильной привязанности к академическому стилю живописи, по-разному воплощающейся у разных художников [7, с. 12] картины В.Л. Боровика также включают в себя и его собственные уникальные идеи и художественные техники. Он обладает широким кругозором и не придерживается догм, его гибкий и всеобъемлющий художественный взгляд передается через работу со светом, свободой мазка. Искренние чувства к природе заставляют зрителя ощутить глубину переживаний красоты окружающего мира, в картине присутствует сильный эмоциональный окрас. Художественные задачи, который художник ставит перед собой, виртуозно решаются благодаря

владению классическим рисунком, вместе с тем художественное выражение представляется в простых и понятных формах и достигает высокой степени эстетической согласованности с аудиторией. Все это отражает мастерство и мудрость художника.

В живописи В.Л. Боровика, как и художников Азии, ярко проявляется глубокое понимание природы и чувство ее эстетики. Эмоциональный тон, который присутствует в работах художника, имеет сильную гуманистическую составляющую. Наряду с техническим мастерством и внимательностью к деталям созерцание природы в искусстве являет философское размышление. Каждый пейзаж несет смысл, который превосходит простое изображение: философия Дао, распространенная в Китае, отражается в искусстве и пронизывает его. Пейзажная живопись как бы являет собой путь странствия духа, перемещая внимание от внешнего мира к внутреннему и открывая новые способы познания. Именно большое значение работы с натурой, не прямое подражание, а её осмысление, позволяет глубоко прочувствовать особенности мировоззрения Китая и России, которые сближаются в этой точке.

### Список литературы:

1. *Алишин А.Б.* В поисках гармонии и красоты // Виталий Боровик: живопись, графика. СПб.: РАХ; СПбГАИЖСА имени И.Е. Репина; МВЦ «Петербургский художник», 2014. С. 5–21.
2. Виталий Боровик. Образы судьбы: живопись и графика. СПб.: НИМ РАХ; СПбГАИЖСА имени И.Е. Репина при РАХ, 2020. 74 с.
3. Виталий Боровик: живопись, графика. СПб.: РАХ; СПбГАИЖСА имени И.Е. Репина, 2009. 176 с.
4. Виталий Боровик: живопись, графика. СПб.: РАХ; СПбГАИЖСА имени И.Е. Репина; МВЦ «Петербургский художник», 2014. 176 с.
5. *Глацкова М.* «Созерцающая просторы»: Графика Виталия Боровика // Петербургский художник. 2013. №21. С. 20–31.
6. *Грачева С.М.* Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: БуксМАрт, 2019. 368 с.
7. *Грачева С.М.* Сохранение традиций В.И. Сурикова в творчестве современных петербургских академических живописцев // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2023. №1 (14). С. 9–21.
8. *Грачева С.М.* Творческие взаимовлияния современных петербургских и китайских художников // Искусство Евразии. 2021. № 4 (23). С. 86–101.
9. *Грачева С.М., Чжан Х.* Китай в творчестве современных петербургских художников-академистов // Научные труды. 2020. Вып. 52. С. 211–229.
10. *Иванов С.В., Левитин А.П., Сидоров В.М. и др.* Ленинградская школа живописи. Очерки истории. СПб.: Галерея АРКА, 2019. 488 с.
11. *Никифорова Л.В.* Китайская тема в современном художественном пространстве Санкт-Петербурга // Общество. Среда. Развитие (Тегга Humana). 2018. № 4 (49). С. 83–87.
12. *Нин Б.* Китайские выпускники института имени И.Е. Репина — носители и продолжатели традиций ленинградской академической художественной школы: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. СПб., 2010. 317 с.
13. *Роцин А.* Виталий Львович Боровик: в поисках духовной гармонии и красоты // Петербургский художник. 2006. №2 (3). С. 28–39.
14. *Ушакова В.* Виталий Боровик // Виталий Боровик: живопись, графика. СПб.: РАХ; СПбГАИЖСА имени И.Е. Репина; МВЦ «Петербургский художник», 2014. С. 22–30.
15. *Ушакова В.* Живопись. Гармония. Красота // Петербургский художник. 2013. № 21. С. 6–19.
16. *Чжан Х.* Границы стиля «Се и» в современной масляной живописи Китая (к вопросу о культурных взаимовлияниях Китая и России) // Новое искусствознание. 2019. № 2. С. 64–69.
17. *Яковлева Е.П.* Китайские студенты ленинградского вуза 1950–1960-х годов — заложники политических обстоятельств // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна: науч. журнал. Сер. 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2016. № 2. С. 71–77.
18. *Яковлева Е.П., Нин Б.* Китайские студенты учебной живописной мастерской под руководством профессора В.М. Орешникова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна: науч. журнал. Сер. 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2017. № 4. С. 56–62.
19. *Яковлева Е.П., Нин Б.* Россия — Китай: к истории культурно-художественных связей // Золотая палитра: Художественный журнал. 2012. № 1. С. 74–77.
20. *Го Ц.* Путешествуя по пути красоты — профессор Виктор Львович Боровик в Китае // Время и пространство китайского искусства, 2015. № 2(23). С. 24–33. (на китайск.яз.)

### References

- Alyoshin, A.B. (2014) 'In search of harmony and beauty', in: *Vitaliy Borovik: zhivopis', grafika [Vitaliy Borovik: and graphic arts]*. Saint Petersburg: Russian Academy of Arts; Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I. E. Repin; Museum and Exhibition Center Petersburg Artist Publ., pp. 5–21. (in Russian)
- Borovik, V. (2009) *Vitaliy Borovik: zhivopis', grafika [Vitaliy Borovik: and graphic arts]*. Saint Petersburg: Russian Academy of Arts; Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I. E. Repin Publ. (in Russian)
- Borovik, V. (2020) *Vitaliy Borovik. Obrazy sud'by: zhivopis', grafika [Vitaliy Borovik. Images of Fate: painting and graphic arts]*. Saint Petersburg: Russian Academy of Arts; Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I. E. Repin Publ. (in Russian)
- Glatkova, M. (2013) 'Beholding a vastness: Graphic arts of Vitaliy Borovik', *Peterburgskiy khudozhnik [Petersburg artist]*, 21, pp. 20–31. (in Russian)

- Gracheva, S.M. (2019) *Sovremennoye peterburgskoye akademicheskoye izobrazitel'noye iskusstvo. Traditsii, sostoyaniye i trendy razvitiya [Contemporary St. Petersburg academic fine arts. Traditions, status and development trends]*. Moscow: BuksMArt Publ. (in Russian)
- Gracheva, S.M. (2020), Zhang Hongtao. 'China in the works of contemporary St. Petersburg academic artists', *Nauchnye Trudy [Scientific Papers of Saint-Petersburg Academy of Fine Arts]*, 52, pp. 211–229. (in Russian)
- Gracheva, S.M. (2021) 'Creative mutual influences of contemporary St. Petersburg and Chinese artists', *Art of Eurasia*, 4 (23), pp. 86–101. (in Russian)
- Gracheva, S.M. (2023) 'Preservation of traditions V.I. Surikov in the works of contemporary St. Petersburg academic painters', *Izobrazitel'noye iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine art of The Urals, Siberia and Far East]*, 1 (14), pp. 9–21. (in Russian)
- Guo Ziyang (2015) 'Walking through the journey of beauty — Professor Vitaliy Lvovich Borovik in China'. *Zhongguo yishu shikong*, 2(23), pp. 24–33. (in Chinese)
- Ivanov, S.V. (2019), Levitin, A.P., Sidorov, V.M. *Leningradskaia shkola zhivopisi. Ocherki istorii [Leningrad school of painting. Essays on history]*. Saint Petersburg: Galereya ARKA Publ. (in Russian)
- Nikiforova, L.V. (2018) 'Chinese theme in the modern art space of St. Petersburg', *Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana)*, 4 (49), pp. 83–87. (in Russian)
- Nin, B. (2010) *Kitayskiye vypuskniki instituta imeni I.Ye. Repina — nositeli i prodolzhateli traditsiy leningradskoy akademicheskoy khudozhestvennoy shkoly [Chinese graduates of the Institute named after I.E. Repin — bearers and successors of the traditions of the Leningrad academic art school]*: PhD thesis. Russian State Pedagogical Institute named after A.I. Herzen. Saint Petersburg, 2010. (in Russian)
- Roshchin, A. (2006) 'Vitaliy Lvovich Borovik: in search of spiritual harmony and beauty', *Peterburgskiy khudozhnik [Petersburg artist]*, 2 (3), pp. 28–39. (in Russian)
- Ushakova, V. (2013) 'Painting. Harmony. Beauty', *Peterburgskiy khudozhnik [Petersburg artist]*, 21, pp. 6–19. (in Russian)
- Ushakova, V. (2014) 'Vitaliy Borovik', in: *Vitaliy Borovik: zhivopis', grafika [Vitaly Borovik: and graphic arts]*. St. Petersburg: Russian Academy of Arts; Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I. E. Repin; Museum and Exhibition Center «Petersburg Artist» Publ., pp. 22–30. (in Russian)
- Yakovleva, E.P. (2012), Nin, B. 'Russia — China: On the history of cultural and artistic relations', *Zolotaya palitra: Khudozhestvennyi zhurnal [Golden Palette: art journal]*, 1, pp. 74–77. (in Russian)
- Yakovleva, E.P. (2016) 'Chinese students of a Leningrad university in the 1950s–1960s are hostages of political circumstances', *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizaina: Iskusstvovedenie. Filologicheskie nauki*, 2, pp. 71–77. (in Russian)
- Yakovleva, E.P. (2017), Nin, B. 'Chinese students of the educational painting workshop under the guidance of Professor V.M. Oreshnikova', *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizajna: Iskusstvovedenie. Filologicheskie nauki*, 4, pp. 56–62. (in Russian)
- Zhang H. (2019) 'The boundaries of the «Xie Yi» style in modern oil painting in China (On the issue of cultural mutual influences between China and Russia)', *Novoe iskusstvovedenie [New Art Studies. History, Theory and Philosophy of Art]*, 2, pp. 64–69. (in Russian)



Илл. 1. В.Л. Боровик. Андреевский собор в морозный день. 2010. Холст, масло. 90×100. Собственность художника.



Илл. 2. В.Л. Боровик. Зима в Академическом саду. 2010. Холст, масло. 100×130. Собственность художника.



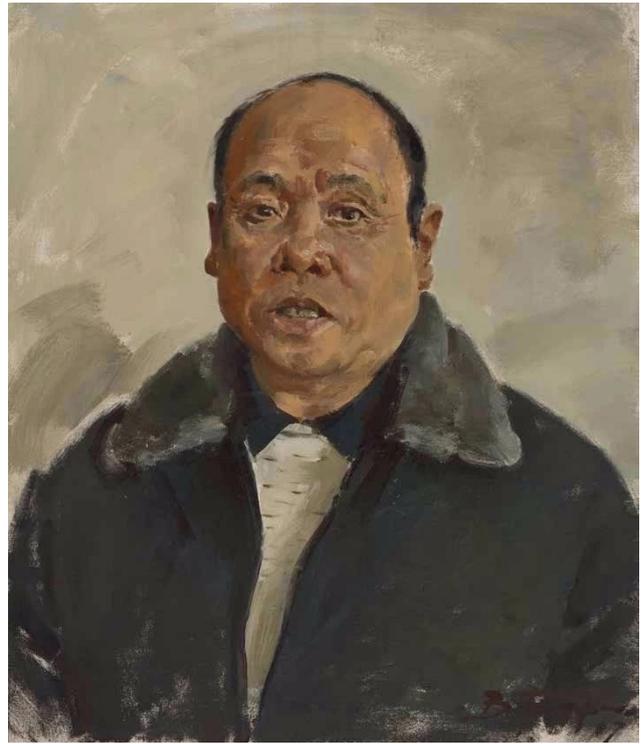
Илл. 3. В.Л. Боровик. Птичий разговор. 2019. Холст, масло. 110х120. Собственность художника.



Илл. 4. В.Л. Боровик. Портрет китайской студентки Синь Юй. 2012. Холст, масло. 120х110. Частное собрание, КНР.



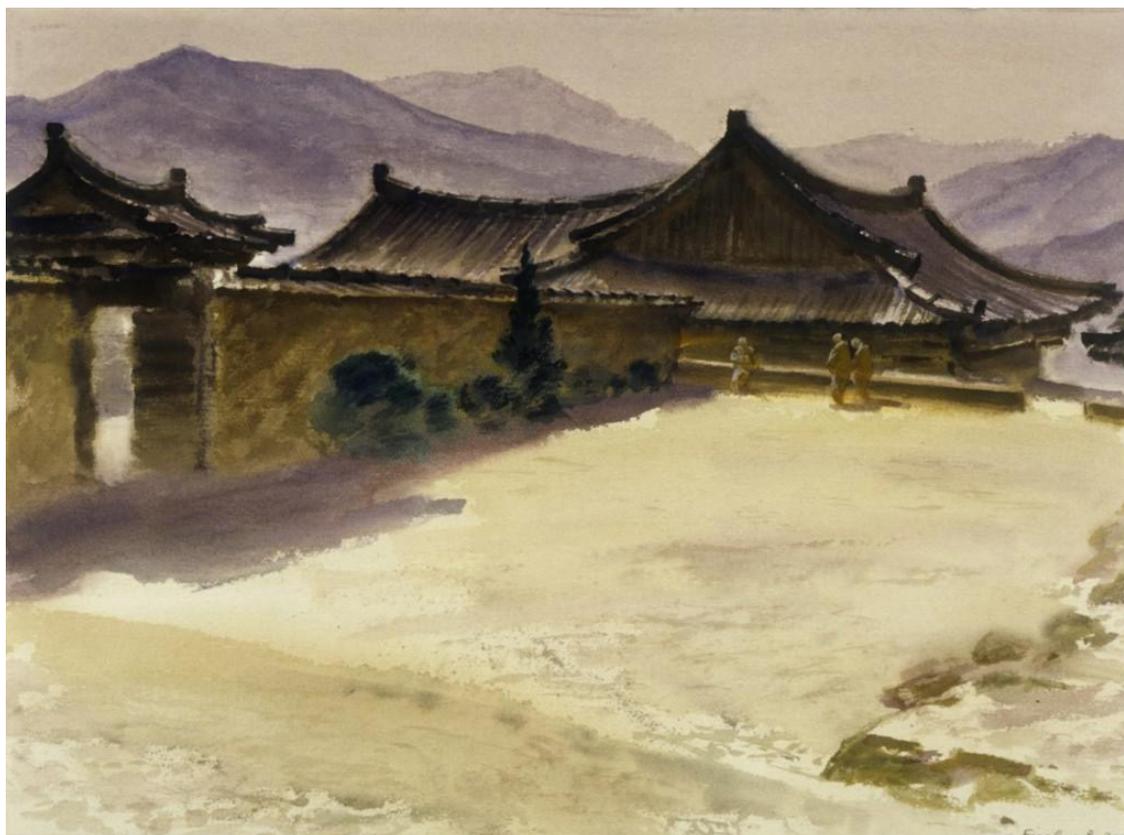
Илл. 5. В.Л. Боровик. Джан. Мужской портрет. 2005. Бумага, сепия. 53×37. Частное собрание, КНР.



Илл. 6. В.Л. Боровик. Портрет Хэ Чжитина. 2007. Холст, масло. 60×50. Частное собрание, КНР.

Илл. 7. В.Л. Боровик. Портрет Ма Дайе. 2014. Холст, масло. 100×80. Частное собрание, КНР.

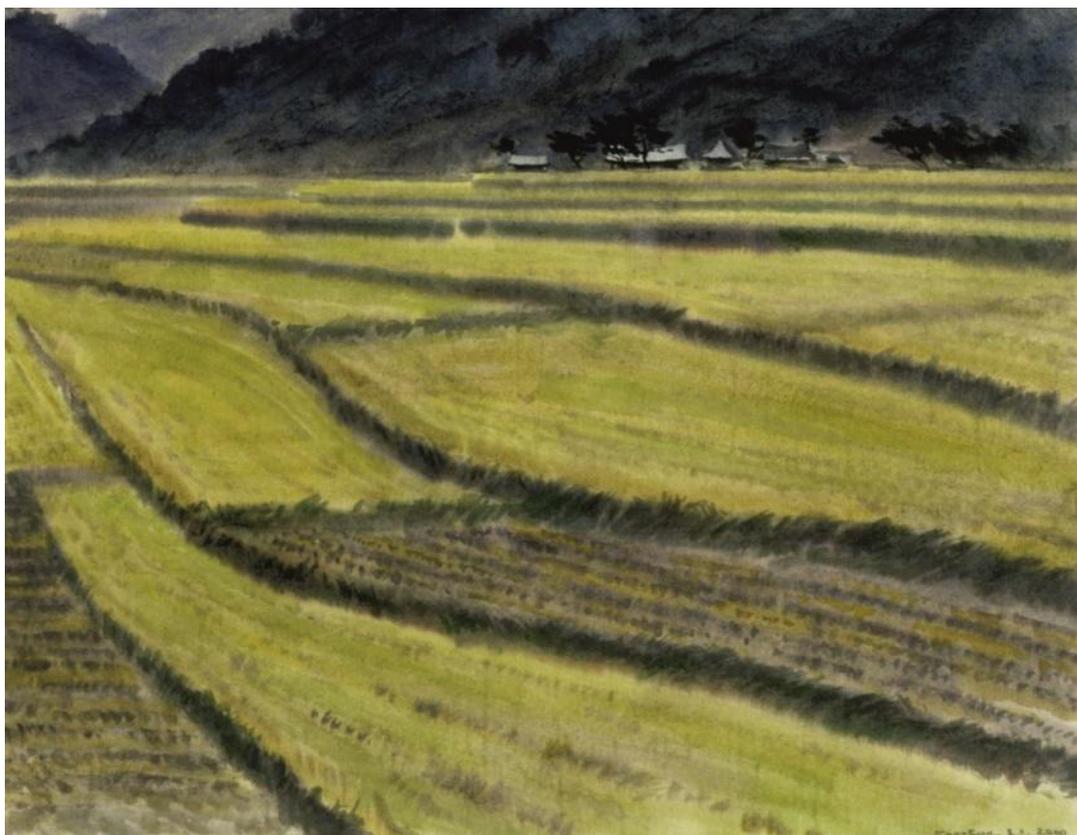




Илл. 8. В.Л. Боровик. Буддийский храм. 2001. Бумага, акварель. 60×75. Собственность художника.



Илл. 9. В.Л. Боровик. В горах. 2001. Бумага, акварель. 50×60. Собственность художника.



Илл. 10. В.Л. Боровик. Золото рисовых полей. 2000. Бумага, акварель. 50×60. Собственность художника.

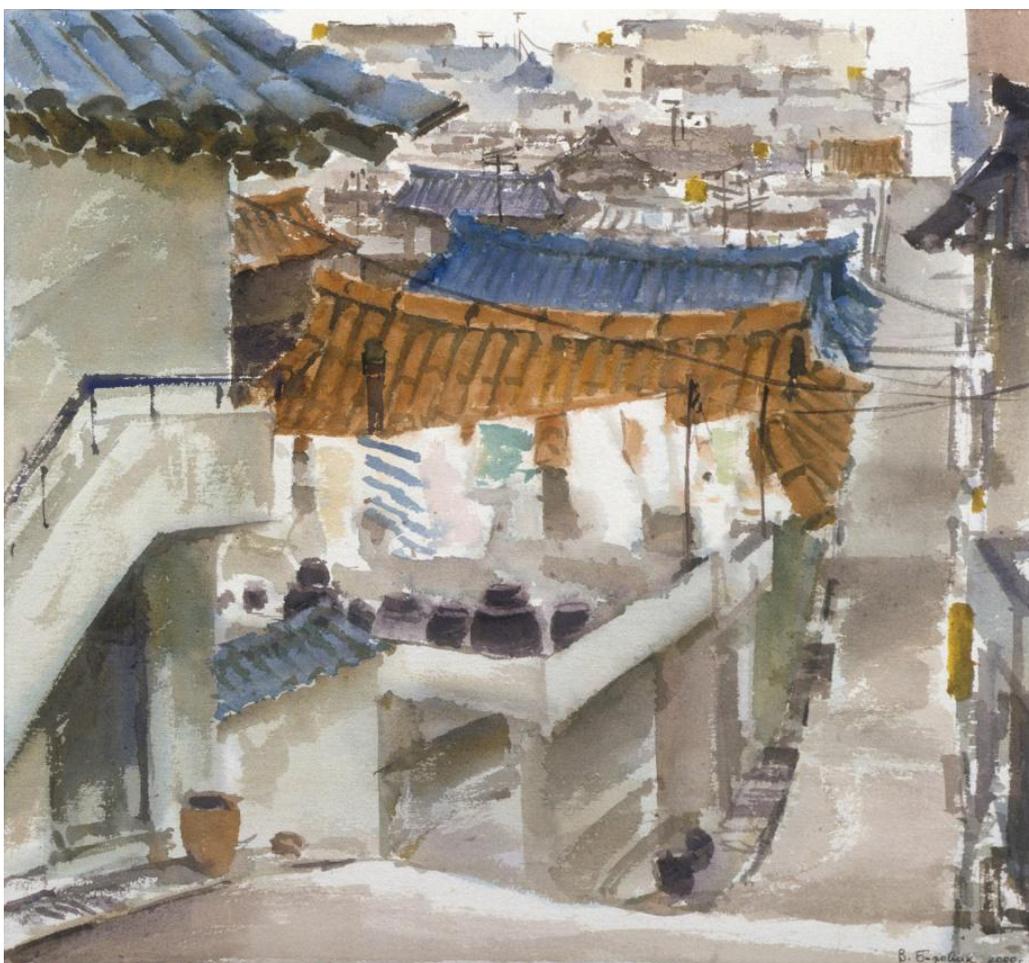


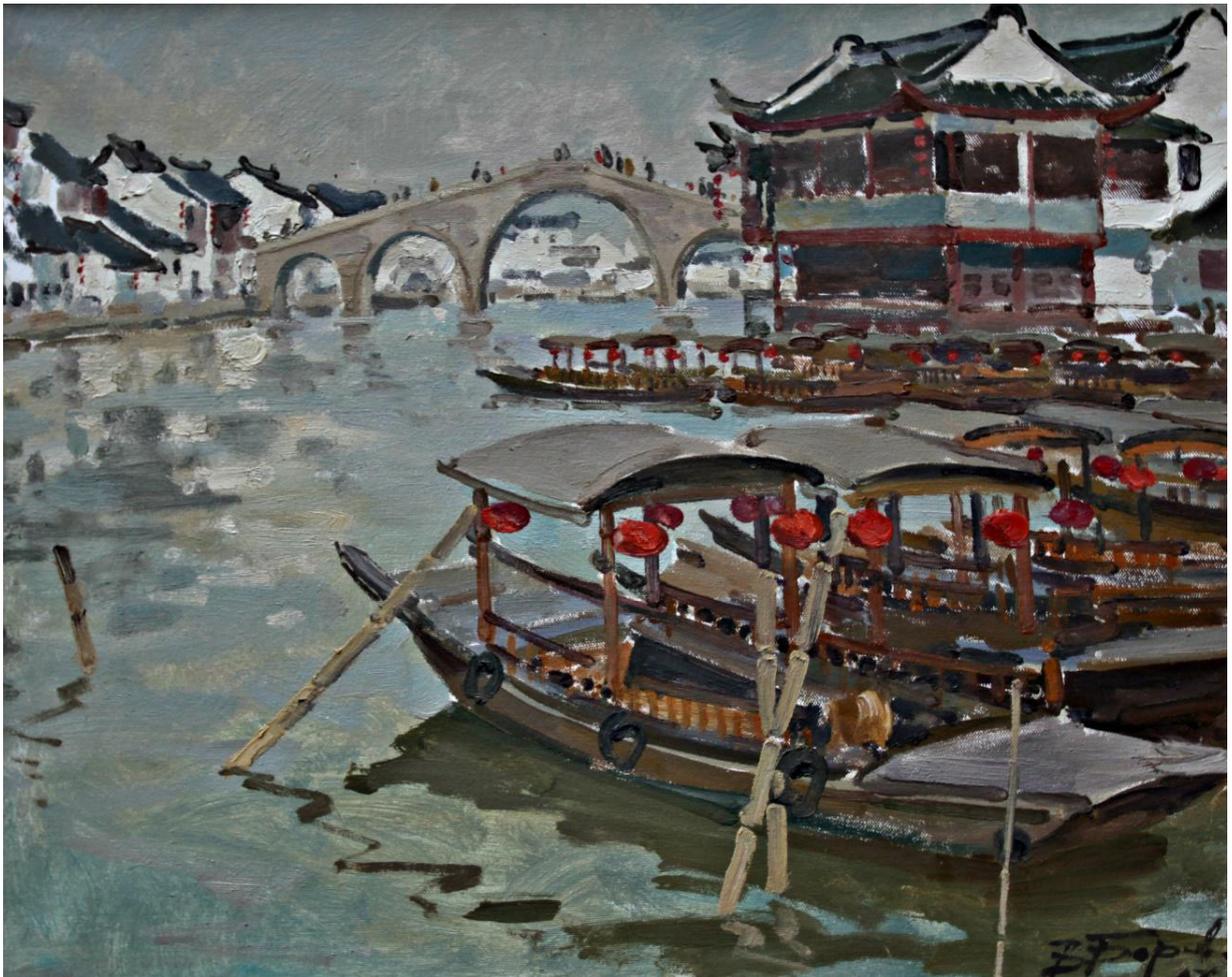
Илл. 11. В.Л. Боровик. На деревенском поле. Южная Корея. 2000. Бумага, акварель. 57×80. Частное собрание. Южная Корея.



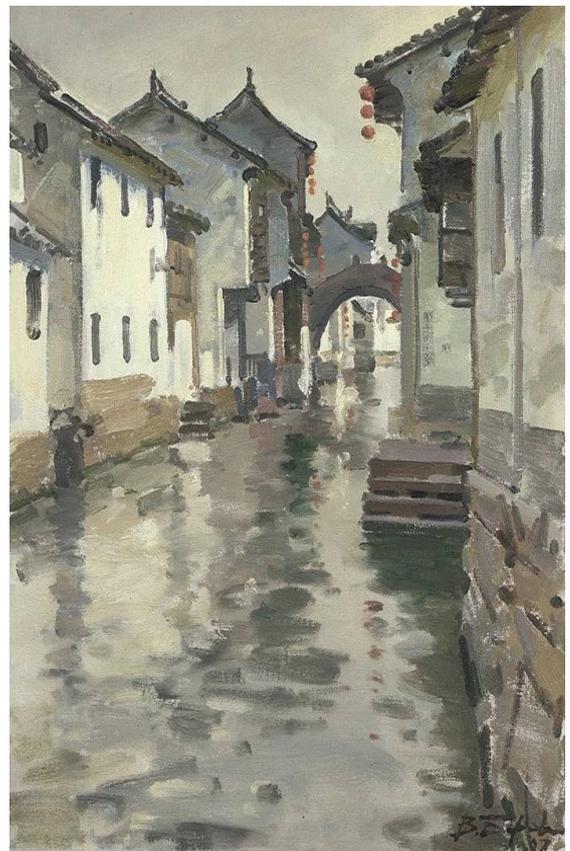
Илл. 12. В.Л. Боровик. В пламени осени. 2001. Бумага, акварель. 74×55. Собственность художника.

Илл. 13. В.Л. Боровик. Улочка старого Тэгу. Южная Корея. 2000. Бумага, акварель. 52×56. Частное собрание. Южная Корея.





Илл. 14. В.Л. Боровик. Гондолы на канале в Китайской Венеции Джозу Джан. 2007. Холст, масло. Частное собрание. Южная Корея.



Илл. 15. В.Л. Боровик. Сучжоу. Китайская Венеция. 2007. Холст, масло. Частное собрание. Южная Корея.