

НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 2 (2020)

NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART
SCIENTIFIC JOURNAL

No. 2 (2020)



Санкт-Петербург, 2020

УДК 7.061
ББК 85.03
Н 72

Приглашенный редактор выпуска – Анна Валентиновна Морозова, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, доцент СПбГУ

Редакционная коллегия:

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

Invited Editor of the Issue – Anna Valentinovna Morozova, Full Doctor in Cultural Studies, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Saint Petersburg State University

Editorial Board:

I. A. Shik (PhD in Art History, Editor-in-Chief, Translation Editor), N. V. Shchetinina (PhD in Art History, Translation Editor), A. V. Rykov (Full Doctor in Philosophy, Associate Professor), S. M. Gracheva (Full Doctor in Art History, Professor), L. Yu. Limanskaia (Full Doctor in Art History, Professor), A. A. Dmitrieva (Full Doctor in Art History, Associate Professor), A. K. Florkovskaia (Full Doctor in Art History, Associate Professor), O. S. Sapanzha (Full Doctor 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), Yu. P. Volchok (PhD in Architecture, Professor), J. I. Arutyunyan (PhD in Art History, Professor), A. S. Iarmosh (PhD in Art History), O. V. Subbotina (PhD in Art History), L. B. Sukina (Full Doctor in History, PhD in Cultural Studies, Associate Professor), A. F. Esono (PhD in Art History), A. R. Magalashvili (PhD in Philology).

Выпуск журнала «Новое искусствоведение» 02/2020 посвящен 70-летию со дня рождения Елены Олеговны Вагановой (13 апреля 1949 – 9 января 1984) – ленинградского искусствоведа, испаниста, доцента кафедры истории искусства ЛГУ (СПбГУ), талантливого педагога, автора фундаментальной монографии о Б. Э. Мурильо. В выпуск вошли статьи, посвященные искусству Востока, раннехристианскому искусству, зарубежному искусству Ренессанса и Нового времени, искусству и художественной культуре России XVIII–XX вв.

Issue of the magazine “New Art Studies” (02/2020) is dedicated to the 70th anniversary of the birth of Elena Olegovna Vaganova (April 13, 1949 – January 9, 1984) – Leningrad art historian, researcher in Spanish art, associate professor of the Department of Art History at Leningrad State University (St. Petersburg State University), talented teacher, author of the fundamental monograph on B. E. Murillo. The issue includes articles devoted to the art of the East, Early Christian art, foreign art of the Renaissance and Modern times, art and culture of Russia in the 18th – 20th centuries.

**Новое искусствоведение. 2020. № 2. СПб: Фонд «Новое искусствоведение». 144 с.
New Art Studies. 2020. No. 2. St. Petersburg: “New Art Studies” Foundation. 144 p.**

Издатель

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

Publisher

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

Контакты редакции

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

Editorial contacts

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

Редакционная подготовка

Анна Валентиновна Морозова, Артем Ревазович Магалашвили,
Филипп Сунилович Бастиан, Ида Александровна Шик,
Наталья Владимировна Щетинина

Editorial preparation

Anna Valentinovna Morozova, Artem Revazovich Magalashvili,
Philipp Sunilovich Bastian, Ida Aleksandrovna Shik,
Nataliia Vladimirovna Shchetinina

Дизайн и верстка

Екатерина Дмитриевна Швайкова
metallica21.11@yandex.ru

Journal Design

Ekaterina Dmitrievna Shvaykova
metallica21.11@yandex.ru

© Авторы статей
© Фонд «Новое искусствоведение»

В оформлении обложки использована работа: Бартоломе Эстебан Мурильо. Лестница Иакова. Фрагмент. 1665–1670. Холст, масло. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020.

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

От редакции	5	Editorial board	5
Искусство Востока		Art of the East	
М. В. Козловская. Фрагмент статуи бодхисаттвы из коллекции Государственного Эрмитажа (о линейном, пластическом и живописном в китайском искусстве)	6	M. V. Kozlovskaja. Fragment of a Bodhisattva Statue from the Collection of the State Hermitage Museum (On Linear, Plastic, and Pictorial Aspects in Chinese Art)	6
Н. Н. Воробьева. Памятники испано-мавританского искусства собрания Государственного Эрмитажа в контексте русской культуры XIX века	13	N. N. Vorobieva. Artefacts of Hispanic-Moresque Art in the Context of Russian Culture of the 19th Century	13
Раннехристианское искусство		Early Christian art	
О. В. Ошарина. Античное наследие в искусстве христианского Египта (по материалам тканей из собрания Эрмитажа)	32	O. V. Osharina. Hellenistic Influence on the Art of Christian Egypt (Based on the Textiles from the Hermitage Collection)	32
Зарубежное искусство эпохи Ренессанса и Нового времени		Foreign Art of the Renaissance and Modern Times	
Е. А. Кононенко. Себастьяно дель Пьомбо и «Большой стиль» живописи Рима 1510–1520-х гг.	40	E. A. Kononenko. Sebastiano del Piombo and the “Grand Style” of the Roman Painting in the 1510–1520s	40
С. К. Савватеев. Иконография картины Эль Греко «Апостолы Петр и Павел» из собрания Государственного Эрмитажа	44	S. K. Savvateev. Iconography of “St Peter and St Paul” by El Greco from the Collection of the State Hermitage Museum	44
В. З. Бун. Испанский королевский конный портрет во второй половине XVII столетия	54	V. Z. Bun. The Spanish Royal Equestrian Portrait in the Second Half of the 17th Century	54
М. М. Прохорцова. Испанский ретабло и скульптура «Мертвого Христа»	60	M. M. Prokhortsova. Spanish Reredos and Dead Christ Sculpture	60
В. О. Статкевич. Испанский художественный заказ и Давид Тенирс Младший	67	V. O. Statkevich. Spanish Art Commission and David Teniers the Younger	67
Л. В. Ляхова. Мейсенский фарфор с росписью по гравюрам Я. Хофнагеля: пантеизм XVI века и его трансформация в рамках культурного универсума XVIII столетия	73	L. V. Liachkova. Meissen Porcelain with Paintings after Engravings by J. Hoefnagel: 16th Century Pantheism in the 18th Century Culture	73
Искусство и художественная жизнь России XVIII–XX вв.		Art and Culture of Russia in the 18th – 20th Centuries	
И. Н. Барина. «Райские» ворота Петропавловской крепости Санкт-Петербурга	78	I. N. Barinova. Gates of Paradise In the Peter and Paul Fortress in Saint Petersburg	78
Т. Б. Семенова. «Стеклянный» столик из сокровищницы Екатерины II	88	T. B. Semenova. “Glass” Table from the Catherine the Great Treasury	88
Н. А. Бондарева. История коллекционирования портретной живописи на Дону и перспективы ее экспонирования	93	N. A. Bondareva. The History of Collecting Portrait-Painting in the Don-River Region and the Prospects of Its Exhibiting	93
Е. И. Карчева. Произведения Антонио Росетти и Томмазо Солари на сюжет романа Виктора Гюго «Собор Парижской богородицы» в собрании Эрмитажа	102	E. I. Karcheva. Works of Antonio Rossetti and Tommaso Solari on the Plot of the Novel “Notre Dame De Paris” by Victor Hugo in the Hermitage Collection	102
Б. М. Кириков. Храм Воскресения Христова в Санкт-Петербурге и концепция национального возрождения в русской архитектуре конца XIX века	110	B. M. Kirikov. The Cathedral of the Resurrection of Christ in Saint Petersburg and a Concept of National Renaissance in Russian Architecture at the End of the 19th Century	110
Н. В. Филичева. Влияние «Русских сезонов» и «Русских балетов» Дягилева на мировое искусство XX века и развитие стиля Ар Деко	116	N. V. Filicheva. The Influence of Diaghilev’s Saisons Russes and Ballets Russes on the 20th Century World Art and Art Deco Style	116
М. Л. Макогонова. Джованни Баттиста Пиранези и «бумажная архитектура» Ноя Тротского	128	M. L. Makogonova. Giovanni Battista Piranesi and Noah Trotsky “Paper Architecture”	128
Методология обучения истории искусства		Art History Teaching Methodology	
Е. В. Логачева. Познание мира через искусство: музейный проект для детей с нарушением слуха	136	E. V. Logacheva. Knowing the World through Art: Museum Project for Children with Hearing Loss	136

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

Тематика издания

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

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

Периодичность выхода журнала — 4 раза в год.

Плата за публикацию не взимается.

Редакционная этика издания

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

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

Порядок рассмотрения и рецензирования статей

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

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

Subject matter of journal

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

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

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

The publishing in journal is free of charge.

Editorial ethics of the journal

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

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

The order of consideration and review of articles

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



От редакции

**ЕЛЕНА ОЛЕГОВНА
ВАГАНОВА
(1949–1984)**

Выпуск журнала «Новое искусствознание» 02/2020 посвящен 70-летию со дня рождения ленинградского искусствоведа, испаниста, доцента кафедры истории искусства Ленинградского государственного университета (ныне Санкт-Петербургский государственный университет) Елены Олеговны Вагановой (13 апреля 1949 – 9 января 1984).

Елена Олеговна прожила очень короткую жизнь — всего 34 года, но сделать успела удивительно много: благодаря ее публикациям был совершен настоящий прорыв в изучении испанского искусства XV–XVI вв., ею была ликвидирована лакуна в исследовании такого яркого явления в испанском искусстве «Золотого века», как творчество Бартоломе Эстебана Мурильо. Ею были воспитаны десятки учеников, ставших хранителями музейных собраний, педагогами, экскурсоводами, научными сотрудниками и свято хранящими память о своем Учителе. Е. О. Ваганова оставила добрый след в сердцах всех студентов и преподавателей кафедры истории искусства 1970-х – 1980-х гг. и в сердцах всех тех, кто с ней соприкасался, дружил или сотрудничал.

В выпуске представлены статьи учеников Е. О. Вагановой, учеников ее учеников, друзей и коллег. В специальном приложении к изданию опубликован мемориальный материал о личности Е. О. Вагановой и кафедре истории искусства ЛГУ того периода, когда она там работала, а также уникальные фотографии из личных архивов.

Жизнь раскидала всех по разным учреждениям. Кто-то работает в Эрмитаже, кто-то в других музейных и научных организациях, кто-то в университетах, кто-то продолжает заниматься искусствоведением в часы, выкроенные от работы не по специальности. Чем бы каждый из нас ни занимался, мы всегда помним те уроки по методологии научной работы, которые были усвоены нами у Елены Олеговны, в любой нашей деятельности нас поддерживает память о ее внимании к нам как к личностям и желание хоть отчасти соответствовать тем надеждам, которые она когда-то на нас возлагала, вкладывая в нас свою душу.

*Приглашенный редактор выпуска журнала
«Новое искусствознание» 02/2020
доктор культурологии, кандидат искусствоведения
Анна Валентиновна Морозова*

Козловская Марина Вадимовна, искусствовед, ведущий методист. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. mashakoz@hermitage.ru

Kozlovskaja, Marina Vadimovna, art historian, leading methodologist. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. mashakoz@hermitage.ru

ФРАГМЕНТ СТАТУИ БОДХИСАТТВЫ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА (О ЛИНЕАРНОМ, ПЛАСТИЧЕСКОМ И ЖИВОПИСНОМ В КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ)

FRAGMENT OF A BODHISATTVA STATUE FROM THE COLLECTION OF THE STATE HERMITAGE MUSEUM (ON LINEAR, PLASTIC, AND PICTORIAL ASPECTS IN CHINESE ART)

Аннотация. Статья посвящена анализу скульптурного фрагмента из коллекции Эрмитажа — голове крупномасштабной статуи бодхисаттвы. Фрагмент, датированный VIII в., был привезён Второй Русской Туркестанской экспедицией под руководством С. Ф. Ольденбурга из знаменитого буддийского пещерного монастыря Могао ку (Дуньхуан). Автор статьи, учитывая изначальный контекст бытования произведения, анализирует памятник именно исходя из его восприятия *in situ*. В частности, размеры эрмитажной вещи говорят о том, что голова эрмитажного бодхисаттвы располагалась значительно выше уровня голов верующих, которые должны были смотреть на него снизу вверх. Источники света также находились внизу. При подобных условиях (пониженная точка зрения и освещение снизу) впечатление от созданного образа меняется кардинально по сравнению с впечатлением от вещи, расположенной в музейной витрине (на уровне глаз зрителя и при освещении сверху). В этом контексте должно измениться и осмысление выбранных мастером художественных приёмов, использованных для создания определённого эффекта, поскольку при изменении ракурса и освещения пропорции в восприятии объёмной вещи визуально меняются. Анализ памятника, проведённый с учётом контекста его бытования — пониженная точка зрения зрителя, направленный снизу свет — приводит к выводам о сознательном использовании и тщательном продуманном исполнении мастером целого ряда приёмов. Несмотря на то, что эти приёмы встречаются и в более ранние периоды, и в других культурах, их отбор, совокупность и характер исполнения подчинён достижению главной цели: произвести мощное впечатление на зрителя в полутьме зала пещеры. Реконструкция изначального восприятия памятника, произведённая в статье, позволяет увидеть и понять его истинный смысл и по достоинству оценить использованные при его создании художественные приёмы.

Ключевые слова: Могао; Дуньхуан; скульптура; династия Тан; визуальное восприятие; ракурс; моделировка формы; С. Ф. Ольденбург.

Abstract. In this article, the author analyzed a sculptural fragment from the Hermitage Museum collection — it is the head of a rather big clay statue of a bodhisattva. The Second Russian Turkestan expedition (1914–1915) led by the famous scholar Sergei Oldenburg brought the fragment, dated to the 8th century, from the world-known Buddhist cave monastery of Mogao ku (Dunhuang). The author of the article studied the context of the object's original existence in a cave temple. Therefore, she analyzed the monument in the context of its perception *in situ*. The size of the fragment suggests that the head of the Hermitage bodhisattva was located significantly above the level of the heads of the worshippers, who were supposed to look up at the sculpture from below. The light sources also were at a low level. In such conditions (a lowered point of view and lighting from below), the impression that the statue made on believers in a hall of a cave temple was completely different from the perception of the object in the museum showcase (at the level of the viewer's eyes and with the even light coming from above). In this context, the understanding of the artistic techniques chosen by the master should also change, since the angle of viewing and a direction of light differ. Hence, the proportions of any three-dimensional object also change in the viewer's visual perception. In the analysis of the Hermitage fragment, the author took into consideration the context of its original existence. The result showed that the artist made a conscious choice and thoughtfully executed a number of techniques and methods, which have existed in other cultures and could be traced back to earlier periods. The master used methods in order to achieve the main goal: to create a powerful impression on viewers in the dusk of the cave temple.

Keywords: Mogao; Dunhuang; sculpture; Tang dynasty; visual perception; visual effect; foreshortening; form modeling; S. F. Oldenburg.

Елена Олеговна Ваганова, в память о которой мы придумали этот сборник, учила нас с первого курса — и учила многому. Именно на её занятиях и лекциях мы впервые услышали о Вёльфлине. И невзирая на то, какой темой занимались, даже уговорили преподавателей разнести спецсеминары по дням недели и записывались на оба — и к ней, и к Валентину Александровичу Булкину. И наверное, именно эти занятия, доклады на них, обсуждения докладов — иногда суровые — научили нас очень многому; и слы-

шать мнение других, и уметь доказательно отстаивать своё. Мы учились у неё как профессиональной, так и человеческой бескомпромиссности в принципиальных вопросах. Но главное — учились *видеть* и понимать, что значит *видеть* в профессиональном смысле. В память о том времени, когда нас учили не только *истории* искусства, но основам профессии искусствоведа, когда несмотря ни на что можно было многое, и с вечной благодарностью и любовью к учителям написана эта небольшая работа.

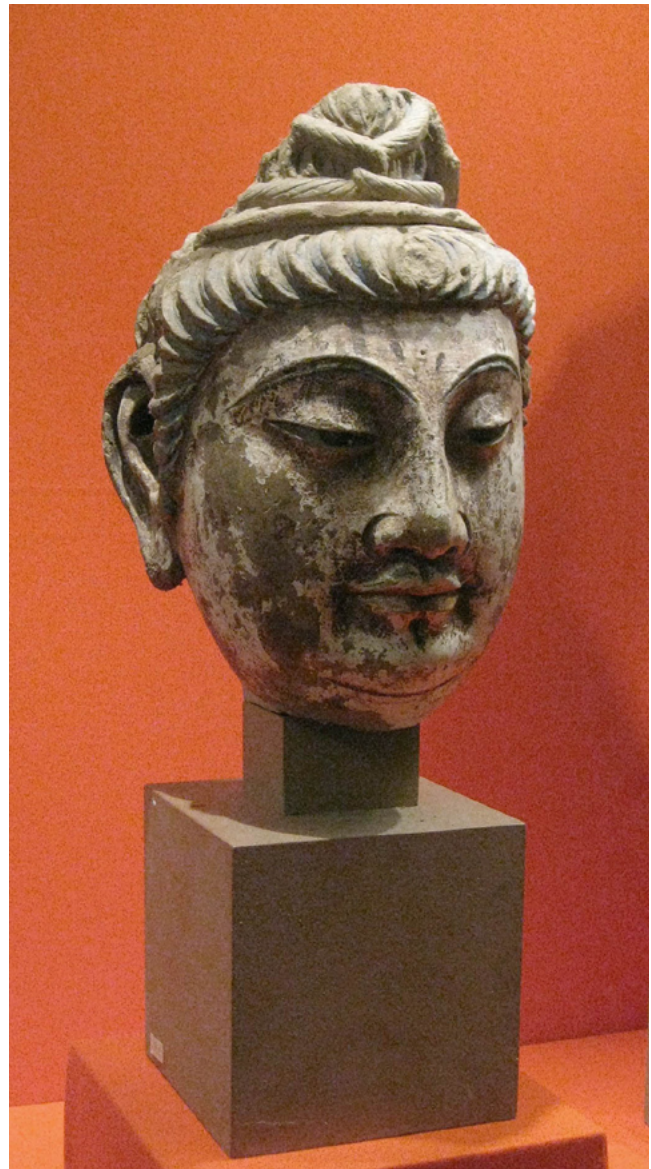
В Государственном Эрмитаже хранится интересный памятник, привезённый Второй Русской Туркестанской экспедицией под руководством С. Ф. Ольденбурга из знаменитого буддийского пещерного монастыря Могао ку¹: это голова — фрагмент крупномасштабной статуи бодхисаттвы (инв. № ДХ-15) (Илл. 1). Памятник был опубликован несколько раз; последняя эрмитажная публикация появилась в 2008 г.: в каталоге выставки «Пещеры тысячи будд» дано чрезвычайно краткое описание — всего три строки [10, с. 268]. Скульптура датирована VIII веком. Некоторые авторы относят эрмитажный фрагмент к более узкому периоду — так называемой Высокой Тан (Шэн Тан; 712–755²) как вещи, отражающей достижения в искусстве этого периода [4, с. 54]. Упоминания памятника и датировка его временем расцвета Тан в различного рода обзорах эрмитажной коллекции оставляют ощущение пересказа устных оценок, передающихся из поколения в поколение, и, возможно, восходящих к началу XX в. Кажется, сегодня ещё никто доказательно, на основе стилистического или иного анализа, не сузил рамки датировки с более широкой эрмитажной (VIII в.) до более узкой (Шэн Тан), подтвердив высокую оценку художественных качеств памятника. Авторы ограничиваются констатацией принадлежности этого памятника к разряду значительных — без какой-либо конкретики. Краткие упоминания встречаются в нескольких публикациях китайских диссертационных исследований, посвящённых коллекции Дуньхуана³ в собрании Эрмитажа, которые можно охарактеризовать скорее как обзорные и научно-популярные. В этом отношении типичен фрагмент из статьи Жэня Ланьсиня: «...Стилистический анализ показывает, что наличие таких признаков, как плавный переход рисунка дуг бровей к переносице, резко очерченные ноздри и плотно сомкнутые губы, а также высокая одухотворённость образа, дают основания датировать скульптурную голову бодхисаттвы периодом Шэн Тан. В величественном и умиротворённом взоре бодхисаттвы читаются величие духа и та высшая мудрость, которой были пронизаны немеркнущие образцы буддийского искусства периода его расцвета» [4, с. 55].

Однако в эрмитажном памятнике действительно есть нечто, что не сводится к «плавному переходу рисунка дуг бровей к переносице»: не случайно именно его фотография была помещена на суперобложку первого тома издания «Памятники искусства Дуньхуана в коллекции Эрмитажа» [9].

Итак, эрмитажный фрагмент представляет собой голову скульптуры — по всей видимости, изображение бодхисаттвы: об этом говорит причёска с высоким узлом, перевитым шнуром, и характер изображения волос⁴ — отсутствие традиционных для будд завитков. Есть утраты: шея не сохранилась — излом проходит сразу под подбородком; отсутствуют затылочная и теменная части головы; от узла волос сохранилась только фронтальная часть. Однако утраты позволяют видеть материал и структуру: полая внутри голова вылеплена из лёссовой глины, замешанной с рубленой соломой. Из-за повреждений невозможно понять, принадлежал ли эрмитажный фрагмент отдельно стоящей скульптуре или же примыкавшей к стене статуе, с фронтальной стороны передающей объём полностью, но с формальной точки зрения и в европейской терминологической традиции представляющей собой рельеф, плоский с тыльной стороны и не обработанный, как это часто делали, если скульптура примыкала к стене вплотную. Считается, однако, что в танское время подавляющее большинство скульптурных изображений представлено отдельно стоящими фигурами, рельефные изображения практически исчезают, а «техника лепки становится лучше» [13, с. 380].

Лицо бодхисаттвы было покрыто белой глазурью, ныне местами изменившей цвет, потрескавшейся, с частичными выпадениями слоя, но до сих пор сохранившей блеск в отдельных местах (область губ, подбородок). Волосы в соответствии с каноном окрашены синей краской; в местах выпадения красочного слоя видно, что она была нанесена на белый слой (грунта?). Так же были сделаны и губы: красный слой наносился поверх белого (Илл. 2).

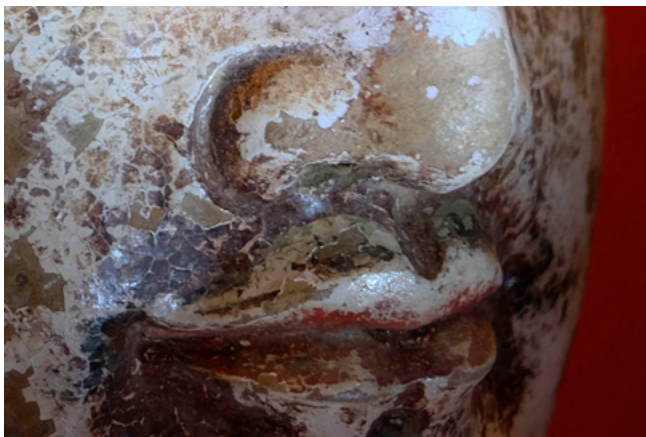
Размер головы⁵ позволяет говорить о том, что скульптура была крупноформатной. Как правило, скульптурные группы в храмах-пещерах располагались на возвышениях — подиум-



Илл. 1. Голова бодхисаттвы. VIII в. Глина, лёсс, роспись.
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотографии М. В. Козловской

ного ли характера или в высеченной в толще камня алтарной нише, пол которой был всегда выше (иногда значительно), чем пол самого помещения. Статуи будд изображались сидящими на тронах разной высоты, а сопутствующие бодхисаттвы — стоящими или сидящими на небольших платформах или возвышениях, часто в форме стилизованных лотосов (например, [20, р. 45, 59, 65; 18, р. 132–134] и др.). В любом случае, размеры эрмитажной вещи, как и расположение групп скульптур на возвышении, говорят о том, что голова эрмитажного бодхисаттвы располагалась значительно выше уровня голов верующих, которые должны были смотреть на него снизу вверх. Поэтому и наш памятник следует рассматривать именно таким образом: с пониженной точки зрения, при которой и возникает «правильный» ракурс (Илл. 3).

Источники света (масляные светильники, возможно, факелы) в тёмных храмовых пещерах располагались на уровне не выше ступней изображений божеств (неважно, в центре, справа или слева, но главное — *внизу*). При этих условиях (пониженная точка зрения и освещение снизу) впечатление от созданного образа меняется кардинально по сравнению с впечатлением от вещи, расположенной в музейной витрине (на уровне глаз зрителя и при освещении сверху). В этом контексте должен измениться и анализ выбора мастером ряда художественных приёмов и использования их для создания определённого эф-



Илл. 2. Голова бодхисаттвы. Деталь

факта, поскольку при изменении ракурса пропорции визуально меняются. Когда лицо зрителя находится на одном уровне с головой бодхисаттвы, лоб кажется выше, нос — длиннее; брови с точки зрения композиции оказываются ближе к центру овала лица, нежели должны быть при взгляде снизу; линии бровей при таком пропорциональном соотношении резко выделяются формой, размером и цветом на фоне крупных поверхностей лица (Илл. 4). Вероятно, поэтому и в приведённой выше цитате, и в каталоге [10, с. 268] даже фрагментарное описание начинается именно с бровей. Брови выполнены в глубоком контррельефе и на объёмном, без какого либо уплощения лице, приковывают внимание приёмом выполнения: моделированные в полном объёме другие черты лица кажутся противоречащими контррельефу бровей — сочетание, по меньшей мере странное, если не невозможное в классическом европейском искусстве. Если учесть направление света снизу, сочетание объёма с контррельефом становится понятным и оправданным: будь брови выполнены в рельефе, их тень ложилась бы на лоб, а идущий снизу живой колеблющийся свет создавал бы ощущение если не нахмурившегося лица, то движений там, где их не должно быть в соответствии с буддистской идеей — идеей о безмятежном спокойствии по достижении определённого состояния, в нашем случае — состояния бодхисаттвы. При пониженной же точке зрения визуально уменьшаются высота лба и длина носа, начинает отчётливо читаться точное соотношение и взаимозависимость между собой нескольких плавно изгибающихся линий — линии роста волос, линии бровей и линии нижнего края верхних век (Илл. 5). Становится ясно видимой округлая линия



Илл. 3. Голова бодхисаттвы

под подбородком, которая, если её мысленно продолжить, в области висков сомкнулась бы с концами бровей по бокам лица. Эта воображаемая линия в восприятии словно «отсекает» часть щёк, делая лицо более узким, и, направляя внимание на центральную часть лица, делает его подобным мандале, схема которой строится именно на соотношении концентрических кругов.

Углубления бровей полностью покрыты чёрной краской, слегка выходящей снизу и сверху за пределы очертаний каждой брови — очертаний, созданных стыком условных «плоскостей» поверхности лба и верха века. Выход чёрной краски за пределы углубления бровей явно был сделан намеренно, о чём свидетельствует ровный край контура (Илл. 6). Это могло быть обусловлено необходимостью корректировки цветом, а не резцом, пропорций отдельных черт в пределах конкретного лица — в соответствии с замыслом мастера о том впечатлении, кото-



Илл. 4. Голова бодхисаттвы

рое должно производить лицо бодхисаттвы. В пещерных храмах соединение росписей, полностью покрывавших стены, рельефов и скульптуры в полной мере соответствовало тому, что определяется как синтез искусств. Использование методов разных видов искусства в одном произведении соответствовало явно выраженному в ряде пещер стремлению к соединению, говоря современным языком, 2D и 3D — объёма и плоскости, живописи и скульптуры — и введению в этот искусственно созданный мир мира реального. Другими словами, была поставлена и во многом решена с помощью отбора определённых средств художественной выразительности одна из основных задач искусства. И эрмитажный фрагмент — пример того, как воплощён не на плоскости, а в скульптуре «второй закон живописи *гуфа юнби* — структурный метод пользования кистью, <...> [который] означает выразительность контурной или моделирующей форму линии» [5, с. 74]. Заполнение бровей цветом лишь подчёркивает постулат, известный в китайском искусстве уже в Танское время — особенно если речь идёт о Шэн Тан, когда, например, жил и работал Ван Вэй (699–759) — о линии, становящейся пятном.

Намеренное, на мой взгляд, использование глубоко продуманных приёмов в расчёте заранее на будущую пониженную точку зрения совпадает и с одним из принципов построения пространства в китайской пейзажной живописи — «на гору»⁶. Именно так, снизу вверх должен смотреть человек на бодхисаттву, достигшего определённой стадии духовного перерождения. Перефразируя слова Е. В. Завадской из её классического труда «Эстетические проблемы живописи старого Китая», можно сказать, что приёмы и принципы, разработанные в китайской живописи «в соответствии со строгой системой передачи пространственного мира на двухмерную плоскость» [5, с. 183], используются здесь для создания определённых эффектов на изогнутой поверхности трёхмерной скульптуры. Для простого же верующего, а не для художника, заинтересованного в том, чтобы понять, каким именно приёмом создаётся то или иное впечатление, «чернота в тени» была нерасчленима на компоненты и создавала в полутёмной храмовой пещере ощущение цельной, ясной и чётко читающейся линии.

Эту точку зрения подтверждает, как ни странно, идущая вертикально через область виска полоса глины — скорее всего, обмазка шва (возможно, след старой реставрации) между половинами головы, по справедливому мнению М. Л. Рудовой⁷, отформованными в матрице [10, с. 268]. Этот шов раскрывает последовательность действий в создании такого рода скульптур и их частей. Возможно, необходимость формовки была вызвана не только целью упростить работу при создании парного образа — второго бодхисаттвы, симметрично стоявшего у центральной фигуры будды, но и для обжига отдельных, наиболее значимых частей скульптуры. После формовки следовала корректировка ножом или резцом, о чём говорят достаточно резкие изломы на стыке углублений бровей с плоскостью лба и с поверхностью подбровной дуги, а также аналогичным образом сделанные линии у крыльев носа. Необходима была и корректировка углублений глаз — для последующего завершения образа цветом. При взгляде «лицом к лицу» и освещении сверху создаётся впечатление почти закрытых глаз, которые в тени полуопущенных век кажутся тёмной щелью и дают ощущение полусна (Илл. 1, 4). Только при взгляде снизу и должном, также снизу, освещении видно, насколько точно продуманы и выполнены детали глаз и век. Край верхнего века явно проработан резцом и под линией роста ресниц окрашен чёрным. Край нижнего века не окрашен вовсе: замену чёрной линии создаёт тень от выступа нижнего века над поверхностью глаза при подсветке снизу (Илл. 7). Именно эта деталь говорит о том, что мастер сознательно учитывал направление света: без «подводки» чёрным верхнего века тень от нижнего на поверхности глазного яблока давала бы неправильные акценты в восприятии, создав ощущение опущенных век и, как следствие, тяжёлого взгляда.

Китайские авторы считают, что в танское время мастера уже делали поправку на расположение зрителя и учитывали ракурс. Так, говоря о «Большой южной статуе Будды» высотой 26 м, возведённой в 721 г. (пещера № 130), профессор Ж. Синьцзян отмечает, что мастер «намеренно исказил пропорции головы и остального тела, увеличив черты лица, что благодаря игре света и тени позволило придать лицу большую ясность и чёткость. Наблюдатель, стоящий у основания статуи, видит длинные глаза и брови, уголки губ и пухлые щёки, такой эффект ещё больше увеличивает полное достоинства и жалости⁸ лицо Будды» [13, с. 385].

Глазам также уделено пристальное внимание мастера: художник акцентирует центральную часть глазного яблока лёгкой выпуклостью; в середине радужной оболочки почти чёрного цвета тоном темнее намечен едва различимый зрачок. Эта деталь сделана настолько тщательно, что, в отличие от остальной поверхности лица, не покрылась краquelюром, и до сих пор сохранился блеск поверхности. Очевидно, что мастер прекрасно знал закон отражения: сверкающий блик на поверхности глаза перемещался в зависимости от местонахождения и движения молящегося; у верующего создавалось ощущение, что взгляд божества всегда направлен на него, и что зрительный контакт — знак общения — никогда не утрачивается. Этот приём был известен издревле во многих регионах Евразии — достаточно вспомнить вставки из полированного камня или из стекла в



Илл. 5-7. Голова бодхисаттвы. Детали

качестве центра глаза в разных культурах, например, в классической античности. Один из множества ранних примеров — пальмирский погребальный рельеф, так называемая Пальмирская красавица (“The Beauty of Palmyra”) (Илл. 8)⁹ из Новой Глиптотеки Карлсберга (Копенгаген)¹⁰, представляет особый интерес, так как именно в этом изображении есть совокупность приёмов, присутствующих и на эрмитажном фрагменте. Рельеф



Илл. 8. Пальмирская красавица (The Beauty of Palmira). 190–210. Известняк, роспись, позолота. Новая Глиптотека Карлсберга, Копенгаген, Дания. Фотография Е. Нечаевой

был раскрашен (анализ показал следы жёлтой и красной охры, марены, чёрного угля и позолоты), в углубления в глазах и на поверхности рельефных украшений были добавлены вставки из камня или стекла. Брови выполнены не в выпуклом рельефе, а тонкими врезными линиями, и даже крылья носа акцентированы резцом. В обоих памятниках (пальмирском и эрмитажном) использованы не только те же самые приёмы (цвет, вставки, сочетание объёма и врезанных или углублённых линий), но совпадает и их совокупность. Однако интересны различия в понимании и применении этих конкретных приёмов мастерами исходя из разных целей: в случае с пальмирским рельефом — запечатлеть «историю жизни», в случае с эрмитажным памятником — произвести неизгладимое впечатление на молящегося от непосредственного, «живого» общения с божеством. Это выражается в конкретном исполнении приёмов: и в цветовом решении, и в пропорциях черт лица, в разной степени проработанности деталей и пр. Совершенно очевидно, что все детали, все средства художественной выразительности в эрмитажном фрагменте статуи бодхисаттвы продумывались заранее в расчёте именно на то, что сегодня мы называем контекстом бытования памятника. В полутьме храмовой пещеры на гладком белом лице выделялись и создавали впечатление движения в колеблющемся свете живого огня яркие глаза под ясной высокой линией бровей, вторящей линиям акцентированных чёрным верхних век. Прихот-

ливая игра света и тени на более мелких пластических формах в области крыльев носа, округлых впадин ноздрей и рта со слегка изгибающимися наверх уголками, мерцающий свет, который играл на поверхности тщательно моделированного рельефа мягких губ, делали их в восприятии верующего словно слегка трепещущими, готовыми к мимолётной лёгкой улыбке или к тому, чтобы открыться для слов утешения и надежды — всё это создавало впечатление лица идеального существа, достигшего просветления, но отказавшегося уходить в нирвану ради спасения страдающих живых и помощи им.

Сравнение именно с пальмирским рельефом не случайно: общеизвестно, что эллинистическая культура оказала серьёзное влияние на сложение буддийской иконографии [6; 7; 11; 12] и заимствование отдельных приёмов и даже их совокупности не может казаться удивительным — особенно в западных областях Центральной Азии. Но чем дальше на Восток и позже по времени, тем меньше понимания сути приёмов и целей их использования мы можем видеть в том или ином произведении. Характерными в этом смысле являются многочисленные памятники центральноазиатского искусства со следами эллинистических влияний [7; 11; 12]: задача (или задачи), которую ставил мастер иной эпохи и иной культуры, была понятна, заимствования внешних форм очевидны. Однако приёмы, средства исполнения остались для мастеров зачастую нераскрытыми, хотя некоторые из заимствованных форм и мотивов впоследствии вошли в изобразительные каноны буддизма, на раннем этапе порой механически копируемые [3, с. 456], позднее иногда изменяемые до неузнаваемости [6, с. 601–602].

Таким образом, пристальное рассмотрение эрмитажного памятника позволяет сделать вывод, что целый ряд приёмов, восходящих к более ранним периодам и другим культурам, не только был известен, но сознательно использовался — причём с неизменным учётом контекста бытования вещи, что служило достижению главной цели: произвести мощное впечатление на зрителя. Можно утверждать, что эти принципы уже полностью сформировались к VIII в. Примеры более ранних памятников, относящихся к периодам Восточной Вэй (534–550) и Северной Ци (550–557), показывают значительное разнообразие в моделировке деталей лиц в скульптурных изображениях будд и бодхисаттв: в частности, брови выполнены в рельефе разной высоты — от совсем низкого, чуть выступающего над поверхностью лица [2, с. 65], до отчётливо выпуклого [2, с. 84], и они всегда акцентированы цветом. Иногда тонкой линией цвета отмечен перелом поверхности лба и подбровья. Только в единичных памятниках встречается приём выполнения бровей в контррельефе [19, р. 32, 87, 95, 113–114] — точнее, резцом проведена тонкая врезанная линия, «работающая» рисунком и лишь обозначающая брови. Все такого рода примеры датированы временем Северной Ци (550–557), из чего можно заключить, что особое понимание приёма трактовки бровей и его постепенное осмысление происходит в период со второй половины VI в. до начала VIII в.

Тщательная проработка и продуманность до мелочей всех деталей эрмитажного фрагмента с точки зрения воздействия на зрителя того времени говорят о том, что над ним либо работал замечательный мастер, либо отмеченные приёмы и характер их исполнения были уже достаточно известны. На обширной территории Центральной Азии и Северо-Западного Китая эти приёмы и тот потрясающий эффект, который был следствием применения этих приёмов, не могли распространиться и применяться повсеместно: слишком большие расстояния разделяли монастыри, слишком разнился уровень мастеров, которыми, возможно, были даже очевидны задачи, воплощённые в замечательных памятниках, но приёмы, которые использовал — или изобретал — большой художник, были непонятны.

Однако можно точно сказать, что совокупность и характер исполнения приёмов, применённых при создании эрмитажного фрагмента, и эффект, ими вызываемый, были всё же замечены — это, например, демонстрирует другое изображение лица будды или бодхисаттвы из эрмитажной коллекции: находящийся на экспозиции фрагмент статуи совсем небольшого размера (инв. № XX–2114), привезённый П. К. Козловым из Хара-Хото. Все детали глаз и век чётко проработаны, веки полуопущены, зрачок акцентирован, брови выполнены в контррельефе, уголки

губ приподняты и, что интересно, крылья носа также очерчены врезанной линией. Этот фрагмент, датированный наряду с другими периодом монгольского завоевания (с 1227 г. по конец XIV в.), показывает, что либо приёмы, доведённые до совершенства и использованные в изображении лица бодхисаттвы из Могао, закрепились в иконографии в их совокупности на несколько веков, либо датировка харахотинского фрагмента должна быть переосмыслена в сторону более ранней.

Уточнение или сужение датировки дуньхуанского же фрагмента до периода Шэн Тан сегодня выглядит малореалистичной задачей¹¹: неизвестно, как выглядела вся статуя до разрушения — несомненно, сравнительный анализ целого памятника с другими скульптурами дал бы результаты¹². Сегодня, к сожалению, неизвестно даже, из какой именно храмовой пещеры происходит эрмитажная вещь. Это дало бы возможность проанализировать всю программу оформления пещерного храма — и росписей, и, возможно, даже сохранившейся скульптуры или её фрагментов. Невозможно представить, что С. Ф. Ольденбург, выдающийся учёный, понимавший исключительную ценность полевых записей [16, с. 542] и всю важность описания памятников на месте, не отметил бы по крайней мере номер пещеры и обстоятельства находки. Насколько известно, во время Второй Русско-Туркестанской экспедиции им и другими членами экспедиции велась подробная фиксация памятников [14, с. 20; 15; 16]. В 1932 г. знаменитый французский исследователь Восточного Туркестана П. Пеллио видел в Ленинграде материалы Ольденбурга и счёл их лучшими по качеству и содержанию [14, с. 27]. Остаётся надеяться, что такие записи остались в архивах, и когда-нибудь наследие С. Ф. Ольденбурга, разбросанное по разным учреждениям, будет доступно для изучения [14; 15].

Но пока, как и век, и полвека назад [17, с. 244], «полное издание полевых материалов двух Русских Туркестанских экспедиций под руководством С. Ф. Ольденбурга на языке оригинала — одна из основных задач русской ориенталистики XX — начала XXI в. — не решена до сих пор» [16, с. 500].

Когда сегодня при изучении памятников в поисках информации обращаешься к статьям, книгам, дневникам исследователей начала XX в. — учителей наших учителей, восхищаешься не только идеями, там высказанными, но и прекрасным языком, которым мысли изложены. И не устаёшь удивляться тому, что сегодняшний читатель в поисках фактов зачастую считает встречающиеся в текстах почти поэтические описания излишними лирическими отступлениями. «...За статуями стена покрыта росписью, тоже с группами бодисатв, для того, чтобы усилить впечатление, производимое пещерою на верующего. При этом иногда художник старается достичь светового эффекта, при котором терялся бы рельеф статуй, которые тогда, не смотря на громадные размеры, кажутся плоскими и гармонично сливаются с росписью стен», — писал С. Ф. Ольденбург [8, с. 60]. Небогатое, а по нашим меркам почти нищенское снаряжение сложнейших экспедиций в начале XX в. имело, пожалуй, единственное преимущество — видеть памятники так, как видели их верующие много столетий назад: *in situ*, в том контексте, для которого и с учётом особенностей которого они создавались. В таких описаниях — подсказки нам. И именно о впечатлении писал сам С. Ф. Ольденбург, которому «приходилось много раз проверять на других и на себе то впечатление, которое в полутемной пещере производит эта фигура погруженного в созерцание Учителя, и всегда оно совпадало: вас невольно привлекает к себе эта глубокая дума — вы задумываетесь сами...» [8, с. 59].

Примечания:

¹ «Пещеры недосыгаемых высот»; написание названия монастыря и перевод даётся в традиции, принятой в ИВ РАН и Государственном Эрмитаже.

² В литературе, посвящённой Китаю, после указания династии или периода правления в скобках даются даты того или иного правления — только цифрами.

³ Европейские и отечественные исследователи с начала XX в. и до сего дня используют ойконим Дуньхуан в качестве профессионального сленга для обозначения коллекций, привезённых из монастыря Могао (Дуньхуан — маленький ныне город, в 25 км от которого находится монастырь). В качестве примеров можно привести название крупного британского интернет-проекта — International Dunhuang Project (IDP) или совместное русско-китайское многотомное издание, посвящённое эрмитажной коллекции из пещерного комплекса Могао «Памятники искусства Дуньхуана в коллекции Эрмитажа» [9].

⁴ Эта причёска не аналогична, но весьма сходна расположением прядей волос и формой узла, перевитого шнуром, с причёсками бодхисаттв из пещер № 328, 384, 45 [20, р. 116; 13], которые Цз. Фань [18, р. 132–134] и Ж. Синцзян датируют временем Высокой Тан [13, с. 386–388].

⁵ В каталожном описании [10, с. 268], по всей видимости, допущена опечатка: указанная высота фрагмента — 19 см — явно не соответствует действительности: при визуальном сравнении очевидно, что даже без учёта высокой причёски, голова бодхисаттвы немного больше среднего размера головы человека.

⁶ В терминологии Е. В. Завадской: «Го Си выделил три вида воздушной перспективы; высокие дали (*гаоюань*), глубокие дали (*шэньюань*) и широкие дали (*пинъюань*)», где глубокая даль означает высоко поднятую линию горизонта» [5, с. 153]. В. Г. Белозёрова прямо увязывает принципы построения пространства с ракурсом: «снизу вверх — *гао юань* 高遠 “высокие дали”, сверху вниз — *шэнь юань* 深遠 “глубокие дали”, на уровне глаз — *пин юань* 平遠 “ровные дали”» [1].

⁷ Мария Леонидовна Рудова (Пчелина) (1927–2013) долгое время была хранителем коллекции Дуньхуана в Эрмитаже.

⁸ На русском языке принято использовать слово «сострадание».

⁹ Приношу глубокую благодарность Екатерине Нечаевой (Лилльский университет, Франция) за предоставленные фотографии рельефа и экспликации к нему, сделанные весной 2019 г. на временной выставке в Музее Гетти (The Getty Villa), а также за разрешение на публикацию фотографий.

¹⁰ The Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, IN 2795; рельеф датирован 190–210 гг. Данные опубликованы на сайте Виллы Гетти: http://www.getty.edu/art/exhibitions/palmyra_sculpture/index.html.

¹¹ Анализ эрмитажного фрагмента показал, что работавший (завершавший работу?) мастер учитывал ракурс, в котором верующий должен был видеть лицо бодхисаттвы; гипотетически размеры статуи (судя по размеру головы) были приблизительно такими же, около двух метров, как и размеры статуй в храмовой пещере № 328 [20, р. 116] — той же, где сохранились изображения бодхисаттв со схожими причёсками; что технически вещь была выполнена с большой тщательностью и вниманием к деталям. Однако этих выводов недостаточно для доказательного уточнения датировки: они могут говорить как о принадлежности вещи ко времени Высокой Тан, так и о индивидуальном таланте художника.

¹² Несмотря на разрушения, причинённые временем, землетрясениями и людьми, в Могао насчитывается более 2400 статуй [13, с. 376] и более 200 пещер танского времени [13, с. 379].

Список литературы:

1. Белозёрова В. Г. Пространственные построения в китайском изобразительном искусстве от Хань до Тан // Синология.ру: история и культура Китая. URL: <http://www.synologia.ru/a/> (дата обращения: 19.05.2020).
2. Возвращение Будды. Памятники культуры из музеев Китая. Каталог выставки. СПб.: Славия, 2007. 152 с.
3. Дьяконова Н. В. Буддийские памятники Дунь-Хуана // Труды Отдела истории культуры и искусства Востока. Том IV. Л.: Государственный Эрмитаж, 1947. С. 455–470.
4. Жэнь Лань Синь. Коллекция памятников Дуньхуана в Государственном Эрмитаже // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. 2007. № 9 (29). С. 52–56.
5. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. 440 с.
6. Козловская М. В. От изначальной концептуальности к функциональной нецелесообразности (О происхождении одной изобразительной детали в настенной росписи «Бодхисаттва Маньджушри» из монастыря Безеклик) // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. VII. СПб.: Издательство СПбГУ, 2017. С. 599–606. <http://dx.doi.org/10.18688/aa177-6-61>
7. Мкртычев Т. К. Буддийское искусство Средней Азии (I–X вв.). М.: ИКЦ «Академкнига», 2002. 286 с.
8. Ольденбург С. Ф. Пещеры тысячи будд // Восток. Журнал литературы, науки и искусства. Книга первая. Петербург: Всемирная литература, 1922. С. 57–66.
9. Памятники искусства Дуньхуана в коллекции Эрмитажа. В 6 т. Шанхай: Древняя книга, 1997–2005.
10. Пещеры тысячи будд: Российские экспедиции на Шёлковом пути: каталог выставки / Науч. ред. О. П. Дешпанде. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2008. 480 с.
11. Пугаченкова Г. А. Искусство Гандхары. М.: Искусство, 1982. 196 с.
12. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Очерки искусства Средней Азии. М.: Искусство, 1982. 288 с.
13. Синьцзян Ж. 18 лекций о Дуньхуане. М.: ООО Международная издательская компания «Шанс», 2019. 487 с.
14. Тункина И. В. Неизданное научное наследие С. Ф. Ольденбурга (к 150-летию со дня рождения) // Труды объединенного научного совета по гуманитарным проблемам и историко-культурному наследию. 2014. СПб.: Наука, 2015. С. 19–33.
15. Тункина И. В. Документы по изучению С. Ф. Ольденбургом Восточного Туркестана в архиве Российской Академии Наук // Сергей Федорович Ольденбург — учёный и организатор науки: материалы Международной конференции. М.: Наука — Восточная литература, 2016. С. 313–347.
16. Тункина И. В., Бухарин М. Д. Неизданное научное наследие академика С. Ф. Ольденбурга (к 100-летию завершения работ Русских Туркестанских экспедиций) // Scripta Antiqua. Вопросы древней истории, филологии, искусства и материальной культуры. Альманах. Т. 6. М.: Собрание, 2017. С. 491–550.
17. Чугуевский Л. И. Дуньхуановедение // Письменные памятники Востока. М.: Наука, 1970. С. 421–259.
18. Fan J. The Caves of Dunhuang. London: London Editions, 2010. 256 p.
19. The Lost Buddhas: Chinese Buddhist Sculpture from Qingzhou. Exhibition catalogue. Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2008. 145 p.
20. Treasures of Dunhuang Grottoes. Hong Kong: Polyspring Co., Ltd, 2002. 292 p

References:

- Belozerova V. G. Perspective and Space Perception in Chinese Visual Art from Han to Tang. *Synologia.ru*. Available at: <http://www.synologia.ru/a/> (accessed: 19.05.2020). (in Russian)
- Chuguevskii L. I. Dunhuang Studies. *Pis'mennye pamjatniki Vostoka (Writing Monuments of the East)*. Moscow, Nauka Publ., 1970, pp. 421–259. (in Russian)
- Deshpande O. P. (ed.). *Peshchery tysyachi budd: Rossiiskie ekspeditsii na Shelkovom puti (The Caves of One Thousand Buddhas: Russian Expeditions on the Silk Road)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2008. 480 p. (in Russian)
- D'iakonova N. V. The Dunhuang Buddhist Monuments. *Trudy Otdela istorii kul'tury i iskusstva Vostoka (Works of the History of Art and Culture of the East Department)*. Vol. 4. Leningrad, The State Hermitage Museum Publ., 1947, pp. 455–470. (in Russian)
- Fan J. *The Caves of Dunhuang*. London, London Editions Publ., 2010. 256 p.
- Jen Lansin. Collection of “Dunhuang” in the Hermitage. *Izvestiia Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A. I. Gertsena (Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences)*, 2007, no. 9 (29), pp. 52–56. (in Russian)
- Kozlovskaja M. V. Through Centuries: From the Initial Conception towards Functional Obscurity (On the Emergence of a Peculiar Painting Detail on the Murals “Bodhisattva Manjusri” from the Bezeklik Monastery). *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva (Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles)*. Vol. 7. Saint Petersburg: Saint Petersburg University Press Publ., 2017, pp. 599–608. <http://dx.doi.org/10.18688/aa177-6-61> (in Russian)
- Mkrtychev T. K. *Buddiistkoe iskusstvo Srednei Azii (1–10 vv.) (Buddhist Art in Central Asia (1st –10th Centuries))* Moscow, IKTs Akademkniga Publ., 2002. 286 p. (in Russian)
- Ol'denburg S. F. The Caves of One Thousand Buddhas. *Vostok. Zhurnal literatury, nauki i iskusstva (The East. Journal of Literature, Science and Art)*. Book 1. Saint Petersburg, Vsemirnaia literatura Publ., 1922, pp. 57–66. (in Russian)
- Dunhuang Art Relics Collected in the State Hermitage Museum of Russia*. In 6 volumes. Shanghai, Drevniaia kniga Publ., 1997–2005. (in Russian, Chinese and English)
- Pugachenkova G. A. *Iskusstvo Gandkhary (The Art of Gandhara)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 196 p. (in Russian)
- Pugachenkova G. A.; Rempel' L. I. *Ocherki iskusstva Srednei Azii (Essays on the Art of Central Asia)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 288 p. (in Russian)
- Sin'czian Zh. *18 lektcii o Dun'huane (18 lectures on Dunhuang)*. Moscow, Shans Publ., 2019. 487 p. (in Russian)
- The Lost Buddhas: Chinese Buddhist Sculpture from Qingzhou. Exhibition catalogue*. Sydney, Art Gallery of New South Wales Publ., 2008. 145 p.
- Treasures of Dunhuang Grottoes*. Hong Kong, Polyspring Company Ltd. Publ., 2002. 292 p.
- Tunkina I. V. Unpublished Academic Heritage of S. F. Oldenburg (to the 150th birth Anniversary). *Trudy ob'edinenogo nauchnogo soveta po gumanitarnym problemam i istoriko-kul'turnomu naslediiu. 2014 (Proceedings of the Joint Scientific Council on Humanitarian Issues and Historical and Cultural Heritage. 2014)*. Saint Petersburg, Nauka Publ., 2015, pp. 19–33. (in Russian)
- Tunkina I. V. Documents on S. F. Oldenburg's Studies of East Turkestan in the Archive of the Russian Academy of Sciences. *Sergei Fedorovich Ol'denburg — uchenyi i organizator nauki: materialy Mezhdunarodnoi konferentsii (Sergei Fedorovich Ol'denburg — A Scholar and an Organizer of Science: Materials of International Conference)*. Moscow, Nauka — Vostochnaia literatura Publ., 2016, pp. 313–347. (in Russian)
- Tunkina I. V.; Bukharin M. D. Unpublished Heritage of Academician S. F. Oldenburg (To the 100th Anniversary of the Completion of the Russian Expeditions in Turkestan). *Scripta Antiqua*. Vol. 6. Moscow, Sbranie Publ., 2017, pp. 491–550. (in Russian)
- Vozvrashhenie Buddy. Pamiatniki kul'tury iz muzeev Kitaia. Katalog vystavki (The Buddha Return. Cultural Monuments from Chinese Museums. Exhibition catalogue)*. Saint Petersburg, Slavia Publ., 2007. 152 p. (in Russian and Chinese)
- Zavadskaja E. V. *Esteticheskie problemy zhivopisi starogo Kitaia (Aesthetic Problems of Painting in Old China)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 440 p. (in Russian)

УДК 7.033; 7.035

DOI: 10.24411/2686-7443-2020-12002

Воробьева Наталия Николаевна, методист I категории. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 34. 190000. wervolf938@gmail.com

Vorobieva, Nathalia Nikolayevna, methodologist. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg, Dvortsovaia, 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. wervolf938@gmail.com

ПАМЯТНИКИ ИСПАНО-МАВРИТАНСКОГО ИСКУССТВА СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XIX ВЕКА

ARTEFACTS OF HISPANIC-MORESQUE ART IN THE CONTEXT OF RUSSIAN CULTURE OF THE 19TH CENTURY

Аннотация. В статье рассказывается о памятниках испано-мавританского искусства в собрании Государственного Эрмитажа, в частности о великолепной коллекции люстровых фаянсов, созданных в Андалусии и Валенсии. Ядром собрания стали фаянсы, приобретенные в 1885 г. в составе коллекции А. П. Базилевского. Шедевр коллекции — знаменитая ваза «Фортуни» середины XIV в. — относится к типу альгамбрских, но сделана в Малаге. Обнаруженная в 1871 г. испанским художником Мариано Фортуни, она была в 1875 г. куплена А. П. Базилевским. В нумизматической коллекции Эрмитажа, наряду с серебряными и медными монетами, хранятся редкие золотые дирхемы Омейядов и Насридов. В экспозиции Отдела Востока можно увидеть мраморные капители и деревянные резные консоли середины XIV в., возможно, происходящие из Львиного двора Альгамбры. Изображения лотосов на консолях повторяют цветочно-растительный узор на фрагменте альгамбрской ткани, хранящейся в музее. Историк Н. П. Кондаков сообщает о приобретении русским архитектором П. К. Нотбеком пяти насридских капителей в саду Альгамбры. В 1862 г. в Музее Императорской Академии художеств был создан Кабинет Альгамбры. Архитектор П. К. Нотбек десять лет в Гранаде изучал архитектурные формы дворцов Альгамбры и делал многочисленные копии рельефных стюковых панно и модели дворцовых залов, которые хранятся в Эрмитаже и в Музее Академии художеств. Интерес к памятникам испано-мавританского искусства в России развивался в контексте появившегося в 30-е гг. XIX в. романтического увлечения культурой Испании, благодаря изданию книг американского писателя В. Ирвинга «Завоевание Гранады» и «Легенды Альгамбры». По мотивам одной из этих легенд А. С. Пушкин написал сказку «Золотой петушок». Формирование неомавританского стиля в русской архитектуре, создание «мавританских» интерьеров способствовало производству произведений прикладного искусства «восточного вкуса» и коллекционированию подлинных испано-мавританского памятников.

Ключевые слова: памятники испано-мавританского искусства; Государственный Эрмитаж; люстровый фаянс; ваза Фортуни; нумизматика Омейядов и Насридов; архитектурные детали Альгамбры; архитектор П. К. Нотбек; кабинет Альгамбры; Музей Академии художеств; «Золотой петушок» А. С. Пушкина; неомавританский стиль в русской архитектуре.

Abstract: The State Hermitage Museum has several collections of monuments of the Hispanic-Moresque art. A magnificent collection of luster-painted ceramics belongs to the department of Western European applied art. There are dozens of items, some produced in Andalusia and others in different workshops of Valencia. The main part of them came to the Hermitage in 1885 as a part of the acquired Basilevsky collection. The gem of the collection is the famous Fortuny Vase, mid-14th century. The vase belongs to Alhambra type but it was made in Malaga. Found in 1871 by Spanish artist M. Fortuny, it was then bought by A. Basilevsky in the sale of his collection in 1875. The vase was exhibited at the World's Fair of 1878 in Paris. The Hermitage Numismatics department owes a rich collection of golden, silver, and copper coins of Caliphates of Cordova and Granada. The Oriental department keeps architectural details of marble (capitals of columns) and wood (mid-14th century carved consoles); the latter are supposed to derive from the Court of the Lions in Alhambra. The depiction of lotus on one of these consoles has the same iconography as the floral pattern on a fragment of Alhambra textile, also kept in the Hermitage. Russian architect Pavel Notbeck studied the architectural forms of Alhambra for ten years while living in Granada. He made replicas of stucco reliefs and even models of some halls. In 1862, the Academy of Art created a special Cabinet of Alhambra, which consisted of such models of the best halls of Nasrid residence. In Russia, the interest in Hispanic-Moresque art was a part of Romantics' fascination with the Spanish culture. It started with the publication of the *Chronicle of the Conquest of Granada and the Tales of the Alhambra* by famous American writer Washington Irving. *The Tales of the Alhambra* appeared in Russia in 1832, and Alexander Pushkin wrote his *Golden Cockerel* after one of its stories. This interest conducted to the development of the Moresque style in Russian architecture and applied art that in its turn incited the collecting of the original monuments of the Hispanic-Moresque art. That was the context for the formation of the future Hermitage collections.

Keywords: artifacts of the Hispanic-Moresque art; the State Hermitage Museum; luster-painted ceramics; Fortuny Vase; Numismatics of Umayyad and Nasrid; architectural details of Alhambra; architect Pavel Notbeck; Cabinet of Alhambra; Museum of Academy of Arts; "Golden Cockerel" by Aleksandr Pushkin; Moresque style in Russian architecture.

*Шлет за ним гонца с поклоном.
Вот мудрец перед Додоном
Стал и вынул из мешка
Золотого петушка...
Петушок опять кричит,
Страх и шум по всей столице.
Царь к окошку, — ан на спице,
Видит, бьется петушок,
Обратившись на восток.
А. С. Пушкин*

1.

Собрание памятников исламской художественной культуры Государственного Эрмитажа считается одним из богатейших в мире. Коллекция испано-мавританского искусства представлена не столь многочисленными памятниками, как искусство Ирана или стран Ближнего Востока. Коллекционирование памятников испано-мавританского искусства в России развивалось в контексте появившегося в 30-е гг. XIX в. романтического экзальтированного интереса к арабо-мавританскому прошлому Испании. В русской литературе 1830–50-х гг. эта тематика была в центре внимания. Невероятной популярностью пользовался сборник стихотворений «Восточные мотивы» В. Гюго, ориентальные сочинения Т. Готье, П. Мериме и А. Дюма. Российские журналы были полны произведениями отечественных литераторов, посвященными арабо-испанским мотивам, которым отдали дань В. Г. Бенедиктов, О. И. Сенковский, М. Н. Загоскин, П. И. Боткин и А. С. Пушкин. Грандиозное впечатление произвели книги американского писателя Вашингтона Ирвинга (1783–1859) «Завоевание Гранады» и «Легенды Альгамбры», оказавшие огромное воздействие на мировую общественность, в частности, и на российскую (Илл. 1). Описание дворцов на-ридских правителей послужило основным источником формирования неомавританского стиля в литературе, архитектуре и



Илл. 1. Хулио Лопес. Статуя Вашингтона Ирвинга. 2009. Бронза. Альгамбра, Гранада.

искусстве. В России знакомство с Альгамброй состоялось почти сразу же после публикаций ее легенд — через французский перевод, изданный двумя томками в Париже в 1832 г. [31]. Многочисленные переводы отдельных новелл были напечатаны в «Московском телеграфе», «Сыне Отечества», «Вестнике Европы» и других журналах. Примером влияния книг В. Ирвинга может служить новая волна увлечения А. С. Пушкина арабскими мотивами (Илл. 2).

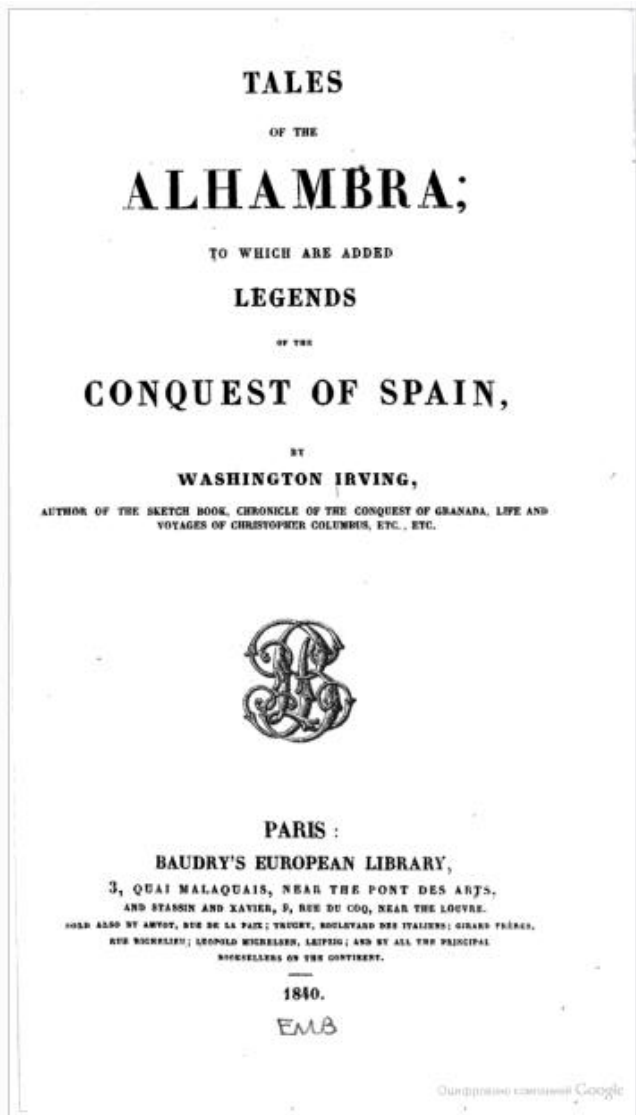
Еще в 1824 г. поэт написал поэму под названием «Подражания Корану», своеобразное переложение 33 суры Корана «Аль-Ахзаб» («Сонмы» или «Союзники»). А в 1833 г. он начинает работать над сказкой о Золотом петушке по мотивам одной из легенд, изложенных В. Ирвингом (Илл. 3). Позволим в качестве введения обратиться к процессу создания этой сказки. В истории изучения пушкинского наследия исследователи отмечали, что сюжет «Сказки о Золотом петушке», сочиненной в 1834 г., отсутствует в тематике русского сказочного фольклора. В 1933 г. А. А. Ахматова установила, что сюжет этой сказки восходит к одной из самых известных легенд — к «Легенде об арабском звездочете» (“Legend of the Arabian Astrologer”) из сборника «Альгамбра или новый альбом для зарисовок» (“The Alhambra: Or the New Sketch Book”) В. Ирвинга, вышедшего в Париже в июне 1832 г. [1, с. 162]. Одновременно появился и французский перевод «Альгамбры», который очень близок к подлиннику и хорошо передает иронический тон сказок Ирвинга. «Легенда об арабском звездочете» — пародийная псевдоарабская сказка. По-видимому, А. С. Пушкин пользовался переводом, а не подлинником. В библиотеке поэта находится именно французское двухтомное издание «Альгамбры» [20]. А. А. Ахматова, проведя текстологический анализ сказки, сочла ее политической сатирой, намеком на конфликт поэта и Николая I. Центральным мотивом сказки она считала конфликт египетского звездочета с вероломным царем, нарушившим данное им слово [2, с. 34–42]. Другие литературоведы считают, что шутовская форма рассказа, иронический тон описания царя Додо, лаконичность повествования свидетельствуют о том, что А. С. Пушкин написал не злую сатирическую притчу о коварном правителе, а сказку о губительных женских чарах, воплощенных в образе Шамаханской царицы. Впервые А. С. Пушкин начал перерабатывать «Легенду об арабском звездочете» в 1833 г. К этому времени относится текст «Царь увидел пред собой...», написанный тем же четырехстопным хореем, что и «Сказка о Золотом петушке». Поэт упростил сюжетную линию, «очистив» ее от витиеватых полифонических мотивов, придал персонажам типовые черты, нарочито отказавшись от излишнего восточного колорита. Пушкинистом А. К. Бойко были приведены аналогии к отдельным мотивам сказки, восходящие к средневековой арабской литературе [3, с. 115].

В своих письмах Ирвинг сообщал, что черпал вдохновение как в устных, так и в письменных преданиях. К первым относились рассказы о мавританском периоде истории Альгамбры «всеведущего и всеоткрывающего» Матео Хименеса, его слуги и проводника, постоянного собеседника-коменданта крепости, помогавшего ему осматривать достопримечательности огромного архитектурного ансамбля [6, с. 299]. Ко вторым источникам принадлежали разные старые испанские рукописные и печатные хроники и документы, которые писатель нашел в библиотеках и архивах Мадрида, Кордовы, Севильи, Гранады и других мест Испании. Известно, что, работая в 1828 г. над созданием хроники о завоевании арабами Гранады (“A Cronicle of the Conquest of Granada”) и «Альгамброй», В. Ирвинг читал в средневековом кастильском (или же португальском) переводе историю аль-Ан-



Илл. 2. Титульный лист книги Вашингтона Ирвинга "Tales of the Alhambra...". Paris, 1840

Илл. 3. Факсимиле рисунка А. С. Пушкина к «Сказке о Золотом петушке». 1833. Институт русской литературы РАН, Санкт-Петербург



далуса (Андалусии) арабо-испанского анналиста X в. Абу Бакра Мухаммада ар-Рази, которая была переведена на латынь в Толедо в XIII в. [28]. Один экземпляр этой книги хранится в Архиве капитулярной библиотеки Кафедрального собора Толедо, а другой — в Королевской библиотеке Святого Лаврентия в Эскориале. В тот же период пребывания писателя в Севилье, автор «Легенд Альгамбры» встречался с английским ученым знатоком персидского и арабского языков Дж. Н. Холлом, общение с которым обогатило писателя знаниями по истории средневекового арабского мира, в частности Кордовского и Гранадского халифатов [35, p. 315]. Совершив путешествие по югу Испании, Ирвинг красочно и детально описал наиболее известные памятники мавританской культуры Испании, в первую очередь знаменитый архитектурный ансамбль семи дворцов Альгамбры, где прожил три месяца непосредственно во дворце Линдараха.

Альгамбра — дворцовый комплекс в южной Испании, построенный в середине XIII — конце XIV вв. правителями Гранадского эмирата из династии Насридов в Гранаде, на скалистом уступе холма Аль-Сабик над долиной реки Дарро. Напомню, что название «Альгамбра» происходит, согласно одной версии, от арабского «аль-хамра» — «красный».

В книге В. Ирвинга излагаются разные легенды и предания, связанные с пребыванием арабов на Пиренейском полуострове. В «Легенде об арабском звездочете» плененная христианская готская принцесса неслыханной красоты становится яблоком раздора между халифом и астрологом. Она и стала прототипом Шамаханской царицы, но у А. С. Пушкина этот образ превращен в сказочную царь-девицу, сияющую «как заря» и обольщающую Дадона. В новелле Ирвинга, за которой следу-

ет А. С. Пушкин, выстраивая сюжет, астролог Ибрагим Ибн-Абу Аюб — персонаж зловещий, он наделен inferнальными чертами, а халиф Альгамбры Абен-Габуз — его жертва, не осознающая своей роли. Дар звездочета — иллюзорный дворец Альгамбры с райскими садами — становится миражом, ловушкой, он так же губителен, как и шатер Шамаханской царицы для Дадона. Астролог требует первое животное с поклажей, которое войдет в ворота дворца; им оказывается лошадь с паланкином, везущая для халифа готскую принцессу.

В произведениях А. С. Пушкина и В. Ирвинга разные интерпретации талисмана. В легенде Ирвинга роль волшебного флюгера над дворцом Аль-Габуза выполняют бронзовые фигуры барана и петуха, вращающиеся на одной оси: баран поворачивается в сторону, откуда исходила опасность, а петушок кукарекает. В сказке А. С. Пушкина только один золотой петушок на спице бьет тревогу. Академик И. Ю. Крачковский (1883–1951), автор хрестоматийного перевода «Корана» с классического арабского языка на русский, обратит внимание А. А. Ахматовой на то, что в сказках «Тысячи и одной ночи» встречается образ «магического всадника из меди», стерегущего мир города, но в иной интерпретации, нежели у В. Ирвинга в «Легенде о звездочете». А. К. Бойко также были приведены аналогии к отдельным мотивам сказки и подтверждено, что идея волшебного талисмана — Золотого петушка — восходит к средневековым арабским преданиям о сказочном городе Босра. Фигуры барана и петуха на шпилях зданий возвещали о нападении врагов и грозящей опасности. А. К. Бойко эти сведения обнаружил в анонимном сборнике «Рассказы времен и диковинки стран», известном в Европе по французскому переводу П. Ватье 1666 г. [5, с. 125]. Ир-



Илл. 4. Ворота Правосудия. Середина XIV в. Альгамбра, Гранада

винговским вариантом мотива талисмана на крыше дома (флюгера, буквально «ветряного петуха» — “Weathercock”, “Gallo de Viento”) в альгамбрской легенде становится фигурка всадника со щитом и копьем.

В «Сказке о Золотом петушке» трансформированы отдельные мотивы ирвинговской новеллы, как и законы жанра сказки: зло наказано, но добро не торжествует. Это единственная из пушкинских сказок, оканчивающаяся гибелью всех действующих персонажей, за исключением Золотого петушка.

«Легенда об арабском звездочете» начинается с описания Ворот Правосудия, сооружения, якобы топографически связанного с сюжетной развязкой. Через эти ворота и сейчас попадают в сердце Альгамбры жители Гранады и туристы (Илл. 4).

В «Письмах об Испании» (1847–1849) писателя и критика В. П. Боткина приведен один из мотивов, корреспондирующих с заключительным эпизодом новеллы Ирвинга. Звездочет вместе с красавицей провалился сквозь землю и обитает в подземном, наполненном сокровищами дворце, откуда слышатся лишь звуки серебряной лютни готской принцессы.

Один арабский астролог предсказал, что Альгамбра будет стоять до тех пор, пока на ее главных двойных Воротах Правосудия не «оживут» изображения руки и ключа. Если рука Фатимы — символ пяти заповедей ислама — дотянется до ключа, находящегося на другой стороне ворот, то башни и стены крепости рассыпятся в прах и «откроются несметные сокровища мавританских царей, схороненные под стенами» [4, с. 411] (Илл. 5). В Ирвинг использовал это предсказание как фабулу одной из своих сказок об Альгамбре. Действительно, это один из мифологических мотивов «Легенды об арабском звездочете», соотношенный с историей реальных памятников. Но А. С. Пушкин исключил этот эпизод, как не соответствующий сказочным сюжетам русского фольклора. Поэт не стремился к

буквальному воспроизведению сюжетной канвы восточных сказок и неодобрительно относился к откровенным подражаниям ориентального стиля, например, в стихах Адама Мицкевича, порождению, как он писал, «безобразного восточного воображения». «Европеец, — замечает поэт, — и в упоении восточной роскоши должен сохранить вкус и взор европейца» (письмо к П. А. Вяземскому 1825 г.) [21, с. 160].

В 1845 г. Василий Петрович Боткин жил в Гранаде, как и Вашингтон Ирвинг, несколько месяцев и с восхищением описывал шедевры мавританского зодчества в «Письмах об Испании». Книга пользовалась большим успехом в Петербурге и воздействовала на умы романтически настроенных людей.

В этом же году в Гранаде жил М. И. Глинка, ставший первым русским композитором, побывавшим в Испании. Впечатленный андалусской музыкальной традицией, он написал две Испанские увертюры, в частности знаменитую «Арагонскую Хоту».

Альгамбра — самый знаменитый образец для повторения форм испано-мавританской архитектуры и творческих фантазий на тему мавританского стиля. Формирование неомавританского стиля в русской архитектуре, создание «мавританских» интерьеров способствовало производству произведений прикладного искусства «восточного вкуса» и коллекционированию подлинных испано-мавританских памятников. В Государственном Эрмитаже наиболее комплексно и всесторонне представлены произведения искусства, созданные в Дворцовых мастерских Альгамбры или предназначенные для украшения знаменитой резиденции халифов из династии Насридов (1230–1492) (Илл. 6).

2.

К сожалению, в Эрмитаже пока отсутствует комплексная постоянная выставка памятников испано-мавританского искусства. Произведения этой художественной школы рассеяны, расщеплены по фондам разных хранительских отделов музея и до 2017 г. только испано-мавританские фаянсы были включены в раздел «Искусство средневековой Испании» экспозиции «Культура и искусство Западной Европы Средних веков». Любопытен тот факт, что эта великолепная керамика выставлена там, где Екатерина II хранила приобретенные ею первые коллекции картин и резных камней, которыми любовалась «только она и ее мыши». Это Романовская галерея на втором этаже Малого Эрмитажа, окнами выходящая в Висячий сад.



Илл. 5. Ворота Правосудия. Фрагменты. Рука и ключ. Альгамбра, Гранада



Илл. 6. Львиный дворик. Вторая половина XIV в. Альгамбра, Гранада

В собрании Государственного Эрмитажа хранятся несколько коллекций памятников испано-мавританского искусства. В 2017 г. ко дню рождения Б. Б. Пиотровского в трех залах на третьем этаже Зимнего дворца (№№ 385–387), окнами обращенных к Адмиралтейству, после кардинальной смены экспозиции открылась постоянная выставка «Культура и искусство стран Ближнего Востока. Раздел: Египет и Сирия». «Это эрмитажный стиль показа восточного искусства. Замечательные вещи — это результат собирательских трудов Эрмитажа в течение многих лет», — отметил М. Б. Пиотровский на открытии выставки, состоявшемся 14 февраля 2017 г.

На этой выставке в основном представлены памятники мамлюкского периода, в контекст вещей Мамлюкского султаната (1250–1517) была помещена всего одна витрина с насридским материалом Гранадского эмирата (1230–1492). Эти государства, существовавшие параллельно в одну эпоху, имели политические и обширные торговые и культурные контакты. Власть правителей Мамлюкского султаната в эпоху расцвета в XIV в. простиралась на значительную территорию Египта, Сирии, а также части Аравийского полуострова со священными городами Меккой и Мединой. Владение городами пророка Мухаммада, местами паломничества хаджа (хадж — один из пяти столпов ислама) обеспечивало кайрским султанам контроль над всем мусульманским миром.

Основателем Гранадского эмирата на юге Иберийского полуострова, территория которого простиралась от Геркулесовых столбов до Альмерии вдоль южного побережья Средиземного моря, был Мухаммад ибн ал-Ахмар, возводивший свою родословную к одному из сподвижников пророка Мухаммада. В 1232 г. Мухаммад ибн ал-Ахмар начал восстание против правителя Мурсии Ибн Худа и против правящей династии Альмохадов, захватил Архону, а в 1238 г. Гранаду. Альмохады (1130–1269) — династия,

создавшая государство в Северной Африке и Южной Испании в процессе борьбы с берберскими Альморавидами (1139–1147). Движение Альмохадов, как и Альморавидов, зародилось в форме религиозных братств разных исламских богословов.

В том же 1238 г. началась перестройка цитадели и строительство резиденции — дворцов Альгамбры. Одна из версий происхождения названия «Альгамбра» связывает его с прозвищем Мухаммада Ибн аль-Ахмара или Альгамара: его называли багроволосым. Будучи искусным политиком, он положил начало династии Насридов и сделал Гранаду столицей, отстояв город, ведя дипломатическую игру с кастильским королем Святым Фернандо III Кастильским (1199–1252), признав себя его вассалом. Фердинандо III лично посвятил его в рыцари и Альгамар воевал на стороне христиан против своих мусульманских противников.

Строительство Альгамбры продолжили потомки Мухаммада Ибн аль-Ахмара Юсуф ибн Исмаил I (1333–1354) и его сын Мухаммад V аль-Гани (1354–1359, 1362–1391). Постепенно был воздвигнут целый комплекс дворцов, внутренних дворов с фонтанами, прудами, садами, банями и мечетями.

Наиболее известные Дворец Комарес, Миртовый, или двор Источника, и Львиный дворец украсили Альгамбру в XIV в. В верхней части галереи Миртового двора можно прочесть посвященное Мухаммаду V стихотворение придворного насридского поэта Ибн Зумрака, написанное после завоевания эмиром Альхесираса в 1368 г. К сооружению великолепных дворцов были причастны и мастера-мусульмане, прибывшие ко двору Насридов из отвоєванных христианами в процессе Реконкисты земель современной Испании. Дворцовый комплекс был украшен изящными аркадами, опирающимися на мраморные колонны, узорчатым стукочным раскрашенным и позолоченным рельефом, изразцовыми панелями, а деревянные своды и двери были богато инкрустированы [12, с. 178, с. 184].



Илл. 7. Капитель колонны. XIV в. Мрамор. Инв. № ЕГ-809.
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

3.

В фондах Отдела Востока и в разделе «Египет и Сирия» на новой экспозиции «Культура и искусство стран Ближнего Востока» демонстрируются редкие для Эрмитажного собрания испано-мавританские архитектурные детали — мраморные капители колонн и деревянные резные консоли XIV в., некоторые из них могли украшать знаменитый Львиный дворец. В собрании Эрмитажа хранятся только пять насридских капителей колонн разного типа, происходящих из различных дворцов Альгамбры. Все капители датируются XIV в. и искусно высечены из мрамора, их высота колеблется от 32 см до 37,5 см, они отличаются формой и декором. Капители поступили в Эрмитаж в 1931 г. из Музея Академии художеств в процессе расформирования его коллекций [7, с. 69]. Один из типов насридских мраморных капителей представляет образец середины XIV в. (Инв. № ЕГ-809; высота — 32,0 см, диаметр — 20,0 см) (Илл. 7). Декорированная волютами капитель имеет характерную для архитектуры периода правления династии Насридов форму и состоит из двух частей: нижняя цилиндрическая украшена крупным петельчатым узором, подобием каннелюр. Верхняя широкая четырехгранная часть имитирует пышную крону дерева с резными растительными побегами, пальметтами, листьями аканфа и волютами — мотивами, восходящими к азбуке традиционных античных декоративных элементов, и прекрасно подчеркивает архитекtonику данного памятника. Компоновка и иконография узоров восходит к фатимидским орнаментальным композициям. В центре каждой стороны у верхнего края изображена раковина с жемчужиной. Безусловно, декор капителей многочисленных колонн дворцов Альгамбры не имел глубокого семантического значения, но связан с традиционной исламской символикой и текстами Корана и хадисов. Определенные изречения Корана также называют жемчужинами.

В северо-восточном углу главной святыни мусульман — Каабы — помещен черный камень, который, согласно одному из мусульманских преданий, Аллах даровал Адаму после грехопадения перед изгнанием из рая, когда первый человек осознал свой грех и раскаялся в нем. Первоначально он был ослепительно белым и при этом блестел так, что его можно было видеть за четыре дня пути до Мекки. Возможно, Аллах даровал Адаму огромную сверкающую жемчужину. Но со временем от прикосновений к ней рук многочисленных грешников она стала темнеть, пока не треснула и не превратилась в черный камень.

Жемчужины чаще всего упоминаются в аятах суры «Милосердный», в которой идет речь о сотворении мира и сотворении человека¹. «Он создал два водоема..., так что они могли бы слиться, но между ними Он [воздвиг] преграду, чтобы они не выходили из [своих] берегов. Какую же из милостей вашего Господа вы не признаете? Из обоих [водоемов] вылавливают жемчуг и кораллы» (55:19-22) [16].

В описании райских гурий: «Они подобны рубинам и кораллам» (55:56), как и в следующей суре «Падающие»: «А черноокие, большеглазые, подобные сокрытым жемчужинам» (56:22,23) и в описании блаженства в раю праведника в суре «Человек»: «И обходят их отроки вечные, взглянув на них, ты примешь их за рассыпанный жемчуг» (76:19) [16].

Дворцы Альгамбры Ибн Зумрук и другие поэты сравнивали с райскими садами *джаннат аль-фирдаус*, спустившимися на землю: «Это — сад, в нем постройки так прекрасны, что Аллахом не разрешена существовать другая красота, могущая с ними сравниться» [12, с. 200]. Именно об этом могли напоминать изображения створок раковины с жемчужинами на капителях колонн Львиного дворца, в котором находились и помещения гарема Мухаммада V.

Впервые эта капитель была выставлена в 1995 г. на временной выставке «Сокровища исламского искусства из коллекции Эрмитажа» в Финляндии в городе Турку и опубликована в каталоге на английском и шведском языках [29].

Сложность атрибуции и точной датировки памятников объясняется тем обстоятельством, что капители такого типа украшали колонны зданий как гражданской, так и культовой архитектуры. Исходя из сравнительного анализа аналогий данную капитель, декор которой был создан под влиянием египетского фатимидского искусства, в свою очередь восходящего к доисламскому византийскому и греко-римскому периодам истории Египта, можно отнести к самому началу XIV в.

Мраморная капитель на экспозиции (Инв. № ЕГ-806) является образцом совсем другого, более распространенного типа, характерного только для исламской архитектуры, и выполнена совершенно в иной художественной манере (Илл. 8). Другие размеры (высота — 37,5 см, диаметр — 22,5 см) являются основанием считать, что она не могла украшать то же здание, что и предыдущая капитель.



Илл. 8. Капитель колонны. XIV в. Мрамор. Инв. № ЕГ-806.
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

По круту ее нижней части изображены аркады: детально вырезаны колонны с капителями и базами, своеобразные двойные арки, проемы которых заполнены плотным растительным узором. Античные аканфы и волюты, превращенные насридскими художниками в сплошное плетение плотного кружева арабески, дополняют декор этой капители. Такой растительный орнамент в виде побегов с острыми листьями и почками встречается в архитектуре и в декоративно-прикладном искусстве всего исламского Востока. Рельефные элементы плотным узором покрывают всю поверхность капители и отличаются плоскостностью и графичностью. Верхняя часть капители украшена системой скульптурно-пространственных элементов — мукарнас (сталактитов), появившихся в архитектуре Ирана в середине X в. Мукарнас, состоящие из многочисленных арочек и михрабных ниш, даны в бесконечных повторениях и вариациях.

В каждой мечети, в каждом мавзолее михрабы указывают направление молитвы — киблу, ориентируя верующего в пространстве таким образом, чтобы он стоял лицом к Каабе в Мекке. Ниша михраба также воспринимается как врата, ведущие праведника в рай.

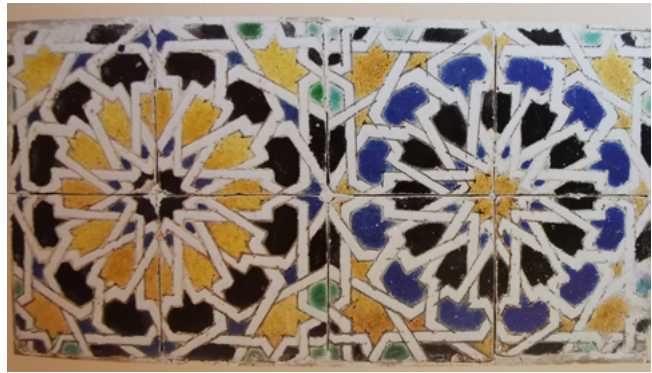
Мукарнас являются основой декора сводов четырех основных залов Львиного дворца. Капители такого типа на арабском Востоке появились в процессе развития специфических, характерных только для исламской архитектуры форм. Колонны одной аркады насридских дворцов традиционно украшались капителями, имеющими разную форму и различный декор, как, например, в Зале Благословения во дворце Комарес и Миртовом Дворике. Надо отметить, что только колонны высекались из дорогого мрамора, узоры же на стенах делали из дешевого стюка — смеси алебастра и гипса, нанесенного на деревянную основу. В мягком стюке можно легко резать ажурные узоры, после застывания он становится прочным и долговечным, как камень. Насридские инженеры и архитекторы, резчики по стюку достигли совершенства, создавая из мукарнас так называемые сотовые своды в залах Львиного дворца, один из которых так и называется — Зал сталактитов (Sala de los Mocarabes). «Mocarabes» — искаженное арабское слово «мукарнос». В Зале Абенсеррахов (Sala de los Abençerrahos) и в Зале Двух сестер (Sala de las Dos Hermanas) своды состоят почти из 5000 элементов [12, с. 192].

Аналоги эрмитажных капителей находятся в Археологическом музее в Кадисе, они происходят из разобранного в 1891 г. медресе середины XIV в. Подобные капители можно также видеть в Альгамбре и в летнем комплексе Хенералифе, построенном при Мухаммаде III (1302–1309). Несмотря на большую разницу формы, орнаментальных мотивов, техники резьбы по мрамору эрмитажных капителей, семантика их декора лежит в сфере эсхатологических представлений мусульман. Мечты о райских садах, согласно легендам, записанным В. Ирвингом, были воплощены в убранстве дворцов Альгамбры архитекторами не без помощи чар астрологов и джиннов.

Следует отметить, что шифр инвентарных номеров капителей — «ЕГ» — означает, что эти памятники хранятся в коллекции произведений средневекового искусства Египта. Это обусловлено недостаточным интересом исследователей к этим образцам насридской архитектуры в период формирования коллекции. Первые публикации на русском языке о немногочисленных произведениях испано-мавританского искусства, хранящихся в Отделе Востока, появились только в XXI в. В 2008 г. в Эрмитаже проходила временная выставка «Во дворцах и в шатрах», второе название — «Исламский мир от Китая до Европы», в рамках которой впервые в истории музея были представлены эти две капители XIV в., возможно, происходящие из дворцового ансамбля Альгамбры [7, с. 68].

4.

Для убранства павильонов, залов, дворов Альгамбры широко использовался не только резной камень, но и резьба по стюку, дереву и изразцовые панно, сделанные в разных техниках. Фрагмент с надглазурной росписью XV в. (инв. № ЕГ-1241) (Илл. 9) хранится в фондах Отдела Востока и представляет собой образец архитектурной керамики нижнего из трех традиционных



Илл. 9. Фрагмент изразцового панно. XV в. Фаянс. Инв. № ЕГ-1241. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

ярусов декора насридских дворцов. Он поступил в Государственный Эрмитаж в 1925 г. из музея Центрального училища технического рисования в процессе государственного перераспределения музейных коллекций [7, с. 69]. Это фаянсовое панно со звездчатым полигональным орнаментом восходит к мозаичным геометрическим композициям, выполненным для декорации стен Тронного зала в башне Комарес. Рисунок декора изразцовых панно строится согласно общему и основному для всех видов исламского искусства принципу бесконечной инверсии геометрических фигур. Следует особенно отметить, что оно выполнено в принципиально иной технике — технике создания изразцов с «мертвым» краем. Рисунок, нанесенный прозрачными эмалями, не отличается четкостью. На глазурь уже один раз обожженного изразца по контуру рисунка наносят черную землистую бесфлюсую краску, чтобы сделать его более заметным. Краска такого состава разъединяет эмали разного цвета [13, с. 43].

Полихромный декор наносился на каждый изразец, а затем крупные квадратные плитки монтировались в панно. Эта техника была менее трудоемкой по сравнению с созданием мозаичных панно, состоящих из большого количества маленьких, сложной конфигурации изразцовых фрагментов разного цвета. Причем отдельный изразец может иметь лишь один цвет. Промышленное производство таких изразцовых панно было хорошо налажено в Толедо в XIV–XV вв. [34, р. 328–329, № 716, 720]. После завершения Реконксты в Толедо оставались многочисленные мусульманские мастера, создававшие изразцы для украшения жилых и других зданий гражданской архитектуры.

5.

В Отделе Востока также хранятся уникальные для российских музейных собраний памятники — деревянные архитектурные детали одного из дворцов Альгамбры: две аналогичные деревянные резные консоли XIV в., происходящие из Львиного дворика Альгамбры (инв. № ЕГ-814, 815) (Илл. 10). Размеры одной (№ ЕГ-815): длина — 67,5 см, высота — 10,0 см; другой (№ ЕГ-815): длина — 89,0 см, высота — 10,0 см. Консоли декорированы рельефно вырезанными цветами лотоса и стеблями с почками. Восхищает тонкая резьба растительного орнамента, выполненного со знанием ботаники. Изображения лотоса отличаются другой иконографией — крупные плотно сомкнутые чашочки различные лепестки даны очень объемно и пластично и не растворяются в арабесковом узоре. Удивительно, что сохранились следы первоначальной раскраски красным цветом, выполненной по белому грунту. Полихромия деревянных резных деталей характерна не только для исламской архитектуры Испании и Магриба, но и всего Ближнего Востока, в частности Сирии и Египта. Это памятники, поступившие, как и капители альгамбрских колонн, в 1931 г. из Музея Академии художеств. Первая публикация одной из них (ЕГ-814) относится к 2008 г. [7, с. 69]. Такие консоли поддерживали скаты крыш. Аналогичный эрмитажным консолям образец из Львиного дворца хранится в Археологическом музее Альгамбры [26, pp. 189, 194. fig.



Илл. 10. Консоли. XIV в. Дерево, резьба, роспись. Инв. № ЕГ-814,815. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

202]. Следует обратить внимание, что мотив лотоса в исламском искусстве Испании появляется только с XIV в., как в архитектурном декоре, так и в орнаментике художественного текстиля в результате влияния мамлюкского искусства [23, с. 98]. Изображение лотосов на одной из консолей имеет иконографию, аналогичную цветочно-растительному узору на одном из фрагментов альгамбрских тканей, также хранящихся в Эрмитаже.

6.

В коллекции Отдела Востока хранятся несколько фрагментов альгамбрских шелковых тканей. В основном они поступили в Государственный Эрмитаж в 1927 г. из Музея Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица. Самая большая (59 x 38,5 см) из них украшена чередующимися поясами цветочного, геометрического в виде плетенки и эпиграфического орнамента, которые гармонично сочетаются и до-

полняют друг друга (Инв. № ЕГ-1187) (Илл. 11) Впервые ткань была экспонирована на временной выставке в Финляндии в Турку в 1995 г. [29]. Краски этой нарядной ткани хорошо сохранились. На насыщенном красно-виновом фоне, характерном для насридских тканей, горизонтальные полосы изысканного узора, выполненного желтыми, зелеными, белыми и коричневыми нитями, чередуются с горизонтальными надписями. Специалисты считают, что стилизованное изображение лотосов с листьями и цветами появляется на многих насридских тканях начиная с XIV в., как и на памятниках других видов андалусского искусства [7, с. 70]. Для мавританских тканей характерны фризы из переплетений различных растительных элементов. Элегантные орнаменты контрастируют с двумя строками размашисто переданной арабской надписи одного содержания: «Слава господину нашему, султану» (перевод А. Д. Притулы). Текст надписи, выполненный скульсом, одним из трех, наряду с куфи и насхом, основных почерков традиционной арабской каллиграфии, обрывается. Скульс, что значит «одна треть», включает криволинейные и прямолинейные элементы, которые соотносятся в пропорции 1/3, что придает почерку особую гибкость, напоминающую движение живого существа. На ткани одни знаки даны строго вертикально, другие — как бы в танцующем ритме. Каллиграфия имеет локальные, испанские особенности, графика первой буквы арабского алфавита «алиф» очень своеобразна, верхние части этой буквы имеют черточки, как бы изображающие глаза. Особенности надписи указывают на время создания этого фрагмента — конец XIV в. Возможно, имя правителя и не предполагалось включать в рисунок шелка, поскольку все ткани с прославляющими султана надписями даже без его имени ткались в придворных мастерских и предназначались не только для обитателей дворца, а для продажи в лавках города. Исследователи придерживаются мнения, что тип надписи, вероятно, восходит к аналогичным сиро-египетским мамлюкским тиразам. Этим же периодом датируют ближайшую аналогию эрмитажной ткани — роскошную накидку из Бургоса, выполненную из идентичной ткани (шелка) [23, с. 94].

Документальные источники утверждают, что на Иберийский полуостров арабы принесли с собой в Андалусию многие полезные новшества, в том числе и разведение шелковичного червя, это еще один вклад арабской культуры в арсенал испанской. В свою очередь, арабы заимствовали секреты этого искусства у иранцев. Природа и климатические условия юга Испании — районы Мурсии, Аликанте и Валенсии — подходили для разведения шелкопряда. В Кордовском халифате было налажено производство шелковых тканей. Ткани изготавливали трех видов: дибаж — затканые серебром, тираз — ткань, затканная арабскими надписями, и самый дешевый холас. Андалусские города Альмерия, Малага и Мурсия с VIII в. были главными центрами производства вышитых шелковых тканей. О славе испанских тканей сообщает писатель и церковно-политический деятель римской церкви второй половины IX в. Анастасий Библиотекарь (810–879) именуя их “spaniscum” [9, с. 30]. Шелководство и шелкоткачество Испании в средние века то развивались, то приходили в упадок, но после того, как в XIV в. начали выращивать белую шелковицу (moreras blancas) и внедрять новые технологии работы с шелковой нитью, это производство получило новый виток развития. Исламские богословы, ссылаясь на слова пророка Мухаммеда, запрещали мужчинам ношение шелковых тканей так же, как и золотых украшений.

Сохранилось достаточное количество образцов тканей, свидетельствующих о высоком уровне шелкоткачества в мавританской Испании. Самый ранний фрагмент испано-мавританской ткани конца X в. был найден в алтаре маленькой церкви, ныне этот фрагмент тонкого шелка хранится в Исторической Академии в Мадриде. Ткань относится к типу тиразов, фигуративные изображения сочетаются с двумя полосами надписи с именем халифа Хишама. Изображения живых существ не характерны для более поздних испано-мавританских тканей, в декоре которых преобладают линейно-геометрические орнаменты и надписи, что соответствует идеологии ислама. В Музее Клуни в Париже хранится знаменитая ткань XII в., орнамент которой состоит из горизонтальных полос и противостоящих друг другу павлинов, символизирующих бессмертие [32]. Этот

мотив восходит к сасанидской изобразительной традиции. В узор введены маленькие, похожие на завитки орнамента, фигурки газелей, птиц и собак. Более ранний стиль декора из крупных цветов, заимствованный из орнаментики сасанидского шелкоткачества, развивался вместе с мавританским искусством. Второй, более поздний стиль с причудливыми геометрическими арабесками и мотивами архитектурного декора достиг расцвета в XI в. после разделения Кордовского халифата на королевства Севилью, Гранаду, Толедо и Валенсию. В XIII в. появлялись ткани с геральдическими мотивами в восьмиугольных медальонах, восходящие к византийским образцам. Созданные в Кордовском халифате ткани этого периода выполнены в синкретическом ключе, испано-мавританский стиль формировался в процессе трансформации сасанидских, византийских и коптских традиций художественного текстиля.

В XIV–XV вв. в Андалусии, а затем и в Магрибе — в Фесе, Рабате, Марракеше и Тунисе — начали делать шелковую ткань со сложным изысканным геометрическим орнаментом, условно называемую «альгамбра». Именно к такому типу тканей относится Эрмитажный фрагмент шелка (Инв. № ЕГ-1187).

Качество испанского шелка, начиная с момента его появления на рынках, очень ценилось, особенно тканей, сотканых из шелковых нитей с золотыми. Суть техники состояла в том, что золотые нити накладывали на ткань параллельными рядами и прикрепляли стежками цветного шелка или хлопка, от частоты которых зависела интенсивность цвета.

Своеобразие кордовских и насридских тканей заключается в широком использовании красного цвета, ярких фонов — красного, синего, желтого, а также частого включения многочисленных золотых нитей.

В орнаментике насридских тканей сочетаются традиционные арабские мотивы и рисунки, восходящие и к итальянским образцам. Изысканные цветовые сочетания, ажурность узора являются одной из отличительных особенностей этого вида испано-мавританского искусства. Королева Изабелла Кастильская (1479–1516) заказывала самые дорогие шелковые платья с золотым шитьем в Малаге, но без исламской символики, а в 1499 г. издала указ, запрещающий носить такие платья всем, кроме Ее Величества Королевы.

Изабелла Кастильская восторгалась красотой Альгамбры, сделав ее своей резиденцией, даже издала указ, запрещающий какие-либо кардинальные изменения и разрушение ее дворцов. Но она велела уничтожить в убранстве многочисленного повторенный девиз Насридов: «Нет победителя, кроме Аллаха», и заменить его девизом Католических королей: “TANTO MONTA, MONTA TANTO ISABEL COMO FERDINANDO” (в переводе с исп. — «Всё едино, Изабелла — то же, что и Фердинанд») — девиз договора между супругами, Изабеллой I Кастильской и Фердинандом II Арагонским.

7.

Но несмотря на все превратности истории, девиз Насридов остался на монетах этой династии, которые хранятся в Отделе Нумизматики Эрмитажа. Богатая коллекция монет не только Гранадского эмирата (74 экземпляра), но многочисленное собрание серебряных и медных монет Кордовского халифата (490 экземпляров), а также редкие золотые дирхемы Омейядской династии составляют гордость музея. На многочисленных в коллекции Эрмитажа серебряных монетах этого периода встречаются титулатура правителя и тексты аятов из сур «Покаяние» и «Ряды» аналогичного содержания, почти повторяющие друг друга. Не столь обширна, но не меньший интерес представляет эрмитажная коллекция монет из золота, серебра и меди Гранадского халифата Насридов: золотые — с титулатурой халифа и цитатами из Корана.

Обратимся к истории монетного дела исламского мира. Халиф Абдул-Малик ибн Мерван из династии Омейядов (685–705), правивший Дамаским халифатом, потомок которого основал на Иберийском полуострове первое мусульманское государство — Кордовский эмират, в 696–698 гг. провел реформу денежной системы. Он первым начал чеканить исламские монеты



Илл. 11. Фрагмент ткани. XIV в. Шелк. Инв. № ЕГ-1187. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

— золотые динары с арабскими надписями. До этого эпохального события в Арабском халифате в денежном обращении использовались переделанные сасанидские серебряные монеты, а также византийские золотые и бронзовые. В качестве стандартной золотой монеты Абдул-Маликом был введен динар, имеющий вес 4,25 г; серебряной монетой дирхемом (2,86 г) была заменена сасанидская драхма. Из меди чеканились мелкие монеты для местного денежного обращения — фальсы. Халиф Абд аль-Малик освободился от византийской валютной зависимости и объединил весь мусульманский мир новой единой валютой. Прототипом первого омейядского динара стал византийский солид [33, р. 15]. Монеты имели одинаковый размер и вес, и вопреки запрету ислама изображать живых существ, на аверсе первых омейядских динаров — фигуры трёх стоящих людей согласно иконографии византийской нумизматики: они аналогичны изображениям на константинопольских монетах Ираклию и его сыновьям Константину III Ираклию и Ираклону, что привело византийского императора в бешенство, и он приказал выпустить монету нового дизайна. Принципиальным отличием омейядского динара была шахада на реверсе монеты. В христианских королевствах Северной Испании на протяжении четырёхсот лет ходили арабские монеты наряду с французскими.

После распада Кордовского халифата в начале XI в. на множество владений и княжеств, каждое из них выпускало собственные монеты с именами местных правителей, однако признававших номинальную власть халифа. Во время правления династии Насридов в Гранаде динар трансформировался в дирхам. Монеты этого периода — качественно вычеканенные тяжёлые монеты, содержащие длинные легенды с цитатами из Корана и изображением родового древа правителей. Особенностью этих дирхамов является отсутствие дат, но их можно атрибутировать по девизу династии «Нет победителя кроме Аллаха», который неоднократно повторяется в убранстве дворцов Альгамбры [31, р. 11].

На всех исламских монетах, за исключением самых первых омейядских, отсутствует изображение правителя в связи с запретом ислама изображать живые существа, этот запрет распространялся также на все культовые памятники и монеты, которые были инструментом идеологической пропаганды.

Уникальную часть нумизматической коллекции Эрмитажа составляют редкие экземпляры омейядских испано-мавританских монет, среди них семь золотых круглых динаров (Илл. 12).

На аверсе этих монет, в поле — имя эмитента со всей соответствующей титулатурой. В четырех сегментах — девиз «Нет победителя, кроме Аллаха».

На реверсе в поле — цитата из третьей суры Корана (III, 26). «Семейство Имрана» («Аль-Имран»): «Скажи: О Аллах, Владыка царства! Ты даруешь власть, кому пожелаешь, и отнимаешь власть, у кого пожелаешь. Ты возвеличиваешь, кого пожелаешь, и унижаешь, кого пожелаешь. Все благо — в твоей Руке. Воистину, Ты способен на всякую вещь» (Перевод И. Крачковского).

Этот аят является наставлением благодарить Аллаха за блага, которые Он даровал посланнику и данной мусульманской общине — умме.

В сегментах реверса надпись — «Во имя Аллаха, милостивого милосердного / Да благословит Аллах нашего господина Мухаммада / И бог ваш — Бог единый / Нет божества, кроме Него, милостивого, милосердного» [33].

«Во имя Аллаха, Милостивого, Милосердного...» — это басмала или бисмиллях. Таким исламским термином обозначают фразу, с которой начинается каждая, кроме девятой, сура Корана. С бисмиллях начинается и каждая молитва мусульманина. Далее идут слова из шахады: «Да благословит Аллах нашего господина Мухаммада / И бог ваш — Бог единый / Нет божества, кроме Него, милостивого, милосердного». В этой формуле, провозглашающей идею единобожия, заключен первый и самый важный из пяти столпов ислама. Она состоит из двух частей: свидетельства об Аллахе и свидетельства о пророке Мухаммаде. Традиционная формула шахады — «Свидетельствую, что нет божества достойного поклонения, кроме Аллаха. И свидетельствую, что Мухаммад — Его посланник». Шахада — это также ворота в Ислам, трехкратное произнесение шахады на арабском языке в присутствии мусульман делает человека членом исламской общины.

Омейяды, как и династия Насридов, исповедовали ислам суннитского толка, они постоянно вступали в политические коалиции, сражались не только с католическими грандами и князьями, стремящимися вернуть территорию Испании под власть христианской церкви, но и против политических противников мусульманских удельных правителей, порой в союзе с христианскими полководцами. Последние поступали аналогично и нанимали мусульманских воинов для расправы со своими оппонентами, несмотря на то, что исповедовали одну христианскую веру.

После ухода Альмохадов (1121–1269) с Иберийского полуострова в 1236 г., Кордова — «обиталище наук» — перешла в руки испанского короля Фердинанда III Кастильского (1199–1252), а в 1248 г. и Севилья. Но Мухаммад I ибн Юсуф ибн Наср, известный под прозвищем Аль-Галиб («Побеждающий во имя Аллаха»), удержался в Гранаде. Его столицей и цитаделью стала Альгамбра. Династия Насридов дольше других мусульманских правителей сдерживала натиск приверженцев Реконквисты. В 1492 г. последний эмир Гранады Мухаммед XII Абу Абдаллах, известный как Боабдиль (1459–1527/1533), которого испанцы пренебрежительно прозвали Чико — «Малыш», принудительно-добровольно передал ключи от своей резиденции Альгамбры Фердинанду Арагонскому и Изабелле Кастильской. Крепость и дворцы Альгамбры стали официальной резиденцией Католических королей, хотя они жили в них недолго и эпизодически.

В Отделе нумизматики Эрмитажа хранятся и насридские золотые монеты — 11 экземпляров. Насридские правители преобразовали динары в дирхемы. Во внешнем поле дирхемов написана кораническая легенда — аят 33 суры «Покаяние» (IX, 33): «Он — тот, который послал Своего посланника с прямым путем и религией истины, чтобы проявить ее выше всякой религии, хотя бы и ненавидели это многобожники» (перевод Крачковского) и девятый аят суры 61 «Ряды» аналогичного содержания: «Он — Тот, Кто отправил Своего Посланника с

верным руководством и религией истины, чтобы превознести ее над всеми остальными религиями, даже если это ненавистно многобожникам» [31]. Легенды на монетах выбраны не случайно: они провозглашают, что руководство Аллаха и истинная религия являются величайшим доказательством правдивости Пророка Мухаммада, благодаря мудрости его свидетельств и неопровержимости его доказательств того, что всякий, кто станет бороться против религии Аллаха, непременно будет повержен, и что триумф и господство всегда будут сопутствовать исламу. В условиях Реконквисты идеологическая программа насридских халифов, содержащаяся в легендах дирхамов, пропагандировалась монетами и в процессе денежного обращения. Коллекцию золотых монет дополняют удивительной формы квадратные монеты с названием монетного двора и неправильной формы медные монетки (Илл. 13).

Некоторые образцы испано-мавританской нумизматики поступили в Императорский музей еще в период правления Романовых до 1917 г. Другая часть коллекции происходит из знаменитого нумизматического собрания графов Сергея Григорьевича и Александра Сергеевича Строгановых, поступившего в Эрмитаж в 1925 г.

Начал собирать строгановскую нумизматическую коллекцию знаменитый Сергей Григорьевич (1794–1882), известный государственный муж, один из крупнейших деятелей русского просвещения, историк искусства, археолог и меценат. В 1825 г. он финансировал основание бесплатной Строгановской школы рисования, в которой обучение искусствам и художественным ремеслам было доступно не только детям знатных и состоятельных родителей, но и юным дарованиям из среды обычных горожан и даже крепостных. В 1860 г. школа получила название Строгановского училища, которое закончили многие видные зодчие и художники. Строганов также был длительное время с 1837 г. по 1874 г. председателем Императорского Общества Истории и Древностей Российских при Московском университете, основателем Археологической комиссии в Петербурге. Сергей Григорьевич субсидировал экспедиции, работавшие на юге России. Знаменитое скифское золото и керченские клады, поступившие затем в Императорский Эрмитаж, были триумфальным результатом деятельности Строганова в области археологии. В поле его широчайшего научного кругозора входили и культуры восточных стран, в частности и испано-мавританская. Он увлекался нумизматикой и составил богатую коллекцию и русских монет. Приумножил эту коллекцию монет старший сын Сергея Григорьевича — Александр Сергеевич (1818–1864). Получив хорошее образование в Дрездене и в Московском университете, он, несмотря на блестящую военную карьеру в Лейб-гвардии Преображенском полку, находил время заниматься археологическими изысканиями, став одним из основателей Археологического общества Петербурга. Александр Сергеевич был одним из известнейших нумизматов своего времени. В 1925 г. его коллекция, более 53000 монет, поступила в Отдел нумизматики Эрмитажа, существенно обогатив несколько разделов его собрания.

Другая группа омейядских и насридских монет происходит из собрания знаменитого археолога и нумизмата Е. А. Пахова (1880–1965), поступившего в Государственный Эрмитаж



Илл. 12. Омейядский динар. Аверс. Реверс. Золото. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020



Илл. 13. Насридский дирхем. Серебро. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

после кончины коллекционера. Евгений Александрович в 1900 г. окончил Санкт-Петербургский Археологический Институт, в 1920 г. переехал в Баку, где принимал участие в создании Музея истории народов Азербайджана (ныне — Музей истории Азербайджана). С 1922 по 1930 гг. возглавлял отдел археологии и нумизматики в Азербайджанском государственном университете. В 1945 г. защитил докторскую диссертацию и стал профессором Бакинского университета, в котором с 1947 по 1953 гг. заведовал кафедрой археологии. В 1962 г. был избран членом-корреспондентом Академии наук Азербайджанской ССР. В основном его труды посвящены исследованию нумизматики Грузии, Азербайджана и Армении. Он был широко известен в кругах нумизматов и археологов и за пределами Азербайджана. Его уникальное собрание монет, согласно завещанию, было разделено между Государственным Эрмитажем, Государственным музеем Грузии и Музеем истории Азербайджана; небольшая часть коллекции была передана в Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, часть попала к частным коллекционерам².

8.

В собрании Эрмитажа хранятся испано-мавританские памятники, представляющие разные виды искусства средневековой Испании. Самой знаменитой и многочисленной является коллекция фаянсов, ядром которой стали люстровые вазы, чаши, альбарелло и блюда, приобретенные музеем в 1885 г. в составе коллекции А. П. Базилевского. Десятки образцов, созданных в Андалусии и в разных мастерских Валенсии (некоторые украшены гербами известных исторических лиц), отражающих особенности разных центров производства художественной керамики, находятся в фондах и на экспозиции.

В 1919 г. в Эрмитаж поступили предметы люстровой керамики из собрания Общества поощрения художеств; в 1920 г. — из коллекции брата писателя В. П. Боткина, автора «Писем об Испании» — М. П. Боткина; в 1924 г. — из Музея Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица. Испано-мавританские фаянсы экспонируются на постоянной выставке Отдела западноевропейского прикладного искусства. Самое первое историческое письменное упоминание о «глиняных, позолоченных», то есть люстровых, сосудах содержится в труде арабского путешественника и географа Мухаммада Аль-Идриси «Развлечение истомленного в странствии по областям». Книга была написана по заказу короля Сицилии Рожера II (1112–1154) и датируется серединой XII в. Аль-Идриси видел эти сосуды в Калатаоде [15].

Керамика с зеленой (медной) и черной (марганцевой) поливой по белой глазури была известна в Испании с X в. Она изготавливалась как в Кордове, так и в других центрах. С XI в. появляется люстровая керамика, технология изготовления которой была заимствована в Египте. Декор сосудов напоминает фатимидские образцы — в росписи повторяются изображения зверей и птиц на фоне побегов и листьев. После захвата части Иберийского полуострова правителями берберской династии Алморавидов орнаментация кардинально меняется в связи с запретами ислама изображать живые существа. В результате распространения на этой территории мусульманской художественной традиции в декоре керамики начинают превалировать растительные и геометрические узоры. «Кто сделает изображение живого существа: голову, лицо и тому подобное, того Аллах будет наказывать, пока он не оживит (то, что изобразил), а он никогда этого не сможет сделать.... Исключением из этого (запрета) станет то, если будешь изображать деревья или всякую вещь, в которой нет души», — слова исламского богослова, толкователя Корана, сподвижника и двоюродного брата пророка Мухаммада — Абуль-Аббас Абдулла́х ибн Абба́са (619–686) [18]. Более тридцати хадисов содержат аналогичные запреты, но в разные периоды времени в разных частях исламского мира богословы толковали их вариативно. Этим объясняется огромное количество фигуративных изображений на памятниках, не предназначенных для мечетей, медресе и мавзолеев, а также расцвет исламской миниатюры. При Альмохадах в испано-

мавританских фаянсах ограничения на фигуративные изображения исчезают полностью.

Наивысшего расцвета производство фаянсов достигает в Гранадском эмирате Насридов. Версия о том, что почти вся керамика насридского периода производилась в Малаге [17, с. 6–7], оспаривается. Малага — главный порт эмирата — был основным центром транзитной торговли, через который гранадскую керамику отправляли в Италию, Францию и другие страны. Европейские купцы считали, что мастера именно этого города ее и делают. Однако остатки керамических печей были найдены во многих центрах Гранады, включая Альгамбру. Основные цвета, которые использовали для декора керамики — синий (кобальт), золотистый (люстр), белый (оловянная глазурь). Многие формы, например, альбарелло (аптекарьские сосуды) вполне следуют ближневосточной традиции. Мавританский орнамент восходит к арабскому, но отличается большей утонченностью. Для произведений насридского прикладного искусства характерно пропорциональное сочетание геометрических, растительных и фигуративных элементов. Сложнейшие переплетения изысканных арабеск каллиграфических выполненных арабских надписей украшают поверхность прекрасных фаянсовых сосудов.

Следует отметить влияние испано-мавританской люстровой керамики на возникновение аналогичной техники декора в итальянской майолике эпохи Возрождения, прекрасные образцы которой также представлены в Эрмитаже.

Наилучшие, красивейшие сосуды из фаянса были предназначены для украшения роскошных дворцов Альгамбры.

9.

Самая знаменитая группа гранадской керамики — это так называемые альгамбрские вазы, восходящие формой к античному пифосу. Известно около двадцати таких больших ваз — шедевров мавританской керамики и их фрагментов в собраниях разных музеев Палермо, Гранады, Берлина, Стокгольма и Мадрида, но первоначально они украшали Альгамбрские дворцы, в залах которых для этих сосудов были сделаны специальные ниши. Поэтому вазы и получили свое название, несмотря на то, что все они были сделаны в керамических мастерских Малаги.

Эти сосуды не только украшали дворцы Насридов, но были предметом экспорта в другие страны. Их находили на территории Сицилии и в Каире.

Декор различных «альгамбрских» ваз характеризуется разнообразием. Ваза из гранадского собрания отличается цветовой гаммой, в которой присутствует синий цвет кобальта, и особенно изобразительными мотивами. На тулове кроме геометрического и растительного орнамента можно увидеть парные изображения газелей (Илл. 14). Декор горлышка ваз отличается большим единообразием и имеет членение вертикальными линиями на части, в которых чередуются растительный и геометрический орнаменты.

Шедевр коллекции — знаменитая ваза «Фортуны» второй половины XIV в. — относится к типу альгамбрских и представляет самый ранний и прекрасно сохранившийся образец (высота — 117 см) (Инв. № Ф-317) (Илл. 15). Название вазы связано с тем, что она была обнаружена в 1871 г. испанским художником Мариано Фортунни близ Гранады. Ваза служила в церкви городка Салар подставкой под водосвятную чашу. В 1875 г. на распродаже коллекции рано умершего М. Фортунни она была куплена знаменитым коллекционером А. П. Базилевским у его вдовы за 30.000 франков. В 1878 г. демонстрировалась на Всемирной выставке в Париже в специально построенном павильоне для собранных им изумительных памятников декоративно-прикладного искусства. В 1885 г. в составе коллекции А. П. Базилевского ваза поступила в собрание Императорского Эрмитажа [10, с. 225]. Из собрания Мариано Фортунни в Эрмитаже происходит еще один фаянс — блюдо второй половины XV в. с контурным изображением быка, поступившее в музей только в 1920 г. из собрания М. П. Боткина. Небольшая картина самого художника «Араб», прекрасно передающая экзотическую атмосферу Марокко, экспонируется на выставке испанской живописи XIX в. в Главном штабе, в фондах же музея хранятся две его графические работы.



Илл. 14. Ваза с газелями. XIV в. Фаянс. Малага. Музей Альгамбры, Гранада

Ныне ваза представлена на постоянной выставке «Культура и искусство Средних веков» в Романовской галерее Малого Эрмитажа. Первая из этих редчайших ваз, так называемая «El Jarro de la Alhambra», была найдена вместе с другими двумя исчезнувшими в XVI в. в одном из подземных помещений дворца Альгамбры. По этой причине все вазы этой группы получили название альгамбрских. Согласно преданию, они были наполнены золотыми монетами [35].

Форма вазы Фортуни восходит к формам больших, традиционных для Андалусии XII–XVI вв., сосудов для воды или вина. Рельефные орнаменты и надписи на вазах выполнены гравировкой или штампом. Прекрасный образец подобных сосудов конца XV–начала XVI вв. хранится в Лувре.

Эрмитажная ваза Фортуни прекрасно сохранилась. Расширяющееся кверху раструбом горлышко разделено восьмью вертикальными рельефными ребрами на почти прямоугольные части, имитируя верхнюю часть металлических кувшинов. Узоры из напоминающих витражи фестончатых арок одних частей чередуются с растительными арабесками других. Узкая часть горла декорирована геометрическими узорами, горизонтальные полосы которых отделены рельефными поясками. Два полосы сложного узелкового орнамента чередуются с полосами клиновидного узора. «Гирих» в переводе с фарси означает «узел» или «завязывание узлов», этот термин распространился на все геометрические орнаменты, его семантику мусульмане связывают с законами гармонии мира, созданного Аллахом. Растительный орнамент исмили в восприятии мусульман ассоциировался с природой земли и райскими садами.

По плечикам вазы в технике резерва дан фриз эпиграфического орнамента, однако не все арабские надписи читаются.

Тулово вазы имеет овоидную форму и разделено росписью на пять фриз, три эпиграфических пояса кратких благопожеланий чередуются с фризами растительных арабесок. В больших круглых медальонах повторяется слово «радость», на-

писанное почерком куфи. В центральном эпиграфическом фризе художник проявил большое каллиграфическое искусство, передавая вязью арабских букв слово «благоденствие» (перевод А. Д. Притулы) [23, с. 96]. Эти слова являются частью традиционной формулы, которую писали на многих памятниках прикладного искусства некультового назначения: «Благословение и благоденствие, и радость, и удовольствие, и счастье от Аллаха владельцу сего» [10, с. 270] (Илл. 16).

Очень интересны изображения на больших крыловидных плоских ручках, которые почти касаются вытянутого горлышка и завершаются очень стилизованно трактованными головами быков. На ручках четырежды изображен талисман Хамса — пятирица в виде открытой ладони дочери пророка Мухаммада Фатимы (Илл. 17). Семантика Хамса интерпретируется неоднозначно: пять пальцев руки могут символизировать пять столпов ислама. Для правоверных мусульман это наиболее сильный талисман, охраняющий их лучше других оберегов от избрания несправедного пути. Известны алебарды, штандарты с навершиями в виде Хамса. Надо отметить, что ручки вазы расписаны не совсем одинаково: на одной из них на Хамса дополнительно изображены всевидящие очи, а на другой — возможно, жемчужина в виде капли — символ завета Аллаха. Анализируя декор одной из капителей, мы упоминали о семантике этого популярного мотива. Иконографическую и семантическую аналогию талисмана в виде руки Фатимы мы находим на Воротех Правосудия крепости Альгамбры, которые описывали В. Ирвинг в «Легенде о звездочете» и В. П. Боткин в «Письмах об Испании».

Роспись на нижней части тулова утрачена, возможно, вазу для большей устойчивости заглубляли в пол зала или двора, здесь хорошо видны горизонтальные рельефные тяги. Внутри ножки круглое отверстие, связанное с технологией изготовления сосуда (Илл. 18). Сияние зеркально гладкой поверхности вазы, золотистый тон люстра напоминает блеск металлических изделий. Согласно шафиитскому мазхабу, как для мужчин, так и для женщин запрещено использование

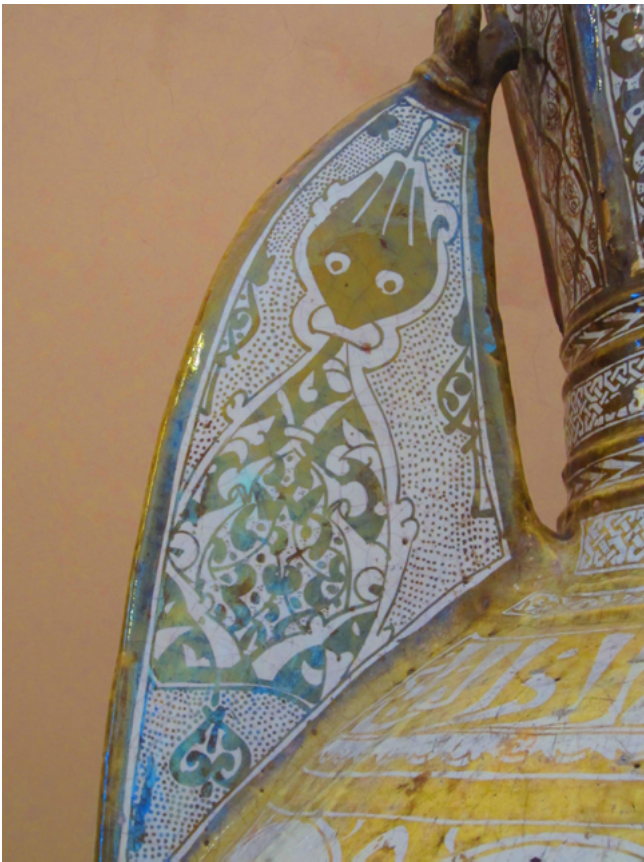


Илл. 15. Ваза Фортуни. Вторая половина XIV в. Фаянс. Малага. Инв. № Ф-317. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

золотой и серебряной посуды. В нескольких сурах Корана осуждается пристрастие к богатству и роскоши. В хадисе Хузайфа ибн Ямана сообщается, что пророк Мухаммад сказал: «Не пейте и не вкушайте из серебряной и золотой посуды — это для них (неверующих) в мирском мире и для вас в ахирате» («Булогу аль-Марам», № 16) [18]. «В животе того, кто пьёт из серебряного сосуда, клокочет адское пламя» («Шарху аль-Кабирли ибн Кудама», № 1/57) [16]. Ислам также запрещает изготавливать золотую и серебряную посуду, куплю-продажу такой посуды и обмен её на что-либо. При этом сокровищницы исламских правителей были переполнены чашами, кувшинами из серебра и золота, осыпанными драгоценными камнями и жемчугом.

Но именно коранические запреты использовать драгоценные сосуды в мирской жизни послужили развитию производства и распространению люстровой керамики, напоминая драгоценную утварь. Мастера стремились воссоздать описанные в Коране золотые и серебряные сосуды, из которых

праведников в рай поят чистой водой. Керамисты пытались придать изделиям из глины глянец и сияние и проводили множество экспериментов для открытия новых совершенных глазурей и эмалей. Три страны оспаривают приоритет в изобретении люстра в IX в. — Ирак, Сирия и Египет, территории которых в это время входили в пределы Аббасидского халифата. Люстр, содержащий окислы серебра, меди и других металлов, наносили на предварительно покрытый обожжённой свинцовой глазурью сосуд, а затем подвергали второму обжигу в восстановительном режиме при небольшой температуре. В результате на поверхности керамических изделий оставался тонкий слой металла. Цветовой оттенок возникающего блестящего слоя определяется соотношением оксидов в составе люстра и температурными особенностями обжига. Окись меди давала более насыщенный красный цвет, серебро — светлый золотистый. Затем изделие полировали. Из-за необходимости двукратного обжига сосудов и изразцов арабы называли эту технику «техникой о двух



Илл. 16-18. Ваза Фортуни. Фрагменты

Илл. 19. Подставка вазы Фортуни. Фрагмент. XIX в. Бронза.
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

печах». Такие люстровые сосуды, как ваза Фортун, уникальны, в процессе обжига огромных ваз испаряющаяся вода, содержащаяся в глине, могла деформировать сосуд. Люстровая роспись подвержена процессу разложения и внезапным химическим изменениям. В процессе обжига восстановление окислов металлов происходит неравномерно [17, с. 14]. В Эрмитаже хранятся изразцы, у которых роспись одной половинки — медно-красного цвета, а другой — золотисто-оливкового.

Надглазурная люстровая роспись по оловянной глазури вазы Фортун делает сосуд очень нарядным. Люстр светоносен, и поэтому стенки сосуда не кажутся глухими и непроницаемыми. Роспись словно имитирует инкрустации серебром традиционных бронзовых сосудов и, как на других люстровых фаянсах, выполнена резервом. Такая техника нанесения рисунка создавала дополнительные трудности для художников.

Ваза Фортун стоит на литой бронзовой подставке (Илл. 19), изготовленной в Риме по рисунку М. Фортун. Подставка декорирована схематизированными головами львов. Художник специально повторил иконографию львов XI в., поддерживающих чашу фонтана во дворе Львиного дворца Альгамбры.

10.

В течение десяти лет в Альгамбре жил и работал русский архитектор П. К. Нотбек, делал архитектурные обмеры залов Львиного дворца и самостоятельно изготовил 300 слепков рельефных стюковых панно в размере оригинала и около 200 моделей элементов украшений. На собственные средства он организовал изготовление моделей лучших залов Львиного дворца, Тронного зала дворца Комарес, зала Дорадо с характерным карнизом, а также большие модели центральной части зала Абенсерахов и зала Двух сестер с уникальным сводом.

Павел Карлович Нотбек (1824–1877) получил образование в Императорской Академии художеств под руководством профессора К. А. Тона. В 1849 г. окончил курс с большой золотой медалью и был отправлен на четыре года, в качестве пенсионера Академии, за границу. Посетив Германию, Францию и Италию, Павел Карлович прибыл в Испанию, где приступил к исследованию памятников Альгамбры [22].

Максимальная высота больших архитектурных моделей залов — 2,5 м, что позволяло в них войти и внимательно рассмотреть мельчайшие детали декора, имитирующие изразцовые панно и резьбу по стюку и дереву. В 1862 г. на датском корабле «Элиас» к Академии художеств были доставлены и выгружены на набережной 49 ящиков весом 500 пудов, содержащих 258 гипсовых частей модели Альгамбры. Историк Н. П. Кондаков сообщает о том, что П. К. Нотбек приобрел пять подлинных насридских капителей, находившихся в саду бывшей разрушенной мечети Альгамбры. Ныне они хранятся в Эрмитаже, их описание приводилось выше [14, с. 366].

Таким образом, в музее Императорской Академии появился отдельный зал — Кабинет Альгамбры. П. К. Нотбек хотел ввести в программу изучения студентами испано-мавританской архитектуры и орнаментики на документально точных воспроизведениях конкретных памятников.

За «чертежи и рисунки» Альгамбры в 1859 г. архитектор был удостоен звания академика. В 1862 г. П. К. Нотбеку присвоено звание почетного вольного общника и назначена пожизненная пенсия в 250 рублей.

По возвращении на родину он состоял, по иронии судьбы, архитектором по переустройству казенных зданий под тюрьмы (с 1864), в частности он — один из авторов архитектурного комплекса тюрьмы «Кресты», служил в Тюремной строительной комиссии Министерства внутренних дел, а затем архитектором Павловского института.

Среди его основных построек в Петербурге: здание Александровской женской гимназии (Гороховая, 20, 1870–1871), ныне Школа № 211 им. Пьера де Кубертена, домовая церковь Воспитательного дома (1871–1872), доходный дом (Средний пр., 19, 1873) [8, с. 233].

К сожалению, уникальный кабинет Альгамбры был разобран, модели размонтированы еще до 1917 г., и очень постра-

дали в процессе печальной истории этого музея в 20–30 гг. XX в. Сейчас модели хранятся во фрагментах в фондах Отдела Востока Эрмитажа, но большая часть в фонде архитектурных моделей Музея Академии художеств.

Несколько лет назад в Петербурге впервые после длительного перерыва была выставлена модель одного из залов Альгамбры. Для выставки были отобраны лучше всего сохранившиеся части, в том числе элементы убранства Львиного дворика. «Мы мечтаем полностью восстановить хранящиеся в фондах нашего музея модели, заказанные Нотбеку, и сделать их частью постоянной экспозиции в отдельном зале, посвященном мавританскому искусству», — сказала на открытии хранитель архитектурных моделей Музея Академии художеств Е. А. Савинова. Музей располагает огромным количеством графических работ, копий рельефов и изразцов декора насридских дворцов Альгамбры, собранных на протяжении XIX в.

Кабинет Альгамбры помог архитекторам обогатить арсенал декоративных приемов, очень востребованных в эпоху историзма, и прямым образом повлиял на широкое использование мавританских мотивов в архитектуре Петербурга второй половины XIX в.

11.

Неомавританский стиль, как одно из ретроспективных направлений эклектики, окончательно сформировался, главным образом в архитектуре, а также в художественном оформлении мебели, тесно связанной с дизайном интерьеров, во второй половине XIX в. Как и другие «нео-стили», он был эклектичным, и на раннем этапе развития наряду с мавританскими включал элементы египетского, сирийского, персидского и даже индийского и китайского искусства.

Арсенал архитектурных форм был обогащен повторением подковообразных и фестончатых арок; сотовых, состоящих из мукарнас, сводов, деревянных инкрустированных потолков, витражных окон и комбинации декора стен, состоящей из мозаичных изразцовых панно, резного стюка и арабескового растительного и каллиграфического орнамента.

В резиденциях русских царей и вельмож в Санкт-Петербурге создавались интерьеры в мавританском стиле, для убранства которых российские мастера делали памятники прикладного искусства в той же стилистике. В Зимнем дворце до сих пор один из залов сохраняет название «Альгамбра», как нарек на его не сохранившиеся мавританские интерьеры.

Еще в 1839–1840 гг. по эскизам архитектора А. П. Брюллова в Зимнем дворце была выполнена ванная комната в мавританском стиле для императрицы Александры Федоровны, супруги Николая I (Илл. 20). Декоративное убранство этого интерьера не сохранилось, но запечатлено на акварели Э. П. Гау 1870 г. [11, с. 48]. В коллекции русского фарфора Эрмитажа хранится одна из парных фарфоровых ваз, изображенных на этой акварели. Она сделана мастерами Императорского фарфорового завода в 1838 г. Высота вазы — 37 см (Инв. № ЭРФ-5367) (Илл. 21). Поверхность сосуда украшена нарядной надглазурной полихромной росписью и позолотой, а также арабскими надписями. Форма в виде амфоры с двумя вертикальными плоскими, напоминающими крылья ручками повторяет очертание альгамбрских ваз³. Но ее прототипом не могла быть вышеупомянутая ваза Фортун, поскольку последняя была найдена только в 1871 г. и приобретена музеем почти через полвека после создания ваз русской работы в испано-мавританском стиле. Русские мастера повторили форму другой альгамбрской вазы, как уже упоминалось, первая из которых была найдена еще в XVI в., а с XVIII столетия отдельные экземпляры подобных сосудов хранятся в музеях Стокгольма, Берлина, а также в частных собраниях. Изображения таких ваз могли быть растиражированы гравюрами, увражи которых находились в библиотеке Императорского фарфорового завода.

Парадоксальность декора вазы мавританского стиля заключается в сочетании золотых медальонов с двуглавыми черными орлами и обрамляющими их арабскими надписями, содержащими часть шахады — «Свидетельствую, что нет иного Бога, кроме Аллаха...». В других медальонах вазы художники



Илл. 20. Э. П. Гау. Ванная в неомавританском стиле. Акварель. 1870. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

неточно повторили изображение герба Насридов. Псевдоарабские надписи имитируют почерк насх, но не читаются. Пояс из узоров, повторяющих очертания изразцов геометрической формы, украшает центр тулова. Изысканный декор из арабесок, фестончатых арок, изображений мукарнас выполнен позолотой на горлышке и нижней части вазы. На ручках тонкими золотыми линиями изображены волоты из побегов виноградной лозы, напоминающие узоры мозаик мечети Иерусалима Куббат ас-Сахра. Верхняя часть ручек украшена рельефными головами фантастических существ. Схематично изображенные головы животных встречаются в декоре альгамбрских ваз, в частности на ручках вазы Фортуни. Наряду с перечисленными мавританские мотивы появляются и в других зданиях Эрмитажа.

Аркады двухсветного Павильонного зала Малого Эрмитажа, перестроенного А. И. Штакеншнейдером в 1850–1858 гг., напоминают фасады Миргового двора дворца Комарес, решетки верхней галереи украшены мавританскими узорами. Игра света и тени на белоснежных колоннах, вид на Висячий садик, как и в Дворцах Альгамбры, дополнены звуками текущей воды и вызывают ассоциацию с райским садом. Во дворце великого князя Владимира Александровича, сына Александра II, построенном в конце 60-х годов XIX в., небольшой будуар также был выполнен в мавританском стиле.

Знаменитая Мавританская гостиная Юсуповского дворца (набережная Мойки, д. 94) была построена в 1860-х гг. архитектором Ипполитом Антоновичем Монигетти. В зале все дышало восточной негой — в центре бил фонтан, окруженный цветами; вдоль стен располагались диваны, обтянутые персидским штофом, на стенах были размещены строки аятов Корана, написанные золотом, в небольших нишах стояли сосуды для благовоний.

Во дворце великого князя Владимира Александровича, построенном архитектором А. И. Резановым (ныне здание Дома ученых), будуар княгини Марии Павловны выдержан в мавританском стиле. В десятом номере ежемесячного архитектурного и художественно-технического журнала и сельских построек «Зодчий» 1875 г. сохранились чертежи архитектурных деталей

в неомавританском стиле для интерьера одного из великокняжеских дворцов [24, с. 117].

В Европе неомавританский стиль долгое время воспринимался как «стиль синагог». Во многих городах Европы и мира еврейские общины предпочитали возводить синагоги именно в этом стиле, так как он ассоциировался с золотым веком средневековой еврейской культуры в мавританской Испании [25, с. 92].

Здание Большой хоральной Синагоги Санкт-Петербурга — одной из самых красивых в России и Европе, построено также в мавританском стиле архитекторами Л. И. Бахманом и И. И. Шапошниковым. На разработку проекта синагоги большое влияние оказал известный критик В. В. Стасов, выступивший в 1872 г. в печати по поводу рекомендуемого им облика будущей синагоги. При проектировании синагоги в Петербурге Стасов предлагал использовать в качестве образца здание синагоги в Берлине в арабо-мавританском стиле по проекту архитектора Эдуарда Кноблауха, который «взял здесь себе за основание указанный стиль в таком виде, как он блистательно и роскошно выразился в Альгамбре». Но Стасов считал внешний вид синагоги в Берлине бедным и «недостаточно архитектурным» и рекомендовал в проекте Петербургской синагоги «более даровито развить этот стиль» [25, с. 93]. Однако Стасов восхищался внутренним убранством берлинской синагоги и считал целесообразным его использование в новом проекте.

Закладка здания состоялась в 1883 г., строительными работами руководили архитекторы Н. Л. Бенуа и А. В. Малов. В 1886 г. был окончен боковой придел здания, в котором открылась Малая синагога — небольшой зал для ежедневного богослужения. Главное здание было завершено только в 1893 г.

Здание синагоги занимает площадь около 3200 кв. м., высота купола — 47 м.



Илл. 21. Ваза. Около 1838. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. Императорский фарфоровый завод. Инв. № ЭРФ-5367. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

Величественная подковообразная арка главного портала напоминает арки Ворот Правосудия Альгамбры, убранство Большого зала также выполнено в арабо-мавританском стиле, для которого характерны изящная аркада на мраморных колоннах и изысканная отделка стен, напоминающая архитектурные мотивы Миртового дворика и Львиного дворца. Резная деревянная балюстрада с замечательным орнаментом ограждает Биму — возвышение, на котором читают Тору во время богослужения. Праздничной яркостью красок радует украшенный лепным орнаментом Венчальный зал синагоги.

В «Экспертном заключении» от 19 сентября 1879 г., подписанном Стасовым, с которым согласились и другие эксперты, говорится, что фасады и разрезы Бахмана и Шапошникова лучше, интереснее: «Восточный характер здания в их проекте выдержан гораздо лучше и даровитее... в общем ансамбле здание не имеет никакого сходства ни с христианской церковью, ни с арабской мечетью, а представляет свое, довольно самостоятельное целое» [25, с. 94].



Альгамбры и севильского Алькасара. Своды парадного зала покоились на 24 тонких мраморных колоннах, в центре бил фонтан.

Постройка дома А. Д. Мурузи принесла А. С. Серебрякову громкую славу. За ходом строительства пристально следила пресса, что само по себе было беспрецедентно. Сооружение такого здания было чрезвычайно дорогостоящим и обошлось в фантастическую сумму — 800 тысяч рублей, дорогим было и последующее содержание и эксплуатация огромного экзотического дома. Через десять лет после его постройки В. О. Михневич в «Фельетонном словаре современников» иронизировал: «Семирамида прославилась висячими садами, Хеопс — пирамидой, Тит — Колизеем, а вот заезжий князь Мурузи увековечил себя в Петербурге сооружением огромного дома во вкусе новейшей кондитерской архитектуры... и сам — жив ли — неизвестно, а другого названия сооружению его нет, как “дом Мурузи”. Справьтесь у любого извозчика» [19].



Илл. 22-23. А. С. Серебряков. Фасад дома Мурузи. 1874–1879

12.

«Стиль Альгамбры» ассоциировался с роскошью и великолепием и был впервые избран для постройки доходного дома архитектором А. С. Серебряковым. Дом князя А. Д. Мурузи стал известным как наиболее характерное архитектурное сооружение Петербурга неомавританского стиля (Литейный пр., 24/27) (Илл. 22-23).

Изысканные фасады дома украшены многочисленными эркерами, нишами и балконами, оформлены арками и тонкими терракотовыми полуколоннами, покрыты арабесками.

Строительство продолжалось с 1874 по 1877 гг. Художественная отделка здания, фасадов и интерьеров была разработана архитекторами П. И. Шестовым и Н. В. Султановым. А. С. Серебряков ездил в Испанию, чтобы копировать арабские надписи, которые потом были включены в декор здания. В доме были 5 парадных лестниц, 57 квартир, в том числе и квартиры-особняки (в них 28 ванных комнат); водяное отопление; паровая прачечная и 7 магазинов. Особой роскошью отличалась отделка княжеской квартиры на втором этаже, выходившей на Литейный проспект (Илл. 24-25). Внутренняя лестница из белого каррарского мрамора вела в апартаменты, интерьеры которых напоминали павильоны дворцов

Александр III в память о заслугах этого княжеского рода перед Россией одобрил выдачу после смерти князя А. Д. Мурузи его вдове ссуды в четверть миллиона рублей на содержание дома. В 1890 г. доходный дом был продан генерал-лейтенанту О. Рейну, который оставался его владельцем до самой Октябрьской революции. Великолепный образец этого стиля долгое время привлекал пристальное внимание петербургской общественности не только своей уникальной архитектурой, но и литературной жизнью, которая буквально бурлила в нем на протяжении последней трети XIX–XX вв.

В 1879 г. в дворецовом флигеле жил Н. С. Лесков, здесь был написан сказ «Левша». Четверть века с 1889 г. в доме Мурузи литературная чета — философ и писатель Д. С. Мережковский и поэтесса З. Н. Гиппиус — принимала в своем литературном салоне писателей и поэтов Серебряного века, в том числе А. А. Блока, А. Белого и С. А. Есенина. В этом доме жил публицист Н. Ф. Анненский, в гостях у него бывал и А. И. Kupрин.

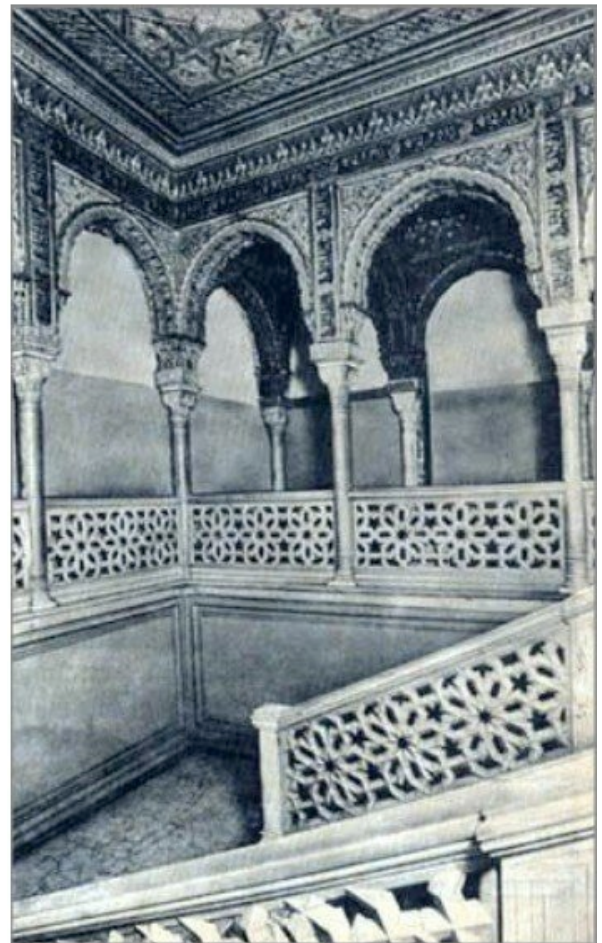
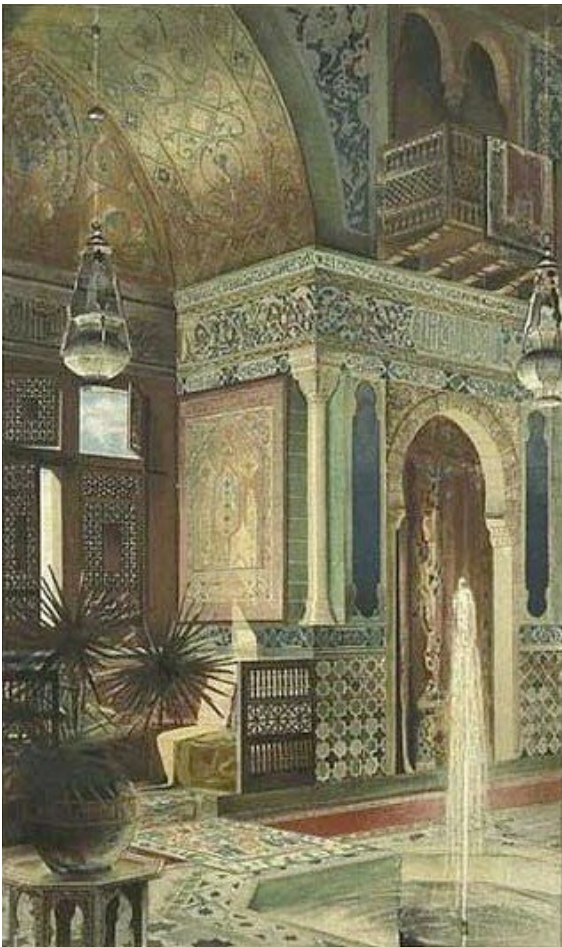
История дома Мурузи после Октябрьской революции оказалась не менее насыщенной и интересной. В покинутой квартире князя А. Д. Мурузи расположился районный комитет партии эсеров, а с 1918 г. бесхозная квартира стала приютом для уголовников.

Весной 1919 г. здесь разместилась студия при издательстве «Всемирная литература». В ней читал стихи А. А. Блок, среди студентов были М. М. Зощенко, М. Л. Слонимский, Н. Н. Берберова, Г. В. Адамович, выступал возглавлявший издательство М. Горький. Там преподавали К. И. Чуковский, Е. И. Замятин, В. Б. Шкловский и М. Л. Лозинский. В 1921 г., незадолго до гибели, Н. С. Гумилев организовывал литературные вечера, носившие название «Дом поэтов». В доме Мурузи А. А. Ахматова в последний раз виделась с Н. С. Гумилевым.

Мавританская роскошь дома А. Д. Мурузи с годами почти исчезла, дом превратился в муравейник коммуналок, сохранились лишь фрагменты былого великоления — внутреннего убранства в неомавританском стиле. В одной из таких квартир провел детство писатель Д. А. Гранин, в другой 23 года прожил И. А. Бродский, до своей вынужденной эмиграции в 1972 г. Сегодня в доме Мурузи организован музей-квартира И. А. Бродского.

Исламские государства давно перестали существовать на территории Испании, за восемь веков архитектуры и художники Кордовского и Гранадского халифатов создали воспетые андалусийскими поэтами удивительные архитектурные ансамбли и высокохудожественные произведения искусства, оказавшие огромное влияние не только на искусство католической Испании, но и на художественную культуру и литературу других европейских стран и России.

Через витиеватые, как вязь арабесок, хитросплетения событий и судеб людей в процессе воздействия испано-мавританской культуры на литературу, архитектуру и искусство России выстраиваются линии причастности великих поэтов к миру мавританской культуры — в начале пути — А. С. Пушкина, а в конце — И. А. Бродского: Теперь на третьем этаже
Живет герой, и время вертит
Свой циферблат в его душе.



Илл. 24-25. Н. В. Султанов, П. И. Шестов. Интерьеры дома Мурузи. 1874–1879

Примечания:

¹ Все цитаты из Корана даны по изданию: Коран. Перевод академика И. Ю. Крачковского. М: Издательско-полиграфическая фирма «Анс-Принт», 1990. 511 с.

² Материалы об испано-мавританской нумизматике предоставлены хранителем Отдела Нумизматики Государственного Эрмитажа К. В. Кравцовым, за что приношу ему свою благодарность.

³ Информация о вазе, содержащаяся в инвентарной карточке, предоставлена хранителем Отдела истории русской культуры Эрмитажа Е. С. Хмельницкой.

Список литературы:

1. Ахматова А. А. Последняя сказка Пушкина («Легенда об арабском звездочете» как источник «Сказки о золотом петушке») // Звезда. 1933. № 1. С. 161–176.
2. Ахматова А. А. Сочинения в 2-х томах. Т. 2. Проза. Переводы. М.: Художественная литература, 1987. 463 с.
3. Бойко А. К. Об арабском источнике мотива о золотом петушке в сказке Пушкина // Временник Пушкинской комиссии, 1976 / Под ред. М. П. Алексеева. Л.: Наука, 1979. С. 113–119.
4. Боткин В. П. Письма об Испании. СПб: Типография Эдуарда Праца, 1857. 448 с.
5. Вацуро В. Э. Сказка о Золотом петушке. Опыт анализа сюжетной семантики // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 15. СПб.: Наука, 1995. С.122–133. URL: <http://feb-eb.ru/feb/pushkin/default.asp?feb/pushkin/rub1>. (дата обращения 19.10.2012)
6. Ирвинг В. Альгамбра. Новеллы. М.: Художественная литература, 1989. 448 с.
7. Во дворцах и в шатрах. Исламский мир от Китая до Европы. Каталог выставки. Государственный Эрмитаж / Под общ. ред. М. Б. Пиотровского. СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 2008. 432 с.
8. Гинзбург А. М., Кириков Б. М. Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX – начала XX века. Справочник / Под общ. ред. Б. М. Кирикова. СПб.: Пилигрим, 1996. 400 с.
9. Денике Б. П. Очерк искусства мусульманского Востока. Искусство Востока. Казань: Издание Комбината издательства и печати, 1923. 250 с.
10. Земное искусство — небесная красота. Искусство ислама. Каталог выставки / Под общ. ред. М. Б. Пиотровского. СПб.: Славия, 2000. 360 с.
11. Зимний дворец и Эрмитаж в акварелях XIX в. / Под ред. А. Пантлеевой. М.: Белый город, 2015. 180 с.
12. Каптерева Т. П. Искусство Испании. Очерки. Средние века. Эпоха Возрождения. Москва: Изобразительное искусство, 1989. 388 с.
13. Кверфельдт Э. К. Керамика Ближнего Востока: руководство к распознаванию и определению керамических изделий. Л.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1947. 146 с.
14. Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914 гг. Часть 2. Петроград.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1915. 454 с.
15. Коновалова И. Г. Ал-Идриси о странах и народах Восточной Европы: текст, перевод, комментарий. М.: Восточная литература, 2006. 328 с.
16. Коран / Перевод академика И. Ю. Крачковского. М.: Анс-Принт, 1990. 511 с.
17. Кубэ А. Н. История фаянса. Берлин; Р.С.Ф.Р.С.: Государственное издательство, 1923. 138 с.
18. Кулиев Э. Коран: перевод смыслов и комментарии. На русском и на арабском. Казань: ЭКСМО, 2014. 816 с.
19. Михневич В. О. Наши знакомые: фельетонный словарь современников: 1000 характеристик русских государственных и общественных деятелей, ученых, писателей, художников, коммерсантов, промышленников и пр.: с 71 портретами-кариатурами (на 59 л.), рисованными художниками А. И. Лебедевым, М. Е. Малышевым и А. А. Серебряковым по наброскам автора. СПб.: Типография Эдуарда Гоппе, 1884. 283 р.
20. Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. СПб: Типография Императорской Академии наук, 1910. 442 с.
21. Переписка А. С. Пушкина в 2-х т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1982. 494 с.
22. По странам Европы. Выпускники Императорской Академии художеств второй половины XVIII–XIX века за границей. Живопись, рисунок, архитектура, скульптура, гравюра из фондов Музея. Каталог. СПб: Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, 2000. 93 с.
23. «Подарок созерцающим». Странствия Ибн Баттуты. Каталог выставки / Под общ. ред. М. Б. Пиотровского. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2015. 512 с.
24. Хроника: Темные стороны и светлые точки (Эскизы строительной практики) // Зодчий. 1875. № 10. С. 117–119.
25. Яценко С. Ю. 300 лет Санкт-Петербургу. Мавританский стиль Гранады и его мотивы в архитектуре Санкт-Петербурга // Минск. Белорусская цифровая библиотека LIBRARY.BY. URL: https://library.by/portalos/modules/architecture/readme.php?subaction=showfull&id=1532439970&archive=&start_from=&ucat=& (дата обращения: 26.05.2020)
26. Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico. Vol. 4: Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar / L. Torres Balbás. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1949. 428 p.
27. Historia de los soberanos de Al-Ándalus o Crónica del moro Rasis (Ajbar muluk Al-Andalus), XIII s. Manuscript. La biblioteca del Escorial; Capítular biblioteca del catedral de Toledo.
28. Irving P. M. The Life and Letters of Washington Irving. New York: G. P. Putnam's Sons, 1862. 422 p.
29. Islamin Taideartaitea / Islamiska Konstskatter / Islamic Art Treasures. Художественные сокровища Ислама. Каталог выставки. TURKU, WAM, 1995. 178 p.
30. Les contes de l'Alhambra, précédés d'un Voyage dans la province de Grenade, t. I–II. Traduits de Washington Irving, par M-Ile A. Sobry. Paris: H. Fournier jeune, 1832.
31. Lorente J. J. R. Numismastica nasri. Madrid: Editorial Vico, 1982. 79 p.
32. Migeon G., Saladin H. J. Les arts plastiques et industriels. Manuel d'art musulman. Vol. 2. Paris: A. Picard, 1907. 477 p.
33. Miles G. C. The Coinage of The Umayyads of Spain. New York: The American Numismatic Society, 1950. 591 p.
34. Ray A. Indian and Islamic Works of Art. London: The Firm, 2005. 140 p.
35. The Life and Letters of Washington Irving. By his Nephew Pierre M. Irving. Vol. II. London: Richard Bentley, 1864. 305 p.

References:

- Akhmatova A. A. Pushkin's Last Fairy Tale. "The Legend of the Arab Stargazer" as the Source of "The Tale of the Golden Cockerel". *Zvezda (Star)*, 1933, no. 1, pp. 161–176. (in Russian)
- Akhmatova A. A. Sochineniia v 2-h t. T. 2. *Proza. Perevody (Essays in 2 Vols. Vol. 2. Prose. Translations)*. Moscow, Khudogestvennaia literatura Publ., 1987. 463 p. (in Russian)
- Boiko K. A. Source of Pushkin's Fairy Tale about the Golden Cockerel. *Pis'mennye pamiatniki i problemy istorii kul'tury narodov Vostoka (Written Monuments and Problems of the History and Culture of the Peoples of the East)*. Vol. 2. Moscow, Nauka Publ., 1981, pp. 58–61. (in Russian)
- Boiko K. A. About the Arabic Source of the Motif about the Golden Cockerel in Pushkin's Fairy tale. *Vremennik Pushkinskoi komissii (Proceedings of the Pushkin Commission)*, 1976. Leningrad, Nauka Publ., 1979, pp. 113–119. (in Russian)
- Botkin V. P. *Pis'ma ob Ispanii (Letters about Spain)*. Saint Petersburg, Eduard Prats Publ., 1857. 448 p. (in Russian)
- Chronicle: the Dark Side and the Bright Point (Sketches of Construction Practice). *Zodchii (Architect)*, 1875, no. 10, pp. 117–119. (in Russian)
- Denike B. P. *Ocherk iskusstva musul'manskogo Vostoka. Iskustvo Vostoka (An Essay on the Art of the Muslim East. The Art of the East)*. Kazan', A.T.S.S.S.R. Publ., 1923. 250 p. (in Russian)

- Ginzburg A. M.; Kirikov B. M. (ed.). *Arhitektory-stroiteli Sankt-Peterburga serediny 19 – nachala 20 veka. Spravochnik (Architects-builders of Saint Petersburg in the Middle of the 19th – the Beginning of the 20th Century. Guide)*. Saint Petersburg, Pilgrim Publ., 1996. 400 p. (in Russian)
- Historia de los soberanos de Al-Ándalus o Crónica del moro Rasis (Ajbar muluk Al-Andalus), XIII s.* Manuscript. La biblioteca del Escorial; Capítular biblioteca del catedral de Toledo. (in Spanish)
- Iashhenko S. Iu. *300 let Sankt-Peterburgu. Mavritanskii stil' Granady i ego motivy v arkhitekture Sankt-Peterburga (300 years of Saint Petersburg. The Moorish Style of Granada and Its Motives in the Architecture of Saint Petersburg)*. Available at: https://library.by/portalus/modules/architecture/readme.php?subaction=showfull&id=1532439970&archive=&start_from=&ucat=& (accessed: 26.05.2020) (in Russian)
- Irving P. M. *The Life and Letters of Washington Irving: by His Nephew, Pierre M. Irving*. Vol. 1. New York, G. P. Putnam's sons Publ., 1862. 422 p.
- Irving W. *Al'gambra. Novelly (Alhambra. Stories)*. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1989. 448 p. (in Russian)
- Irving W. *Les contes de l'Alhambra, précédés d'un Voyage dans la province de Grenade*. Vol. 1–2. (in French)
- Islamic Art Treasures*. Turku, Wam, 1995. 178 p. (in Swedish and English)
- Kapтерева Т. П. *Iskusstvo Ispanii. Ocherki. Srednie veka. Epoha Vozrozhdeniia (Art of Spain. Essays. Middle Ages. Renaissance)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1989. 388 p. (in Russian)
- Kapтерева Т. П. *Iskusstvo stran Magriba. Srednie veka. Novoe vremia (Art of the Maghreb Countries. Middle Ages. New Time)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 320 p. (in Russian)
- Kondakov S. N. *Iubileinyi spravochnik Imperatorskoi Akademii khudozhestv. 1764–1914 gg. (Jubilee Directory of the Imperial Academy of Arts. 1764–1914)*. Part 2. Petrograd, R. Golike and A. Vil'borg Publ., 1915. 454 p. (in Russian)
- Konovalova I. G. *Al-Idrisi o stranah i narodah Vostochnoi Evropy: tekst, perevod, kommentarii (Al-Idrisi on the Countries and Peoples of Eastern Europe: Text, Translation, Commentary)*. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2006. 328 p. (in Russian)
- Kube A. N. *Istoriia faiansa (The History of Faience)*. Berlin; R.S.F.S.R., Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1923. 138 p. (in Russian)
- Kuliev E. *Koran: perevod smyslov i kommentarii (The Koran: Translation of Senses and Commentaries)*. Kazan', EKSMO Publ., 2014. 816 p. (in Russian and Arabic)
- Kverfel'dt E. K. *Keramika Blizhnego Vostoka: rukovodstvo k raspoznaniiu i opredeleniiu keramicheskikh izdelii (Ceramics of The Middle East: Guide to Recognize and Define Ceramic Products)*. Leningrad, The State Hermitage Museum Publ., 1947. 146 p. (in Russian)
- Lorente J. J. R. *Numismastica nasri*. Madrid: Editorial Vico, 1982. 79 p. (in Spanish)
- Migeon G.; Saladin H. J. *Les arts plastiques et industriels. Manuel d'art musulman*. Vol. 2. Paris, A. Picard Publ., 1907. 477 p. (in French)
- Mihnevich V. O. *Nashi znakomye: fel'etonnii slovar' sovremennikov (Our Acquaintances: a Feuilleton Dictionary of Contemporaries)*. Saint Petersburg, Eduard Goppe Publ., 1884. 283 p. (in Russian)
- Miles G. C. *The Coinage of The Umayyads of Spain*. New York, The American Numismatic Society Publ., 1950. 591 p.
- Modzalevskii B. L. *Biblioteka A. S. Pushkina (Library of A. S. Pushkin)*. Saint Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1910. 442 p. (in Russian)
- Pantileeva A. (ed.). *Zimnii dvorets i Ermitazh v akvareliakh 19 v. (Winter Palace and Hermitage in Watercolors of the 19th Century)*. Moscow, Belyi gorod Publ., 2015. 180 p. (in Russian)
- Piotrovskiy M. B. (ed.). *"Podarok sozertsaiushhim". Stranstviia Ibn Battuty ("Gift to the Beholders". The Travels of Ibn Battuta)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2015. 512 p. (in Russian)
- Piotrovskiy M. B. (ed.). *Vo dvortsakh i v shatrakh. Islamskii mir ot Kitaia do Evropy (In Palaces and in Tents. The Islamic World from China to Europe)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2008. 432 p. (in Russian)
- Piotrovskiy M. B. (ed.). *Zemnoe iskusstvo – nebesnaia krasota. Iskusstvo islama (Earthly Art – Heavenly Beauty. The Art of Islam)*. Saint Petersburg, Slaviia Publ., 2000. 360 p. (in Russian)
- Po stranam Evropy. Vypuskniki Imperatorskoi Akademii khudozhestv vtoroi poloviny 18 – 19 veka za granitsei (In the European Countries. Graduates of the Imperial Academy of Arts of the Second Half of the 18th – 19th Century Abroad)*. Saint Petersburg, Scientific Research Museum of Russian Academy of Arts Publ., 2000. 93 p. (in Russian)
- Pushkin A. S. *Perepiska (Correspondence)*. In 2 vol. Vol. 1. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1982. 494 p. (in Russian)
- Ray A. *Indian and Islamic Works of Art*. London, The Firm Publ., 2005. 140 p.
- Torres Balbás L. *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico. Vol. 4: Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar*. Madrid, Editorial Plus Ultra Publ., 1949. 428 p. (in Spanish)
- Vatsuro V. E. The Tale of the Golden Cockerel. Experience in Analyzing Plot Semantics. *Pushkin: Issledovaniia i materialy (Pushkin: Studies and Materials)*. Vol. 15. Saint Petersburg, Nauka Publ., 1995, pp. 122–133. (in Russian)

Ошарина Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, хранитель. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. ooasharina@yandex.ru ORCID: 0000-0001-8210-3780

Osharina, Olga Vladimirovna, PhD in Art History, leading researcher, curator. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. ooasharina@yandex.ru ORCID: 0000-0001-8210-3780

АНТИЧНОЕ НАСЛЕДИЕ В ИСКУССТВЕ ХРИСТИАНСКОГО ЕГИПТА (ПО МАТЕРИАЛАМ ТКАНЕЙ ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА)

HELLENISTIC INFLUENCE ON THE ART OF CHRISTIAN EGYPT (BASED ON THE TEXTILES FROM THE HERMITAGE COLLECTION)

Аннотация. В связи с отсутствием в раннехристианской традиции коптов сложившихся иконографических композиций, в ясных формах выражавших символику спасения и обретения новой жизни, коптские мастера были вынуждены заимствовать некоторые образы и аллегории из богатого наследия своих предшественников. На формирование сюжетов и образов, представленных на позднеантичных египетских тканях, оказало влияние сразу несколько художественных традиций. Наиболее заметный след, несомненно, оставило наследие эллинистического искусства. Из репертуара греко-римской культуры были заимствованы и по-новому интерпретированы аллегории, мифологические образы и символы. Художники обращаются к самым драматичным, легко узнаваемым сюжетам с определенной прообразовательной символикой. Иногда выбор того или иного античного символа был уже в самое раннее время рекомендован или регламентирован отцами Церкви, как это было в случаях с образами орла, павлина, феникса, льва, винограда. В других случаях традиционные античные изображения «освящались» христианскими богословами только с течением времени, как это было, например, с изображением полета квадриги Александра Македонского или сценой рождения богини Афродиты. При создании рисунков для текстильных композиций мастера привлекают мозаики и рельефы, торевтику и изделия из слоновой кости, живопись и миниатюры, обращаясь в каждый период к ведущему художественному направлению. В сложении и формировании рассмотренных композиций на протяжении IV–VIII вв. проходит несколько этапов, акцентирующих то или иное символическое значение сцены. Одни изображения выполняли функцию оберега или защитного амулета, другие намекали на близость к картине рая, третьи воспринимались как символ христианского воскресения.

Ключевые слова: Раннехристианское искусство Египта; Эрмитаж; ткани; символ; аллегория; Дионис и его спутники; рай.

Abstract. As there were no fully developed iconographic compositions clearly expressing the idea of salvation and new life in Early Christian tradition, Egyptian artists borrowed certain images and allegories from the rich heritage of their predecessors. There were several artistic traditions which simultaneously affected the development of the subjects and images represented on Late Antique Egyptian textiles. Hellenistic art left the most prominent traces. Egyptian artists borrowed and re-considered in a new way allegories, mythological figures, and symbols from the Graeco-Roman culture. They chose Ancient gods and heroes that fitted the religious ideas of Christianity best. Artists appealed to most dramatic and recognizable subjects containing the symbols of transformation, therefore some images of Ancient gods do not often appear on Egyptian textiles. Sometimes the Church Fathers recommended or regulated the choice of one or another Ancient symbol like the images of an eagle, peacock, phoenix, lion, and grapes. In other cases, traditional Ancient images were «sanctified» by Christian theologians only in process of time, such as the depiction of flying Alexander the Great or the birth-scene of Aphrodite. To create cartoons for tapestry, the artists used images from mosaics and reliefs, toreutics, and ivory products, still being in the context of leading art direction. In the 4th–8th centuries, there were several stages in the process of forming the compositions described above. Each stage focused on one or another specific symbolism of a scene. Some images functioned as apotropaic or protective amulets, some alluded to the scene of Paradise, and others were symbols of the Resurrection.

Keywords: Late Antique Art in Egypt; the Hermitage; tapestry; symbol; allegory; Dionysus and his retinue; the Paradise.

В связи с отсутствием в раннехристианской традиции коптов сложившихся иконографических композиций, в ясных и зримых формах выражавших символику спасения и обретения новой жизни, коптские мастера обращаются к темам, сюжетам и образам из богатого наследия античного искусства. Прежде всего, востребованными оказались символы, связанные с идеями возрождения и обретения вечной жизни: образ священного древа и виноградной лозы, листья аканфа и цветы лотоса, бутоны роз и плоды граната, птицы и животные: орел, павлин, утка, лев, пантера, заяц, собака, олень. Мастера предпочитают обращаться к богам и героям античной мифологии, изображениям растительного и животного мира, представляющим эти символы и аллегории. Среди античных богов и героев отбираются образы и композиции, наиболее созвучные христианским религиозным представлениям. Художники показывают самые драматичные,

легко узнаваемым сюжеты с определенной прообразовательной символикой, поэтому отдельные изображения античных богов на коптских тканях встречаются редко. В первую очередь, к ним относятся памятники дионисийского круга, в том числе сцены с изображением сбора плодов и винограда, а также многочисленные аллегории, приносящие процветание и удачу, времена года и месяцы, подчеркивающие вечно меняющийся ритм жизни, его цикличность. По мнению Ф. Ф. Зелинского, античность стала настоящим Ветхим Заветом для нашего христианства [2, с. 112].

Афродита — одна из наиболее часто изображавшихся на раннехристианских памятниках греческих богинь, чей культ получает особое распространение в Египте, где ее отождествляют с Исидой и Хатхор. На одном из ранних образцов эрмитажного собрания, фрагменте туники IV в., золотой нитью по пурпурному фону вытканы изображения Афродиты и Эрота (Илл. 1). Фигура



Илл. 1. Медальон верхней части туники с изображением Афродиты и Эрота. Египет IV–V вв. Лен, шерсть, гобеленовое переплетение. Инв. № ДВ 11620 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф С. В. Сузцова

Афродиты представлена стоящей, опираясь о жезл, слегка повернув украшенную венком голову в сторону Эрота. Справа — фигура Эрота, протягивающего Афродите венок. Образ Эрота уже в римское время был связан с погребальным культом, в частности его изображения в большом количестве встречаются на римских саркофагах [27, S. 448, № 257, Taf. 267]. Венки в руках Эрота — символ быстротечности человеческой жизни, однако присутствие на тунике изображения богини Афродиты как хозяйки подземного царства Эпитюмбии дает надежду на спасение.

Композиции с изображением Афродиты создавали богатую почву для появления новых аллегорий, поэтому христианские богословы стремились «освятить» ее образ [21, p. 265]. Связующим звеном в новом прочтении мифа о Рождении Афродиты могло стать сирийское Житие св. Пелагии (V в.). Епископ гелиопольский обратил молодую девушку Маргариту, имя которой означало «жемчужина», в христианство и посвятил ее Афродите Анадиомене (Поднимающейся из воды). Приняв христианство, она получает возможность сделать свою душу достойной «небесного жениха». Вероятно, так изображение Афродиты Анадиомены стало ассоциироваться с рождением новой души и очищением от грехов в водах крещения [28, S. 31]. Прототип этого образа восходит к знаменитой картине Апеллеса, на которой богиня представлена выходящей из моря, отжимая влажные волосы.

В эллинистический период стены и полы средиземноморских вилл украшают мозаики с пышными композициями со сценами триумфа Афродиты и Диониса, Посейдона и Амфитриты, Похищения Европы в сопровождении богатого кортежа из тритонов и nereид, эрогов и дельфинов, в символической форме изображающих картину христианского рая [18, p. 147–149, pl. 58]. Фауна и флора Нила, утки, рыбы, розовые лотосы, охота на гишпопотамов и крокодилов, лодки с рыбаками и эрогами заняли видное место на позднеантичных тканях, были неотъемлемыми элементами

нильского пейзажа, понимаемого как райский ландшафт. В Египте образ речного божества Нил соответствовал мировому океану, поэтому в композициях с нильскими сценами изображались морские и речные божества. В христианское время дочери Нерее могли изображаться с чашей и крестом, ассоциируясь с богиней Афродитой и символизируя преобразование души в водах крещения. В центре тканой полосы из собрания Эрмитажа на спине морского дракона, с факелом в правой, поднятой вверх руке, плывет nereиды (Илл. 2). Особенно часто их изображения украшают рельефы саркофагов, трансформируясь из символа античного возрождения в символику христианского спасения. Композиции с изображением nereид носили охранительный характер или характер апотропея [18, p. 151–152, pl. 143]. Еще на одной эрмитажной полосе вытка на частично сохранившаяся фигура обнаженной женщины, морской нимфы или Афродиты с длинными волнистыми волосами (Илл. 3). Складки плаща цвета красной охры плавно спускаются вниз, следуя контуру ее тела. Все свободное поле темно-синей ткани заполнено изображениями рыб, дельфинов и каракатиц. Отличаясь особой декоративностью, сцены с изображением рыбной ловли символизировали радость счастливой безмятежной жизни и христианского рая [31, S. 339]. Подобные композиции встречаются на многочисленных памятниках римского и византийского времени, особенно на африканских мозаиках. Символика центральной сцены с изображением рыбака, вытаскивающего из воды рыбу, связана с идеей процветания: Нил богат рыбой и птицами. В христианский период эта композиция получила дополнительное толкование. Рыбы могли символизировать человеческие души, а рыбаки представляли Христа и апостолов — «ловцов человеков» (Мф. 4, 19).

Образ рая с самого начала был одной из излюбленных тем христианской культуры. Он часто встречался на фресках, мозаиках, саркофагах и предметах прикладного искусства. Изображения цветущих и плодоносящих деревьев, ваз и корзин на занавесах и медальонах символизировали процветание и картину христианского рая. Эти изображения встречаются уже в росписях римских ката-



Илл. 2. Полоса с изображением обнаженной Афродиты (?). Египет V в. Лен, шерсть, гобеленовое переплетение. Инв. № ДВ 12911 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф С. В. Сузцова



Илл. 3. Ткань с изображением Диониса, Ариадны и 12 подвигов Геракла. Египет IV–V вв. Лен, шерсть, гобеленовое переплетение. Инв. № ДВ 11337 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф С. В. Суэтова



Илл. 4. Медальон с изображением орла. Египет IV–V вв. Лен, шерсть, гобеленовое переплетение. Инв. № ДВ 11603 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф С. В. Суэтова

комб и получают свою дальнейшую жизнь в искусстве египетских христиан, например, на фризе западной стены часовни № XVIII в монастыре св. Аполлония в Бауите [15, р. 92–94, LXVI–LXXI], представляя аллгорию изобилия и райского процветания.

Из античной мифологии средневековые художники, среди прочих, заимствуют сравнительно редкий сюжет — изображение Орфея, играющего на лире. По легенде, своей чудесной игрой фракийский певец мог очаровывать не только богов, людей и животных, но даже скалы и деревья. Безвременная смерть Орфея, когда он был разорван менадами, стала определяющим моментом в возникновении орфических культов в Греции, в которых герой погибал, а затем воскресал благодаря участию в священных мистериях. Вероятно, это и стало причиной проведения символических параллелей между Христом и Орфеем некоторыми христианскими авторами, в частности Евсевием Памфилом и Кириллом Александрийским. По словам последнего, как Орфей своей лирой укрощал диких зверей, так Спаситель через свое божественное Слово привлекал к себе людей [7, р. 112–123]. Христос сделал в духовно-нравственном мире то, что произвел в физической и неразумной природе Орфей.

Ранние изображения Христа в виде держащего лиру юноши в окружении животных восходят к образу Орфея и известны уже в росписях римских катакомб Петра и Марцеллина (IV в.) или по многочисленным композициям средиземноморских мозаик. Этот иконографический тип встречается также на краснолаковой керамике, получившей большое распространение в Восточном Средиземноморье. Наряду с фигурой Орфея на чашах изображаются персонажи Ветхого и Нового Завета: эпизоды из жизни Ионы, композиции с Адамом и Добрым Пастырем. Близкие по символике, они могли замещать друг друга, показывая картину христианского рая. Три ткани с изображением Орфея хранятся в собрании Эрмитажа. Две из них — это парные медальоны V в., вероятно, служившие украшением льняной туники (ДВ 11158, 11159). Третий медальон, более позднего времени, датируется VI в. (ДВ 13217). Сравнение разных по времени тканей позволяет увидеть появление тех новых черт, которые становятся определяющими для христианского искусства. Так, на парных образцах с изображением Орфея животные показаны в естественном движении и их фигуры соразмерны. Композиция на медальоне VI в. отличается уже строгой симметрией, пропорции не соблюдаются. В центре представлена фигура Орфея, значительно превышающая по своим размерам Сатира и Пана, что подчеркивает его главную роль в этой сцене.

Изображения Геракла имели длительную жизнь в раннехристианском искусстве египтян [3, с. 41–54]. Сцены с его подвигами часто встречаются на позднеантичных саркофагах, откуда они заимствуются для создания текстильных композиций. Немецкий исследователь К. Науэрт опубликовала все известные композиции с изображениями Геракла на позднеантичных тканях [29, S. 728–838]. Его подвиги, жизнь аскета, столь ценящая египетскими пустынножителями, наконец, мученический конец — все это превратило античного героя в символ искупителя и спасителя человечества. Настоящими шедеврами коптского ткачества являются две пурпурные вставки с изображением 12 подвигов Геракла, хранящиеся в собрании музея Метрополитен [11, р. 137, № 46] и Эрмитажа (Илл. 3). В центральном медальоне представлено изображение Диониса и Ариадны в колеснице, запряженной тремя пантерами; слева от колесницы — Геракл с палицей на плече. На фризе вставки показаны сцены с 12 подвигами Геракла, действие которых начинается с левого верхнего угла по часовой стрелке: герой завершает предначертанные ему земные дела и совершает восхождение на Олимп. Окаймляющие сцену изображения 12-ти подвигов, за которые герой получает бессмертие, представляют метафору христианского спасения.

Идея обретения бессмертия путем вознесения на небо была с успехом воспринята сознанием египетских христиан с его гностическими представлениями о воскресении и появлении многочисленных композиций с изображением триумфов как с реальными, так и аллегорическими героями.

На ткани эрмитажного собрания выгкана фигура крылатой Ники в одеждах светло-желтого цвета, эффектно выделяющихся на красно-малиновом фоне медальона (ДВ 11168). В левой поднятой руке богиня держит венок, около правой изображения не сохранилось. Над головой греческая надпись в две строки: «Милость Божия со святым господином Коллуфом». Символическое значение всей сцены, уходящей своими корнями к истокам греко-римского искусства, означало божественную награду лицу, в данном случае Коллуфу, которому предназначался венок. Сама композиция, создание объема путем сопоставления светлых и темных тонов, тип туники, несомненно, указывают на заимствования из памятников эллинистического круга, вероятно, живописи. Иконография образа богини очень близка фигуре Ники в росписи погребения «Трех братьев» в Пальмире (III в.), где она представлена в развевающихся одеждах, с медальоном над головой, украшенным лентами с погрудным изображением умершего. Особое распространение образ Ники по-

лучает в христианское время в византийском Египте — в росписях, изделиях из кости, дереве и на тканях. Эти памятники, несмотря на принадлежность христианской эпохе, продолжают живые традиции эллинистического искусства, что проявляется в сложнейших движениях фигур и живописной лепке струящихся одежд богини. Образ Ники в античный период использовался не только в качестве персонификации богини победы, но и выступал как символ бессмертия, дарующий герою вечную жизнь. Вероятно, это обстоятельство позволило расширить спектр его толкования в христианском искусстве, в частности в значении обретения Царствия небесного. В связи с отношением египтян к смерти как к переходу из одного мира в другой, появляется потребность в психопомпе, то есть проводнике праведных душ. В верхнем регистре одной из эрмитажных завес фигуры двух Ник поддерживают, подобно ангелам, венки с изображением мужчины и женщины. На рубеже V–VI вв. образ Ники претерпевает процесс трансформации, превращаясь в бестелесных духов, ангелов, посылаемых, по словам апостола Павла, «на служение для тех, которые имеют наследовать Спасение» (Евр., 1,14).

Роль психопомпа, то есть проводника души умершего, выполняют как животные, так и птицы. Чаще других в этом качестве выступает орел. Рассказ Аристотеля о полете орла к солнцу был впоследствии воспроизведен в «Физиологе», сочинении анонимного автора II в., в котором описывается полет стареющего орла к солнцу, его гибель, купание в волшебном источнике и обретение молодости и здоровья. Эта легенда повлияла на символику орла, сделав его символом христианского воскресения и крещения [30, р. 295]. Со времени императора Августа орел изображается в сцене апофеоза императора: он возносит его душу на небо. Эта сцена преобразовалась в иконографию вознесения, а орел стал играть роль психопомпа, сопровождающего душу умершего [25, р. 290]. В собрании Эрмитажа хранится несколько тканей с изображением орла. Все поле квадратной ткани (ДВ 8885) занимает фигура орла. Голова птицы обращена в сторону, в ее клюве — крест. Эта композиция восходит к погребальным стелам, на которых орел — это душа праведника, возносящаяся на небо. Сходная композиция представлена на полихромной ткани с фигурой взлетающего орла с распахнутыми крыльями (ДВ 11450). Ее фриз украшают аканфовые медальоны с включенными в них бегущими животными. Аналогичное изображение представлено и на пурпурном медальоне: голова орла обращена вправо, в его клюве — крест (ДВ 11603) (Илл. 4). Побег аканфовой лозы образует на фризе медальоны, в которые включены череду-

ющиеся изображения мужских голов и протом (передней части) льва. В медальонах представлены усопшие, вероятно, праведники, которые обретут бессмертие, на что указывают львиные протомы как символ воскресения. В эрмитажной коллекции есть фрагмент композиции с изображением орлов, сидящих на ветках деревьев (ДВ 11634). Близкие аналогии к этой ткани хранятся сразу в нескольких музейных собраниях [9, р. 281–282, № 320], что помогает восстановить утраченный фрагмент и объяснить символику всей сцены. В верхней части полосы выгкана фигура рыбака с удочкой, сидящего на черепахе. Целая композиция с изображением удильщика в соединении с фигурами орлов, сидящих на ветвях древа, показывает, как через крещение души праведники в виде орлов попадают в Царствие Небесное (ДВ 11519).

С бессмертием и вечной жизнью ассоциируются и изображения павлина. Символика образа павлина объясняется просто: его плоть, считавшаяся нетленной, напоминала о вечной жизни, рае, воскресении во плоти, нетленности тел праведников. Также о нетленности пишет Григорий Нисский: в таинстве Причащения «*посредством плоти сообщая от Себя всем уверовавшим, срастаясь с телом их, чтобы единением с бессмертным и человеком сделался причастником нетления*» [1, с. 44]. Богословские воззрения, связавшие Таинство Евхаристии с обретением вечной жизни, привели к тому, что павлин становится известным символом этого Таинства. Раннехристианское искусство заимствует не только иконографию и сам образ павлина как таковой, но и тот смысловой контекст, который сопутствует павлину в различных композициях — это символика воскресения, Евхаристии и Царствия Небесного. При этом изображения античных идиллических пейзажей с их пышной растительностью и освежающими источниками, на фоне которых выступала эта райская птица, настолько совпали с представлениями раннехристианских писателей и отцов церкви о рае, что образ павлина стал для них его синонимом. Иногда изображение павлина показано в сценах сбора винограда с образом самой лозы, одним из атрибутов Диониса, который, так же как и павлин, свидетельствовал о возрождении в новой жизни. По-видимому, с культом Диониса связан и фрагмент тканой композиции с изображением огромной змеи, извивающееся тело которой украшает зигзагообразный узор из красной, желтой и темно-синей полос (ДВ 11670). В изгибах змеиного тела помещаются цветочные бутоны и фигурки павлинов с распущенным хвостом. В нижней части композиции — чередующиеся изображения павлинов и священного древа. Иконография юноши,



Илл. 5. Медальон с изображением всадника. Египет IV–V вв. Лен, шерсть, гобеленовое переплетение. Инв. № ДВ 9702 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф С. В. Сузотова



Илл. 6. Медальон с изображением всадника. Египет V–VI вв. Лен, шерсть, гобеленовое переплетение. Инв. № ДВ 11324 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф С. В. Сузотова



Илл. 7. Фрагмент ткани с полихромной вставкой-медальоном с погрудным изображением молодой женщины. Египет VI–VII вв. Лен, шерсть, gobеленовое переплетение. Инв. № ДВ 8873 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф С. В. Суэтова

держащего в руках павлина (ДВ 12978 и ДВ 11549), по-видимому, восходит к римским саркофагам, символически обозначая аллерию весны. Сохранились две тканые завесы с редкой композицией, повторяющей изображения, встречающиеся в росписях и мозаиках. На ткани VI в., опубликованной М. Крамер, выткана арка, нижнее пространство которой заполнено рядами чередующихся крестов и анхов, древнеегипетских знаков жизни [16, S. 88, Abb. 130]. В самом полукружье арки показана сцена с изображением голубей по сторонам креста с монограммой Спасителя. В углах арки вытканы канделябры с парными изображениями льва, лани и агнца. Фигуры павлинов словно парят над аркой, символизируя собой мир небес. Изображения павлина и орла встречаются и на завесе, сохранившейся в двух фрагментах, из Ригтисберга, Музей Аберг Штифтунг [32, р. 333]. На одном представлены фигуры орантов, на другом — две аркады, в которые включены изображения орла и павлина, как символов бессмертия и обретения вечной жизни. Традиция изображения павлина в ткачестве продолжается и в более поздний период. В коллекции Эрмитажа хранится темно-красная полоса (клав) VIII в. с чередующимися изображениями павлинов (ДВ 12971). В целом, несмотря на схематичную манеру исполнения, ясно прослеживается ряд характерных признаков, позволяющих связать его с изображением на тканом медальоне, в центре которого представлен Христос в крестчатом нимбе. Вверху и внизу фигуры Христа помещены стилизованные чаши с плодами (ДВ 9350), фланкируемые павлинами. Возможно, клав и медальон представляли единый комплект украшений для туники. Нашитые на одежду, они, несомненно, давали верующему надежду на спасение и будущее воскресение.

В качестве христианского символа в изобразительном искусстве дельфин появляется только в конце II в. [22, Col. 283–295]. Его введение в репертуар христианского искусства, как нам кажется, дань греко-римской традиции, так как в отличие от большинства христианских символов он не связан с литературными источниками, что возможно и стало причиной, по которой это изображение не получило достаточно широкого распространения в первые века христианства. Многочисленные легенды о людях, спасенных дельфинами, вероятно, повлияли на интерпретацию этого образа как символа воскресения. В Египте он получает особое распространение с IV в., под влиянием большого количества мозаик из Северной Африки и саркофагов позднеримского времени, на которых дельфин изображался в качестве психопомпа, сопровождающего души умерших. На коптских погребальных стелах VI–VII вв. композиция с двумя дельфинами по сторонам креста обозначала символику Воскресения [17, S. 111, № 1902, № 8507, Taf. 19]. Изображение дельфина на позднеантичных тканях чаще встречается в виде отдельных образов как украшение клада (ДВ 12733) или медальона туники, иногда с нильскими

сюжетами, например, из собрания Эрмитажа со сценой эротов, ловящих рыбу (ДВ 9121). По стилю ранние изображения дельфина на тканях напоминают мозаики Восточного Средиземноморья III–IV вв. В VI–VII вв. фигура дельфина приобретает черты некоторой стилизации и постепенно, под исламским влиянием, заменяется орнаментальными мотивами.

Всадник — один из самых распространенных сюжетов, встречающихся на позднеегипетских тканях [23, р. 33]. Это образ, в котором тесно переплелись влияния самых разных культур и, прежде всего, эллинизма. Наиболее ранние изображения, относящиеся к IV–V вв., представляют двцветную композицию со всадником, одетым в короткую, подпоясанную тунику и плащ (Илл. 5). На первый взгляд, эти ткани кажутся очень похожими одна на другую, однако они отличаются разнообразием всевозможных деталей: вооружением, сопровождающим всадника животным, декором обрамления. Конь выполнял здесь функцию психопомпа, проводника душ праведников, и рассматривался в русле эллинистической концепции о путешествии души в образе всадника и его победе над смертью.

В VI в. на полихромных тканях появляется новый образ всадника в виде императора — охотника или воина [13, S. 238]. Создание композиции императора-охотника на египетской почве было связано с образом Александра Великого. Эта группа тканей развивалась в русле традиций византийской культуры, отражающей влияние императорской иконографии (ДВ 9226; илл. 6). Подвиги, совершенные героями в сражениях, приравнивались к охотничьим трофеям, а сцены охоты заменяли собой изображение битвы. Они в символической форме рассказывали о доблестной жизни покойного, наградой за которую было дарование бессмертия. Иногда изображение лошади заменяли фигурой амазонки или кентавра. Эти образы, как известно, были связаны с культом Диониса и появлялись в его свите вместе с музыкантами и воинами, сатирами и вакханками. Изображение всадника и кентавра в медальоне символизировало его победу над смертью, а композиции по сторонам фриза обещали вечную жизнь и пребывание в райском саду.

Особое распространение в эллинистически-римский период получает композиция с изображением трех Граций, в частности в живописи и скульптуре. Античные грации олицетворяли собой вечную юность и красоту. В орфических гимнах их прославляли за то, что они несли радость жизни. Иногда грации выступали аллегориями времен года, делившегося на три периода по четыре месяца в каждом, соответствуя уровню разлива Нила, показывая, таким образом, вечный круговорот жизни. В собрании Эрмитажа хранятся две пурпурные вставки с изображением трех Граций, еще одна — в Лувре [12, р. 136–137, D 46]. Отличие от античных памятников проявляется уже в неровности рисунка и деформации пропорций, в отсутствии контрапоста с переносом тяжести тела на одну ногу и общей гармонической уравновешенности. На эрмитажном ткани движения трех граций напоминают танцевальные, исполняемые во время дионисийских шествий, что позволяет связать их с этим кругом памятников. Мотив вечного обновления природы совпадает с жизнью человека от его рождения до смерти, разделяясь, согласно «Физиологу», на три этапа: рождение, крещение и возрождение.

Иногда времена года олицетворяли фигурки мальчиков с птицами, корзинами и сосудами в руках. Иногда они могли передаваться в виде изображений молодых богато украшенных женщин: в волосы вплетена жемчужная лента, дорогое ожерелье или амулет украшают грудь, массивные висюльки серьги завершают весь туалет (Илл. 7). Особое распространение эти композиции получают со второй половины V в. Теперь это не только изображения времен года [33, р. 32, 9], месяцев (ДВ 8972), персонификации земли (ДВ 12895), океана [14, Taf. 10], рек и источников [12, р. 132–133, D 36], но и хранителей домашнего очага [12, р. 73, В. 21], веры, надежды, благополучия и удачи [34, р. 28–29, № 9]. Обычно они изображались безымянными, хотя есть исключения, например, большая завеса VI в. из собрания Дамбартен Оукс, на которой выткано греческое имя Гестии, покровительницы домашнего очага [20, р. 164, fig. 15]. При этом каждое изображение имеет соответствующие атрибуты. Фриз медальона с персонификацией из эрмитажного собрания окружает гирлянда чередующихся изображений рога изобилия



Илл. 8. Фрагмент ткани с полихромной вставкой-медальоном с погрудным изображением молодой женщины. Египет VI–VII вв. Лен, шерсть, гобеленовое переплетение. Инв. № ДВ 11557 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф С. В. Суэтова

(Илл. 8). Подобная композиция представлена и на двух тканых медальонах из музеев Чикаго [26, p. 223, fig. 4] и Бостона [26, p. 223, fig. 5], на которых погрудное изображение нарядно одетой молодой женщины окружают рыбы, дельфины, утки и лотосы. Однако эти христианские композиции, в отличие от римских, символизировали многообразие Божественного творения.

Изображения Диониса и все связанные с ним образы и символы представляют собой одни из самых распространенных сцен и композиций в позднеантичном искусстве Египта. Дионисийская религия, получившая при Птолемеях IV (221–204 гг. до н.э.) статус государственной, к моменту появления христианства представляла собой плодотворную почву для наполнения ее новым содержанием. Формирование дионисийских композиций на позднеантичных тканях завершается уже к середине V в. Это изображение Диониса, нередко с гроздьёю винограда или сосуда (канфара), из которого льется вино, а сидящая у его ног пантера ловит капли раскрытой пастью (ДВ 13251, илл. 9). Дионис часто изображался в сопровождении Пана, сатира, силена и менады. На тканом медальоне из собрания Эрмитажа среди виноградной лозы, вырастающей из сосуда с фигурами оленей по сторонам, представлен сам Дионис (ДВ 11153). Композиции с изображениями ланей или оленей по сторонам чаши или фонтана часто встречаются на мозаичных полах храмов и представляют собой иллюстрацию 41 Псалма, в котором лани сравниваются с неопитами, жаждущими и насыщающимися словом Божиим, новой жизнью и любовью к Христу.

На погребальной завесе V в. из Антиноя ювелир Коллуф и его жена уже сами предстают в образе Диониса и Ариадны [10, p. 154, №. 142], что, однако, не означало, что владельцы этих тканей были последователями дионисийской религии. Согласно завещанию, составленному Аврелием Коллуфом, он и его жена были христианами. Для памятников ранневизантийского искусства характерно, как известно, идейное переосмысление образов при сохранении их внешних языческих атрибутов, поэтому совершенно естественно, что такая трансформация произошла с языческим образом Диониса, причем в довольно ранний период. Постепенно изображения самого Диониса исчезают, совпадая по времени с уничтожением в Египте последних остатков дионисийских мистерий (543 г.). Остаются лишь его символы и атрибуты (изображения менад, сатиров, воинов, пантер и львов, виноградная лоза и т. д.), которые получают самостоятельное значение, превращаясь из элементов второстепенных в значимые. Подобная неопределенность религиозной принадлежности позволяла мастерам существенно расширить круг заказчиков. В особенности легко христианское искусство воспринимает



Илл. 9. Медальон с изображением Диониса и пантеры. Египет V в. Лен, шерсть, гобеленовое переплетение. Инв. № ДВ 13251 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф С. В. Суэтова

все связанное с виноградной лозой, одним из атрибутов Диониса. Еще во II в. Климент Александрийский называет виноград в числе главных христианских символов, рекомендованных к изображению [6, с. 37].

Две поэмы, посвященные Дионису, были созданы на территории Египта: Сотерихом из Оазиса в III в. и Нонном из Панополя на рубеже IV–V вв. Поэма Нонна, подражающая Илиаде Гомера, дошла до нас почти полностью. Значительное место в ней занимала легенда о покорении Дионисом Индии, получившая большую популярность после похода Александра Македонского на Восток. Изображения участников индийского похода Диониса вытканы на полосах в виде чередующихся фигур воинов с мечами и щитами, вакхантов с тирсами, танцующих и играющих на лире менад, сатиров, козлоногого Пана, силена и священных животных, чаще других — львов и пантер. Композиции показывали переживание экстаза участниками дионисийской процессии как одного из способов единения с Божеством, их духовное восхождение. Обычно вакханты одеты в длинные льняные хитоны, не скрывающие очертания тел, оставляя одно плечо открытым: женщины с ожерельем и шалью, мужчины в развевающихся плащах. Дионисийские композиции имели длительную жизнь в искусстве позднеегипетского ткачества, встречаясь на протяжении нескольких веков. Широкое распространение получили изображения эротов, собирающих виноград (ДВ 12523), приносящих дары — вазы, чаши, птиц, корзины с цветами и плодами (Илл. 10). В определенном контексте эти композиции могли служили символом Евхаристии.

В античный период образ льва связан с дионисийским кругом сюжетов. Например, в греческой трагедии «Вакханки» Еврипида Дионис уподобляется льву [4, с. 270]. Если в эллинистическое время лев выступает как страж могил и водных источников, а также используется в качестве апотропея на самых разнообразных предметах бытового и культового назначения, то эта традиция продолжается и в раннехристианское время. Связанный с глубокой древности с солнечными культами и хтоническими представлениями образ льва с самого начала предопределил многозначность своей символики и богатое разнообразие иконографических мотивов. Прототипом для создания этих

композиций послужили многочисленные образцы эллинистического искусства. В александрийском «Физиологе», сочинении анонимного автора II в., Христу приписывали силу и осторожность льва: как лев в пещере спит с открытыми глазами, так и Христос непрестанно следит за своими верующими [8]. Именно здесь впервые ясно выражается одно из главных символических значений образа льва как символа христианского Воскресения. Наиболее полно эта типология прослеживается на тканях, что, возможно, объясняется их многочисленностью. Один из самых ранних типов льва на позднеантичных тканях датируется III–IV вв., представляя собой медальон, в котором помещается изображение животного в прыжке с поднятым вверх хвостом в форме буквы S. Большинство таких медальонов происходят из двух бывших греческих полисов, Ахмима и Антинои, а ближайшими аналогиями выступают мозаики ряда эллинистических центров Сирии [14, S. 228, № 16]. Эти медальоны нашивались на туники и одновременно являлись не только украшением, но и своеобразным защитным амулетом, что подчеркивается, например, использованием формы восьмиконечной звезды, которая с раннего времени была в Египте известным охранительным символом [24, p. 216]. Причина появления многочисленных композиций с изображением льва заключалась и в его значении — символе христианского Воскресения [19, p. 74].

Изображение льва часто встречается в сценах охоты. Они в аллегорической форме выражали победу добра над злом, триумф жизни над смертью. В собрании Эрмитажа хранится ткань IV в. из Ахмима, выполненная в технике набойки резервом с изображением четырех охотников [5, с. 74]. Охотник, бросающийся с копьем в руках на льва, справа внизу представляет собой типичную фигуру, имеющуюся почти во всех сценах охоты. Наблюдается, однако, значительный отход от греко-римских образцов, что проявляется в несколько условном и орнаментальном характере изображений и в измененных пропорциях.

Иногда выбор того или иного античного символа был уже в самое раннее время рекомендован или регламентирован отцами Церкви, как это было в случаях с образами орла, павлина, феникса, льва, винограда. В других случаях традиционные античные изображения «освящались» христианскими богословами только с течением времени, как это было, например, с изображением полета квадриги Александра Македонского. При этом чаще всего символы, отражавшие воззрения отцов и учителей Церкви, были так или иначе связаны с традициями греко-римского погребального искусства. Наиболее же востребованными оказались



Илл. 10. Медальон с изображением Диониса и вакхантов. Египет VI в. Лен, шерсть, гобеленовое переплетение. Инв. № ДВ 11395 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф С. В. Суэтова

символы, связанные с идеями возрождения и обретения вечной жизни. При создании рисунков для текстильных композиций мастера привлекают мозаики и рельефы, торевтику и изделия из слоновой кости, живопись и миниатюры, обращаясь в каждый период к ведущему художественному направлению.

В сложении и формировании рассмотренных композиций на протяжении IV–VIII вв., акцентирующих то или иное символическое значение сцены, проходит несколько этапов. Одни изображения выполняли функцию оберега или защитного амулета, другие намекали на близость к картине рая, третьи воспринимались как символ христианского воскресения.

Список литературы:

1. Георгиевский А. И. Григорий Нисский // Богословские труды. 1976. № XVI. С. 44–52.
2. Зелинский Ф. Ф. Харита. Идея благодати в античной религии // Логос. Т. 1. Вып. 1. СПб.; М., 1914. С. 111–149.
3. Каковкин А. Я. О двух коптских тканях с изображением 12 подвигов Геракла // Византия и Ближний Восток. Сборник научных трудов памяти А. В. Банк. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1994. С. 41–54.
4. Кюмон Ф. Восточные религии в римском язычестве. СПб.: Издательская группа «Евразия», 2002. 354 с.
5. Сокровища коптской коллекции Государственного Эрмитажа. Каталог выставки / Под общ. ред. А. Я. Каковкина. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2004. 120 с.
6. Уваров А. С. Христианская символика. Ч.1. Символика древнехристианского периода. М.: Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1908. 212 с.
7. Урженовски А. Фигура Орфея в раннехристианской иконографии // Archeologia. 1971. Т. 21. P. 112–123.
8. Физиолог / Подготовка текста, перевод и комментарии О. А. Белобровой // ИРЛИ РАН. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4967> (дата обращения: 01.03.2020)
9. Ägypten. Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil : Katalog zur Ausstellung. Wiesbaden: Ludwig Reichert Verlag Publ., 1996. 410 S.
10. L'Art Copte en Égypte, 2000 ans de christianisme : cat. d'exp. Paris: Institut du Monde Arabe, 2000. 521 p.
11. Beyond the Pharaohs: Egypt and the Copts in the 2nd to 7th centuries A. D. / F. Friedman (ed.). Providence, RI: Museum of Art 1989. 296 p.
12. Du Bourquet P. Catalogue des étoffes coptes. I. Paris: Musée National du Louvre, 1964. 671 p.
13. Brune K.-H. Der koptische Reiter. Jäger, König, Heiliger: ikonographische und stilistische Untersuchung zu den Reiterdarstellungen im spätantiken Ägypten und die Frage ihres "Volkskunstcharakters". Altenberge: Oros, 1999. 400 p.
14. Buschhausen H. Byzantinische Mosaiken aus Jordanien. Wien: Schallaburg, 1986. S. 251.
15. Clédat J. Le monastère et la nécropole de Baouît // Mémoires de l'Institut français d'archéologie orientale (MIFAO). T. 12. Le Caire, 1904. 600 p.
16. Cramer M. Des Christlich koptische Ägypten. Einst und Heute. Wiesbaden: Harrassowitz, 1959. 142 S.
17. Crum W. E. Coptic Monuments: catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire, nos 8001–8741. Le Caire, Musée du Caire, 1902. 217 p.
18. Dunbabin K. M. D. The Mosaics of Roman North Africa: Studies in Iconography and Patronage. Oxford: Clarendon Press, 1978. 303 p.
19. Grabar A. Christian Iconography. New York: America Philosophical Society, 1968. 775 p.

20. Kalavrezou J. *Byzantine Women and Their World*. London: Yale University Press, 2003. 336 p.
21. Lechitskaia O. Aphrodite Anadyomene. Interpretation of the Coptic Textile Images // *Cultural Heritage of Egypt and Christian Orient*. Vol. 4. Moscow, 2007. P. 261–278.
22. Leclercq H. Dauphin // *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie (DACL)*. En 15 vol. Vol. 4. Partie 1: D – Domestici. Paris, 1920. Col. 283–295.
23. Lewis S. The Iconography of the Coptic Horseman in Byzantine Egypt // *Journal of the American Research Center in Egypt (JARCE)*. 1973. Vol. 10. P. 27–63.
24. Maguire H. Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period // *Dumbarton Oaks Papers (DOP)*. 1990. Vol. 44. P. 215–224.
25. Maguire H. An Early Christian Marble Relief at Kavala // *ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΣΤΑΙΡΕΙΑΣ*. Περ. Δ' . Τ. ΙΣΤ' . ΑΘΗΝΑ, 1991–1992. P. 283–295.
26. Maguire H. Christians, Pagans and the Representation of Nature // *Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine Art*. Aldershot: Ashgate, 1998. 336 p.
27. Matz Fr. *Die Dionysischen Sarkophage*. Teil 4. Berlin: Deutsches Archäologisches Institut, 1975. 433 p.
28. Nauwerth C. Aphrodite und Pendant auf koptischen Stoffen in Heidelberg und Freiburg // *Studien zur frühchristlichen Kunst III*. Wiesbaden, 1986. S. 29–38.
29. Nauwerth C. Herakles. Iconographische Vorarbeiten zu mythologischen Themen der Koptischen Kunst // *Dielheimer Blätter zum Alten Testament und seiner Rezeption in der Alten Kirche*. 1989. Beiheft No 8. Heidelberg, 1989. P. 728–838.
30. Newbold W. R. The Eagle and the Basket on the Chalice of Antioch // *American Journal of Archeology*, 1925. Vol. XXIX. P. 357–380.
31. Schrenk S. Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühislamischer Zeit. Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2004. 520 S.
32. Shepherd D. Saints and a Sinner on Two Coptic Textiles // *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. 1971. December. P. 331–338.
33. *Textiles of Late Antiquity: Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art from December 14, 1995 to April 7, 1996* / essay by A. Stauffer; entries by M. Hill, H. C. Evans, and D. Walker. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. 48 p.
34. Thompson D. *Coptic Textiles in the Brooklyn Museum*. New York: Brooklyn Museum, 1971. 124 p.

References:

- Ägypten. *Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil: Katalog zur Ausstellung*. Wiesbaden, Ludwig Reichert Verlag Publ., 1996. 410 p. (in German)
- Belobrova O. A. (transl.). *Physiologist. Institute of Russian Literature of Russian Academy of Sciences*. Official web-site. Available at: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4967> (accessed: 01.03.2020) (in Russian)
- Brune K.-H. *Der koptische Reiter. Jäger, König, Heiliger: ikonographische und stilistische Untersuchung zu den Reiterdarstellungen im spätantiken Ägypten und die Frage ihres "Volkskunstcharakters"*. Altenberge, Oros Publ., 1999. 400 p. (in German)
- Buschhausen H. *Byzantinische Mosaiken aus Jordanien*. Wien, Schallaburg Publ., 1986. 251 p. (in German)
- Clédat J. *Le monastère et la nécropole de Baouï*. MIFAO. Vol. 12. Le Caire, 1904. 600 p. (in French)
- Cramer M. *Des Christlich koptische Ägypten. Einst und Heute*. Wiesbaden, Harrassowitz Publ., 1959. 142 p. (in German)
- Crum W. E. *Coptic Monuments: catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, nos 8001–8741. Le Caire: Musée du Caire Publ., 1902. 217 p. (in French)
- Cumont F. *Oriental Religions in Roman Paganism*. Mineola, Dover Publications, 1980. 298 p.
- Du Bourguet P. *Catalogue des étoffes coptes*. I. Paris, Musée National du Louvre Publ., 1964. 671 p. (in French)
- Dumbabin K. M. D. *The Mosaics of Roman North Africa: Studies in Iconography and Patronage*. Oxford, Clarendon Press Publ., 1978. 303 p.
- Friedman F. (ed.). *Beyond the Pharaohs: Egypt and the Copts in the 2nd to 7th centuries A.D.* Providence, RI, Museum of Art Publ., 1989. 296 p.
- Georgievskii A. I. Gregory of Nyssa. *Bogoslovskie trudy (Theological Works)*, 1976, no.16, pp. 44–52. (in Russian)
- Grabar A. *Christian Iconography*. New York, American Philosophical Society Publ., 1968. 775 p.
- Kakovkin A. (ed.). *Sokrovishcha koptskoi kollektzii Gosudarstvennogo Ermitazha (The Treasures of the Coptic Collection of the State Hermitage Museum)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2004. 120 p. (in Russian)
- Kakovkin A. Ia. On Two Coptic Fabrics with the Image of Heracles. *Vizantiia i Blizhnii Vostok (Byzantium and the Near East)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 1994, pp. 41–54. (in Russian)
- Kalavrezou J. *Byzantine Women and their World*. London, Yale University Press Publ., 2003. 336 p.
- L'Art Copte en Égypte, 2000 ans de christianisme: cat. d'exp.* Paris, Institut du Monde Arabe Publ., 2000. 521 p. (in French)
- Lechitskaia O. Aphrodite Anadyomene. Interpretation of the Coptic Textile Images. *Cultural Heritage of Egypt and Christian Orient*, 2007, vol. 4, pp. 261–278.
- Leclercq H. Dauphin. *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie (DACL)*. En 15 vol. Vol. 4, Partie 1: D – Domestici. Paris, 1920. Col. 283–295. (in French)
- Lewis S. The Iconography of the Coptic Horseman in Byzantine Egypt, *Journal of the American Research Center in Egypt (JARCE)*, 1973, vol. 10, pp. 27–63.
- Maguire H. An Early Christian Marble Relief at Kavala. *Bulletin of the Christian Archaeological Society*. Athens, 1991–1992, pp. 283–295.
- Maguire H. *Christians, Pagans and the Representation of Nature. Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine Art*. Aldershot, Ashgate Publ., 1998. 336 p.
- Maguire H. Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period. *Dumbarton Oaks Papers*, 1990, vol. 44, pp. 215–224.
- Matz Fr. *Die Dionysischen Sarkophage*. Teil 4. Berlin, Deutsches Archäologisches Institut Publ., 1975. 433 p. (in German)
- Nauwerth C. Aphrodite und Pendant auf koptischen Stoffen in Heidelberg und Freiburg. *Studien zur frühchristlichen Kunst III*. Wiesbaden, 1986, pp. 29–38. (in German)
- Nauwerth C. Herakles. Iconographische Vorarbeiten zu mythologischen Themen der Koptischen Kunst. *Dielheimer Blätter zum Alten Testament und seiner Rezeption in der Alten Kirche*, 1989, Beiheft No 8, Heidelberg, pp. 728–838. (in German)
- Newbold W. R. The Eagle and the Basket on the Chalice of Antioch. *American Journal of Archeology*, 1925, vol. 29, pp. 357–380.
- Schrenk S. *Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühislamischer Zeit*. Riggisberg, Abegg-Stiftung Publ., 2004. 520 p. (in German)
- Shepherd D. Saints and a Sinner on Two Coptic Textiles. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1971, December, pp. 331–338.
- Stauffer A.; Hill M.; Evans H. C.; Walker D. *Textiles of Late Antiquity: Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art from December 14, 1995 to April 7, 1996*. New York, Metropolitan Museum of Art Publ., 1995. 48 p.
- Thompson D. *Coptic Textiles in the Brooklyn Museum*. New York, Brooklyn Museum Publ., 1971. 124 p.
- Urzhenovskii A. The Figure of Orpheus in the early Christian Iconography. *Archeologia (Archeology)*, 1971, no. 21, pp. 112–123. (in Bulgarian)
- Uvarov A. S. *Christianskaia simbolika. Ch. 1. Simbolika Christianskogo perioda (Christian Symbolism. Part 1. Symbolism of the Christian Period)*. Moscow, G. Lissner and D. Sobko Publ., 1908. 212 p. (in Russian)
- Zelinskii F. F. Charis. The Idea of Piety in Ancient Religion. *Logos*, 1914, vol. 1, no. 1, pp. 111–149. (in Russian)

Кононенко Елена Алексеевна, искусствовед, независимый исследователь. kononenkolena@gmail.com

Kononenko, Elena Alexeevna, art historian, independent researcher. kononenkolena@gmail.com

СЕБАСТЬЯНО ДЕЛЬ ПЬОМБО И «БОЛЬШОЙ СТИЛЬ» ЖИВОПИСИ РИМА 1510–1520-Х ГГ.

SEBASTIANO DEL PIOMBO AND THE "GRAND STYLE" OF THE ROMAN PAINTING IN THE 1510–1520s

Аннотация. В отечественной традиции Себастьяно дель Пьомбо, большой мастер итальянской живописи Ренессанса, был и остается недооцененным. До настоящего времени на русском языке не опубликовано ни одной книги или статьи, посвященной творчеству Себастьяно, хотя в эрмитажной коллекции находится ряд первоклассных работ художника, созданных в его лучший — римский — период. Путем анализа и сопоставления композиционных решений произведений Микеланджело, Рафаэля и Себастьяно дель Пьомбо, созданных между 1512 и 1523 гг., автор прослеживает особенности подхода к теме у каждого из них и отстаивает положение о творческой самостоятельности Себастьяно. Он черпает отдельные формальные моменты у «титанов» (в большей степени у Микеланджело). Но, сохраняя видимую связь с прообразом, изменяет образец в соответствии с собственной идеей и исполняет свое произведение в совершенно индивидуальной манере, что отличает дель Пьомбо от современных ему римских живописцев, таких как Джулио, Содома, Перуцци и др., именно *подражающих* своим учителям — Микеланджело и Рафаэлю. То, что на данном этапе характеризует дель Пьомбо — это обострение индивидуального видения произведений «титанов», умение использовать чужие достижения для решения своих художественных задач. Он достигает относительной гармонии «своего» и «чужого»¹.

Ключевые слова: Себастьяно дель Пьомбо; римская живопись 1510–1520 гг.; «Большой стиль»; Рим; итальянская живопись.

Abstract. In Russia, Sebastiano del Piombo, a great master of the Italian Renaissance painting has still been underestimated. No books or articles on the work of Sebastiano appeared in Russian, although the Hermitage collection boasts a number of first-rate pictures created by the artist in his best — Roman period. Analyzing and comparing the compositional solutions of the works of Michelangelo, Raphael, and Sebastiano del Piombo, made between 1512 and 1523, the author traced individual features of their approach to the theme, and stands for creative independence of Sebastiano. The artist drew certain formal moments from the “titans” (mostly from Michelangelo). However, while maintaining a visible connection with the prototype, he changed the pattern in accordance with his own idea, and performed his work in a completely individual manner, which differs del Piombo from contemporary Roman painters such as Giulio, Sodoma, Peruzzi, and others, who just imitated their teachers — Michelangelo and Raphael. What distinguished del Piombo at this stage is the sharpening of the individual vision of the works of “titans”, the ability to use achievements of the others to complete his own artistic tasks. He reached a relative harmony of “his” and “someone else’s”².

Keywords: Sebastiano del Piombo; Roman painting of 1510s – 1520s; Grand style; Rome; Italian painting.

С момента окончания росписей Сикстинского плафона и Станцы делла Сеньятура начинается новый этап в развитии римской художественной школы. Оба цикла фресок становятся своеобразной «грамматикой» нового искусства.

До начала XVI в. Рим, по существу, оставался художественной провинцией. Все наиболее значительные произведения здесь создавали приезжие мастера. Местная школа не дала ни одной яркой индивидуальности, сравнимой по масштабу со знаменитыми флорентийцами, венецианцами, сиенцами, не выработала своего «почерка».

Школа формируется под мощным влиянием двух «титанов» — Микеланджело и Рафаэля. Они и становятся первыми собственно римскими мастерами. Другие живописцы Рима осваивают их достижения. 1510-е гг. можно назвать эпохой заимствований. Изучение языка Возрождения начинается со штудирования произведений «титанов». Такая начальная штудийность характерна практически для всех римских художников той поры. Поэтому вопрос о творческой самостоятельности существуетен в изучении наследия любого из них. Эта проблема не минует и самого Рафаэля, поддавшегося обаянию работ Микеланджело. Пример тому — изображения пророков и сивилл в церкви Санта Мария делла Паче. Первоисточник произведения очевиден — фрески Сикстинской капеллы.

В литературе о Себастьяно дель Пьомбо [1; 2; 3; 7; 8; 9; 10; 11] вопрос о зависимости или самостоятельности по отношению к «титанам» до сих пор остается не до конца решенным. Причина — сходство отдельных мотивов в произведениях мастера с известными работами «титанов» Возрождения, его совместная работа с Рафаэлем, дружба с Микеланджело и навязчивые упоминания Вазари о том, что все достоинства картин дель Пьомбо состоят в том, что он работал по рисункам и картонам Микеланджело.

Но обвинение Себастьяно в «раскрашивании» чужих картонов на сегодня уже можно снять. Не сохранилось ни одного предназначенного для него картона Буонаротти. Рисунки же, сходные с отдельными фигурами из произведений дель Пьомбо и ранее приписанные Микеланджело, сейчас, в большинстве своем, приписываются фра Себастьяно. Это позволяет усомниться в существовании пресловутых рисунков и картонов «для Себастьяно» [5, p. 253].

По отношению к дель Пьомбо проблема оригинальности творчества остается острой, и в ее решении нет определенности. Решение ясно для художников мастерской Рафаэля, эпигонство которых безусловно. Творческий же метод Себастьяно одним повторением и подражанием не исчерпывается. При всем сходстве отдельных мотивов его произведений с

работами «титанов», в целом его творениям присуще трудно объяснимое своеобразие. Называя его подражателем, современные исследователи в то же время не могут не чувствовать недостаточности этого определения. Это подражание плюс еще что-то. Неуловимое «что-то» называют по-разному: «высшим проявлением классического стиля Высокого Возрождения в Риме» [6, р. 127], «конфессиональным духом, чуждым Возрождению» [4, с. 45] и т. д.

Что же оно на самом деле, как формулируется и в чем проявляется?

Себастьяно приезжает из Венеции в Рим в 1511 г. уже вполне сформировавшимся мастером-джорджонистом. В первые годы своего пребывания в Риме он попадает в боттегу Рафаэля и работает вместе с ним над декорациями виллы Фарнезина. Венецианец проходит новую школу — римскую, изучая рисунок Микеланджело и композиционные приемы Рафаэля. Себастьяно становится римским живописцем к 1515 г. Он порывает с Рафаэлем и в соперничестве двух «титанов» принимает сторону Микеланджело, отстраняется от работы с обоими мастерами и пишет только по индивидуальным заказам. И, видимо, чувствуя в себе достаточно сил, бросает вызов своему недавнему учителю. Вероятно, и заказчик не сомневается в возможности такого соперничества. В 1517 г. кардинал Джулио Медичи заказывает одновременно Рафаэлю и дель Пьомбо алтарный образ для собора в Норбонне. Себастьяно пишет «Воскрешение Лазаря» (Илл. 1), а Рафаэль — «Преображение» (Илл. 2). Оба произведения посвящены одной теме — христианскому чуду «одушевления» (воскрешения из мертвых у первого и просветления и исцеления у второго). Оба содержат сходный центральный мотив — группу из «поднимающей» и «встающей» фигур. Несмотря на различия, в обоих произведениях чувствуется дух творца плафона Сикстинской капеллы.

Этот мотив в применении к теме чуда Микеланджело повторил в нескольких вариантах: в «Сотворении Адама», «Сотворении Евы» и «Грехопадении». Из них «Сотворение Адама» — пример, безусловно, самый яркий и имеющий наибольшее сходство с композициями Рафаэля и Себастьяно.



Илл. 1. Себастьяно дель Пьомбо. Воскрешение Лазаря. 1517–1519. Холст, масло. 810 x 2890 см. Национальная галерея, Лондон

Особенность мотива состоит в том, что до сих пор (у мастеров кватроченто) для того, чтобы произошло чудо, было необходимо физическое воздействие: «оживляющий» брал за руку «оживляемого» и заставлял встать. Здесь же прямого физического воздействия нет. Особую выразительную роль играет пространство, разделяющее фигуры, и жесты, объединяющие их. То есть подчеркивается нематериальность чудотворяющей силы. То же свойство отличает и «Преображение», и «Воскрешение». В других произведениях современных им мастеров этот мотив в применении к той же теме уже не встречается.

«Сотворение Адама», «Воскрешение Лазаря» и «Преображение» объединяет не только внешнее подобие (сходство поз, жестов, расстановки фигур), но и общая идея. Смысловые же оттенки и подробности формального решения у каждого различны. И по тому, насколько они различны, можно судить о методе заимствования и преобразования идеи и формы у дель Пьомбо и Рафаэля. Чтобы решить вопрос о творческой самостоятельности Себастьяно, необходимо сравнить его произведение (или центральный мотив) с предполагаемым источником заимствования.

В «Сотворении Адама» мотив «поднимающей» и «встающей» фигур является основным и единственным. Фигуры вынесены на первый план так, что трехмерное пространство роли в картине не играет. Композиционное решение просто и убедительно. Оно сводится к простому сопоставлению двух геометрических фигур: летящего овала с вписанным в него Богом-отцом и устойчивого треугольника с вписанным в него Адамом. Кульминация произведения — встреча двух рук: стремительной, заряженной титанической энергией — Бога, и вялой, инертной — Адама. И минимальное пространство, разделяющее кончики их пальцев, дает потрясающий эффект электрического разряда. Путь к созданию этого эффекта — последовательное использование контраста: в геометрическом противопоставлении двух частей композиции, разности лепки фигур, разнохарактерности их пропорций и направлении движения и т. д. В расположении фигур соблюден иерархический принцип («божественное» выше «человеческого»). Но взаимоустремленность их почти уравнивает, смягчает подчиненное положение «произведения» (Адама) по отношению к «творцу» (Богу).

«Воскрешение Лазаря» Себастьяно дель Пьомбо — многофигурная композиция. Центральная группа — воскрешающий Христос и воскресающий Лазарь — вынесена на первый план. Обе фигуры крупнее других по размеру, и только они написаны в полный рост. Это подчеркивает особую значимость группы в картине. Дель Пьомбо использует ту же композиционную схему, что и автор «Сотворения Адама»: Христос протягивает руку в сторону встающего Лазаря. Отдельные части фигур — почти прямые цитаты из Микеланджело. Указующая рука Иисуса воспроизводит жест Бога-отца, торс Лазаря «списан» с Адама. Но, заимствуя фрагменты, Себастьяно изменяет впечатление от целого.

Эволюцию от микеланджеловского прообраза к образу дель Пьомбо представляет ряд графических эскизов к фигуре Лазаря. В первых двух этюдах сохраняется очевидная связь с первоисточником. Поза Лазаря — зеркальное отражение позы Адама с той лишь разницей, что пьомбовская фигура посажена на край куба. Проработка мускулатуры буквально скопирована с Микеланджело. Но последний эскиз — уже не штудия с Адама, а совершенно самостоятельная работа. Дель Пьомбо резко изменяет характер движения фигуры. Это уже не медленное «оживание», постепенное преодоление собственной тяжести, как в «Сотворении», но освобождение от пут. Движение становится прерывистым, скованным. Если в двух первых набросках рука Лазаря протянута к Христу, то здесь она заведена за спину, что придает позе большую замкнутость и напряженность (этот вариант вошел в картину без изменений).

Замысел фигуры Христа (не считая жеста и рисунка кисти левой руки, заимствованных у Микеланджело) принадлежит дель Пьомбо. В отличие от летящего Бога-отца, Иисус подчеркнуто статичен. В целом эффект от взаимодействия двух фигур совершенно не микеланджеловский: пространство между ними является не проводящей энергию средой, а обозначением громадной дистанции между человеком-Лазарем и богом-Христом. Иерар-



Илл. 2. Рафаэль Санти. Преображение. 1518–1520. Холст, масло. 278 x 3405: см. Ватиканская пинакотекa, Ватикан

хический принцип проявляется и в особенностях живописного решения: главенство фигуры Христа подчеркивается ее «сверхзаконченностью» по сравнению с эскизной манерой исполнения остальных фигур и голов. Между Лазарем и Христом нет активного взаимодействия. Слово и жест Иисуса как бы заставляют Лазаря приостановить движение и вслушаться. Это монолог Христа, в котором Лазарь участвует лишь как слушатель. Главное здесь — не передача божественной энергии, как у Микеланджело, а общение учителя с учеником — сила «божьего слова».

Почва для рафаэлевского мотива — также фрески Сикстинской капеллы. В «Преображении» Рафаэля этот мотив не единственный, но один из основных. Ему отдана вся верхняя половина поля картины, и часть нижней. Но здесь группа из двух фигур разрастается до семифигурной: летящая, падающие и поднимающиеся фигуры. Композиция строго симметрична. Общие очертания группы образуют круг, разделенный по вертикали фигурой Христа. Собственно, ассоциации с Сикстинским плафоном вызывают два изображения — сам Христос, поза которого напоминает летящего Бога-отца из «Отделения вод», а апостол справа — Адама из «Сотворения Адама». Рафаэль очень свободно «пересказывает» Микеланджело. Прообраз еще угадывается, но не главенствует. Движение Христа лишено божественной мощи и стремительности, формы, теряя телесную полноту, становятся зыбкими и бесплотными. Тело апостола лишается устойчивости.

Взаимоотношения фигур более опосредованные, чем у Микеланджело, тщательнее соблюдена иерархия. Христос воз-

вышается над всеми, чуть ниже пророки, еще ниже — лежащие апостолы. И вся верхняя группа противопоставлена нижней, изображающей людскую толпу. Отдельные фигуры и группы не связаны единым действием: благословляющий жест Христа направлен не внутрь картины, а вовне. Он не исцеляет бесноватого и не просветляет апостолов. Пространственные паузы усиливают разобщенность фигур. Разделяющую роль играет цветовое решение и разность трактовки формы верхней и нижней частей композиции. Прозрачный голубой тон и зыбкость очертаний в верхней части противопоставлены плотному теплomu колориту, отчетливости контура и пластической осязательности нижней.

Таким образом, у Рафаэля дело не в реальных взаимоотношениях божественной и человеческой природы, а в действии какой-то внечувственной силы, заставляющей апостолов подниматься в воздух помимо их воли и озаряющей фигуру Христа мистическим светом. Категория божественного выражена у Рафаэля прямо противоположно Микеланджело и Себастьяно. Если у них божественное равно идеально завершено, то здесь, наоборот, незавершенность, эфемерность фигуры божества, возможно, обозначает непознаваемость божественного начала.

Наглядную иллюстрацию себастьяновского метода взаимодействия дает фреска «Преображение» (Илл. 3) в Сан-Пьетро ин-Монторио, написанная в 1520–1521 гг. Она явно написана под впечатлением одноименного произведения Рафаэля. Композиция Себастьяно копирует схему верхней части картины Рафаэля. Геометрия та же: фигуры пророков и апостолов образуют круг, центр которого — фигура Христа. Но круг более «сплоченный», чем у Рафаэля. Почти нет пространственных пауз. Поза Иисуса — дословное повторение рафаэлевской, но Иисус Себастьяно стоит на земле. Позы апостолов также, в общем, повторяют рафаэлевские, но дель Пьомбо разворачивает их так, чтобы были видны лица, которым он придает черты апостолов из нижней части «Преображения» Рафаэля. Но на этом и кончается сходство с картиной-прообразом. В противоположность зыбкости и текучести очертаний фигур Рафаэля, здесь каждая форма приобретает пронзительную отчетливость. Большую выразительную роль играет контур. Ритм движения становится иным. Легкое дуновение, колеблющее драпировки, превращается у Себастьяно в настоящий вихрь. Край плаща за спиной Христа напоминает уже не шелковистое крыло бабочки, а измятый металлический лист. Пропорции фигур утяжелены.

Изменение поз апостолов несет большую смысловую нагрузку: лежащие тянутся к проповедующему Христу, внимательно слушают и обсуждают его слова. «Оживление» здесь равно познанию. Чудо Преображения вызывает не мистический аффект, а «просветление» (просвещение) апостолов. Здесь есть лишь один знак чудесного — нимб Христа. Иисус — связующее звено между божественным и человеческим. Его сила в знании, которое он получает от пророков и передает ученикам. Это продолжение уже замеченного нами в более раннем произведении Себастьяно понятия о «могуществе божьего слова».

Таким образом, Себастьяно, заимствуя, не подражает. Он черпает отдельные формальные моменты у «титанов» (в большей степени у Микеланджело). Но, сохраняя видимую связь с прообразом, изменяет образец в соответствии с собственной идеей и исполняет свое произведение в совершенно индивидуальной манере, что отличает дель Пьомбо от современных ему римских живописцев, таких как Джулио, Содомо, Перуцци и др., именно подражающих своим учителям — Микеланджело и Рафаэлю, то есть пытающихся писать то же, что они, и так же, как они. То, что на данном этапе отличает дель Пьомбо — это обострение индивидуального видения произведений «титанов», умение использовать чужие достижения для решения своих художественных задач. Он достигает относительной гармонии «своего» и «чужого».

Примечания:

¹ Текст создан на основе доклада, с которым Елена Кононенко выступала на всероссийской студенческой конференции, проходившей на историческом факультете ЛГУ в 1982 г. Исследование предполагалось опубликовать в сборнике докладов конференции,



Илл. 3. Себастьяно дель Пьомбо. Преображение. 1520–1521. Фреска. Сан Пьетро ин Монторио, Рим

но по ряду причин на тот момент публикация не состоялась. Тема была выбрана в ходе подготовки курсовой работы по картинам Себастьяно дель Пьомбо в Эрмитаже.

² The text is based on a report, an oral version of which was submitted by Elena Kononenko at the All-Russia students' conference at the Leningrad State University, in 1982. The written version was to publish along with the other documents of the conference, but it did not happen. The theme was chosen as part of the author's studies on works by Sebastiano Luciani (fra Sebastiano del Piombo) in the Hermitage collection. This article is a tribute to Elena Vaganova, who was a scholarly supervisor of the author.

Список литературы:

1. Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520–1590). М.: Изд-во АН СССР, 1956. 371 с.
2. Гращенков В. Н. Рафаэль. М.: Искусство, 1975. 214 с.
3. Ротенберг Е. И. Микеланджело Буонаротти. М.: Изобразительное искусство, 1976. 30 с.
4. Ротенберг Е. И. Искусство Италии XVI века. М.: Искусство, 1967. 470 с.
5. Freedburg S. J. Drawings for Sebastiano or by Sebastiano: the Problem Reconsidered // *The Art Bulletin*. 1963. XLV. P. 253–258.
6. Freedburg S. J. *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1961. 644 p.
7. *L'opera completa di Michelangelo pittore*. Milano: Rizzoli, 1966. 110 p.
8. *L'opera completa di Raffaello*. Milano: Rizzoli, 1966. 128 p.
9. *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*. Milano: Rizzoli, 1980. 148 p.
10. Palucchini R. *Sebastian Viniziano (Fra Sebastiano del Piombo)*. Milano: Mondadori, 1944. 237 p.
11. Salvini R. *La cappella Sistina in Vaticano*. Milano: Rizzoli, 1965. 300 p.

References:

- Freedburg S. J. Drawings for Sebastiano or by Sebastiano: the Problem Reconsidered. *The Art bulletin*, 1963, XLV, pp. 253–258.
- Freedburg S. J. *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*. Cambridge (Mass), Harvard University Press Publ., 1961. 644 p.
- Grashhenkov V. N. *Rafael' (Raphael)*. Moscow, Iskustvo Publ., 1975. 214 p. (in Russian)
- L'opera completa di Michelangelo pittore*. Milano, Rizzoli Publ., 1966. 110 p. (in Italian)
- L'opera completa di Raffaello*. Milano, Rizzoli Publ., 1966. 128 p. (in Italian)
- L'opera completa di Sebastiano del Piombo*. Milano, Rizzoli Publ., 1980. 148 p. (in Italian)
- Palucchini R. *Sebastian Viniziano (Fra Sebastiano del Piombo)*. Milano, Mondadori, 1944. 237 p. (in Italian)
- Rotenberg E. I. *Iskusstvo Italii 16 veka (Italian Art in the 16th Century)*. Moscow, Iskustvo Publ., 1967. 470 p. (in Russian)
- Rotenberg E. I. *Mikelandzhelo Buonarotti (Michelangelo Buonarotti)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1976. 30 p. (in Russian)
- Salvini R. *La cappella Sistina in Vaticano*. Milano, Rizzoli Publ., 1965. 300 p. (in Italian)
- Vipper B. R. *Bor'ba techenii v ital'ianskom iskusstve 16 veka (1520–1590) (The Struggle of Movements in Italian Art in the 16th Century (1520–1590))*. Moscow, Academia Nauk SSSR Publ., 1956. 371 p. (in Russian)

Савватеев Святослав Константинович, старший научный сотрудник. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. savvateev@hermitage.ru

Savvateev, Svyatoslav Konstantinovich, senior researcher. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. savvateev@hermitage.ru

ИКОНОГРАФИЯ КАРТИНЫ ЭЛЬ ГРЕКО «АПОСТОЛЫ ПЕТР И ПАВЕЛ» ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА¹

ICONOGRAPHY OF "ST PETER AND ST PAUL" BY EL GRECO FROM THE COLLECTION OF THE STATE HERMITAGE MUSEUM

Аннотация. В статье рассматривается иконография картины Эль Греко «Апостолы Пётр и Павел» из собрания Государственного Эрмитажа. Автор ставит своей целью показать, во-первых, неправомочность иногда встречающихся высказываний, что сюжетом картины является обсуждение апостолами конфликтных аспектов христианской доктрины в контексте проблем Контрреформации, и, во-вторых, необоснованность мнения, что образ апостола Павла — это автопортрет художника. На примерах автор статьи доказывает, что традиция парного изображения апостолов Петра и Павла возникла в эпоху раннего христианства и имела очень широкое распространение. Она сохранялась в живописи на протяжении всего средневековья, вплоть до XVI в., а в поствизантийской иконописи до XVII в. Широкая известность данной темы имела результатом унифицированную семантику совместного изображения апостолов. Рассмотрение возникновения и истории иконографии парных изображений апостолов Петра и Павла дает возможность утверждать, что их целью было показать князей апостолов главными представителями Христа и основой христианской доктрины. Парные изображения призваны явить двуединство столпов церкви, утвердить бесконфликтный характер их отношений, что не позволяет интерпретировать парные изображения этих апостолов как возможность какого-либо их противостояния. Высказывания, что сюжетом картины является обсуждение апостолами конфликтных вопросов христианской доктрины, связанных с проблемами, которые ставились теологами во времена Контрреформации, являются следствием некорректного применения иконологического метода изучения произведений искусства, неоправданного стремления для каждого произведения живописи найти письменный источник, при этом не учитываются или забываются древние культурные и художественные архетипы, по которым создаются и функционируют живописные произведения. Имеет место некорректная интерполяция современного научно-позитивистского метода мышления в средневековую религиозную ментальность человека XVI столетия. Существует гипотеза, что Эль Греко в образе апостола Павла в эрмитажной картине и в нескольких других изображениях этого святого написал автопортрет. При этом авторы не обосновывают свою точку зрения, не делают анализ живописных произведений, ограничиваясь только высказыванием субъективных мнений. Автор статьи показывает, что изображение апостола Павла в эрмитажной картине не является автопортретом, поскольку существует изображение персонажа в произведении греческого мастера «Погребение графа Оргаса», которое является автопортретом, что было подтверждено соответствующими доводами.

Ключевые слова: Эль Греко; апостол Павел; апостол Пётр; апостолы Павел и Пётр; христианская иконография; автопортрет; Государственный Эрмитаж.

Abstract. In the article, the author examined the iconography of El Greco's painting "St Peter and St Paul" from the collection of the State Hermitage Museum. Firstly, the author showed the illegitimacy of the idea that the subject of the picture is the discussion on the conflicting aspects of Christian doctrine in the context of the Counter-Reformation. Secondly, the author emphasized that it is unreasonable to consider the image of St Paul as a self-portrait of the artist. The study showed that the tradition of paired images of the apostles Peter and Paul arose in the era of early Christianity and was widespread. It continued in painting throughout the Middle Ages up to the 16th century and in post-Byzantine icon painting until the 17th century. The popularity of this topic was the result of the unified semantics of the joint image of the apostles. The research of the origin and history of the iconography of paired images of St Peter and St Paul revealed that the goal was to show the Princes of the Apostles as the main representatives of Christ and the basis of Christian doctrine. Paired images showed the dual unity of saints to confirm the conflict-free nature of their relationship. This does not allow us to interpret the paired images of these apostles as the possibility of any opposition. The incorrect application of the iconological method of studying the works of art lead to the statements that the subject of the picture is a discussion by the apostles on the issues of Christian doctrine in the Counter-Reformation time. Also, there is an unjustified desire to find a written source for each painting without taking into account the ancient cultural and artistic archetypes for paintings. In addition, the scientists incorrectly attribute the modern positivistic method of thinking to the medieval religious mentality of a 16th-century man. There is a hypothesis that El Greco painted a self-portrait as St Paul in the Hermitage painting and in several others. At the same time, the authors do not substantiate their point of view and do not analyze paintings limiting themselves only to a suggestion. This study showed that the image of St Paul in the Hermitage painting is not a self-portrait because there is an image of the personage in the work of the Greek master: "The Burial of the Count of Orgaz" which is a self-portrait. The latter was confirmed by the relevant arguments.

Keywords: El Greco; Saint Paul; Saint Peter; St Paul and St Peter; Christian iconography; self-portrait; The State Hermitage Museum.

¹Представленные в статье проблемы иконографии картин Эль Греко «Апостолы Пётр и Павел» из собрания Государственного Эрмитажа впервые были высказаны автором в каталоге выставки, проходившей с 14 декабря 2019 г. по 15 марта 2020 г. в Палаццо Веллабро, город Рим (El Greco. San Pietro e San Paolo proveniente dal Museo Statale dell'Ermitage di San Pietro. A cura di Svyatoslav Savvateev. Roma: Il Cigno GG Edizioni, 2019. 63 p.)



Илл. 1. Эль Греко. Апостолы Пётр и Павел. 1587–1592. Холст, масло © Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург, 2020

К толедскому периоду творчества Эль Греко относится картина «Апостолы Пётр и Павел» (Илл. 1). Она была подарена Императорскому Эрмитажу в 1911 г. российским государственным деятелем Петром Павловичем Дурново (1835–1919). В его собрании картина считалась работой неизвестного художника и называлась «Святые». В 1908 г. она экспонировалась на выставке произведений европейского искусства из частных собраний в здании Императорского общества поощрения художеств в Санкт-Петербурге. Инициатором организации выставки был журнал «Старые годы». В каталоге выставки главный хранитель Императорского Эрмитажа Э. К. Липгарт (1847–1932) написал об этой картине, что её автором является Эль Греко, и определил вполне очевидных святых, изображённых в картине. Он же обнаружил на обрезе нижней книги, изображённой в картине, авторскую подпись: ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΕΠΟΙΕΙ (*Доменикос Теоτοкопулос сделал*). На протяжении более чем векового изучения картины дата её создания колебалась в диапазоне от 1587 до 1614 г., причём некоторые авторы, датируя картину, с течением времени изменяли своё мнение, и весьма существенно. В Эрмитаже она традиционно датируется 1587–1592 гг. [1, с. 84–87].

Апостолы изображены в тёмном интерьере, что является исключительным случаем в творчестве греческого живописца, помещавшего святых на нейтральном фоне или на фоне облаков с прорывами неба. В истории живописи можно встретить бесконечное количество семантических, эмоциональных, эстетических вариантов решения парного изображения апостолов Петра и Павла. В композиции, построенной греческим художником, апостолы тракуются соответственно их характеристикам в церковной традиции. На первом плане изображён решительный, фанатичный Павел, твёрдым жестом левой руки, который одновременно является и указующим, опирающийся на книгу. Эль Греко изобразил святого без меча, который является его атрибутом и чаще всего находится в руках апостола. Но в данном случае, когда святой представлен в интерьере в образе христианского теолога, меч был бы неуместным. Павел спокойным, уверенным взглядом мыслителя смотрит мимо зрителя, как бы постигнув истину, данную свыше. Характеру святого и его центральному месту в композиции картины соответствует насыщенный красный цвет

плаща. Рядом с Павлом стоит спокойный, с созерцательным, но одновременно пронизательным и постигающим истину взглядом апостол Пётр. Он держит в левой руке ключ, являющийся его неизменным атрибутом. Жёлтый с серыми рефлексамии плащ по колориту согласуется с цветовой трактовкой лица святого, придавая образу выразительную законченность. Его взгляд направлен туда же, куда смотрит и Павел. Этот приём в сочетании с динамикой правых рук святых, как быдвигающихся по направлению друг к другу, придает композиции цельность и смысловую законченность, поэтому зритель воспринимает апостолов как неразрывное целое. Перед нами два разных по темпераменту и характеру человека, но двуединных по взглядам и отношению к христианскому вероучению, становлению и распространению которого они безраздельно посвятили свои жизни.

Композиций, близких эрмитажной, Эль Греко создал несколько. В собрании Национального музея в Стокгольме находится картина «Апостолы Пётр и Павел», почти идентичная по композиции и размерам (Илл. 2). В обоих случаях мы видим одинаковое положение фигур святых, помещённых в схожий интерьер. Различие заключается в цветовом решении картин, и несколько разнятся образы апостолов. Эта картина была гравирована испанским гравёром Диего де Астором (ок. 1584 – ок. 1650), который некоторое время обучался в мастерской Эль Греко (Илл. 3).

В Барселоне находится ещё одна картина на сюжет «Апостолы Пётр и Павел», близкая по размерам эрмитажной (Илл. 4). Святые изображены в открытом пространстве, на фоне бело-серых с бордово-коричневыми рефлексамии облаков. Голова Петра изображена на фоне голубого просвета в облаках, который напоминает нимб. Павел левой рукой придерживает огромный меч.

Известно о существовании копий эрмитажной композиции: в коллекции Хуана Антите в Барселоне; в Музее города Понтеведра в Испании, которая признаётся одними исследователями работой мастерской, другими — копией XVII в.; в коллекции Мак-Кормик в Чикаго.



Илл. 2. Эль Греко. Апостолы Пётр и Павел. Около 1608. Холст, масло. Национальный музей, Стокгольм



Илл. 3. Диего де Астор. Апостолы Пётр и Павел. 1608. Гравюра. Национальная библиотека, Мадрид



Илл. 4. Эль Греко. Апостолы Пётр и Павел. Около 1600. Холст, масло. Национальный музей Каталонии, Барселона

Иконография картины

Чтобы правильно понимать изображённый на картине сюжет, следует хорошо представлять, кто такие апостолы Пётр и Павел, какова их роль в истории христианства и кем они были в сознании верующих, начиная от раннего христианства и до XVI столетия.

Среди учеников Иисуса Христа апостолы Пётр и Павел считаются главными. Их деятельность в распространении и развитии христианства имела преобладающее значение. Пётр и Павел — два наиболее почитаемых апостола, называемые первоверховными святыми апостолами. Традиция изображать их поодиночке и вместе зародилась ещё в раннем христианстве.

Апостол Павел (5/10, Тарс, Киликия — 67, Рим). Имя при рождении — Саул (с иврита переводится «выпрошенный», «вымоленный»). Павел (лат. Paulus — переводится «малый») не входит ни в число двенадцати апостолов, ни в число апостолов от семидесяти.

Павел был иудеем средиземноморской диаспоры, родился в Тарсе, главном городе Киликии и одним из крупнейших центров эллинистической культуры. Его отец был фарисеем, и сам Павел был воспитан в традициях фарисейского благочестия. От отца Павлу перешло римское гражданство, что свидетельствует о высоком положении его семьи, поскольку в то время лишь немногие жители провинций Римской империи обладали статусом гражданина. В 7–9 главах Деяний апостолов несколько раз говорится об активном участии Павла в гонениях на раннюю христианскую церковь; сам Павел в ряде посланий также упоминает, что до обращения участвовал в преследовании христиан. В Деяниях (Деян. 9: 1, 2) описывается, как фарисей Савл получил от саддукейского первосвященника полномочия привести в Иерусалим христиан из Дамаска для наказания. Но на пути в Дамаск он услышал неведомый голос «Савл! Савл! что ты гонишь Меня?» (Деян. 9: 4) и на три дня ослеп (Деян. 9: 8, 9). Приведённый в Дамаск, Савл был исцелён христианином Ананией и крестился (Деян. 9: 17, 18).

Впоследствии Павлом были созданы многочисленные христианские общины на территории Малой Азии и Балканского полуострова. Он окончательно обособил христианское учение от иудаизма и иудействующих христиан. Павла схватили в Иерусалиме и по его же просьбе, как римского гражданина, доставили в Рим, где по приговору суда обезглавили 29 июня, в день, когда распяли апостола Петра.

Четырнадцать посланий апостола Павла общинам и отдельным людям составляют значительную часть Нового Завета и являются одними из главных текстов христианского богословия. Они широко используются в христианском богослужении.

В изобразительном искусстве Павел (себя в посланиях он описывает худым, невысоким, лысым) изображается лысеющим и бородатым, часто с мечом, которым его обезглавили, и с книгой посланий в руках.

Апостол Пётр (греч. Пётрос; умер около 67 г. в Риме) — один из двенадцати апостолов, ближайших учеников Иисуса Христа. Как и его брат Андрей, был рыбаком. Встретив их, Иисус сказал: «Идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков» (Мф. 4: 19). И Пётр вместе с Андреем стали первыми учениками Христа. Первоначальное имя апостола было Симон. Имя Пётр (Petrus, от греч. πέτρος — камень) возникло от прозвища Кифа (арам. — камень), которое ему дал Иисус, сказав, что тот будет краеугольным камнем христианской церкви: «Я говорю тебе: ты — Пётр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют её; и дам тебе ключи Царства Небесного: и что свяжешь на земле, то будет связано на небесах, и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах» (Мф. 16: 18–19).

Апостол Пётр проповедовал Евангелие в разных странах. Во время гонений императора Нерона на христиан он был распят на перевёрнутом кресте вниз головой по его же желанию, потому как считал себя недостойным умереть смертью Христа. В христианстве почитается первым Папой Римским. Согласно св. Иерониму, занимал пост первого епископа Рима с 43 по 67 г.

В изобразительном искусстве Пётр изображается всегда с ключами от рая, стражем которого является, и часто с книгой в руках; с седыми, недлинными волосами и бородой.

Иконография князей апостолов в искусстве

Петра и Павла за особо ревностное служение Христу и распространение христианской веры называют «князьями апостолов». Церковью установлен праздник святых апостолов Петра и Павла — 29 июня. Павел является вторым, наряду с Петром, покровителем Рима.

Вклад апостолов Петра и Павла по объёму и значимости в тексты Нового Завета является основополагающим. Апостол Пётр упоминается в Новом Завете более двухсот раз. Он предполагается автором одного из Евангелий, Евангелия от Марка, и автором двух посланий. При этом Пётр оказал влияние на апостола Луку, автора одного из Евангелий и Деяний святых апостолов. В ключевой период развития христианства (это вторая половина I в.) идеологический вклад Петра и Павла в сочинения христианских теологов был определяющим, и его трудно переоценить. А если говорить о посланиях, к которым чаще всего апеллируют первые христианские авторы, то из 21 ими были написаны 16, 14 из которых принадлежат Павлу. Пётр и Павел пришли в христианство в разное время и различными путями, но в дальнейшем их судьбы настолько переплелись, что их образы воспринимаются едино.

Отражением превалирующей роли Петра и Павла, после Христа, в формировании и обосновании христианского культа стала иконография совместных изображений апостолов в искусстве. Отец церкви Василий Великий (ок. 330–379) писал римскому императору Юлиану Отступнику (330–363), что с апостольских времён изображения апостолов Петра и Павла находились во всех христианских церквях [2, р. 310]. Кроме изображения поодиночке или с другими святыми, особое место занимает иконография святых с Христом и особенно их парное изображение. От Евсевия Кесарийского (ок. 265–339) мы знаем, что живописные изображения Христа с апостолами Петром и Павлом имели широкое распространение в раннехристианских церквях [3, р. 37].



Илл. 5. Христос-законодатель. IV в. Мозаика. Мавзолей св. Констанции, Рим

Илл. 6. Алессандро Бонвичино, прозванный Моретто. Христос во славе передаёт ключи и Книгу учений апостолам Петру и Павлу. Около 1540. Церковь аббатства Сан Николо, Роденго-Саяно



Traditio Legis

Главным иконографическим сюжетом, определяющим главенствующую роль апостолов Петра и Павла среди христианских святых, является тема *Traditio Legis*, то есть вручение Христом свитка Закона князьям апостолов. Эта тема не упоминается ни в одном из текстов Нового Завета. Данный иконографический сюжет, возникший в IV в., несёт в себе важный семантический смысл. Христос изображается безбородым и восседающим на троне или стоящим в окружении Петра и Павла, совершающим акт передачи свитка одному из апостолов. В некоторых случаях на свитке помещается надпись “DOMINUS LEGEM DAT” (Илл. 5). Данный сюжет украшал конху апсиды в старой базилике Святого Петра в Ватикане, на месте которой сейчас находится собор Святого Пет-

ра. Известно большое количество изображений этой темы в мозаиках, рельефах саркофагов и произведениях декоративно-прикладного искусства. Главная идея, которую заключала в себе эта сцена, состояла в акте передачи божественной мудрости Церкви, олицетворяемой князьями апостолов.

В Италии XVI столетия живописец из Брешии Алессандро Бонвичино, прозванный Моретто (ок. 1498–1564), написал большую алтарную картину на тему *Traditio Legis* (Илл. 6). Тема *Traditio Legis* в изобразительном искусстве символически выражала идею передачи христианской доктрины от Христа через князей апостолов верующим. В повседневной же практике верховенство двух апостолов выражалось изображением Христа, фланкируемого Петром и Павлом. Он мог сидеть на троне, как это видно в римской мозаике X в. (Илл. 7) и в мозаике XII в. в Палатинской капелле в Палермо (Илл. 8), или все трое изображались стоящими, как в картине Чимы да Канельяно (Илл. 9).

Ещё одной темой в изобразительном искусстве, выражающей теологические понятия, где главные действующие



Илл. 7. Христос на троне между апостолами Петром и Павлом. XII в. Мозаика. Капелла Палатина, Палермо



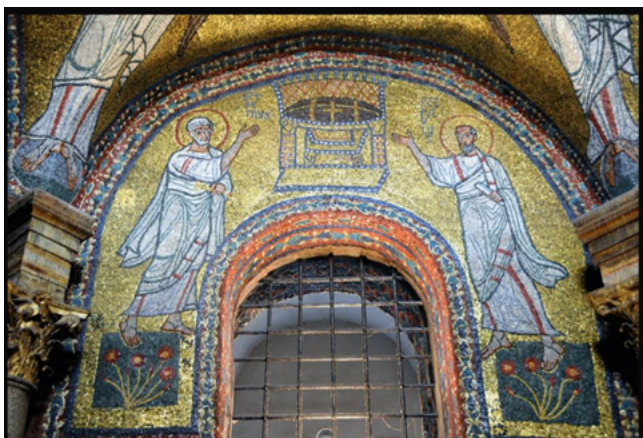
Илл. 8. Христос на троне между апостолами Петром и Павлом. X в. Мозаика. Базилика св. Петра, гrotты, Ватикан



Илл. 9. Чима да Канельяно. Христос, благословляющий между апостолами Петром и Павлом. Около 1509–1510. Холст, масло. Галерея Академии, Венеция



Илл. 10. Трон между апостолами Петром и Павлом. Конец V – начало VI вв. Мозаика. Деталь купола. Арианский баптистерий, Равенна



Илл. 11. Трон между апостолами Петром и Павлом. IX в. Мозаика. Базилика Санта Прасседе, Часовня св. Зенона, Рим

персонажи — апостолы Пётр и Павел, является Престол Божий. В христианстве это сложное понятие, с помощью которого выражается представление о том месте, откуда Бог проявляет своё величие и славу. Семантика трона в христианском искусстве во многом имеет то же значение, что изображение креста, короны, мантии, свитка. Также изображение пустого трона ассоциируется со вторым пришествием Христа. Изображение трона, столь значимого с точки зрения христианской символики, между апостолами Петром и Павлом, соответствует их первостепенной значимости и безусловному двуединству в христианстве. Этот сюжет был распространён в византийском и итальянском искусстве. Мозаика купола Арианского баптистерия в Равенне, построенного на рубеже V–VI вв. по приказу императора Теодориха, изображает трон с водружённым на нём крестом, по сторонам которого стоят апостол Пётр с ключами в руках и апостол Павел со свитком (Илл. 10). Подобный сюжет представлен и в римской мозаике IX в. (Илл. 11).

Аналогичную идею выражали многочисленные рельефы и произведения декоративно-прикладного искусства с изображениями апостолов Петра и Павла, между которыми помещался крест, являющийся символом христианской веры. Всё это свидетельствует, что в сознании христиан эти апостолы ассоциировались как носители Мудрости, переданной им Христом, и поэтому понимались как двуединое и, что очень важно, бесконфликтное целое, поскольку иначе это нарушало

Concordia Apostolorum



Илл. 12. Крест между апостолами Петром и Павлом. IV в. Саркофаг из Саригузель. Мрамор. Археологический музей, Стамбул

Илл. 13. Апостолы Пётр и Павел. Конец XIV – начало XV вв. Византия. Дерево, темпера. Византийский музей, Афины

бы целостность религиозного сознания. К концу IV в. относится рельеф с одного из торцов детского саркофага, созданного византийским мастером, на котором между князьями апостолов находится крест (Илл. 12). На византийской иконе из Византийского музея в Афинах, написанной на рубеже XIV–XV вв., между апостолами Петром и Павлом изображён восьмиконечный византийский крест (Илл. 13).

Продолжением и обоснованием идеи двуединства князей апостолов является сюжет *Concordia Apostolorum* (*Согласие апостолов*), в котором Пётр и Павел изображаются обнимающимися, тем самым выражая идею их совместного суверенитета. Пётр и Павел, обнимающие друг друга с жестами единения и выражением сопричастности, появились в IV в. в мозаиках, картинах, декоративно-прикладном искусстве и фресках (Илл. 14). Эту же идею *Concordia Apostolorum* выражают многочисленные рельефы, где оба апостола изображаются вместе. На саркофагах Петр и Павел появляются в сценах, изображающих их мученичества: Пётр, несущий, подражая Христу, крест по пути к своему собственному распятию, Павел рядом с палачом, готовящимся обезглавить его. В некоторых случаях апостолы показаны рядом друг с другом; в других случаях они находятся на противоположных сторонах сцены и обрамляют центральное изображение. Почти во всех известных саркофагах конца IV в., которые включают изображения Петра и Павла, в представленных сценах легко выявить идею, выражающую *Concordia Apostolorum* [4, с. 16–17].

В дальнейшем этот сюжет получил название «Объятия апостолов Петра и Павла», что не изменило его идею. Как примеры можно привести мозаику из Палатинской капеллы Палермо, выполненную в XII в. местными и византийскими мастерами (Илл. 15), и икону из Государственной Третьяковской галереи в Москве, где она приписывается крито-итальянскому мастеру XVI столетия (Илл. 16). Как образец этой темы в итальянской живописи можно упомянуть произведение анонимного флорентийского живописца — Мастера «Распятия» из Коллекции Корси во Флоренции (Илл. 17).

Ещё один сюжет, показывающий первостепенную значимость и двуединство князей апостолов, который получил особенно большое распространение в византийской живописи, называется «Апостолы Павел и Пётр держат макет церкви». Эта тема выражает суть значимости апостолов для христианства: они были выбраны Христом после его искупительной жертвы преемниками для поддержания церкви, и в полной мере соотносится со словами, сказанными Петру: «Я говорю тебе: ты — Пётр, и на сем камне я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют Её; и дам тебе ключи Царства Небесного; и что свяжешь на земле, то будет связано на небесах, и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах» (Мф. 16: 18–19). Икона «Апостолы Пётр и Павел держат макет церкви» мастера рубежа XIV–XV вв., принадлежащего крито-венецианской школе, выразительно подтверждает евангельские слова (Илл. 18). Присутствие в верхней части иконы изображения Христа сближает представленную сцену с темой *Traditio Legis*.

Сюжет, где представлено парное изображение апостолов Петра и Павла, такое, как мы видим в эрмитажной картине, имеет древнее происхождение и широкое распространение. Согласно легенде, которая была известна с раннего христианства и на протяжении всего средневековья, папа Сильвестр I (?–335) показал императору Константину I (274–337) живописное изображение апостолов. Это событие было изображено на несохранившейся мозаике конца XII в. мастера Якопо Торрити из древней базилики Святого Петра в Ватикане, которая известна по рисунку, выполненному в самом начале XVII столетия [5, Abb. 470]. Существует живописное произведение, долгие века считавшееся тем парным изображением апостолов, о котором говорит эта легенда. Речь идёт о диптихе с портретными изображениями Петра и Павла (Илл. 19). С эпохи раннего христианства этот диптих считался самым древним изображением князей апостолов.

Чрезвычайно многочисленны были парные изображения апостолов Петра и Павла в произведениях декоративно-прикладного искусства. Сохранилось большое количество донцов от стеклянных золочёных сосудов с такими изображениями (Илл. 20).

Таким образом, можно констатировать, что традиция парного изображения апостолов Петра и Павла возникла в эпоху раннего христианства и имела очень широкое распро-



Илл. 14. Объятия апостолов Петра и Павла. IV в. Фреска. Катакомбы Винья Къравилья на Аппиевой дороге, Рим



Илл. 15. Объятия апостолов Петра и Павла. XII в. Мозаика. Капелла Палатина, Палермо



Илл. 16. Объятия апостолов Петра и Павла. XVI в. Крито-итальянская школа. Дерево, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Илл. 17. Мастер «Распятыя». Объятия апостолов Петра и Павла. 1315–1320. Дерево, темпера. Коллекция Корси, Флоренция



странение. Она сохранялась в живописи на протяжении всего средневековья, вплоть до XVI в., а в поствизантийской иконописи до XVII в.

В первой половине XIV столетия в мастерской Джотто была создана картина «Апостолы Пётр и Павел», в которой святые изображены с их атрибутами: Пётр с ключами, Павел с мечом (Илл. 21). В византийской иконе середины XIV в. апостол Пётр изображён со свитком в руках, а Павел с книгой (Илл. 22). В картине первой половины XV в., написанной итальянским живописцем Мазолино, апостолы представлены со своими атрибутами, ключами и мечом, и с книгами в руках (Илл. 23). В 1517–1518 гг. Рафаэль, по заказу папы Льва X, написал в Ватикане серию фресок с изображениями апостолов и святых в зале Кьяроскури, среди которых была фреска «Апостолы Пётр и Павел». К 1560 г. фрески подверглись значительному разрушению и были полностью переписаны братьями Таддео и Федерико Цуккари (Илл. 24). В 1577–1578 гг., когда Эль Греко уже находился в Испании, придворный живописец испанского короля Филиппа II Хуан Фернандес де Наваррете, прозванный Эль Мудо, написал для базилики Эскориала серию из семи полотен с парными изображениями апостолов, в том числе и «Апостолов Петра и Павла» (Илл. 25).

Показанный ряд произведений живописи с парными изображениями апостолов Петра и Павла свидетельствует, что данный сюжет был широко распространён со времён раннего христианства до XVI столетия. Широкая известность данной темы имела как результат унифицированную семантику совместного изображения апостолов. Рассмотрение проблемы возникновения и истории иконографии парных изображений апостолов Петра и Павла даёт возможность утверждать, что их целью было показать князей апостолов главными представителями Христа и основой христианской доктрины. Парные изображения призваны показать двуединство столпов церкви, утвердить бесконфликтный ха-



Илл. 18. Апостолы Пётр и Павел держат макет церкви. XIV–XV вв. Крито-венецианская школа. Дерево, темпера. Галерея Академии изящных искусств, Флоренция



Илл. 19. Диптих с портретами апостолов Петра и Павла. Дерево, энкаустика. Христианский музей апостольской библиотеки, Ватикан



Илл. 20. Апостолы Пётр и Павел. IV в. Стекло, золото. Museo Sacro, Ватикан



Илл. 21. Джотто и мастерская. Апостолы Пётр и Павел. 1325–1325. Медь, темпера. Музей сокровищ святого Петра, Ватикан

Илл. 22. Апостолы Пётр и Павел. Середина XIV в. Дерево, темпера. Монастырь св. Екатерины, Синай

Илл. 23. Мазолино. Апостолы Пётр и Павел. Около 1427–1428. Дерево, темпера. Художественный музей, Филадельфия

рактик их отношений. Тема *Concordia Apostolorum* не позволяет интерпретировать парные изображения этих апостолов как возможность какого-либо их противостояния.

Тем не менее в работах, посвящённых Эль Греко, там, где речь идёт об эрмитажной картине, иногда встречаются высказывания, что сюжетом картины является обсуждение апостолами конфликтных вопросов христианской доктрины, исследователи связывают изображённую сцену с проблемами, которые ставились теологами во времена Контрреформации. Это — следствие некорректного применения иконологического метода изучения произведений искусства, неоправданного стремления для каждого произведения живописи найти письменный источник, при этом не учитываются или забываются древние культурные и художественные архетипы, по которым создаются и функционируют живописные произведения.

При изображении Петра и Павла художники не показывают противопоставление их идей и мировоззрений, а дают в соответствии со своими представлениями индивидуальную характеристику каждого персонажа. А поскольку апостолы были очень разными, то при смысловой интерпретации картины некоторые исследователи впадают в субъективное заблуждение, вставляют образы в прокрустово ложе общих культурно-религиозных стереотипов, не применимых к отдельным художественным произведениям. Имеет место некорректная интерполяция современного научно-позитивистского метода мышления в средневековую религиозную ментальность человека XVI столетия.

Автопортрет Эль Греко?

В европейской живописи физиогномические характеристики святых, особенно апостолов, очень часто трактуются художниками индивидуально, и они изображают на лицах персонажей разнообразнейшие эмоции, иногда придавая им портретные черты. Много пищи для рассуждений на эту тему дают несколько серий живописных изображений апостолов, написанных Эль Греко. В этот ряд входит и эрмитажная картина «Апостолы Пётр и Павел». Некоторые исследователи полагают, что в образе Павла Эль Греко изобразил самого себя. Как аналогии для сравнения приводятся другие картины художника, изображающие апостола Павла. В этом случае мы сталкиваемся с ситуацией, которая, к сожалению, имеет место среди некоторых исследователей живописи: выдвигая идеи и предположения, они абсолютно их не обосновывают и не комментируют, не делают анализ живописных произведений, ограничиваются только, исходя из субъективных мнений и личного вкуса, констатацией выдвигаемых тезисов и гипотез. Полисемантическая живопись гениального греческого живописца предоставляет для этого много возможностей, одной из которых и является предположение, что Эль Греко в образе апостола Павла в эрмитажной картине и в нескольких других изображениях этого святого написал автопортрет. Проблема автопортретов в произведениях Эль Греко существует давно и обсуждается в каждой монографии, посвящённой этому художнику. Ещё в 1908 г. известный испанский историк искусства М. Коссио в монографии о греческом мастере привёл таблицу, составленную из восьми предполагаемых автопортретов, гипотетически выявленных им в картинах художника [3, lám. 1]. И всё это без обоснования или приведения аргументов и доводов в пользу высказанного предположения, ис-



Илл. 24. Таддео и Федерико Цуккари. Апостолы Пётр и Павел. 1560. Фреска. Зал Кьяроскури, Ватикан

Илл. 25. Хуан Фернандес де Наваррете, эль Мудо. Апостолы Пётр и Павел. 1577. Холст, масло. Базилика Сан Лоренсо, Эскориал



Илл. 26. Эль Греко. Погребение графа Оргаса. 1586–1588. Холст, масло. Церковь Сан-Томе, Толедо

ходя только из субъективного суждения. Вплоть до настоящего времени ситуация остаётся прежней. Авторы исследований предполагают в тех или иных картинах художника наличие автопортрета, основываясь только на личном мнении или же ссылаясь на других авторов. Или же приводится в качестве аналогии тот или иной персонаж из другого произведения Эль Греко, который в свою очередь предполагается автопортретом.

Мы убеждены, что изображение апостола Павла в эрмитажной картине не является автопортретом. Существует изображение персонажа в произведении греческого мастера, которое, по нашему мнению, является автопортретом, что подтверждается соответствующими доводами.

В 1586–1588 гг. Эль Греко для приходской церкви Сан-Томе в Толедо, к приходу которой он принадлежал, написал большую картину «Погребение графа Оргаса» (Илл. 26). Темой для картины послужила легенда начала XIV в. В 1312 г. умер уроженец Толедо и сеньор города Оргас дон Гонсало Руис. Позже его семья получила графский титул, который Гонсало Руис стал носить уже посмертно. В свое время граф Оргас, набожный человек, известный своей благотворительной деятельностью, издал указ о специальном налоге с города Оргаса в пользу церкви Сан-Томе. И, согласно легенде, во время церемонии погребения дон Гонсало Руиса с небес сошли святой Стефан и святой Августин, чтобы похоронить умершего собственноручно. Это событие и изображено на картине. Согласно контракту, Эль Греко среди участников церемонии изобразил видных граждан Толедо: представителей аристократии, духовенства, учёных, поэтов, создав галерею портретов выдающихся современников. В 1588 г. теолог и писатель Алонсо де Вильегас Сальвадо (1533–1603) писал, что здесь представлены «достоверные портреты знатных людей нашего времени». Несмотря на это, сейчас только несколько персонажей, изображённых в картине, могут считаться достоверно идентифицированными. В их числе мальчик, стоящий на переднем плане. Это Хорхе Мануэль Теотокопулос, сын Эль Греко, которому в момент создания картины было 8–9 лет, поскольку на платке, высывающемся из кармана мальчика, находится подпись художника и дата «1578», год рождения сына.

Созданная гениальным греческим живописцем портретная галерея входит в число лучших произведений этого жанра в мировой живописи. Наряду с точными индивидуальными характеристиками Эль Греко создал ансамбль персонажей, объединённых общим психологическим состоянием, соответствующим изображённому событию. Внутреннее состояние каждого из них — персонально, но подчинено общей идее осознания и осмысления происходящего чуда. Состояние единства создаётся своеобразным живописным приёмом, который применил художник. Несмотря на разный возраст присутствующих, Эль Греко живописными средствами придал унификацию возрастному состоянию изображённых людей, возраст каждого из них определяется только при очень внимательном рассмотрении. Сочетание наклонов голов и разнообразное направление взглядов присутствующих создаёт впечатление замкнутости и целостности композиции из фигур людей.

Обращает на себя особое внимание тот факт, что ни один персонаж, кроме двух, не направляет взор на зрителя. Даже те, чьи лица расположены фронтально, «старательно» избегают смотреть на зрителя.

Первый из двух упомянутых — это Хорхе Мануэль, сын художника. Второй — это персонаж, который находится строго вверху над головой святого Стефана, между монахом-доминиканцем и кавалером с крестом ордена Сантьяго на груди. Следует сказать, что этот персонаж входит в число более десяти персонажей в произведениях художника, которые разными авторами исследований об Эль Греко без объяснения или комментариев предполагаются его автопортретами. Без всякого сомнения, никоим образом не может быть случайностью, что только два человека смотрят на зрителя. Без сомнения, это было сделано исключительно намеренно. И если



Илл. 27. Эль Греко. Погребение графа Оргаса. Фрагмент. 1586–1588. Холст, масло. Церковь Сан-Томе, Толедо

один из них — ребёнок, то второй, конечно, может быть только автором картины, то есть его отцом. Изображение данного персонажа отличается от портретного, он смотрит на зрителя своеобразным пристальным взглядом, который присущ именно автопортретам (Илл. 27). Художник намеренно точно воспроизводит своеобразную асимметрию лица: левый глаз имеет меньший размер, чем правый; глаза на разное расстояние приближены к переносице — правый на меньшее; верхнее веко правого глаза существенно больше аналогичного у левого глаза, оно выглядит как бы припухшим; несмотря на то, что этот персонаж находится левее от центра картины и пристально смотрит на зрителя, расположение которого подразу-

меется в центре, зрачок правого глаза смещён тоже вправо, хотя при обычном строении глаза должен был бы быть смещён влево, что свидетельствует о некоей патологии.

Подобное внимание к воспроизведению своеобразных черт лица в совокупности с характерным для автопортрета взглядом свидетельствует вне всякого сомнения, что в данном персонаже Эль Греко изобразил себя.

Сравнение изображений апостола Павла из эрмитажной картины и персонажа из картины «Погребение графа Оргаса», которого мы с достаточным основанием считаем автопортретом, свидетельствует, что нет никаких оснований видеть в образе святого автора картины.

Список литературы:

1. Кaganэ Л. Л., Костеневич А. Г. Испанская живопись XV – начала XX века. Каталог коллекции. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2008. 351 с.
2. Beckwith J. Early Christian and Byzantine Art. London: Penguin Books, 1970. 211 p.
3. Cossío M. B. El Greco. T. 2. Madrid: V. Suárez, 1908. 145 p.
4. Volbach W. F. Frühchristliche Kunst: die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom. München: Hirmer Verlag, 1959. 96 S.
5. Waetzoldt S. Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom. Wien; München: Schroll-Verlag, 1964. 164 S.

References:

- Beckwith J. *Early Christian and Byzantine Art*. London, Penguin Books Publ., 1970. 211 p.
- Cossío M. B. *El Greco*. Vol. 2. Madrid, V. Suárez Publ., 1908. 145 p. (in Spanish)
- Kagané L. L.; Kostenevich A. G. *Ispanskaia zhivopis 15 – nachala 20 veka. Katalog kolleksi (Spanish Painting of the 15th – the Early 20th Century. Catalogue of Collection)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2008. 351 p. (in Russian)
- Volbach W. F. *Frühchristliche Kunst: die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*. München, Hirmer Verlag Publ., 1959. 96 p. (in German)
- Waetzoldt S. *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*. Wien; München, Schroll-Verlag Publ., 1964. 164 p. (in German)

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

Bun, Valentina Zaharovna, art historian, deputy director of Scientific Library of the Russian Academy of Arts. Centre of Scientific Institutions of the Russian Academy of Arts, Universitetskaya nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. bun@tiera.ru

ИСПАНСКИЙ КОРОЛЕВСКИЙ КОННЫЙ ПОРТРЕТ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVII СТОЛЕТИЯ

THE SPANISH ROYAL EQUESTRIAN PORTRAIT IN THE SECOND HALF OF THE 17th CENTURY

Аннотация. В статье анализируется малоизученная группа живописных произведений: королевский конный портрет времен правления короля Карлоса II в Испании во второй половине XVII столетия. До сегодняшнего времени зарубежных исследователей интересовали в основном выборочные художественные произведения или творчество отдельных художников, в то время как отечественные специалисты в целом не обращались к этой проблематике. Данное исследование является попыткой представить общую последовательную картину формирования и развития конного портретного изображения Карлоса II, отразившего как специфические особенности репрезентации конкретного испанского правителя, так и характерные черты национальной художественной школы портретирования рассматриваемого периода. Наибольший интерес представляют произведения, выполненные в 1670-х гг., когда в Испании продолжался режим регентства и во главе государства находилась королева вдова Марианна Австрийская. Следуя ее пропагандистской политике, художник Эррера Барнуэво создает первые конные портретные изображения Карлоса II, призванные представить испанскому народу и соседним государствам юного болезненного Карлоса в образе умелого, сильного правителя и триумфального военачальника. В дальнейшем в мастерской художника и за ее пределами будут выполнены многочисленные копии и вариации на данную композиционную схему для различных государственных институтов и частных коллекций, в результате чего Карлос II становится испанским Габсбургом с наибольшим количеством конных портретов. Таким образом, испанский королевский конный портрет во второй половине XVII столетия помимо того, что следует общеевропейской линии развития барочного искусства, приобретает дополнительную социальную функцию — становится инструментом политической пропаганды, что было в целом характерно для испанского придворного портрета рассматриваемого периода.

Ключевые слова: конный портрет; Карлос II; Испания; барочная живопись; Эррера Барнуэво.

Abstract. The article deals with the little studied group of paintings: the royal equestrian portraits made during the reign of Charles II of Spain. Until now, non-Russia-based researchers were mainly interested in random artworks or the works of individual artists, while Russian scholars in general did not address this issue. The focus of the study was on the equestrian portraits of Charles II and certain features of representation of the Spanish ruler in the second half of the 17th century. Portraits made during the regency of Mariana of Austria in the 1670s are the most striking. In accordance with her propaganda, Herrera Barnuevo depicted weak and ailing Charles II on the horseback as a gifted and strong ruler and triumphal commander. The following years saw multiple copies and versions of this composition appear in the artist's workshop for various state institutions and private collections. As the result, this made Charles II a Spanish Habsburg with the greatest number of equestrian portraits. Therefore, not only the Spanish royal equestrian portrait of the second half of the 17th century followed the line of baroque painting common for all European countries but also acquires local social function — an instrument of political propaganda.

Key words: equestrian portrait; Charles II; Spain; baroque painting; Herrera Barnuevo.

Проблемы истории развития художественной школы испанского придворного портретирования всегда находились в сфере интересов русскоязычных искусствоведов. Безусловно, на протяжении всего XX и начала XXI в. самым изучаемым является портретное творчество Диего Веласкеса (1599–1660), также отдельные специалисты анализируют наследие портретистов предшествующей великому живописцу эпохи: Алонсо Санчеса Козльо (1531–1588) и Хуана Пантохи де ла Крус (1553–1608), в то время как к исследованию испанского придворного портрета второй половины XVII столетия продолжает обращаться небольшое количество отечественных историков. Аналогичные тенденции, только уже в общеевропейском научном сообществе, можно отметить и при рассмотрении такого узкого вопроса, как создание испанского королевского конного портрета. Так, наиболее часто исследуемыми выступают произведения кисти Веласкеса, оставая в тени, как это ни парадоксально,

наиболее крупный блок памятников — конные портретные изображения короля Карлоса II, находившегося на испанском престоле с 1665 по 1700 год. Анализу и выявлению живописных и иконографических особенностей этих работ и посвящено данное исследование.

Начиная разговор о формировании в Испании традиции создания королевских конных портретов, необходимо отметить, что в отличие от других композиционных схем репрезентации правителя: в полный рост, в три четверти, погрудный портрет и т. д., конные изображения в XVI — первой половине XVII столетия писались по специальному заказу. Наиболее яркий пример — это портреты, написанные для украшения королевских дворцов, как это было в случае с заказом, выполненным Веласкесом для Зала Королей во дворце Буэн Ретиро, или же призванные увековечить память об определенном историческом событии, такие как портрет императора Карла V под Мюльбергом,



Илл. 1. Диего Веласкес. Инфант Бальтасар Карлос на лошади. 1634–1635. Холст, масло. Прадо, Мадрид

созданный Тицианом в 1548 г. Однако во второй половине XVII в., во время правления Карлоса II, королевский конный портрет помимо репрезентативной, мемориальной и декоративной функции приобретает дополнительное значение, что ведет к значительному увеличению количества портретных живописных изображений такого типа. В результате чего, как уже было упомянуто выше, именно Карлос II становится персоной с наибольшим числом конных портретов в истории портретирования испанских Габсбургов.

Прежде чем перейти непосредственно к рассмотрению портретов Карлоса II, следует остановиться на художественных образцах, от которых отталкивались испанские мастера при создании конных портретных изображений второй половины XVII столетия. Основными источниками в области композиции были конные портреты, созданные Веласкесом около 1633–1635 гг. для декорации Зала Королей во дворце Буэн Ретиро: изображения Филиппа III и Маргариты Австрийской, располагавшиеся на западной стене зала, и Филиппа IV, Изабеллы Бурбон и Бальтасара Карлоса, соответственно находившиеся на восточной стене [5; 6, р. 82–86; 10; 14]. Как мы увидим в дальнейшем, из этих пяти портретных произведений наиболее важным для формирования новой схемы репрезентации Карлоса II являлся портрет инфанта Бальтасара Карлоса (Илл.1), чья композиция буквально дословно будет воспроизведена Себастьяном де Эррерой Барнуэво (1619–1671), первым художником, написавшим конный портрет Карлоса II. Также источниками композиционных заимствований и манеры трактовки художественного образа выступали вышеупомянутый портрет Карла V кисти Тициана и портреты Филиппа IV, Филиппа II и кардинала-инфанта Фернандо Австрийского, созданные Питером Паулем Рубенсом (1577–1640) [15]. Примечательным является замечание историка Виктора Мингуеса Корнельеса о том, что помимо влияния живописи Веласкеса, существовала иконографическая традиция, идущая еще от римских конных памятников, в частности от известного памятника Марка Аврелия 160–180 гг. из Капитолийского музея, и изображений на античных монетах, к которой также обращались мастера при формировании портретного образа Карлоса II в качестве триумфального полководца и правителя [7, р. 91; 8, р. 292].

Как уже было отмечено, первым мастером, создавшим конный портрет Карлоса II, являлся Эррера Барнуэво, художник, занимавший должность личного живописца короля с 1667 по 1671 гг. и работавший под чутким контролем вдовы Филиппа IV, королевы-регента Марианны Австрийской [12; 13]. Он пишет портретное изображение юного правителя в возрасте 8–9 лет [9, р. 206], не только инспирированное портретом Бальтасара Карлоса в области композиции, но и в смысловом идейном аспекте демонстративно подчеркивающее связь между сыновьями Филиппа IV как законными наследниками испанского престола. Болезненный Карлос II с мандатом на правление в руках изображался твердо держащимся в седле и умело управляющим вздыбленной лошадей, что должно было символизировать его умение так же уверенно управлять своим государством. Долгое время портрет, выполненный Эррерой Барнуэво, был известен только по работам мастерской художника, таким произведениям как те, что хранятся в Музее изящных искусств Кадиса или в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге (всего насчитывалось 7 вариаций данной композиции [8, р. 292; 12, р. 6]). Однако 8–9 октября 2008 г. на мадридском аукционе Алькала был представлен конный портрет Карлоса II, ныне считающийся образцом кисти самого Эрреры Барнуэво (Илл. 2), написанный около 1671 г., чьими копиями являлись вышеупомянутые произведения [1, р. 44–45]. Портрет на аукционе был куплен испанской короной и ныне находится в Королевском дворце в Мадриде. По качеству живописи данное портретное произведение выше экспонатов из музеев Кадиса и Санкт-Петербурга, но в то же время его отличает жесткость рисунка, отсутствие динамики движения и передачи свето-воздушного пространства, резко бросающиеся в глаза при сравнении с веласкесовским портретом Бальтасара Карлоса. Эти художественные особенности заставляют некоторых исследователей, среди которых Альваро Паскуаль Ченель, предполагать, что существовал еще один оригинальный конный



Илл. 2. Себастьян Эррера Барнуэво. Карлос II на лошади. Ок. 1671. Холст, масло. Королевская коллекция, Мадрид



Илл. 3. Себастьян Эррера Барнуэво(?). Карлос II на лошади. Ок. 1671. Холст, масло. Частная коллекция

портрет Карлоса II кисти Эрреры Барнуэво, созданный ранее, чем анализируемое произведение [12, р. 20]. Таким образом, если предположить, что рассматриваемый более поздний вариант конного изображения испанского монарха был выполнен не для первого королевского заказа, а для частного, то тогда этим могут быть объяснены обозначенные выше живописные погрешности. Помимо известных атрибутированных работ Эрреры Барнуэво и его мастерской, существуют многочисленные версии данной композиции, выполненные в первой половине 70-х годов XVII столетия, в которых могла варьироваться трактовка платья короля, но общая схема композиции сохранялась.

Важно подчеркнуть, что произведения, создаваемые в мастерской Эрреры Барнуэво, отражали основную линию политики королевы-регента Марианны Австрийской: через повсеместное распространение портретных изображений юного монарха пропагандировать образ Карлоса II как сильного и здорового испанского правителя как внутри страны, так и за ее пределами. В свете чего Карлос должен был быть представлен, в том числе, и в облике триумфального победоносного военачальника. В апреле 2018 г. на венском аукционе Доротеум был выставлен конный портрет Карлоса II (Илл. 3), для атрибуции которого сотрудники аукциона обратились за помощью к Гарсии Идальго Вильена и Мартинесу Леива, которые подтвердили авторство Эрреры Барнуэво [6]. Интересный факт, что за полгода до этого, 25–26 октября 2017 г., произведение уже выставлялось на мадридском аукционе Исбилья [4]. В сравнении с рассмотренными выше работами художник избирает реверсную композицию, где фигура Карлоса II в военных доспехах, отсылающих нас к XVI в., изображена на белом скакуне. Испанского правителя венчает лавровым венком летящий орел, а на заднем плане разворачивается военное сражение. В данном случае видна прямая связь с упомянутой выше портретной работой Рубенса «Кардинал-инфант Фернандо Австрийский в битве под Нёрдлингеном» 1634–1635 гг., по всей видимости, кушленной Оливаресом для Филиппа IV в

1645 г. у наследников фламандского мастера. В ходе битвы при Нёрдлингене 6 сентября 1634 г. союзные имперские войска, возглавляемые Фернандо Австрийским и Фернандо Венгерским, разбили протестантов, завершив таким образом третий этап Тридцатилетней войны. В свете чего прямая связь портретного образа Карлоса II с триумфальной победой католических Габсбургов над протестантами должна была поставить портрет в один ряд с таким произведением, как работа Тициана «Карл V в битве под Мюльбергом», которая также увековечивала победу католицизма над протестантизмом. Здесь снова обнаруживается характерное для всего портретного творчества Эрреры Барнуэво заложенное в образе пропагандистское сообщение, которое, в данном случае, репрезентирует Карлоса II как победоносного защитника истинной католической Веры, при том, что он ни разу за всю свою жизнь не был ни на одном поле военных сражений. Мы не можем сказать точно, является ли портретное произведение, появившееся на аукционах в Мадриде и Вене, оригинальной работой Эрреры Барнуэво на эту тему или очередной авторской репликой. Однако то, что существуют вариации на эту композицию, созданные как художниками его круга, так и мастерами, далекими от мадридского двора, говорит о том, что речь идет о четко сформулированной распространенной композиционной схеме того времени.

К портретам, созданным по специальному заказу, относятся конные парные изображения Карлоса II и его первой супруги французской принцессы Марии Луизы Орлеанской, написанные Франсиско Риси (1608–1685) в 1679 г. по заказу Городского совета в Толедо. В честь прибытия французской принцессы в Испанию в Толедо была возведена триумфальная арка Девы Марии, которая должна была быть украшена данными парными портретами королевской четы [17, р. 55]. При создании анализируемых произведений художник должен был опираться не только на образцы конных портретных изображений, хранившихся на тот момент в королевских резиденциях, но и на портретное наследие личных живописцев короля в целом. Так, можно отметить, что Риси, беря за основу портреты Филиппа IV и Изабеллы Бурбон работы Веласкеса, вслед за Эррерой Барнуэво включает в композицию изображения ангелов с символами королевской власти: короной и скипетром, и в то же время непосредственно трактовка портретных изображений Карлоса II и Марии Луизы Орлеанской связана с портретами Хуана Карреньо де Миранды (1618–1685) — мастера, занимавшего должность личного живописца короля в то время.

Как это и не удивительно, но до сегодняшнего времени не известно ни одного конного портрета Карлоса II, достоверно принадлежащего кисти Карреньо де Миранды. В королевском музее изящных искусств в Брюсселе хранится конное изображение испанского монарха, которое ранее из-за очевидного сходства трактовки портретных черт с произведениями личного живописца короля считалось работой Карреньо де Миранды, однако сейчас атрибутируется как работа его ученика Франсиско Игнасио Руиса де ла Иглесия (1649–1704) [11, р. 264]. В отличие от портретов Риси перед нами репрезентативный портретный образ без явных символических элементов, который, основываясь на опыте первых конных произведений Эрреры Барнуэво, обращается к портретной традиции Веласкеса, избегая перегруженности и чрезмерной аллегоричности композиции в целом. По форме репрезентации с французским галстуком данное портретное произведение могло создаваться для размещения в главном зале некоего государственного института, так как для частного приватного заказа того времени были характерны погрудные или поколенные изображения правителя в традиционном черном костюме с белым воротником голябия. Интересно отметить, что в сравнении со всеми предыдущими рассмотренными конными изображениями в анализируемом портрете король представлен в доспехах целиком, а не только в их верхней части, что придает всему образу дополнительную натуралистичность.

Среди ныне известных работ Клаудио Коэльо (1642–1693), следующего художника, после Карреньо де Миранды занявшего пост личного живописца короля, также нет конных живописных портретов, однако среди набросков упоминаются две зарисовки Карлоса II на коне, из чего следует, что мастер, по всей видимости,



Илл. 4. Лука Джордано. Карлос II на лошади. Ок. 1692–1693(?). Холст, масло. Прадо, Мадрид

мог получить заказ, но не успел завершить его до своей смерти в 1693 г. [11, р. 263]. Этот невыполненный Коэльо королевский заказ можно соотнести с одной из работ Луки Джордано (1634–1705), ныне хранящейся в Прадо, которая, возможно, располагалась в Зеркальном зале Алькасара, как это следует из королевской описи 1700 г. [2; 3, р. 216–217; 16, р. 77]. На настоящее время в коллекции музея Прадо находятся три конных портрета Карлоса II, написанные Джордано, два из которых являются репликами

или подготовительными работами к одной оригинальной композиции, которая сгорела в пожаре 1734 г. Помимо этого с этими двумя упомянутыми произведениями связаны также два портрета второй супруги испанского правителя Марианны Нойбургской. Несмотря на разницу в масштабе, исследователи склонны интерпретировать эти портреты супругов как парные и связывать их создание с целью увековечить приезд Марианны Нойбургской в Испанию, как это было в случае с работами Риси.

Анализируя две описанные композиции портретов Карлоса II кисти Джордано, можно сделать вывод, что обе схемы были разработаны под влиянием портрета Филиппа IV, написанного Рубенсом и известного ныне по копии ученика Веласкеса Хуана Баттиста Мартинеса дель Масо (1612–1667), сменившего своего учителя на должности личного живописца короля. В обоих случаях Джордано буквально дословно цитирует фигуру оруженосца, держащего в руках шлем с яркими перьями, а в варианте, подражающем парное изображение супруги, летящие в облаках фигуры Религии и ангела, держащего крест, также вдохновлены композицией Рубенса. Если же говорить непосредственно о портретных изображениях, то первый портрет (Илл. 4), где в области черт лица отчетливо прослеживается связь с произведениями Карреньо де Миранды и Коэльо, должен был быть сделан до июня 1693 г., когда Карлос II в результате болезни потеряет значительную часть своих волос и будет вынужден носить парик. Последний как раз появляется на втором портретном изображении короля, что говорит о том, что портрет такого типа должен был быть создан между июнем 1693 г. и августом 1694 г. — датой, когда была проведена опись работ художника, находящихся в его мастерской, в которой уже фигурировали парные портреты королевской четы. Портретный образ того и другого произведения передает Карлоса II как защитника истинной католической Веры, побеждающего неверных, что в очередной раз должно было подчеркнуть преемственность деяний Карлоса его великим предкам и формировать аллегорической триумфальный образ, отсылая к портретным изображениям Габсбургов кисти Тициана и Рубенса. В случае же с портретом Марианны Нойбургской источником вдохновения и композиционного заимствования служил портрет Изабеллы Бурбон работы Веласкеса. В то же время Джордано добавляет в композицию фигуры наяд, аллегории реки Мансанарес [9, р. 210] и ангелов с рогами изобилия, тем самым закладывая в основу портретного образа юной королевы аллегория плодородия, что противоречило испанской живописной традиции, но ярко иллюстрировало тенденции развития придворного портретирования того времени.

Подводя итог данному исследованию особенностей королевских конных портретов второй половины XVII столетия, важно еще раз подчеркнуть, что в сравнении с портретным

наследием его предшественников во времена правления Карлоса II при мадридском дворе и за его пределами создается огромное количество конных изображений испанского правителя. Беря за композиционную основу знаковые и широко известные конные портреты XVI–XVII вв., художники второй половины XVII столетия наполняли свои произведения новым содержанием. Портреты продолжают создаваться по уникальным специальным королевским заказам, как это видно на примере парных произведений Риси для Городского Совета в Толедо или работ Джордано для Алькасара в Мадриде. Если в области иконографической схемы эти произведения остаются связаны с лучшими образцами испанской придворной портретной школы, то в их смысловой, идейной составляющей все больше видны общеевропейские тенденции того времени к идеализации, аффекту и явной аллегоричности в трактовке портретного образа. В то же время в период регентства Марианны Австрийской Эррерой Барнуэво формулируется целая портретная программа конных изображений Карлоса II, которая должна была пропагандировать юного испанского монарха как умелого правителя и великого военачальника. Разработанная художником портретная схема, также впитавшая в себя лучшие образцы конного портрета династии Габсбургов, копируется его мастерской и распространяется по государственным институтам, где ее могли видеть художники, не связанные с двором, и в свою очередь они могли сами создавать такого рода портреты для частного заказа. За счет чего общий живописный уровень таких конных портретов Карлоса II довольно низкий, и они интересны в большей степени как материал для изучения процессов формирования местной портретной школы как таковой, нежели чем для анализа особенностей испанской живописной манеры. Таким образом, несмотря на то, что художники второй половины XVII столетия в Испании не оставили после себя таких значительных для мировой истории искусства произведений, как Тициан, Веласкес или Рубенс, однако, они создали многочисленную группу живописных конных портретов Карлоса II. По этим работам не только можно изучать механизм трансформации местной художественной школы придворного портретирования, но и в целом — механизмы политической пропаганды и управления европейским государством эпохи Нового времени.

Список литературы:

1. Alcalá Subastas. 8 y 9 de octubre. Madrid, 2008. 300 p.
2. *Hermoso Cuesta M.* Los retratos ecuestres de Carlos II y Mariana de Neoburgo por Lucas Jordán. Una aproximación a su estudio // *Artigrama*. 1999. Vol. 27, № 1. P. 293–304.
3. *Hermoso Cuesta M.* Lucas Jordán y la corte de Madrid. Una década prodigiosa 1692–1702. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2008. 318 p.
4. Isbilya debuta en Madrid con más de 1200 lotes // The official site of Ars Magazine: Revista de arte y coleccionismo S.L. URL: <https://arsmagazine.com/isbilya-debuta-en-madrid-con-mas-de-1200-lotes/> (дата обращения: 12.03.2020).
5. *Liedtke W. A., Moffitt J. F.* Velázquez, Olivares, and the Baroque Equestrian Portrait // *The Burlington Magazine*. 1981. Vol. 123, № 942. P. 528–537.
6. Lot № 77. Sebastián Herrera Barnuevo // The official site of Dorotheum. URL: <https://www.dorotheum.com/en/1/5137205/> (дата обращения: 12.03.2020).
7. *Mínguez Cornelles V.* Cuando el poder cabalgaba // *Memoria y Civilización*. 2009. № 12. P. 71–108.
8. *Mínguez Cornelles V.* La imagen del poder durante el reinado de Carlos II de Habsburgo: construcciones iconográficas para un rey enfermo // *El arte de las naciones: el Barroco como arte global / F. Checa* (dir.). Puebla, 2016. P. 287–295.
9. *Mínguez Cornelles V.* La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013. 408 p.
10. *Moffitt J. F.* Velázquez y el significado del retrato ecuestre barroco // *Goya*. 1988. № 202. P. 207–215.
11. *Pascual Chenel A.* El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010. 653 p.
12. *Pascual Chenel A.* Sebastián de Herrera Barnuevo y los retratos ecuestres de Carlos II durante su minoría de edad, fortuna iconográfica y propaganda política // *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*. 2009. № 182. P. 4–26.
13. *Pascual Chenel A.* Un nuevo retrato ecuestre de Carlos II, por Herrera Barnuevo // *Archivo español de arte*. 2005. T. 78, № 310. P. 179–184.
14. *Portús Pérez J., García-Máiquez J., Dávila R.* Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos // *Boletín del Museo del Prado*. 2011. Vol. 29, № 47. P. 16–39.
15. *Richardson E. P.* Rubens' Portrait of the Cardinal-Infante Ferdinand // *Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit*. 1974. Vol. 27, № 1. P. 1–4.
16. *Úbeda de los Cobos A.* Luca Giordano y Carlos II // *Cortes del Barroco: de Bernini y Velázquez a Luca Giordano / F. Checa* (dir.). Madrid: Patrimonio Nacional, 2003. P. 73–84.

17. Zapata Fernández de la Hoz M. T. La entrada en la corte de María Luisa de Orleans: Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000. 374 p.

References:

Alcalá Subastas. 8 y 9 de octubre. Madrid, 2008. 300 p. (in Spanish)

Hermoso Cuesta M. Los retratos ecuestres de Carlos II y Mariana de Neoburgo por Lucas Jordán. Una aproximación a su estudio, *Artigrama*, 1999, vol. 27, no. 1, pp. 293–304. (in Spanish)

Hermoso Cuesta M. Lucas Jordán y la corte de Madrid. Una década prodigiosa 1692–1702. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón Publ., 2008. 318 p. (in Spanish)

Isbilya debuta en Madrid con más de 1200 lotes. *The official site of Ars Magazine: Revista de arte y coleccionismo S. L.* Available at: <https://arsmagazine.com/isbilya-debuta-en-madrid-con-mas-de-1200-lotes/> (accessed: 12.03.2020). (in Spanish)

Liedtke W. A.; Moffitt J. F. Velázquez, Olivares, and the Baroque Equestrian Portrait. *The Burlington Magazine*, 1981, vol. 123, no. 942, pp. 528–537.

Lot no. 77. Sebastián Herrera Barnuevo. *The official site of Dorotheum*. Available at: <https://www.dorotheum.com/en/1/5137205/> (accessed: 12.03.2020). (in Spanish)

Mínguez Cornelles V. Cuando el poder cabalgaba. *Memoria y Civilización*, 2009, no. 12, pp. 71–108. (in Spanish)

Mínguez Cornelles V. La imagen del poder durante el reinado de Carlos II de Habsburgo: construcciones iconográficas para un rey enfermo. *El arte de las naciones: el Barroco como arte global*. Puebla, 2016, pp. 287–295. (in Spanish)

Mínguez Cornelles V. *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica Publ., 2013. 408 p. (in Spanish)

Moffitt J. F. Velázquez y el significado del retrato ecuestre barroco. *Goya*, 1988, no. 202, pp. 207–215. (in Spanish)

Pascual Chenel A. *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*. Madrid, Fundación Universitaria Española Publ., 2010. 653 p. (in Spanish)

Pascual Chenel A. Sebastián de Herrera Barnuevo y los retratos ecuestres de Carlos II durante su minoría de edad, fortuna iconográfica y propaganda política. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 2009, no. 182, pp. 4–26. (in Spanish)

Pascual Chenel A. Un nuevo retrato ecuestre de Carlos II, por Herrera Barnuevo. *Archivo español de arte*, 2005, vol. 78, no. 310, pp. 179–184. (in Spanish)

Portús Pérez J.; García-Máiquez J.; Dávila R. Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos. *Boletín del Museo del Prado*, 2011, vol. 29, no. 47, pp. 16–39. (in Spanish)

Richardson E. P. Rubens' Portrait of the Cardinal-Infante Ferdinand. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit*, 1974, vol. 27, no. 1, pp. 1–4.

Úbeda de los Cobos A. Luca Giordano y Carlos II. *Cortes del Barroco: de Bernini y Velázquez a Luca Giordano*. Madrid, Patrimonio Nacional Publ., 2003, pp. 73–84. (in Spanish)

Zapata Fernández de la Hoz M. T. *La entrada en la corte de María Luisa de Orleans: Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico Publ., 2000. 374 p. (in Spanish)

Прохорцова Мария Максимовна, искусствовед, внештатный экскурсовод. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. moon_witch@mail.ru

Prokhortsova, Mariia Maximovna, art historian, extrabudgetary guide. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. moon_witch@mail.ru

ИСПАНСКИЙ РЕТАБЛО И СКУЛЬПТУРА «МЕРТВОГО ХРИСТА»

SPANISH REREDOS AND DEAD CHRIST SCULPTURE

Аннотация. Статья посвящена изучению статуй мёртвого Христа, включенных в композицию испанских ретабло. Впервые скульптуры данной иконографии рассмотрены в контексте ансамблей ретабло, а не в контексте творческого наследия конкретных мастеров или евхаристической темы в отдельных произведениях разных видов искусства. Изображения мёртвого Христа включались в композиции испанских ретабло в виде картин или рельефов в XIV–XVI вв., чаще всего в центр пределлы, в качестве иллюстрации евхаристического таинства. В ряде случаев такие фигуры украшали дарохранительницы, встроенные в ретабло. Статуи мёртвого Христа создавались как портативные произведения искусства, процессионные скульптуры (*pasos*), участвовавшие в шествиях Страстной недели и праздника Тела Христова. Когда процессии не проводились (то есть большую часть литургического года), такие скульптуры могли помещаться в ретабло. Такое решение не только не противоречило традиции изображения мёртвого Христа в заалтарных комплексах, но даже развивало ее. Ретабло со статуями мёртвого Христа в большинстве случаев посвящены Страстному циклу, символически отражающему Евхаристию. Композиции могут быть лаконичными (двухфигурными, включающими в себя только статуи Христа и Скорбящей Богоматери) или развёрнутыми (содержащими несколько рельефных или живописных сюжетных сцен). Некоторые статуи мёртвого Христа являются также дарохранительницами: ниша для гостии обычно находится в груди фигуры. Включение таких статуй-дарохранительниц в ретабло показывает соединение евхаристической символики ретабло (в который ранее помещались дарохранительницы различного вида) и традиции реликвариев (поскольку гостия как Тело Христово является единственной возможной заменой мощей Христа).

Ключевые слова: испанский ретабло; религиозная скульптура; евхаристический культ; дарохранительница; Грегорио Фернандес.

Abstract. In this article, the author studied the statues of dead Christ included in Spanish reredos' compositions. For the first time, the researcher has examined this type of sculpture neither in concrete sculptor's oeuvre nor in its Eucharistic meaning along with other pieces of deferent art forms but in the context of the reredos ensemble. In 14–16 cc., painted or sculpted depictions of dead Christ were included in Spanish reredos compositions, most commonly as a central part of predella to illustrate the Eucharist. On some occasions, these figures adorned the tabernacles incorporated into the reredos. The statues of dead Christ were created as portable art pieces — processional sculptures (*pasos*) for the Passion Week processions and the feast of Corpus Christi. When there were no processions (the biggest part of the liturgical year), these statues could be placed in reredos. This did not contradict but developed the tradition of inserting the depiction of dead Christ into reredos. Reredos that include a “dead Christ” statue were usually devoted to the Passion, representing the Eucharist. The compositions were laconic (when a reredos consists of only two statues of dead Christ and Mother of Sorrows) or extended (containing multiple scenes as a relief or painting). Some of the “dead Christ” sculptures serve as tabernacles when a monstrance is in the figure's chest. When one of this statue-tabernacle is included in a reredos it highlights the connection between Eucharistic semantics of altarpieces (that contained different types of tabernacles before) and a tradition of reliquaries (given that the consecrated host as Body of Christ is His only existing relic).

Keywords: Spanish reredos; religious sculpture; the Eucharist; tabernacle; Gregorio Fernandez.

Изображения фигуры мёртвого Христа широко распространены в искусстве с раннего Средневековья. Данная иконография связана с культом иерусалимских реликвий, свидетельствовавших о смерти и погребении Спасителя, в первую очередь, плащаницы, послужившей источником для всех изображений мёртвого Христа, как живописных, так и скульптурных. Иконографическая схема «Христос во гробе» — фигура, возвышающаяся над каменной плитой гробницы, в окружении ангелов и орудий Страстей — получила широкое распространение как в восточной, так и в западной христианской традиции, поэтому религиозные картины и скульптурные изображения мёртвого Христа встречаются в творческом наследии многих европейских мастеров, среди которых Андреа Мантенья, Джованни Беллини и Антонелло да Мессина. В Испании XVII столетия скульптор Грегорио Фернандес создал серию статуй мёртвого Христа, настолько впечатливших его современников, что имя художника ассоциируется с конкретным иконографическим типом и по сей день.

Для символики алтарной зоны в целом, в том числе заалтарных произведений, таких как испанские ретабло, важнейшей темой является отражение таинства Евхаристии. Обычно евхаристическими называются ретабло, включающие в себя сюжеты Страстной недели — «Тайную вечерю» как установление Евхаристии, а также сцены мучений и смерти Христа, особый акцент в которых делается на физических страданиях Спасителя. Таким образом, художественными средствами иллюстрируются догматы о Воплощении и Искуплении: показываются, в буквальном смысле слова, Тело и Кровь Христа, что служит объяснением происходящего в алтаре таинства. Кроме того, алтарь традиционно ассоциировался с Гробом Господним.

Иконография мёртвого Христа в испанской скульптуре хорошо изучена. Историки скульптуры рассматривали в первую очередь стилистику произведений и их место в творчестве конкретных мастеров [1; 4; 5; 9; 11; 14; 15; 16; 19; 21; 23]. Также статуи мёртвого Христа исследовались как символические



Илл. 1. Ретабло капеллы Буэна Мүэрте (1730-е) со статуей «Мёртвый Христос» (Грегорио Фернандес, 1626–1627). Деталь. Дерево, резьба, роспись, позолота, стекло. Церковь Сан Мигель и Сан Хулиан, Вальядолид

формы отражения темы Евхаристии в искусстве [13], наряду с картинами, монументальными рельефами или переносными дарохранильницами [22]. В равной степени изучены и испанские ретабло эпохи барокко [6; 10; 18], однако ансамбли, в композицию которых включены статуи мёртвого Христа, не становятся предметом специального исследования. Автор настоящей статьи уже обращался к анализу проблематики отражения евхаристической семантики в испанском ретабло [2], однако статуи мёртвого Христа не были основным объектом внимания. Специфика исследований даёт возможность утверждать актуальность нашей темы: статуи мёртвого Христа изучены в настоящей статье в контексте ансамблей ретабло, а не в контексте творческого наследия мастеров или евхаристической темы в отдельных произведениях разных видов искусства. Кроме того, предметом исследования выступают и отдельные статуи мёртвого Христа, связанные с евхаристическим культом так же, как и комплексы ретабло.

Целью данной статьи является изучение статуй мёртвого Христа, включенных в ансамбли ретабло, а также связанных с ними памятников. Необходимо рассмотреть способы включения фигуры мёртвого Христа в комплексы живописных и скульптурных ретабло XIV–XVII вв., выявить статуи мёртвого Христа, включенные в ретабло, и выяснить, возможно ли типологизировать подобные ансамбли. Наконец, конструктивные особенно-

сти ряда статуй рассматриваемой иконографии помогут разъяснить их значимость для символики заалтарных ансамблей.

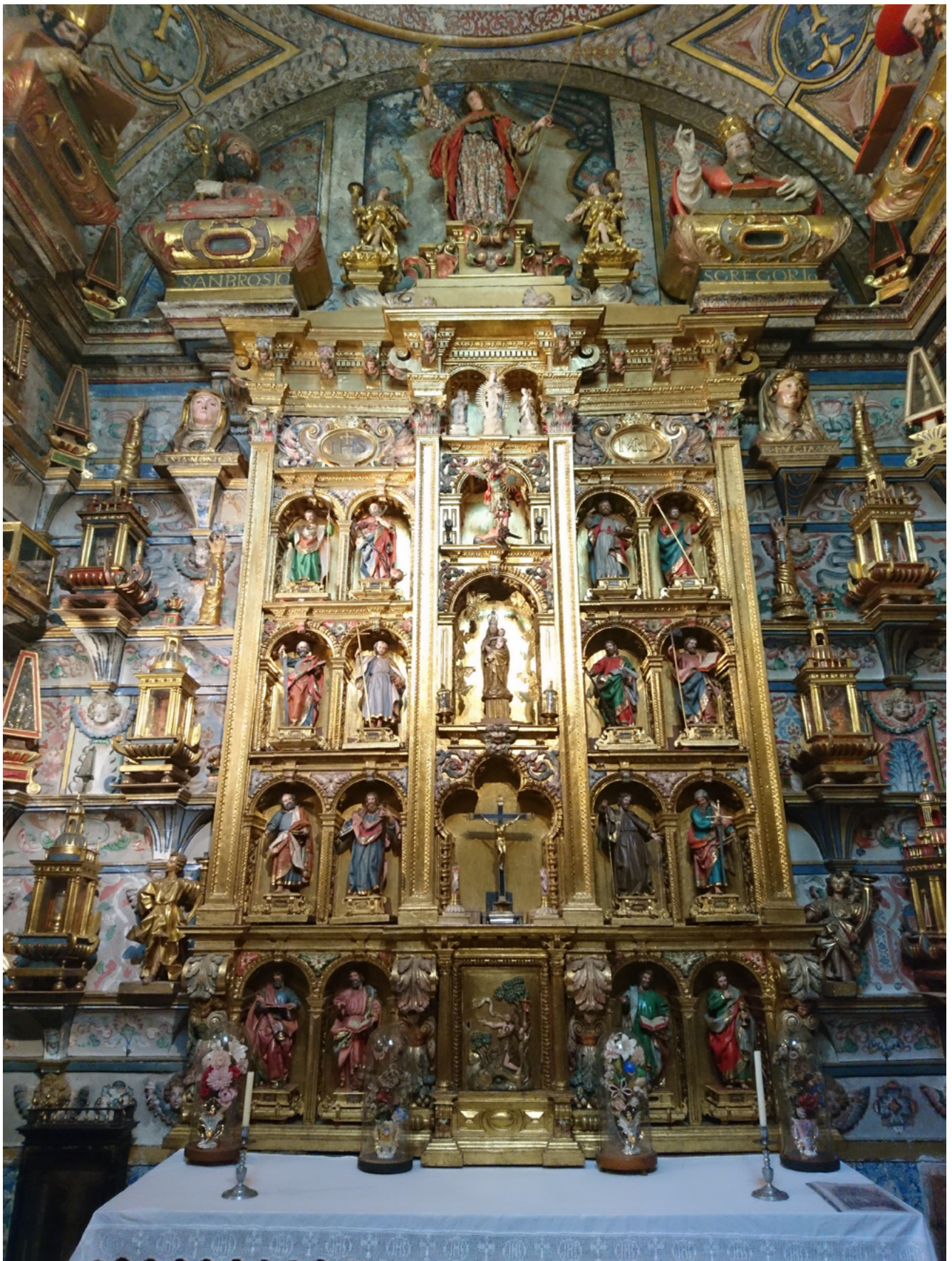
Изображение мёртвого Христа («Христа во гробе») может быть включено в композицию испанского ретабло несколькими способами. Во-первых, полуфигура Христа, возвышающаяся над каменной плитой гробницы, иногда в окружении орудий Страстей, часто выступает центральным изображением пределлы в живописных ансамблях. В таком случае пределла обычно состоит из изображений святых, также полуфигурных, на досках вертикального формата. Во-вторых, фигура умершего Спасителя необходима для сцен Оплакивания или Положения во гроб (в обоих вариантах положение тела Иисуса обычно горизонтальное), которые могут служить как центральным изображением живописного или скульптурного ретабло, так и центральным сюжетом пределлы. Отдельные изображения фигуры лежащего мёртвого Христа встречаются нечасто, обычно их можно увидеть в скульптурных ретабло в виде рельефов в пределле. Независимо от иконографической схемы, фигура мёртвого Христа имеет евхаристическое значение. Включение подобных сюжетов именно в пределлу – нижнюю часть ретабло, находящуюся непосредственно над алтарем, усиливает символический смысл изображения.

В живописных ретабло полуфигуры мёртвого Христа помещаются в центре пределлы чаще, чем любые сюжеты Страстного или любого иного евангельского или житийного цикла. Начиная с XIV в., их можно видеть в заалтарных ансамблях всех регионов Испании: мы встречаем данную иконографию в ретабло свв. Иоаннов (1356) и ретабло архангела Михаила (1420–1430) из Национального музея искусства Каталонии, ретабло Богородицы (1375) из монастыря Сант Кутат, ретабло Таинств (1390–1412), ретабло свв. Мартина, Урсулы и Антония (1400–1450), ретабло архангела Михаила (1402–1452), ретабло св. Андрея (1420–1430) из музея Метрополитен, ретабло Преображения (1464–1475) из собора Тортос, ретабло св. Висенте Феррера (1520–1530) из Музея изящных искусств в Валенсии, ретабло свв. Себастьяна и Фёклы (1486–1498) из собора Барселоны, ретабло архангела Михаила (1527) из собора в Валенсии. Реже в пределах живописных ретабло встречаются сцены Оплакивания Христа или Положения во гроб: в качестве примеров можно привести ретабло свв. Клары и Екатерины (1454–1458) из собора в Барселоне, ретабло свв. Дионисия и Маргариты из собора в Валенсии (1490-е), ретабло св. Михаила XV в. из капеллы Вознесения Богородицы из собора Авилы, ретабло св. Михаила (1505–1508) из музея собора Саламанки.

В пределах скульптурных ретабло полуфигурные изображения мёртвого Христа появляются во второй половине XIV в., к примеру, в ретабло главной капеллы церкви Сан Лоренсо в Ллеиде (1360–1380) и ретабло Богородицы и св. Антония (1387–1390), хранящемся в Национальном музее искусства Каталонии; в ретабло соборов в Вике (1420–1427) и Таррагона (1426–1434) центральным изображением пределлы также является «мёртвый Христос». Во всех указанных примерах данное изображение обозначает место помещения в заалтарный ансамбль дарохранильниц, которые открывались с обратной стороны ретабло (все соборные ретабло имели или имеют двери для прохода в



Илл. 2. Грегорио Фернандес. Мертвый Христос. Деталь. 1613. Дерево, резьба, роспись. Церковь Сан Пабло, Вальядолид



Илл. 3. Ретабло-реликварий. 1650–1700. Дерево, резьба, роспись, позолота, стекло. Церковь Сан Мигель и Сан Хулиан, Вальядолид

абсиду). Такая буквальная иллюстрация идеи о пресуществлении хлеба в Тело Христово является первым шагом в сторону отдельно стоящей статуи мёртвого Христа, тем не менее, наибо-

лее близким иконографическим источником являются сцены Положения во гроб или Оплакивания. В скульптурном ретабло данные сюжеты помещались не только в пределле (например,

в капелле Волхвов церкви Сан Хиль в Бургосе (начало XVI в.), но и в основной части комплекса, становясь главными сценами (к примеру, в церкви Сан Пабло в Паленсии (мастерская Фелипе Бигарни, 1516), в капелле Оплакивания в соборе Сеговии (Хуан де Хуни, 1566–1571)). Необходимо заметить, что изображение лежащей фигуры мёртвого Христа отдельно, а не в сцене Страстного цикла, появляется в ретабло крайне редко. Одним из таких памятников на территории Испании является ретабло св. Анны в одноименной капелле бургосского собора, где горизонтальный барельеф с мёртвым Христом является единственным изображением предела. Диего де Силоэ, создавший данный ансамбль, учился и работал в Италии, где в 1520-е гг. участвовал в оформлении алтаря, фронталь которого, почти аналогичный пределле бургосского ретабло, изваян под влиянием рельефов итальянских скульпторов.

Отдельные статуи мёртвого Христа в испанском искусстве появляются в Средневековье [11, р. 13], но приобретают наибольшую популярность в эпоху барокко. Скульптуры могли быть частью стационарных многофигурных групп или выступать отдельными элементами церковного интерьера и объектами поклонения. Скульптурные группы «Оплакивание», стоящие отдельно от ретабло, находятся в соборах Таррагоны (1494) и Толедо (Диего де Оланда, Хуан де Боргонья, 1514), а также в Музее изящных искусств в Севилье (Педро де Миллан, 1487–1507). Во всех случаях святые представлены стоящими или коленопреклоненными, в застывших, торжественных позах, а фигура Христа расположена на каменном саркофаге и физически отделена от него и других фигур. Хуан де Хуни также создал деревянную скульптурную группу «Оплакивание» (ок. 1540, Национальный музей скульптуры, Вальядолид), источником для которой послужили скульптурные группы итальянских скульпторов на аналогичный сюжет [9, р. 46].

Некоторые фигуры создавались для представлений религиозного театра («действ о причастии» [3, с. 438]) и имели подвижные части (обычно двигаться должны были руки, для чего шарниры помещались в плечи), благодаря которым их иконографическая схема менялась: в течение процессов Страстной недели статуя сначала «играла роль» в сцене Распятия, затем её снимали с креста и «погребали», воспроизводя евангельские события [11; 13, р. 907–908; 22, р. 322–323]. Среди таких скульптур есть и деревянные (например, в церкви Сантиссима Тринидад в Торо или церкви Сан Хусто в Сеговии, обе XIII в.), и созданные из кожи (к примеру, в церкви Санта Крус в Паленсии, конец XIV в.). Благодаря отделке (росписи, в первую очередь) данные фигуры производят реалистическое впечатление.

Отдельно стоящие статуи мёртвого Христа создаются в качестве портативных произведений, неотъемлемых «участников» процессов Страстной недели и праздника Тела Христова (последний был установлен в 1264 г. и получил широчайшее распространение в Испании, что было обусловлено, в первую очередь, длительной борьбой с маврами). Скульптуры представляют собой изображения лежащего на плащанице Христа, фигуру которого лишь частично скрывает ткань (реальная или чаще воспроизведенная в дереве — она закрывает бедра), а голова обычно покоится на подушке. Такие процессионные скульптуры (pasos) выносятся из церкви во время религиозных шествий в Страстную Пятницу, но в то время, когда они не покидают пределов храма, их выставляют для поклонения в специальных застекленных витринах (широко известны почитаемые статуи мёртвого Христа работы Грегорио Фернандеса в мадридских монастырях Кристо де эль Пардо и Сан Пласидо), которые чаще помещаются в капеллах отдельно, однако многие включены в комплексы ретабло. Рассмотрим более подробно последний вариант.

Когда статуя Мёртвого Христа занимает постоянное место в ретабло, такой ансамбль получает название «ретабло с мёртвым Христом» (по типологии Х. Мартина-Гонсалеса [18, р. 16–17]). Таким образом, скульптура большую часть литургического года воспринимается как стационарная, а не переносная, и включается в визуальный и символический контекст многосоставного произведения. Следует отметить, что статуи мёртвого Христа, как правило, помещаются в скульптурные, а не в живописные ретабло.



Илл. 4. Ретабло св. Марии Магдалины (1719) со статуей «Мёртвый Христос» (1510-е). Дерево, резьба, роспись, позолота. Церковь Санта Мария Магдалена, Вальядолид

Одна из статуй (1628–1631) авторства Грегорио Фернандеса включена в ретабло капеллы собора в Сеговии, посвященной Положению во гроб. Композиция включает в себя две картины — «Снятие с креста» в центре и традиционное венчающее «Распятие», а также статуи апостолов Петра и Павла и ангелов с орудиями Страстей в боковых компартиментах. Таким образом, данный ретабло относится к типу Страстных или евхаристических, поскольку отражает догмат об Искушении, показывая несколько сцен мучений и смерти Христа. В то же время стилистика изображений отличается подчеркнутой телесностью, что относится к догмату о Воплощении. То же можно сказать и о скульптуре Фернандеса, оставшегося в истории искусства как один из известнейших мастеров темы «мёртвый Христос» благодаря убедительной натуралистичности своих работ. Статуе отведена застекленная ниша в пределле ретабло, однако обычно скульптура выставляется в центре капеллы для обзора и поклонения. Так или иначе, фигура продолжает хронологию евангельских событий в ретабло — сверху вниз располагаются «Распятие», «Снятие с креста» и «Мёртвый Христос».

«Мёртвый Христос» Фернандеса, созданный для вальядолидской церкви Сан Мигель и Сан Хулиан в 1626–1627 гг., находится *in situ* в комплексе ретабло, также посвященном Страстному циклу (Илл. 1). Центральной скульптурной группой является «Распятие», в боковых компартиментах помещены рельефы со сценами Предсказания Христом своей смерти, По-



Илл. 5. Ретабло Святейшего Сердца Христа (XVIII в.) со статуей «Мёртвый Христос» (Грегорио Фернандес, 1631–1636). Дерево, резьба, роспись, позолота, стекло. Церковь Сан Пабло, Вальядолид

ругания и Бичевания Христа и Несения креста, а также бюсты Христа и Девы Марии. В аттике располагается «Оплакивание» с «Воздвижением креста» и «Снятием с креста» по сторонам. В пределле, рядом со статуей мёртвого Христа, находится фигура скорбящей Богоматери, дополняющей группу «Оплакивания». Таким образом, данная иконографическая схема включается в заалтарную композицию дважды, и оба раза на главной оси.

Сочетание «Распятия» в качестве главной сцены со статуей мёртвого Христа в пределле характерно также для скульптурно-живописного ретабло (XVII–XVIII вв.) в церкви Санта Мария дель Сокорро в Пальма-де-Майорка. Боковые компартименты ретабло занимают картины со сценами Страстей Христовых, а в завершении ансамбля помещена «Троица», так что программа в полной мере отражает цикл смерти и воскресения Христа.

Среди произведений Грегорио Фернандеса на интересующий нас сюжет выделяется статуя из церкви Сан Пабло в Вальядолиде, исполненная в 1613 г. по заказу графа де Лерма (Илл. 2). Данное изображение не включается в комплекс ретабло, однако имеет композиционную, даже функциональную деталь, усиливающую его важность для евхаристического культа. В правой части грудной клетки Иисуса, на месте раны от копья, помещается небольшая ниша для освященной гостии, в настоящее время закрытая реалистически проработанным в рельефе и раскрашенным изображением кровоточащей раны, что дополняет

символику причастия. Сходную функцию имела и статуя Христа того же автора в монастыре Санта Клара в Бургосе: она служила реликварием для частицы Крови Спасителя.

Фернандес в данном случае продолжает традицию помещения дарохранильницы в статуе Христа. Одним из известнейших произведений, на композицию которого опирается скульптор, является «Мёртвый Христос», созданный Гаспаром Бесеррой в 1544 г. для монастыря Дескальсас Реалес в Мадриде (in situ). Ниша для гостии также помещена на груди фигуры, однако не закрыта расписанной рельефной дверцей, а застеклена и имеет круглую форму. Скульптура Бесерры является процессионной и не включена в ансамбль ретабло, однако двойная функция придала ей особый культовый статус: монастырь Дескальсас Реалес стал первым уникальным религиозным центром, который, согласно папской булле 1559 г., имел право на проведение торжественной процессии в Страстную пятницу с дарохранильницей, являющейся одновременно фигурой мёртвого Христа. Интересно, что Гаспар Бесерра также является автором ретабло собора в Асторге, в композицию которого включена первая дарохранильница в форме храма, впоследствии ставшая центральным элементом в испанских заалтарных ансамблях. Статуя Бесерры обычно находится в отдельной витрине, а не в ретабло, как и «Мёртвый Христос» в соборе Бадахоса (неизвестный скульптор, рубеж XVI–XVII вв.). Данная фигура используется по сей день в качестве процессионной, а также имеет большую нишу-дарохранильницу прямоугольной формы, которая находится в груди статуи.

Важным представляется тот факт, что традицию помещения гостии в фигуру мёртвого Христа можно проследить на более раннем этапе. Так, дарохранильница круглой формы включена в фигуру Христа в сцене Снятия с креста в каталонском монастыре Сант Жоан де лес Абадесес (1426), причём ниша находится не в груди, как в более поздних деревянных скульптурах, а на лбу. Тренс указывает, что гостия раньше находилась в нише постоянно [22, р. 319], наделяя скульптуру функцией не столько дарохранильницы, сколько реликвария. Статуи святых с реликвариями внутри в XVII в. могли образовывать целые ретабло (например, в церкви Сан Мигель и Сан Хулиан в Вальядолиде (Илл. 3)), и некоторые из них имели стеклянные детали для демонстрации реликвий, хотя на протяжении долгого времени изображение святого могло символически заменить его мощи. Такой же путь, как было показано выше, прошли и изображения мёртвого Христа, изначально визуализировавшие смысл пресуществления Святых Даров, а затем соединившиеся с дарохранильницами.

Сравнение фигуры мёртвого Христа с евхаристической нишей и скульптурным реликварием святого верно также и потому, что единственной реликвией Христа, символом его вечно-го телесного присутствия в мире (поскольку мощей Спасителя не существует) является именно освященная гостия. Включение именно круглой дарохранильницы в фигуру мёртвого Христа, бесспорно, обусловлено формой хлеба для причастия (так же, как в случае с портативными монстранцами из драгоценных металлов). В истории испанского ретабло круглые окошки-экспониторы (expositor — показывающий), появившиеся в XV в. (1473, собор Сарагосы) и активно применявшиеся в XVI в. (в церквях Санта Мария дель Пилар (1509–1518) и Сан Пабло (1511–1517) в Сарагосе, церкви Санта Мария в Таусте (1520–1526), соборе в Уэске (1520–1534)), включались в центральную секцию ансамбля для того, чтобы верующие могли поклониться Телу Христову во внелитургическое время.

Статуя мёртвого Христа работы Хуана де Хуни, находящаяся в бургосской церкви Санта Нония, для которой была создана в 1535–49 гг., также включает нишу для Святых Даров в груди изображенного, однако в настоящее время она закрыта и не используется — так же, как и в произведении Фернандеса в церкви Сан Пабло. Кроме фигуры Христа Хуни изваял для леонской церкви скульптуру скорбящей Богоматери, также процессионную. В интерьере церкви в течение литургического года данная фигура находится в посвященном ей ретабло, и витрина с «мёртвым Христом» обычно занимает место в пределле, однако может быть перемещена и располагаться под «лаконичным» ретабло, состоящим из одной сцены «Оплакивания» (XVI в.).

Последний вариант сочетания заалтарной композиции и статуи мёртвого Христа напоминает упомянутый выше ретабло из церкви Сан Мигель и Сан Хулиан с произведением Фернандеса.

Необходимо отметить, что местоположение большинства процессионных скульптур в храмах меняется во время Страстной недели, что иногда приводит к кратковременному помещению некоторых статуй мёртвого Христа в ансамбли главных ретабло церквей. Так происходит, к примеру, в монастыре Дескальсас Реалес, когда скульптура Бесерры образует группу «Оплакивание» со «Скорбящей Богородицею» работы Педро де Мены, а также в вальядолидской церкви Сан Мигель и Сан Хулиан, где произведение Фернандеса передвигается к одному из многочисленных ретабло в интерьере.

Версией статуи мёртвого Христа, наиболее близкой по композиции к работе Бесерры, можно считать произведение Педро де Авилы (1689, церковь Хесус Назарено, Вальядолид), включающее почти аналогичную круглую дарохранительницу. Важнейшим для настоящего исследования отличием является включённость скульптуры П. де Авилы в ретабло, состоящий только из двух фигур: мёртвого Христа в предделе и скорбящей Богородицы в основной части.

Подобные двухфигурные заалтарные композиции являются более распространенными, нежели многосоставные ретабло, посвященные Страстному циклу. Их можно обнаружить не только в Кастилии (круг Алонсо Берругете, вторая половина XVII в., монастырь Санта Исабель, Вальядолид), но и в Андалусии (Франсиско де Виллегас, 1624, церковь Санта Крус, Кадис; Марселино Ролдан, ок. 1703, церковь Сантьяго, Севилья), Наварре (1731–1743, Нуэстра Сеньора де Хункаль, Ирун), Риохе (конец XVII в., церковь Санта Мария де ла Редондо, Логроньо).

К тому же двухфигурному типу необходимо отнести ретабло, посвященный св. Марии Магдалине в вальядолидской церкви Санта Мария Магдалена (Илл. 4), в котором статуя кающейся святой помещена в центр композиции — так же, как статуя скорбящей Богородицы в указанных выше памятниках. пышная рама ретабло была создана в 1719 г., и изначально центральную нишу занимала скульптура Богородицы, что возвращает нас к описанному выше типу композиции. Статуя мёртвого Христа относится к 1510-м гг., предшествуя, таким образом, в художественной традиции региона произведениям Грегорио Фернандеса. В верхней части рамы находится крест, поддерживаемый двумя ангелами, что напоминает о традиции помещения «Распятия» в венчающей части испанских ретабло.

Близким к «мёртвому Христу» по семантике типом статуй-дарохранительниц можно назвать фигуры Богородицы, распространенные преимущественно на Балеарских островах с XIV в. [20, р. 77], получившие название «Дева-саграрий» (*Virgen-sagrario*). В таких скульптурах небольшие фигурные ниши для гостии могут находиться и в груди фигуры Марии (например, в статуе Пречистой Девы «де ла Гиа» в соборе Таррагоны, начала XIV в.), но чаще прямоугольные дарохранительницы с дверцами помещаются в складках одеяния (например, в приходской церкви в Сино (1509) и в музее Польенсы (ок. 1525)). Таким образом, статуи «Девы-сагрария» напоминают крупные дарохранительницы, включавшиеся в нижние ярусы испанских ретабло с XVI в.: впервые дарохранительницы, имеющие монументальные размеры и архитектурное оформление, появились в соборных ретабло Асторги и монастыря Сан Лоренсо де эль Эскориал, а невысокие саграрии, занимавшие центральное место в предделе, существовали и ранее [17]. Теологическим обоснованием помещения гостии в скульптуру Богородицы является идея средневековых богословов о том, что первым саграрием, вместилищем для Тела Христова, была сама Дева Мария [7, р. 169]. «Девы-саграрии» могли быть процессионными статуями во время праздника Тела Христова [8], но чаще занимали центральные места в композиции ретабло (в частности, в соборе Пальма-де-Майорка).

В завершение необходимо упомянуть некоторые примеры бытования скульптурных изображений мёртвого Христа в наши дни не только как процессионных статуй, но и как частей ретабло. Важно помнить о том, что Грегорио Фернандес создавал и большие ансамбли ретабло (к примеру, в церкви Сантос Хуанес в Нава дель Рэй, 1611–1613, и монастыре Уэльгас Реалес

в Вальядолиде, 1613), однако они не относились ни к одному из типов, включавших статуи мёртвого Христа: эти скульптуры его авторства были включены в ансамбли других авторов и другой эпохи. Единственный известный по документам проект, включавший такую статую в предделу, остался неосуществленным [16, р. 18].

Статуя, созданная Фернандесом для монастыря св. Екатерины Сиенской в Вальядолиде в 1631–1636 гг., ныне находится в церкви Сан Пабло в том же городе и включена в состав ретабло, посвященного Святейшему Сердцу Христа (Илл. 5). Две скульптуры Спасителя в программе заалтарного ансамбля дополнены фигурами святых ордена доминиканцев (к которому относятся и церковь, и монастырь), а в аттике помещена сцена встречи свв. Доминика и Франциска в Лагеране. Сочетание в программе ретабло агиографических циклов с одной-двумя евангельскими сценами и фигурами являлось обычной практикой: в ретабло, посвященных святым или Богородице и содержащих сцены их жизней, «Распятие» и «Мёртвый Христос» или «Оплакивание» (верхнее и нижнее изображение центрального вертикального компартиента) обычно составляют композиционную и символическую ось. Именно эти сцены позволяют отразить евхаристическую тематику, необходимую для алтарного произведения. Важно отметить, что рассматриваемая статуя находится в данном ретабло лишь с 2009 г., в связи со слиянием общин монастыря и церкви Сан Пабло.

Особое место занимает живописно-скульптурный ансамбль из валенсийской церкви Сан Николас, включающий в себя ретабло Святого Креста с картинами на Страстные сюжеты Висенте Масипа и Хуана де Хуанеса и традиционным скульптурным «Распятием» в центре; статуя Христа «де Фоссар» помещена у его пределлы. В настоящее время это скульптура XX столетия, воспринимаясь и заменяющая почитавшийся с 1238 г. образ Спасителя.

В ретабло мадридской церкви Санта Крус находится ретабло, посвященный Святому Семейству, в предделе которого помещена статуя мёртвого Христа (Хасинто Игерас, 1941). Сочетание в одном памятнике тем детства и жизни Иисуса соответствует идее о том, что иллюстрирование земного пути раскрывает суть Евхаристического таинства (можно вспомнить, например, главный ретабло капеллы Кондестабло в соборе Бургоса). В церкви Сан Франсиско в Сантандере можно обнаружить ретабло, относящийся к типу «Скорбящая Богородица – Мёртвый Христос», исполненный в 1940-е гг. В вальядолидском монастыре Сан Бенито эль Реаль знаменитое «Распятие» работы Г. Фернандеса получило дополнение в виде статуи мёртвого Христа работы современного скульптора, что способствовало образованию также традиционной композиции ретабло со Страстными сюжетами, рассмотренной выше.

В результате исследования можно сделать несколько выводов. Во-первых, изображения мёртвого Христа включались в композиции испанских ретабло в виде картин или рельефов в XIV–XVI вв., чаще всего в центр пределлы, иллюстрируя евхаристическое таинство. В ряде случаев такие фигуры украшали дарохранительницы, включенные в ретабло. Во-вторых, статуи мёртвого Христа изначально создавались как портативные произведения искусства, процессионные статуи (*pasos*), однако могли помещаться в ретабло на время, когда процессии не проводились (соответственно, в течение большей части литургического года), что не только не противоречило традиции изображения мёртвого Христа в заалтарных комплексах, но даже развивало ее. В-третьих, ретабло со статуями мёртвого Христа в большинстве случаев посвящены Страстному циклу, отражающему символику Евхаристии. Композиции могут быть лаконичными (двухфигурными, включающими в себя только статуи Христа и Скорбящей Богородицы) или развёрнутыми (содержащими несколько рельефных или живописных сюжетных сцен). В-четвёртых, в ряде случаев статуи мёртвого Христа являются также дарохранительницами и включаются в ретабло типа «Скорбящая Богородица – Мёртвый Христос», что показывает соединение евхаристической символики ретабло (в который ранее помещались дарохранительницы различного вида) и традиции реликвариев (поскольку гостия как Тело Христова является единственной возможной заменой мощей Христа).

Список литературы:

1. Прикладова М. А. Сюжеты Страстного цикла в испанской скульптуре второй половины XVII века // Вестник СПбГУ. 2013. Вып.1. С.113–118.
2. Прохорцова М. М. Тема Евхаристии в испанском ретабло // Манускрипт. 2018. Т. 12, вып. 1. С. 166–174. DOI: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.1.35>
3. Силинас В. Ю. Стиль жизни и стили искусства. Испанский театр маньеризма и барокко. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 466 с.
4. Benítez Blanco V. Tres maestros escultores en la Catedral de Segovia: Juan de Juni, Gregorio Fernández y Manuel Pereira // El mundo de las catedrales (España e Hispanoamérica). San Lorenzo del Escorial, 2019. P. 553–572.
5. Camps i Sòria J. Wooden Sculpture in Romanesque Iberian Peninsula: a Wide and Attractive Panorama. Lines of Research // Medievalista Online. 2019. № 26. P.1–42.
6. Ceballos A. R. G. de. El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías // IMAFRONTE. 1987-88-89. № 3-4-5. P.225–258.
7. Cerda Garriga M. Las imágenes de María en el gótico mallorquín. Tipologías y variantes iconográficas // Eikon / Imago 3. 2013. № 1. P.147–188.
8. Cerda Garriga M. Los Inicios de la escultura ligera en Mallorca (Siglos XV y XVI). Documentos, Obras y Talleres // Abside. Rivista di storia dell'arte. 2019. № 1. P. 17–46.
9. Colón Mendoza I. The Cristos yacentes of Gregorio Fernández: Polychrome Sculptures of the Supine Christ in Seventeenth-Century Spain. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd, 2018. 210 p.
10. Fernández Gracia R. El retablo barroco en Navarra. Pamplona: Universidad de Navarra, Departamento de Historia del Arte, 2002. 754 p.
11. Fernández Mateos R., Pérez Martín S. De la Cruz al Sepulcro. Yacentes medievales en Zamora // Cristus Yacens. 2013. № 8. P.12–19.
12. Fernández Paradas A. Escultura barroca española. Las historias de la escultura barroca española. T. III. Antequera, Málaga: ExLibric, 2016. 534 p.
13. Fernández-Muñoz P.-M. Iconología e iconografía de Cristo Yacente. Origen y evolución // Religiosidad popular: Cofradías de penitencia. San Lorenzo del Escorial, 2017. P. 893–918.
14. Gómez-Moreno M. Gregorio Fernández. Madrid: Instituto Diego Velazquez, 1953. 39 p.
15. Gregorio Fernandez y la Semana Santa en Valladolid. Catálogo de la exposición. Madrid: Sever-Cuesta, Prado, 1986. 99 p.
16. Juárez F. J. Escultor Gregorio Fernández. Valladolid: Cofrade especiales, 2008. 41 p.
17. Martín González J. J. Sagrario y manifestador en el retablo barroco español // IMAFRONTE, Murcia: Secretariado de publicaciones e intercambio científico, Universidad de Murcia. 1998. № 12. P.25–50.
18. Martín González J. J. El Retablo barroco en España. Madrid : Alpuerto, 1993. 230 p.
19. Martín González J. J. Juan de Juni: vida y obra. Madrid: Instituto Diego Velazquez, 1974. 394 p.
20. Pons Cortès A., Molina Bergas F. Reformas y pervivencias Medievales en la Capilla Real de la Seu de Mallorca. El caso del retablo gótico del Altar Mayor (S. XV–XX) // Porticvm. Revista D'estudis Medievals. 2012. № 3. P.72–100.
21. Sáez González M. La Inmaculada y El Cristo Yacente de Gregorio Fernández de Monforte de Lemos // Boletín del Museo Nacional de Escultura, 2006. № 3. P. 37–42.
22. Trens M. La Eucaristía en el arte español. Barcelona: Ayma S.L., 1952. 333 p.
23. Urrea Fernández J. A proposito de los Yacentes de Gregorio Fernandez // Boletín del Seminario de Arte y Arqueología, 1972. № 38. P. 543–546.

References:

- Benítez Blanco V. Tres maestros escultores en la Catedral de Segovia: Juan De Juni, Gregorio Fernández y Manuel Pereira. *El mundo de las catedrales (España e Hispanoamérica)*, San Lorenzo del Escorial, 2019, pp. 553–572. (in Spanish)
- Camps i Sòria J. Wooden Sculpture in Romanesque Iberian Peninsula: a Wide and Attractive Panorama. Lines of research. *Medievalista Online*, 2019, vol. 26, pp.1–42.
- Ceballos A. R. G. de. El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías. *IMAFRONTE*, 1987-88-89, vol. 3-4-5, pp.225–258. (in Spanish)
- Cerda Garriga M. Las imágenes de María en el gótico mallorquín. Tipologías y variantes iconográficas. *Eikon (Imago)* 3, 2013, vol.1, pp.147–188. (in Spanish)
- Cerda Garriga M. Los Inicios de la escultura ligera en Mallorca (Siglos XV y XVI). Documentos, Obras y Talleres. *Abside. Rivista di storia dell'arte*, 2019, vol.1, pp. 17–46. (in Spanish)
- Colón Mendoza I. *The Cristos yacentes of Gregorio Fernández: Polychrome Sculptures of the Supine Christ in Seventeenth-Century Spain*. Farnham, Ashgate Publ., 2018. 210 p.
- Fernández Gracia R. *El retablo barroco en Navarra*. Pamplona, Universidad de Navarra, Departamento de Historia del Arte, 2002. 754 p. (in Spanish)
- Fernández Mateos R.; Pérez Martín S. De la Cruz al Sepulcro. Yacentes medievales en Zamora. *Cristus Yacens*, 2013, vol. 8, pp.12–19. (in Spanish)
- Fernández Paradas A. *Escultura barroca española. Las historias de la escultura barroca española*. Vol. 3. Antequera, Málaga, ExLibric Publ., 2016. 534 p. (in Spanish)
- Fernández-Muñoz P.-M. Iconología e iconografía de Cristo Yacente. Origen y evolución. *Religiosidad popular: Cofradías de penitencia*, San Lorenzo del Escorial, 2017, pp. 893–918. (in Spanish)
- Gómez-Moreno M. *Gregorio Fernández*. Madrid, Instituto Diego Velazquez Publ., 1953. 39 p. (in Spanish)
- Gregorio Fernandez y la Semana Santa en Valladolid. Catálogo de la exposición*. Madrid, Sever-Cuesta, Prado Publ., 1986. 99 p. (in Spanish)
- Juárez F. J. *Escultor Gregorio Fernández*. Valladolid, Cofrade especiales Publ., 2008. 41 p. (in Spanish)
- Martín González J. J. *El Retablo barroco en España*. Madrid, Alpuerto Publ., 1993. 230 p. (in Spanish)
- Martín González J. J. *Juan de Juni: vida y obra*. Madrid, Instituto Diego Velazquez Publ., 1974. 394 p. (in Spanish)
- Martín González J. J. Sagrario y manifestador en el retablo barroco español. *IMAFRONTE, Murcia, Secretariado de publicaciones e intercambio científico, Universidad de Murcia*, 1998, vol. 12, pp. 25–50. (in Spanish)
- Pons Cortès A.; Molina Bergas F. Reformas y pervivencias Medievales en la Capilla Real de la Seu de Mallorca. El caso del retablo gótico del Altar Mayor (S. 15–20). *Porticvm. Revista D'estudis Medievals*, 2012, vol. 3, pp.72–100. (in Spanish)
- Prikladova M. A. The Images of Holy Week in Spanish Sculpture of the Seventeenth century. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta (Vestnik of Saint Petersburg University), Series 2: History*, 2013, issue 1, pp. 113–118. (in Russian)
- Prokhortsova M. M. Eucharist Theme in the Spanish Reredos. *Manuskript (Manuscript)*, 2018, vol.12, issue 1, pp.166–174. DOI: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.1.35>. (in Russian)
- Sáez González M. La Inmaculada y El Cristo Yacente de Gregorio Fernández de Monforte de Lemos. *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 2006, vol. 3, pp. 37–42. (in Spanish)
- Siliunas V. Iu. *Stil' zhizni i stili iskusstva. Ispanskii teatr man'erizma i barokko (Life Style and Art Styles. Mannerist and Baroque Theatre in Spain)*. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2000. 466 p. (in Russian)
- Trens M. *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona, Ayma S.L. Publ., 1952. 333 p. (in Spanish)
- Urrea Fernández J. A proposito de los Yacentes de Gregorio Fernandez. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1972, vol. 38, pp. 543–546. (in Spanish)

Статкевич Владислав Олегович, студент. Санкт-Петербургский государственный университет. Россия, Санкт Петербург, Университетская набережная, 7–9. 199034. vlstat@yandex.ru

Statkevich, Vladislav Olegovich, student. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. vlstat@yandex.ru

ИСПАНСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЗАКАЗ И ДАВИД ТЕНИРС МЛАДШИЙ

SPANISH ART COMMISSION AND DAVID TENIERS THE YOUNGER

Аннотация. Целью статьи является изучение коммерческих и художественных связей известного фламандского живописца Давида Тенирса Младшего с испанскими заказчиками. Автор статьи приводит документальные данные о жизни и творчестве мастера. Выявляет пути и механизмы поиска и получения Тенирсом заказов в Испании. Анализирует конкретные примеры взаимодействия художника с испанскими грандами и мотивы, которые могли побудить его к этим контактам. В статье показано, что это не только желание стать коммерчески успешным художником, но и надежда на получение дворянского титула. Прослеживаются стилистические изменения, которые претерпевает искусство мастера в плане его ориентации на испанскую публику. Автор статьи доказывает, что произведения «испанского» круга демонстрируют не тонально решенные жанровые сцены в духе традиции Браувера, а яркие многофигурные композиции, скорее тяготеющие к маньеризму. В статье рассмотрена и работа Тенирса в качестве арт-дилера. Мастер многие годы занимал должность придворного художника наместника в испанских Нидерландах, занимаясь не только живописными заказами губернатора, но и сбором и хранением его коллекций. Во многом благодаря этому влияние и популярность Тенирса в художественной среде росли, что в свою очередь способствовало выходу мастера на новые рынки. Автор статьи видит в испанских заказах Тенирса важный элемент его карьеры. Художник тщательно выстраивал её на протяжении всей своей жизни, стремясь к получению статуса, схожего с тем, который был у Питера Пауля Рубенса и Антониса ван Дейка.

Ключевые слова: испанский заказ; Давид Тенирс Младший; фламандская живопись XVII века; художественная карьера; картоны для шпалер; моделло.

Abstract. The main purpose of the research was to study the commercial and artistic relations of the famous Flemish painter David Teniers the Younger with noble Spanish customers. Collecting numerous published archival data about the life and work of the master, the author provided a number of documentary evidence. Thus, the article highlights the ways and mechanisms used by David Teniers the Younger to search and receive commissions in Spain. We analyzed specific examples of this interaction, as well as the motives that may have prompted them. Those were a desire not only to become a commercially successful artist but also to receive a noble title. We traced the stylistic changes that the master's art had undergone due to the focus on the Spanish audience. The works of this circle tend to bright multi-figured compositions in the Mannerist style, rather than to tonally genre scenes in the spirit of the Brouwer's tradition. Teniers worked a lot as an art dealer. In the article, we also covered this side of his biography. The master for many years held the position of a court artist of the Viceroy's court in Brussels, engaged not only in painting orders of the Governor but also in collecting and storing his collections. In many ways, thanks to this, the influence and popularity of Teniers in the artistic environment grew, which facilitated his entering new markets. The author sees Teniers' Spanish commissions as an important element of his career. The artist built it carefully throughout his life, aiming to obtain a status similar to that of Peter Paul Rubens and Anthony van Dyck.

Keywords: Spanish commission; David Teniers the Younger; Flemish painting of the 17th century; art career; cartoons for tapestries; modello.

Изучение разнообразных коммерческих и художественных связей фламандских живописцев XVII в. на настоящий момент приобретает в европейском искусствознании большое значение. На протяжении последних лет ведется исследование творческих связей Питера Пауля Рубенса и мастеров его круга. Однако этот процесс не затрагивает очень многих достойных художников, в том числе и Давида Тенирса Младшего. Большое количество его живописных произведений, разбросанных по многочисленным музейным и частным собраниям, делает трудно осуществимым создание каталога *raisonné* работ мастера. Проблемы его творческой биографии остаются изученными фрагментарно. Последним релевантным научным трудом о художнике является монография Ханса Флихе 2011 г. [18], в которой исследователь попытался объединить прокомментированные им материалы биографии Давида Тенирса Младшего. Однако ученый подчеркивает, что

это скорее подведение итогов его собственной научной деятельности в этой теме, чем книга, закрывающая все поставленные вопросы. Представляется важным исследовать ряд исторических деталей судьбы художника, социальных контекст его творчества и художественные связи. Обращение к проблематике условий заказов мастеру и его взаимодействия с испанским королевским двором и испанской аристократией объясняет многие особенности его художественной манеры и саморепрезентации. Предлагаемый в данной статье краткий обзор материалов по указанной проблематике имеет своей целью осветить наиболее значимые примеры взаимодействия художника с испанскими заказчиками. Для достижения данной цели были проанализированы многие опубликованные, но разрозненные документы, проштудирована научная литература, проведен стилистический и исторический анализ интересующих нас художественных произведений.

Путь знаменитого фламандского живописца Давида Тенирса Младшего (1610–1690) на вершину художественного истеблишмента был сложен и тернист. Мастер происходил из вполне обычной антверпенской художественной семьи, его отец и дядя занимались живописью и продажей картин как внутри Испанских Нидерландов, так и за пределами региона. Все братья мастера также стали художниками, однако это отнюдь не говорит о высоком экономическом статусе семьи. Продукция мастерской Давида Тенирса Старшего не пользовалась большой популярностью, он не был успешен и жил в долг, что несколько раз приводило его даже в долговую тюрьму, откуда его вызволяли сыновья, погашая отцовские кредиты [8, s. 21]. В этих условиях Давиду Тенирсу Младшему было довольно сложно быстро обзавестись полезными связями и выйти на аристократического заказчика, однако горькие сопереживания бедственному положению отца в годы юности художника подстегнули его талант, что позволило ему сделать удивительную карьеру, сравнимую лишь с судьбами таких великих мастеров, как Питер Пауль Рубенс и Антонис ван Дейк.

Первый выход на испанский рынок был совершен Давидом Тенирсом Младшим довольно рано, это произошло благодаря посредничеству отца. Уже в декабре 1635 г. сын начал сотрудничество с Хризостомом ван Иммерселем, арт-дилером, который занимался продажей картин фламандских художников в Европе. Их первый договор был подписан 29 декабря 1635 г., когда ван Иммерсель находился в Дувре, он заключил сделку в Англии и ждал хорошей погоды для возвращения на родину. Этот контракт предполагал, что молодой художник напишет 12 картин на религиозные сюжеты, которые ван Иммерсель продаст в Севилье. Гонорар за работу должен был составить около 100 гульденов, в зависимости от успешности реализации работ [8, p. 11]. В письме от 26 марта торговец перечисляет темы, на которые могут быть написаны картины: Добрый Пастырь, Святое семейство, Моисей, получающий скрижали, и несколько сцен из Ветхого и Нового завета на выбор художника [5, p. 98]. По всей видимости, заказ был исполнен, так как мы имеем расписку на имя Давида Тенирса Младшего от 18 июля 1636 г., в которой говорится о получении им суммы в 110 гульденов [5, p. 99]. Данные религиозные картины, скорее всего, стилистически были схожи с произведениями отца молодого художника, которые тот продавал через ван Иммерселя. Это был способ быстрого заработка, подобные живописные серии хорошо покупались, особенно в Севилье. Они были, как правило, небольшого формата и выполнены на медных пластинах. Чаще всего их отправляли в монастыри или церкви, как на самом Пиренейском полуострове, так и в колониях испанской короны. Однако в художественных кругах Фландрии к подобным заказам относились с определенным пренебрежением, так как они предполагали быструю, стандартизированную и рутинную работу. Творчество Тенирса, однако, было хорошо оценено, он получил около 9 гульденов за каждую картину, что было больше обычного гонорара мало известного художника. Хотя прославленные в то время мастера кабинетных религиозных сцен, такие как Хендрик ван Бален или Франс Франкен Младший, могли за подобную работу запросить и достаточно большую сумму.

Тенирс не прервет сотрудничество с ван Иммерселем и в дальнейшем, однако в 1630-е гг. он будет представлять ему различные варианты своих жанровых произведений, схожих с крестьянскими сценами Адриана Браувера. Эти работы не находили отклика у испанской публики и продавались в первую очередь на внутреннем рынке Фландрии и, за редким исключением, в Северных Нидерландах. Однако авторитет мастера в художественных кругах города растет, его работы становятся всё популярнее.

Важным, в том числе и в карьерном плане, шагом было то, что в 1637 г. супругой мастера стала Анна Брейгель, дочь Яна Брейгеля Старшего [4, p. 4]. Благодаря своей женьтибе Тенирс не только вошел во влиятельный художественный клан города и обзавёлся важными знакомствами, но и получил доступ к картинам и рисункам семьи Брейгель.



Илл. 1. Питер Тейс. Портрет Давида Тенирса Младшего. 1659. Дерево, масло. 26x21 см. Дворец Шлайсхайм, Мюнхен

Это станет значимым фактором его стилистического развития. Однако произведения зрелого периода творчества мастера, отошедшего к этому времени от стилистики Браувера и воспринявшего традиции Брейгелей, также на первых порах не найдут спроса на испанском художественном рынке и будут распространяться в первую очередь внутри Нидерландов.

В 1640-е гг. репутация художника продолжает неукоснительно расти. Его картины покупают богатые бюргеры и аристократы в Антверпене, находят они своих ценителей и в Республике Соединённых Провинций. Через нескольких своих представителей Тенирс выходит на французский и английский художественные рынки, его живописи начинают подражать мастера жанра во Фландрии. Однако всё это не приносит Тенирсу желаемого статуса. Он мечтает стать художником аристократии, угождать благородным вкусам высшего общества, а его основными покупателями остаются зажиточные купцы, держатели суконных мануфактур, юристы и представители городских магистратов [13, p. 21]. Первым шагом к заветной цели для мастера становится увлечение его искусством со стороны епископа Гента Антония Триста (1577–1657). Этот благочестивый священник, являющийся одним из самых видных поборников идей Контрреформации в Южных Нидерландах и симпатизирующий идеям янсенизма, был знатоком искусств. В первую очередь он предпочитал покупать картины мастеров высокого барокко и караваджистов, его коллекции состояли из полотен Питера Пауля Рубенса, Герарда Сегерса, Якоба Йорданса, Теодора Ромбоутса и других известных художников [7].

Работы кабинетного формата Давида Тенирса Младшего заметно выделялись на фоне более монументальных полотен других мастеров из коллекции епископа, однако были, по всей видимости, очень любимы своим владельцем. Одним из первых заказов Тенирсу со стороны епископа была картина «Искушение святого Антония» (1640). В 1646 г. Тенирс послал ещё одну картину на этот сюжет в Гент (к сожалению, мы не можем точно соотнести дошедшие до наших дней картины



Илл. 2. Давид Тенирс Младший. Портрет епископа Антония Триста и его брата — монаха-капуцина Евгения. 1652. Холст, масло. 44х36 см. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

с документальными свидетельствами, поэтому не знаем, какие именно работы находились в коллекции епископа [18, р. 26]. Прелат, видимо, предпочитал этот сюжет прочим, так как он изображал его патронального святого и повествовал об аскезе, которой в своих проповедях Антоний Трист придавал особое значение [7]. Покупал священник и картины крестьянского жанра, которые особенно понравились эрцгерцогу Леопольду-Вильгельму Австрийскому, новому губернатору Южных Нидерландов, при осмотре коллекции епископа в 1647 г., о чем он сообщил в письме от 8 ноября того же года своему брату императору Священной Римской Империи Фердинанду III [15, s. 43]. Известно, что Антоний Трист привлекал мастера не только в качестве живописца, но и как знатока искусства при покупке тех или иных произведений.

По всей видимости, при посредничестве Антония Триста произошел и первый выход Тенирса на поставку живописных работ королевскому дому Испании. В описи картин охотничьего домика короля Филиппа IV Торре де ла Парада за 1700 г. значится его произведение [2, р. 48]. Эта королевская коллекция картин начала формироваться в конце 1630-х гг. и пополнялась на протяжении 1640-х гг. Роскошные кабинеты домика украсили картины многих фламандских живописцев, среди которых были полотна Рубенса, Снейдерса и де Воса. В той же описи присутствует «Крестьянский танец» Давида Тенирса Младшего, который заманчиво было бы отождествить с его «Крестьянской свадьбой» из Прадо (1637). Надо отметить, что Филипп IV уже был знаком с похожими произведениями, представляющими крестьянское веселье во Фландрии. В 1636 г. для украшения покоев королевы Елизаветы Бурбон в мадридском Алькасаре были приобретены картины «Крестьянский танец» и «Крестьянская свадьба» (1613, Прадо, Мадрид) кисти тестя Тенирса Яна Брейгеля Старшего [9, s. 651]. Эти работы прославляли благоденствие фламандского народа под управлением испанского монарха и вполне соответствовали характеру политического королевского заказа на фоне идущей Тридцатилетней войны, одним из фронтов которой оставались Нидерланды.

В 1647 г. положение Давида Тенирса Младшего изменилось, так как новым губернатором Южных Нидерландов стал Леопольд-Вильгельм Австрийский. Он сразу высоко оценил дарование художника и всячески старался продвигать его по карьерной лестнице, осыпая привилегиями и денежными вознаграждениями за верную службу. Прославленный военачальник был ещё и большим ценителем искусств, и за время пребывания на губернаторской должности ему удалось собрать одну из самых больших коллекций в Европе, состоящую из 880 работ художников Южных и Северных Нидерландов и Германии, а также 517 итальянских картин [15, s. 29]. Фламандских живописцев Леопольд-Вильгельм собирал программно, желая иметь у себя по несколько полотен каждого более или менее знаменитого мастера с управляемой им территории. Первым придворным художником эрцгерцога стал Ян ван ден Хукке (1611–1650), а вскоре после его ранней смерти это место занял Давид Тенирс Младший [1, с. 22]. Однако тесный контакт между живописцем и губернатором установился уже раньше. В ознаменование подписания Мюнстерского мирного договора эрцгерцогом было заказано два полотна, изображающих горести и радости крестьян (сейчас хранятся в Музее истории искусств в Вене). Подобные прославляющие мудрость нового правителя картины были заказаны и некоторым другим мастерам, например, известны работы на эту же тему Давида Рейкарта III (также хранятся в Вене) [11, р. 112]. Эти образы воспевали благоденствие фламандского народа под управлением члена династии Габсбургов и показывали те горести, которые принесла развязанная Северными Нидерландами война и, в частности, мародерство и жестокость голландских солдат.

Став в 1650 г. придворным художником Брюссельского двора, Давид Тенирс Младший имел большой круг полномочий: он исполнял живописные заказы, отбирал картины для покупки как в коллекцию губернатора, так и в качестве подарков двора, хранил обширное художественное собрание. Более того, довольно скоро мастер получил официальный придворный титул, став камергером (*ayuda da camera*) эрцгерцога [6]. Леопольд-Вильгельм гордился своей коллекцией и поэтому высоко ценил Тенирса за те услуги, которые тот оказывал ему, наполняя его собрание лучшими произведениями искусства. Эти дружественные отношения между меценатом и его консультантом нашли отражение в ряде картин, написанных мастером, на которых он и его покровитель изображены среди живописных полотен и скульптур из собрания эрцгерцога. Подобные картины являлись хорошей наглядной демонстрацией вкуса Леопольда-Вильгельма, он часто отсылал их своему брату императору Фердинанду III, а одна из этих работ была преподнесена Филиппу IV, впервые она упоминается в описи произведений Алькасар в 1653 г. (сейчас находится в Прадо) [14, р. 406]. Эта картина изначально писалась для Испании, это становится ясно, если присмотреться к изображенным на ней людям. Помимо своего автопортрета и изображения Леопольда-Вильгельма художник вместо любимого советника эрцгерцога Иоганна-Адольфа Шварценберга изобразил графа Фуэнсалданья, который на тот момент исполнял обязанности верховного управляющего, следящего за тем, чтобы губернатор Южных Нидерландов всецело подчинялся монаршей воле испанского короля.

Изображенный на этой картине Алонсо Перес де Виверо-и-Менчака, третий граф Фуэнсалданья (1606–1661), был важным заказчиком Давида Тенирса Младшего. Хотя главный покровитель мастера и не очень любил этого аристократа, навязанного ему в управляющие испанским двором, это не помешало сотрудничеству с ним художника. Помимо покупки некоторых работ самого Тенирса, граф также использовал его в качестве своего художественного агента. Так, в начале 1650-х гг. мастер ездил в Англию по поручению графа. Об этом мы узнаем из письма от 24 ноября 1651 г. испанского посла в Лондоне Алонсо де Карденаса, который писал Луису де Аро, шестому маркизу Карпио и преемнику Оливареса на посту первого министра короля Испании Филиппа IV, что граф Фуэнсалданья направил к нему в Англию художника для покупки картин из коллекции Филиппа Герберта, четвертого графа Пембрука



Илл. 3. Давид Тенирс Младший. Эрцгерцог Леопольд-Вильгельм в своей картинной галерее. Около 1651. Медь, масло. 105x130 см. Прадо, Мадрид

(1584–1650), который недавно скончался [18, р. 47]. Тенирс провел в Англии довольно много времени, так как занимался оценкой произведений, переговорами и организацией транспортировки художественных сокровищ. В первую очередь он покупал работы своих соотечественников Рубенса и ван Дейка, а также венецианских мастеров. Некоторые из этих картин граф Фуэнсалданья решит подарить Филиппу IV, а другую часть перепродает испанским грандам. К сожалению, у нас не хватает документов для тщательного анализа перемещений этой коллекции и прослеживания траектории движения конкретных приобретенных произведений.

После возвращения Леопольда-Вильгельма Австрийского в Вену в 1656 г. должность губернатора Южных Нидерландов занял незаконнорожденный сын Филиппа IV и актрисы Марии Кальдерон Хуан Хосе Австрийский (1629–1679). Его уже пытались назначить на этот пост после смерти кардинала-инфанта Фердинанда в 1641 г., однако тогда это вызвало бурную критику со стороны аристократов в самих Южных Нидерландах из-за молодости Хуана Хосе и отсутствия у него интереса к политическим делам в регионе. Однако характер положения дел не изменился и в 1656 г., и уже в 1659 г. Хуан Австрийский был отозван обратно в Мадрид, хотя чисто формально сохранял за собой губернаторский пост до своей смерти [6]. Тенирс же сумел удержать в этот период и титул камергера, и статус придворного живописца.

Новый правитель не был большим поклонником искусств, он не давал Тенирсу такого большого количества по-

ручений, как его предшественник. Самым крупным его заказом были эскизы для серии шпалер, прославляющих путешествие Хуана Хосе Австрийского из Испании в Нидерланды. Известны четыре модели, которые изображают: 1) отъезд флота Хуана Хосе из Барселоны (частное собрание); 2) Морской бой с турецкими пиратами в Средиземном море (частное собрание); 3) Прибытие в гавань Генуи (частное собрание); 4) Триумфальный въезд нового губернатора в Брюссель (Коллекция Уоллес, Лондон). Эти события действительно подтверждаются документами, свидетельствующими, что флот Хуана Хосе отплыл из Барселоны 4 марта 1656 г., после чего был атакован турецкими кораблями вблизи Балеарских островов. В Геную они прибыли лишь 23 марта, отправившись по суше в Южные Нидерланды, а в Брюссель, где состоялась торжественная церемония вручения новому губернатору ключей от города, он приехал 12 мая [12, р. 368]. После возвращения Хуана Австрийского в Испанию, он забрал с собой эти произведения и передал их королевскому двору. По описи 1686 г. мы знаем, что моделью с изображением торжественного въезда губернатора висело в одном из залов Алькасара [12, р. 365]. По всей видимости, шпалеры с работ Тенирса так и не были созданы.

В 1650-е гг. связи Давида Тенирса Младшего с испанским художественным рынком крепнут. Он всё чаще продаёт свои произведения грандам и испанскому королевскому двору. Так, в 1656 г., после смерти первой супруги Анны Брейгель художник оказался в стесненных финансовых обстоятель-



Илл. 4. Давид Тенирс Младший. Въезд Хуана Хосе Австрийского в Брюссель. 1657. Холст, масло. 65x82 см. Коллекция Уоллес, Лондон

ствах, так как устроил пышные похороны и должен был выдать доли наследства матери детям. Для быстрого получения большой суммы денег он решает продать часть картин, хранящихся в его мастерской. Некоторые работы были приобретены непосредственно Хуаном Хосе Австрийским, другие были отправлены в Мадрид, где при посредничестве придворного Эрнста Вольфа были проданы в королевскую казну. Всего с этих сделок Тенирсу удалось получить довольно крупную сумму в 7 825 гульденов [18, р. 63]. В эти же годы происходят и другие обращения Тенирса к монарху через королевский бюрократический аппарат: во-первых, начинается долгий процесс по доказательству Тенирсом права на присуждение ему дворянского титула, как этого ранее был удостоен Питер Пауль Рубенс, а во-вторых, в его голове рождается идея организации в Антверпене, по примеру Парижа или Рима, Академии Художеств. Вопрос получения дворянства затянулся до 1663 г., когда Тенирс, наконец, получил ответ монарха, в котором тот разрешал именовать себя дворянином в том случае, если мастер откажется от художественной и коммерческой деятельности. На это художник пойти не мог и поэтому воспользовался лишь правом обладать гербом, которое не облагалось никакими условиями. В том же году положительно был решен и вопрос об организации в Антверпене Академии художеств [3, р. 754].

В 1660-е гг. Давид Тенирс Младший уже не является придворным живописцем Брюссельского двора, и хотя он всё ещё активен как художник, он переселяется в собственную загородную усадьбу Драй Торен, купленную им на волне коммерческой успешности и претензий на дворянское достоинство. В это время он также довольно много работ продаёт в Испанию, этому способствует ещё и то, что в 1661-1662 гг. в Мадриде находится старший сын мастера Давид Тенирс III, который не только старается ускорить вопрос получения права на дворянство, но и занимается продажей отцовских картин испанским грандам [17]. Давид Тенирс III также много работает в Испании над картонами для шпалер, переводя рисунки и живопись отца в новую форму. В частности, ему делают заказы такие крупные лица испанской политики, как Диего Энрикес де Кастро (барон Эттербека, генерал-казначей и член королевского военного совета) и Антонио Мехиа де Торар (граф Молины, посол испанского двора в Нидерландах).

Продолжал свою творческую деятельность и сам Давид Тенирс Младший. С 1659 по 1664 гг. он многое сделал для Дона Луиса де Бенавидеса, маркиза Карасена, который стал исполнителем обязанностей губернатора Южных Нидерландов после отъезда Хуана Хосе Австрийского. Маркиз высоко ценил творчество мастера, о чем красноречиво свидетельст-

вует опись его имущества, составленная в 1668 г. после его кончины. В ней мы находим двадцать одну картину кисти художника [16, р. 76]. Список этих произведений довольно разнообразен и включает в себя как привычные для Тенирса жанровые образы крестьян в тавернах, так и мифологические картины на сюжеты поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим».

Как ещё один важный заказчик 1660-х гг. для Тенирса выступил Луис Гильермо де Монкада (1614–1672), князь Патерно, седьмой герцог Монтальто, рыцарь Ордена Золотого Руна и вице-король Сицилии. Он заказал моделло для шпалер на сюжеты из жизни своих предков. Он хотел иметь восемь сцен об Антонио де Монкада и двенадцать о его брате Гильермо Рамоне II де Монкада. Источником для сюжетов должна была послужить литературно обработанная история семьи, написанная Джованни Агостино делла Ленгуэлья и опубликованная в 1657 г. Сцены были исполнены Тенирсом на меди в соавторстве с Яном ван Касселем, который написал цветочные гирлянды. Некоторые моделло сейчас хранятся в музее Тиссен-Борнемисса [10, р. 530]. Шпалеры были вытканы по поручению князя брюссельскими ткачами уже к 1665 г., когда состоялась свадьба его сына. Шесть из этих шпалер можно найти сейчас в отеле Потоцких в Париже.

В 1670-е гг. Тенирс всё меньше работает на внешний рынок, постепенно его карьерный рост и активная деятельность сменяются угасанием. Последние годы жизни мастера были омрачены смертью его второй супруги и затяжным судом с сыновьями от первого брака. Последние были не удовлетворены выплатами из наследства их матери. В заключение стоит отметить, что биография Тенирса представляет собой довольно необычный карьерный взлет по социальной лестнице, выбивающийся из жизнеописаний художников XVII в., которые остаются ремесленниками на протяжении всей жизни. Тенирс встает здесь в один ряд с такими мастерами, как Тициан, Рубенс или Веласкес. Конечно, стоит отметить, что художественные связи мастера с испанским королевским двором и аристократией были не главным его творческим ориентиром, гораздо больше он работал для заказчиков из Фландрии и Северных Нидерландов, на живописцев из этих же регионов было направлено и его художественное влияние. Однако желание влиться в ряды аристократии всегда присутствовало в его устремлениях, поэтому Давид Тенирс Младший все делал, чтобы понравиться ценосным заказчикам, подстраиваясь под их вкусы, и именно поэтому его наследие столь разнообразно и демонстрирует нам разброс в плане жанров и сюжетов от крестьянских жанровых сцен до изображений куртуазных приключений из жизни Хуана Хосе Австрийского.



Илл. 5. Давид Тенирс Младший, Ян ван Кессель Старший. Подчинение сицилийских мятежников Антонио де Монкада в 1411 году. 1663. Медь, масло. 54x68 см. Музей Тиссен-Борнемисса, Мадрид

Список литературы:

1. *Бабина Н. П.* Фламандцы глазами Давида Тенирса Младшего. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2010. 105 с.
2. *Alpers S.* The Decoration of the Torre de la Parada. Brussels: Brepols, 1971. 532 p.
3. *Branden F. J. van den.* Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool. 3 vols. Antwerp: J.-E. Buschmann, 1883. 1436 p.
4. *Davidson J. P.* David Teniers the Younger. Boulder: Westview Press, 1979. 142 p.
5. *Denucé J.* Brieven en Documenten betreffend Jan Breugel I en II. Bronnen voor de geschiedenis van de Vlaamsche Kunst. Bronnen voor de geschiedenis van de Vlaamsche Kunst. Antwerp: De Sikkel, 1934. 173 p.
6. *Dreher F. P.* The Artist as Seigneur: Chateaux and Their Proprietors in the Work of David Teniers II // The Art Bulletin. 1978. Vol. 69, № 4. P. 682–703.
7. *Duverger E.* De Gentse kunstverzamelaar en mecenas bisschop Antoon Triest (1577–1657) // De Sint-Baafskathedraal in Gent van middeleeuwen tot barok. Ghent, 2000. P. 190–225.
8. *Duverger E., Vlieghe H.* David Teniers der Altere. Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert, 1971. 82 s.
9. *Ertz K.* Jan Brueghel der Ältere (1568–1625): kritischer katalog der Gemälde. Lingen: Luca Verlag, 2008. 1309 s.
10. *Gaskell I.* The Thyssen-Bornemisza Collection. Seventeenth-Century Dutch and Flemish Painting. London: Philip Wilson Publishers, 1990. 552 p.
11. *Haute B., van.* David III Ryckaert: A Seventeenth-Century Flemish Painter of Peasant Scenes. Turnhout: Brepols, 1999. 415 p.
12. *Ingamells J.* The Wallace Collection. Catalogue of pictures 4. Dutch and Flemish. London: Trustees of the Wallace Collection, 1992. 493 p.
13. *Klinge M.* David Teniers the Younger. Antwerp: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1991. 335 p.
14. *Padron D.* Museo del Prado. Catalogo de Pinturas 1. Escuela Flamenca Siglo XVII. Madrid: Museo del Prado, 1975. 501 p.
15. *Schreiber R.* “Ein Galeria nach meinem Humor”: Erzherzog Leopold Wilhelm. Vienna: Kunsthistorisches Museum, 2004. 198 s.
16. *Vindel P.* El Marques de Caracena, gobernador y capitán general de las Países Bajos y Borgona (1608–1668). Madrid: Suc. De M. Vinuesa, 1923. 96 p.
17. *Vlieghe H.* David Teniers II en David Teniers III als patroonschilders voor de tapijtweverijen // Artes Textiles. 1960. № 5. P. 78–102.
18. *Vlieghe H.* David Teniers the Younger. Turnhout: Brepols, 2011. 214 p.

References:

- Alpers S. *The Decoration of the Torre de la Parada*. Brussels, Brepols Publ., 1971. 532 p.
- Babina N. P. *Flamandtsy glazami Davida Tenirsa Mladshego (The Flemings in the Eyes of David Teniers the Younger)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2010. 105 p. (in Russian)
- Branden F. J. van den. *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool (Artists of the Antwerp School)*. 3 vols. Antwerp, J.-E. Buschmann Publ., 1883. 1436 p. (in Dutch)
- Davidson J. P. *David Teniers the Younger*. Boulder, Westview Press Publ., 1979. 142 p.
- Denucé J. *Brieven en Documenten betreffend Jan Breugel I en II. Bronnen voor de geschiedenis van de Vlaamsche Kunst. Bronnen voor de geschiedenis van de Vlaamsche Kunst*. Antwerp, De Sikkel Publ., 1934. 173 p. (in Dutch)
- Dreher F. P. The Artist as Seigneur: Chateaux and Their Proprietors in the Work of David Teniers II. *The Art Bulletin*, 1978, vol. 69, no. 4, pp. 682–703.
- Duverger E. De Gentse kunstverzamelaar en mecenas bisschop Antoon Triest (1577–1657). *De Sint-Baafskathedraal in Gent van middeleeuwen tot barok*. Ghent, 2000, pp. 190–225. (in Dutch)
- Duverger E.; Vlieghe H. *David Teniers der Altere*. Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert Publ., 1971. 82 p. (in German)
- Ertz K. *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625): kritischer katalog der Gemälde*. Lingen, Luca Verlag Publ., 2008, 1309 p. (in German)
- Gaskell I. *The Thyssen-Bornemisza Collection. Seventeenth-Century Dutch and Flemish Painting*. London, Philip Wilson Publishers Publ., 1990. 552 p.
- Haute B., van. *David III Ryckaert: a Seventeenth-Century Flemish Painter of Peasant Scenes*. Turnhout, Brepols Publ., 1999. 415 p.
- Ingamells J. *The Wallace Collection. Catalogue of Pictures 4. Dutch and Flemish*. London, Trustees of the Wallace Collection Publ., 1992. 493 p.
- Klinge M. *David Teniers the Younger*. Antwerp, Royal Museum of Fine Arts Publ., 1991. 335 p.
- Padron D. *Museo del Prado. Catalogo de Pinturas 1. Escuela Flamenca Siglo XVII*. Madrid, Prado Museum Publ., 1975. 501 p. (in Spanish)
- Schreiber R. “Ein Galeria nach meinem Humor”: *Erzherzog Leopold Wilhelm*. Vienna, Museum of Art Publ., 2004. 198 p. (in German)
- Vindel P. *El Marques de Caracena, gobernador y capitán general de las Países Bajos y Borgona (1608-1668)*. Madrid, Suc. De M. Vinuesa Publ., 1923. 96 p. (in Spanish)
- Vlieghe H. David Teniers II en David Teniers III als patroonschilders voor de tapijtweverijen (David Teniers II and David Teniers III as carpet-weaving patrons). *Artes Textiles*, 1960, no. 5, pp. 78–102. (in Dutch)
- Vlieghe H. *David Teniers the Younger*. Turnhout, Brepols Publ., 2011. 214 p.

Ляхова Лидия Владимировна, искусствовед, старший научный сотрудник. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт Петербург, Дворцовая набережная, 34. 190000. liakhova@gmail.com

Liakhova, Lydia Vladimirovna, senior researcher. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. liakhova@gmail.com

МЕЙСЕНСКИЙ ФАРФОР С РОСПИСЬЮ ПО ГРАВЮРАМ Я. ХОФНАГЕЛЯ: ПАНТЕИЗМ XVI ВЕКА И ЕГО ТРАНСФОРМАЦИЯ В РАМКАХ КУЛЬТУРНОГО УНИВЕРСУМА XVIII СТОЛЕТИЯ

MEISSEN PORCELAIN WITH PAINTINGS AFTER ENGRAVINGS BY J. HOEFNAGEL: 16TH CENTURY PANTHEISM IN THE 18TH CENTURY CULTURE

Аннотация. В коллекции Государственного Эрмитажа хранятся два предмета из фарфорового чайного сервиза производства Мейсенской мануфактуры около 1740 г. (ранее не публиковались) с росписью насекомых и моллюсков по гравюрам Якоба Хофнагеля. Эта серия гравюр под названием «Прообразы...», в свою очередь, была выполнена по рисункам Йориса (Георгиуса) Хофнагеля, отца гравера, имевшего титул придворного художника императора Священной Римской империи Рудольфа II. Цель статьи: во-первых, привести свидетельства того, что аллегорический смысл изображений, выполненных в XVI в., оставался понятным и в XVIII столетии, во-вторых, показать, как пантеизм XVI века благодаря новому средству презентации — фарфору — оказался включенным в рамки культурного дискурса эпохи Просвещения. Фарфоровые изделия вызывали два рода ассоциаций: росписи отсылали к интеллектуальному замыслу графических источников, а сам материал, секрет рецептуры которого был открыт в Саксонии в 1709 г. — к триумфу европейской научной мысли своего времени. Вполне логично, что фарфоровые сервизы, подобные эрмитажному, демонстрировались не в так называемых фарфоровых кабинетах, а в «кабинетах натуралий», как например, в замке Каролины Луизы, маркграфини Баден-Дурлахской в Карлсруэ. Еще один аспект исследования мотивирован тем, что фарфор обладал собственным потенциалом художественной эволюции. Ряд «прообразов» Й. Хофнагеля, в том числе с наиболее акцентированным аллегорическим значением (например, жук-олень, символизирующий Христа), со временем «материализовались» в виде натуралистически трактованных насекомых. Примером может служить мейсенская фарфоровая пластика из эрмитажного собрания. В то же время жук-олень появляется в фантазийной росписи в стиле шинуазри, где два китайца с интересом наблюдают за невиданным насекомым. Можно сделать вывод о том, что «Прообразы Хофнагеля» стали одним из элементов культурного универсума эпохи позднего барокко и Просвещения, в рамках которого наука стремилась как к всеобщности смысла, так и к многообразию его воплощений, сближаясь с театральной игрой.

Ключевые слова: фарфор; Мейсенская фарфоровая мануфактура; Якоб Хофнагель; Йорис (Георгиус) Хофнагель; пантеизм; фарфоровый кабинет; кабинет натуралий; маркграфиня Баден-Дурлахская Каролина Луиза; шинуазри; барокко; Просвещение.

Abstract. Two unpublished items from a porcelain tea service made at the Meissen Porcelain Manufactory around 1740, now in the Hermitage, have paintings of insects and molluscs after engravings by Jacob Hoefnagel. His prints, then published with the title “Archetypes...”, were in turn, based on drawings by his father Joris Hoefnagel, a court painter of a Holy Roman Emperor Rudolf II. The objective of the study was to demonstrate that the allegorical meaning of images created in the 16th century remained comprehensible in the 18th century, and show how the 16th-century pantheism came to be a part of the cultural discourse of the Enlightenment through its presence in a new material, porcelain. Porcelain gave rise to two kinds of association: the painting referenced the intellectual concepts of the graphic sources, while the material — its secret was disclosed in Saxony just in 1709 — referenced the triumph of modern European science. It seems logical that the porcelain services, like that in the Hermitage, were demonstrated not in Porcelain Cabinets, but in “Naturalia Cabinets”, such as that at Karlsruhe Castle, the home of Caroline Louise, Margravine of Baden-Durlach. Another aspect of this study derives from the potential of porcelain to artistic evolution. A number of Hoefnagel’s “Archetypes”, including those with more open allegorical meanings (such as the stag beetle, symbol of Christ), acquired over time more naturalistic representation. Detail of one of the Hermitage Meissen bird figures is an example of it. At the same time, the stag beetle appears in the utterly fanciful chinoiserie painting, in which two Chinese look upon this unseen insect with considerable interest. We concluded that Hoefnagel’s “Archetypes” were an element of the cultural universe of both late Baroque age and the age of Enlightenment, when science strived both for the universality of meaning and for the diversity of expression, adopting something of theatrical display.

Keywords: Porcelain; Meissen Porcelain Manufactory; Jacob Hoefnagel; Joris (Georgius) Hoefnagel; Pantheism; Porcelain Cabinet; Naturalia Cabinet; Karoline Luise, Margravine of Baden-Durlach; Chinoiserie; Baroque; Enlightenment.

Исследователи художественного фарфора относительно недавно занялись выявлением графических источников его росписей. Первым серьезным трудом, посвященным этой проблеме, стала монография Зигфрида Дюкре «Керамика и графика XVIII столетия: образцы для живописцев и модельеров», опубликован-

ная в 1973 г. [9]. До выхода в свет книги Дюкре графические источники лишь изредка упоминались в литературе о фарфоре. В наше время традицию Дюкре продолжает Клаудиа Бодинек, в двухтомной монографии которой опубликован корпус выявленных ею произведений, служивших изобразительными источни-



Илл. 1. Чайник с крышкой. Около 1740. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. Высота с крышкой 10,5 см. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

Илл. 2. Якоб Хофнагель. «Прообразы...». Часть I, 6. 1592. Гравюра

ками для мастеров Мейсенской мануфактуры [6]. Следующим логическим этапом научных изысканий стала работа ученых в архивах мануфактур, позволившая доказать, что сборники гравюр целенаправленно собирались на предприятиях [8]. Это считалось необходимым условием обеспечения творческого процесса. На Мейсенской мануфактуре подбор графических источников был доверен Иоганну Георгу Хайнце [15, S. 155–156]. Однако вопросы о том, могли ли, в какой мере и каким образом изобразительные источники трактоваться мастерами как элемент художественного образа и интеллектуального посыла создаваемых ими произведений, в научной литературе пока не ставились. Представляется крайне актуальным проследить, как могли взаимодействовать часто разновременные содержательные и эстетические компоненты в рамках одного художественного произведения. Попытаемся раскрыть один из секретов творческой кухни художников-фарфористов XVIII в.

Яркий пример сочетания разновременных художественных реалий — мейсенский фарфор XVIII столетия с росписью по гравюрам Якоба Хофнагеля (1573 – ок. 1632). В коллекции Государственного Эрмитажа хранятся два предмета из фарфорового чайного сервиза Мейсенской мануфактуры около 1740 г. (чайник и сахарница с крышками со следами старой грубой реставрации, инв. №№ ГЧ-1403, ГЧ-1407, ранее не публиковались (Илл. 1, 3)) с росписью насекомых и моллюсков по гравюрам этого мастера. Серия гравюр под названием «Прообразы...» (*Archetypa studiatque patris Georgii Hoefnagelii*), в свою очередь, была выполнена по рисункам Йориса (Георгиуса) Хофнагеля (1542–1601), отца гравера, имевшего титул придворного «художника-иероглифика» [3, с. 9] императора Священной Римской империи Рудольфа II. «Прообразы...» были опубликованы во Франкфурте-на-Майне в 1592 г. Затем они выдержали как минимум три переиздания [16, р. 15]. В архиве Мейсенской мануфактуры имеется нюрнбергское издание Кристофа Вайгеля 1701–1726 гг. [8, р. 99]. Уже первая публикация явилась принципиальным этапом популяризации «Прообразов...». С изысканными рисунками и миниатюрами Й. Хофнагеля были знакомы лишь избранные. Известно, например, что серия миниатюр на пергаменте «Четыре стихии» (с изображениями, входящими в состав «Прообразов...») находилась в коллекции князя Лихтенштейна Карла I, который с 1600 г. служил при дворе Рудольфа II в Праге [17, р. 180]. Благодаря гравюрам Я. Хофнагеля круг посвященных значительно расширился. В их числе по-прежнему оставались лишь представители высшей аристократии, но теперь они получили новую возможность, продемонстрировав изысканность своего вкуса,

подтвердить принадлежность к элите как в своих собственных глазах, так и в глазах своей референтной группы.

Примечательная особенность «Прообразов...» — на гравированных листах можно найти изображения растений, насекомых, моллюсков, земноводных, пресмыкающихся, но почти отсутствуют теплокровные животные, за исключением живых и мертвых мышей, птицы, а также эмбриона, свернувшегося в половину разбитом яйце. Замысел отвечал одному из главных пантеистических постулатов: микромир не в меньшей степени характеризует величие божественного замысла, чем макромир. Один является зеркалом другого. Совершенство и разнообразие маленьких существ достойны наблюдения и восхищения. Заметим, что первый специальный труд по энтомологии был издан Альдрованди в 1602 г., через десять лет после появления «Прообразов...», и он не в меньшей мере являлся порождением пантеистического дискурса, чем серия гравюр и лежащих в их основе рисунков. Следующий трактат по энтомологии, законченный Томасом Моффетом в 1604 г., был опубликован лишь тридцать лет спустя [16, р. 38–39]. Интересно, что изображение жука-слона в книге Моффета было повторением рисунка, хранившегося в кунсткамере герцога Саксонии, а надпись, его сопровождающая, успешно перекочевала в «Прообразы...», где была соотносена с изображением жука-оленья [16, р. 41].

Жук-олень (этот мотив указывает на скрытое соперничество с Альбрехтом Дюрером, оставившим знаменитое изображение жука-оленья) стал одним из главных персонажей серии гравюр. Его изображение трактовалось как символ Христа. Надпись над ним гласила: «Я ни мужчиной не порожден, ни женщиной не зачат: сам Создатель — моя порождающая почва и семья» (*Me neque mas gignit neque foemina concipit: autor ipse mihi solus seminumque mihi*). Высокопарная сентенция отражала простое неведение, касавшееся способа размножения этих насекомых, вызывавшее понятное восхищение: живое существо, казалось, возникло как бы ниоткуда, изначально представляя собой абсолютно сформированный и сложно устроенный организм. Другой сюжет, на который обращалось особое внимание — превращение гусеницы сначала в куколку, а затем в бабочку. Метаморфоза трактовалась как знак воскресения после смерти. Интересно, что энтомолог Альдрованди в своем труде следовал той же символической трактовке мотива.

Заметим, что на чайнике из коллекции Эрмитажа с одной стороны изображен жук-олень (Илл. 2), а с другой — гусеница как символ первого этапа божественной метаморфозы (Илл. 4). Неудивительно, что наиболее значимые мотивы декорируют чайник — главный предмет сервиза. Это означает, что

пантеистическая символика XVI в. была вполне понятна людям XVIII столетия. Тем не менее, в сознании неискушенного человека возникает явный когнитивный диссонанс: как могут быть соотносимы символические изображения, отсылающие к темам мироздания, жизни, смерти, воскресения, с фарфоровым чайником. В связи с этим необходимо вспомнить, что фарфор в XVIII в. не был обыденным материалом.

После знаменитого путешествия в Китай (1271/75–1292/95гг.) венецианца Марко Поло [Marco Polo], который привез с собой некоторое количество экзотических фарфоровых предметов, Европа стала считать фарфор китайским секретом. Рукотворный материал был сравним по некоторым своим свойствам — гомогенности текстуры, полупрозрачности черепка и чистоте цвета — лишь с одними из самых совершенных творений природы — полудрагоценными камнями. Это побуждало склонных как к анализу, так и к мифотворчеству европейцев наделять его необычными возможностями, например, способностью обнаруживать яд в пище, и заставляло не жалеть времени и сил на раскрытие рецепта чудесного состава.

Уже с конца XV в. венецианские алхимики начали периодически объявлять своим покровителям из аристократических кругов о том, что им удалось найти заветную формулу. Однако это были всего лишь попытки выдать желаемое за действительное. Полученный материал только внешне напоминал фарфор. В XVI в. в состязание включились Феррара, Пезаро и Турин. Относительные успехи были достигнуты лишь во Флоренции. Здесь в 1575 г. при герцоге Франческо I ди Медичи в садах Боболи было организовано производство, где создавались изделия, в состав которых входило от 15% до 25% белой тугоплавкой глины — каолина — основного ингредиента восточного, так называемого твердого, фарфора. Флорентийцы не знали цены своему открытию, мануфактура просуществовала всего полвека, а ее продукция стала музейной редкостью.

Первая в Европе мануфактура, производившая настоящий твердый фарфор, была открыта в Дрездене 23 января 1710 г. Декрет об ее учреждении подписал саксонский курфюрст Фридрих Август I (король Польши Август II), а в июне 1710 г., ради сохранения в тайне открытой рецептуры, предприятие было переведено в Мейсен, в замок Альбрехтсбург. Там Арканум — секрет изготовления фарфора, бдительно охранялся, что не помешало утечке информации уже в 1718 г. — Клаудиус Иннокентиус Дю Паке открыл в Вене вторую в Европе фарфоровую мануфактуру. Мейсенский фарфор стал не менее желанным объектом коллекционирования европейской знати, чем старая гравюра. Нестандартная роспись, подобная «Прообразам...» Хофнагеля, предполагала новые нюансы возможной трактовки содержания произведений: пантеистический пафос сочетался с отсылкой к научным достижениям эпохи (триумфальное раскрытие секрета фарфоровой рецептуры) и вполне рациональному интересу к естественной истории. Барочные формы изделий акцентировали эстетическую составляющую

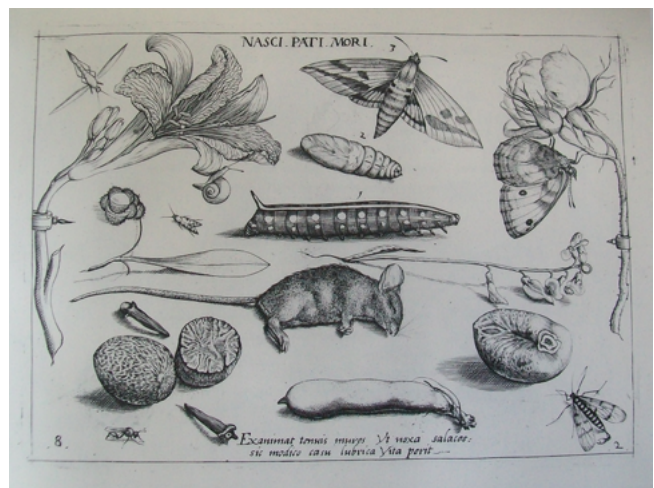
их образа. Посредством небольшого предмета, который к тому же был наделен утилитарной функцией: чайник, сахарница — реализовывался потенциал синтетического произведения искусства (*Gesamtkunstwerk*).

Следует отметить, что фарфор с росписью по гравюрам Хофнагеля относительно редок и происходит, в основном, из коллекций немецкой аристократии. Например, кофейник, продававшийся на аукционе Сотбис в 1995 г., ранее входил в состав сервиза, находившегося в собрании маркграфини Баденской [6, S. 145, Kat. 113a]. Эрмитажные изделия отмаркированы шифром «ГЧ», что означает Гофмаршальскую Часть Зимнего дворца. В XVIII в. фарфоровые изделия поступали в распоряжение Придворной Канторы, принимавшей все заказы, покупки, подношения и затем отправлявшей их на хранение в Сервизные и «Конфетные» кладовые (в последних содержалась фарфоровая пластика для украшения десертных столов). В Сервизных кладовых хрупкие предметы содержались в деревянных ящиках-футлярах с гнездами внутри, обитыми мягкой тканью. После реорганизации Придворной Канторы в середине XIX в. все службы, связанные с хранением дворцового серебра и фарфора, перешли в прямое и непосредственное ведение так называемой Гофмаршальской Части Зимнего дворца. И даже когда в 1910 г. наконец-то должна была открыться Галерея фарфора Императорского Эрмитажа, министр Императорского Двора сделал особое разъяснение, что «фарфор и серебро, которые имеют быть в свое время переданными из Зимнего дворца в Эрмитаж, должны и по перенесении в здание последнего оставаться в составе имущества Гофмаршальской Части и считаться лишь переданными во временное владение Императорского Эрмитажа» [4, с. 13]. Шифр «ГЧ» недвусмысленно свидетельствует о «благородном» происхождении предметов. Мы не можем судить о том, в чьем владении они изначально находились: Анны Иоанновны, Елизаветы Петровны, Петра III или Екатерины II. Плохая сохранность изделий и следы грубой реставрации часто сопутствуют дошедшему до нас фарфору, приобретенному императрицей Елизаветой Петровной или подаренному ей. В любом случае, первый владелец сервиза — один из предстателей верхушки правящей элиты России. К сожалению, Эрмитаж располагает лишь двумя предметами комплекта, что не позволяет судить о том, каков был его первоначальный состав, как сервиз мог храниться, выставляться или использоваться. Приходится обратиться к аналогам, сохранившимся *in situ*.

Большой чайно-кофейный сервиз, декорированный росписями по «Прообразам...» Я. Хофнагеля, находится в замке в Карлсруэ Каролины Луизы, маркграфини Баден-Дурлахской [10]. Каролина Луиза (1723–1783) входила в круг наиболее просвещенных людей своего времени. Будучи неплохой художницей и хорошим музыкантом, она владела пятью языками и вела переписку с Вольтером и Гёте. Ее интересовала как политическая, так и естественная история. Маркграфиня собрала большую библиотеку, коллекционировала живопись и фарфор. Мейсен-



Илл. 3. Чайник с крышкой (вид с другой стороны)



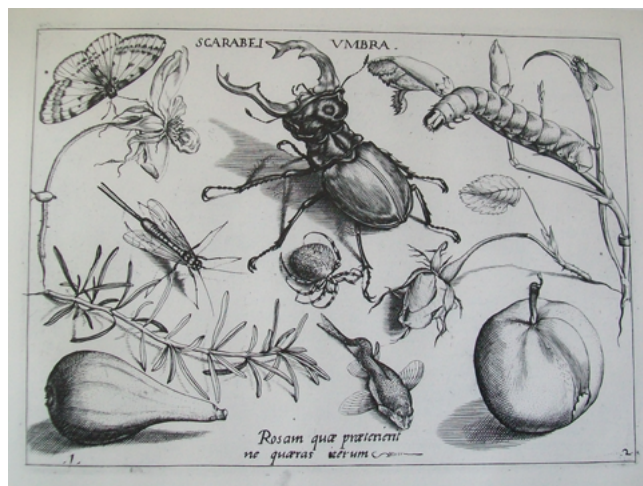
Илл. 4. Якоб Хофнагель. «Прообразы...». Часть II, 8. 1592. Гравюра



Илл. 5. Фрагмент подножия фигуры сойки. Мейсенская фарфоровая мануфактура. Около 1740. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. Высота 39,6 см. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

ский сервиз она, скорее всего, получила по наследству от бабушки своего мужа, маркграфини Магдалены Вильгельмины Баден-Дурлахской. В замке в Карлсруэ имеется так называемый фарфоровый кабинет, радующий глаз как экспонированными предметами, так и декоративным убранством. Первый в Германии фарфоровый кабинет во дворце Ораниенбург под Берлином существовал уже в 1690 г. [5, с. 19]. Там размещалась коллекция китайского фарфора Луизы Генриетты Оранской — супруги электора Бранденбурга Фридриха Вильгельма. Около 1705 г. во дворце Шарлоттенбург архитектор Эозандер фон Гёте оформил интерьер, пожалуй, самого известного немецкого фарфорового кабинета. Дворец был посвящен Фридрихом I Прусским памяти супруги Шарлотты, которая увлекалась коллекционированием восточного фарфора.

Примечательно, что мейсенский сервиз с росписями по Я. Хофнагелю экспонировался в Карлсруэ не в фарфоровом кабинете, а в кабинете натуралий, являвшемся частью обширной библиотеки. С середины XVIII в. кабинет натуралий — это уже не столько кабинет редкостей, сколько прообраз универсального музея естественной и социальной истории. Такое место презентации удивительно точно соответствует модальности восприятия памятника, реконструируемой в статье. Во главу угла ставилась Наука (изображения на предметах, как и их графические источники, точно воспроизводят мельчайшие детали облика запечатленных созданий, а также их размер). Практическим результатом применения экспериментального научного знания являлся и сам фарфор, из которого были выполнены выставленные предметы. Их барочные очертания осуществляли важную функцию декоративного оформления интеллектуального посыла, создавая своего рода театральную декорацию для презентации основной идеи. Наука и театр в эпоху позднего барокко и Просвещения не так уж далеко отстояли друг от друга [2].



Илл. 6. Якоб Хофнагель. «Прообразы...». Часть II, 1. 1592. Гравюра

Мейсенский фарфор обозначил несколько путей адаптации «Прообразов...» к культурным реалиям XVIII столетия. Первый из них можно назвать материализацией. Так, изображение жука-олени, присутствующее на одном из гравированных листов (Илл. 6), послужило основой для создания натуралистически трактованной пластической модели насекомого (Илл. 5). Внушительный жук-олень (к сожалению, со временем утратил один из своих великолепных «рогов») ползет по подножию, на котором расположилась хищная сойка. Фарфоровая скульптура хранится в собрании Государственного Эрмитажа [1, кат. 311]. Модели фигур хищных птиц на высоких подножиях-подставках первоначально создавались для знаменитой фарфоровой менажери Японского дворца в Дрездене. Изделия должны были выставляться на крепившихся к стенам полках-консолях. Смерть Августа Сильного (1733), для которого отделялся дворец, не привела к краху проекта. Сын и наследник Августа, саксонский курфюрст Фридрих Август II (с 1734 — польский король Август III) продолжал заниматься оформлением дворцовых интерьеров до 1740 г., соответственно, заказы на фарфор не переставали систематически поступать на Мейсенскую мануфактуру. После 1740 г. фарфор, выполненный для Японского дворца, оказался на европейском художественном рынке. Перед этим многие модели были несколько видоизменены. У фигурки сойки Иоганн Иоахим Кендлер, модельмейстер мануфактуры, в 1740 г. изменил нижнюю часть подножия, слегка упростив ее в сравнении со своей же версией 1734 г., но ползущий жук, модель которого выполнена по одной из гравюр «Прообразов», остался как значимый пластический мотив [14, cat. 10].

Второй путь, напротив, был путем фантастического преобразования реально существующего насекомого в сказочное животное. Жанр росписи «сказочные животные» (*Fabeltiere*) пользовался большой популярностью у живописцев Мейсенской фарфоровой мануфактуры. На блюде, расписанном в стиле шинуазри (опубликовано У. Пичем в 1993 г. [12, Kat. 36]) два забавных китайца с интересом наблюдают за ползущим жуком-оленем. Один из них даже опустился на колени, и, кажется, готов прихлопнуть насекомое своим веером. Насекомое вполне узнаваемо и «прообраз» его легко определить, но у этого ползущего жука не шесть, а десять ножек. Изображения на гравюрах Я. Хофнагеля казались столь вызывающе необычными (несмотря на научную скрупулезность как рисовальщика, так и гравера), что легко вписывались в контекст сказочных композиций.

Справедливости ради нужно отметить, что еще в XVII в. изображения насекомых, всегда трактовавшиеся в рамках пантеистической традиции, вполне соответствовали поэтике натюрморта. Внушительных размеров жук-олень ползет, например, по столу рядом с фарфоровой вазой с цветами на раскрашенной акварелью гравюре Марии Сибиллы Мернан 1680 г. [13, p. 60, fig. 36]. В XVIII столетии к «Прообразам...» Хофнагеля

обращались живописцы фарфоровой мануфактуры Клаудиуса Иннокентиуса Дю Паке в Вене [11, р. 19ff] и мануфактуры Каподимонте в Неаполе [7, cat. 133]. В обоих случаях роспись имела выражено декоративный характер, без подчеркивания символики изображений.

Можно сделать вывод о том, что «Прообразы...» Я. Хофнагеля стали одним из элементов культурного универсума эпохи позднего барокко и Просвещения, в рамках которого наука стремилась как к всеобщности смысла, так и к многообразию его воплощений, сближаясь с театральной игрой.

Список литературы:

1. *Бутлер К. С.* Мейсенская фарфоровая пластика XVIII века в собрании Эрмитажа. Каталог. Л.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1977. 191 с.
2. *Деррида Ж.* О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. 512 с.
3. *Звездина Ю. Н.* Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. М.: Наука, 1977. 155 с.
4. *Казакевич Н. И.* Западноевропейский фарфор в Эрмитаже. История собрания. СПб.: «Нестор-История», 2003. 378 с.
5. *Ляхова Л. В.* Мир Запада и миф Востока. Запад и Восток в тематике раннего мейсенского фарфора. Каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007. 160 с.
6. *Bodinek C.* *Rafinesse im Akkord: Meissener Porzellanmalerei und Ihre Grafischen Vorlagen.* 2 Bde. Petersberg: Imhof Verlag, 2018. 768 S.
7. *Bonhams.* *Fine European Ceramics.* New Bond Street, London. 2 July 2019. 125 p.
8. *Cassidy-Geiger M.* *Graphic Sources for Meissen Porcelain: Origins of the Print Collection in the Meissen Archives* // *Metropolitan Museum Journal.* 1996. Vol. 31. P. 99–126.
9. *Ducret S.* *Keramik und Graphik des 18. Jahrhunderts. Vorlagen für Maler und Modelleure.* Braunschweig: Klinkhardt und Biermann, 1973. 297 S.
10. *Kuhn S.* "This Entire Lofty Endeavour": A Princely Porcelain Cabinet in the Age of Reason. URL: <https://www.haughton.com/videos/#taste-passion-patronage> (дата обращения: 01.06.2020)
11. *Lehner-Jobst C.* *Barocker Luxus Porzellan: de Manufacturen Du Paquier in Wien und Carlo Ginori in Florenz.* New York and London: Prestel Publishing, 2005. 493 S.
12. *Pietsch U.* *Early Meissen Porcelain. A Private Collection.* Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Lübeck St. Annen-Museum. Katalog. Lübeck: Drägerdruck Lübeck, 1993. 126 S.
13. *Reitsma E.* *Maria Sybilla Merian & Daughters. Women of Art and Science.* Zwolle: Waanders Publishers, 2008. 264 p.
14. *Röbbig G.* *Cabinet Pieces. The Meissen Porcelain Birds of Johann Joachim Kändler.1706–1775.* Munich: Hirmer Verlag, 2008. 246 p.
15. *Rückert R.* *Biographische Daten der Meissener Manufakturisten des 18. Jahrhunderts.* München: Bayerisches Nationalmuseum, 1990. 287 S.
16. *Vignau-Wilberg T.* *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii. 1592. Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600.* München: Staatliche Graphische Sammlung München, 1994. 212 S.
17. *Vignau-Wilberg T.* *Joris and Jacob Hoefnagel: Art and Science around 1600.* Berlin: Hatje Cantz, 2017. 544 p.

References:

- Bodinek C.* *Rafinesse im Akkord: Meissener Porzellanmalerei und Ihre Grafischen Vorlagen.* 2 Bde. Petersberg, Imhof Verlag Publ., 2018. 768 p. (in German)
- Bonhams.* *Fine European Ceramics.* New Bond Street, London. 2 July 2019. 125 p.
- Butler K. S.* *Meissenskaia farforovaiia plastika 18 veka v sobranii Ermitazha. Katalog (Meissen Porcelain Figures of the 18th Century in the Hermitage Collection. Catalogue).* Leningrad, The State Hermitage Museum Publ., 1977. 191 p. (in Russian)
- Cassidy-Geiger M.* *Graphic Sources for Meissen Porcelain: Origins of the Print Collection in the Meissen Archives.* Metropolitan Museum Journal, 1996, vol. 31, pp. 99–126.
- Derrida J.* *Of Grammatology.* Baltimore, John Hopkins University Press Publ., 1998. 360 p.
- Ducret S.* *Keramik und Graphik des 18. Jahrhunderts. Vorlagen für Maler und Modelleure.* Braunschweig, Klinkhardt und Biermann Publ., 1973. 297 p. (in German)
- Kazakevich N. I.* *Zahadnoevropeiskii farfor v Ermitage. Istoriia sobraniia (Western European Porcelain at the Hermitage. History of the Collection).* Saint Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2003. 378 p. (in Russian)
- Kuhn S.* "This Entire Lofty Endeavour": A Princely Porcelain Cabinet in the Age of Reason. Available at: <https://www.haughton.com/videos/#taste-passion-patronage> (accessed: 01.06.2020)
- Lehner-Jobst C.* *Barocker Luxus Porzellan: de Manufacturen Du Paquier in Wien und Carlo Ginori in Florenz.* New York and London, Prestel Publ., 2005. 493 p. (in German)
- Liackhova L.V.* *Mir Zapada i Mif Vostoka. Zapad i Vostok v tematike rannego Meissenskogo farfora (The World of the Occident and the Myth of the Orient: Western and Eastern Subjects in Early Meissen Porcelain).* Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2007. 160 p. (in Russian)
- Pietsch U.* *Early Meissen Porcelain. A Private Collection.* Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Lübeck St. Annen-Museum. Katalog. Lübeck, Drägerdruck Lübeck Publ., 1993. 126 p.
- Reitsma E.* *Maria Sybilla Merian & Daughters. Women of Art and Science.* Zwolle, Waanders Publ., 2008. 264 p.
- Röbbig G.* *Cabinet Pieces. The Meissen Porcelain Birds of Johann Joachim Kändler.1706–1775.* Munich, Hirmer Verlag Publ., 2008. 246 p.
- Rückert R.* *Biographische Daten der Meissener Manufakturisten des 18. Jahrhunderts.* München, Bayerisches Nationalmuseum Publ., 1990. 287 p. (in German)
- Vignau-Wilberg T.* *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii. 1592. Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600.* München, Staatliche Graphische Sammlung München Publ., 1994. 212 p. (in German)
- Vignau-Wilberg T.* *Joris and Jacob Hoefnagel: Art and Science around 1600.* Berlin, Hatje Cantz Publ., 2017. 544 p.
- Zvezdina J. N.* *Emblematika v mire starinnogo naturmorta. K probleme prochteniiia simvola (Emblem in the World of Ancient Still Life. Problem of Reading the Symbol).* Moscow, Nauka Publ., 1977. 155 p. (in Russian)

Барина Ирина Николаевна, старший научный сотрудник. Государственный Эрмитаж. Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 34. 190000 i.barinova1957@gmail.com

Barinova, Irina Nikolaevna, senior researcher. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. i.barinova1957@gmail.com

«РАЙСКИЕ» ВОРОТА ПЕТРОПАВЛОВСКОЙ КРЕПОСТИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

GATES OF PARADISE IN THE PETER AND PAUL FORTRESS IN SAINT PETERSBURG

Аннотация. Рукопись «О зачатии и здании царствующего града Санкт-Петербурга», хранящаяся в Эрмитажном собрании Отдела рукописей Российской национальной библиотеки, свидетельствует, что во время церемонии закладки города — 16 мая 1703 г. — Петр I сам определил место для его ворот (между Государевым и Меншиковым раскатами) и прообразовал их аркой из связанных вершинами берез. Этот образ-символ — ключ к пониманию и первой (1707–1708), и второй (1716–1718) программ ворот, в которых при перемене скульптурного декора была сохранена, как смыслообразующая, композиция аттика «Спор апостолов Петра и Павла с Симоном-волхвом». Семиотический анализ программ ворот приводит к выводу о том, что ворота, традиционно называемые «Петровскими», по смыслу — врата «Райские»: поэтому на них и была помещена скульптура апостола Петра — привратника Царства Небесного. Предлагаемая статья подтверждает, насколько это возможно, «книжный» характер рукописи «О зачатии и здании царствующего града Санкт-Петербурга» и несомненную значимость ее свидетельств; истолковывает символическую программу Петровских ворот Петропавловской крепости в исторической перспективе.

Ключевые слова: книжность; рукопись; Петровские ворота; иконография; Санкт-Петербургская крепость; скульптурное убранство; символ; остров; Новый Иерусалим.

Abstract. According to “The Manuscript on Foundation and Planning of the Royal City of Saint Petersburg” deposited in the Hermitage collection of the Manuscripts Department in the National Library of Russia, Peter I chose the place for the city gate (between the Sovereign and Menshikov bastions) and made its prototype by shaping top branches of birches into an arch during the city foundation ceremony on 16 May 1703. This symbolic shape was the key to understanding both the first (1707–1708), and the second (1716–1718) gate designs which involved variations in sculptural decoration, while keeping intact the conceptual attic design depicting St Paul and St Peter Confront Simon Magus. Semiotic analysis of the gate programs lead to the conclusion that the gates, traditionally called “Peter’s”, in their meaning are the “Paradise” gates: therefore, the sculpture of the Apostle Peter, the gatekeeper of the Kingdom of Heaven, appeared there. The author confirmed the “book” character of “The Manuscript on Foundation and Planning of the Royal City of Saint Petersburg” and the significance of its evidence; interpreted the symbolic program of the Petrovsky Gates of the Peter and Paul Fortress in a historical perspective.

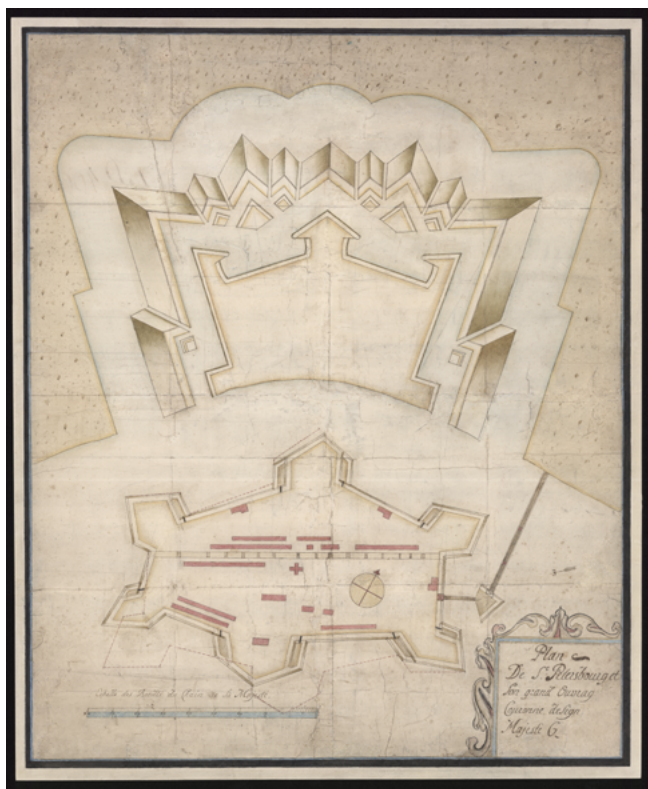
Keywords: booklore; manuscript; Peter’s Gate; iconography; Saint Petersburg fortress, sculptural decoration; symbol; island; New Jerusalem.

Для меня большая честь иметь возможность поместить свою статью в выпуске журнала, посвященном памяти Е. О. Вагановой. Семинар по истории искусства эпохи Возрождения, который вела Елена Олеговна, я выбрала сразу же, после первых лекций, прочитанных ею. Он стал источником вдохновения всех университетских лет. Атмосфера семинара побуждала к творчеству: нас учили видеть, думать, анализировать; свобода в выборе тем научных исследований не ограничивалась. Елена Олеговна обладала тонким чувством юмора, мы были молодыми и веселыми, поэтому взаимно радовались общению. Уже тогда качества, свойственные ей: глубокое знание материала, яркая манера изложения, самозабвенная преданность своему делу, любовь и уважение к ученикам — поражали, а со временем, когда жизнь показала, сколь редки такого рода люди, появилась возможность оценить значение этой встречи.

В одной из мудрых притч об Учителе и ученике первый уподоблен сосуду, наполненному драгоценной жидкостью, второй — чаше: чтобы содержимое сосуда перелилось в чашу, она должна стоять ниже его. Поскольку исполнение этого условия, в нашем случае, априори гарантировалось масштабом личности Елены Олеговны, остается только сожалеть, что чаша моя была не глубока. Но знаю: все, воспринятое человеком с любовью, в нем живо.

Рукопись «О зачатии и здании царствующего града Санкт-Петербурга» (Отдел рукописей Российской Национальной Библиотеки. Ф. 885 (Эрмитажное собрание). № 359. Л. 3-13) [24] свидетельствует, что во время церемонии закладки города 16 мая 1703 г. Петр I сам выбрал место, «где быть воротам» (между двумя «новооблуженными» раскатами — ныне Государевым и Меншиковым), и прообразовал их: «Велел ...вырубить две березы... и вершины тех берез связав..., ...поставить ...по добою ворот» [24, с. 259].

Первые ворота в этом месте — деревянные, однопролетные [34, с. 116], появились еще в деревоземляной крепости. При ее перестройке в камне (1706) была сохранена трассировка Петровской куртины и местоположение в ней главного входа [34, с. 116] (Илл. 1): ворота получили архитектурное оформление в стиле барокко по проекту Доменико Трезини (1707–1708). Их описание сохранилось в анонимном сочинении о Санкт-Петербурге [43], опубликованном в 1713 г. в Лейпциге. «Крепостные ворота, — отмечает автор, — украшены ...деревянной резьбой; наверху ...с наружной стороны ...скульптура св. Петра в человеческий рост, с двумя большими ключами в руке. Внутри крепости над воротами ...большой русский орел, ...вырезанный из дерева;



Илл. 1. Plan de St. Petersburg et Son grand Ouvrag... Couronne design... Majeste G... (Большой план крепости Санкт-Петербург с Кронверком...). 1706–1707(?). РГАВМФ, Санкт-Петербург. Ф. Зл. Оп. 34. Д. 2462.

на его головах короны, в котях правой лапы он держит скипетр, левой — державу; ...ниже нарисован св. Николай» [43, с. 50].

Со времени публикации этих записок А. Ф. Бычковым [25, с. 39] в 1860 г. считалось, что ворота каменной Петровской куртны были деревянными. Ошибка исправлена в переводе Ю. Н. Беспятых (они названы просто крепостными [43, с. 50]) и отмечена, как таковая, в книге о Доменико Трезини К. В. Малиновским [23, с. 21]. Комментируя срок, отведенный царем, «ворота ...зделать ... в три года» [23, с. 21], автор закономерно полагает, что речь могла идти только о каменной постройке; а деревянными были створки ворот и скульптура [23, с. 21].

Петр I приказал делать ворота в Петровской куртине «подобно Нарвским». Но в Нарве было двое ворот: «деревянные, украшенные резьбой и скульптурой» [19, с. 92] 1704 г. — первая работа Трезини в России (утрачены в XVIII в.); и каменные Королевские ворота, построенные в конце XVII в. по проекту Эрика Дальберга между бастионами Гонор и Глория (снесены в XIX в.). Их чертеж сохранился [19, с. 66, рис. 143]: «...в центре — полуциркулярная арка, по сторонам — проходы для пешеходов, перестроенные позже под помещения для стражи. Ворота венчались разорванным фронтоном, на поле которого располагался картуш с гербом Швеции, поддерживаемый с обеих сторон фигурами львов» [19, с. 66]. Поскольку Петровские ворота демонстрируют сходство с Королевскими воротами, можно предположить, что Трезини воспроизвел шведский образец сначала в деревянных воротах Нарвской крепости, а затем — в каменных Санкт-Петербургской. Это было бы в духе Петра, так как в завоеванных городах он прибегал «к демонстративной замене знаков присутствия власти» [36]. Но в Нарве у царя были особые причины для переименования Королевских ворот в Императорские и замене на них шведского герба на русский [50, с. 70].

Поражение под Нарвой в 1700 г. сделало предметом насмешек не только армию, но и персону самого государя, который накануне сражения 18 ноября покинул полки [26, с. 244]. «В 19 день. Пришли неприятельские люди к обозу и был штурм» [30,

с. 9], — так лаконично сообщено в Походном журнале о полном разгроме русских войск на следующий день. Из журнала Петра I следует, что он отправился в Новгород «для побуждения других полков к скорейшему приходу; для свидания и совета с королем польским» [26, с. 215].

Недостаточность такого рода объяснения была очевидна уже тогда [26, с. 243] и позднее стала причиной иных версий: царя «обвиняли в малодушии» [7, с. 405, с. 406].

Позволим себе высказать еще одну гипотезу, а именно: накануне нарвского сражения из палаточной походной церкви был украден «победный» крест Константина, поэтому Петр I поехал за молитвенной помощью к митрополиту Иову и для организации поиска пропавшей святыни.

В пользу этого предположения свидетельствует дошедший до наших дней литературный памятник первой трети XVIII в. — повесть о возвращении в Москву «животворящего креста господня царя Константина Великого» [6]. Краткое содержание ее таково: когда шведы «обошли» русские войска в 1700 г. под Ругодевом, один из них дошел до царского шатра и завладел ковчегом с крестом, полагая, что в нем золото; весной 1701 г. он продал его торговым людям, приехавшим в Нарву из Пскова. От новой владелицы, богатой псковской вдовы, ковчег с крестом поступил к главнокомандующему русскими войсками в Пскове генералу Б. П. Шереметеву, а им был возвращен в Успенский собор в Москве 28 мая 1701 г. [6].

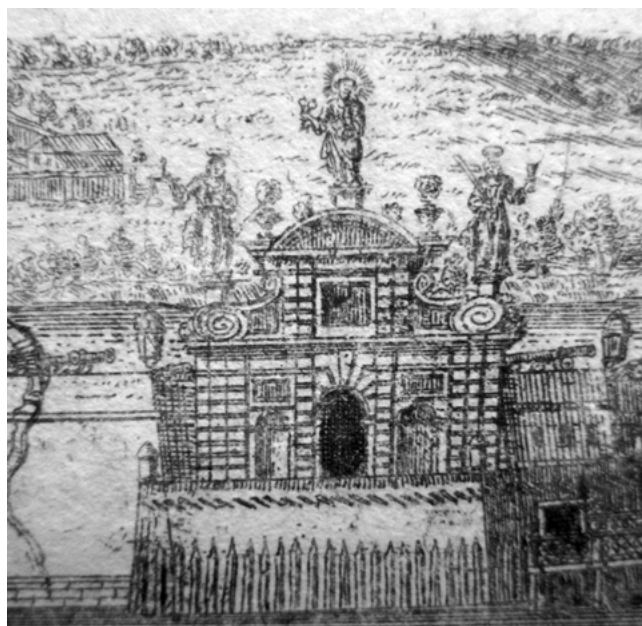
Опубликовавший повесть академик Ю. К. Бегунов отметил, что в ней прослеживаются «некоторые реалии того времени», а именно: в 1701 г. Б. П. Шереметев с войском действительно находился в Пскове; 6 июня (т.е. сразу же по возвращении креста) Петр I повелел ему «быть в Свейском походе»; вскоре были одержаны первые победы над шведами: 19 июля при деревне Рауге, 4 сентября при мызе Ряпиной, 1 января 1702 г. под Эрестфером [6]. И хотя ученый не нашел в источниках петровского времени упоминания об указанном в рукописи событии, он все же не склонился к мысли, «что <его> не было вовсе» [6].

Сейчас появилась возможность частично обозначить историческую основу повести, констатируя, что:

1. Совпадают описания «Константинова креста» в рукописи и в исторических документах:

– в рукописи: «... ковчег, а в нем Честной Животворящий Крест Господень царя Константина з драгим камением и з жемчугом драгоценным» [6];

– по грамоте Ватопедского монастыря: «Животворящий Крест Господень ..., которой ...зделал благочестивый царь Констан-



Илл. 2. Алексей Зубов. Панорама Санкт-Петербурга. 1716. Бумага, офорт, гравюра резцом. 75,6 x 234,5. Фрагмент. Петровские ворота Петропавловской крепости. Инв. № Г-17079. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020



Илл. 3. Доменико Трезини. Фасад Петровских ворот Петропавловской крепости. Рисунок. 1730–1732. РГАВМФ, Санкт-Петербург. Ф. 31. Оп. 34. Д. 3099. Л. 1–2.



Илл. 4. Петровские ворота Петропавловской крепости. Современный вид. Источник: <https://к-я.рф/tag/petrovskie-vorota/>

тин..., ...украшенный сканными узорами, негранными камнями и жемчужом с ковчегом» [41].

2. Известно, что Петр I всегда имел «крест Константина» в походной церкви. Он был на его груди под Полтавой: перед битвой «царь возложил на грудь свою небольшой ковчег с крестом и мощами, называемый Константиновым» [41] (отметим, не оставил в палатке!).

3. Из челобитных, поданных в 1726 и 1727 гг. на имя Екатерины I и Петра II дворянином Андреем Култашевым, следует, что «в первые годы Северной войны русские власти предприняли шаги по отысканию и перенесению в Россию ...креста, именуемого «крестом Константина» [1]. И он, «тогда гдовский воевода, был отправлен проводить тайно к Нарве древней царя Константина честной крест господень. Крест был им изыскан, выкуплен у шведов посланными от воеводы купцами Гавриилом Лыковым да Федором Ивановым и отправлен в Псков Б. П. Шереметеву» [1]. За удачно выполненное поручение «по его императорского величества указу» было велено Култашеву «учинить награждение. Спустя почти 25 лет Култашев бил челом, прося наградить его за прежнюю заслугу недвижимым имуществом — деревнями с крестьянами» [1].

Сопоставляя сведения повести и приведенные факты, можно сделать вывод о том, что речь идет об одном и том же кресте в ковчеге, который был утрачен, найден, выкуплен у неприятеля в Нарве, а затем доставлен в Псков Б. П. Шереметеву.

И действительно, тому нашлось подтверждение, которое через три столетия после «нарвской конфузии» снимает с государя Петра Алексеевича клевету шведов, будто, «испугавшись прихода их короля, ...он изшед вон, плакался горько» [26, с. 244].

В «Росписи святым мощам... соборной церкви» за 1713 г. «Чиновников Московского Успенского собора» [12, с. 233] крест царя Константина упомянут с комментарием: «Что под Ругодивом в полон взят был в первый поход и оттуда перенесен в Москву руками Псковского архиерея» [12, с. 233]. Причем среди мощей, помещенных в нем, названы Страстные реликвии, составлявшие основу культа «царя всех ромеев», чье государственное служение уподоблялось Крестной Смерти и Воскресению Христа: Власы, Кровь и Риза Господня, Честное и Святое Древо, Губа, Трость и Венец Терновый» [12, с. 233].

Чтобы понять важность события — пропажи святыни накануне сражения с приближающимся войском Карла XII, следует раскрыть семантику «Константинова креста», усвоенную ему в книжной традиции, а именно: крест — «атрибут Константина и универсальный символ царства» [3, с. 142], знаменующий «совмещение христианства и земной власти: ...обретение его — прамбула к истории создания царства» [3, с. 137], потеря

— «духовная катастрофа и ...гибель царства» [3, с. 143]. Поэтому «переход» креста от русских к шведам «мог пониматься как перенесение ...воинской удачи от одного государства или войска к другому» [1].

Самое удивительное, что в поражении русских войск под Нарвой была «воспроизведена» схема поражения Максенция в битве у Мульвийского моста 28 октября 312 г. Тогда войска императора Константина, неся впереди победный лабарум¹, стремительно потеснили армию противника, ядром которой являлась азиатская кавалерия. Отступив к Тибру, Максенций и его воины «упали в разрыв сооруженного из лодок понтонного моста и утонули» [16, с. 154]. Такой поворот событий «дал повод Евсевию Памфилу сравнить гибель Максенция с гибелью в Черном море фараона и его войска (Исх.14: 15–23), а Константина — с предводителем евреев — Моисеем» [16, с. 154].

Теперь обратимся к описанию эпизодов нарвской битвы: «Войска генерала Вейде своим отступлением под напором шведов стали теснить кавалерию Шереметева и она обратилась в бегство. Поскольку моста на Нарове в этом месте не было, отступавшие пустили коней влавь, однако осилить бурную ...реку смогли с большим уроном: в волнах погибло 1000 из 5000 человек» [26, с. 227]. На правом фланге «громадная масса войска Головина хлынула к пловучему бревенчатому мосту, перекинутому с острова Кампергольма. Мост не выдержал, разорвался и увлек за собой в реку всех бывших на нем солдат» [26, с. 229]. И, наконец, важна оценка этого момента битвы Карлом XII: «Лучшее зрелище было, когда русские взбежали на мост, а мост под ними подломился: точно фараон поглощен был в Черном море...» [26, с. 229].

В свете вышесказанного становятся понятными слова Петра I: «...сия победа <шведов> была за великий гнев Божий почитаемая» [14, с. 26]. Князь Голицын писал из Вены: «Непрерменно нужна нашему государю хотя малая виктория, которою бы имя его по-прежнему во всей Европе славилось» [26, с. 243]. Такой викторией стало сражение при Ерестфере в конце декабря 1701 г. Ссылаясь на книгу Исхода, теперь уже митрополит Стефан Яворский сравнил поражение шведов с потоплением фараона в водах Красного моря, а Петра с Моисеем, который «ведет избранный народ через пустыню войны в Землю Обетованную» [36]. Войны христианских властителей всегда — «брани Господни». Библейские сюжеты, выбиравшиеся книжниками при описании их, «...должны были точно передавать суть происходящего и указывать “образец ...деяния”» [48, с. 3]. Отметив эти знаковые параллели, обратимся к рефлексии на историческую тему в пьесах московской Академии, находившейся под большим влиянием проповедей Стефана Яворского.

Как известно, пророк Моисей не вошел в Землю Обетованную; в нее ввел народ израильский Иисус Навин. В панегрике, посвященном прославлению первой победы над шведами 1702 г., Петр — «пророк Моисей» [36]; в пьесе «Ревности Православия», написанной в 1704 г., — уже «Иисус Навин» [4]. Следовательно, Эрестфер — символическая граница: за ним — Земля Обетованная — Ингрия. В ней царь «Иисус Навин» побеждает «Амалика»²: в 1702 г. — под Нотебургом, в 1703 г. — под Ниеншанцем, Ямом, Копорьем, Мариенбургом, основывает Санкт-Петербург.

Надо полагать, что изначально, в 1700 г., такой границей для Петра была Нарва; он возвращается к ней в компании 1704 г., и Бог дарует чудо: 6 августа в праздник Преображения Господня во время литургии «от многого метания бомб с бастиона Нопог ...обвалился фас» [26, с. 292]. По свидетельству Юст Юля, «...он сам собою, без того, чтобы по нем был сделан (хотя) один выстрел рушился до основания» [50, с. 70]. Здесь прямая аллюзия на историю овладения Иисусом Навином Иерихоном, который закрывал вход в Ханаан. Шесть дней израильское войско, следуя за ковчегом, обходило город, на седьмой при звуке труб священников и крике народа его стены пали. Все живое было истреблено, поэтому другие города, ужасаясь жестокой расправе, сдавались без боя.

Взятие Нарвы — «новозаветный» вариант «ветхозаветной» победы. Обратимся к «Книге Марсовой»: «Обстрел осажденной Нарвы начался 30 июля, после литургии, и продолжался 7 дней; на 8-й — 6 августа, во время литургии — обвалился земляной бруствер, так что весь ров оказался засыпан, и доступ к бастиону сделался свободным» [18, с. 36]. Фельдмаршал Б. П. Шереметев, писал «увещательно» Горну, дабы «он видя, ...что Бог сам бастион Гонор разрушил, здался...» [18, с. 36]. В ответ на упорство коменданта 9 августа был учинен «генеральный приступ», столь яростный, что «если бы солдаты от кровопролития не были уняты, то мало бы кто остался живым» [18, с. 38]. В тот же день Б. П. Шереметев отправил требование о сдаче на милость царского величества в Иван-город, иначе потом не будет «никакой ...пощады» [18, с. 38]. 16 августа напуганный комендант уступил.

Под Иерихоном, великим актом веры израильтян, была достигнута победа в битве Божьей, не человеческой. Богу приписал победы и царь Петр. Причем, мистически, два церковных праздника — Успение Богородицы и Перенесение из Эдессы в Константинополь Нерукотворного Образа Спасителя (Мандилион — воинский стяг византийских императоров) — ознаменовали начало и конец завоевания Ингрии: в 1702 г. — 15 августа — царь с наследником присутствовал на литургии в Соловецком монастыре, а на следующий день выступил в поход на Нотебург; в 1704 г. — 15 августа — состоялся благодарственный молебен за победу в Нарве; 16 августа — сдался Иван-город.

До Петра успеха под Нарвой добился особо почитаемый им царь Иван Грозный, имевший «целью приобрести гавань ... на берегу Балтийского моря» [26, с. 65]. Петр, потерпев первое поражение здесь, основывает такую же пристань в невской дельте, то есть Санкт-Петербург на Неве и Нарва на Нарове — это морские ворота России: Нарва как бы держала в своих стенах ключи от Ингрии — Земли Обетованной, а Кроншлот (Венчающий замок) закрывал в нее вход извне.

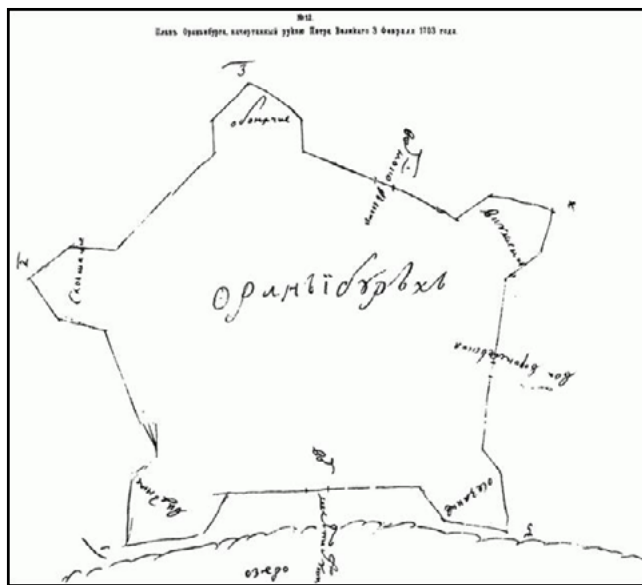
Бастион Гонор Петр I переименовал в «Божий брешь», а на месте пролома «соорудил ворота, украшенные его гербом» [50, с. 70]. Сохранилось два документа: письмо У. А. Синявина к А. Д. Меншикову в Санкт-Петербург 25 июня 1705 г., в котором он спрашивает: «...к воротам какие резать фигуры» [23, с. 13], и ответное письмо А. Д. Меншикова: «В Нарве на воротах, — пишет он, — прикажи вырезать образ Св. Апостола Павла ...также и другие фигуры ...по росписи какову ты ко мне при том письме прислал» [23, с. 21]. О том, как выглядели ворота петербургские в первом иконографическом изводе, сходном, вероятно, с тем, который сложился и уже был осуществлен в Нарве, дает представление их уникальное изображение на гравюре А. Зубова (Илл. 2). На аттике ворот хорошо различимы три фигуры с нимбами: апостол Петр с ключами от Рая — наверху; по сторонам — на волютах: архистратиг Михаил — вершитель Божьих судов Апокалипсиса с весами в руке (символом Страшного Суда) и ар-

хангел Гавриил (?)³ с Крестом и Чашей, то есть в образе «Ангела Гефсимании»: Крест и есть та Чаша, о которой молился Христос Небесному Отцу накануне Страданий.

Иными словами: основная тема первого варианта символического убранства ворот — конец Мира и судьбы Церкви.

Сравнение изображения Петровских ворот на «Панораме Санкт-Петербурга» 1716 г. А. Ф. Зубова (Илл. 2) и проектном чертеже Д. Трезини 1730–1732 гг. (Илл. 3) с их нынешним видом (Илл. 4) позволяет сделать вывод о том, что каменные ворота, возведенные в 1708 г., не перестраивались, ибо их принципиальная схема — однопролетная рустованная арка с симметричными боковыми нишами, филенками над ними и высоким тимпаном под лучковым завершением — осталась неизменной. Сохранена была при перемене программы декора ворот и композиция аттика «Спор апостолов Петра и Павла с Симоном-волхвом». Для раскрытия ее смысла нужно объяснить мистическую связь города на Неве с его прямым предшественником — Ораниенбургом — «Апельсиновым городом» посреди воронежских степей.

В начале 1703 г. Петр I с небольшой свитой отправился в Воронеж. 3 февраля они остановились в селе Слободском, подаренном царем А. Д. Меншикову, где князь возвел небольшую



Илл. 5. Рисунок Петра I. План крепости Ораниенбург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

крепость, описание которой сохранилось в записках Корнелиса де Бруина [8, с. 122].

За обыденностью этого путешествия скрыта духовная реальность, в которой важно отметить все особенности: царь отправился из Москвы накануне Великого поста — в первый день Сырной седмицы, называемой в народной традиции Масляной. Ее обряды имеют языческий характер; допускается антиповедение⁴. В царскую свиту входили члены Всешутейшего собора [27, с. 127]. По прибытии в имение фаворита 3 февраля в среду, накануне широкой Масляницы, Петр пародийной церемонией «освятил Город».

О том, как все происходило, А. Д. Меншиков, в Шлиссельбурге, был извещен письмом: «Мейн герц, — писал царь, — Мы по слову вашему здесь, слава Богу, веселились довольно... Город, по благословению Киевского, именовали купно с больверками и воротами... А при благословения пили на 1 вино, на 2 сек, на 3 ренское, на 4 пиво, на 5 мед, у ворот ренское» [27, с. 126–127].

Полагая, что наименование города — «Ораніенбургъ» — было таким же «потешным», как и его «освящение», предлагаем гипотезу дешифрования ойконима, учитывая, что:

1) царь прекрасно владел языком символов и аллегорий; хорошо чувствуя природу слова, играл смыслами, составлял анаграммы;



Илл. 6. Конрад Оснер. Деревянный барельеф аттика Петровских ворот «Спор апостолов Петра и Павла с Симоном-волхвом». Прорисовка автора. Опубликовано в: Труды Государственного Эрмитажа. 2018. Т. ХCVII

2) увлекался тайнописью [37, с. 58], используя в ней немецкую, голландскую и французскую грамматику;

3) с юности посещал Немецкую слободу, где был в обращении так называемый «слободской язык» — фонетическая транскрипция слов (царь писал кириллицей иностранные слова; его друзья-иностранцы использовали латиницу для написания русских слов).

«Оранѣбурѣхъ» — Ораниенбург — есть фонетическая транскрипция названия «Oraņjenburgh» (приведено у де Бруина) — «Апельсиновый город». Слово «апельсин» пришло в Россию в XVIII в. из голландского (appelsien) и немецкого (appelsine) языков, а в Европу — из французского при помощи словообразовательного калькирования названия фрукта: «pomme de Sine» (буквально «яблоко из Китая») [44, с. 80]. Следовательно: Оранѣбурѣхъ — Oraņjenburgh — Appelsien (гол.) или Apfelsine (Appelsine — нем.).

Но при фонетической транскрипции на русский язык в слове «Apfelsine» теряется конечная «e»: «Apfel - sine» — «яблоко из Китая», превращается уже в «Apfel (нем. яблоко) - sin (англ. грех)» — «яблоко греха». Поэтому название «Оранѣбурѣхъ» может быть прочитано так: «Apfel - sin - burgh» — «Яблока греха замок». Но слово «sin» — грех является омофоном слова «sinne», которым в немецком языке обозначаются пять чувств человека. С этим созвучием, на наш взгляд, связано наименование бастионов крепости: «обоняние», «вкушение», «осязание», «видение», «слышание».

Петру была хорошо известна эта распространенная в культуре барокко тема, поскольку придворный панегирист Карлон Истомин в своем творчестве дважды обращался к аллегории чувств: в «Орации», поднесенной царевне Софье Алексеевне 13 марта 1687 г., и в «Книге Любви знак», составленной по случаю бракосочетания самого царя и Евдокии Лопухиной в январе 1689 г. Важно отметить, что «в эмблематических сборниках имелось изображение сердца в виде осажденной крепости, все

ворота-чувства которой накрепко закрыты от врагов (плотских искушений)» [28, с. 244]. Эту эмблему (сердце-крепость, которую обороняют пять чувств) обыграл, по тонкому замечанию Е. А. Погосян и М. А. Смержевских-Смирновой, Петр I в упоминавшемся письме к Меншикову, называя его «Мейнъ герцъ» — «Мое сердце» и сообщая названия, данные им «больверкам» [28, с. 244]. Поскольку план крепостцы, нарисованной рукой царя [27, с. 126–127, рис. 12] (Илл. 5), является, по существу, эмблемой, то три ее уровня: графический, словесный и смысловой — совпадают. Число бастионов (5), и их наименования символизируют человека после грехопадения, у которого, после нарушения заповеди в Раю, открылись органы чувств для познания видимого мира.

Ораниенбург — Замок греха. Таким городом-символом являлся для книжников Вавилон. Именно в контексте Апокалипсиса, на наш взгляд, могут быть поняты и «странные» действия Петра I после освящения «Оранѣбурѣха». Об этом пишет де Бруин: «Потом царь велел заложить сани, чтобы проехать через замерзшее болото и посмотреть оттуда на все...» [8, с. 122].

В главе 8: 2–18 Откровения Иоанна Богослова выделим три темы (1. Факт падения Вавилона; 2. Выход из него людей Бога; 3. Взгляд на него со стороны людей любодействовавших с нею: Царей (знатных людей), Купцов, Всех плавающих на кораблях) и обратимся к списку участников путешествия, а следовательно, и церемонии, приведенному в записках де Бруина: «Настало время отъезда в Воронеж, и государь приказал, чтобы ему сопутствовали из русских господ:

Иван Алексеевич Мусин-Пушкин, *главный смотритель монастырей в России;*

князь Григорий Григорьевич Гагарин;

Иван Андреевич Толстой, *губернатор Азова;*

Иван Давыдович, *коломенский губернатор;*

Нарышкин, *сын дяди царя и т. д.*

Царь удостоил этой чести (сопутствовать ему) и г-на Конингсега, *чрезвычайного посланника польского*; г-на Кейзерлинга, *посланника прусского*; г-на Белозора, *уполномоченного г-на Огинского, одного из главных генералов и лучших друзей короля польского*;

Кроме того, он пригласил с собою трех купцов: из англичан г-на Генриха Стилса; также Фому Гиля и голландца г-на Авраама Кинзиуса» [8, с. 117–118].

«И, наконец, *корабелов*: Александра Кикина; Ипата Муханова “Мунгалку”; «Яна Баса» (Ивана Михайловича Головина); “Свата” Петелина» [27, с. 128–129].

И всем этим людям Петр повелел выйти из Ораниенбурга, сесть в сани, чтобы «проехать через замерзшее болото и посмотреть оттуда на все, для <их> удовольствия» [8, с. 122]. «Его величество, — пишет де Бруин, — взял меня в свои сани, не забыв и водок, следовавших за нами, которых он и не щадил-таки в разных местах» [8, с. 122]. Иными словами, царь продолжал радостное торжествование; и оно, как происходившее в переворотном мире, вполне соответствовало стиху Апокалипсиса: «<они> ...стали вдали <...> И посыпали пеплом головы свои, и вопили, плача и рыдая: горе, горе тебе, город великий...!» (Откр. 18: 17–19)

Важно отметить, что, действуя в реальности антимира, Петр I совершал духовную работу, поэтому ни историческое село Слободское, ни впоследствии город Раненбург, ныне — Чаплыгин в Липецком крае, не имеют в себе никаких inferнальных черт. Петр I моделировал в области духа: это была царская брань. Освящая и обыгрывая падение Ораниенбурга, Петр, вероятно, имел в виду «земной город, который будет господствовать над другими до антихриста» [2; Откр. 17: 18].

Антиподом Вавилона в книжной традиции являлся Небесный Иерусалим, причем «Райский город» тоже мыслится как бург (крепость). Особенно важна в этом смысле приписка царя к посланию: «Последние ворота Воронежские свершили с великою радостью, поминая грядущие» [27, с. 127]. Письмо датировано 3 февраля 1703 г., следовательно, «грядущими воротами» могли стать только ворота нового города на землях, которые царь готовился отвоёвывать у шведов. Об этих воротах и сообщает рукопись о закладке Санкт-Петербурга: «Царское величество... изволил размерить, где быть воротами» [24, с. 259].

Для военной компании весны 1703 г. и основания нового города Петр I выбрал период от Преполовления Пятидесятницы (войска Шереметева отправились в поход 23 апреля 1703 г.) до Св. Троицы (Пятидесятницы). Дни с 10 по 16 мая были по православному календарю седмицей, предшествовавшей дню Сошествия Св. Духа на Апостолов; по народному — «зелеными святками». В основе русалий, сопоставлявшихся в летописях с «идольскими играми», — культ солнца, воды, растительности и плодородия [33].

Особо почитался святочный четверг «семик» — седьмой после четверга Страстной седмицы. В этот день девушки и молодые женщины «завивали березку» и кумились: через венок, заплетенный на березе из ее ветвей, целовались, обменивались подарками [39, с. 198]. Среди ритуалов этой «особой формы поестримства» [39, с. 198] важно отметить следующие:

— Преодоление некой пространственной границы: ее символизировали ворота, образованные сплетенными вершинами соседних деревьев, через которые проходили кумящиеся. «В Архангельской губернии “воротцами” связывали вершины срубленных берез, установленных у входа в дом» [17].

— Связь кумления с гаданием: «завивая березу < в русальную неделю под Троицын день> девушки “завечали” о судьбе своей и близких».

— «Завивание берез и все действия при этом совершались тайно, иногда под руководством пожилой знающей женщины... То есть кумовство на семик являлось изначально своего рода инициацией — признанием полноправия девушек, достигших брачного возраста» [39, с. 206].

Учитывая эти смыслы в снятом виде, вернемся к рукописи. После церемонии основания города, свидетельствует автор, Петр I «повелел пробить в землю две дыры и, вырубив две березы ...и вершины тех берез свертев, а концы поставляя в пробитые дыры в землю по подобию ворот» [24, с. 259], то есть совершил обряд «запирания ворот». «И когда первую березу в землю утвердил, а другую поставляя, тогда орел, опустясь от высоты, сел на оных воротах...» [24, с. 259].

Сюжетный топос «орла» амбивалентен, совмещает в себе символические и реальные черты; появляется на страницах рукописи в самые важные моменты царских «действий — акций». Обратимся к тексту. Когда Петр «спел на средину ... острова, почувствовал шум в воздухе, усмотрел орла парящего, и шум от парения крыл его был слышан» [24, с. 258]. Используя дважды слово «шум» и акцентируя на нем внимание, автор дезинформирует читателя, поскольку «шум от парения крыл» орла парящего невозможен по определению: парить — значит держаться в воздухе на неподвижно раскрытых крыльях, опираясь на водные потоки. Поэтому для книжника, хорошо знакомого с условным языком, выражение «шум в воздухе» должно было являться легко читаемой отсылкой к событиям духовным главы 2 Деяний Апостолов:

1. При наступлении дня Пятидесятницы все они были единомысленно вместе.
2. И внезапно сделался шум с неба, как-бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились...
4. И исполнились все Духа Святаго... (Деян. 2: 1–4)

Шум был при этом знаком удостоверения сошествия Св. Духа. Поэтому в рукописи «бесшумное парение» становится видимым знаком «шума с неба», а орел — символом Св. Духа в эпизодах:

— водружения креста в центре острова («царь почувствовал шум в воздухе, усмотрел орла парящего, и шум от парения крыл его был слышан» [24, с. 258]);

— закладки города («...орел с великим шумом парения крыл от высоты опустился и парил над оным островом [24, с. 258]);

— создания ворот («...и когда первую березу в землю утвердил, а другую поставляя, тогда орел, опустясь от высоты, сел на оных воротах...» [24, с. 259]).

Последние слова: «орел, опустясь от высоты, сел на оных воротах» — свидетельство схождения Божьей благодати. «...Царское величество о сем добром предзнаменовании весьма был обрадован; (получение знака являлось смыслом «запирания ворот») ...изволил посадить у себя на руку, повелел петь литию (восполнение языческого обряда христианским), и «изволил выгты в оные ворота, держа орла на руке ...» [24, с. 259]. Как уже отмечалось, завивание берез в арку и прохождение под ней являлось ритуалом инициации, «означающим для его участников отказ от своей старой природы; окончание определенного этапа жизни и начало нового» [49]. В этом эпизоде рукописи ворота из берез означают триумфальную арку, орел — имперский знак и символ Евангелиста Иоанна Богослова, а основатель города — Петр (уже не царь, а император) — предстает в образе Тайновидца «Нового Иерусалима».

С имперской традицией связана и «реальная» линия в «теме орла». Читателю сообщают, что «гнездо орлово на дереве» усмотрели солдаты при «высечке» леса [24, с. 258]; и «будто оной орел был ручной» [24, с. 259]; что с ворот его снял ефрейтор Одинцов, а государь «у орла перевязав ноги платком и надев на руку перчатку, изволил посадить у себя на руку» [24, с. 259]. Обращение даже с ручной птицей требовало определенного навыка как у царя, так и у солдата. Предполагаем, что последний был из числа «300 сокольников», в 1680-е гг. записанных в потешные [21, с. 8], а Петр, хотя не любил охоту, хорошо знал правила соколиной забавы. Иными словами, орел в этом эпизоде контаминирован с соколом, который, разделяя с орлом большую часть его символизма, мог меняться с ним местами [38]. В христианстве сокол, как дикая птица, означает зло; сокол прирученный символизирует обращение язычников в истинную веру [38]. Поэтому, изволив «выгты в ...ворота, держа орла на руке» [24, с. 259], царь воспринял служение «императора ромеев», которое состояло в том, чтобы расширять границы империи для просвещения народов верой Христовой» [10].



Илл. 7. Михаил Махаев. Вид Санкт-Петербурга вниз по Неве реке. 1760. Бумага, тушь, перо, кисть. Фрагмент. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Опубликовано в: Пунин А. Л. Санкт-Петербург в эпоху Петра Великого. Градостроительное развитие новой столицы России и стилевые особенности петровского барокко. Часть первая. СПб.: Лики России, 2014. с. 42.

Эта идея и раскрывается в сохранившемся барельефе аттика Петровских ворот (Илл. 6). Полагаем, что основой для композиции послужил сюжет пьесы «Царство Мира» (1702), где «деяние апостола Петра, посрамляющего язычество и одерживающего победу над Симоном-волхвом, служит аллегорическим изображением борьбы царя Петра с нечестивым шведским королем» [20, с. 493]. Сюжет восходит к апокрифу о «Мучениях святых апостолов Петра и Павла»: ученики Христа вступили в спор о вере с волхвом, который в подтверждение своего могущества поднялся в воздух и стал летать. По молитвам к истинному Богу апостолов Петра и Павла лжепророк был низвержен на землю [13]. Композиция традиционно трактуется как аллегория победы Петра I над Карлом XII [45, с. 256]. Предлагаем свою гипотезу.

Геометрическим и смысловым центром барельефа является храм; к нему обращены жесты основных участников сцены: — мужской фигуры в императорских доспехах и лавровом венке на голове, несомненно, Петра I, отождествленного с его тезоименитым святым — апостолом Петром. Рукой царь указывает на камни в основании храма;

— коленопреклоненного юноши, с обращенными к храму молитвенно сложенными руками: это не апостол Павел, ибо по иконографии он должен быть средневеком⁵ с бородой;

— Симона-волхва, падающего на храм с вытянутыми к нему руками.

Ключом к пониманию замысла барельефа, на наш взгляд, является свидетельство рукописи о закладке Санкт-Петербурга в день Пятидесятницы. Обычай Петра I «строить свои победы, выбирая дату ... в ряду праздников церковного календаря» [29, с. 34], позволяет предположить, что «закладка города была приурочена не к числу — 16 мая, а именно к празднику Св. Троицы: день основания города царь соединил с днем рождения на земле Церкви Христовой» [5, с. 51–57]. В самом рождении причастный огненной благодати Пятидесятницы, Санкт-Петербург является ковчегом, в котором до Второго Пришествия будет соблюдаться Церковь — «Новый Иерусалим».

Местом сошествия Св. Духа была Сионская горница в Граде Давидове: она стала Матерью всех церквей — «Святым Сионом» [42, с. 34]. Полагаем, что на барельефе Петровских ворот символически изображен именно этот первый христианский храм⁶. Он опирается на мощный фундамент из камней (Илл. 6), уложенных в три ряда так, что они образуют опрокинутую пирамиду: верхний ряд — из пяти четырехугольных камней неправильной формы; следующий — из трех таких же четырехугольных и двух треугольных по краям ряда; нижний — по краям два треугольных; в центре — самый большой, нарочито правильной формы, квадратный камень. Он символизирует Христа — краеугольный Камень, положенный на Сионе (Исайя 28: 16); 12 камней символизируют Апостолов: на этом основании покоится Церковь — народ Божий, сопоставленная с храмом и с небесным градом — «Новым Иерусалимом».

На Камень указывает Петр I, причем фибула, скрепляющая плащ императора, имеет нарочито квадратную форму; Христу-Камню молится Иоанн Богослов (кроме основных характеристик — юный, безбородый — в пользу такого предположения свидетельствует его почти полное иконографическое сходство с образом апостола на барельефах церкви Знамени Пресвятой Богородицы в Дубровицах, где работал автор барельефа Конрад Оснер). Вероятно, образ Симона-волхва с его ложным вселием в воздухе контаминирован здесь с образом Кинопса-волхва с его ложным вселием на море, которое поглотило чародея по молитвам апостола Иоанна в своей пучине навечно. На «Камень-Христа» упав, разобьется и ересиарх Симон-волхв — ибо, по слову Евангелия, «...тот, кто упадет на этот камень, разобьется» (Мф. 21: 44).

На камнях-постаменах стояли на крепостных воротах, что хорошо видно на фрагменте гравюры А. Ф. Зубова, скульптуры апостола Петра («на самом верху ворот ...на камне ...стоячий образ Св. ап. Петра» [32, с. 41]) и архангелов.

Наглядно выражена на барельефе мысль о том, что Церковь напаяет учением своих чад: из пирамиды камней на близлежащие камни (апостол Петр называет Христа Камнем живым, и призывает христиан стать живыми камнями (1 Пет. 2: 4–5)) истекают четыре водных потока (райские реки) (Илл. 6), которые символизируют Четвероевангелие⁷.

Внизу ворот, как свидетельствует немецкий аноним, стояла дата: 1703 г., и «на жестяном листе <имелась>...надпись ... об основании ...крепости» [43, с. 50], вероятно, аналогичная записи в «Журнале или поденной записке...» императора Петра Великого: «...в 16 день мая (в неделю Пятидесятницы) крепость заложена и наименована Санктпетербург» [14].

Предлагаем вариант дешифрования ойконима. «Санкт-петербург» — фонетическая транскрипция с немецкого названия «Sankt Petersburg»; в переводе на русский — «Святого Петра замок», где «Петра» как имя собственное, может означать и апостола и царя, ибо он свят по помазанию; при переносе ударения на первый слог может быть прочтено как «петра» — камень (греч.). Тогда имя города: «Святого — Камня (Христа) — замок», то есть «Новый Иерусалим». Подтверждением правильного понимания значения города для судеб России и мира могут служить слова Гавриила Бужинского о нем: «Камень же град сей, на твердом камени благочестия основанный, имат защищением Господа Саваофа, пребывати во веки ...даже до скончания мира, ...да сотворит небесного царствия ходатайством» [9].

Отметим, что имя царя (Петр — «камень») также обыгрывалось в проповедях Стефана Яворского и в школьных пьесах. Например, эпилог «Царства мира» завершился «похвальной анаграммой из имени его царского пресветлого величества» [47, с. 199]. Поскольку анаграмма не приводится в программе пьесы, предположим следующую: петра (греч. «камень») — анаграмма: патер (лат. «отец»). Причем в апофеозе царь назван «благочестия поборником и расширителем», то есть императором; отсюда один шаг до титула «Отец Отечества».

В проповеди «Колесница четырехколесная...» Стефана Яворского и в пьесе «Ревность Православия» (отклики на завоевание Ингерманландии и основание Санкт-Петербурга) Петр — «Иисус Навин» — выступает защитником Церкви и Благочестия вместе с Марсом православным, Мужеством и «со тремя благодатями Верой, Надеждой и Любовью» [31, с. 209–215]. В последнем явлении пьесы Церковь воинственная, получив от благодати с неба ключи, глашает: «...на камени крепче утверждена есть... По слову Господню и врата ада во веки преодолети не возмогут» [31, с. 214–215].

Почти в точном соответствии со словами проповеди в 1716–1718 гг. была изменена композиция Петровских ворот (Илл. 3): на самом верху — изображение Господа Саваофа; по сторонам от статуи апостола Петра — Ангелы с трубами; ниже — две статуи «во образ жены»: с крестом и Евангелием — аллегория Веры; с якорем — аллегория Надежды. В нишах — женские фигуры: с зеркалом и змеей — аллегория Благоразумия, в доспехах с изображением личины льва, эгиды и в шлеме с наверхшим в виде крылатого змея — аллегории храбрости царя Петра. В связи с последним символом отметим два момента:

— на щитке орла над въездной аркой Петр I изображен в образе втч. Георгия Победоносца, поражающего копьём именно такого вида змея с завязанным хвостом, то есть уже побежденного, ибо «считалось, что сила дракона в хвосте, как у скорпиона» [35];
— в христианстве дракон ассоциируется с врагом Божиим, с его земным воплощением — антихристом — нечестивым царем, а кроме этого — с тьмой, язычеством и ересью.

Поскольку победители драконов — триумфаторы над силами зла и ереси, здесь легко читается аллюзия на победу Петра I над Карлом XII, православия над иновением. По сторонам ворот статуи Нептуна и Марса — аллегории царских добродетелей. Общий смысл программы таков: Бог Саваоф благословляет Церковь, основанную на «Камне-Христе» и исповедании апостола Петра, хранимую царем Петром — «Новым Константином».

Во время строительства каменного Петропавловского собора Доменико Трезини воспроизвел на его восточном фаса-

де, ориентированном с воротами вдоль одной оси, их композицию «по общему контуру, разбивке масс и системе расстановки ...декоративного убранства» [11, с. 40]. Поскольку на Петровскую куртину, почти строго перпендикулярную Неве, открывался с этой главной водной магистрали города, панорамный вид на крепость [46, с. 10] (Илл. 7), храм, с его мощным куполом и высоким шпилем колокольни, «вписываясь» в абрис ворот, воспринимался надвратным — символом небесной защиты Санкт-Петербурга. Город-крепость являл себя как город-храм — «Новый Иерусалим» [22, с. 17]. Следовательно, ворота, традиционно называемые «Петровскими», по смыслу — врата «Райские»: поэтому на них и была помещена скульптура апостола Петра — привратника Царства Небесного.

Все работы по устройению Петропавловской крепости велись под непосредственным руководством Петра I [40, с. 24]: в программе ее парадных ворот — ключ к пониманию сакрального царского замысла.

Примечания:

¹ Лабарум (лат. *Labarum*) — государственное знамя императорского Рима, военный штандарт особого вида. Имел на конце древка монограмму Иисуса Христа (хризму), а на самом полотнище надпись: лат. *Nos vince* (церк.-слав. «Сим победиши», букв. «Этим побеждай»). Впервые введен императором Константином Великим после того, как накануне битвы у Мульвийского моста (312) он, по преданию, увидел на небе знамение Креста.

² Амалик (Амалек) — библейский ветхозаветный персонаж; сын Элифаза (Eliphaz), внук Исава. Амалик считался родоначальником древнего ханаанского племени амаликитян, кочевавшего между Египтом и Палестиной; его имя также служит для обозначения всего этого народа (напр., Числ. 24: 20), который первым преградил евреям после исхода из Египта путь в Землю Обетованную.

³ Возможно, аллегория Веры или Церкви.

⁴ Антиповедение, созидаемое в «нормальном» мире, зеркально противоположным образом дублирует структуру загробного мира; это поведение «наоборот», замена тех или иных социальных норм на их противоположность.

⁵ Средовек — в церковнославянском языке — человек, имеющий впалые виски или щеки.

⁶ Причем особенности фасада храма: круглая центральная часть, завершающаяся куполом со шпилем; характерные фланкирующие башенки; символические оконца являются архитектурными аллюзиями на Ротонду Храма Гроба Господня и готические соборы Германии, в первую очередь на кафедральный собор Св. Петра в Трире. Это не удивительно, если вспомнить, что автором барельефа был Конрад Оснер — «резного и скульптурного дела мастер» из Нюрнберга.

⁷ Апостол Матфей писал для евреев; апостолы Марк и Лука — для язычников. Евангелие от Иоанна представляет собой высший уровень христологии для верующих в Иисуса Христа Сына Божьего и Спасителя рода человеческого.

Список литературы:

1. Агеева О. Г. Титул «император» и понятие «империя» в России в первой четверти XVIII века // Мир истории. 1999. URL: <http://www.historia.ru/1999/05/ageyeva.htm> (дата обращения: 23.04.2020).
2. Андрей Кесарийский. Толкование на Апокалипсис св. Апостола Иоанна Богослова. Откр. 17:18. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Andrej_Kesarijskij/tolkovanie_na_apokalipsis/ (дата обращения: 04.04.2020).
3. Бадаланова-Покровская Ф. К., Плюханова М. Б. Средневековая символика власти: Крест Константинов в болгарской традиции // Труды по русской и славянской филологии. 1958. Вып. 1. С. 132–148.
4. Баранкова Г. С. Пьесы Славяно-греко-латинской академии о Северной войне (о некоторых художественных особенностях) // ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). URL: http://www.pushkinskijdom.ru/Portals/3/PDF/XVIII/09_tom_XVIII/Barankova/Barankova.pdf (дата обращения: 23.04.2020).
5. Баранова И. Н. Градостроительный феномен петровского Петербурга: К вопросу о праздновании Дня города Санкт-Петербурга // Труды Государственного Эрмитажа. 2009. Т. 47. С. 51–59.
6. Бегунов Ю. К. Новонайденная агнографическая повесть начала XVIII века // Сайт академика Ю. Бегунова. URL: http://begunov.spb.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=335 (дата обращения: 28.03.2020).
7. Брикнер А. Г. История Петра Великого. Т. 2. СПб.: Типография А. С. Суворина, 1882. С. 375–686.
8. Бруин К., де. Путешествие через Московию Корнилия де Бруина. М., 1873. 293 с.
9. Бужинский Г. Слово в похвалу Санктпетербурга и его Основателя, Государя Императора Петра Великого, говоренное пред лицом сего Монарха Преосвященным Гавриилом Бужинским, Епископом Рязанским и Муромским, бывшим тогда Префектом и Обер-иеромонахом флота, при поднесении Его Величеству первовырезанного на меди плана и фасада Петербургу // Бородкина Н. Н. Петровская эпоха в церковной публицистике начала XVIII века. URL: <https://studylib.ru/doc/248723/borodkina-n.n.-petrovskaya-epocha-v-cerkovnoj-publicistike> (дата обращения: 04.04.2020).
10. Величко А. М. Политический идеал Византии // Византолог. URL: <http://vizantolog.ru/wp-content/uploads/2011/01/Политический-идеал-Византии.pdf> (дата обращения: 22.03.2020).
11. Воинов В. С., Кириков Б. М. Там, где начинался город // Строительство и архитектура Ленинграда. 1975. № 2. С. 39–42.
12. Голубцов А. П. Чиновники московского Успенского собора и выходы патриарха Никона. М.: Синод. тип., 1908. 303 с.
13. Деяния и мучения Св. Апостолов Петра и Павла // Электронные публикации ИРЛИ РАН. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=10111> (дата обращения: 22.03.2020).
14. Журнал или Поденная записка Блаженной и Вечнодостойной памяти государя императора Петра Великого с 1698 года, даже до

- заклучения Нейштатского мира. СПб., 1770. Часть первая. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_006580773/viewer/ (дата обращения 25.04.2020)
15. *Зеленин Д.* Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов. URL: https://www.rodnovery.ru/attachments/article/970/Zelenin_Totemy-derevyu_v_skazaniakh_i_obrazakh.pdf (дата обращения: 26.04.2020)
16. *Земскова В. И.* Христианская базилика и Иерусалимский храм: единство традиции и преемство архитектуры. СПб.: Академия исследования культуры, 2012. 310 с.
17. *Зимица Т. А.* Троицкая березка // Сайт РЭМ. URL: <https://ethnomuseum.ru/> (дата обращения: 26.04.2020).
18. Книга Марсова. СПб.: Морской шляхетская корпус, 1766. 193 с.
19. *Коченовский О.* Нарва: Градостроительное развитие и архитектура. Таллинн: Валгус, 1991. 304 с.
20. *Кусков В. В.* «Царство мира» // Ранняя русская драматургия XVII – первой половины XVIII в. : Пьесы школьных театров Москвы. Т. 3. М.: Наука, 1974. 584 с.
21. *Кутепов Н.* Царская и Императорская охота на Руси, конец XVII – XVIII в. Т. 3. СПб.: Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1902. 299 с.
22. *Лидов А. М.* Небесный Иерусалим в восточно-христианской иконографии // Иерусалим в русской культуре. М.: Наука, 1994. С. 15–33.
23. *Малиновский К. В.* Доменико Трезини. М.: Крива, 2007. 232 с.
24. О зачатии и здании царствующего града Санкт-Петербурга // *Беспятых Ю. Н.* Петербург Петра I в иностранных описаниях. Введение. Тексты. Комментарии. Л.: Наука, 1991. С. 258–259.
25. Описание Санкт-Петербурга и Кроншлота в 1710 и 1711 гг. // Русская старина. 1882. Т. 35.
26. *Петров А. В.* Город Нарва, его прошлое и достопримечательности. СПб.: Тип. Министерства внутренних дел, 1901, [1991]. 520 с.
27. Письма и бумаги императора Петра Великого. Т. 2. СПб.: Гос. типография, 1889. 812 с.
28. *Погосян Е. А., Сморгжевских-Смирнова М. А.* «Вкусите и увидите»: Аллегория чувств и концепция правителя в сочинениях Кариона Истомина // Случайность и непредсказуемость в истории культуры. Таллин: Изд-во Таллиннского университета, 2010. С. 241–271.
29. *Погосян Е. А.* Петр I — архитектор российской истории. СПб.: Искусство-СПб, 2001. 423 с.
30. Походный журнал Петра I 1700 года // Походный журнал, 1695–1703 год. СПб., 1853 10 с.
31. «Ревность Православия» // Пьесы школьных театров Москвы. Т. 3. М.: Наука, 1974. С. 207–215.
32. *Рубан В.* Историческое, географическое и топографическое описание Санкт-Петербурга от начала его заведения с 1703 года по 1751 год сочиненное А. И. Богдановым, а ныне дополненное и изданное... Василием Рубаном. СПб., 1779. 528 с.
33. *Рыбаков Б. А.* Русалии и бог Симаргл-Перефлут // Советская археология. 1967. № 2. С. 91–116.
34. *Семенов С. В.* “Plan de St. Petersbourg et Son grand Ouvrag... Couronne design... Majeste G...” (Большой план крепости Санкт-Петербург с Кронверком...) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2014. Т. 4. № 4. С. 106–125.
35. Словарь символов // Словари-энциклопедии. URL: <http://www.endic.ru/symbol/Drakon-221.html> (дата обращения: 04.04.2020).
36. *Сморжевских-Смирнова М. А.* Ингерманландия, Эстляндия и Лифляндия в церковном панегирике петровской эпохи. URL: http://www.smorzhevskih.com/Public/Thesis/Thesis_main.html (дата обращения: 28.03.2020).
37. *Соболева Т. А.* История шифровального дела в России. М.: ОЛИМА-ИПЕСС Образование, 2002. 516 с.
38. Сокол // Универсальная энциклопедия Кирилла и Мефодия. URL: [https://megabook.ru/article/Сокол\(символ\)](https://megabook.ru/article/Сокол(символ)) (дата обращения: 24.04.2020).
39. *Соколова В. К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов XIX – нач. XX. М.: Наука, 1979. 288 с.
40. *Степанов С. Д.* Строительство и перестройка фортификационных сооружений Петропавловской крепости // Краеведческие записки. 1998. Вып. 6. С. 21–76.
41. *Стерлигова И.* Византийские святыни и драгоценности московских государей // Наше наследие. 2010. URL: <http://www.nasledierus.ru/podshivka/9401.php> (дата обращения: 28.03.2020).
42. *Тодич Б. Н.* Тема Сионской церкви в храмовой декорации XIII–XIV вв. // Иерусалим в русской культуре. М.: Наука, 1994. С. 34–45.
43. Точное известие о новопостроенной его царским величеством Петром Алексеевичем на большой реке Неве и Восточном море крепости и города Санкт-Петербурга // *Беспятых Ю.* Петербург Петра I в иностранных описаниях. Введение. Тексты. Комментарии. Л.: Наука, 1991. С. 47–80.
44. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. Т. 1. М.: Прогресс, 1986. 576 с.
45. *Феофан Прокопович.* История императора Петра Великого. URL: <http://www.vostlit.info/Texts/rus14/Prokopovic/text.phtml?id=1625> (дата обращения: 28.03.2020)
46. *Фролов В. А.* Введение // Краеведческие записки. СПб.: Лениздат, 1998. Вып. 6. С. 1–20.
47. «Царство мира» // Пьесы школьных театров Москвы. Т. 3. М.: Наука, 1974. С. 491–498.
48. *Шедрина К. А.* Царей держава: Значение реликвий и символов Святого Креста и Страстей Христовых в церковном освящении государственной власти. М., 2000. <https://rosh-mosoh.livejournal.com/196495.html> (дата обращения: 28.03.2020).
49. Энциклопедия символики и геральдики: Арка // Краткая энциклопедия символов. URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/Арка> (дата обращения: 28.03.2020).
50. *Юль Ю.* Записки датского посланника в России при Петре Великом // Лавры Полтавы. М.: Фонд Сергея Дубова, 2001 URL: <http://www.vostlit.info/Texts/rus11/Jul/frameset7.htm> (дата обращения: 28.03.2020).

References:

- Ageeva O. G. The Title “Emperor” and the Concept of “Empire” in Russia in the First Quarter of the 18th Century. *Mir istorii (World of History)*, 1999. Available at: <http://www.historia.ru/1999/05/ageyeva.htm> (accessed: 23.04.2020). (in Russian)
- Badalanova-Pokrovskaja F. K.; Pliuhanova M. V. Medieval Symbols of Power: The Cross of Constantine in the Bulgarian Tradition. *Trudy po russkoi i slavjanskoj filologii (Works on Russian and Slavic Philology)*, 1958, issue 1, pp. 132–148. (in Russian)
- Barankova G. S. Pieces of the Slavic-Greek-Latin Academy about the Great Northern War (About Some Artistic Features). *The Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Science*. Available at: http://www.pushkinskijdom.ru/Portals/3/PDF/XVIII/09_tom_XVIII/Barankova/Barankova.pdf (accessed: 23.04.2020). (in Russian)
- Barinova I. N. The Urban Development Phenomenon of Saint Petersburg: On the Issue of Celebrating Saint Petersburg City Day. *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha (Works of the State Hermitage Museum)*, 2009, vol. 47, pp. 51–59. (in Russian)
- Begunov Iu. K. Recently Founded Story in Early 18th Century. Available at: http://begunov.spb.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=335 (accessed: 28.03.2020).
- Bespiatykh Iu. N. *Peterburg Petra I v inostrannyh opisaniikh. Vvedenie. Teksty. Kommentarii (Petersburg of Peter the First in Foreign Descriptions. Introduction. Texts. Commentaries)*. Leningrad, Nauka Publ., 1991. 280 p. (in Russian)
- Borodkina N. N. *Petrovskaja epokha v tserkovnoi publicistike nachala 18 veka (The Epoch of Peter the Great in Church Literature in Early 18th Century)*. Available at: <https://studylib.ru/doc/248723/borodkina-n.n.-petrovskaya-e-poha-v-cerkovnoj-publicistike> (accessed: 28.03.2020).

23.04.2020). (in Russian)

Brikner A. G. *Istoriia Petra Velikogo (History of Peter the Great)*. Vol. 2. Saint Petersburg, 1882, pp. 375–686. (in Russian)

Bruin K. de. *Puteshestvie cherez Moskoviiu Korniliia de Bruina (The Voyage through Muscovy by Corneliy de Bruine)*. Moscow, A. S. Suvorin Publ., 1873. 293 p. (in Russian)

Derzhavina O. A.; Demin A. S. et al. (eds.). *Ranniia russkaia dramaturgiia 17 – pervoi poloviny 18 v. : P'esy shkol'nykh teatrov Moskvy (Early Russian Playwriting in the 17th – the First Half of the 18th Century: Pieces of School Theaters)*. Vol. 3. Moscow, Nauka Publ., 1974. 584 p. (in Russian)

Description of Saint-Petersburg and Cronshlot in 1710 and 1711. Russkaia starina (Old Russian Times), 1882, vol. 35. (in Russian)

Frolov V. A. Introduction. *Kraevedcheskie zapiski (Local History Notes)*. Saint Petersburg, Lenizdat Publ., 1998, issue 6, pp. 1–20. (in Russian)

Golubtsov A. P. *Chinovniki moskovskogo Uspenskogo sobora i vyhody patriarha Nikona (Officials of Moscow Dormition Cathedral and Exits of Patriarch Nikon)*. Moscow, Sinodalnaia tipografia Publ., 1908. 303 p. (in Russian)

Juel J. *Notes of a Danish Ambassador to Russia under Peter the Great. Lavry Poltavu (Kudos of Poltava)*. Moscow, Fond Sergeia Dubova Publ., 2001. Available at: <http://www.vostlit.info/Texts/rus11/Jul/frameset7.htm> (accessed: 28.03.2020). (in Russian)

Kniga Marsova (Book of Mars). Saint Petersburg, Marine gentry corps Publ., 1766. 193 p. (in Russian)

Kochenovskii O. *Narva: Gradostroitel'noe razvitie i arhitektura (Narva: City Development and Architecture)*. Tallinn, Valgus Publ., 1991. 304 p. (in Russian)

Kutepov N. *Tsarskaia i Imperatorskaia okhota na Rusi, konets 17–18 v. (King and Emperor Hunting in Russia in Late 17th – 18th Centuries)*. Vol. 3. Saint Petersburg, Ekspeditsiia zagotovleniia gosudarstvennykh bumag Publ., 1902. 299 p. (in Russian)

Lidov A. M. New Jerusalem in East Christian Iconography. *Ierusalim v russkoi kul'ture (Jerusalem in Russian Culture)*. Moscow, Nauka Publ., 1994, pp. 15–33. (in Russian)

Malinovskii K. V. *Domeniko Trezini (Domenico Trezini)*. Moscow, Kriga Publ., 2007. 232 p. (in Russian)

Petrov A. V. *Gorod Narva, ego proshloe i dostoprimechatel'nosti (The City of Narva, Its Past and Sights)*. Saint Petersburg, Tipografia Ministerstva vnutrennikh del Publ., 1901 [1991]. 520 p. (in Russian)

Pis'ma i bumagi imperatora Petra Velikogo (Letters and Documents of the Emperor Peter the Great). Vol. 2. Saint Petersburg, Gosudarstvennaia tipografiia Publ., 1889. 812 p. (in Russian)

Pogosian E. A. *Petr I – arhitektor rossiiskoi istorii (Peter I – the Architect of Russian History)*. Saint Petersburg, Iskusstvo-SPb. Publ., 2001. 423 p. (in Russian)

Pogosian E. A.; Smorzhevskikh-Smirnova M. A. “Taste and See”: *Allegory of the Senses and the Conception of the Governor in the Writings of Karion Istomin. Sluchainost' i nepredskazuemost' v istorii kul'tury (Randomness and Unpredictability in Cultural History)*. Tallin, Tallen University Publ., 2010, pp. 241–271. (in Russian)

Pohodnyi zhurnal Petra I 1700 goda. *Pohodnyi zhurnal, 1695–1703 god (Journal of Peter I Voyages)*. Saint Petersburg, 1853. 10 p. (in Russian)

Ruban V. *Istoricheskoe, geograficheskoe i topograficheskoe opisanie Sankt Peterburga ot nachala ego zavedeniia s 1703 goda po 1751 god sochinennoe A. I. Bogdanovym, a nyne dopolnennoe i izdannoe... Vasiliem Rubanom (Historical, Geographic and Topographic Description of Saint Petersburg... by V. Ruban)*. Saint Petersburg, 1779. 528 p. (in Russian)

Rybakov B. A. Rusalii and God Simargl-Pereplut. *Sovetskaia arheologiia (Soviet Archeology)*. 1967, no. 2, pp. 91–116. (in Russian)

Sementsov S. V. “Plan de St. Petersburg et Son grand Ouvrag... Couronne design... Majeste G...” (The Big Plan of Saint-Petersburg Fortress with Crownwork...). *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta (Vestnik of Saint Petersburg University)*. Series 15: Arts, 2014, vol. 4, no. 4, pp. 106–125. (in Russian)

Smorzhevskikh-Smirnova M. A. *Ingermanlandiia, Estliandiia i Lifiandiia v tserkounom panegirike petrovskoi epokhi (Ingria, Estland and Livonia in Church Poems of the Epoch of Peter I)*. Available at: http://www.smorzhevskikh.com/Public/Thesis/Thesis_main.html (accessed: 28.03.2020). (in Russian)

Soboleva T. A. *Istoriia shifroval'nogo dela v Rossii (History of Ciphers in Russia)*. Moscow, OLMA-PRESS Publ., 2002. 516 p. (in Russian)

Sokolova V. K. *Vesenne-letnie kalendarnye obriady russkikh, ukraintsev i belorusov 19 – nachala 20 vv. (Spring and Summer Calendar Rituals of Russians, Ukrainians, Belarusians of the 19th – the Beginning of the 20th Centuries)*. Moscow, Nauka Publ., 1979. 288 p. (in Russian)

Stepanov S. D. *Building and Construction of the Peter and Paul Fortress. Kraevedcheskie zapiski (Local History Notes)*, 1998, issue 6, pp. 21–76. (in Russian)

Sterligova I. Byzantine Saints and Treasure of Moscow Rulers. *Nashe nasledie (Our Heritage)*, 2010. Available at: <http://www.nasledierus.ru/podshivka/9401.php> (accessed: 28.03.2020). (in Russian)

Todich B. N. Zion Churh Theme in Church Decoration of the 13th – 14th Centuries. *Ierusalim v russkoi kul'ture (Jerusalem in Russian Culture)*. Moscow, Nauka Publ., 1994, pp. 34–45.

Velichko A. M. Political Ideal of Byzantine. *Vizantolog*. Available at: <http://vizantolog.ru/wp-content/uploads/2011/01/Politicheskij-ideal-Vizantii.pdf> (accessed: 22.03.2020). (in Russian)

Voinov V. S.; Kirikov B. M. There were the City was been Begun. *Stroitel'stvo i arhitektura Leningrada (Building and Architecture of Leningrad)*, 1975, no. 2, pp. 39–42. (in Russian)

Zelenin D. *Totemy-derev'ia v skazaniiah i obriadakh evropeiskih narodov (Totemic Trees in the Tales and Rites of European Nations)*. Available at: https://www.rodnovery.ru/attachments/article/970/Zelenin_Totemy-derevya_v_skazaniakh_i_obrazakh.pdf (accessed: 26.04.2020). (in Russian)

Zemskova V. I. *Khristianskaia bazilika i Ierusalimskii khram: edinstvo traditsii i preemstvo arhitektury (Christian Basilica and Jerusalem Temple: the Unity of Tradition and the Succession of Architecture)*. Saint Petersburg, Akademiia issledovaniia kultury Publ., 2012. 310 p. (in Russian)

Zhurnal ili Podennaia zapiska Blazhennoi i Vechnodostoinoi pamiati gosudaria imperatora Petra Velikogo s 1698 goda, dazhe do zakliucheniia Neishtatskago mira (Magazine or Daily Note of the Blessed and Everlasting Memory of the Sovereign Emperor Peter the Great from 1698, even before the Treaty of Nystad). Part 1. Saint Petersburg, 1770. Available at: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_006580773/viewer/ (accessed: 25.04.2020). (in Russian)

Zimina T. A. Trinity Birch. *Russian Ethnographic Museum web-site*. Available at: <https://ethnomuseum.ru/> (accessed: 26.04.2020). (in Russian)

Семенова Татьяна Борисовна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. semenova@hermitage.ru

Semenova, Tatyana Borisovna, PhD in Art History, senior researcher. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. semenova@hermitage.ru

«СТЕКЛЯННЫЙ» СТОЛИК ИЗ СОКРОВИЩНИЦЫ ЕКАТЕРИНЫ II

“GLASS” TABLE FROM THE CATHERINE THE GREAT TREASURY

Аннотация. Использование цветного стекла в производстве мебели XVIII в. было крайне редким. Обычно мебельщики ограничивались введением в декор стеклянной инкрустации. Памятников с более сложной отделкой сохранилось крайне мало. Один из них — столик из коллекции Эрмитажа, который является уникальным художественным произведением, впервые атрибутируется мастеру Георгу Кёнигу и датируется 1793 г. Он был изготовлен в соответствии с планами Екатерины II не для бытового использования, а в качестве экспоната в «собрании редкостей» Императорского Эрмитажа. Помимо столешницы, выполненной из стекла красивого голубого тона, это изделие украшено стразами (имитаторы алмазов) на ножках и стеклянными медальонами на царге. Первоначально под столешницей свисали хрустальные подвески (утрачены в XIX в.). После изготовления, по повелению Екатерины II, столик был помещен в «Алмазную», которая являлась дворцовой сокровищницей.

Ключевые слова: Екатерина II; Георг Кёниг; стекло; мебель; интерьер; Эрмитаж.

Abstract. The article is about the history of using the glass in the palaces and furniture that belonged to Catherine II. A unique glass table — the Georg Heinrich Koenig’s creation — was in the focus of the study. Using the color glass in the furniture in the 18th century was very rare. Generally, cabinetmakers used glass inlay. We have very few examples with complex glass decoration. One of them is a unique table from the Hermitage collection. The article is devoted to its attribution and history of creation. In 1793, the table was made by Georg Heinrich Koenig as Kunststück for Catherine the Great’s treasury in the Hermitage. The tabletop is from blue smalt, the legs are decorated by rhinestones, and the apron is decorated by gem medallions. Initially, crystal pendants (lost in the 19th century) hung under the tabletop. After its manufacturing by the order of Catherine II, they placed the table in the “Diamond Room”, which was the palace treasury.

Keywords: Catherine II; Georg Heinrich Koenig; glass; furniture; interior; Hermitage.

Елена Олеговна Ваганова, которой посвящается это скромное исследование, сыграла в моей профессиональной судьбе неоценимую роль. Как и для большинства из нас — бывших студентов кафедры истории искусства Ленинградского университета, кто участвует в этом сборнике, Елена Олеговна была моим учителем. В преподавательский состав тех лет входило много ярких и неординарных личностей, влияние которых на студентов было необыкновенно велико. Так и Елена Олеговна, даже, если встречи с ней не приобретали форму тесного общения. Все дело было в огромной любви к своему делу, которую источала эта миниатюрная женщина — любви к искусству и к студентам, которых она учила любить искусство. Лена, как мы иногда ее называли, имела много талантов, в том числе талант исследователя, но для меня главными оказались недюжинный талант педагога и талант человека, обладающего большой чуткостью. Елена Олеговна умела разглядеть в студентах даже не слишком выраженные способности, умела вовремя дать поддержку. В моем случае помощь Елены Олеговны стала судьбоносной. На третьем курсе обучения я писала под ее руководством курсовую работу, но на четвертом мои научные интересы поменялись в сторону истории русской мебели. Казалось бы, этим могла бы и закончиться ответственность Елены Олеговны по отношению ко мне. Однако она продолжала считать меня своей студенткой и каждый раз при встрече интересовалась делами, а когда к моменту окончания учебы встал вопрос о поиске работы, то Елена Олеговна назвала мое имя

своей бывшей однокурснице Тамаре Владимировне Раппе, работавшей хранителем мебели в отделе западноевропейского искусства Эрмитажа и искавшей кандидата на хранение части коллекции. После, при встречах с Еленой Олеговной в залах музея мне было и радостно, и неловко, когда она с самым искренним участием расспрашивала о моих делах на работе, несмотря на сложности своей собственной жизни. Всего лишь год я была студенткой, учебной работой которой руководила Елена Олеговна, но этого было достаточно, чтобы ощутить вкус к профессии и понять, что такое исследовательская работа. Встреча с Еленой Олеговной стала частью и моей судьбы тоже.

Один из древнейших материалов, которые использовались в ремесле — стекло — приобрело в современном мире особенное и небывалое прежде значение. Благодаря свойствам, которые в старые времена создавали вокруг него ауру трансцендентности, теперь оно стало, как утверждает известный философ Жан Бодрийяр [1, с. 21–22], «материалом будущего», поскольку «прозрачность» в наше время приобретает значение некой философской категории. Оказалось, что стекло (или прозрачные пластики) идеально подходит не только для изготовления изделий прикладного искусства, но также для решения архитектурных задач и изготовления мебели, играя ключевую роль в формировании окружающей среды.



Илл. 1. Георг Кёниг. Столик из убранства Синего кабинета («Табакерка»). 1780-е. Сосна, смальта, бронза золоченая, литье; ткань. © Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Царское Село», г. Пушкин

Однако прошло немало столетий, прежде чем прозрачные виды материалов с их возможностями были освоены в достаточной степени для того, чтобы стать популярными для отделки интерьеров и мебели. История сохранила яркие примеры применения в XVIII в. стекла. Существовавшие тогда технологические сложности в преодолении его хрупкости превращали подобные проекты в редкие и дорогостоящие заказы. Наиболее подходящим техническим способом применения этого материала в мебели стала инкрустация относительно небольшими декоративными стеклянными элементами. Однако подобных памятников сохранилось крайне мало. Один из них — кресло середины XVIII в., изготовленное из резного золоченого дерева со вставками из синего стекла — находится в музее стекла в Мурано. Данное изделие приписывается Джузеппе Бриати (Giuseppe Briati, 1686–1772), который активно применял цветное стекло в изготовлении мебели — шкафов, стульев, кресел, комодов и бюро [10, р. 36–37]. Небольшие зеркальные вставки имеются и на венецианском кафе-бюро второй четверти XVIII в. из коллекции Эрмитажа [7, с. 159, № 158]. Данная статья посвящена атрибуции на основе архивных документов и введению в научный оборот редкого памятника художественной мебели из коллекции Екатерины II.

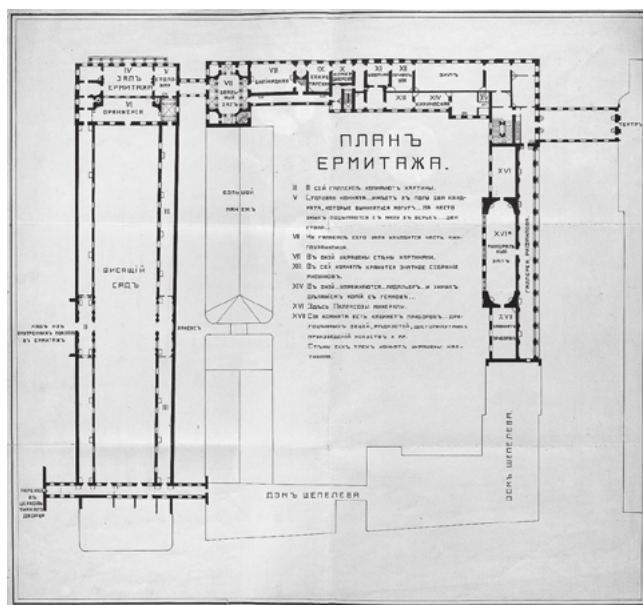
Наиболее известным примером масштабного использования стекла в отделке интерьера и мебели стали проекты, осуществленные в Петербурге по воле Екатерины Великой. Достаточно вспомнить удивительные по красоте смальтовые столы, изготовленные по эскизам Антонио Ринальди в 1769–1779 гг. для стеклярусного кабинета в Китайском дворце Ораниенбаума [7, с. 440–442, №№ 512, 513]. Следующий замысел императрицы был воплощен во дворце Царского села, когда среди ее личных покоев появились два интерьера, в отделке которых цветное стекло (смальта) было преобладающим материалом.

История этого проекта подробно исследована и опубликована И. К. Ботт [2, с. 103–105, 111; 3, с. 103–112]. Это

были Опочивальня и Синий кабинет, который получил за свои весьма небольшие размеры название «Табакерка». В опочивальне, появившейся в 1783 г., стены, двери, падуга и потолок были облицованы пластинами молочно-белого полированного стекла с подложкой из белой фланели для усиления цветового эффекта. На их фоне ярко выделялись 39 тонких колонок из лилового «аметистового» стекла, таких же как камин и двери. Потолок был облицован зеркальными и лиловыми стеклами. В «Табакерке» стены и потолок покрывали пластины синего и молочно-белого стекла, сквозь которые просвечивала серебряная парча-глазет. Отделку этого весьма камерного помещения дополнял мебельный гарнитур из двух табуретов и стола для карточных игр. Их конструктивные детали были полностью покрыты пластинами из стекла.

Еще один «стеклянный» интерьер также был реализован благодаря Екатерине II, когда по проекту И. Е. Старова в Зимнем дворце создавались апартаменты к бракосочетанию великого князя Александра Павловича с принцессой Баден-Дурлахской, нареченной по принятии православия Елизаветой Алексеевной. Их отделка была закончена в 1793 г. Тогда среди покоев молодой супруги появилась Хрустальная опочивальня, представлявшая собой необычайно эффектный интерьер. Он был разделен стеклянной перегородкой, оформленной колоннами и пилястрами розового цвета с бронзовыми базами и капителями, выполненными скульптором Пьером (Петром Петровичем) Ажи. Стоявшая в алькове большая кровать, убранная белым с вышитыми розами штофом, подложенным розовым атласом и белой тафтой, сочеталась с такой же обивкой мебели. Бело-розовый колорит тканей поддерживался аналогичным сочетанием цвета стекла в виде розовых панелей, сквозь которые просвечивали белые стеклянные барельефы. Представление об этом декоре сохранилось лишь в описании, оставленном графом Ф. Головкиным: «...Спальня являла образец элегантности и роскоши. Обивка стен была из белой лионской материи с вышитыми по борту розами; колонны алькова, двери и панели из розового стекла... оправленные в золоченую бронзу с белыми барельефами; они были подложены под эти прозрачные массы и казались плавающими в неопределенном пространстве, выходящем за пределы комнаты...» [цит. по: 9, с. 126].

Хрустальная опочивальня Зимнего дворца была перестроена еще в XIX в. и предметы ее убранства не сохранились. Покои Екатерины в Царском селе погибли в годы Великой Отечественной войны¹. Поэтому особую ценность представ-



Илл. 2. План Большого Эрмитажа и Корпуса Лоджий Рафаэля. 1830-е. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

ляет собой единственный оригинальный столик из убранства «Табакерки», дошедший до нашего времени (Илл.1). Его деревянные ножки и подстолье украшают плакетки синего стекла, а на углах царги расположены белые прямоугольные вставки с подложкой из серебряной парчи². Если проект стола, как и всей отделки интерьера, принадлежит Чарльзу Камерону, то его изготовление было поручено немцу по происхождению Георгу Генриху Кёнигу, информация о творчестве которого за последние десятилетия значительно обогатилась, прежде всего, за счет новых атрибутированных ему произведений. При этом возникли разночтения, касающиеся даты смерти, несмотря на то, что она была определена еще в 2003 г. в статье Ю. О. Каган [6, с. 356].

В настоящее время основные вехи биографии мастера можно обрисовать следующим образом. Георг Генрих (Андре-

ас) Кёниг родился в 1756 г. в оружейном городе Зуле в Тюрингии, где по семейной традиции должен был стать резчиком ружейных лож. Но судьба стала складываться иначе, особенно после того, как он уехал в Вену для обучения гравированию, эмалированию и лепке из воска. В середине 1770-х гг. молодой человек оказался в Петербурге, поселившись на Малой Морской у известного ювелира, эмальера, резчика и галантерейного мастера швейцарца Жана Пьера Адора. В 1777 г. Кёниг вступил в члены цеха иностранных мастеров и полностью связал свою жизнь с российской столицей. Однако спустя некоторое время после приезда в Петербург мастер отправился в Англию (предположительно таких поездок было две) для изучения техники имитации гемм в виде оттисков и отливок на мануфактуре Веджвуда. В 1786 г. Георг Генрих вернулся в Петербург, став специалистом широкого профиля — химиком, резчиком, ювелиром и художником. Почти сразу он получил приглашение князя Григория Александровича Потемкина работать на стекольном заводе, что было особенно привлекательно для мастера возможностями для экспериментаторства. Дальнейшая судьба складывалась довольно успешно. Он создавал множество самых разнообразных изделий, был участником осуществления проектов по оформлению праздников и жилых интерьеров в Зимнем, Царскосельском и Таврическом дворцах [8]. Умер Георг Кёниг в Петербурге, предположительно после 1824 г.

28 февраля 1788 г. по именному указу Екатерины II Кёнига приняли на работу ко двору на жалование 1200 рублей в год от Императорского Кабинета. Это было вызвано желанием самой императрицы, решившей для изготовления копий гемм из своей великолепной коллекции устроить ма-



Илл. 3. Георг Кёниг. Столик из сокровищницы Екатерины II. 1793. Дуб, бук, сталь, медь, смальта, хрусталь, бронза золоченая. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотограф И. Э. Регентова

стерскую непосредственно рядом со своими покоями. Разместили рабочее помещение в здании Старого Эрмитажа на втором этаже, куда в 1784 г. покои Екатерины II были перенесены из-за ремонта личных апартаментов в Зимнем дворце [5, с. 53] (Илл. 2). По описанию Георги помещение выглядело следующим образом: «В особой комнате второго ряда имеющего окошки на двор упражняются придворный медальер Леберехт и химик Кёниг деланием из составов копий с геммов находящихся в кабинетах, часто в присутствии и по предписанию Ея Императорского Величества. Мебель в сей комнате суть один стол, несколько стульев, все потребности для писания, стенные часы и вокруг стоящие семь шкафов с малыми выдвигаемыми ящиками наполненными пастами. В прикосновенной к сей комнате имеет Кёниг горн для делания составов и Леберехт все снаряды для сечения» [4, с. 444]. Сохранился план зданий Эрмитажа 1830-х гг., на котором обозначено место расположения мастерской (на месте нынешнего зала Тициана).

Кёниг работал над созданием самых разных изделий — от ювелирных изделий, слепков с гемм и декоративных ваз до стеновых панелей. А в 1793 г. был изготовлен предмет, который сразу был оценен как уникальный — «стеклянный» столик, украшенный стразами (Илл. 3). Его прямоугольная столешница выполнена из полупрозрачной голубой смальты. Царга (несущая рама, к которой крепятся ножки и столешница) украшена темно-фиолетовыми и голубыми стеклянными пластинами и розетками из белого непрозрачного стекла, оправленными в рамки из золоченой бронзы. Четыре ножки состоят из железных стержней, на которые надеты бронзовые многосоставные гильзы. Каждая ножка украшена ободками, выложенными хрустальными стразами.

После изготовления столик был занесен в инвентарь Эрмитажа, так называемую «опись Лукина»³, со следующей записью — «Стол небольшой четырехугольный бронзовый золоченый на 4 таких же ножках, у которого во фризе по фиолетовому и бирюзовому грунту розетки белого композитного стекла, ножки убраны в три ряда хрустальными на фольге; а подстолье в виде гирлянд обвешено хрустальными подвесками — верхняя доска на столе стеклянная бирюзового цвету — 1. Деланый (Генрихом?) Георгом Кенихом 1793 г.»⁴. Кроме имени автора и даты создания здесь содержатся важные дополнения, касающиеся декора, который включал хрустальные подвески в виде гирлянд, размещенные под царгой. Также сделана пометка о размещении столика — «у редких вещей». В старых документах это необычное помещение встречается под названием «Алмазная» или «кабинет редкостей», представляя собой, по сути, императорскую сокровищницу. Согласно воле императрицы сюда были перевезены из московской Оружейной палаты редкие и драгоценные изделия, принадлежавшие русским царям, а также находились императорские инсигнии. Здесь же, среди прочих художественных шедевров, оказался и столик работы Георга Кёнига.

Опись Лукина является наиболее полным источником при изучении интерьеров Эрмитажа конца XVIII — начала XIX вв. Однако она обладает существенным недостатком — описываемые предметы не были пронумерованы, поэтому в дальнейшем при их перемещении описания для идентификации было недостаточно. В результате со временем история происхождения столика оказалась забыта.

Однако яркие художественные качества этого изделия не могли остаться незамеченными и столик, как одно из достойнейших произведений искусства, был занесен в новую опись драгоценных предметов Эрмитажа, составленную в период с 1909 по 1920 гг. бароном Арминием Евгеньевичем фон Фелькерзамом на основе прежнего инвентаря 1859 г. Столик получил инвентарный номер Э-846. Но теперь в описании отсутствовало как имя автора, так и время создания предмета. В состоянии анонимного изделия столик существовал все последующие годы.

В перечислении декоративных элементов столика, упомянутых А. Фелькерзамом, также отсутствует упоминание о подвесках. Досадные утраты этих выразительных и редко



Илл. 4. Смальтовая плакетка в виде камеи. Элемент декора столика из сокровищницы Екатерины II

встречающихся элементов все же не меняют общего яркого впечатления. Помимо тонкости работы и изящества найденных пропорций он удивляет богатством художественной обработки и ювелирной тщательностью изготовления. Сравнение со столиком из Царского села показывает, насколько разные задачи стояли перед их автором. Если царскосельский по своим пропорциям⁵ был предназначен для использования в жилом интерьере, а его художественное решение выдает почерк архитектора Чарльза Камерона, то эрмитажный⁶, несомненно, создавался как *Kunststück*⁷, изделие для любования и ювелирная диковинка. Его высокие с сильным сужением книзу ножки придают столику особое изящество и, одновременно, ощущение хрупкости. Для изготовления таких опор, с учетом веса столешницы из толстой смальты, дерево не подошло, поэтому автор выбрал железные стержни, оправив их в золоченую бронзу. Удивительна и необычна композиция верхнего сегмента ножек в виде тонких листьев, собранных в пучок, украшенный ободком со стразами. Кончики листьев сверху грациозно расходятся в стороны, создавая иллюзию воздушности. Царга столика украшена двумя одинаковыми стеклянными отливками в виде камей (Илл. 4). Их многофигурная композиция представляет собой изображение греческих богов, заимствованное из нескольких известных в конце XVIII в. гемм. Интересно отметить, что именно эта композиция, но выполненная в 1780-е гг. в виде керамического медальона на фабрике Дж. Веджвуда, украшает шкатулку, изготовленную придворным мебельщиком Екатерины II Х. Мейером⁸. Обращая внимание на одинаковую форму и формат двух медальонов — стеклянного и керамического — логично предположить, что Г. Кёниг, работая над созданием столика и закончив его в 1793 г., воспользовался именно медальоном Дж. Веджвуда. Не исключено, что это было волей самой императрицы, которая часто высказывала свои пожелания мастерам, работавшим при ее дворе.

Столешница и прочие детали из стекла выполнялись на заводе, который к этому времени перешел в статус Императорского стеклянного завода.

Кто был автором художественного решения столика — не ясно. Как не ясно и то, насколько большим было участие в его создании самой императрицы. Пока очевидно то, что появление этого изделия входило или совпадало с планами Екатерины II, которая по образцу западноевропейских монархов организовала музей и сокровищницу и намеревалась преумножать их коллекции. Известно также, что роль государыни в появлении и осуществлении как больших проектов, так и отдельных предметов была основополагающей. Поэтому вполне можно утверждать, что рождение этого уникального предмета, которым занимался Георг Генрих Кёниг, происходило с позволения и, быть может, на глазах у Екатерины Великой.

Примечания:

- ¹ Убранство невиданных по красоте интерьеров планируется к восстановлению в ближайшие годы.
- ² Инв. № ЕД-143-V. Коллекция музея-заповедника «Царское село».
- ³ «Описание украшений по Эрмитажу состоящих из бронзы, каменных пород, фарфору, хрусталей, стекла и дерева...» (так называемая опись Лукина) составлено в период с 1786 по 1811 гг. придворным камердинером Иваном Ивановичем Лукиным.
- ⁴ Архив ГЭ, ф.1, оп. VI, «К», л. 229 об.
- ⁵ Размеры: высота — 76 см, ширина — 82,5 см, глубина — 41,3 см.
- ⁶ Инв. № Э-846. Размеры: высота — 80 см, ширина — 70 см, глубина — 46,5 см.
- ⁷ Уникальное произведение, в котором автор старается максимально проявить разнообразие своих профессиональных возможностей
- ⁸ Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭПР-1533.

Список литературы:

1. Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Изд-во «Рудомино», 2001. 94 с.
2. Ботт И. К. Царскосельская мебель и ее коронованные владельцы. СПб.: Аврора, 2009. 256 с.
3. Ботт И. К. Русская мебель шотландского архитектора. Камерон — для Екатерины Великой // Английский вкус императрицы. Царское село Екатерины Великой: каталог выставки. СПб.: ГМЗ «Царское село», 2019. С. 103–113.
4. Георги И. Г. Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного. В 3 ч. СПб.: При Имп. Шляхетном сухопутном кадетском корпусе, 1794. 757 с.
5. Дединкин М. О. И. Г. Георги. Эрмитаж Ея Императорского Величества // Эрмитаж Ея Величества: каталог выставки. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2014. 319 с.
6. Казан Ю. О. Материалы к истории русской глиптики: Алексей Есаков и Петр Доброхотов // Из истории мирового искусства и культуры. Сборник статей к 75-летию Юрия Александровича Русакова (1926–1995). СПб.: Гос. Эрмитаж, 2003. С. 331–373.
7. М. В. Ломоносов и елизаветинское время. Каталог выставки. СПб.: Изд-во ГЭ, 2011. 595 с.
8. Тройницкий С. Восковая персона Русского Полифема. Предисловие и публикация А. В. Безруковой // Наше наследие. 2014. № 109. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/2014-109.php> (дата обращения 4.04.2020)
9. Эрмитаж. История строительства и архитектура зданий. Под общей редакцией академика Б. Б. Пиотровского. Л.: Стройиздат, 1989. 560 с.
10. Gallo R. Giuseppe Briati e l'arte del vetro a Murano nel XVIII secolo. Venezia: a cura della Camera di Commercio Industria e Artigianato, 1953. 66 p.

References:

- Baudrillard J. *The System of Objects*. London, New York, Verso Publ., 2005. 224 p.
- Bott I. K. *Tsarskoselskaia mebel' i ee koronovannye vladeltsy (Furniture from the Tsarskoye Selo and its Crowned Owners)*. Saint Petersburg, Aurora Publ., 2009. 256 p. (in Russian)
- Bott I. K.; Kaneva M. A. *Russkaia mebel. Istoria. Stili. Mastera (Russian Furniture. History. Styles. Masters)*. Saint Petersburg, Iskusstvo Publ., 2003. 512 p. (in Russian)
- Bott I. Russian furniture of a Scottish architect. Cameron — for Catherine the Great. *Angliyskii vkus imperatrizy. Tsarskoye selo Ekateriny Velikoi (Empress's English Taste. Tsarskoye Selo of Catherine the Great)*. Saint Petersburg, Museum Tsarskoe Selo Publ., 2019, pp. 103–113. (in Russian)
- Dedinkin M. (ed.). *Ermitazh eia Velichestva (Her Imperial Majesty's Hermitage)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Publ., 2014. 319 p. (in Russian)
- Dorigato A. *Le verre de Murano*. Verone. Citadelles et Mazenod Publ., 2003. 400 p. (in Italian)
- Gallo R. *Giuseppe Briati e l'arte del vetro a Murano nel XVIII secolo*, Venezia, Camera di Commercio Industria e Agricoltura Publ., 1953. 66 p. (in Italian)
- Georgi I. *Opisaniie rossiisko-imperatorskogo stolichnogo goroda Sankt-Peterburga i dostoprimechatelnoitei v okrestnostyah onogo (Description of the Russian Imperial Capital Saint Petersburg and Sightseeing in Surrounding Area)*. Saint Petersburg, Land Szlachta infanty corps Publ., 1794. 757 p. (in Russian)
- Guseva N. (ed.). *M. V. Lomonosov i elizavetinskoe vremia (Mikhail Lomonosov and the Time of Elizabeth)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2011. 595 p. (in Russian)
- Guseva N.; Semenova T. *Russian 18th-Century Art Furniture in the Hermitage collection*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2015. 431 p.
- Kagan J. *Gem Engraving in Britain from Antiquity to the Present*. Oxford, The Beazley Archive and Archaeopress Publ., 2010. 495 p.
- Kagan J. O. Materials on the History of Russian Glyptics: Alex Esakov and Peter Dobrohotov. *Iz istorii mirovogo iskusstva i kultury. Sbornik statei k 75-letiyu Iurii Aleksandrovicha Rusakova (1926–1995) (From the History of World Art and Culture. Jury Aleksandrovich Rusakov 75th Anniversary Digest of Articles (1926–1995))*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2003, pp. 331–373. (in Russian)
- Piotrovsky B. B. (ed.) *Ermitazh. Istoriia stroitel'stva i arkhitektura zdanii (Hermitage. History of Buildings Erection and Architecture)*. Leningrad. Stroizdat Publ., 1989. 560 p. (in Russian)
- Piotrovsky M. B. (ed.). *Catherine the Great. An Enlightened Empress. Catalogue*. Edinburgh, NM Enterprise Limited Publ., 2012. 224 p.
- Semenova T. Artifact in Historical Space of the New Hermitage. The Pyramid with Cameos and Showcases for Gems in the Shape of a Pyramid. *Aktualnye problemy teorii i istorii iskusstva (Actual problems of Theory and History Art)*. Vol. 8. Saint Petersburg, Saint Petersburg University Press Publ., 2018, pp. 708–714. <http://dx.doi.org/10.18688/aa188-8-70> (in Russian)
- Semenova T. Christian Mejer, a Marquetry Master from Saint Petersburg. *Furniture History. The Journal of the Furniture History Society*. Volume XLVII. London, Furniture History Society Publ., 2011, pp. 125–150.
- Semenova T. *Istoriya Jermitezha v zerkale vitrin (The Hermitage History in the Reflection of Glass Cases)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2014/ 157 p. (in Russian)
- Svin'in P. P. *Dostoprimechatelnosti Sankt-Peterburga i ego okrestnoitei (Sightseeing of Saint Petersburg and Surroundings)*. Vol. 4. Saint Petersburg, Plavilshchikov Publ., 1821. 195 p. (in Russian)
- Troinitskii S. Russian Polyphemus Wax Person. Foreword and publication by Bezrukova A. *Nasche nasledie (Our Heritage)*, 2014, no. 109. Available at: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/2014-109.php> (accessed: 04.04.2020)
- Zanella V. *Quarenghi Giacomo. Architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti.* Venezia. Albrizzi Editori Publ., 1988. 515 p. (in Italian)

Бондарева Наталья Александровна, кандидат искусствоведения, независимый исследователь. natalbondareva@yandex.ru

Bondareva, Natalya Aleksandrovna, PhD in Art History, independent researcher. natalbondareva@yandex.ru

ИСТОРИЯ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ НА ДОНУ И ПЕРСПЕКТИВЫ ЕЕ ЭКСПОНИРОВАНИЯ

THE HISTORY OF COLLECTING PORTRAIT-PAINTING IN THE DON-RIVER REGION AND THE PROSPECTS OF ITS EXHIBITING

Аннотация. В статье освещаются различные аспекты истории коллекционирования портретной живописи на Дону с момента ее возникновения в середине XVIII в. Впервые с этой стороны рассматривается большой пласт провинциальной культуры и искусства бывших территорий Войска Донского, демонстрирующий как яркое своеобразие, так и общероссийские тенденции. Анализируются различные формы портретных галерей, бытовавших на Дону, а также их постепенное перемещение в коллекции донских музеев. Первая из галерей — семейное собрание рода Ефремовых — стала образцом для фамильных портретных коллекций богатого казачества во второй половине XVIII в., а также источником первой ведомственной галереи атаманских изображений и основой крупнейшей на Дону монастырской коллекции Старочеркасского Ефремовского женского монастыря. Первое музейное портретное собрание — «Галерея донских военных деятелей» — начало формироваться в 80-е годы XIX в. при организации Донского музея, открывшегося в Новочеркасске в 1899 г. Оно включило в себя произведения из семейных портретных галерей, переданные в музей по просьбе первого директора Х. И. Попова, а также копии, заказанные для экспозиции. После 1917 г. в донские музеи переместилось большое количество портретов из домов уехавших богатых казаков, различных учреждений, монастырей. Более подробно автор останавливается на художественном собрании Новочеркасского музея истории донского казачества, ставшего уникальным примером сосредоточения великолепных образцов провинциального и столичного портрета. К сожалению, на сегодняшний день эта часть музейного собрания не имеет достойного экспонирования. Это касается, в первую очередь, произведений из донских портретных галерей, что затрудняет как знакомство с местными художественными традициями, так и их изучение.

Ключевые слова: донской портрет; портретная галерея; музейное собрание; провинциальное искусство; Донской музей; местные художественные традиции.

Abstract. The focus of the paper is on the different aspects of the history of collecting portrait-painting in the Don River region since the middle of the 18th century. At that time, this art firstly appeared in the Don region. For the first time, the author analyzed a significant layer of provincial Russian culture and art in this context. The culture of the former Don Cossack Host territories demonstrates both national Russian traditions, and individual traits. The author examined different types of portrait galleries that existed in the Don region and the history of their transmission to the collections of the Don museums. The first gallery — the family collection of the Efremovs — in the second half of the 18th century, became a pattern for other rich Cossack families in gathering their own collections. Later the Efremovs' gallery was a basis for the Starocherkassky Efremovsky nunnery's collection (the largest monastery gallery in the Don region), as well as the source of paintings for the first ministerial gallery of the hetmans' portraits. The first museum collection of portraits was founded in the 1880s as a part of the future Don Museum. Opened in Novocherkassk in 1899, it was called "The Don Combat leaders' gallery". It included both original items, given to the museum by the request of its first director Kh. I. Popov, and copies, specially made for this gallery. Many portraits from the abandoned rich Cossack houses, monasteries, and different institutions came to the Don museums after the 1917 revolution. The author paid the main attention to the funds of the Novocherkassk museum of the Don Cossack Host's history — a unique gathering of brilliant examples of provincial and metropolitan portraiture. Unfortunately, today this part of the collection is not fully at a display. First of all, it concerns the paintings from the Don-region portrait galleries. This fact prevents getting acquainted with local artistic traditions and studying them.

Keywords: the Don-region portrait paintings; portrait gallery; museum collection; provincial art; the Don Museum; local artistic traditions.

История коллекционирования портретной живописи на Дону начинается с появления у богатой казачьей верхушки первых фамильных галерей в середине XVIII в. Они знаменуют возникновение светского изобразительного искусства на донских территориях и наглядно иллюстрируют процессы становления художественных традиций. Портреты самой известной семейной коллекции — галереи рода Ефремовых — определяют основную проблематику изучения донского портрета XVIII – начала XIX вв. в исследованиях П. А. Белецкого, И. П. Гуржиевой и М. Е. Соколенко, Н. А. Бондаревой, А. А. Карева, А. А. Коноваловой [2; 3; 5; 6; 9–12; 16]. Среди работ последних лет особенно хочется выделить статьи А. А. Карева,

которые углубляют и уточняют контексты донского портретного искусства XVIII в. как на стадии возникновения, так и дальнейшего существования. Галерея рода Ефремовых соединила на начальном этапе разные по типологии и качественным характеристикам произведения и определила впоследствии состав других форм донских портретных собраний. История коллекционирования портретной живописи на Дону, которая начинается с ее появлением, не рассматривалась как тема самостоятельного исследования, но, на наш взгляд, заслуживает отдельного разговора. Ее актуальность обусловлена не только расширением наших знаний о прошлом отечественной культуры, но тесно связана с современным ее состо-



Илл. 1. Неизвестный художник. Портрет войскового атамана Даниила Ефремовича Ефремова. 1752–1753. Холст, масло. 210х126 см. Новочеркасский музей истории донского казачества. Опубликовано в: [5, с. 89]

янием и перспективами изучения донского портретного искусства в будущем.

Семейная галерея стала первой формой коллекционирования портретной живописи на Дону в силу местной культурной специфики. Монастыри, тесно связанные с донской историей, здесь появляются поздно — в конце XVIII в. Существовавшие до этого времени Никольский и Троицкий монастыри (с конца XVI в.), расположенные вблизи русских границ, служили последним прибежищем состарившимся казакам [17, с. 130], и неизвестно, имели ли портретные собрания. Упоминание об одной из первых монастырских коллекций портретов мы встречаем у В. В. Часовникова, посетившего Кременский монастырь с целью сбора исторических сведений. Он писал в 1887 г.: «В покоях игумена я видел несколько портретов духовных лиц и светских лиц; из них более древний и более интересный портрет полковника В. И. Перфилова, умершего в 1786 году» [29, с. 25]. В данном случае мы имеем дело с портретом, выполнявшим ктиторские функции, поскольку В. И. Перфилов поставил в 1783 г. всю церковную утварь и иконы в данный монастырь [29, с. 25]. Первый известный портрет семейной галереи, основанной атаманом Даниилом Ефремовичем Ефремовым в середине XVIII в., также связан с традицией ктиторского портрета ближайших к Дону территорий. Парадный портрет Д. Е. Ефремова написан как свободная копия его портрета 1752 г. для Успенско-

го собора Киево-Печерской Лавры, ктитором которой он являлся. Впоследствии галерея пополнялась портретными изображениями его родственников — сына Степана, невестки Меланьи Карловны, внуков и так далее. Большую роль в ее создании сыграл факт предпочтения Д. Е. Ефремовым Киева и Киево-Печерской Лавры как мест паломничества. Именно этот атаман положил начало изменению бытовых и вкусовых предпочтений богатого казачества, начиная с обустройства жилища и кончая введением новых развлекательных форм проведения досуга. Л. М. Савелов, отмечая влияние Д. Е. Ефремова на внутреннюю жизнь казаков и их быт, писал, что последний «устраивал различные увеселения, привлекая на них старшин с их семьями; с его времени казачки начали уже открыто появляться на мужских сборищах, хотя женщина все еще не считалась равноправной и должна была везде уступать место мужчинам. При Ефремове появились впервые на Дону экипажи, у самого атамана завелись коляски и возки. На Дону началась роскошь, стал образовываться высший класс, старшинский» [25, с. 47]. Естественно и не случайно обращение этого класса, сохранявшего в середине столетия почти все черты самобытной донской культуры, к образу жизни богатого украинского казачества, опиравшегося на мировоззренчески близкую и более продолжительную по времени существования традицию.

Г. Левитский в книге «Старочеркасск и его достопримечательности», описывая одно из имений Ефремовых — Красное урочище, находившееся в пяти верстах от первой донской столицы — Черкаска, сообщил: «При невестке его (Д. Е. Ефремова — Н. Б.) вдовствующей полковнице Авдотье Иакимовне Ефремовой, умершей в 1850 году, был в Красном двухэтажный дом с роскошною беседкою в саду. В доме ее была фамильная портретная галерея...» [20, с. 38]. На основании этого И. П. Гуржиева и М. Е. Соколенко утверждают, что там же она была основана в первой половине XVIII в. [5, с. 87], чему подтверждений нет. С начала 1750-х гг. Д. Е. Ефремов активно обустроивал свое подворье в центре Черкаска как атаманскую резиденцию. В 1756–1761 гг. на подворье строилась домовая Донская церковь и параллельно возводился большой усадебный дом [18, с. 56, 60]. Датированный 1752 г. киевский портрет Д. Е. Ефремова предполагает примерную датировку его донского варианта. А. Лазаревский указывал на существовавшую традицию написания портрета «в нескольких списках, из которых одни оставались в доме, а другие помещались в церквях и монастырях» [19, с. 338]. Изображения атамана вполне укладываются в эту традицию. Портрет Д. Е. Ефремова для семейной галереи (НМИДК, илл. 1), скорее всего, создавался на Дону, поскольку, в отличие от киевского портрета, в нем очень точно изображены символы атаманской власти, не покидавшие этих территорий. Д. Е. Ефремов отказался от атаманства в пользу сына Степана в 1753 г. [14, с. 30], поэтому, возможно, донской портрет был создан вслед за киевским. Исходя из датировок, он, если и находился в Красном урочище, то недолго, заняв почетное место в главном здании атаманской резиденции на Ефремовском подворье. Упоминание Г. Левитского связано с историей собрания уже в XIX столетии. На наш взгляд, логично предположить, что галерея была перевезена в Красное урочище из главного Ефремовского особняка перед тем, как там в 1837 г. был основан женский монастырь [14, с. 61], а после смерти полковницы в 1850 г. портреты вернулись обратно на свое место, завещанные монастырю как памятнику славному роду Ефремовых. В новом качестве они дополнили монастырскую галерею. Посетивший обитель в 1884 г. И. П. Попов описывает многие портреты семейства Ефремовых, находившиеся в покоях настоятельницы игуменьи Иннокентии [23, с. 13–17], в том числе сохранившиеся доныне. Кроме того, он перечисляет царские изображения, украшавшие стены приемной настоятельницы. Судя по всему, они также происходили из художественного собрания Ефремовых и попали в монастырь после 1850 г. В 1848 г. Ефремовский особняк сильно пострадал при пожаре в монастыре, уцелел лишь непарадный нижний этаж [20, с. 14]. Монастырская коллекция могла погибнуть. Тем не менее И. П. Попов видел «много портретов русских государей и государынь прошлого столетия» [23, с. 13]. Среди сохранившихся портретов этой части монастырской галереи особенно интересны четыре произведения разного художественного достоинства, подписанные на обороте как работы А. П. Антропова и датированные 1761 г. Это изображения «Императрицы Елизаветы Петровны», «Анны Карловны Воронцовой», «Великой княгини



Илл. 2. Неизвестный художник. Портрет донского бригадира Тимофея Федоровича Грекова. После 1794. Холст, масло. 128х94 см. Новочеркасский музей истории донского казачества. Опубликовано в: [5, с. 94]

Екатерины Алексеевны» и «Петра II» (все в НМИДК). Рентгенографические исследования показали, что это копии с известных оригиналов (две из них очень хорошие), сделанные, судя по дате, как бы по одному заказу. Это позволило И. П. Гуржиевой и М. Е. Соколенко сделать предположение, что автором заказа был Степан Данилович Ефремов, войсковой атаман с 1753 по 1772 г. [28, с. 130], ездивший в Петербург в 1761–1762 гг. Они также считали, что написанный в этом же году А. П. Антроповым «Портрет Ф. И. Краснощекова» из Государственного Русского музея является на самом деле портретом С. Д. Ефремова [5, с. 89]. Это предположение подтверждал, в свое время, сотрудник музея Б. А. Косолапов, проводивший иконографическую экспертизу известных изображений С. Д. Ефремова. В таком случае гипотеза о заказе портретов царствующих особ для галереи Ефремовых выглядит еще более правдоподобной. В художественном собрании Новочеркасского музея истории донского казачества, наряду с «антроповскими» портретами, хранятся многочисленные изображения членов императорской фамилии, входившие в официальную часть донских портретных собраний.

Фамильная часть первой донской портретной галереи на начальном этапе фиксирует современное состояние семьи и естественным путем — с течением времени — превращается в галерею предков. В ней отсутствует родовой снобизм польских портретных собраний с вымышленными основателями рода [27, с.15, 23, 131]. В конце XVIII столетия в составе донских галерей появляются эпитафийные портреты, умножающие память о реальном героическом прошлом семьи. Изображения очень разные. «Портрет донского бригадира Т. Ф. Грекова» (НМИДК, илл. 2), написанный после его смерти в 1794 г. (имя изображенного и дата смерти указаны в верхней части полотна), создан в традициях старшинского портрета второй половины XVIII в., восходящих к портрету атамана Д. Е. Ефремова. Но есть и другие примеры — «Портрет войскового старшины И. Ф. Платова (отца графа М. И. Платова)» (НМИДК, илл. 3) написан в XIX в. «под старинный портрет» художником, имеющим академическую выучку и не скрывающим этого. Такой

заказ мог поступить как от потомков изображенного, так и от учреждения, создающего свою портретную коллекцию.

Таким образом, по структуре донская фамильная галерея второй половины XVIII в. аналогична русскому дворянскому портретному собранию этого времени [10, с. 1]. Однако есть отличия — в них чрезвычайно мало численны женские изображения. На это также указывает А. А. Коновалова [16]. Появление женских портретов, как правило, приходится на начало XIX в., исключая единичные примеры, такие как «Портрет Меланьи Карповны Ефремовой» (НМИДК, илл. 4) — жены войскового атамана С. Д. Ефремова, личности яркой и неординарной. Дело в том, что семейная жизнь на Дону приобрела достойный статус лишь в конце XVII в. [8, с. 26]. В первой половине XVIII в. главным лицом в совершенном брачном обряде стала, наконец, церковь. Однако еще в 1745 г. Елизаветой Петровной на Дон была послана грамота, в которой казакам запрещалось «жениться о живых жен и больше четырех раз» [8, с. 26]. Постепенно казачка превращалась из пленницы-рабыни в хранительницу и защитницу домашнего очага. Особенно этот процесс ускорился в XVIII в. По словам С. Ф. Номикосова, «в силу особенностей военного быта на Дону исторически выработывался особенный тип женщины — неустанной труженицы, смело и энергично принимающей на себя все труды мужчины, всюду поспеваящей и все делающей успевающей» [цит. по: 8, с. 28]. Среди жен богатых казаков таковой — выступавшей наряду с мужем во всех делах — зарекомендовала себя первой именно Меланья Карповна. Портрет ее невестки — Авдотьи Акимовны (НМИДК, илл. 5), который рассматривают в рамках донской живописи второй половины XVIII в., создавался изначально как фундаторское изображение. Вполне разделяя мнение А. А. Коноваловой [16], что его появление связано с деятельностью изображенной по открытию Ефремовского женского монастыря, хочется уточнить временные рамки



Илл. 3. Неизвестный художник. Портрет войскового старшины Ивана Федоровича Платова (отца графа М. И. Платова). Первая половина XIX в. Холст, масло. 98х69 см. Новочеркасский музей истории донского казачества



Илл. 4. Неизвестный художник. Портрет Меланьи Карповны Ефремовой. Середина XVIII в. Холст, масло. 128x79 см. Новочеркасский музей истории донского казачества. Опубликовано в: [5, с. 91]

создания портрета. На наш взгляд, это начало XIX в., поскольку хлопоты по обустройству монастыря относятся к 1831–1837 гг. [14, с. 93]. Портреты в полный рост четы Ефремовых видел в покоях настоятельницы И. П. Попов в 1884 г. [23, с. 14; 5, с. 93]. Широким официальным признанием роли донской женщины в семье следует считать письмо атамана Войска Донского М. И. Платова, с восхищением и признательностью благодарившего казачек за терпение, мужество и стойкость, проявленные в период Отечественной войны 1812–1814 гг. Началом XIX в. можно датировать многие женские изображения, входившие в фамильные портретные галереи, в том числе написанные в качестве парных портретов к изображению мужа. Как правило, они уже следуют столичным образцам и демонстрируют смену художественных предпочтений у заказчиков. В портрете Авдотьи Акимовны автор, наоборот, следует типологической схеме прошлого столетия, аналогичной портрету ее супруга и портрету М. К. Ефремовой. В этом же ключе, скорее всего, в начале XIX в. выполнены еще несколько женских изображений — «Портрет Ульяны Алексеевны Ефремовой» (СИАМЗ) и «Портрет донской казачки» (СИАМЗ).

«Портрет А. А. Ефремовой», парный к портрету мужа — Д. С. Ефремова (НМИДК, илл. 6), — единственное на Дону, известное на сегодняшний день, женское изображение в полный рост. Данные парные портреты, а также «Портрет М. К. Ефремовой» позволяют остановиться подробнее на вопросах авторства произведений, входивших в первую портретную галерею. Во вступительной статье к каталогу «Донской парадный портрет XVII–XIX вв.» И. П. Гуржиева и М. Е. Соколенко пишут следующее: «Единство

живописного метода и образного строя портретов жены Степана Даниловича — Меланьи Карповны, четы Даниила Степановича и Авдотьи Акимовны Ефремовых, полковника Василия Ивановича и его брата Алексея Ивановича Иловайских выявляет руку одного мастера. Это предположение подтвердили химико-технологические исследования и искусствоведческий анализ» [6, с. 2]. Мы не знаем, что подразумевали авторы под химико-технологическими исследованиями, поскольку сведений об их проведении в соответствующих научных учреждениях и указаний на таковые в реставрационных паспортах нет. Что касается искусствоведческого анализа, то даже поверхностное сравнение перечисленных произведений, исключая портреты братьев Иловайских, делает очевидным разное авторство полотен, а более детальное рассмотрение значительно разделяет их хронологически. Ранее авторы каталога предполагали, что портрет М. К. Ефремовой написан к свадьбе 1755 г., поскольку Меланья не имеет на руке обручального кольца [5, с. 91]. Однако на безымянном пальце правой руки атаманши художник изобразил перстень круглой формы, который вполне мог играть роль обручального. В любом случае Меланья Карповна изображена на портрете достаточно молодой. По «исповедным росписям» 1760, 1774 и 1789 гг. ей, соответственно, 25, 44 и 58 лет [14, с. 32, 44, 45]. Следовательно, она родилась между 1730 и 1735 гг., и портрет мог быть написан как к свадьбе, так и позже — в 60-е годы XVIII в. Сын Меланьи Карповны — Данила Степанович — только родился около 1758 г. (умер в 1809 г.) [14, с. 32, 44, 49]. Представить, что его портрет, где он изображен в солидном возрасте, писал один и тот же художник, что и портрет матери, на наш взгляд, невозможно. Исходя из того, что Данила Степанович изображен в мундире казачьего полковника Атаманского полка [5, с. 93], хронологические рамки возникновения портрета можно обозначить с конца 90-х гг. XVIII в. по 1801 г., когда была введена иная казачья форма [8, с. 40]. Портрет А. А. Ефремовой выполнен, на наш взгляд, позже, «под портрет мужа» и явно другим художником, имевшим более профессиональную с точки зрения академических норм выучку. Автор создал по общим характеристикам стилизованное под портрет супруга произведение, но выдал себя в деталях. Единством художественного метода, силой и искренностью образного решения поражает, прежде всего, «Портрет Д. С. Ефремова». Художник уверенно работает в рамках барочного портрета-памятника, опиравшегося на украинские художественные традиции. Перед нами чрезвычайно яркий образ «человека сражающегося», от которого не отвлекает во многом условный художественный язык провинциального мастера. Рассматривая «Портрет А. А. Ефремовой», мы вообще не можем говорить о каких-либо личностных характеристиках, поскольку костюм, атрибутика явно главенствуют. Маловыразительное лицо и яркое платье выполнены нарочито «иконописно», а маленькие руки с веером, нижние части рукавов, меховая опушка на шапке — с умелым использованием светотеневой моделировки. Великолепен по своей живописности декоративный букет, украшающий шапку модели. Формально-стилистические контрасты в живописном строе полотна позволяют предположить, что художник выполнял произведение согласно четко обозначенным требованиям заказчика и, скорее всего, имел перед собой эталонные образцы — в данном случае «Портрет М. К. Ефремовой» и «Портрет Д. С. Ефремова». Определенно разнятся технологические приемы в обоих портретах, что подтверждает совершенно иной в обоих случаях характер кракелюр. На наш взгляд, все три портрета Ефремовых являются работами разных живописцев, искренне или согласно требованиям заказчика следовавших одной стилистически-типологической схеме.

Из перечисленных И. П. Гуржиевой и М. Е. Соколенко изображений, приписанных одному художнику, явные аналогии в живописной манере обнаруживают лишь портреты братьев Алексея Ивановича и Василия Ивановича Иловайских (НМИДК). Они самые архаичные и технически несовершенные в этой группе. «Портрет В. И. Иловайского» в 80-е гг. XIX в. также находился в составе монастырской галереи в Старочеркасске [23, с. 14]. Может быть, полотна были выполнены по одному заказу, исходившему от рода Иловайских, а попадание в монастырскую галерею объясняется тем, что Ульяна Алексеевна Ефремова — урожденная Иловайская. Она могла передать часть фамильной коллекции в монастырь. Вполне возможно, что это работы местного художника-иконописца. В атаманском портрете А. И. Иловайского мы, опять-таки,

видим точное воспроизведение символов атаманской власти того периода, хранившихся исключительно на Дону. Вопрос авторства большинства донских портретов второй половины XVIII в. на сегодняшний день остается открытым. Оно разнородно и требует дальнейших исследований. Заинтересованность в собственных художественных силах на Дону была. При атамане А. И. Иловайском были посланы для обучения в Петербургскую Академию художеств два проявивших способности к живописи донских казака — Андрей Жданов и Флор Фомин (Репнин-Фомин) в 1791 и 1795–96 гг. [15, с. 69, 166]. Однако на Дон после обучения они не вернулись.

Первым известным художником, обосновавшимся на Дону, стал получивший академическое образование Ефим Васильевич Копылов (РГИА. Ф. 733. Оп. 49. Д. 40. Л. 17). В 1805 г. он был определен Училищным комитетом Харьковского университета преподавателем рисования в Черкасскую гимназию. В музее истории донского казачества хранятся две пары замечательных семейных портретов, подписанных художником: Петра Васильевича (илл. 7) и Марии Васильевны Суворовой 1816 г. и четы Ханженковых 1818 г. — Петра Егоровича (Илл. 8) и Марии Алексеевны (Илл. 9). При тщательном изучении полотен этого периода из собрания музея, думается, можно найти больше работ этого мастера. После 1814 г., когда ему на смену прислали другого преподавателя в гимназию (РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2441. Л. 3), судя по датировкам подписных изображений, он работал, в основном, для портретных галерей.

Известны факты включения в донские семейные собрания портретов, написанных на стыке жанров, имеющих отношение к семейной истории. Например, В. В. Часовников, сообщая в 1887 г. о посещении дома Н. А. Себрякова в деревне Кобылинки, писал: «В зале дома Николая Алексеевича мне пришлось видеть четыре картины батального содержания, с надписями. Вот одна из них: «Разбитие Войска Донского Полковником Василием Себряковым близ селения Тес-базар партии Бендерских турок под командою Бенде, коменданта Гаджи-Али-Мемет-Ати в Молдавии 1789 г. февраля 19 дня»» [30, с. 16]. В экспозиции Новочеркасского музея истории донского казачества, посвященной Отечественной войне 1812–1814 гг., находится батальное полотно «Атака Лейб-гвардии казачьего полка под Лейпцигом в 1813 году» работы художника Бехлина 1845 г. В центре картины на коне, в пылу атаки изображен командир полка граф В. В. Орлов-Денисов. Подобное полотно могло также украшать семейную портретную галерею.

В XIX в. на Дону формируются ведомственные портретные собрания. В одном из первых, находившемся в Войсковом правлении, построенном в 1844 г. [18, с. 96], мы встречаем «Портрет Александра I» (конный) работы Ф. Крюгера и «Портрет войскового атамана Степана Ефремова» [28, с. 131]. Возможно, до Войскового правления некоторые полотна находились в Войсковой канцелярии, но пока упоминаний об этом не обнаружено, хотя серия атаманских изображений второй половины XVIII в. по характеру и форме изображения вполне ведомственная и могла там храниться. После сооружения в 1863 г. Атаманского дома (дворца) там была отведена специальная зала для портретного собрания. Вот как ее описывает И. П. Попов в 1893 г.: «Богатое собрание портретов выдающихся деятелей Дона, преимущественно военных, имеется в зале атаманского дома. Портреты писаны масляными красками и изображают атаманов прошлого и настоящего столетий и выдающихся донских генералов. Обращают на себя особенное внимание портреты: войсковых атаманов Данила и Степана Ефремовых и один женский портрет. Атаманы Ефремовы пользовались особенно известностью на Дону по своему влиянию и богатству. Вышеупомянутые портреты изображают атаманов во весь рост, в старинных казачьих костюмах. Атаманы одеты в парчовые кафтаны» [22, с. 38]. Интересно было бы проследить пути перемещения в главные ведомственные галереи на Дону портретов из семейных и монастырских собраний. Часть полотен из галереи Ефремовых, например, в очередной раз поменяла местонахождение. Кроме того, видимо, в результате призыва разместить в галереях изображения наиболее прославившихся донских военных деятелей в XIX в. появляются копии знаменитых портретов. Портрет атамана С. Д. Ефремова в полный рост (СИМЗ) сохранился только в копии XIX в. для Войскового правления; в музее донского казачества хранится копия портрета Д. Е. Ефремова; есть вторые варианты — атаманского портрета В. П. Орлова (ГЭ), донского бригадира Т. Ф. Грекова (ГИМ).



Илл. 5. Неизвестный художник. Портрет Авдотьи Акимовны Ефремовой. Первая половина XIX в. Холст, масло. 192х94 см. Новочеркасский музей истории донского казачества. Опубликовано в: [5, с. 92]

Вторым этапом и формой коллекционирования портретной живописи на Дону стали музейное строительство и музейное собрание. В 1899 г. в г. Новочеркасске был открыт Донской музей, формирование коллекций которого начинается раньше — с 80-х годов XIX столетия. Основу художественного собрания музея, в силу его специфики, составила портретная коллекция. Первый директор Донского музея Харитон Иванович Попов сразу же после его создания разослал письма представителям знатных донских родов с просьбой присылать в музей биографические данные и портреты своих знаменитых предков. Так в музее начала формироваться «Галерея донских военных деятелей». В Государственном архиве Ростовской области, в архиве Новочеркасского музея истории донского казачества хранится обширная переписка по этому поводу. Передали в музей портреты и мемориальные вещи в 1901 г. потомки В. В. Орлова-Денисова (ГАРО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 533. Л. 1-3), в 1912 г. внук Суворовых и Золотарева (Арх. НМИДК. Ед. хр. 16373/6296), подарил портрет С. А. Карпина его племянник (ГАРО. Ф. 699. Оп. 1. Д. 29. Л. 1). Кроме того, заказывались недостающие, по мнению директора, портреты, чаще всего копии с известных произведений, хранящихся в соседних собраниях (ГАРО. Ф. 301. Оп. 8. Д. 2315. Л. 182). Из поступивших портретов впоследствии была выделена «Галерея портретов жен героев 1812 года», содержащая интереснейшие произведения. В 1919 г. большая часть портретов из Донского музея была вывезена белоказаками за границу. Вместе с ними увезена также коллекция воинского портрета из Атаманского дома, поступившая в музей, видимо, в 1918 г. Однако в 1920 г. Донской музей пополнили художественные ценности, кон-



Илл. 6. Неизвестный художник. Портрет полковника Даниила Степановича Ефремова. Фрагмент. Конец XVIII в. Холст, масло. 210х126 см. Новочеркасский музей истории донского казачества. Опубликовано в: [6, с. 12]



Илл. 7. Е. В. Копылов. Портрет Петра Васильевича Суворова. 1816. Холст, масло. 89,5х71 см. Новочеркасский музей истории донского казачества. Источник: the-morning-spb.livejournal.com

фискованные из домов бежавших богатых казаков, переданные из гостиниц, ломбарда, комиссионных магазинов. В этом же году поступили в музей коллекции из Старочеркасского Ефремовского монастыря. Почти сразу же после освобождения Новочеркасска (в апреле 1920 г.) было опубликовано обращение Новочеркасского исполнительного комитета «О собирании и взятии на учет художественных и исторических ценностей». При отделе народного образования была создана Секция охраны памятников искусства и старины. Тетради с отчетами секции, хранящиеся в архиве Новочеркасского музея истории донского казачества (Арх. НМИДК. Ед. хр. 1329, 1333), воссоздают день за днем обширную работу по выявлению и сосредоточению художественных произведений в музейном собрании. Устраивались даже субботники по переносу этих предметов в музей [26]. Таким путем поступила ценнейшая художественная коллекция бывшего войскового атамана М. Н. Граббе, включавшая в себя большое количество портретов. Она стала основой всего художественного отдела музея в предвоенный период.

Граф М. Н. Граббе, назначенный атаманом в 1916 г. [7, с. 96], пробыл на этом посту всего пять месяцев. Его семья переехала на Дон из Петербурга и привезла с собой фамильную картинную галерею. М. Н. Граббе был женат на С. И. Всеволожской — дочери директора Императорского Эрмитажа И. А. Всеволожского. Она владела частью семейного собрания, куда входили произведения искусства западноевропейских и русской школ. Портретная коллекция являлась результатом векового собирательства. Всеволожские были в родстве с Волконскими, Трубецкими, Торсуковыми, Кикиными, Салтыковыми. Особенно ценной частью коллекции являются портреты первой половины XIX в., знакомящие нас с первоклассными работами выдающихся столичных мастеров. Многие из них часто фигурировали в каталогах крупнейших портретных выставок в конце XIX — начале XX вв. Одним из лучших полотен коллекции является «Портрет П. А. Кикина», созданный В. Л. Боровиковским около 1814 г. (Илл. 10). Т. В. Алексеева называет данное произведение среди бесспорных работ В. Л. Боровиковского, местонахождение которых неизвестно [1, с. 368]. Попав на Дон и осев в хранилищах Донского музея, портрет незаслуженно и надолго исчез из поля зрения специалистов. В 80-е гг. прошлого века проведены рентгенографические исследования полотна, подтвердившие оригинальность произведения. Датируется оно последним годом военной службы П. А. Кикина — сразу же после возвращения из Парижа в 1814 г. он подал в отставку, получив до этого чин бригадного генерала [4, с. 119]. Великолепный образ воина — героя Отечественной войны 1812–1814 гг. — воплотил В. Л. Боровиковский в этом портрете. Среди утерянных работ В. Л. Боровиковского Т. В. Алексеева называет еще три портрета с пометками, что их копии находились в собрании И. А. Всеволожского: Е. В. Торсуковой 1795 г., А. А. Торсукова, С. Г. Волконской 1801 г. [1, с. 347, 356]. Пастельные копии этих произведений сохранились и находятся в Новочеркасском музее. Среди лучших портретов коллекции Всеволожских несколько изображений жены П. А. Кикина Марии Ардалионовны (урожденной Торсуковой): «Портрет М. А. Торсуковой» 1811 г., атрибутированный в издании великого князя Николая Михайловича «Русские портреты XVIII и XIX столетий» как работа Никола Куртейля [24, № 46]; ее портрет и портрет отца — А. А. Торсукова — работы Томаса Лоуренса, как обозначены они на выставке «Русская портретная живопись за 150 лет» [21, с. 65]; копия портрета М. А. Кикиной с работы П. Соколова 1821 г. Ряд живописных произведений пока не атрибутирован, но происхождение их из коллекции Всеволожских очевидно. Великолепны графические листы с парными портретами работы А. Молиари 1808 г., акварельный «Портрет Софьи Ивановны Всеволожской» 1821 г. П. Соколова, заявленный в каталоге Историко-художественной выставки русских портретов в Таврическом дворце 1905 г. как собственность Софьи Ивановны Граббе [13, с. 83, № 2193]; очень интересен «Портрет семьи Всеволожских (Всеволод Андреевич, Елизавета Никитична, урожденная Бекетова, и дети: Никита, Александр, Мария)» работы Буальи, также не раз выставившийся до 1916 г. [21, с. 22]. Из этого краткого перечисления наиболее интересных работ из семейного собрания Всеволожских видно, насколько оно богато и разнообразно представляет русское столичное искусство XIX в. и какой ценной частью художественного собрания Новочеркасского музея истории донского казачества является. Сохранился любопытный документ



Илл. 8. Е. В. Копылов. Портрет Петра Егоровича Ханженкова. 1818. Холст, масло. 109х88 см. Новочеркасский музей истории донского казачества. Опубликовано в: [5, с. 98]



Илл. 9. Е. В. Копылов. Портрет Марии Алексеевны Ханженковой. Около 1818. Холст, масло. 105х86,5 см. Новочеркасский музей истории донского казачества. Опубликовано в: [5, с. 95]

1920 г. с оценкой художественного отдела Донского музея: «Что же касается вообще художественного отдела, то он характеризуется произведениями большей частью старых школ и мастеров, имеющих в подлинниках, так и в хороших копиях. Каждая из школ, начиная с 16 по 18 (век – Н. Б.) представлена более или менее полно. Что же касается новых течений в искусстве, то современная живопись и между прочим передвижники совершенно отсутствуют в Отделе, что не дает ему известной полноты и законченности» (Арх. НМИДК. Ед. хр. 16474/6397). Такую законченность художественное собрание музея обретет лишь в послевоенные годы, когда в него волеется коллекция картин известного художника-передвижника, уроженца Дона, Николая Никаноровича Дубовского. На основании документов и писем Н. Н. Дубовского о предназначении его личной коллекции Новочеркаску она была передана Государственным Русским музеем в музей истории донского казачества в 1945–1947 гг. В 1946 г. в Новочеркасск возвратилась часть донских ценностей, вывезенных белоказаками в 1919 г. и осевших в Пражском национальном музее. Главное место среди них занимали портреты донских военных и государственных деятелей. Существенно обогатили собрание музея послевоенные поступления коллекций произведений художника И. И. Крылова и основателя советской батальной живописи М. Б. Грекова, в которых также был представлен портретный жанр.

Поступления 40-х гг. прошлого века придали художественному собранию музея истории донского казачества и портретному собранию в частности хронологическую целостность и полноту; а реставрационные работы 80-х гг. дали возможность не только знакомить с историей русской и западноевропейской живописи, но и вести разговор о донских художественных традициях, начиная с середины XVIII в. Таким образом, художественное собрание Новочеркасского музея истории донского казачества само по себе является уникальным документом истории коллекционирования портретной живописи на Дону, имеет богатейший и разнообразнейший потенциал показа различных художественных традиций, обладает великолепными коллекциями столичного и провинциального портретного искусства. Самостоятельный характер его формирования, преемственность форм коллекционирования, ког-



Илл. 10. В. Л. Боровиковский. Портрет Петра Андреевича Кикина. Около 1814. Холст, масло. 62х46 см. Новочеркасский музей истории донского казачества. Источник: novochmuseum.ru

да различного рода портретные галереи постепенно становились частью художественного собрания Донского музея, привели к отсутствию аналогов его коллекциям в других донских музеях. Однако уникальная коллекция до сих пор выставляется лишь фрагментарно.

Большие надежды, связанные с ее экспонированием, возлагались на решение о передаче Новочеркасскому музею истории донского казачества бывшего Атаманского дома (дворца). Интерьеры здания давали возможность реконструкции одной из ведомственных портретных галерей и экспонирования остальной части художественного собрания в сопоставлении столичной и местной художественных традиций. Частично восстановленная монастырская портретная галерея в Старочеркасском историко-архитектурном музее-заповеднике в бывшей Ефремовской усадьбе и портретное собрание Атаманского дома в Новочеркасске явились бы экспозициями, возвращающими нас к истокам коллекционирования на Дону и знакомящими с вариантами картинных галерей, здесь бытовавших. Портретная часть коллекции Всеволожских, в свою очередь, была бы примером семейной

галереи столичного толка, представляя вкусовые предпочтения русского дворянства и высокопрофессиональное искусство. В результате из возможного в Атаманском доме осуществили только реконструкцию портретной галереи донских военных деятелей в главном зале, в остальных залах пошли по пути создания интерьерных композиций, где использованы, в основном, портреты царствовавших особ и собрание Всеволожских в качестве декорации. К ним, зачастую, и не подойти, поскольку выставлены ограждения на весь зал. Самых ярких и самобытных донских портретов второй половины XVIII – первой половины XIX вв., кроме атаманских изображений, нет в экспозиции. Переосмысление места провинциального искусства в отечественном художественном наследии не нашло отражения в новых экспозициях Атаманского дворца. Посетитель музея лишен возможности в полной мере видеть, изучать и гордиться сохранившимися и возрожденными памятниками культуры. Вопрос целостной и комплексной демонстрации произведений портретного искусства из собрания Новочеркасского музея истории донского казачества все так же сегодня не решен и актуален.

Список сокращений:

ГИМ — Государственный исторический музей, Москва
 ГРМ — Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
 ЭЭ — Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
 НМИДК — Новочеркасский музей истории донского казачества, Новочеркасск
 СИАМЗ — Старочеркасский историко-архитектурный музей-заповедник, Старочеркасск
 Арх. НМИДК — Архив Новочеркасского музея истории донского казачества, Новочеркасск
 ГАРО — Государственный архив Ростовской области, Ростов-на-Дону
 РГИА — Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург

Список литературы:

1. Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX веков. М.: Искусство, 1975. 424 с.
2. Белецкий П. А. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. Л.: Искусство, 1981. 258 с.
3. Бондарева Н. А. Донской портрет XVIII – первой половины XIX века в контексте восточноевропейского провинциального портрета этого периода.: автореф. дис...канд. искусств. Санкт-Петербург, 1996. 17 с.
4. Глинка В. М., Помарнацкий А. В. Военная галерея Зимнего дворца. Л.: Искусство, 1981. 240 с.
5. Гуржиева И. П., Соколенко М. Е. Донской портрет XVIII века. Из собраний Новочеркасского и Старочеркасского музеев Ростовской области // Музей. Художественные собрания СССР. Сб. статей и публикаций. Вып. 9. М.: Советский художник, 1988. С. 87–101.
6. Гуржиева И. П., Соколенко М. Е. Донской парадный портрет XVII–XIX вв. Каталог. Живопись. Графика. М.: Издательство Папирус АРС журнал «Художник», 1993. 24 с.
7. Данцев А. А. Город на холме. Казачья столица: приметы прошлого. Новочеркасск: Новочерк. гос. техн. ун-т, 1993. 103 с.
8. Казачий Дон. Очерки истории. Часть II / Под ред. А. П. Скорики. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского института усовершенствования учителей, 1995. 208 с.
9. Карев А. А. Донской портрет в русской художественной культуре XVIII века: «Рыцарский» дискурс // «Мощно, велико ты было, столетье!»: Сборник научных статей, посвященный юбилею Т. В. Ильиной. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2014. С. 136–151.
10. Карев А. А. Портретная галерея в России XVIII века как ансамбль: типологический аспект // Исторические Исследования. 2015. № 2. С. 1–8. URL: <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/rt/printerFriendly/28/94> (дата обращения: 30.01.2020).
11. Карев А. А. Язык провинциального портретиста второй половины XVIII века // Человеческий Капитал. 2019. № 11(131). С. 19–28. URL: <http://www.humancapital.su> (дата обращения: 15.02.2020).
12. Карев А. А. Портретная живопись российской провинции в XVIII веке. Художественные центры и заказчики // Человеческий Капитал. 2019. № 12(132). С.11–21. URL: <http://www.humancapital.su> (дата обращения: 15.02.2020).
13. Каталог состоящей под Высочайшим Его Императорского Величества Государя Императора покровительством историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в бою воинов. Вып. VII. С.-Петербург, 1905. 89 с.
14. Кириллов А. Старочеркасский Ефремовский женский монастырь Донской епархии: Ист. очерк монастыря с предвар. сведениями о Старочеркасске и роде Ефремовых. Новочеркасск: Дон. тип., 1897. 201 с.
15. Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914 гг. Ч. 2. Петроград, 1914. 462 с.
16. Коновалова А. А. Донской портрет XVIII века: условия возникновения и развития на примере портретной галереи Ефремовых // Universum: Филология и искусствоведение. 2017. № 5(39). URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/4788> (дата обращения 17.03.2019).
17. Куликова Г. Н. Из истории культового зодчества Дона в конце XVII – начале XX века // Культура Донского края. Страницы истории. Сборник научных трудов. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского педагогического института, 1993.
18. Кулишов В. И. В низовьях Дона. М.: Искусство, 1987. 176 с.
19. Лазаревский Ал. Старинные малороссийские портреты // Киевская старина. 1882. № 5. С. 337–342
20. Левитский Г. Старочеркасск и его достопримечательности. Новочеркасск: Част. Дон. тип., 1906. 56 с.
21. Подробный иллюстрированный каталог выставки Русской портретной живописи за 150 лет (1700–1850). Санкт-Петербург: Издание Общества синяго креста, 1902. 144 с.
22. По Дону. Справочник для Области Войска Донского / Издание редакции газеты «Донская речь». Новочеркасск: Донская типография, 1893. 189 с. С. 38–39.

23. Попов И. П. В старом гнезде казачества // Дон. 1887. № 7–8. С. 13–17.
24. Русские портреты XVIII и XIX столетий: т. IV / Издание Великого Князя Николая Михайловича. С.-Петербург: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1908. 225 с.
25. Савелов Л. М. Донские дворянские роды. Вып. 1. Ефремовы. Новочеркасск, 1902.
26. Субботник в музее // Красный Дон. 1920. 6 августа.
27. Тананаева Л. И. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. М.: Наука, 1979. 303 с.
28. Филонов А. Очерки Дона. Санкт-Петербург: Тип. Королева и К., 1859. 195 с.
29. Часовников В. Донская археология и этнография // Дон. 1887. № 3. С. 24–32
30. Часовников В. Донская археология и этнография // Дон. 1887. № 4. С. 15–16.

References:

- Alekseeva T. V. *Vladimir Lukich Borovikovskii i russkaia kul'tura na rubezhe 18–19 vekov (Vladimir Lukich Borovikovskiy and Russian Culture at the Turn of the 18th – 19th Centuries)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 424 p. (in Russian)
- Beletskii P. A. *Ukrainskaia portretnaia zhivopis' 17–18 vv. (Ukrainian Portrait Painting in the 17th–18th Centuries)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1981. 258 p. (in Russian)
- Bondareva N. A. *Donskoi portret 18 – pervoi polovini 19 veka v kontekste vostochnoevropskogo provintsialnogo portreta etogo perioda (The Don Portrait in the 18th – the First Half of the 19th Centuries in the Context of Eastern-European Provincial Portrait of This Period)*: PhD Thesis Abstract. Saint Petersburg, 1996. 17 p. (in Russian)
- Chasovnikov V. Don Archaeology and Ethnography. *Don*, 1887, no. 3, pp. 24–32. (in Russian)
- Chasovnikov V. Don Archaeology and Ethnography. *Don*, 1887, no. 4, pp. 15–16. (in Russian)
- Dantsev A. A. *Gorod na kholme. Kazach'ia stolitsa: primety proshlogo (City on a Hill. Cossack Capital: Signs of the Past)*. Novocheerkassk, Novocheerkassk State Technological University Publ., 1993. 103 p. (in Russian)
- Filonov A. *Ocherki Don (Don's Essays)*. Saint Petersburg, Korolev i K. Publ., 1859. 195 p. (in Russian)
- Glinka V. M.; Pomarnatskii A. V. *Voennaia galereia Zimnego dvortsa (Military Gallery of the Winter Palace)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1981. 240 p. (in Russian)
- Gurzhiava I. P.; Sokolenko M. E. The Don Portrait of the 18th century. From the Collections of Novocheerkassk and Starocheerkassk Museums of the Rostov Region. *Muzei. Khudozhestvennye sobraniia SSSR (Museum. Art Collections of the USSR)*. Issue 9. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1988, pp. 87–101. (in Russian)
- Gurzhiava I.; Sokolenko M. *Donskoi paradnyi portret 17 – 19 vv. Katalog. Zhivopis'. Grafika (Don Ceremonial Portrait of the 18th – 19th Centuries. Catalog. Painting. Graphics)*. Moscow, Papirus ARS, zhurnal “Khudozhnik” Publ., 1993. 24 p. (in Russian)
- Karev A. A. Don Portrait in Russian Art Culture of the 18th Century: “Chivalrous” discourse. “Moshhno, veliko ty bylo, stolet'e!": *Sbornik nauchnykh statei, posviashchennyi iubileiu T.V. Il'inoi ("Powerful, Great Were You, the Century!")*: Collection of scientific articles dedicated to the anniversary of T. V. Ilyina. Saint Petersburg, Saint Petersburg University Press Publ., 2014, pp. 136–151. (in Russian)
- Karev A. A. Portrait Gallery in Russia of the 18th Century as an Ensemble: Typological Aspect. *Istoricheskie Issledovania (Historical Studies)*, 2015, no. 2, pp. 1–8. Available at: <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/rt/printerFriendly/28/94> (accessed: 30.01.2020). (in Russian)
- Karev A. A. Portrait Painting of the Russian Province in the 18th Century. Art Centers and Customers. *Chelovecheskii Kapital (Human Capital)*, 2019, no. 12(132), pp. 11–21. Available at: <http://www.humancapita.su> (accessed: 15.02.2020). (in Russian)
- Karev A. A. The Language of the Provincial Portraitist of the Second Half of the 18th Century. *Chelovecheskii Kapital (Human Capital)*, 2019, no. 11 (131), pp. 19–28. Available at: <http://www.humancapita.su> (accessed: 15.02.2020). (in Russian)
- Katalog sostoiashchei pod Vysochaishim Ego Imperatorskogo Velichestva Gosudaria Imperatora pokrovitel'stvom istoriko-khudozhestvennoi vystavki russkikh portretov, ustraivaemoi v Tavricheskom dvortse, v pol'zu vdov i sirot pavshikh v boiu voinov (Catalog of the Historical and Artistic Exhibition of Russian Portraits, Organized in the Tauride Palace for the Benefit of Widows and Orphans of Soldiers who Fell in Battle, under the Patronage of His Imperial Majesty the Emperor)*. Vol. 7. Saint Petersburg, 1905. 89 p. (in Russian)
- Kirillov A. *Starocheerkasskii Efremovskii zhenskii monastyr' Donskoi eparhii: Istoricheskie ocherk monastyria s predvaritel'nymi svedeniiami o Starocheerkasske i rode Efremovykh (Starocheerkassk Efremovskiy Convent of the Don Aiocese: a Historical Essay of the Monastery with a Preview Information about Starocheerkassk, and the Race of Ephremov)*. Novocheerkassk, Donskai tipografiia Publ., 1897. 201 p. (in Russian)
- Kondakov S. N. *Iubileinyi spravochnik Imperatorskoi Akademii khudozhestv. 1764–1914 gg. (Jubilee Directory of the Imperial Academy of Arts. 1764–1914)*. Part 2. Petrograd, 1914. 462 p.
- Konovalova A. A. Don Portrait of the 18th Century: Conditions of Origin and Development on the Example of the Efremov Portrait Gallery. *Universum: Filologiya i iskusstvovedenie (Universum: Philology and Art History)*, 2017, no. 5 (39). Available at: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/4788> (accessed: 17.03.2019)
- Kulikova G. N. From the History of Cult Architecture of the Don in the Late 17 – the Early 20th Century. *Culture of the don region. Pages of History*. Rostov-on-Don, Rostov Pedagogical Institute Publ., 1993. (in Russian)
- Kulishov V. I. *V nizov'iax Dona (In the Lower Reaches of the Don)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. 176 p. (in Russian)
- Lazarevskii A. Old Little Russian Portraits. *Kievskai starina (Old Kiev Times)*, 1882, no. 5, pp. 337–342. (in Russian)
- Levitskii G. *Starocheerkassk i ego dostoprimechatel'nosti (City of Starocheerkassk and Its Sights)*. Novocheerkassk, Chastnaia donskaia tipografiia Publ., 1906. 56 p. (in Russian)
- Po Donu. Spravochnik dlia Oblasti Voiska Donskogo (On The Don. Directory for the Don Army Region)*. Novocheerkassk, Donskaia tipografiia Publ., 1893. 189 p. (in Russian)
- Podrobnyi illiustrirovannyi katalog vystavki Russkoi portretnoi zhivopisi za 150 let (1700–1850) (Detailed Illustrated Catalog of the Exhibition of Russian Portrait Painting for 150 Years (1700–1850))*. Saint Petersburg, Obshchestvo siniago kresta Publ., 1902. 144 p. (in Russian)
- Popov I. P. In the Old Nest of the Cossacks. *Don*, 1887, no. 7–8, pp. 13–17. (in Russian)
- Russkie portrety 18 i 19 stoletii (Russian Portraits of the 18th and 19th Centuries)*. Vol. 4. Saint Petersburg, Ekspeditsiia zagotovleniia gosudarstvennykh bumag Publ., 1908. 225 p. (in Russian)
- Savelov L. M. *Donskie dvorianskiye rody. Vyp. 1. Efremovy (Don Noble Birth. Issue 1. Efremovs)*. Novocheerkassk, 1902. (in Russian)
- Skorik A. P. (ed.). *Kazachii Don. Ocherki istorii (Cossack Don. Essays on the History)*. Part 2. Rostov-on-Don, Rostov Institute for Teacher Training Publ., 1995. 208 p. (in Russian)
- Subbotnik in the Museum. *Krasnyi Don (Red Don)*, 1920, 6 august. (in Russian)
- Tananaeva L. I. *Sarmatskii portret. Iz istorii pol'skogo portreta epokhi barokko (Sarmatian Portrait. From the History of the Polish Baroque Portrait)*. Moscow, Nauka Publ., 1979. 303 p. (in Russian)

Карчёва Елена Ивановна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник. Государственный Эрмитаж, Россия. Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. karcheva@hermitage.ru

Karcheva, Elena Ivanovna, PhD in Art History, senior researcher. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab. 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. karcheva@hermitage.ru

ПРОИЗВЕДЕНИЯ АНТОНИО РОССЕТТИ И ТОММАЗО СОЛАРИ НА СЮЖЕТ РОМАНА ВИКТОРА ГЮГО «СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ» В СОБРАНИИ ЭРМИТАЖА

WORKS OF ANTONIO ROSSETTI AND TOMMASO SOLARI ON THE PLOT OF THE NOVEL "NOTRE DAME DE PARIS" BY VICTOR HUGO IN THE HERMITAGE COLLECTION

Аннотация. В статье на основании новых архивных документов и дневников XIX в. воссоздается история приобретения членами семьи Николая I трех скульптурных групп, созданных итальянскими скульпторами Антонио Россетти и Томмазо Солари на сюжет романа Виктора Гюго «Собор Парижской богородицы». Впервые рассматриваются причины, побудившие к приобретению именно этих скульптур, а также подробно прослеживается судьба скульптур до поступления их в собрание Эрмитажа. В 1852 г. во время путешествия по Италии великий князь Николай Николаевич приобрел в Риме скульптурную группу «Эсмеральда с козочкой Джали» у А. Россетти. Пять лет спустя аналогичная скульптура Россетти была куплена для коллекции императрицы Александры Федоровны, а в апреле 1859 г. великий князь Константин Николаевич приобрел в Неаполе мраморную группу на тот же сюжет у скульптора Т. Солари. Роман В. Гюго на рубеже 1840-х – 1850-х гг. пользовался большой популярностью в Петербурге. Пьесы с историей Эсмеральды с большим успехом шли в петербургских театрах, как на драматических, так и на музыкальных сценах. Популярный сюжет привлек внимание также скульпторов. После Октябрьской революции группы из собрания Александры Федоровны и Константина Николаевича поступили в Эрмитаж. Следы же произведения из собрания Николая Николаевича после Великой Отечественной войны теряются.

Ключевые слова: скульптура; коллекционирование скульптуры; скульптура «Эсмеральда»; Антонио Россетти; Томмазо Солари; коллекция Эрмитажа.

Abstract. Using new archival documents and diaries of the 19th century, the author reconstructs the history of the acquisition of three sculptures by members of the family of Nicholas I. The Italian sculptors Antonio Rossetti and Tommaso Solari created them on the plot of Victor Hugo's novel "Notre Dame de Paris". For the first time, the author examined the reasons that prompted the acquisition of these sculptures, and traced in detail the destiny of the sculptures before they entered the Hermitage collection. In 1852, while traveling in Italy, Grand Duke Nikolai Nikolaievich purchased in Rome a sculpture "Esmeralda with the Goat Jali" from A. Rossetti. Five years later, a similar sculpture by Rossetti was purchased for the collection of Empress Alexandra Fedorovna, and in April 1859, the Grand Duke Konstantine Nikolaievich acquired a marble sculpture of the same plot in Naples from the sculptor T. Solari. The novel by V. Hugo at the turn of the 1840s – 1850s was very popular in St. Petersburg. The plays with the history of Esmeralda had great success in St. Petersburg theaters, both on dramatic and musical stages. The popular plot also attracted the attention of sculptors. After the October Revolution, sculptures from the collection of Alexandra Fedorovna and Konstantine Nikolaievich entered the Hermitage. Traces of the work from the collection of Nikolai Nikolaievich are lost after the Great Patriotic War.

Keywords: sculpture; sculpture collecting; Esmeralda; Antonio Rossetti; Tommaso Solari; Hermitage collection.

Имена и творчество итальянских скульпторов Антонио Россетти (1819–1870/1876) и Томмазо Солари (1820–1889/1897) лишь в последние годы начали привлекать внимание историков искусства и крупные аукционные дома. О них еще не написаны монографии, отсутствуют достоверные списки их произведений, среди исследователей итальянской скульптуры нет единодушия даже в вопросе о датах их жизни. Оба мастера, почти забытые сегодня, в середине XIX в. пользовались большой популярностью, они успешно работали в мраморе, имели собственные мастерские, которые привлекали многочисленных любителей искусства и богатых покупателей. В их числе были члены русского императорского дома, благодаря которым несколько произведений А. Россетти и Т. Солари оказались в Петербурге.

Антонио Россетти родился в Милане, одно время учился у Франческо Сомайни (Francesco Somaini, 1795/1798–1855), преподававшего в Академии Брера, затем переселился в Рим, где обзавелся собственной мастерской. Среди работ Россетти,

прежде всего, называют жанровые произведения, портреты, скульптуру для фонтанов [15, в. 1, р. 238]. Современники Россетти упоминали его в числе самых известных скульпторов, работавших в 1850-х гг. в Вечном городе — Пьетро Тенерани (1789–1869), Генриха Имгофа (1795–1869), Джона Гибсона (1790–1866), Эмилия Вольфа (1802–1879). В сентябре 1857 г. русский живописец Михаил Иванович Скотти (1812–1861) писал из Рима в Россию скульптору Николаю Александровичу Рамазанову (1815–1861): «Славный скульптор Rozetti, у него премилые вещи. Это Офелия, с головой убранный цветами и в шелковом платье, выражение головы прекрасно, костюм средневековый и платье просто шелк в мраморе, отработано щегольски, стоит на пьедестале из мрамора серо-розового цвета с орнаментами, и белые барельефы, где остальные эпизоды из драмы. Так же хороша и Эсмеральда с козой и с таким же пьедесталом. Все его работы чрезвычайно грациозны и прекрасно выполнены, но их скорее можно отнести к genre, нежели к серьезной скульптуре.



Илл. 1. Иван Петрович Вольский. Учебная комната великих князей Николая и Михаила Николаевичей в Зимнем дворце. Акварель. 280 x 382 мм. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотограф П. С. Демидов

Хороши его статуэтки здешних богачей» [8, с. 23–24]. Несмотря на несколько скептическое отношение М. И. Скотти к подобным «жанровым» работам, мраморные «Офелия» и «Эсмеральда» Россетти неизменно останавливали на себе взоры образованных и именитых заказчиков, знакомых с произведениями Уильяма Шекспира и Виктора Гюго. Трогательные литературные сюжеты, воспроизведенные в белоснежном мраморе, сразу привлекали к себе внимание. Если же скульптору удавалось, тщательно проработав детали исторического костюма, создать изящные женские фигуры и поместить их на специальные постаменты, где воспроизводились в виде барельефов дополнительные сцены литературной драмы, то все это вместе производило неизгладимое впечатление на любителей и знатоков пластических искусств.

В феврале 1852 г. младшие сыновья Николая I великие князья Николай и Михаил Николаевичи отправились в образовательное путешествие по Западной Европе. Апрель и май они провели на Апеннинском полуострове, где посетили крупнейшие города, включая Венецию, Флоренцию, Рим и Неаполь, осмотрели прославленные памятники и музеи, а также побывали в мастерских знаменитых живописцев и скульпторов. Как их старший брат великий князь Александр Николаевич, гостивший в 1838–39 гг. в Италии, и отец император Николай I, побывавший здесь в 1845 г., они приобрели и заказали целый ряд художественных произведений для своих личных коллекций. Великий князь Николай Николаевич, находясь в Риме, 24 апреля 1852 г. записал в своем дневнике: «В 9 часов поехали осматривать различные Ателье 1) скульптор Бензони, купил у него Амура и Психею с чудесным пьедесталом; 2) Тадалини; 3) Лукардий, купил Premier repertir d'amour; 4) Розетти, купил Эсмеральду...» [7, с. 90–92]. В числе оплаченных летом 1852 г. произведений

скульптуры можно назвать группу «Амур и Психея» Джованни Марии Бензони (1809–1873)¹, статуи «Парис» Э. Вольфа², «Невинность» Джованни Дюпре (1817–1882)³ и другие⁴. Статуя, изображающая «Эсмеральду», за которую скульптору Россетти необходимо было заплатить 1500 скуди, значилась среди незаконченных и еще неоплаченных мраморов [10, с. 113].

Почти год спустя, 20 июня (2 июля) 1853 г. Аполлинарий Петрович Бутенёв, русский посланник в Риме, в письме на имя Алексея Илларионовича Философова, наставника великих князей, сообщил об отправке из Рима в Ливорно и далее в Петербург десяти ящиков с художественными произведениями, в числе которых находилась «Эсмеральда» Россетти. Перечислив отправляемые художественные произведения, А. П. Бутенев далее писал: «Скульптор Россетти докончив заказанную ему статую Эсмеральды, препровождаемую в ящике под № 3, сделал для сей статуи также и пьедестал украшенный барельефами, относящимися до сего предмета. Желая обратить благосклонное внимание Их Императорских Высочеств на пьедестал сей, который, по его мнению, составляет необходимое художественное дополнение к общему виду и украшению статуи, — Россетти представил ко мне приложенную при сем фотографию, с просьбою препроводить оную к Вашему Превосходительству, в надежде, что по усмотрению оной Их Императорским Высочествам благоугодно будет приказать купить пьедестал. — В случае, если на таковое приобретение последует согласие, долгом поставляю уведомить, что купец Великанов взял на себя перевести вышеозначенный пьедестал, который будет в Петербурге в то же время, как и ныне отправляемые статуи»⁵. 2 июля 1853 г. А. И. Философов сообщил в Рим Бутенёву, что великий князь Николай Николаевич просит приобрести пьедестал для «Эсмеральды»⁶. Оцененный в 500 скуди пьедестал «белого мрамора,



Илл. 2. Эдуард Петрович Гау. Кабинет императрицы Александры Федоровны. 1858. Акварель, белила. 270 x 316 мм. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотограф П. С. Демидов

украшенный четырьмя барельефами, представляющими сцены из «Эсмеральды», был доставлен в Россию при содействии купца Великанова в навигацию того же 1853⁷.

Через год после путешествия сыновей Николая I по Италии летом 1853 г. в Зимнем дворце появилась первая группа Россетти. «Эсмеральда с козочкой Джали», принадлежавшая Николаю Николаевичу, изображена на акварели Ивана Петровича Вольского (1817–1868), запечатлевшего учебную комнату великих князей в петербургской резиденции русских императоров (Илл. 1)⁸. Упоминание о ней можно найти также в описи скульптурных предметов, находившихся в Зимнем дворце на «бывшей половине Его Высочества великого князя Николая Николаевича». Группа стояла в кабинете «Ея Высочества», то есть супруги Николая Николаевича великой княгини Александры Петровны⁹. К сожалению, опись не датирована. Но известно, что после женитьбы в январе 1856 г. на дочери принца Петра Георгиевича Ольденбургского великий князь Николай Николаевич с семьей еще некоторое время жил в Зимнем дворце, ожидая окончания строительства Николаевского дворца на Благовещенской площади. Оно было завершено лишь к декабрю 1861 г. Возможно, для доставки на новое место художественных произведений, принадлежавших великому князю, был составлен этот список, согласно которому их перевозили из Зимнего дворца.

Четыре года спустя после доставки в Петербург «Эсмеральды» для великого князя Николая Николаевича в Зимнем дворце появилась еще одна подобная статуя. История приобре-

тения этого произведения связана с поездкой вдовствующей императрицы Александры Федоровны в Италию. Александру Федоровну ждали в Риме еще в 1846 г. после посещения Вечного города Николаем I, но тогда визит не состоялся. Впервые она увидела Рим 11 (23) апреля 1857 г. и пробыла в нем до 10 (22) мая¹⁰. Газета «Санкт-Петербургские ведомости» со ссылкой на иностранные источники подробно освещала пребывание императрицы в Риме. Александра Федоровна нанесла официальный визит папе Пию IX и ознакомилась с художественными коллекциями Ватикана, осмотрела многие достопримечательности Рима и его окрестности: собор святого Петра, Римский Форум, виллу Боргезе и другие. 19 апреля (1 мая) она совершила восхождение на купол собора святого Петра: до платформы церковной крыши ее несли на носилках по винтовой лестнице, и только остальной путь она преодолела сама. Точно так же, как ее супруг в 1845 г., она любовалась скульптурной галереей Ватикана вечером при факельном освещении¹¹.

Художники, обосновавшиеся в Риме, возлагали большие надежды на приезд в Вечный город вдовствующей русской императрицы, как некогда на визиты в Рим ее сына — наследника престола великого князя Александра Николаевича в 1838–1839 гг., а затем и императора Николая I в 1845 г. Александра Федоровна посетила «выставку картин русских пенсионеров и других артистов», устроенную в палатце Сальвиати князем Григорием Петровичем Волконским, дипломатом и президентом русской художественной археологической комиссии в Риме. Иностран-

ные мастера также надеялись на высочайшее внимание и на многочисленные заказы. Вюртембергский скульптор Йозеф фон Кофф (1827–1903), работавший в то время в Италии, вспоминал: «Художники Рима были тогда в немалом волнении. Каждый надеялся, так как русская императрица была на виду... Князь Волконский дважды посетил мое ателье. Он составил список художников, чьи мастерские должна была посетить императрица» [14, С. 147]. К сожалению, этот список до нас не дошел. Но в числе мастеров, чьи произведения привлекли внимание императрицы, был, очевидно, и Антонио Россетти, создававший «жанровые произведения»: его имя было знакомо императрице, которая не могла не видеть скульптурную группу «Эсмеральда с козочкой Джали» в комнатах своего сына в Зимнем дворце.

Среди документов, относящихся к вояжу Александры Федоровны, сохранился счет на итальянском языке от 15 мая 1857 г. на изготовление ящиков для художественных произведений: под № 1 значилась «Statua in Marmo (Smeralda)», а под № 2 «Piedestalle». Счет был адресован русскому императорскому двору и был выписан через пять дней после отъезда Александры Федоровны из Рима¹². С большой долей вероятности можно предположить, что этот документ зафиксировал изготовление тары для упаковки приобретенных для императрицы художественных произведений, так как кроме «Эсмеральды» Россетти с собственным пьедесталом ниже упоминались еще три мраморные, но, к сожалению, безымянные статуи.

На первый взгляд, может показаться странным, что вдовствующая императрица захотела иметь скульптурную группу, аналогичную произведению, которое уже было в Зимнем дворце. Однако первая «Эсмеральда» принадлежала, как мы знаем, великому князю Николаю Николаевичу, и он должен был вскоре перевезти ее в Николаевский дворец, свою будущую резиденцию на Благовещенской площади. Возможно, по этой причине императрица, которой эта скульптура нравилась, пожелала иметь аналогичную в своих личных покоях. Документально зафиксировано, что в начале сентября 1857 г. статуя Россетти уже была доставлена в Зимний дворец. 4 сентября 1857 г. обер-гофмаршал Андрей Петрович Шувалов сообщил начальнику 2-го отделения императорского Эрмитажа Федору Антоновичу Бруни (1800–1875): «В числе привезенных из заграницы мраморных вещей доставлена статуя, изображающая “Эсмеральду”, которую Его Величество изволил подарить Государыне Императрице Александре Федоровне, каковая статуя находится ныне уложенной в одном из ящиков на Посольском подъезде. В следствии воли Ея Величества, я покорнейше прошу Ваше Превосходительство приказать помощнику Вашему Г. Беляеву принять означенную статуя с пьедесталом от секретаря Государыни Императрицы Г. Действительного Статского Советника Шторха и поставить ее в Зимнем Дворце в угольном кабинете Ея Величества, против зеркала, где ныне находится корзина с фигурой, а эту фигуру передать г. Шторху» [10, с. 47]. Уже 7 сентября это распоряжение было в точности исполнено, и «Эсмеральда» Россетти заняла свое место в кабинете Александры Федоровны между окон «против зеркала». Сохранилась датированная 1858 г. акварель Эдуарда Петровича Гау (1807–1887), на которой запечатлен кабинет вдовствующей императрицы в Зимнем дворце (Илл. 2). На ней, действительно, около высокого зеркала можно видеть фигуру Эсмеральды, обнимающую козочку¹³.

Вторая группа Россетти была доставлена в Петербург через несколько месяцев после посещения Рима императрицей, а даты упаковки группы в Риме относятся к маю 1857 г. Эти факты явно свидетельствуют о том, что на момент пребывания Александры Федоровны в Риме у Россетти в мастерской уже стояла не только модель, но и переведенная в мрамор «Эсмеральда», так как заготовить нужного размера блок камня, перевести модель в мрамор и доставить произведение в Петербург — на это уходило обычно около года, а то и больше. В собрании Эрмитажа хранится группа «Эсмеральда с козочкой Джали», которая подписана Россетти и датирована 1856 г. (Илл. 3). Она отождествляется в настоящее время с группой, принадлежавшей некогда Александре Федоровне¹⁴. Полуобнаженная Эсмеральда, опустившаяся на правое колено, обнимает левой рукой козочку, опирающуюся передними ножками на левое колено девушки. Указательным пальцем правой руки Эсмеральда показывает козочке на карты,

разложенные веером на бубне. На них можно прочесть, составленное из латинских букв, имя «PNEBUS». У группы сохранился свой собственный, авторский, постамент круглой формы, в его боковую поверхность вмонтированы четыре квадратных со скошенными углами рельефа, на которых представлены сцены из романа Гюго: «Танцующая Эсмеральда с бубном» (Илл. 4), «Феб, увозящий Эсмеральду от преследователей», «Эсмеральда дает пить Квазимодо», «Эсмеральда в келье затворницы».

В начале 1860-х гг. в Петербурге появилась еще одна мраморная группа, изображающая «Эсмеральду с козочкой». Её владельцем был второй сын Николая I и Александры Федоровны, старший брат великого князя Николая Николаевича великий князь Константин Николаевич. Осенью 1858 г. он вместе с супругой великой княгиней Александрой Иосифовной отправился в продолжительное заграничное путешествие. 9 октября великий князь записал в дневнике следующие слова: «...около полуночи вступили в Балтийское море... Я много хожу, много курю, много читаю, а именно “Notre-Dame de Paris”» [6, с. 139]. Эта запись во многом объясняет заказ, сделанный несколько месяцев спустя в Италии. 4 апреля 1859 г. в Неаполе Константин Николаевич совершил поездку по мастерским скульпторов, после чего записал в дневнике: «Заказал маленькую Мадонну, чтобы поставить на колонну, и Эсмеральду» [6, с. 161]. Спустя два с лишним года мраморную группу доставили в Петербург. 31 октября 1862 г. управляющий Придворной конторой великого князя Константина Николаевича в Петербурге Александр Карлович Клем обратился с письмом к Федору Васильевичу Сарычеву, управляющему делами великого князя в Варшаве, где Константин Николаевич в то время был наместником. В нем он писал: «Во время вояжа Их Императорских Высочеств за границей в 1858/59 году, сделана, между прочими, по заказу Их Высочеств в Неаполе и мраморная статуя “Эсмеральда”, которая



Илл. 3. Антонио Россетти. Эсмеральда с козочкой Джали. 1856. Мрамор. Выс. 100 см. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотограф В. С. Теренин



Илл. 4. Антонио Россетти. Эсмеральда с козочкой Джали. Мрамор. Деталь постамента. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотограф В. С. Теренин

в настоящее время доставлена в С. Петербург. Уведомляя о сем Вас, Милостивый Государь, имею честь покорнейше просить почтить меня уведомлением, какое угодно будет Их Высочествам сделать назначение помянутой статуи, за которую деньги уже заплачены¹⁵. Имя автора скульптуры ни в дневнике великого князя, ни в переписке не упоминалось, но его можно отождествить с неаполитанским скульптором Томмазо Солари, чья мраморная «Эсмеральда с козочкой Джали» в настоящее время хранится в собрании Эрмитажа (Илл. 5)¹⁶. Солари принадлежал к семейству потомственных неаполитанских скульпторов. Первые профессиональные навыки он приобрел в Неаполе, а затем, получив стипендию, продолжил обучение в Риме. Скульптор неоднократно получал награды и медали на художественных выставках, в том числе и на международных. Солари причисляют к ведущим неаполитанским скульпторам середины XIX в., среди коллег и любителей искусства он пользовался известностью и уважением. Как и Россетти, Солари изобразил Эсмеральду вместе с козочкой, под передней ножкой которой разложены шесть карт с латинскими буквами, составляющими имя «PNEBUS»¹⁷. Не исключено, что скульптура неаполитанского мастера привлекла внимание Константина Николаевича именно своим подобием с произведениями, хранящимися в собраниях его брата и матери.

Столь неподдельный интерес членов русского императорского дома к героине романа Виктора Гюго «Собор Парижской богоматери» не мог быть случайным, и должен иметь разумное объяснение. «Notre-Dame de Paris» был опубликован в Париже в марте 1831 г., вскоре после событий Июльской революции 1830 г. Через некоторое время о нем заговорили и в Петербурге. Писатель и журналист Иван Иванович Панаев (1812–1862) писал: «Я узнал о «Notre-Dame de Paris» из «Московского Телеграфа». Вскоре после этого весь читающий по-французски Петербург начал кричать о новом гениальном произведении Гюго. Все экземпляры, полученные в Петербурге, были тотчас расхвачены. Я едва достал для себя экземпляр и с нервическим раздражением приступил к чтению. Я прочел его, не отрываясь. Никогда еще я не испытывал такого наслаждения от чтения... Я больше двух месяцев бредил этим романом и перечитывал отрывки из него...» [цит. по: 1, с. 788]. Панаев не был одинок в своем восхищении романом Гюго. Однако существовали и другие мнения. Известная мемуаристка Александра Осиповна Смирнова-Россет (1810–1882) в конце жизни писала «Громовым ударом разнеслась весть о Июльской революции... Это накинulo тучи на наш мирный горизонт. Отложили петергофский праздник и вообще балы. Июльская революция была прелюдией страшного 1848 г. Зимой пушки рассеяли тучи революции, оставив по себе

много жертв... Тогда явилась новая литература в лице Виктора Гюго; она была отпечатком страшных, кровавых сцен и господствовала долго; в России читали «Les deux pendus», «Notre-Dame de Paris» и прочую дрянь...» [цит. по: 1, с. 788]. Очевидно, что Александра Осиповна выражала мнение, господствовавшее тогда при императорском дворе и, не исключено, лично Николая I. Лишь спустя несколько лет и то в адаптированном виде сюжет романа завоевал признание великосветского Петербурга. В мае 1837 г. в Александринском театре была поставлена драма в 5 действиях с прологом под названием «Эсмеральда или четыре рода любви». Основу сценария составила «...переведенная с немецкого Каратыгиным, переделка из знаменитого романа Виктора Гюго «Церковь Парижской Богоматери». Тип грациозной, но донельзя идеализированной цыганки, чрезвычайно удался Асенковой» [4, часть I, с. 61]. Речь шла о драме Шарлотты Бирх-Пфайфер (Birch-Pfeiffer) «Звонарь Собора Парижской богоматери» («Der Glöckner von Notre Dame»), переведенной на русский язык известным русским актером и переводчиком пьес Василием Андреевичем Каратыгиным (1802–1853) [1, с. 796]. Судя по всему, пьеса была весьма далека от оригинального текста романа, образы главных героев упрощены и идеализированы. Не удивительно, что Николай I разрешил ее к постановке с резолюцией: «Ежели так, то препятствий нет, ибо не та пьеса, а только одно имя то же» [цит. по: 9, с. 46–47; 4, часть II, с. 47]. Захватывающая история безответной страсти Эсмеральды, роль которой с блеском исполнила Варвара Николаевна Асенкова (1817–1841), имела большой успех. В театральном сезоне 1837–1838 гг. пьеса была сыграна 8 раз и заняла первое место по количеству представлений среди переводных трагедий и драм. Она сохранялась в репертуаре театра, как минимум, до середины 1850-х гг., уступая по общему количеству представлений только «Гамлету», переложенному для русской сцены драматургом Николаем Алексеевичем Полевым (1796–1846) и впервые поставленному в том же 1837 г. («Гамлет» — 79 раз, «Эсмеральда» — 59 раз) [4, часть I, с. 47; часть II, с. V]. Ошеломляющий успех Варвары Асенковой в роли Эсмеральды подтверждает и появившийся вскоре после постановки пьесы литографический портрет актрисы в costume цыганки, выполненный по акварели Анри Пьера Луи Греведона (Henri Pierre-Louis Grewedon, 1776–1860).

На протяжении 1840-х – 1850-х гг. интерес к самому роману Гюго и его сценическому воплощению не уменьшился в Петербурге. Сохранились свидетельства, что в это время его начали читать и в великокняжеских салонах. В дневнике немецкого скульптора Христиана Даниэля Рауха (1777–1857) упоминалось, как летом 1840-го г. в имении великой княгини Марии Николаевны «Сергиевка» под Петербургом ему пришлось работать над ее портретом под зычный голос французского чтеца, декламировавшего для дочери Николая I и ее многочисленной свиты роман Гюго из времен Людовика XI [12, S. 281]. Напомним также, что в конце 1850-х гг. брат Марии Николаевны великий князь Константин Николаевич настолько увлекся романом, что заказал для своей коллекции изображение главной героини в мраморе.

В конце 1848 г. в русской столице был поставлен французским балетмейстером Жюлем Жозефом Перро (1810–1892) балет «Эсмеральда» на музыку итальянского композитора Цезаря Пуни (1802–1892), главную роль в котором исполнила австрийская балерина Фанни Эльслер (1810–1884). Балет имел, пожалуй, даже еще больший успех, чем некогда поставленная в Александринском театре драма. В сезон 1848–1849 гг. балет выдержал 18 представлений, а в следующем театральном сезоне — 10 [4, часть II, с. 148, 158]. Любовная история Эсмеральды нашла отражение и на русской оперной сцене. Александр Сергеевич Даргомыжский (1813–1869) еще в 1839 г. закончил оперу с одноименным названием, но лишь в 1847 г. она была поставлена в Москве, и три года спустя — в Петербурге. «Первое представление «Эсмеральды» (Даргомыжского) 29 ноября 1851 года... имело вид праздничный, и хотя театр был далеко не полон, но публика была отборная. Первое произведение автора стольких прелестных романсов было принято весьма сочувственно. Его вызывали два раза, и многие места произвели эффект...» [4, часть I, с. 154]. В театральном сезоне 1851–1852 гг. пьесу «Эсмеральда» можно было посмотреть на драматической и балетной сцене, а также послушать ее оперный

вариант. Уместно вспомнить, что именно весной 1852 г. молодые великие князья Николай и Михаил Николаевичи отправились в заграничное путешествие, откуда и была привезена первая мраморная «Эсмеральда». Трудно предположить, что они не были знакомы, хотя бы с чужих слов, с шумевшим романом Гюго и не видели хотя бы одну из трех столь популярных в российской столице театральных постановок.

Интерес к истории Эсмеральды проявляла и сама императрица Александра Федоровна. Имя Гюго ей было, конечно, хорошо известно. В ее личной библиотеке находилось несколько его произведений, в том числе и роман «Собор Парижской богородицы» на французском языке, приобретенный, впрочем, лишь в феврале 1850 г. у книгопродавца Белизара. Это было парижское издание 1844 г.¹⁸ Возможно, уважая и разделяя мнение Николая I и цензуры о том, что такие книги еще рано читать в России, императрица ранее воздерживалась от приобретения этого французского романа, хотя не могла не знать его содержания. Среди гравюр и рисунков, хранившихся в библиотеке императрицы еще задолго до приобретения книги, числился лист «Эсмеральда», выполненный по картине Карла фон Штёйбена (1788–1856) парижским гравёром Жазе (Jazes)¹⁹.

В середине XIX в. герои литературных произведений наряду с мифологическими персонажами все чаще становились объектом изображения художников, графиков, скульпторов. Опубликованный в 1831 г. роман «Notre-Dame de Paris» очень скоро стал неиссякаемым источником вдохновения для мастеров, работавших в самых разных видах искусств. Уже в парижском Салоне 1833 г. пять художников представили свои произведения, навеянные его страницами. В их числе была серия из пяти акварелей, выполненная Луи Буланже (Louis Boulanger, 1807–1867) [11, р. 436]. Среди живописных произведений, кроме двух полотен с изображением Эсмеральды, выставленных К. фон Штёйбеном в Салонах 1839 и 1841 гг., можно назвать также картину Антуана Виртца (Antoine Wiertz, 1806–1865), датированную 1839 г. На ней была изображена сидящая Эсмеральда, на коленях которой разложены карты с именем Феба (PHOEBUS)²⁰. Похожую сцену позднее запечатлели в мраморе скульпторы Россетти и Солари.

Широкую известность получили также иллюстрированные издания романа, к примеру, издание Шарля Госселена (Charles Gosselin) 1831 г., где использовались литографии по рисункам Тони Жоанно (Tony Johannot, 1803–1852) и Шарля Жерома Бекёра (Charles-Jerome Besoeur, 1807–1832); издание Рандюэля (E. Renduel) 1836 г. с гравюрами по рисункам шести мастеров, в том числе Тони и Альфреда Жоанно (Tony et Alfred Johannot, 1800–1837), Буланже, Огюста Раффе (A. Raffet, 1804–1860) и других, а также издание Перротена (Perrotin) 1844 г., где использовались гравированные рисунки девяти мастеров, в том числе Э. де Лемю (Aime de Lemud, 1816–1887), Луи Рудде (L. De Rudder, 1807–1881) и других.

Наряду с богато иллюстрированными и роскошно изданными книгами, произведение Гюго породило также самостоятельные серии литографий и гравюр (так называемые Suite или Sujets tires), которые представляли собой отдельные графические листы с иллюстрациями к роману, собранные вместе под общим названием — «Notre-Dame de Paris». Примером может служить серия из шести литографий, созданная историческим живописцем и литографом Никола Мореном (Nicolas Maurin, 1799–1850). Она была издана в Париже в 1834 г. (Paris, Bulla, 1834) и известна как в черно-белом, так и цветном варианте [13, р. 571, 803–804]. Серия включала следующие листы «Эсмеральда и Феб», «Эсмеральда и Гренгуар», «Эсмеральда и Квазимодо», «Эсмеральда, Феб и Клод Фролло», «Эсмеральда, Клод Фролло и Гудула», «Смерть Эсмеральды». К ней, возможно, позднее присоединили и лист «Place Notre-Dame» с изображением пляшущей Эсмеральды, который был создан Н. Мореном лишь в 1841 г. В некоторых сериях изображения дополнялись небольшими текстовыми пояснениями, как это было, например, в анонимной серии, состоящей из 4 литографий, изданной в Париже в 1842 г. (Paris, Dubreuil, 1842) [13, р. 551, 804]. Листы, завоевавшие наибольшую популярность, могли использоваться как иллюстрации к книгам, но в большинстве случаев они были самостоятельны и могли служить для украшения стен, о

чем свидетельствует их формат. Лист Морена «Эсмеральда и Феб» имел, например, размеры 0,414 x 0,25 [13, р. 570, 803]. Подобные издания, получившие названия «народных картинок», излагали содержание романа в сокращенном и несколько упрощенном варианте.

Четыре барельефа из истории Эсмеральды, созданные Россетти для украшения постамента скульптурной группы, по своей сути весьма близки графическим сериям на аналогичный сюжет, появившимся во Франции в середине XIX в. Вмонтированные в стенку постамента мраморные барельефы запечатлели наиболее запоминающиеся и драматические моменты романа, которые неоднократно воспроизводились и в гравюрах. Отыскать графические или живописные источники для барельефов Россетти — может быть целью отдельного исследования, не предусмотренной в данной статье, но нельзя исключить, что подобной связи не было. Скульптор мог находиться под впечатлением не только от самого романа или графических иллюстраций к нему, но и испытывать влияние современных ему театральных или музыкальных постановок по произведению Гюго. Скорее всего, Россетти, как и другие мастера, чутко уловил потребности заказчиков и сумел с успехом воплотить их в мраморе, апеллируя к чувствам и эмоциям многочисленных почитателей французского писателя.



Илл. 5. Томмазо Солари. Эсмеральда с козочкой Джали. 1860. Мрамор. Выс. 112 см. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотограф П. С. Демидов

Судьбы трех мраморных «Эсмеральд» сложились после Октябрьской революции по-разному. Группа Солари после доставки в Петербург оказалась в Мраморном дворце — резиденции великого князя Константина Николаевича и его потомков, откуда в 1932 г. поступила в Эрмитаж в числе других скульптурных произведений, принадлежавших некогда Константину Николаевичу. Проследить судьбы двух произведений Россетти

оказалось сложнее. После смерти Александры Федоровны (в 1860 г.) ее «Эсмеральда» с обоюдного согласия всех детей императрицы поступила в коллекцию великого князя Михаила Николаевича и вскоре была перевезена на Миллионную улицу в Ново-Михайловский дворец, принадлежавший младшему сыну Николая I и его наследникам. На рубеже XIX – XX вв. мраморная «Эсмеральда с козой» на мраморном пьедестале находилась в Белой гостиной Ново-Михайловского дворца [10, с. 47]. После Октябрьской революции она была передана в Музейный фонд. В описи художественных предметов, поступивших в него из Ново-Михайловского дворца в середине 1920-х гг., под № 5897 значилась «Группа мраморная «Эсмеральда с козой»²¹. Хотя имя автора в описи не указывалось, речь шла, несомненно, о произведении Россетти, приобретенном некогда для императрицы Александры Федоровны. Спустя некоторое время Музейный фонд передал его в числе других художественных работ в Аничков дворец, в котором с середины 1930-х гг. размещался Дворец пионеров Ленинграда.

«Эсмеральда» же из собрания великого князя Николая Николаевича в 1925 г. вновь оказалась в Зимнем дворце. 2 декабря 1924 г. Жаннетта Андреевна Мацулевич, первый хранитель западноевропейской скульптуры в Эрмитаже, записала в своем рабочем дневнике: «Была на экспертизе скульптуры в комиссии ЛОГ (Ленинградское отделение Главнауки) в Русском музее. Из дворца Николая Николаевича там находятся 1) Бюст Николая — Бьенеме, 2) Женская фигура с козленком, 3) Купальщица с дельфином у ног, 4) Женская фигура, сидящая с флейтой, 5) Мальчик с собакой, 6) Амур, ломающий лук, 7) Девочка, стоящая с голубями и 4 постамента к ним. Все скульптуры из белого мрамора. Предложено взять их в Эрмитаж»²². К концу января 1925 г. все семь мраморных произведений были перевезены в Эрмитаж. «Женскую фигуру с козленком» записали в инвентарь музея под номером Н. ск. 1368 как группу «Эсмеральда» работы Россетти. Вместе с ней поступил и круглый постамент с рельефным орнаментом и четырьмя сценами из истории героини романа Гюго. Согласно инвентарным записям произведение не имело подписи автора, а буквы, составляющие имя на картах перед козочкой, представляли собой смесь букв русского и латинского алфавита — «ФЕВЮСЪ». Сзади на подножии статуи была выбита монограмма Николая Николаевича — сдвоенное «Н» под короной. Именно эта деталь позволила заключить, что в Эрмитаж поступило произведение Россетти, приобретенное великим князем во время его путешествия 1852 г. по Италии. Выполняя заказ сына русско-

го императора, скульптор, возможно, попытался выбить имя Феба по-русски, но все же частично перепутал буквы. Отсутствие авторской подписи, конечно, удивляет, хотя такие случаи встречались в скульптурной практике XIX в. Если известное произведение неоднократно повторялось, то не все экземпляры могли быть подписанными. В данном случае объяснением может служить тот факт, что имя скульптора неоднократно упоминалось в дипломатической переписке, так как группа выполнялась для важной персоны, и о заказе, очевидно, было широко известно среди любителей скульптуры. Однако к началу XX в. история приобретения первой статуи «Эсмеральды» уже забылась. Отсутствие авторской подписи и частично перепутанные буквы русского алфавита на картах могли подтолкнуть Ж. А. Мацулевич к мысли, что «Эсмеральда» с монограммой великого князя Николая Николаевича была копией с подписной статуи Россетти 1856 г., которую хранитель скульптуры не могла не видеть в 1920-х гг. в Ново-Михайловском дворце, а позднее обнаружила во Дворце пионеров Ленинграда. Так родилась мысль получить «оригинал» группы для Эрмитажа, а «копию» отдать во Дворец пионеров.

17 марта 1940 г. Мацулевич записала в дневнике: «Получен от директора акт об исключении копии Эсмеральды Россетти Н. ск. 1368 из инвентаря и внесении в инвентарь подлинника Эсмеральды Россетти, полученного из Дворца Пионеров весной 1937 г.»²³. Десять дней спустя Жаннетта Андреевна внесла в инвентарь под № Н. ск. 2143 группу, поступившую из Дворца Пионеров, и исключила копию группы Эсмеральды Россетти за № Н. ск. 1368 (курсив мой — Е. К.) из инвентаря на основе акта от 4 марта 1940 г.²⁴. Так группа, некогда принадлежавшая императрице Александре Федоровне, оказалась в собрании Эрмитажа, а группа из коллекции Николая Николаевича старшего во Дворце пионеров Ленинграда.

В годы Великой Отечественной войны с эрмитажной группой произошло несчастье. В январе 1943 г. в музее взрывной волной выбило оконную раму, которая упала на «Эсмеральду», отбив ей голову. Это событие зафиксировано на фотографии, на которой главный хранитель музея Михаил Доброклонский держит в руках мраморную головку «Эсмеральды» Россетти [3, с. 43]. Шов склейки и сегодня напоминает об этом военном эпизоде. Судьба же произведения из собрания Николая Николаевича неизвестна. В Аничковом дворце в настоящее время о нем сведений нет. Может быть, в годы войны этой группе повезло еще меньше, и она погибла во время бомбардировок.

Примечания:

¹ Группа находится в собрании Эрмитажа, инв. № Н.ск. 1683. Мрамор, выс. 167 см. На подножии подпись и дата: G.M.BENZONI F. A. 1852. ROMA. На группе выбита монограмма великого князя Николая Николаевича старшего: сдвоенное «Н» под короной.

² Местонахождение статуи неизвестно. Возможно, она погибла во время Второй мировой войны. В мае 1926 г. хранитель скульптуры Эрмитажа Ж. А. Мацулевич видела статую «Париса» Вольфа в Михайловке около Петергофа (Архив Государственного Эрмитажа — далее АГЭ, ф. 31, оп. 1, ед.хр. 48, тетрадь III, л. 48 об.). Статуя «Париса» принадлежала великому князю Михаилу Николаевичу. В 1890-е гг. она находилась в Большом дворце его имения «Михайловка», в переходе между Танцевальным залом и гостиной [5, с. 10]. Фотография «Париса», датированная 1920-ми годами, опубликована в 2013 г. [2, с. 56].

³ В 1930 г. статуя была передана из Эрмитажа в Художественный музей Армении в Ереване. Мрамор, выс. 160 см. На пне подпись и дата: G.DUPRE. F. 1852. Рядом монограмма великого князя Николая Николаевича старшего: сдвоенное «Н» под короной.

⁴ За группу Бенцони было заплачено 4000 скуди, за «Париса» Вольфа — 2000 скуди, за «Невинность» Дюпре — 899 скуди 42 байок (Российский государственный исторический архив — далее РГИА, ф. 547, оп. 1, ед. хр. 162, 1852 г., л. 76)

⁵ РГИА, ф. 547, оп. 1, ед. хр. 162, 1852 г., л. 224.

⁶ РГИА, ф. 547, оп. 1, ед. хр. 162, 1852 г., л. 226.

⁷ РГИА, ф. 547, оп. 1, ед. хр. 162, 1852 г. л. 180 об.

⁸ Акварель хранится в собрании Эрмитажа, инв. № ОР-39932. 280 x 382 мм, не датирована. Она была создана, скорее всего, не ранее 1853 г. и не позднее 1856 г., когда Николай Николаевич женился и обосновался на своей половине в Зимнем дворце [10, с. 113].

⁹ АГЭ, ф. 1, оп. 6 (Ж), ед. хр. 11, л. 1.

¹⁰ Санкт-Петербургские ведомости. 1857 г.: № 79, с. 405; № 102, с. 528.

¹¹ Санкт-Петербургские ведомости. 1857 г.: № 87, с. 450; № 91, с. 473; № 96, с. 498; № 99, с. 511; № 100, с. 516; № 111, с. 575

¹² РГИА, ф. 524, оп. 1. Ед. хр. 398, л. 617.

¹³ Акварель находится в собрании Эрмитажа, инв. № ОР-14382. 270 x 316 мм. Подпись и дата: Ed. Nau 1858 [10, с. 44–45].

¹⁴ Собрание Эрмитажа. Инв. № Н.ск. 2143. Мрамор, выс. 100 см. На обрезе подножия под бубном подпись и дата: ROSETTI / ROMA 1856. [10, с. 46–47].

¹⁵ РГИА, ф. 537, оп. 1, ед.хр. 49 (1862), л. 98.

¹⁶ Инв. № Н.ск. 1735, выс. 112, диаметр подножия 161 см. Сзади на обресе подпись и дата: T. SOLARI. F. 1860.

¹⁷ Бронзовый вариант группы хранится в Национальном музее Сан-Мартино в Неаполе.

¹⁸ АГЭ, ф. 2, оп. 14 Е, ед. хр. 5, том I, № 176.

¹⁹ АГЭ, ф. 2, оп. 14 Е, ед. хр. 1, том 3 (Gravure et dessin), л. 15. К сожалению, неизвестно, о каком именно произведении шла речь. Штёйбен дважды изображал героиню романа Гюго. В Салоне 1839 г. он показал картину, на которой сидящая Эсмеральда обнимала правой рукой козочку (в настоящее время полотно хранится в Музее изобразительных искусств в Нанте). Два года спустя появилась картина, представляющая Эсмеральду с бубном, танцующую рядом с козочкой (ее местонахождение неизвестно). Обе картины были литографированы Жазе (13, р. 764–766). В конце 1830-х – начале 1840-х годов в Париже одновременно работали Жан Пьер Мари Жазе (Jean Pierre Marie Jazet, 1788–1871) и его сыновья Александр Жан Луи Жазе (Alexandre Jean Louis Jazet, 1814–?) и Ойген Жазе (Eugene Jazet: 1815–1856), кто из этих мастеров выполнил литографии с картин Штёйбена, сказать сложно.

²⁰ Картина хранится в Брюсселе, в Музее Антуана Виртца (Королевский Музей изобразительных искусств Бельгии).

²¹ АГЭ, ф. 4, оп. 1, ед.хр. 654 (апрель 1924 – январь 1925), л. 130.

²² АГЭ, ф. 31, оп. 1, ед.хр. 48, тетрадь 2, л. 17 об.

²³ АГЭ, ф. 31, оп. 1, ед.хр. 49, тетрадь XI, л. 68.

²⁴ АГЭ, ф. 31, оп. 1, ед.хр. 49, тетрадь XI, л. 69 об

Список литературы:

1. Алексеев М. П. Виктор Гюго и его русские знакомства. Встречи. Письма. Воспоминания // Литературное наследство. 1937. Т. 31–32. С. 777–932.
2. Андреева В. И., Герасимов В. В. Михайловская дача. Дворцово-парковый ансамбль. СПб.: «ПАЛАЦО», 2013. 208 с.
3. Варшавский С. П., Рест Ю. И. Подвиг Эрмитажа. Л.: Аврора, 1987. 304 с.
4. Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. I-II. СПб.: тип. Р. Голике, 1877. 190 с.
5. Инвентарь Михайловской дачи. 1894.
6. 1857–1861: Переписка Императора Александра II с Великим Князем Константином Николаевичем. Дневник Великого Князя Константина Николаевича / Сост. Л. Г. Захарова, Л. И. Тютюник. М.: «Терра», 1994. 384 с.
7. Путешествие великого князя Николая Николаевича по Италии в 1852 году / Публ. Е. И. Жерихиной, науч. ред. М. Г. Талалая. М.: Индрик, 2017. 192 с.
8. Река времен. Труды. Творения. Художества. Раздел: Письма русских художников 1840-е – 1850-е гг. Книга третья. М.: Эллис Лак, 1995. 266 с.
9. Родина Т. Варвара Николаевна Асенкова. 1817–1841. М.: Искусство, 1952. 58 с.
10. «Создания руки, резцом вооруженной...». Скульптура в убранстве петербургских дворцов XIX века. Каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2016. 208 с.
11. Les années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850. Paris: Edité par RMN, 1995. 499 p.
12. Eggers F. und K. Christian Daniel Rauch. B. 3. Berlin, 1886.
13. La gloire de Victor Hugo. Galeries nationales du Grand Palais. Paris: Edité par RMN, 1985. 816 p.
14. Professor Josef von Kopf. Lebenserinnerungen eines Bildhauers. Stuttgart und Leipzig, 1899.
15. Panzetta A. Dizionario degli Scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento. Vol. 1. Torino: Umberto allemandi & C, 1994. 311 p.

References:

- Alekseev M. P. Victor Hugo and His Russian Acquaintances. Meetings. Letters. Memories. *Literaturnoe nasledstvo (Literary Inheritance)*, 1937, vol. 31–32, pp. 777–932. (in Russian)
- Andreeva V. I.; Gerasimov V. V. *Mikhailovskaia dacha. Dvorzovo-parkovyi ansambl' (Mikhailovskiy Cottage. The Palace and Park Ensemble)*. Saint Petersburg, PALAZZO Publ., 2013. 208 p. (in Russian)
- Eggers F. und K. *Christian Daniel Rauch*. Bd. 3. Berlin, 1886. (in German)
- Inventar' Mikhailovskoi dachi (Inventory of Mikhailovskaia Cottage)*. 1894 (in Russian)
- La gloire de Victor Hugo. Galeries nationales du Grand Palais*. Paris, Réunion des musées nationaux Publ., 1985. 816 p. (in French)
- Les années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*. Paris, Réunion des musées nationaux Publ., 1995. 499 p. (in French)
- Professor Josef von Kopf. Lebenserinnerungen eines Bildhauers*. Stuttgart und Leipzig, 1899. (in German)
- Panzetta A. *Dizionario degli Scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*. Vol. 1. Umberto allemandi & C Publ., 1994. 311 p. (in Italian)
- Professor Josef von Kopf. Lebenserinnerungen eines Bildhauers*. Stuttgart und Leipzig, 1899. (in German)
- Reka vremen. Trudy. Tvoreniia. Khudozestva. Razdel: Pis'ma russkikh khudozhnikov 1840-e – 1850-e gody (The River of Times. Proceedings. Creations. The Arts. Section: Letters of Russian Artists 1840s – 1850s)*. Book 3. Moscow, Ellis Lak Publ., 1995. 266 p. (in Russian)
- Artists 1840s – 1850s*. Book 3. Moscow, Ellis Lak Publ., 1995. 266 p. (in Russian)
- Rodina T. *Varvara Nikolaevna Asenkova. 1817–1841*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1952. 58 p. (in Russian)
- “Sozdaniia ruki, reztom vooruzennoi...”. *Skulptura v ubranstve peterburgskikh dvortsov 19 veka (“Creations of a Hand, with an Incisor Armed ...”). Sculpture in the Decoration of the Petersburg Palaces of the 19th Century*. Exhibition catalog. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2016. 208 p. (in Russian)
- Varshavskii S. P.; Rest Iu. I. *Podvig Ermitaga (The Feat of the Hermitage)*. Leningrad, Avrora Publ., 1987. 304 p. (in Russian)
- Wolf A. I. *Khronika peterburgskikh teatrov s kontsa 1826 do nachala 1855 godov. Chast' 1-2 (Chronicle of Saint Petersburg Theaters from the End of 1826 to the Beginning of 1855. Part 1-2)*. Saint Petersburg, Golike Publ., 1877. 190 p. (in Russian)
- Zakharova L. G.; Tiutiunnik L. I. (ed.). *1857–1861: Perepiska Imperatora Aleksandra II s Velikim kniasem Konstantinom Nikolaevichem. Dnevnik Velikogo kniasia Konstantina Nikolaevicha (Correspondence of Emperor Alexander II with Grand Duke Konstantine Nikolaievich. Diary of Grand Duke Konstantine Nikolaievich)*. Moscow, Terra Publ., 1994. 384 p. (in Russian)
- Zherikhina E. I.; Talaia M. G. (ed.). *Puteshestvie velikogo kniazia Nikolaiia Nikolaevicha po Italii v 1852 godu (Travel of the Grand Duke Nikolai Nikolaievich in Italy in 1852)*. Moscow, Indrik Publ., 2017. 192 p. (in Russian)

Кириков Борис Михайлович, искусствовед, ведущий научный сотрудник. Центральный научно-исследовательский и проектный институт, филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства. Россия, Москва, ул. Душинская, д. 9. 111024. mstig@mail.ru

Kirikov, Boris Mikhaylovich, art historian, leading researcher. Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and Housing and Communal Services of the Russian Federation, Dushinskaya ul., 9, 111024 Moscow, Russian Federation. mstig@mail.ru

ХРАМ ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ И КОНЦЕПЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ В РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ КОНЦА XIX ВЕКА¹

THE CATHEDRAL OF THE RESURRECTION OF CHRIST IN SAINT PETERSBURG AND A CONCEPT OF NATIONAL RENAISSANCE IN RUSSIAN ARCHITECTURE AT THE END OF THE 19th CENTURY

Аннотация. Храм Воскресения Христова (1883–1907) занимает ключевое место в эволюции русского стиля. Это стилевое направление эпохи историцизма (эkleктики) было основано на использовании приемов и форм древнерусского зодчества и народного искусства. Русский стиль служил воплощением национальной самобытности и противопоставлялся общеевропейским стилям. На первой стадии историцизма (1830–1860-е) лидерами этого направления выступали К. А. Тон и А. М. Горностаев, по-разному интерпретировавшие традиции зодчества XVI–XVII вв. Следом получил распространение византийский стиль, который также был широко востребован в строительстве православных церквей. Переломный момент в развитии национальных исканий связан с проектированием храма Воскресения Христова на месте, где 1 марта 1881 г. террористами был смертельно ранен император Александр II (отсюда — обиходное название церкви: Спас на Крови). Александр III отверг проекты в византийском стиле и пожелал, чтобы храм-мемориал был построен «в чисто русском вкусе XVII столетия». Воле императора соответствовала позиция группы архитекторов, полагавших, что русское зодчество достигло полной самобытности именно в то время, но его расцвет был прерван реформами Петра I. Адептом этой концепции стал автор проекта и строитель храма А. А. Парланд. Он считал возможным «естественное продолжение» национальных традиций архитектуры XVII в. в современных условиях. Прототипами пятиглавого сооружения с колокольней и его насыщенной декоративной отделки Парланд избрал памятники Москвы и Ярославля, воспроизведя прообразы в характерной для метода эkleктики трактовке. В создании уникального по масштабам мозаичного убранства храма принимали участие В. М. Васнецов, М. В. Несеров, А. П. Рябушкин и другие художники. В произведении Парланда последовательно реализована идея национального возрождения. Храм Воскресения Христова уже в процессе его строительства оказал значительное влияние на общий характер русского стиля конца XIX в.

Ключевые слова: Русский стиль; национальное возрождение; храм Воскресения Христова; архитектор А. А. Парланд.

Abstract. The Cathedral of the Resurrection of Christ (1883–1907) represents a key moment in the evolution of the Neo-Russian style. This stylistic branch of historicism (eclecticism) used motifs and forms found in Old Russian architecture and folk art. The Neo-Russian style served to embody national identity and oppose to European styles. Leading figures during the first stage of historicism (1830s–1860s) included Konstantin Thon and Alexey Gornostaev. Both interpreted traditions of 16th–17th-century architecture in their own way. This was quickly followed by the rise of Byzantine style, which had become increasingly popular in the construction of orthodox churches. A turning point in the pursuit of the national idea occurred when the plans to build the Cathedral of the Resurrection of Christ came up. The building was on the spot where on 13 March (O.S. 1 March) 1881, Tsar Alexander II was fatally wounded by terrorists (this event lent the church its common name: the Church of the Saviour on Spilled Blood). Alexander III rejected designs in the Byzantine style, expressing instead the desire that the memorial church would be built “in pure Russian taste of the 17th century”. It was a stance that a group of architects shared. They claimed that Russian architecture reached the height of authenticity during that time, but had been unable to flourish due to Peter the Great’s reforms. One of the followers of this idea was the church designer and builder Alfred Parland. He believed it possible to take national traditions of 17th-century architecture and develop a “natural continuation” of them at that time. Parland selected the churches of Moscow and Yaroslavl as prototypes for this new construction, which was to have five domes, a bell tower, and rich decoration. In terms of scale, the church’s mosaics are truly unique. Several artists were involved in their creation including Viktor Vasnetsov, Mikhail Nesterov, and Andrey Ryabushkin. Parland’s work was to encapsulate the idea of a national revival. Even as it was under construction, the Church of the Resurrection of Christ exerted a significant influence on the overall character of the late 19th-century Neo-Russian style.

Keywords: Russian style; national Renaissance; Cathedral of the Resurrection of Christ; architect A. A. Parland.

¹ Историей русского стиля я начал заниматься в студенческие годы. Тогда же предпринял попытку интерпретации архитектурного образа храма Воскресения Христова. Наблюдениями я делился с Еленой Вагановой. Она и была моим первым устным рецензентом.

I. Введение (модификации русского стиля в архитектуре XIX века)

Русский стиль являлся одним из ведущих направлений в архитектуре России эпохи историцизма. Сущность этого феномена определялась стремлением к созданию своеобразной национальной архитектуры, отличной от общеевропейских стилей. Кроме того, русский стиль противопоставлялся отечественной архитектуре XVIII–XIX вв. — периодов барокко, классицизма и ампира.

Основу приемов и форм русского стиля составляло древнерусское зодчество, развитие которого оборвалось с начала XVIII в. в результате приобщения России к западной культуре. Носителем этнической самобытности служило также народное искусство. Стержневую линию национального направления составляло церковное строительство. В архитектурных образах, навеянных Древней Русью, получали воплощение глубинные традиции православия. Храм — главная тема русского стиля. В церковной архитектуре был востребован также неовизантийский стиль, выражавший преемственность российского православия от Византии.

Национальное направление зародилось в России в первой трети XIX в. и просуществовало в разных модификациях до 1910-х гг. Идеологически русский стиль призван был отображать обоснованность особого исторического пути России. Генезис его связан с романтическим стилизаторством, пришедшим на смену классицизму. Русский стиль можно считать порождением петербургской архитектурной школы, хотя в Петербурге, в противоположность Москве, у него не было собственных корней.

Ранние опыты в национальном духе принадлежали К. И. Росси, О. Монферрану, В. П. Стасову. Вслед за ними на авансцену вышел К. А. Тон. Именно ему выпала роль основоположника и лидера русского стиля. В качестве патрона национального церковного зодчества выступал император Николай I.

Уже в начале 1830-х гг. К. А. Тон создал проекты церквей в Петербурге и пригородах, а также грандиозного храма Христа Спасителя в Москве. Избранный им тип пятиглавых крестовокупольных сооружений восходил к московским соборам XV–XVI вв. Эти проекты приобрели значение образцовых, в соответствии с ними возводились церкви по всей России. Тоновский стиль стал почти каноническим. В дальнейшем архитектор использовал формы русских шатровых храмов XVI–XVII вв., что отражало усиление общей тяги к самобытности.

За произведениями Тона закрепился термин «русско-византийский стиль». Это объяснялось представлением о византийских истоках православного зодчества с его характерной крестовокупольной схемой церкви. Между тем, творчество Тона базировалось на отечественных образцах и не носило специфически византийских черт. Разработанный им вариант русского стиля следует определить как официально-академический (официальный — по идейной направленности, академический — по методу интерпретации прообразов).

Иную линию национальных исканий представляло творчество А. М. Горностаева. Он обращался и к византийскому наследию, но в его более поздних церковных постройках 1850–1860-х гг. отчетливо проявились вариации русской «узорочной» архитектуры XVII в. Современники находили в них воплощение самобытных особенностей отечественного зодчества, свободных от официального стиля К. А. Тона.

В становлении византийского стиля в середине XIX в. решающую роль сыграли исследования и проекты Д. И. Гримма.

В период правления Александра II развивались три линии православного храмостроительства, заданные Тоном, Горностаевым и Гриммом. Нередко формы древнерусской архитектуры сочетались с византийскими и даже романскими. Мощное развитие получил фольклорный вариант русского стиля, продолжавший традиции народного искусства. Во главе этого течения стояли В. А. Гартман и И. П. Ропет.

Усиление идей панславизма содействовало расцвету византийского стиля, достигшего апогея к началу 1880-х гг. О его

распространении наглядно свидетельствовал первый конкурс проектов храма на месте смертельного ранения Александра II 1 марта 1881 г. Однако, следуя указанию Александра III, участники второго конкурса 1882 г. обратились к наследию московско-ярославского зодчества XVII в. [3]. Этот момент явился поворотной вехой в эволюции национального направления. Храм Воскресения Христова (Спас на крови), возведенный на памятном месте в 1883–1907 гг. архитектором А. А. Парландом, стал ключевым, программным произведением позднего русского стиля.

II. Создание храма Воскресения Христова (Спас на крови)

Проекты храма-мемориала, премированные на первом конкурсе 1881 г., были отвергнуты Александром III, поскольку их византийские формы, по мнению императора, не отвечали характеру «русского церковного зодчества». Поэтому он выразил пожелание, «чтоб храм был построен в чисто русском вкусе XVII столетия, образцы коего встречаются, например, в Ярославле», и что «самое место, где император Александр II был смертельно ранен, должно быть внутри самой церкви в виде особого придела» [7, с. 89]. Архитекторы перестроились с удивительной оперативностью, выполнив волю Александра III при исполнении работ для второго конкурса весной 1882 г. Впрочем, этот поворот не был инспирирован только сверху. На рубеже 1870–1880-х гг. в архитектурных кругах вызревало мнение, что древнерусское зодчество, освободившись от византийских и итальянских влияний, достигло полной самостоятельности в XVII в.

Пожалуй, меньше других отвечали этим установкам проекты, представленные в 1882 г. будущим строителем храма Воскресения Христова Альфредом Александровичем Парландом (1842–1920). Один из них был разработан совместно с архимандритом Игнатием (И. В. Малышевым), не-



Илл. 1. А. А. Парланд и архимандрит Игнатий. Проект храма на месте смертельного ранения Александра II. Фасад. 1882



Илл. 2. А. А. Парланд у модели храма Воскресения Христова. Фотография 1890-х. Архив Б. М. Кирикова

когда учившимся в Академии художеств. Именно на этот вариант пал выбор императора «главным образом вследствие особенностей отделки места смертельного поранения царя» [8, с. 229] (Илл. 1).

Впоследствии совместный проект был кардинально видоизменен А. А. Парландом, которого и следует считать автором осуществленного здания. Постепенно у архитектора выкристаллизовался образ здания, выдержанного в формах московского и ярославского зодчества. Окончательный вариант проекта был утвержден в 1887 г.

Закладку здания произвели в 1883 г. Фундамент его был сооружен на сплошной бетонной подошве. В 1893 г. приступили к возведению сводов. 6 июля 1897 г. состоялось торжественное поднятие главного креста. Облицовка фасадов выполнялась из эстляндского мрамора и орнаментированного кирпича. Полихромные купола были изготовлены фабрикой А. М. Постникова, изразцы — заводом М. В. Харламова (Илл. 2).

Исключительным богатством отличалась внутренняя отделка с использованием разных пород камня, самоцветов. В создании ее участвовали лучшие российские и итальянские фабрики. Наборный мраморный пол и мраморный иконостас были заказаны в Генуе. Над памятным местом ранения Александра II установили сень в виде шатра. Для нее были использованы яшма, орлец, агат, нефрит и топазы.

Храм Воскресения Христова выделяется уникальным мозаичным убранством, составляющим важнейшую часть его идейно-образной программы. Если снаружи мозаики включены в главные композиционные узлы, то внутри они полностью покрывают стены, пилоны, своды и купола (общая площадь около семи тысяч кв. метров). Создавались мозаики по живописным оригиналам большой группы художников. Важное место в этом ансамбле занимают композиции М. В. Нестерова, А. П. Рябушкина, Н. Н. Харламова, В. М. Вас-

нецова, Н. А. Кошелева, А. Ф. Афанасьева, В. В. Беляева. Столь крупномасштабную работу по переводу живописи в мозаику выполнила частная мастерская Фроловых. Они первыми в России освоили обратный (венецианский) способ набора, раскрыв специфические декоративные возможности материала и техники.

19 августа 1907 г., спустя почти четверть века после начала строительства, храм был торжественно освящен в присутствии Николая II. Все средства архитектуры и синтеза искусств здесь были направлены на воплощение темы мемориала Александра II, перераставшей в символ единения самодержавия и православия. Духовная, идеологическая сущность храма-памятника неразрывно связана с реализованной в его архитектурном решении концепцией национального возрождения.

III. Концепция национального возрождения в воплощении А. А. Парланда

В 1881 г., когда проводился первый конкурс проектов будущего храма, архитектор Н. В. Султанов в статье под знаменательным названием «Возрождение русского искусства» писал: «Этот московско-русский стиль достигает своего наибольшего, хотя далеко не полного развития в XVII в. и представляет нам образцы самостоятельного русского искусства» [2, с. 9]. Такое мнение разделяли и другие поборники национального направления. Высший этап самобытной архитектуры был насильственно прерван реформами Петра I, за которыми последовало полуторавековое подражание Западу. Тезис о незавершенности развития архитектуры XVII в. как бы открывал возможность ее дальнейшей эволюции. Из этих посылок логично выводилась вполне конкретная программа национального возрождения. Суть ее заключалась в продолжении своеобразного русского стиля именно с той стадии, на которой его путь оборвался, то есть с середины — второй половины XVII в., преодолев разрыв в два столетия.

Как уже отмечалось, А. А. Парланд, участвуя во втором конкурсе 1882 г., еще не был адептом этой концепции, но вслед за тем выступал ее ведущим проводником. Разрабатывая проект «по указанию Его Величества в стиле времен московских царей XVII века» [9, с. 2], архитектор, со своей стороны, обосновывал выбор источников сознательным возвращением к наиболее самобытному пласту в наследии отечественного зодчества. Воспитанный на античности, но считавший себя последователем К. А. Тона, учеником Д. И. Гримма и продолжателем А. М. Горностаева, Парланд полагал, что древнерусское зодчество, развиваясь «свободно правильно, без посторонних давлений», достигло расцвета в середине — второй половине XVII в., однако петровские преобразования положили конец своеобразию отечественной архитектуры. Исходя из этого постулата, он видел свою задачу в отборе «типично русских оттенков, представляющих собой как бы последний фазис русского стиля XVII в.», а затем — в их дальнейшей разработке, «которая производила бы впечатлительные естественного, нормального продолжения прерванного национально-художественного движения» [9, с. 1–2].

Стремление к «естественному продолжению» было априори декларативным. При искреннем желании «воспринять не только умом, но и сердцем» произведения зодчих того времени, «понять тайну их творчества» [9, с. 2], Парланд не мог разорвать рамки компилятивного метода эклектики с ее приматом аналитического начала над синтетическим. Автор храма Воскресения Христова вполне мог бы подписаться под афоризмом Н. В. Султанова: «Вся форма будет русская, если элементы ее будут русские...» [13, с. 29–30]. Эта чеканная формула точно раскрывает господствовавшие тогда принципы стилиобразования.

Создавая собирательный образ русского православного храма, Парланд сформировал своего рода ученую антологию церковного зодчества XVII в. И хотя, по его словам, «точных копий и повторений существующего в храме



Илл. 3. Храм Воскресения Христова. Общий вид

Воскресения не найдут» [9, с. 3], на самом деле композиция здания пронизана архитектурными цитатами. Более того, чтобы добиться безусловной узнаваемости национальных черт, архитектор стремился к исторической достоверности всех элементов.

Почти все звенья объемной композиции и элементы декора перенесены из памятников Москвы и Ярославля XVII в. Декоративная кирпичная облицовка, рельефное пестрое узорочье стен служили одними из главных выразительных средств русского зодчества того времени. Световые барабаны характерны



Илл. 4. Храм Воскресения Христова. Фрагмент фасада

для ярославских церквей, которыми навеяны и прием ложной галереи, и форма лопаток с изразцами. Обработка глав напоминает о московской церкви Троицы в Никитниках. Оформление входов представляет собой комбинацию шатровых рундуков московского типа с ярославскими фронтовыми крыльцами. Сложный рисунок оконных наличников воспроизводит детали московских церквей Рождества в Путинках, Николы в Хамовниках и Троицы в Останкине. Новыми приемами, решенными «в духе требуемой эпохи», Парланд считал крупные «фронтоновые кокошники» северного и южного фасадов и наружную отделку главной апсиды. Но подобная форма кокошника явно восходит к типу покрытия «бочкой», а высокие окна с длинными колонками на центральной апсиде встречаются в подмосковных церквях в Тайнинском и в Алексеевском (Илл. 3).

Традиционный тип пятиглавого четырехстолпного храма Парланд дополнил центральным шатром (высотой 81 метр). Необычно решена колокольня, поставленная над местом ранения Александра II, — ее объем вплотную состыкован с основным массивом церкви и увенчан куполом.

Приводимое в литературе мнение о подражании Парланда знаменитому московскому храму Василия Блаженного (Покровскому собору) середины XVI в. глубоко ошибочно [10,

с. 464]. Во-первых, эти сооружения совершенно несхожи по структуре. Форма шатра храма Воскресения ближе церкви Рождества в Путинках, а другие элементы завершения также имеют иные аналоги. Во-вторых, сопоставление этих храмов противоречит концепции русского возрождения, ориентированной на зодчество XVII в. Правда, Парланд упоминал собор Василия Блаженного как образцовый памятник, но, пренебрегая хронологией, в ряду «выдающихся образцов времен московских царей XVII века» (sic!) [9, с. 2].

В соответствии со вкусами поздней эклектики Парланд отбирал из первоисточников наиболее богатые и сложные элементы. Насыщенная декоративность отвечала его представлению о своеобразии русской архитектуры XVII в., проявившемся прежде всего «в оригинальной разработке деталей и в особенности в орнаментации» [9, с. 1]. Архитектор утрировал впечатление самобытности сгущением типичных черт «узорочного» стиля. В то же время, как представитель академической школы, он стремился приблизить эти формы к «идеалу совершенства», прибегая к принудительной симметрии и регулярности, подчеркнуто правильной прорисовке деталей. Поэтому его сооружение лишено мягкой пластичности и живой группировки форм, которые были свойственны древнерусским строителям (Илл. 4).

IV. Заключение (эпилог)

Уже проектирование храма Воскресения Христова вызвало широкий резонанс. В первую очередь это объяснялось его особым идеологическим значением. Для развития русского стиля принципиальный смысл имел поворот к наследию отечественного зодчества XVII в. Концепция национального возрождения, последовательно реализованная А. А. Парландом, стала определяющей для храмостроительства конца XIX в. и начала 1900-х гг. В этом русле работали Н. В. Султанов, М. Т. Преображенский, А. И. фон Гоген, В. А. Косяков, Г. Д. Grimm. Верным приверженцем традиций XVII в. выступал петербургский епархиальный архитектор Н. Н. Никонов. Данный вариант русского стиля оттеснил на второй план иные его модификации.

Однако к моменту освящения в 1907 г. храм Воскресения Христова оказался уже художественным анахронизмом. В архитектуре рубежа XIX–XX вв. произошли кардинальные перемены. Одновременно с бурным развитием нового стиля — модерна — изменилось и отношение к наследию. Сторонники национального направления переходили от точной цитатности и декоративной насыщенности к свободной стилизации, обобщенности и лаконизму форм. Повышенное внимание привлекали теперь не памятники XVII в., а более раннее зодчество Новгорода и Пскова. Вариант национальной архитектуры 1900-х гг. получил название неорусский стиль.

Художественные круги встретили произведение Парланда критически. Негативные оценки отражали новые эстетические и антиофициозные позиции. Инерция профессионального и идейного неприятия этого выдающегося памятника растянулась на долгие десятилетия. В советский период над ним не раз нависала угроза сноса. Но в общественном восприятии храм, за которым закрепилось обиходное название Спас на крови, всегда оставался исключительно популярным. Интерес к нему особенно возрос в наши дни, когда завершилась его многолетняя реставрация и храм стал действующим собором и музеем. Творение Парланда остается одним из самых ярких и глубоких символов своей эпохи.

Список литературы:

1. Зодчие Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века / сост. В. Г. Исаченко. СПб.: Лениздат, 1998. 1070 с.
2. Зодчий. 1881. № 2.
3. Зодчий. 1882. Таблицы 28–46.
4. Кириков В. М. Храм Воскресения Христова. (К истории «русского стиля» в Петербурге) // Невский архив: ист.-краевед. сб. М.; СПб.: Атезиум-Феникс, 1993. С. 204–245.
5. Кириченко Е. И. Русский стиль. М.: Галарт, 1997. 430 с.
6. Лисовский В. Г. Национальный стиль в архитектуре России. М.: Совпадение, 2000. 414 с.
7. Неделя строителя. 1882. № 12.
8. Неделя строителя. 1883. № 31.
9. Парланд А. Храм Воскресения Христова, сооруженный на месте смертельного поранения в Бозе почившего Императора Александра II на Екатерининском канале в С.-Петербурге. СПб.: Комис. по сооружению Храма, 1907. 43 с.
10. Петров А. Н. и др. Памятники архитектуры Ленинграда. Л.: Стройиздат, 1975. 575 с.
11. Ростиславов А. Ренессанс русской церковной архитектуры // Аполлон. 1910. № 9. С. 20–30.
12. Сборник конкурсных проектов храма на месте покушения на жизнь имп[ератора] Александра II // Зодчий. 1884. 120 с.
13. Султанов Н. Описание новой придворной церкви Святых Петра и Павла, что в Новом Петергофе. СПб.: тип. т-ва «Обществ. польза», 1905. 48 с.
14. Трубинов Ю. В. Храм Воскресения Христова (Спас-на-Крови). СПб.: Белое и черное, 1997. 160 с.

References:

- Collection of the Competitive Projects of the Cathedral at the Place of Attempt at Life of Emperor Alexandre II. *Zodchii (Architect)*, 1884. 120 p. (in Russian)
- Isachenko V. G. (ed.). *Zodchie Sankt-Peterburga. 19 — nachalo 20 veka (The Architects of Saint Petersburg. The 19th — Early 20th Century)*. Saint Petersburg, Lenizdat Publ., 1998. 1070 p. (in Russian)
- Kirichenko E. I. *Russkii stil' (Russian Style)*. Moscow, Galart Publ., 1997. 430 p. (in Russian)
- Kirikov V. M. The Cathedral of the Resurrection of Christ (To the History of “Russian style” in Saint Petersburg). *Nevskii arhiv (Nevsky Archive)*. Moscow; Saint Petersburg, Ateniium-Feniks Publ., 1993, pp. 204–245. (in Russian)
- Lisovskii V. G. *Natsional'nyi stil' v arhitekture Rossii (National Style in the Architecture of Russia)*. Moscow, Sovpadenie Publ., 2000. 414 p. (in Russian)
- Parland A. *Khram Voskreseniia Khristova, sooruzhennyi na meste smertel'nogo poraneniia v Boze pochivshogo Imperatora Aleksandra II na Ekaterininskom kanale v S.-Peterburge (The Cathedral of the Resurrection of Christ Built at the Place Where the Fatally Wounded Emperor Alexander II Fell Asleep in the Lord at the Catherine Chanel in Saint Petersburg)*. Saint Petersburg, Komisiia po sooruzheniiu Khrama Publ., 1907. 43 p. (in Russian)
- Petrov A. N. et al. *Pamiatniki arhitektury Leningrada (The Monuments of the Architecture of Leningrad)*. Leningrad, Stroiizdat Publ., 1975. 575 p. (in Russian)
- Rostislavov A. The Renaissance of Russian Church' Architecture. *Apollon (Apollo)*, 1910, no. 9, pp. 20–30. (in Russian)
- Sultanov N. *Opisanie novoi pridvornoj tserkvi Sviatykh Petra i Pavla, chto v Novom Petergofe (Description of a New Courtier Church of St. Peter and St. Pavel, that is in New Peterhof)*. Saint Petersburg, tip. t-va “Obshhestv. pol'za” Publ., 1905. 48 p. (in Russian)
- Trubinov Iu. V. *Khram Voskreseniia Hristova (Spas-na-Krovi) (The Cathedral of the Resurrection of Christ (Saviour on Spilled Blood)*. Saint Petersburg, Beloe i chernoie Publ., 1997. 160 p. (in Russian)

Филичева Надежда Викторовна, доктор философских наук, профессор. Университет ИТМО, Россия, Санкт-Петербург, Кронверкский пр., 49. 197101. nfilicheva@gmail.com

Filicheva, Nadezhda Viktorovna, Full Doctor of Philosophy, professor. ITMO University, Kronverkskii pr., 49, 197101 Saint Petersburg, Russian Federation. nfilicheva@gmail.com

ВЛИЯНИЕ «РУССКИХ СЕЗОНОВ» И «РУССКИХ БАЛЕТОВ» ДЯГИЛЕВА НА МИРОВОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА И РАЗВИТИЕ СТИЛЯ АР ДЕКО

THE INFLUENCE OF DIAGHILEV'S SAISONS RUSSES AND BALLETS RUSSES ON THE 20th CENTURY WORLD ART AND ART DECO STYLE

Аннотация. Статья посвящена исследованию влияния творчества и личности С. П. Дягилева на русскую, европейскую и мировую культуру XX–XXI вв. Анализируется деятельность С. П. Дягилева и мирискусников, которые шли в авангарде творческих исканий своего времени, выступали за обновление русской культуры, сформировали новое отношение к такому феномену, как Художник в ключевых аспектах его «самоидентификации» и осмысления предназначения искусства — быть «искусством для искусства» или «искусством для жизни». Эта культура может стать полезной и в XXI в., формируя целостное мировоззрение, преодолевающее фрагментарность, дробность и клиповость. С. П. Дягилев был создателем новой эпохи в искусстве первой трети XX в. «Русские сезоны» (Les Saisons Russes, с 1906 г.), затем «Русские балеты» (Les Ballets Russes, с 1911 г.) Дягилева стали центром притяжения разнообразных художественных интересов, лабораторией последовательного поиска форм и методов в разных областях искусства, дерзких идей и проектов, объединившихся в модернистский синтез, и оказали значительное влияние на искусство XX в. и становление стиля Ар Деко. С. П. Дягилев стал одним из ярких представителей таких профессий, как антрепренер, импресарио. Он и его единомышленники сказали новое слово в искусстве книжного оформления и издании журналов, художественной критики и экспозиционно-выставочной деятельности, открыли Европе неизвестную Россию, показав миру уникальное пространство отечественной культуры — русскую живопись, музыку, оперу, балет, новую сценографию и хореографию. Рассматриваются основы и изменения в русском и европейском искусстве эпохи модернизма, которые не потеряли своей актуальности и сегодня для духовно-эстетического мира современного человека техногенной цивилизации XXI в. Они помогают понять и войти не только в мир высокого искусства, но и в мир новой цивилизации.

Ключевые слова: Дягилев; объединение «Мир искусства»; мирискусники; «Русские сезоны»; «Русские балеты»; синтез; авангард; стиль Ар Деко; культура и цивилизация XXI в.

Abstract. In the article, the author analyzed the impact of S.P. Diaghilev on the 20th — 21st century Russian, European, and World culture. The author analyzed the activity of Diaghilev and the members of the “World of Art” who were in the vanguard of creative search of that time. They stood for the renovation of Russian culture and formed a new attitude to the phenomenon of artist and their self-identification; they also thought of art as “the art for the art’s sake” or “the art for life”. In the 21st century, this culture may help to create a new type of world outlook and to get over fragmentariness, scattering, and clipping. Diaghilev was the creator of the new epoch in the art in early 20th century. Diaghilev’s “Russian Seasons” (“Les Saisons Russes” since 1906) and “Ballets Russes” (since 1911) were the center of attraction of different artistic interests, the laboratory of new forms and methods. Bold ideas and projects united there into modernist synthesis. All these made a prominent impact on the development of 20th-century art including art deco style. S. Diaghilev became the best impresario and entrepreneur. He and like-minded people showed the new vision of the book and journal design. They won a high appraisal in critique and exhibition shows. They attracted the attention of Europe to unknown unique Russian culture including painting, music, opera, ballet, new theatrical production, and choreography. The article shows the foundations and changes in Russian and European modern art, which are really important for today’s aesthetic and technologically progressive civilization of the 21st century. These factors help to understand the ideas of the world of art and get not only to the core of it but also to become a part of a new civilization.

Keywords: Diaghilev; the “World of Art”; members of the “World of Art” (“miriskusniki”); Russian Seasons; Russian Ballets; choreography; synthesis; Art Deco style; culture and civilization of the 21st century.

Русское искусство еще не раз сослужит службу России
С. П. Дягилев

Вступление. С. П. Дягилев (1872–1929)

С. П. Дягилев — уникальное явление в русской культуре, он оставил после себя неопределимый след и легенду (Илл. 1). Его фигура возникала в воспоминаниях почти всех, кто с ним встречался. Человек яркого дарования, эрудит, музыкант, знаток русской и ми-

ровой культуры и истории искусства, уникальный импресарио и антрепренер, личность «авторитарная» с одной стороны, с другой — вершитель новой эпохи в искусстве и человек огромного творческого потенциала. Образ Дягилева не случайно связан в сознании с прогрессивным движением вперед мировой и отечественной культуры. Попробуем и мы, из XXI в., написать его портрет¹.

Его особый дар угадывать и улавливать веяния нового времени был поразительно уникальным. Проникновенная чуткость понимания искусства сочеталась в нем с твердостью воли и неукротимой энергией. Его отличительной особенностью стало то, что у него не было конфликта со временем. Его культурный и художественный кругозор и круг интересов были широки и разнообразны. Так, он был одним из ярких представителей «новых» в те времена, а теперь уже известных и значимых в театральном мире профессий — антрепренер, импресарио, менеджер.

«Гениальным антрепренером» Дягилев стал, очевидно, благодаря редкому сочетанию природных качеств. Вероятнее всего, деятель дягилевского типа, отразивший в себе всеобщую «тоску по художественной культуре», а также совместивший русскую одержимость с западной деловитостью, мог появиться в России только на рубеже столетий. «Можно рассматривать весь подвиг Дягилева как большую индивидуальность, — писал Рерих, — но гораздо естественнее видеть в нем истинного представителя целого синтетического поколения» [17, с. 325].

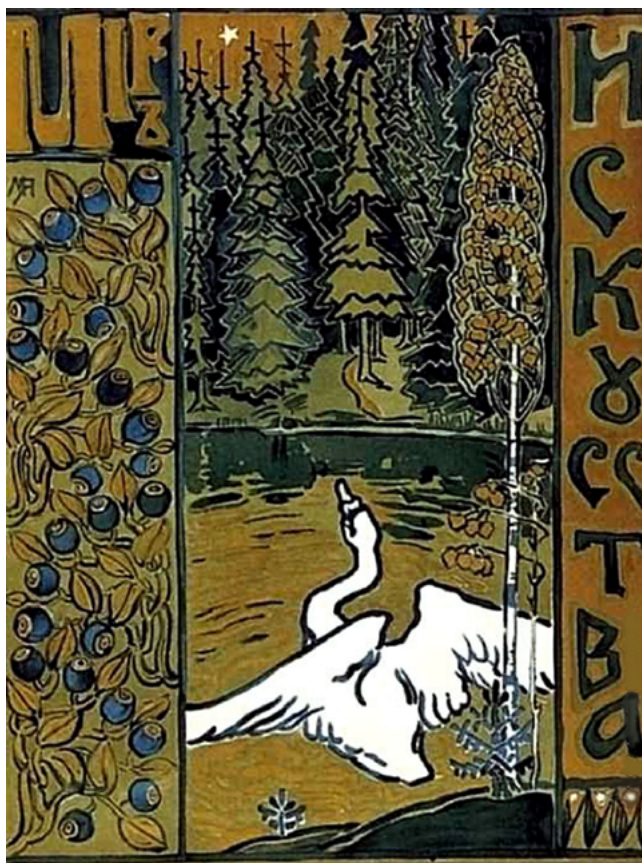
Талантливый антрепренер Дягилев обладал таким зарядом вдохновения, что в первой трети XX в. прославил и одновременно обрушил всю мощь русской культуры на Европу. Он обладал талантом «полководца» и все, что он делал — делал с поистине петровским размахом. Основная идея, руководившая Дягилевым на протяжении всей его жизни, — *мировое значение русского искусства*.

Дягилев познакомил мир с древнерусской иконой, русским портретом и современной живописью, с русской музыкой и оперой. Он открыл Парижу мир новой сценографии и хореографии.

Дягилев стоял во главе грандиозного театрально-художественного проекта «Русские сезоны» (Les Saisons Russes, с 1906 г.), а затем «Русские балеты» (Les Ballets Russes, с 1911 г.),



Илл. 1. М. Ф. Ларионов. Портрет С. П. Дягилева. 1915. Источник: <http://tvorogin.ru/hudozhnik-mihail-larionov-biografiya/>



Илл. 2. М. В. Якунчикова. Обложка журнала «Мир искусства». 1899. Источник: http://artpoisk.info/artist/yakunchikova_mariya_vasil_evna_1870/oblozhka_zhurnala_mir_iskusstva/

проекта, двадцать два года существовавшего исключительно в силу его поразительного и необыкновенного «художественного чутья», «гигантской» энергии, вкуса, стиля и выдающихся организаторских способностей. Не случайно с именем Дягилева связано укрепление в мировом сознании понятия русского балета не как труппы, а как «феномена». «Он создавал звезд и неизменно авторские спектакли-легенды» [18, с. 35].

Страсть открывать и дарить миру творческую красоту, умение находить, распознавать таланты, соединять деятелей искусства, предвидеть их творческий потенциал и масштаб были впечатляющими.

Увлечение музыкой, искусством и понимание необходимости посвятить себя искусству пришло рано, причем он сразу же выбрал себе роль организатора, «куратора» различных проектов, а для этого требовались большие деньги, покровители, меценаты, единомышленники, которых он всегда умел находить. В этом ему помогало природное обаяние, умение увлечь и убедить в реальности своих проектов самых разных людей. Дягилев был знаком и дружил с яркими представителями аристократических кругов — коллекционерами, промышленниками, художниками, писателями, композиторами, модельерами, актерами.

О Дягилеве написано огромное количество книг, монографий, мемуаров, статей. В его честь названа площадь в Париже около Гранд Опера, ему установлены бюсты и мемориальные доски во многих городах Европы, Америки и России. Под его именем проходят театральные и балетные фестивали, научные конференции, открываются Центры искусств, музеи, лицеи и школы. «Человек-легенда», «миф», «феномен», он притягивает вновь и вновь исследователей, ведь именно С. П. Дягилеву удалось *представить Россию великой страной* (курсив автора — Н. Ф).

Он не только открыл русское искусство для Запада, но и вернул Европе некоторые «забытые» произведения европейской классики — «Жизель» А. Адана, «Видение розы» К. фон Вебера и др., которые теперь неразрывно связаны с представлением о русском балете и искусстве.



Илл. 3. К. А. Сомов. Афиша «Выставка русских и финляндских художников» 1898 г. 1897. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Источник: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/engraving/somov_k_a_afisha_vistavka_russkih_i_finlyandskih_hudozhnikov_1898_1897_gr.lub-2655/index.php

«Мир искусства»

А начиналось триумфальное шествие русского искусства с объединения «Мир искусства», где сформировались взгляды и мироощущение Дягилева, возникло понимание необходимости посвятить свою жизнь искусству, обновлению культурной и художественной жизни России. При этом уже тогда было понятно, что творческой личностью — художником, музыкантом, певцом или композитором (по воспоминаниям современников он обладал «недюжинным» музыкальным талантом), он не станет, а будет критиком, куратором, импресарио.

На пороге XX в. русское искусство переживало фазу обновления творческих задач и перестройки форм и условий художественной жизни. Это было время, когда начиналась новая полоса в истории русской изобразительной культуры. Новое поколение художников подвергло пересмотру устоявшиеся традиции живописи, графики, скульптуры и прикладного искусства, ярко выражая эстетические тенденции своего времени и в первую очередь — неприятие идеологии и художественной практики академизма и передвижничества; поколебались авторитеты, казавшиеся незыблемыми, что вылилось в большой конфликт, прежде всего, с художественным критиком, видным историком искусства и признанным общественным деятелем В. В. Стасовым.

Художественное объединение «Мир искусства» стало значительным явлением в русской культуре Серебряного века, ярко выражая одну из существенных эстетических тенденций своего времени.

Кумирами мирискусников были Вагнер и Достоевский, Ибсен и Чайковский, Глинка, Шопен, Бизе. Они открыли для

русской публики немало интересных и ранее ей неизвестных явлений западной культуры, в частности финскую и скандинавскую живопись, английских художников-прерафаэлитов, графику О. Бёрдсли. Мирискусники ценили прозу немецких романтиков и боготворили А. С. Пушкина. Они сотрудничали с литераторами-символистами, но не замкнулись в рамках символизма, они стремились к стилевому единству, к формированию неповторимой творческой личности. Они были западниками и одновременно апологетами русского европеизма. В одной из ранних монографий о «Мире искусства» В. Н. Петров отмечает, что в их среде процветал «культ Петра I» как основоположника новой европеизированной культуры, «культ Петербурга» — как средоточия этой культуры, «культ Пушкина» — как самого значительного и типичного выразителя всего «петербургского периода» русской истории» [13, с. 20].

Объединение «Мир искусства» и журнал «Мир искусства» возникли почти одновременно, в 1898 г. Журнал имел профиль литературно-художественного альманаха и стал одним из образцов журнальной графики и искусства книжного оформления (Илл. 2). Композиция страницы, шрифты (использовалась Елизаветинская гарнитура шрифтов XVIII в., сказалась любовь мирискусников к «О незабвенно столетие!»²), мелованная бумага, заставки, концовки в виде виньеток, обильно снабженные прекрасными иллюстрациями, — все тщательно продумывалось, и здесь его авторы выступили подлинными новаторами. «Именно от этого первого подлинно художественного русского журнала пошло все новое» [12, с. 85], — пишет в своих воспоминаниях С. Лифарь. Журнал просуществовал до конца 1904 г., а после революции 1905 г. прекратилась официальная деятельность объединения.

В 1910–1924 гг. «Мир искусства» возобновил свою деятельность, но уже в очень расширенном составе и «без достаточно ясно ориентированной первой эстетической (по сути своей — эстетской) линии, “l’art pour l’art”, с увлечениями романтическими и символистскими тенденциями в искусстве, но создатели “Мира искусства” всегда следовали тенденции к включению русской культуры и искусства в широкий европейский художественный контекст, несмотря на то, что многие из представителей объединения в 1920-е гг. перебрались в Париж, но и там оставались приверженцами художественных вкусов своей юности» [4, с.123].

«Мир искусства» — его издательская, организационная, выставочная и просветительская деятельности — оставил заметный след в русской культуре и эстетике. Мирискусники сохранили этот «дух» и эстетические пристрастия практически на протяжении всей своей жизни.

Напомним, что в период с 1899 по 1900 гг. С. П. Дягилев был не только бессменным редактором журнала «Мир искус-



Илл. 4. Выставка русских и финляндских художников 1898 г. Большой зал музея Центрального училища технического рисования барона Штиглица, Соляной пер., 13. Фотография. Источник: <https://pastvu.com/p/144847>

ства», но и стал редактором «Ежегодника императорских театров»³, официального издания.

До поступления на государственную службу Дягилеву — организатору выставок и редактору журнала «Мир искусства» — не приходилось сталкиваться со столь «строгой иерархией» в обществе, с которой ему пришлось иметь дело в новой должности в Дирекции Императорских театров. Дягилев вынужден был изменить не только манеру поведения, но и внешний облик, однако быть «как все» он не мог. Что касается его профессиональных качеств, то он так же, как и в журнале «Мир искусства», создает обновленную концепцию издания «Ежегодника» — изменяет внешний вид журнала и увеличивает его формат. Художественным оформлением журнала занимались его друзья и единомышленники, художники Л. С. Бакст и М. Добужинский. Дягилеву, редактору «Ежегодника», удалось изменить содержательную часть журнала, подбор публикуемых материалов, их подачу. Тексты дополнялись большим количеством хорошего качества фото и иллюстративного материала.

За полтора года в должности редактора С. П. Дягилев выпустил один том «Ежегодника императорских театров» с тремя приложениями. Именно в этой области деятельности Дягилева исследователь Н. Д. Мельник видит «начало целого ряда профессиональных традиций, которые ярко проявились на рубеже XX–XXI вв. в сферах отечественной журналистики и PR- деятельности» [8, с. 153].

Как редактор «Ежегодника» Дягилев оставался верен себе, продолжая осуществлять те же широкие просветительские задачи в театре, которые решались в области живописи с помощью журнала «Мир искусства». Выход «Ежегодника» Дягилева вызвал противоречивые оценки в художественных кругах, но рецензенты оказались единодушны в том, что оформление издания изменилось к лучшему.

Но из-за конфликта с князем С. М. Волконским (разногласия из-за балета Л. Делиба «Сильвия») С. П. Дягилев отказался от редактирования «Ежегодника» и был уволен без права восстановления на государственной службе. Пожалуй, это был единственный случай, когда «Дягилев не сумел воплотить в жизнь свои идеи по реорганизации, но его руководящая «рука» видна как в оформлении издания, так и в содержательном наполнении всех публикаций» [8, с. 158]. Но С. П. Дягилев «превратил сухой официальный вестник в роскошный художественный журнал», — писала В. М. Красовская, один из крупнейших советских исследователей балета [10, с. 315].

Выставочная деятельность

Одновременно с редакторской работой в журнале «Мир искусства», с 1897 г. С. П. Дягилев серьезно занимается устройством художественных выставок.

В 1898 г. в музее училища барона Штиглица была организована первая «Выставка русских и финляндских художников»⁴ (Илл. 3–4). Организация этой выставки демонстрирует талант Дягилева — антрепренера, куратора.

А. Н. Бенуа в своих «Воспоминаниях», столь ценных для нас, отмечает, что «Дягилев действовал энергично. Организованное кружком собрание художников, по предложению Бакста и приехавшего в Петербург Серова, решает устроить выставку (на средства Дягилева и от его имени; ему же предоставлялось право приглашения участников и отбора картин), а при удаче образовать и новое общество, даже выпускать журнал» [20]. Исключительный успех на этой выставке имел В. А. Серов, который в то время «переживал эпоху особого увлечения личностью Дягилева... Ему нравились в нем не только его размах, смелость и энергия, но и даже некоторое его “безрассудство”... Он любовался в Серее тем, что было в нем типично барского и немного шалого... Не отказываясь от своей привычной иронии, он не скрывал, что вообще пленен некоторыми чертами аристократизма... Его тянуло к изысканным туалетам светских дам, ему нравилось все, что носило характер праздничности, что отличалось от серой будничности, от тоскливой “мещанской” порядочности. Дягилев, несомненно, олицетворял какой-то идеал Серова в этом отношении» [2, с. 191].



Илл. 5. Е. Е. Лансере. Афиша «Историко-художественной выставки русских портретов». 1905. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Источник: <http://rimgallery.ru/ru/4766>

«Выставка русских и финляндских художников» 1898 г. была устроена блестяще, она стала огромным событием в русской художественной жизни и многое предопределила. Эта выставка, по воспоминаниям С. Лифаря, «окончательно убедила меценатов — М. К. Тенишеву и С. И. Мамонтова — в серьезных организаторских способностях молодого Дягилева, именно тогда судьба журнала “Мир искусства” была решена» [12, с. 77].

В 1905 г. в Таврическом дворце⁵ открылась грандиозная «Историко-художественная выставка русских портретов» (Илл. 5), которая стала событием всемирно-исторического значения, так как с нее начинается новая эра изучения русского и европейского искусства XVIII и первой половины XIX вв. Эта выставка потребовала от Дягилева громадной энергии, разъездов, переговоров, улаживания различных проблем и решения многих вопросов, связанных с поиском и вывозом картин из «глубинок» российских губерний.

С. П. Дягилев, сам выросший в родовом дворянском поместье в Перми, где прошли его детство и юность, где он серьезно занимался музыкой, где возникло и первое увлечение искусством, хорошо знал, какие сокровища могут находиться в приходящих в упадок «дворянских гнездах».

В 1902–1904 гг. он ведет поиски о русской живописи XVIII – начала XIX вв. не только в научных залах, но и непосредственно разыскивая портреты для планируемой выставки. Он объездил большое количество усадеб, отбирая для предстоящей выставки портреты предков фамильных имений, чтобы собрать неизвестные русские шедевры, которые большей частью



Илл. 6. Экспозиция «Историко-художественной выставки русских портретов» в Таврическом дворце. 1905. Фотография. Источник: <http://classicmus.ru/SPbDyagilev.html>



Илл. 7. Т. П. Карсавина в роли Жар-птицы. 1910. Фотография. Источник: <https://kinoistoria.ru/blog/43716482478/Tamara-Karsavina-v-rol-i-Zhar-ptitsyi-v-odnoimyonnom-balete>

предстали перед широкой публикой впервые. Это поистине подлинное «подвижничество».

В Таврическом дворце (Илл. 6) экспонировалось более 2300 произведений, от парсун до репинского «Заседания Государственного Совета». Именно на этой выставке «произошел прорыв в историю: два века русского изобразительного искусства, два века истории страны и впечатляющий коллективный портрет нации — вот что показал Дягилев ошеломленным зрителем Таврической выставки» [19], — справедливо отмечает И. Склярская.

На выставке в Таврическом дворце Дягилев «открыл» художников В. Л. Боровиковского, Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицкого, без которых сегодня невозможно представить русскую живопись XVIII в. и многое сделал для подъема национального самосознания. Что же касается «страсти Дягилева к XVIII веку», — замечает исследователь, то она — «совсем иной природы, чем мирискуснические «грезы» о минувшем, потому что у Дягилева здесь интерес не столько к конкретной эпохе, сколько к иному художественному мышлению» [19].

Выставка русских портретов в Таврическом дворце (1905) стала стартовой для Дягилева-антрепренера. Годом позже, в 1906 г., С. П. Дягилев «единолично» и «по-диктаторски» организовал еще одну выставку современной русской живописи, под названием «Мир искусства», где были представлены художники: М. А. Врубель, К. А. Коровин, М. Ф. Ларионов, Н. Н. Сацунов, П. В. Кузнецов, и выставлены (посмертно) работы В. Э. Борисова-Мусатова, в свое время не понятого и не принятого мирискусниками, а было так очевидно, что живопись этого замечательного и талантливого художника соответствовала мирискуснической философии искусства. Отказ выставить работы В. Э. Борисова-Мусатова станет одной из немногих «ошибок» Дягилева. Но уже в 1906 г., в Петербурге на очередной выставке «Мира искусства» Дягилев исправит «свою ошибку» — выставит работы художни-

ка в отдельном зале. В 1907 г. в Москве и в 1908 г. в Петербурге пройдут большие ретроспективные выставки работ художника. В статьях и книгах будут сделаны попытки определить достойное место В. Э. Борисова-Мусатова в русском искусстве.

Триумф в Европе

С 1906 г. Дягилев стал планомерно осуществлять свою заветную мечту и цель всей жизни о «возвеличении русского искусства на Западе».

Исследователи отмечают, что периоды «перекрестка» и начала новых веков обладают «сходными закономерностями», проявляющимися со специфическими особенностями как в развитии науки, так и в динамике социокультурных процессов, результатом которых нередко становятся феномены, напоминающие образные, стилевые концепты ушедших эпох. И. А. Азиян в своих исследованиях видит смысл культуры рубежа веков «в диалоге культур и порождающем его диалогическом мышлении...», «в сопряжении основных стилевых направлений начала века» [1, с. 5]. Подобный «диалог культур» произойдет вскоре в дягилевской антрепризе, когда начнется сотрудничество Дягилева с крупнейшими европейскими художниками авангардных направлений.

Современные исследователи продолжают «тему диалога культур» и рассматривают её в антрепризе С. П. Дягилева как диалог культур «Восток-Запад». Знание и непосредственное знакомство с западноевропейской культурой, дружба и общение с яркими представителями западного «мира искусства» еще более укрепило в сознании честолюбивого Дягилева мысль о том, что русское искусство не менее значимо, и лучшие его образцы должны быть представлены публике. В одном из интервью он отмечал: «...меня всегда поражало и оскорбляло мое национальное чувство — это незнакомство иностранцев с представителями русского искусства» [17, с. 210].

Великий антрепренер понимал, что искусство является «интернациональным» феноменом, понятным даже без знания языков, поэтому он знакомил и Европу, и Америку с Россией «через живопись наших художников, ритм наших композиторов, пластическую грацию нашего народа и образы, созданные воображением наших хореографов» [17, с. 26].

Искусство, по мнению С. П. Дягилева, «носит общечеловеческий характер, связанный с солидарностью, оно призвано формировать художественный вкус личности: ...надо сделаться не случайными, а постоянными участниками в ходе общечеловеческого искусства. Солидарность эта необходима» [3, с. 221].

1906 г. станет знаковым для Дягилева и мирискусников, первым годом «Русских сезонов». Первым шагом на пути «триумфального шествия» русского искусства по западноевропейским странам стала выставка в Париже (в Le Grand Palais) «Два века русской живописи и скульптуры»: от древних икон⁶, ретроспективных работ и портретов⁷ до художников объединения «Мир искусства». Выставка строилась согласно исторической концепции А. Н. Бенуа и С. П. Дягилева и акцентировала два периода высокого подъема русской художественной культуры — творчество великих портретистов XVIII – начала XIX вв. и презентацию новой живописи, демонстрируя своеобразие ее современных мастеров. В их числе были М. А. Врубель, К. А. Коровин, В. А. Серов, В. Э. Борисов-Мусатов, К. А. Сомов, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, М. В. Добужинский, Е. Е. Лансере, М. Ф. Ларионов, Н. С. Гончарова и другие художники.

Важно отметить, что на всех выставках Дягилев большое внимание уделял оформлению экспозиционных залов: картины развешивались на тонированном фоне, стены залов украшались тканями, шелком, предметами художественной промышленности и скульптурой. Именно эту сторону — «изысканное оформление, осуществленное Бакстом при участии Бенуа, критика особенно выделяла» [9].

Что же касается иконописи, представленной на выставке, то надо отдать должное интуиции Дягилева и мирискусников — будучи западниками по своему мировоззрению (т. е. иконопись не была предметом их интересов и исследований), тем

не менее они понимали, что без знакомства Европы с русской иконой, древнерусской культурой нельзя представить во всем многообразии талантов Россию. Иконопись была вывезена как модный российский бренд, но вскоре вывоз русских икон (к сожалению, уже безвозвратно) станет явлением не столь уж и редким.

В предисловии к каталогу русской выставки Дягилев подчеркивал, «что выставка преднамеренно не охватывает русского искусства во все периоды его истории, а дает обзор национальной живописи с позиций современного искусствознания и является отражением сегодняшней художественной жизни России с ее страстными исканиями, почтительным преклонением перед прошлым и горячей верой в будущее» [23, с. 7].

Дебют Дягилева за границей в качестве импресарио оказался успешным. Выставка была показана в Берлине и Венеции в 1907 г.

1907 г. станет годом исторических русских концертов. С. П. Дягилев познакомил Францию с русской музыкой (пять концертов в 1907 г.) и творчеством великих русских композиторов — П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, М. А. Балакирева, А. Н. Скрябина, А. П. Бородина, А. К. Глазунова, Ц. А. Кюи, А. С. Танеева, С. В. Рахманинова. В концертах участвовали ведущие исполнители-вокалисты: Ф. И. Шаляпин (оперный и камерный певец, «царь-бас»), Фелия Литвин (сопрано), Д. А. Смирнов (тенор), композитор, дирижер и пианист Ф. М. Блуменфельд (много аккомпанировал Ф. И. Шаляпина и под его управлением прошла парижская премьера «Бориса Годунова», вызвавшая восторженную реакцию французской прессы) и другие известные исполнители Большого и Мариинского Императорских театров и иных ведущих мировых сцен.

Исторические концерты 1907 г. явились своеобразной демонстрацией достижений русской музыки. В программе концертов были «увertura к опере «Руслан и Людмила», «Камаринская» М. И. Глинки, сцены из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина», «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, 4 симфония, «Франческа да Римини» П. И. Чайковского, оркестровые миниатюры А. К. Лядова, «Тамара» М. А. Балакирева и др.» [3].

В 1908 г. Дягилев осуществил постановку оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» с Ф. И. Шаляпиным в главной роли на сцене парижской Гранд Опера. Для этого сезона Дягилев привлек лучшие певческие силы Мариинской сцены, хор московского Большого театра, пригласил известного режиссера А. А. Санина, дирижера Ф. М. Блуменфельда. Оформление спектакля было поручено А. Я. Головину, А. Н. Бенуа, И. Я. Билибину (эскизы костюмов), К. Ф. Юону, С. П. Яремичу. Премьера прошла с огромным успехом. На другой день после премьеры газета «Либерте» писала, что опера «Борис Годунов» «обладает такой же интенсивностью изображения прошлого, всеобъемлющим универсализмом, реализмом, насыщенностью, глубиной, волнующей беспощадностью чувств, живописностью и тем же единством трагического и комического, той же высшей чело-вечностью» [16].

Интересно мнение самого исполнителя главной оперной партии Ф. И. Шаляпина: «Я смотрел на этот спектакль как на экзамен нашей русской зрелости и оригинальности в искусстве, экзамен, который мы сдавали перед лицом Европы, и она признала, что экзамен сдан нами великолепно» [3, с. 221].

Успех «Бориса Годунова» окрылил С. П. Дягилева и подготовил почву для организации ежегодных «Русских сезонов» в Париже.

Между 1908 и 1914 гг. Дягилев поставил в Париже десять опер и двадцать два балета, и все они проходили с неизменным успехом, но триумф балета вскоре оттеснил оперные постановки, которые еще продолжались какое-то время. Основные интересы организатора и вдохновителя «Русских сезонов» Дягилева и его единомышленников сосредоточились на обновлении репертуара, новой хореографии и сценографии балетного спектакля.

1909 г. был ознаменован большими событиями в мире художественной культуры. Это был год пристального внимания к кубизму, заявившего о себе еще в 1907 г. картиной П. Пикассо «Авиньонские девицы». Вскоре поиски новых живописных форм в искусстве и сценографии балета объединятся в «великое искусство кубизма» Пикассо и новые постановки Дягилева, где Пикассо станет играть большую роль.

1909 г. будет отмечен и как год манифеста футуризма Ф. Т. Маринетти, славы П. Пуаре и «триумфа» первого сезона русского балета. В программу гастролей Русских сезонов (Les Saisons Russes) Дягилев включал лучшие постановки императорских театров в преобразованном и преображенном виде. В своих постановках Дягилев «открыл» впервые Парижу мир новой и удивительной хореографии, символом которой стали звезды первой величины Мариинского Императорского театра Санкт-Петербурга: А. П. Павлова, Т. П. Карсавина, И. Л. Рубинштейн, М. М. Фокин, В. Ф. Нижинский и другие исполнители.

М. Н. Пожарская объяснила успех «Русских сезонов» тем, что частная антреприза Дягилева «вырвала русское искусство из тисков казенщины правительственных театров» [14, с. 10].

Дебют «Русских сезонов» состоялся в Париже, в театре Шатле 19 мая 1909 г. Для всех спектаклей были сделаны новые декорации, костюмы и почти полностью переделан зрительный зал театра. На все это нужны были огромные средства, которые Дягилев находил.

Первым из представленных парижанам спектаклей был балет «Павильон Армиды» (сценарий балета и сценография А. Н. Бенуа, музыка Н. Н. Черепнина, хореография М. М. Фокина).

Бенуа задумал свой балет как прославление наиболее яркой французской эпохи — XVIII в. Движение и цвет наполнили французскую сцену, где был создан настоящий «театр живописи». Балет, в основе фабулы которого лежал «оживший гобелен», был по достоинству оценен в стране изысканных гобеленов *mille fleurs*.

Обращением к восточной теме явились «Половецкие пляски» (А. П. Бородина, М. М. Фокина, Н. К. Рериха) из «Князя Игоря». Балет погружал зрителя в мир пленительной неги «чувственности и сладострастия», который сменялся картиной «воинственного Востока» [3, с. 221].

Одновременно с «Половецкими плясками» (1909) был показан дивертисмент «Пир» (музыка Н. А. Римского-Корсакова, М. И. Глинки и П. И. Чайковского, хореография М. М. Фокина с включением хореографических номеров А. А. Горского, Н. О. Гольца, Ф. И. Кшесинского, М. И. Петипа, сценография Л. С. Бакста, А. Н. Бенуа, И. Я. Билибина, К. А. Коровина). Пресса была полна восторженных отзывов о первом русском спектакле, все говорили об «открытии неведомого „мира“, о художественном откровении», о «революции» и «начале новой эры в балете». Успех балетных спектаклей закрепил за Дягилевым непререкаемый авторитет и единую режиссерскую волю. По воспоминаниям современников, его стали называть «блестящим дирижером отлично подобранного оркестра» (М. В. Нестеров), а впечатления от увиденного характеризовали как «спектакли-празднества» (Ж. Кокто) [14, с. 12].

В 1910 г. были поставлены балеты «Шехерезада» (Н. А. Римского-Корсакова, Л. С. Бакста, М. М. Фокина) и «Жар-птица» (И. Ф. Стравинского, М. М. Фокина, А. Я. Головина с костюмами Жар-птицы и Царевны Л. С. Бакста (Илл. 7)) с «несравненной» Т. П. Карсавиной и «потрясающим» В. Ф. Нижинским. Это была совершенная феерия цвета Востока, ослепительно сверкавшая под кистью русских художников.

После 1911 г. статус антрепризы С. П. Дягилева официально изменился. Гастрольные сезоны, которые демонстрировали лучших артистов императорской сцены, уступили место собственной антрепризе Дягилева. Напомним, что с 1911 г. «Русские сезоны» (Les Saisons Russes, с 1906 г.) превратились в «Русские балеты» (Les Ballets Russes) Дягилева. Позже он напишет: «За мною вечно следуют 8 вагонов декораций и около 3000 костюмов... В репертуаре у меня 20 балетов» [17, с. 231].

В этот период отмечается интерес Дягилева к русской теме — фольклорным балетам И. Ф. Стравинского «Петрушка» (1911) (Илл. 8–9) и «Весна священная» (1913). Что касается «фольклорного балета», то «национальная экзотика не только отвечала ведущим пунктам мироскуснической программы, но и, согласно убеждениям Дягилева, помогала — через призму европейского восприятия — увидеть “в русском русском”» [17, с. 325].

Балет «Петрушка» стал «культурным взрывом», ярчайшим примером достигнутого синтеза искусств, признанной вершиной «Русских сезонов» и в смысле «яркой зрелищности», гармонии художественных компонентов, утверждения бессмер-



Илл. 8. В. Ф. Нижинский в роли Петрушки. 1911. Фотография. Источник: <https://musicseasons.org/sudba-petrushka/>

тия и вечной ценности искусства через идею балагана и благодаря идеальному авторскому союзу (Стравинский, Фокин, Бенуа) и единой режиссерской воле Дягилева. Постановщики балета были движимы не только «общностью устремлений», но и «личным художественным и жизненным опытом», что помогло им создать в рамках целого «самостоятельные художественные концепции» [11, с.177–178]. Этот спектакль резко изменил взгляды парижан на современный русский балет. Феноменальный, фантастический успех сопровождал премьеру удивительного русского балета.

Поразительно, сколь удивительно прозорливым и чувствительным был Дягилев к надвигающимся изменениям. Перед Первой мировой войной он остро «ощущает» время перемен и приглашает в свою антрепризу Н. С. Гончарову и М. Ф. Ларионова, которые успешно продолжают русскую, фольклорную тему.

Н. С. Гончарова будет работать над сценографией оперы-балета «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова (1914, илл. 10), М. Ф. Ларионов — над балетом «Шут» С. С. Прокофьева⁸ (1921, илл. 11) по мотивам русских народных сказок А. Н. Афанасьева. Сюжет сказки привлекал художника, потому что шут превращался в своеобразного режиссера спектакля, и в этой роли Ларионов ощущал себя. Первая редакция сценографии и хореографии М. Ф. Ларионова была готова в 1915 г., но постановка премьеры была отложена из-за начала войны и опасений Дягилева, что парижская публика не оценит по достоинству авангардистки настроенного композитора, как это произошло с «Весной священной» И. Ф. Стравинского, но на премьере 1921 г. в Париже новаторская музыка С. С. Прокофьева была хорошо принята публикой, критикой, И. Ф. Стравинским и С. П. Дягилевым. Были у Дягилева и тревоги по поводу того, как отнесется парижская публика к эскизам декораций, костюмов и различных «экспериментов» великого авангардиста М. Ф. Ларионова — «бунтаря», создателя «Бубнового вальса», одного из первых объе-

динений русского авангарда. Реакция была различной. Критик Л. Вийо писал: «Что касается оформления, занавес, декорации, костюмы дают ощущение карточной игры, развернутого легким щелчком карточного веера в руках профессионального карточного шулера. Впечатление живости дробящихся разрезанных фигур красных, зеленых, желтых, синих, наивности желеемой. Над ними смеются, им рукоплещут, их освиствуют» [7]. Привлекает внимание тот факт, что М. Ф. Ларионов выступал в этом балете и как хореограф. Бесспорно, Дягилев «предчувствовал» тревогу, но балет «не провалился». Важно отметить, что и Н. С. Гончарова, и М. Ф. Ларионов «рассматривали хореографию как живое проявление театральной декорации» [11, с. 177].

В современном балетном театре сейчас наблюдается тенденция к синтетическому спектаклю, соединению художника и хореографа, которое так привлекало М. Ф. Ларионова, когда он мечтал об этом времени, и эта мечта сбылась в «Шуте». Но, к сожалению, современные постановщики балетов все чаще отказываются от сценографии спектакля как таковой — эскизов, костюмов, видимо, это связано с разными причинами и поисками новых форм в искусстве.

О синтезе искусств

Создавая новаторские балеты, исполнители спектаклей и Дягилев выступают за синтез искусств — музыки, живописи, хореографии, добиваясь их качественного равноправия. Орнаментальность, эмоциональное восприятие единства музыки, цвета, танца, сценографии сложились в дягилевских постановках в полноценный синтез искусств, проникли в чувства и зрителей, и критики.

Музыка Шопена и Бородина, живопись Бакста и Бенуа как органичное взаимопроникновение музыкального и живописного рядов, мужской танец, радикально изменивший хореографию танца, которому отводилась особая роль в дягилевских постановках — все высочайшего уровня. Балетная реформа Фокина раздвинула рамки классического балета и радикально изменила мужской танец, не только уравнив его с женским, но и подняв на небывалую высоту в искусстве хореографии и техники исполнения не только в дягилевской антрепризе, введя всеобщую моду на свободный мужской танец. Подчеркнем, что эти «открытия» в балете продолжались и в современной хореографии и исполнительском мастерстве — Ю. Н. Григоровича, М. Э. Лиены, В. В. Васильева, Н. М. Цискаридзе и других хореографов и танцоров.

Рассматривая второй период русских балетов, обратимся к балету «Парад» 1917 г. (музыка Э. Сати, «кубистическое оформление» П. Пикассо и Ж. Кокто, хореография Л. Ф. Мясина) (Илл. 12). Ж. Кокто придумал «менеджеров» — кубистические композиции, которые «носили персонажи» в движении. И. А. Азизян отмечает, что «впервые кубизм, искусство суровое, иератическое, умственное, начал двигаться и участвовать в спектакле. Представляется, что никто из творцов “Парада”, и прежде всего Пикассо не знали доподлинно о футуристической опере “Победа над солнцем” Матюшина-Малевича-Крученых, исполненной в Петербурге еще до войны, в 1913 году. Конечно же, Дягилев знал о кубофутуристических объемных костюмах Малевича и, безусловно, ожидал не меньшего от лидера кубизма Пикассо» [1, с. 170].

Премьера «Парада» вызвала скандал своей новизной, «демифологизацией» всех балетных составляющих: сюжета, места действия, актерских масок («Парад» изобразил жизнь бродячего цирка) и на место мифа ставил другое явление — моду» [16].

Ф. Пуленк вспоминает: «Постановка “Парада” действительно великая дата в истории искусства. Сотрудничество, я бы сказал сообщество, Кокто-Сати-Пикассо открыло цикл выдающихся постановок современных балетов Дягилева. В “Параде” скандал вызвали не только пишущие машинки. Все было новым — сюжет, музыка, постановка; те, кто были постоянными посетителями Русского балета до 1914 года, оценев, смотрели, как подымается занавес Пикассо, совершенно для них необычный, открывая кубистские декорации. Это не был откровенно чи-



Илл. 9. А. Н. Бенуа. Эскиз декорации 1-го действия балета «Петрушка». Музей Государственного академического Большого театра, Москва. Источник: http://benua.su/sketch_3

сто музыкальный скандал «Весны священной». На этот раз все искусства брыкались в своих оглоблях» [15, с. 57]. Отметим, что этой постановкой Дягилев обращался к будущему (и примерно на столетие опередил своих современников) поисками нового решения в акте раскрепощения искусства, в создании новых синтетических форм и в желании стилистически обновить постановку, пропустив через «горнило» синтеза.

Русские влияния и стиль Ар Деко

Несмотря на периодические премьерные «скандалы», «Русские балеты» Дягилева были центром притяжения самых разнообразных художественных интересов, «лабораторией» новых, часто «дерзких» идей, оказавших влияние на развитие всего искусства XX в. и стиля Ар Деко, который пришел на смену Ар Нуво и уверенно заявил о себе в период между двумя мировыми войнами. В этот уникальный период Европа прошла через ужас Первой мировой войны, потрясений в социальной, политической и экономической сферах, с одной стороны, а с другой — Париж стал центром авангардных движений и художественной активности западного мира. Театрально-декоративные работы русских художников, русские влияния и реформированный «Русский балет» С. П. Дягилева в целом указывают на иницирующую роль в становлении стиля Ар Деко, а также на моду, поведение, индустрию развлечений и стиль жизни.

«Очарование Востоком» в Европе существовало и раньше, а «экстраординарные таланты» С. П. Дягилева и привезенных им «Русских балетов» внесли «аромат Востока» на парижскую сцену представлением «Клеопатры» и «Шехерезады». Именно в этих дягилевских постановках в полной мере реали-

зуется одно из наиболее знаковых свойств Ар Деко — экзотизм. Бакстовские костюмы к «Саломее» (1908), «Клеопатре» (1909) (Илл. 13), «Шехерезаде» (1910), «Жар-птице» (1910–1913) (Илл. 14) трактованы как сложнейшие, почти ювелирные произведения. Одеты в них герои смотрятся в пространстве сцены как сверкающие драгоценные камни. Они входят в такое же взаимодействие с целым, как и эффектные пятна орнаментов в монументальных постройках Ар Деко. В этом явно прочитывается знамение нового стиля. «Русские сезоны» многое сделали для восприятия новейших художественных течений.

С. П. Дягилев привлекал к своим постановкам многих художников разных авангардных направлений эпохи модернизма, включая Н. С. Гончарову, А. Матисса, П. Пикассо, А. Дерена, М. Лорансен, Р. Делоне и других, которые занимались созданием костюмов и декораций для его постановок. М. Ф. Ларионов и Н. С. Гончарова, помимо русских, фольклорных и изобразительных мотивов иконописи и детского рисунка, прибавили к ним «лучизм», основанный на узорах пересечения и рассеивания лучей света, который стал еще одним существенным влиянием на новый стиль.

Война воспрепятствовала реализации в 1915 г. выставки декоративных искусств, которая открылась лишь десять лет спустя. Резкое изменение установившихся ценностей за это десятилетие отмечено во всех областях: эволюция стиля и «вкуса» следовала за трансформацией духа и нравов.

Совпавший в большой степени с расцветом стиля Ар Деко второй период русских балетов (с 1917 вплоть до 1929 г.) характеризуется отступлением от «необузданного ориентализма» и «яркой авангардности», уступивших свое место модернизму парижской школы: П. Пикассо, Ж. Брак, А. Матисс, А. Дерен, Х. Грис, М. Эрнст, Ж. Миро, А. Лоран заменили Л. С. Бакста и А. Н. Бенуа, как в музыке Ж. Орик, Э. Сати, Д. Мийо, Ф. Пуленк сменили И. Ф. Стравинского и Н. А. Римского-Корсакова. В хо-



Илл. 10. Н. С. Гончарова. Эскиз декорации для 1 акта оперы-балета «Золотой петушок». 1914



Илл. 11. М. Ф. Ларионов. Эскиз занавеса к балету «Шут». 1921. Частное собрание. Источник: https://bigenc.ru/fine_art/text/2133743



Илл. 12. П. Пикассо. Эскиз занавеса к балету «Парад». 1917. Центр Помпиду, Париж. Источник: <http://picassolive.ru/blog/pictures/pablo-pikasso-zanaves-k-baletu-parad-1917/>

реографии В. Ф. Нижинский, Л. Ф. Мясин, Д. Баланчин, С. Лифарь — М. М. Фокина.

Необходимо отметить еще «две различающихся тенденции, существовавшие в Ар Деко до 1925 г., которые были обязаны двум его основным истокам — Ар Нуво и авангардным движениям начала XX в. Первая тенденция родилась в моде — Поль Пуаре стал ведущим кутюрье Парижа, революционным образом изменив женскую моду и одежду» [21, с. 231–244].

Велика роль моды и П. Пуаре, Эрте, К. Шанель, Э. Ски-апарелли и еще целой плеяды блистательных женщин-кутюрье в двадцатые годы XX в. и ныне престижных Домов в мире моды, сыгравших большую роль в развитии стиля Ар Деко, на создание которого впервые в истории стилей повлияли мода и дизайн.

На выставке 1925 г. П. Пуаре⁹ представил одну из наиболее потрясающих своих реализаций. Некоторые из его моделей были созвучны моделям костюмов и эскизов Л. С. Бакста, которые не только восхищали зрителей в театре, но и влияли на модные тренды (Илл. 15).

Начиная с 1927 г. работа в балете все меньше удовлетворяла Дягилева, он увлекся книжными раритетами, антиквариатом, стал заядлым коллекционером, но вскоре начались проблемы со здоровьем. Сказывались усталость и «вечная борьба» — за поиски средств и меценатов, за воплощение мечты, за признание, за удачу, за гениев и звезд. Но тем не менее «Русский балет» успешно «проработал» вплоть до кончины Дягилева. Последним громким успехом дягилевской антрепризы стала постановка Л. Ф. Мясина «Аполлон Мусажет» (1928) И. Ф. Стравинского, костюмы выполнила знаменитая К. Шанель. Сезон 1929 г. Дягилев заканчивал тяжело больным.

Умер С. П. Дягилев 19 августа 1929 г., ему было 57 лет. Его похоронили в православной «русской части» кладбища о. Сан-Микеле, в Венеции¹⁰, в которую он всегда был влюблен. Хоронили Дягилева на средства К. Шанель и М. Серт, с которыми всю жизнь его связывала искренняя дружба и поддержка.

Заключение

В предложенной статье мы не случайно обратились к образу С. П. Дягилева — анализировали различные воспоминания о жизненном и творческом пути этого выдающегося человека, популяризатора отечественного и мирового искусства, реформатора, антрепренера, блестящего импресарио, чтобы не только оценить его проекты, но и самим учиться создавать подлинное, настоящее, воплощать рождение новых форм в искусстве как отражение эпохи, но так, чтобы они оставались в памяти поколений, всегда, даже в периоды, когда уходит понимание культуры как сверхценности.

Опыт культурной деятельности С. П. Дягилева может быть особенно актуален в наше время — время перемен, «преддверья» новой цивилизации, культуры.

«Русские сезоны» и «Русские балеты» Дягилева позволили иностранцам понять талант и темперамент его создателей и исполнителей. Другой реформатор танца, знаменитая «босоножка» Айседора Дункан в 1909 г. отметила: «Велика заслуга Дягилева, который развернул перед французами если не все, то очень многое из того, что есть в русском театре талантливого, красивого, поучительного и живописного. Он дал почувствовать, что страна, об искусстве которой большинство знает очень мало, заключает в себе целый храм эстетических радостей, и каждая подробность этого храма полна красоты и интереса» [17, с. 27]. Их поиски в обновлении танца были близки.

И. Ф. Стравинский, великий композитор далекого и близкого нам XX в., в своих воспоминаниях, отвечая на вопрос о новых тенденциях в балете этого времени, отметил: «...возникли ли бы эти тенденции без Дягилева? Не думаю» (курсив автора) [6].

Более 20 лет Европа и Америка рукоплескали русским, и только в советской России мирискусники и Дягилев, с его поисками и решениями, оказались под запретом. Дягилеву не удалось показать в России ни одного из своих «легендарных» спектаклей. Дягилев смог добиться сближения «диалога культур» и «диалога личностей» в Европе и мире, оказавших влияние на все последующее развитие искусства и культуры, но ему долго было отказано в «диалоге» с Россией.

Всю жизнь Дягилев создавал «гениев» и «звезд», но они бросали его и уходили. Никому из них не удалось достигнуть таких высот, славы, успеха, несмотря на то, что профессиональная деятельность «звезд», за исключением трагической



Илл. 13. Л. С. Бакст. Эскиз костюма Клеопатры для И. Л. Рубинштейн. 1909. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства



Илл. 14. Л. С. Бакст. Эскиз костюма Жар-птицы для Т. П. Карсавиной. 1910. Частное собрание

Илл. 15. П. Пуаре. Модель платья, в восточном стиле, представленная на выставке «1000 и одна ночь». 1911. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

судьбы В. Ф. Нижинского, почти у всех сложится успешно — в этом тоже большая заслуга «учителя»: Л. Ф. Мясин после смерти Дягилева возглавит труппу «Русский балет Монте-Карло», будет успешно работать в Америке и Европе, Д. Баланчин возглавит школу Американского балета в Метрополитен-опера, С. Лифарь будет представлять национальную школу французского балета в Парижской опере, успех будет сопутствовать и другим участникам дягилевской антрепризы — Ф. И. Шаляпину, А. П. Павловой, И. Л. Рубинштейн, М. М. Фокину...

С 1960 г. слава Дягилева расцвела вновь, когда на Sotheby's началась распродажа по всему миру костюмов, эскизов, декораций дягилевской антрепризы.

Интерес к личности С. П. Дягилева, к «Русским балетам» и «Русским сезонам» не прекращается, примеры тому публикации, книги, выставки, фестивали, конференции и другие мероприятия и юбилейные даты и торжества.

Наш легендарный соотечественник, антрепренёр, великий импресарио С. П. Дягилев своими «прорывами» в искусстве смог внушить миру такое уважение к русской культуре, что сейчас нам, возможно, следует чаще вспоминать и задумываться над тем, как средствами искусства можно изменить современную ситуацию в мировом пространстве культуры, политики, бизнеса, спорта и, вместо непонимания, экономических кризисов, военных угроз, ощущения надвигающихся современных катаклизмов и тревоги, удивить мир новыми открытиями в музыке, живописи, танце и культуре в целом.

Ничто не тревожит славы Маэстро. А нам остается понять и осмыслить все то, что происходило более ста лет назад и что происходит с нами сейчас.



Примечания:

- ¹ Статья написана по материалам выступлений автора на II и III Международных научно-практических конференциях «Дягилев: искусство продюсирования. Вчера, сегодня, завтра!» (29.03.2018 и 1.04.2019 гг.). IV Международная научно-практическая конференция «Дягилев: искусство продюсирования. Вчера, сегодня, завтра!» 31.03.2020 была отменена в связи с пандемией.
- ² Стихотворение А. Н. Радищева «Осьмнадцатое столетие», написанное в 1801 г.
- ³ «Ежегодник императорских театров» — периодическое издание в Российской империи. Выпускалось в Санкт-Петербурге в 1892–1915 гг. Дирекцией императорских театров. Ежегодник содержал обширный справочно-фактологический материал о театральной жизни. Редакторами издания в разное время были: А. Е. Молчанов (с вып. II за 1891/92 г.), С. П. Дягилев (с вып. IX за 1898/99 г.), Л. А. Гельмерсен (с вып. XI за 1900/01 г.), П. П. Гнедич (с вып. XIII за 1902/03 г., Н. В. Дризен (с 1909 г.). См. <http://ateatr.spbl.ru/tp/journal-eit/> (дата обращения 01.04.2020).
- ⁴ «Выставка русских и финляндских художников» открылась в январе 1898 г. в Большом зале музея Центрального училища технического рисования барона Штиглица.
- ⁵ «Историко-художественная выставка русских портретов» проходила в Таврическом дворце с 6 марта по 26 сентября 1905 г.
- ⁶ Впервые экспонировались тридцать пять икон из собрания Н. П. Лихачева.
- ⁷ Выставка состояла из портретов и лучших работ, показанных на выставке 1905 г. в Таврическом дворце.
- ⁸ В 2011 г. в Пермском академическом театре оперы и балета им. П. И. Чайковского восстановили шесть полных перемен картин «Шута» М. Ф. Ларионова.
- ⁹ Выставка «Элегантность и роскошь Ар Деко. Институт костюма Киото, ювелирные дома Cartier и Van Cleef & Arpels» проходила в Москве, в выставочных залах Музеев Московского Кремля с 30 сентября по 11 января 2017 г. На этой выставке были представлены работы П. Пуаре и других ведущих кутюрье Ар Деко.
- ¹⁰ В 1971 г. рядом с С. П. Дягилевым был захоронен И. Ф. Стравинский — один из создателей славы дягилевских балетов, крупнейший представитель мировой музыкальной культуры, гениальный композитор, пианист, дирижер XX в. Двух великих людей связывало многолетнее плодотворное сотрудничество. В 1997 г. в протестантской части кладбища о. Сан-Микеле недалеко от знаменитых соотечественников был перезахоронен (через год после смерти) еще один наш знаменитый соотечественник и современник, выдающийся поэт и переводчик, вынужденный эмигрировать в советское время, нобелевский лауреат И. А. Бродский.

Список литературы:

1. Азизян И. А. *Dialog iskusstv XX veka: Oчерki vzaimodejstviya iskusstv v kul'ture*. Москва: Изд-во ЛКИ, 2008. 592 с.
2. Бенуа А. Мои воспоминания в пяти книгах. Кн. 4, 5. М.: Наука, 1990. 743 с.
3. Бочкарева О. В. Проблема диалога «Восток — Запад» в антрепризе С. П. Дягилева // Ярославский педагогический вестник. 2018. №3. URL: <https://orcid.org/0000000336168545> (дата обращения 18.04.2020).
4. Бычкова Л. С. Мирискусники в мире искусства // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. 2006. Вып. 2. С. 122–142. URL: <https://iphras.ru/page49938378.htm> (дата обращения 26.03.2018).
5. Дягилев С. П. «Русские сезоны в Париже». URL: <https://histrf.ru/lentavremeni/event/view/diaghilievusskiiiesionyvparizhie> (дата обращения 3.04.2020).
6. Зиновьев О. Сергей Дягилев: великий импресарио. URL: <https://www.culture.ru/materials/184017/sergeidyagilevvelikiimpresario> (дата обращения 12.04.2020).
7. Илюхина Е. Михаил Ларионов и Сергей Дягилев. URL: <https://arzas.academy/materials/1649> (дата обращения 17.04.2020).
8. Мельник Н. Д. С. П. Дягилев — редактор «Ежегодника императорских театров» // Теория и практика сервиса: экономика, социальная сфера, технологии. 2013. № 2 (16). С. 153–159.
9. Наследие А. Н. Бенуа. URL: <http://www.benuamemory.ru/vistavkirusgivopisiv> (дата обращения 13.04.2020).
10. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. В 2-х т. Л.: Искусство, 1971.
11. Левая Т. Н. Двадцатый век в зеркале русской музыки. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипсит», 2017. 423 с.
12. Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М.: ВАГРИУС, 2005. 588 с.
13. Петров В. Н. «Мир искусства». М.: Изобразительное искусство, 1975. 246 с.
14. Пожарская М. Н. Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов. 1908–1929. М.: Искусство, 1988. 291 с.
15. Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л.: Музыка. Ленингр. отделение, 1977. 157 с.
16. Русские сезоны Дягилева: выставка «Видение танца». URL: <https://www.liveinternet.ru/users/masyanova/post121583210/> (дата обращения 20.04.2020).
17. Сергей Дягилев и русское искусство: статьи, открытые письма, интервью, переписка, современники о Дягилев / Авт. и сост. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. В 2-х т. Т. 1. М.: Изобразительное искусство, 1982. 493 с.
18. Словева М. Дягилев как эталонный продюсер // Театр. 2017. № 31. URL: <http://oteatre.info/dyagilev-kak-etalonnyj-prodyuser/> (дата обращения 29.03.2020).
19. Складневская И. Дягилев. Начало. URL: <http://classicmus.ru/SPbDyagilev.html> (дата обращения 29.03.2020).
20. Успешные выставки Дягилева. URL: <http://www.benuamemory.ru/vistavkadyageleva> (дата обращения 29.03.2020).
21. Филичева Н. В. Трансформация художественной образности в культуре модернизма. СПб: Издательство «Гаро», 2011. 310 с.
22. Элегантность и роскошь АР ДЕКО. Институт костюма Киото, ювелирные дома Cartier и Van Cleef & Arpels. М.: Музеи Московского Кремля, 2016. 366 с.
23. Catalogue. Exposition de l'art russe. Paris: Moreau frères, 1906. 140 p.

References:

- Azizian I. A. *Dialog iskusstv 20 veka: Oчерki vzaimodejstviya iskusstv v kul'ture (Dialogue of the 20th Century Art: Essays on the Interaction of Arts in Culture)*. Moscow, LKI Publ., 2008. 592 p. (in Russian)
- Benua A. N. *Moi vospominaniia (My Memories)*. In 5 books. Books 4, 5. Moscow, Nauka Publ., 1990. 743 p. (in Russian)
- Bochkareva O. V. The Problem of the East – West Dialogue in S. P. Diaghilev's Enterprise. *Iaroslavskii pedagogicheskii vestnik (Yaroslavl Pedagogical Bulletin)*, 2018, no. 3. Available at: <https://orcid.org/0000000336168545> (accessed: 26.03.2018). (in Russian)
- Bychkova L. S. The World of Art in the Art World. *Estetika: Vchera. Segodnya. Vsegda (Aesthetics: Yesterday. Today. Ever)*, 2006, issue 2, pp. 122–142. (in Russian)

- Catalogue. Exposition de l'art russe*. Paris, Moreau frères Publ., 1906. 140 p. (in French)
- Elegantnost' i roskosh' Ar Deko. Institut kostiuma Kioto, iuvelirnye doma Cartier i Van Cleef & Arpels (Elegance and Luxury of Art Deco. The Costume Institute of Kyoto, the Jewelry House Cartier and Van Cleef & Arpels)*. Moscow, Muzeums of Moscow Kremlin Publ., 2016. 366 p. (in Russian)
- Filicheva N. V. *Transformatsiia khudozhestvennoi obraznosti v kul'ture modernizma (Transformation of Artistic Imagery in Modernist Culture)*. Saint Petersburg, Taro Publ., 2011. 310 p. (in Russian)
- Iliukhina E. *Mikhail Larionov i Sergey Diaghilev (Mikhail Larionov and Sergey Diaghilev)*. Available at: <https://arzamas.academy/materials/1649> (accessed: 17.04.2020) (in Russian)
- Krasovskaia V. M. *Russkii baletnyi teatr nachala 20 veka (Russian Ballet Theater in Early 20th Century)*. Parts 1 and 2. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1971. (in Russian)
- Levaia T. N. *Dvadsatyi vek v zerkale russkoi muzyki (The 20th Century in the Mirror of Russian Music)*. Saint Petersburg, N. I. Novikov Publ.; Galina skripsit Publ., 2017. 423 p. (in Russian)
- Lifar S. *Diaghilev i s Diaghilevym (Diaghilev and with Diaghilev)*. Moscow, VAGRIUS Publ., 2005. 528 p. (in Russian)
- Mel'nik N. D. S. P. Diaghilev — Editor of “Yearbook of the Imperial Theaters”. *Teoriia i praktika servisa: ekonomika, sotsial'naia sfera, tekhnologii (Theory and Practice of Service: Economics, Social Sphere, Technologies)*, 2013, no. 2 (16), pp. 153–159. (in Russian)
- Petrov V. N. “*Mir iskusstva*” (*The World of Art*). Moscow, Izobrazitel'noe Publ., 1975. 246 p. (in Russian)
- Pozharskaia M. N. *Russkie sezony v Parizhe. Eskizy dekoratsii i kostiumov. 1908–1929 (Russian Seasons in Paris. Sketches of Decorations and Costumes. 1908–1929)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 291 p. (in Russian)
- Pulenk F. *Ia i moi druz'ia (I and my Friends)*. Leningrad, Muzyka Publ., 1977. 157 p. (in Russian)
- Skliarevskaia I. *Diaghilev. Nachalo (Diaghilev. Beginning)*. Available at: <http://classicmus.ru/SPbDyaghilev.html> (accessed: 29.03.2020) (in Russian)
- Sloeva M. Diaghilev as Reference Producer. *Teatr (Theatre)*, 2017, no. 31. Available at: <http://oteatre.info/dyaghilev-kak-etalonnyi-prodyuser/> (accessed 29.03.2020). (in Russian)
- Zil'bershtein I. S.; Samkov V. A. *Sergei Diaghilev i Russkoe iskusstvo: stat'i, otkrytye pis'ma, interv'iu, perepiska, sovremenniki o Diaghileve (Sergey Diaghilev and Russian Art: Articles, Open Letters, Interviews, Correspondence, Contemporaries about Diaghilev)*. In 2 vol. Vol. 1. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1982. 493 p. (in Russian)
- Zinov'ev O. *Sergey Diaghilev: velikii impresario (Sergey Diaghilev: Great Impresario)*. Available at: <https://www.culture.ru/materials/184017/sergeidyaghilevvelikiimpresario> (accessed: 12.04.2020) (in Russian)

Макогонова Мария Леонидовна, куратор. Музей архитектурно-художественной керамики «Керамарх», Россия, Санкт-Петербург, Государев бастион Петропавловской крепости. 191186. makogon3000@yahoo.com

Makogonova, Maria Leonidovna, curator. Museum of architectural ceramics “Keramarkh”, Peter and Paul fortress, Gosudarev bastion, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. makogon3000@yahoo.com

ДЖОВАННИ БАТТИСТА ПИРАНЕЗИ И «БУМАЖНАЯ АРХИТЕКТУРА» НОЯ ТРОЦКОГО¹

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI AND NOAH TROTSKY “PAPER ARCHITECTURE”

Аннотация. Статья посвящена анализу пиранезианских мотивов в творчестве выдающегося ленинградского архитектора Н. А. Троцкого (1895–1940), автора десятков зданий и сооружений, ставших классикой советского зодчества, оригинального и сильного рисовальщика, блестящего мастера архитектурного эскиза. Его творческое наследие включает многочисленные конкурсные проекты, а также эффектно исполненные архитектурные рисунки и пейзажи, дополнявшие традиционные планы, фасады и разрезы. Нередко эта графика превращалась в самостоятельные художественные произведения. Свою профессиональную деятельность Троцкий начал в первые послереволюционные годы, когда реальное строительство в Петрограде замерло, но проходили различные архитектурные конкурсы и велось концептуальное проектирование. Это была эпоха так называемой «бумажной архитектуры», в которой нашли отражение представления различных течений и отдельных мастеров о направленности и задачах зодчества в условиях нового времени. В этот период формировались те особенности творческого почерка молодого архитектора, которые он развивал в течение всей жизни, формировалось его творческое кредо, основанное на идее преемственности в архитектуре. Троцкий никогда, даже в своих проектах конструктивистского периода, не отвергал классику, но относился к ней как к материалу для переосмысления и дальнейшей творческой работы. На протяжении всего своего творческого пути архитектор обращался к образам, художественным приемам и композиционным решениям, созданным великим мастером архитектурного офорта итальянцем Джованни Баттиста Пиранези (1720–1778), который прославился видами Рима, пейзажами с руинами и архитектурными фантазиями, оказавшими огромное влияние на формирование неоклассических течений в европейской и, в том числе, русской и советской архитектуре.

Ключевые слова: Джованни Баттиста Пиранези; офорты Пиранези; пиранезианство; Ной Троцкий; архитектурная графика; советская архитектура; архитектурные конкурсы; архитектурная фантазия; «бумажная архитектура»; неоклассицизм.

Abstract. The author analyzed Piranesian motifs in the works of an outstanding Leningrad architect N. A. Trotsky (1895–1940), the author of dozens of buildings and constructions which became classics of the Soviet architecture, an original and strong draftsman, brilliant master of architectural sketch. His oeuvre includes a number of competitive projects, as well as impressive architectural drawings and landscapes. These complement traditional plans, facades, and sections. Often these graphic works turned into independent pieces of art. Trotsky started his professional career during the early post-revolutionary years, when real construction in Petrograd was impossible, although various architectural competitions and conceptual design took place. This was the period of so-called “paper architecture”. In its context masters reflected on their own ideas and the concepts of various movements. During this period, the young architect developed features of his creative style. His credo was the idea of continuity in architecture. Even in his projects from the constructivist period, Trotsky had never rejected the classics. However, he treated it as a material for rethinking and further creative work. Throughout his professional career, the architect turned to images, artistic techniques, and compositional solutions created by the great master of architectural etching, Italian artist Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), who became famous for the views of Rome, landscapes with ruins, and architectural fantasies, that influenced most neoclassical movements in European, and Russian architecture.

Keywords: Giovanni Battista Piranesi; Piranesi’s etchings; Piranesianism; Noah Trotsky; architectural drawings; Soviet architecture; architectural competitions; visionary architecture; “paper architecture”; neoclassicism.

*Архитектура — это сотворение пространства для жизни человека
в атмосфере воодушевления и значимости*
Ричард Майер

Пиранези (1720–1778) называл себя архитектором. Конечно, он был еще и теоретиком архитектуры, декоратором, археологом, антикваром, реставратором, но прежде всего — рисовальщиком и непревзойденным мастером архитектурного офорта. Автор единственного осуществленного большого проекта — реконструкции церкви Мальтийского ордена Санта Мария дель Приорато (1764–1766) и прилегающей к ней площади на Авентинском холме в Риме, он прославился архитектурой на-

рисованной. Творческое наследие Пиранези включает сотни графических композиций, которые в отличие от тяжелых и тяжелых *œuvre complète* практикующих архитекторов второй половины XVIII – начала XIX вв. не пылились на полках библиотек в ожидании «просвещенного зрителя», а расходились по всей Европе в многочисленных оттисках, украшая кабинеты поэтов, мастерские художников или гостиные совершивших Grand Tour любопытных путешественников — англичан, немцев, французских,



Илл. 1. Н. А. Троцкий. Учебный проект виллы на берегу моря. Перспектива. 1918. Бумага, тушь, акварель. © Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург

русских. Пиранези удалось то, что не получалось ни у кого до него и мало у кого после — превратить изображенную на бумаге архитектуру в захватывающее зрелище. Как заметил в своих «Образях Италии» П. П. Муратов, даже «простые дорожные плиты на его Via Arria исполнены необыкновенным величием» [Цит. по: 11, с. 176].

Обращение к технике офорта предоставило Пиранези не только самую широкую аудиторию, но также возможность управления зрительным восприятием архитектуры и городского пространства, равно как и художественные средства, недоступные в реальной строительной практике. В графических сюитах великого итальянца современность сливалась с древностью, язык классической архитектуры — с его разрушением, археологическая точность — с фантазиями, а пространственные построения обогащались драматическими эффектами кьяроскуро или театральными уловками вроде *scena per angolo*². Сочетая хорошее знание инженерного дела и истории зодчества с готовностью к архитектурным экспериментам и неимоверной художественной одаренностью, Пиранези создавал мощные образы, которые будоражили воображение. Они вдохновляли многих современников — архитекторов Шарля де Вайи и Мари-Жозефа Пейра, Уильяма Чемберса и Роберта Адама, Ивана Старова и Чарльза Камерона, Джакомо Кваренги, Юрия Фельтена, Василия Баженова, Матвея Казакова. Учившийся у Пиранези шотландец Р. Адам, ставший впоследствии одним из лидеров английского неоклассицизма, писал: «Такие удивительные и гениальные фантазии, как те, что он представил в своих чертежах различных храмов, бань, дворцов и других зданий, подобных которым я никогда не видел, являются таким величайшим



Илл. 2. Дж.-Б. Пиранези. Amphitheatrum Castrense. 1756. Офорт, резец

источником, вселяющим вдохновение и дух творчества в любого любителя архитектуры, который только можно вообразить» [Цит. по: 18, р. 14].

Влияние Пиранези не только на архитектуру и архитектурную графику, но также на всю европейскую, в том числе — русскую, культуру вышло далеко за пределы XVIII — начала XIX вв., когда романтикой «поэзии руин» от автора «Видов Рима»³ увлекались пенсионеры Императорской Академии художеств, Винченцо Бренна декорировал фресками по мотивам его гравюр стены аванзала Каменноостровского дворца (1797), а декоратор Пьетро Гонзага создавал свои знаменитые оптические иллюзии



Илл. 3. Н. А. Троцкий. Эскиз к преддипломному проекту Народных трибун. 1919. Бумага, тушь, акварель. Опубликовано в: Хазанова В. Э. Советская архитектура первых лет октября. М., 1970. С. 186.



Илл. 4. Дж.-Б. Пиранези. Большая площадь. 1749. Офорт, резец

на фасадах Павловского дворца (1805–1807)⁴. В начале XX столетия именно в результате увлечения творчеством Пиранези к искусству гравирования обратились Иван Фомин и Владимир Щуко, дополнявшие свои проекты офортами и акватинтами. Мастеров неоклассического направления в отечественной архитектуре как в 1910-е гг., так и в начале 1920-х гг. вдохновляли виды Рима, пейзажи с руинами и архитектурные фантазии, которые прославили имя итальянца. Картины римского архитектурного величия вновь стали актуальны в середине – второй половине 1930-х гг. после недолгого периода господства модернизма. На этот раз — для поисков «большого стиля» архитектуры новой империи — советской. Встав на путь «освоения наследия», отечественные зодчие нередко черпали идеи из графики Пиранези. Эта тенденция сохранялась в их проектах и в послевоенное время, как нельзя лучше выражая стремление архитектуры той эпохи к созданию «атмосферы воодушевления и значимости».

Впрочем, обращение к образам Пиранези в ответ на кризис модернизма (а затем и постмодернизма) было в XX в. широким явлением⁵. Оно находит продолжение и в современной архитектуре, что во многом стимулирует интерес к исследованию формирования и развития феномена архитектурного пиранезианства. Этот интерес нашел выражение в том числе и в целой серии выставочных проектов. Так, в 2007 г. в Смитсоновском музее дизайна Купер-Хьюитт в Нью-Йорке прошла выставка «Piranesi as Designer», которая завершилась демонстрацией интервью с такими звездами мировой архитектуры, как Питер Айзенман, Роберт Стерн, Роберт Вентури, Майкл Грэйвз, Дэниэл Либерскинд. Едва ли не первым подобным проектом в нашей стране стала выставка «Пиранези и пиранезианство», созданная нами совместно с Ю. Б. Демиденко в Музее истории Санкт-Петербурга (2009). Она объединила офорты итальянского мастера с русской и советской видовой и архитектурной графикой конца XVIII – второй половины XX вв. В 2016 г. московский Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина организовал масштабную выставку «Пиранези. До и после. Италия – Россия. XVIII–XXI». На экспозиции, представившей Пиранези как художника, декоратора и мыслителя-урбаниста, демонстрировались также работы его предшественников и последователей. В 2017 г. в Научно-иссле-

довательском музее Российской академии художеств прошла выставка «Пиранезианство в архитектуре Советской империи 1920–30-х годов». Заметное место на этих экспозициях было отведено произведениям ленинградского архитектора Ноя Абрамовича Троцкого (1895–1940).

Каждый, кто знаком с его творчеством, знает, что Троцкий был не только большим зодчим, автором десятков зданий, ставших классикой советской архитектуры, но также оригинальным и сильным рисовальщиком, блестящим мастером архитектурного эскиза. Он сопровождал традиционные планы, фасады и разрезы своих проектов эффектно исполненными архитектурными рисунками и пейзажами, нередко превращавшимися в самостоятельные графические произведения. К этому стоит добавить, что к образам, художественным приемам и композиционным решениям, созданным Пиранези, Троцкий обращался на протяжении всего своего творческого пути.

Офортами итальянского мастера он увлекся еще в годы учебы в Академии художеств, скорее всего — и в силу собственного художественного темперамента, и под влиянием своего учителя И. А. Фомина. Как бы то ни было, ясно, что это увлечение сопровождалось вдумчивым изучением графического наследия Пиранези. В 1918 г. Троцкий разрабатывает учебный проект виллы на берегу моря, создавая любопытный парафраз офорта «Amphitheatrum Castrense» из «Римских древностей» (Илл. 1–2), где украшенная аркадами и пилястрами античная постройка, которая стоит, похоже, на еще более древнем основании, представлена как часть городской среды, включающей различные исторические пласты — стены XVIII в. и возвышающуюся над ними романскую колокольню. В 1919 г. в одном из эскизов к своему преддипломному проекту Народных трибун начинающий архитектор использует композиционный мотив другого пиранезиевского офорта — листа «Большая площадь», входящего в серию «Воображаемые тюрьмы» (Илл. 3–4). Легко считаваемая аллюзия придает этому эскизу характер ясного высказывания — отсылки к величию сооружений Рима (сквозь огромные арки у Пиранези видна окруженная колоннадой площадь, напоминающая пьядца Сан-Пьетро Лоренцо Бернини [3, с. 184] — Троцкий намечает колоннаду Бернини общим контуром, но изображение обелиска четко маркирует прообраз). Эти

ранние проекты можно было бы считать неизбежной для ученика Фомина данью «романтическому неоклассицизму» первых послереволюционных лет, если бы в них не проявились черты, определившие те особенности творческого почерка Троцкого, которые он будет развивать по мере совершенствования своих профессиональных навыков в течение всей жизни. С одной стороны, это стремление к напористой монументальности архитектурных образов и интерес к римской теме, трактованной сквозь призму образной риторики Пиранези, с другой — понимание архитектуры как непрерывного процесса исторического развития, в котором нет резкого разрыва между прошлым и настоящим, что, собственно, и составляло одну из основных тем произведений итальянского мастера.

В 1919–1920 гг., еще студентом, Троцкий начал работать в Архитектурной мастерской Совета по урегулированию плана Петрограда, во главе которой стоял Фомин, и участвовать в проводимых мастерской конкурсах (Илл. 5). Реальное строительство в Петрограде в то время замерло, и профессиональная архитектурная деятельность в основном была сосредоточена в области проектной графики. Хотя эта работа и велась с надеждой на дальнейшую реализацию, многие замыслы тех лет были едва ли осуществимы — будь то патетические композиции «героического» масштаба, в которых воплощались новые социальные функции, или же куда более скромные «общественно-полезные» сооружения из области городской «санитарии, гигиены и красоты» [7]⁶. При всей насыщенности богатой на события творческой жизни послереволюционного Петрограда суровая реальность оставляла архитекторам мало надежд на воплощение хотя бы части из задуманного⁷. Это было концептуальное проектирование — то, что обычно называют «бумажной архитектурой», в которой нашли отражение представления различных течений и отдельных мастеров о направленности и задачах зодчества в условиях нового времени.

Включившись в работу Архитектурной мастерской, Троцкий создает проекты крематория в Александро-Невской лавре (1919, совместно с Л. М. Тверским), терм на Ватном острове (1920, совместно с Л. М. Тверским и Д. П. Бурышкиным), районных душевых павильонов (1920), планировки Путиловского района Петрограда (1920, совместно с Л. М. Тверским)⁸. В них он оттачивает и композиционные приемы, которые позднее найдут широкое применение в его постройках, и мастерство графической презентации своих замыслов — использует резкие контрасты светотени, угловую перспективу, заниженную по отношению к линии горизонта точку зрения, придающую монументальный масштаб изображенным на листе объектам и глубину — пространству... Этот «стиль Пиранези», который, впрочем, быстро трансформируется в «стиль Троцкого», приносит ему успех, хотя иногда все же и становится объектом критики. Так, проект здания районных душевых под девизом «Ион» (1920) — остроумная вариация на тему римских фонтанов (планировалось, что здание будет увенчано струями воды, бьющими из купола) — получил упрек жюри в «излишней монументальности фасада» [7, с. 69].

В 1920 г., оставив на время обучение в Академии, Троцкий переходит во Вторую Политехнический институт, где под руководством А. Е. Белогруда исполняет дипломный проект «Крытого стадиона из железобетона на 15000 мест». Спустя год, в 1921, он получает диплом и в Академии художеств за проект «Дом цехов», исполненный под руководством Л. Н. Бенуа. Позднее сам Троцкий писал об этих работах: «Я считаю нужным упомянуть об этих двух проектах, так как они в известной мере предопределили основной характер всех моих последующих работ. “Дом цехов” был выполнен в романтических формах раннего итальянского Возрождения. Крытый стадион сильно отличался от первого проекта попытками разрешить конструктивные и инженерные проблемы в романтической интерпретации, навеянной фантазиями Пиранези и Гонзаго. В этом проекте я применил ряд своеобразных и новых по тому времени конструктивных и пространственных решений. Стеклоплатформы, железобетонные ступенчатые рамы перекрытий шестидесятиметрового пролета, система фонарей верхнего освещения, в сочетании с архитектурными мотивами Рима — Пиранези — давали не совсем обычную романтическую

трактовку носившихся тогда в воздухе идей конструктивизма, функционализма» [13, с. 59]. Троцкому удалось большее — не только выразить основную коллизию развития отечественной архитектуры своего времени, заключающуюся (грубо говоря) в сосуществовании и противостоянии двух направлений — традиции и новаторства, но и ясно обозначить собственную позицию, которой он останется верен на протяжении всего своего творческого пути. Троцкий никогда, даже в своих проектах конструктивистского периода, не отвергал классику, но относился к ней как к материалу для переосмысления и дальнейшей творческой работы. На перспективе интерьера «Крытого стадиона» он показывает огромное пространство с блуждающими по нему странными, словно сошедшими с гравюр Пиранези безликими фигурками и редкой красоты железобетонные конструкции, которые поддерживают стеклянную кровлю. Они как будто вырастают из мощного основания классики — почти дословной цитаты из офорта «Античные термы с лестницами, ведущими к палестре и театру» (Илл. 6–7). Образная метафора предельной ясности, подчеркивающая неизбежность присутствия прошлого в настоящем.

В 1922 г., видимо, следуя завету Фомина — «выразив какую-либо удачную мысль, постарайтесь ее развить в последующих работах. Ваша мысль получит дальнейшее развитие, если вы внесете изменения и учтете новые условия» [Цит. по: 14, с. 23] — Троцкий создает проект «Дворца Труда» в Москве (Илл. 8), в котором демонстрирует весь спектр как архитектурных, так и графических приемов, выработанных в предшествующее время. В том числе для центрального помещения дворца — зала собраний на восемь тысяч человек — он предлагает решение, сходное с уже использованным в «Крытом стадионе», и делает огромное пространство еще более величественным и



Илл. 5. Н. А. Троцкий, Л. М. Тверской. Конкурсный проект Крематория в Петрограде. 1919. Бумага, тушь, акварель. © Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург



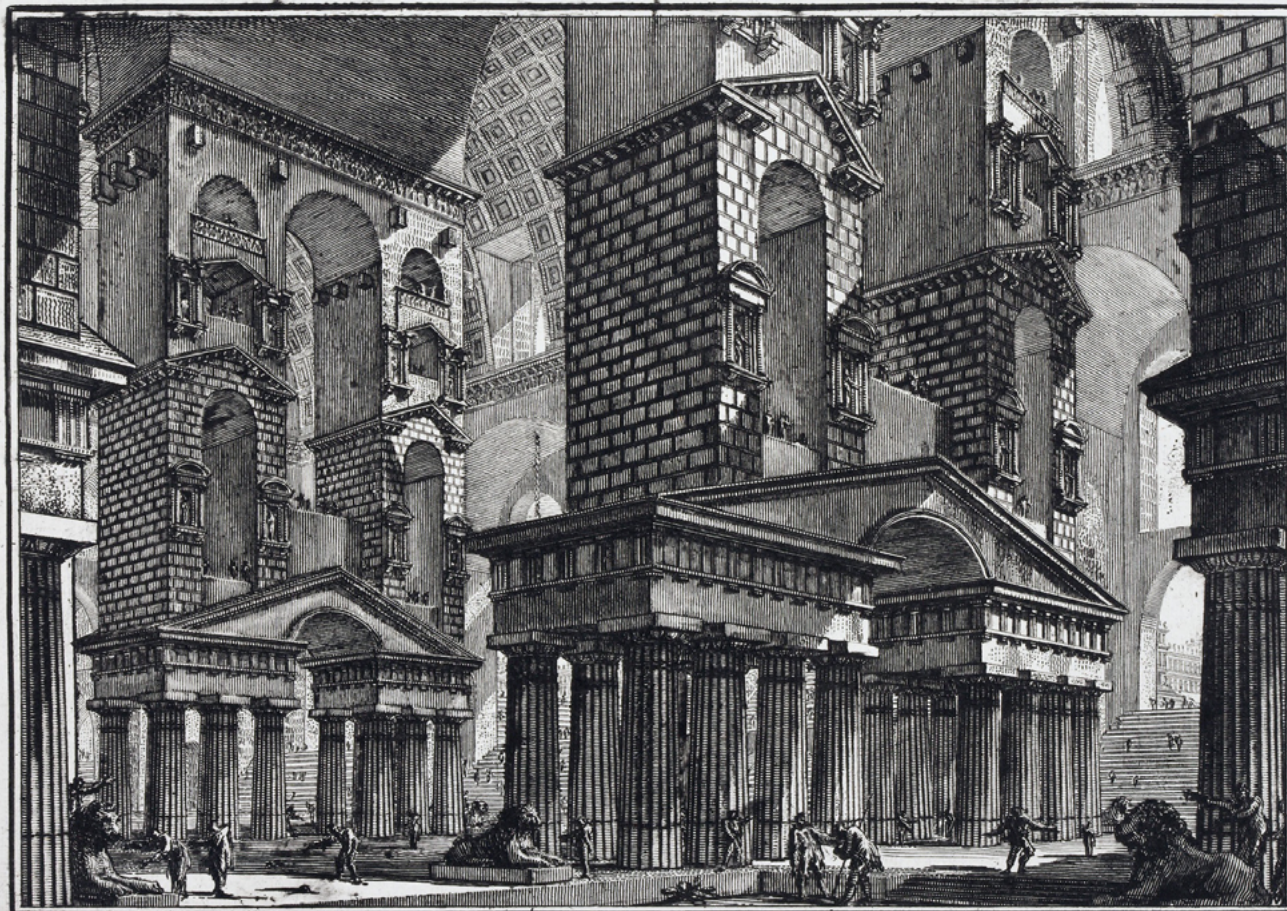
Илл. 6. Н. А. Троцкий. Крытый стадион из железобетона на 15 000 мест. Дипломный проект во Втором Политехническом институте. 1921. Бумага, акварель. © Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург

монументальным, благодаря пиранезиевой угловой перспективе. Характеризуя свой проект, автор писал: «Своеобразный романтический характер его архитектуры, наряду с попытками разрешить архитектурно-инженерные задачи, выражали, как мне казалось, эпоху победы рабочего класса — класса мощного, конструктивного и простого. Понимание задачи архитектора как творца конструкций, как творца новой формы в пространстве — было совершенно иное, чем то, которое впоследствии было характерно для “конструктивистов” и “формалистов”. Моя работа была сделана на основе крепкой классической традиции» [13, с. 59]⁹. Тогда это была беспроигрышная стратегия. Представленный на всесоюзный архитектурный конкурс проект получил первую премию и стал одним из хрестоматийных примеров советской «бумажной архитектуры». Завершив ранний этап деятельности архитектора, эта работа в то же время ясно выразила его творческое кредо, основанное на идее преемственности. Добавим, что наивысших художественных результатов Троцкий добивался, следуя ей¹⁰.

Троцкий принадлежал к тому поколению архитекторов, которые приступили к практической строительной деятельности в 1924–1925 гг., когда в ленинградском зодчестве началось форсированное становление конструктивизма. Об этом времени в 1929 г. иронически отозвался Я. О. Рубанчик: «Руднев считает себя ярким “корбюзистом”, с тем чтобы завтра отказаться от него. Троцкий — этот индивидуалист, который так берег свою индивидуальность, который везде проявлял “свое лицо”, и он не удержался»¹¹.

Обращение Троцкого к модернистской эстетике, опиравшейся на возможности «современных» технологий, строительных материалов и конструкций, безусловно, было пре-

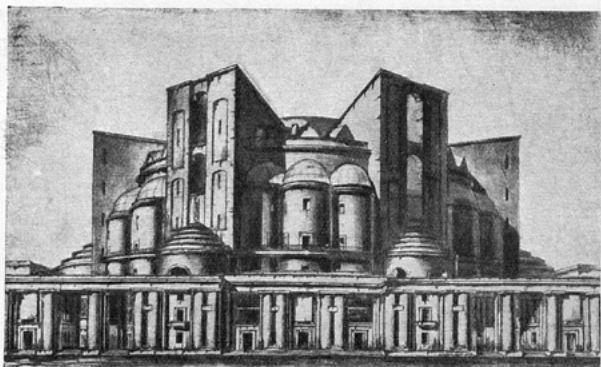
Appartenenze d'antiche terme con scale che conducono alla palestra, e al teatro.



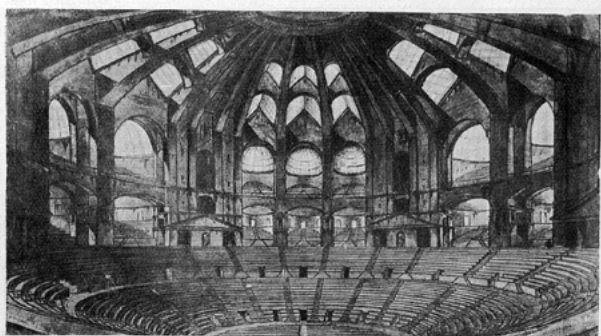
Илл. 7. Дж.-Б. Пиранези. Античные термы с лестницами, ведущими к палестре и театру. 1761. Офорт, резец

допределено его личной творческой эволюцией, но также и архитектурным мейнстримом второй половины 1920 – начала 1930-х гг. Похоже, однако, что оставалась определенная неудовлетворенность. Недаром проект здания котельной второй ГЭС в Ленинграде (1929, совместно с Я. И. Зеликманом, Г. С. Масловым, Ф. О. Тейхманом, реализован в 1930–1932) Троцкий сопровождает пиранезианской перспективой, исполненной, правда,

в которой использует тот же мотив, что и в созданном однажды ученическом наброске к «Народным трибунам», — «вид сквозь арку»¹³. Это один из любимых мотивов Пиранези, использованный в офорте «Великолепный мост с лоджиями и арками, воздвигнутый римским императором вместе с его конной статуей» (1743), который считается одной из самых влиятельных архитектурных фантазии. В 1909 г. к той же цитате обращался



Проф. Н. А. Троцкий. Дворец Труда. Конкурсный проект. 1922 г.
Prof. N. A. Trotski. Palais du Travail. Projet du concours de 1922



Дворец Труда. Большой зал
Palais du Travail. Grande salle

его сотрудником И. В. Ткаченко¹². Создается впечатление, что самому автору было необходимо хотя бы на бумаге уподобить эстетическую выразительность использованных им открытых железобетонных рам красоте конструктивных элементов архитектурных памятников античности, запечатленных на пейзажах с руинами (т. е. архитектуре неполной формы).

Вскоре, впрочем, обращение к образам, созданным итальянским мастером, навсегда утратило прежнюю метафоричность. В середине 1930-х гг., когда Троцкому, как и всем его коллегам, пришлось обратиться к архитектурному языку, основанному на авторитете истории, свобода творчества свелась к выбору прототипа и изобретательству в рамках «традиционной формы» (Илл. 9–10). В созданных в этот период (реализованных и нереализованных) проектах Троцкий обращается к римской классике, и это был Рим (Колизей, Porta Маджоре), увиденный глазами Пиранези (проекты образцового жилого дома «Ударник» на Пироговской набережной в Ленинграде (1934, совместно с А. С. Мартыновым, Т. Д. Каценеленбоген), театра оперы и балета в Минске (1934), Академии наук в Москве (1935), Военно-морской академии в Ленинграде (1936, совместно с М. А. Шепиловским). Но Троцкий скоро освобождается от пиранезианских аллюзий. При его непосредственном участии во второй половине 1930-х гг. рождается монументальный вариант ленинградской неоклассики — стиль Дома Советов (1936–1940) на Московском проспекте — здания, решенного гигантским орденом Петера Беренса-Ивана Фомина [6].

Интересно, что в 1939 г., разрабатывая конкурсный проект архитектурного оформления общегородского центра Ленинграда у Дома Советов (совместно с Л. Г. Голубовским и Я. О. Свириским), Троцкий включает в него перспективу главного фасада,

Проект образцового
дома Ленсовста
Перспектива. 1935 г.
Арх. Н. А. Троцкий

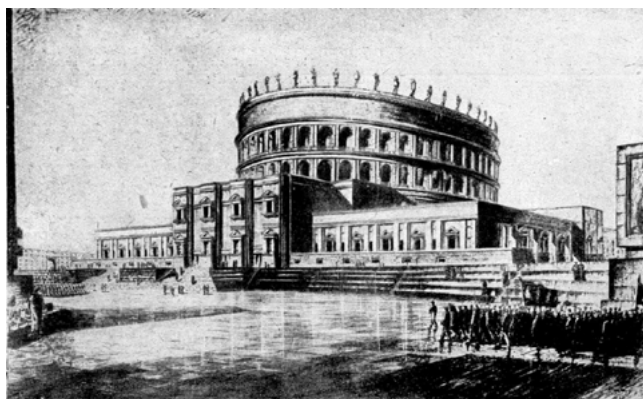


Projet d'une maison
modèle du Soviet
de Léningrad
Perspective. 1935
Arch. N. A. Trotski

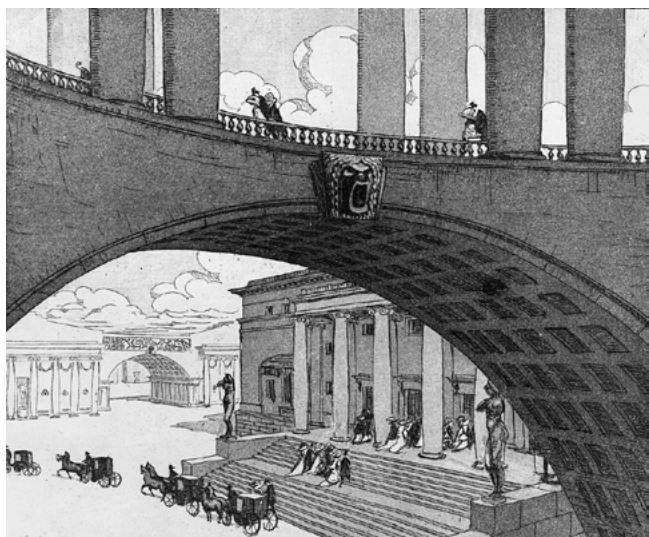
Илл. 8. Н. А. Троцкий. Конкурсный проект Дворца Труда в Москве. 1922. Фотография с проекта

Илл. 9. Н. А. Троцкий (совместно с А. С. Мартыновым, Т. Д. Каценеленбоген). Проект образцового жилого дома «Ударник» на Пироговской набережной в Ленинграде. 1934. Фотография с проекта

Илл. 10. Н. А. Троцкий. Проект театра оперы и балета в Минске. 1934. Фотография с проекта



Фомин в офорте, дополнявшем чертежи его проекта курзала на минеральных водах или морских купаниях (Илл. 11–12). Как писал в своем эссе о Пиранези (1945) С. М. Эйзенштейн: «Перспективы у Пиранези построены очень своеобразно. И основное их своеобразие — это их прерывчатость и скачкообразность... И в результате получается ощущение, как будто бы предполагаемое заарочное сооружение «вырывается» из естественно предполагаемых масштабов в качественно иные масштабы — в масштабы повышенной интенсивности» [16, с. 179, 182]. Собственно, это настойчивое стремление к созданию архитектурных образов «повышенной интенсивности» и являлось отличительной чертой творческого почерка Троцкого, заставляя его обращаться к графике Пиранези. Проблема в данном случае в том, что архитек-



Илл. 11. И. А. Фомин. Проект курзала на минеральных водах или морских купаниях. 1909. Бумага, офорт. © Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург



Илл. 12. Дж.-Б. Пиранези. Великолепный мост с лоджиями и арками, воздвигнутый римским императором вместе с его конной статуей. 1743. Офорт, резец

тура нарисованная и реально построенная — далеко не одно и то же. Недаром Гете в часто цитируемом отрывке из «Итальянского путешествия» (Второе пребывание в Риме 1787/1788) выразил в свое время разочарование от увиденных воочию Терм Каракаллы, «о которых столько эффектного насочинял Пиранези».

Примечания:

¹ Статья подготовлена по материалам сообщения, сделанного нами на научно-практической конференции «Архитектурный облик эпохи в творчестве советского зодчего Н. А. Троцкого. История и современность», состоявшейся 8–9 ноября 2019 г. в МБУ «Чагодощенский музей» (поселок Чагода Вологодской области).

² В сцена *per angolo* (или *veduta per angolo*) вместо традиционной перспективы с одной точкой схода применяется угловая перспектива с двумя точками схода. Этот метод был краеугольным камнем сценографии первой половины XVIII в.

³ Очевидно, что Пиранези был далеко не первым и не единственным «руинистом», но, безусловно, самым влиятельным.

⁴ Так называемая Галерея Гонзаго была пристроена к Павловскому дворцу в 1795–1797 (арх. В. Бренна) и позднее расписана П. Гонзаго фресками с изображением архитектурных перспектив, которые иллюзорно расширяют пространство.

⁵ См., например: [21; 17].

⁶ О конкурсах, проходивших в Петрограде в первые годы Советской власти, см.: [4; 15].

⁷ Характерно, что в бумагах Архитектурной мастерской — организатора большинства проходивших в то время конкурсов, — грандиозные планы по преобразованию города соседствуют с заявлениями на выдачу сотрудникам обуви, дров и картошки. См., например: ЦГАЛИ. Ф. 72. Оп. 1. Д. 37.

⁸ Конкурсный проект планировки Путиловского района под девизом «Зеленый шум», удостоенный первой премии, — один из первых градостроительных опытов Троцкого. Согласно условиям конкурса, предполагалось создание проекта урегулирования территории, примыкающей к Дворцу Рабочих — зданию, которое тогда предполагалось построить на окраине Петрограда у Нарвском заставы. Конкурс на проект самого Дворца Рабочих (прообраз будущих домов и дворцов культуры, общественный и культурно-просветительский центр) был проведен в 1919 г., Троцкий в нем не участвовал, но в проект планировки Путиловского района включил сооружение, названное им «Дворец Труда» — подобие римской виллы с аркадами, лестницами, фонтанами, скульптурой и огромной площадью с газонами. См.: ЦГАЛИ. Ф. 72. Оп. 1. Д. 30. Л. 42; ЦГАЛИ. Ф. 72. Оп. 1. Д. 86. Л. 35–36 об. Проект имел успех — в 1925 г. М. И. Рославлев включил исполненную Троцким перспективу «Дворца Труда» в оформление обложки к своей книге «Старый Петербург — Новый Ленинград».

⁹ При всей осторожности, с которой следует относиться к публичным высказываниям советских архитекторов, сделанным в середине 1930-х гг., в данном случае Троцкий убедителен и, похоже, искренен.

¹⁰ Примером тому может служить поселок «Белый бычок» (1926–1931, ныне пос. Чагода Вологодской области), являющийся одним из лучших произведений Троцкого. Здесь классическая петербургская радиально-кольцевая система планировки (ее основу составляют дуговые улицы и три луча, широким веером расходящиеся от полукруглой площади перед градоформирующим ядром поселка — стекольным заводом) сочетается с модернистской архитектурой застройки, в которой использованы традиционные материалы и конструкции (деревянный сруб). В наши дни этот уникальный памятник архитектуры и градостроительства, достойный занять место в числе лучших произведений советского зодчества, не имеет охранного статуса и стремительно превращается в пиранезиевы руины, находясь под угрозой исчезновения.

¹¹ РГАЛИ. Ф. 2961. Оп. 1. Д. 2. Л. 1.

¹² И. В. Ткаченко (исполнитель листа). Перспектива фасада котельной 2-ой ГЭС. Бумага, тушь, гуашь. 1929. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. С проектом можно ознакомиться на сайте: <https://babs71.livejournal.com/531492.html>

¹³ Н. А. Троцкий (совместно с Л. Г. Голубовским и Я. О. Свирским). Площадь перед Домом Советов в Ленинграде. 1939. Бумага, акварель, карандаш. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. С проектом можно ознакомиться на сайте: http://www.arthistorybook.ru/product_info.php?products_id=926

Список литературы:

1. Архитектор Ной Абрамович Троцкий. 1895–1940. Графика и документы. СПб.: ГМИ СПб., 2005. 108 с.
2. Бархин А. Д. Образы Рима и Петербурга в архитектуре отечественных неоклассических течений 1930-х годов // *Architecture and Modern Information Technologies. Архитектура и современные информационные технологии (AMIT)*. 2011. № 1. URL: <http://www.marhi.ru/AMIT/2011/1kvart11/barkhin/barkhin.pdf> (дата обращения: 01.04.2020)
3. Дворцы, руины и темницы: Джованни Баттиста Пиранези и итальянские архитектурные фантазии XVIII века / Сост. А. В. Инполитов, М. Ф. Коршунова, В. М. Успенский. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2011. 399 с.
4. Из истории советской архитектуры. 1917–1925 гг. Документы и материалы. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. 211 с.
5. Ильин Л. А. Мастера советской архитектуры. Н. А. Троцкий // *Архитектура СССР*. 1941. № 2. С. 23–33.
6. Кириков Б. М. Модернизированная неоклассика Ленинграда. Итальянские и германские параллели // *Капител*. 2010. №1. С. 96–103.
7. Кирикова Л. А. К истории проведения архитектурных конкурсов в Петрограде // *Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга*. Вып. 20. СПб.: ГМИСПб, 2010. С. 61–72.
8. Ленинградский дом Советов. Архитектурные конкурсы 1930-х годов. СПб.: ГМИСПб., 2006. 108 с.
9. Лисовский В. Г. Академическая архитектурная школа. Проблема стилистической самоидентификации // *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Серия 9. Искусствоведение. 2019. Т. 9. № 1. С. 145–179. DOI: <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.108>
10. Лисовский В. Г. Иван Фомин и метаморфозы русской неоклассики. СПб.: Коло, 2008. 487 с.
11. Муратов П. П. Образы Италии. М.: Республика, 1994. 592 с.
12. Сидоров А. А. Пиранези как архитектурный мыслитель // *Архитектура СССР*. 1934. № 8. С. 70–75.
13. Троцкий Н. А. Творческий отчет // *Архитектура СССР*. 1935. № 4. С. 59–63.
14. Суздалева Т. Э. Н. А. Троцкий. Л.: Лениздат, 1991. 188 с.
15. Хазанова В. Ф. Архитектура первых лет Октября. М.: Наука, 1970. 214 с.
16. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 3. М.: Искусство, 1964. 670 с.
17. Allen S. Piranesi's Campo Marzio: An Experimental Design. *Assemblage*. 1989. № 10. P. 70–109.
18. Giovanni Battista Piranesi. *Observations on the Letter of Monsieur Mariette* / Intr. by J. Wilton-Ely. Los Angeles, CA : Getty Research Institute, 2002. 176 p.
19. Piranesi as Designer / S. Lawrence, J. Wilton-Ely (eds.). New York: Abrams, 2007. 359 p.
20. Stoppani T. Critical Lines: Piranesi's Erasures // *Mobility of the line: Art, Architecture, Design* / I. Wingham (ed.). Basel: Birkhäuser Verlag GmbH, 2013, pp. 234–246.
21. Tafuri M. *The Sphere and Labyrinth — Avant-gardes and Architecture from Piranesi to the 1970's*. Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 1978. 382 p.
22. Wilton-Ely J. *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*. London: Thames & Hudson, 1978. 304 p.

References:

- Allen S. Piranesi's Campo Marzio: An Experimental Design'. *Assemblage*, 1989, no. 10, pp. 70–109.
- Barkhin A. D. The Images of Rome and Petersburg in Russian Neoclassical Architecture in the 1930s. *Arkhitektura i sovremennye informatsionnye tekhnologii (Architecture and Modern Information Technologies (AMIT))*, 2011, no. 1. Available at: <http://www.marhi.ru/AMIT/2011/1kvart11/barkhin/barkhin.pdf> (accessed: 01.04.2020) (in Russian)
- Ippolitov A. V.; Korshunova M. F.; Uspenskii M. F. *Dvortsy, ruiny i temnitsy: Dzhovanni Battista Piranesi i ital'ianskie arkhitekturnye fantazii 18 veka (Palaces, Ruins and Dungeons: Giovanni Battista Piranesi and Italian Architectural Fantasies of the 18th Century)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2011. 399 p. (in Russian)
- Eyzenshtein S. M. *Izbrannye proizvedeniia (Selected Works)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. Vol. 3. 670 p. (in Russian)
- Wilton-Ely J. (introd.). *Giovanni Battista Piranesi. Observations on the Letter of Monsieur Mariette*. Los Angeles, CA, Getty Research Institute Publ., 2002. 176 p.
- Ильин Л. А. Masters of Soviet architecture. N. A. Trotsky. *Arkhitektura SSSR (Architecture of the USSR)*, 1941, no. 2, pp. 23–33. (in Russian)
- Iz istorii sovetskoi arkhitektury. 1917–1925. Dokumenty i materialy (From the History of Soviet architecture. 1917–1925. Documents and Drawings)*. Moscow, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR Publ., 1963. 211 p. (in Russian)
- Khazanova V. F. *Arkhitektura pervykh let Oktabria (The Architecture of the First Years of the October)*. Moscow, Nauka Publ., 1970. 214 p. (in Russian)
- Kirikov B. M. Modernized Neoclassicism in Leningrad. Italian and German Parallels. *Kapitel*, 2010, no. 1, pp. 96–103. (in Russian)
- Kirikova L. A. On the History of Architectural Competitions in Petrograd. *Trudy Gosudarstvennogo muzeia istorii Sankt-Peterburga (Works of the Museum of the History of Saint Petersburg)*. Vol. 20. Saint Petersburg, the Museum of the History of Saint Petersburg Publ., 2010, pp. 61–72. (in Russian)
- Leningradskii dom Sovetov. Arkhitekturnyye konkursy 1930-h godov (Leningrad House of Soviets. Architectural Competitions in the 1930s)*. Saint Petersburg, the Museum of the History of Saint Petersburg Publ., 2006. 108 p. (in Russian)
- Lisovskii V. G. Academic Architectural School. The Problem of Stylistic Self-identification. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta (Vestnik of Saint Petersburg University)*, Arts, 2019, no. 1, pp. 145–179. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.108> (in Russian)
- Lisovskii V. G. *Ivan Fomin i metamorfozy russkoi neoklassiki (Ivan Fomin and Metamorphoses of Russian Neoclassicism)*. Saint Petersburg, Kolo Publ., 2008. 487 p. (in Russian)
- Muratov P. P. *Obrazy Italii (Images of Italy)*. Moscow, Respublika Publ., 1994. 592 p. (in Russian)
- Lawrence S. ; Wilton-Ely J. (eds.). *Piranesi as Designer*. New York, Abrams Publ., 2007. 359 p.
- Makhogonova M. L. (ed.). *Arkhitektor Noy Abramovich Trotskii. 1895–1940. Grafika i dokumenty (Architect Noah Abramovich Trotsky. 1895–1940. Drawings and Documents)*. Saint Petersburg, the Museum of the History of Saint Petersburg Publ., 2005. 108 p. (in Russian)
- Sidorov A. A. Piranesi as an Architectural Theorist. *Arkhitektura SSSR (Architecture of the USSR)*, 1934, no. 8, pp. 70–75. (in Russian)
- Stoppani T. Critical Lines: Piranesi's Erasures. *Mobility of the Line: Art, Architecture, Design*. Basel, Birkhäuser Verlag GmbH Publ., 2013, pp. 234–246.
- Suzdaleva T. E. N. A. Trotsky. Leningrad, Lenizdat Publ., 1991. 188 p. (in Russian)
- Tafuri M. *The Sphere and Labyrinth — Avant-gardes and Architecture from Piranesi to the 1970's*. Cambridge, Mass. and London, MIT Press Publ., 1978. 382 p.
- Trotsky N. A. Work Report. *Arkhitektura SSSR (Architecture of the USSR)*, 1935, no. 4, pp. 59–63. (in Russian)
- Wilton-Ely J. *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*. London, Thames & Hudson Publ., 1978. 304 p.

Логачева Елена Валерьевна, экскурсовод I категории. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, д. 34. 190000. lenkahermitagelog@gmail.com

Logacheva, Elena Valerievna, guide. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. lenkahermitagelog@gmail.com

ПОЗНАНИЕ МИРА ЧЕРЕЗ ИСКУССТВО: МУЗЕЙНЫЙ ПРОЕКТ ДЛЯ ДЕТЕЙ С НАРУШЕНИЕМ СЛУХА

KNOWING THE WORLD THROUGH ART: MUSEUM PROJECT FOR CHILDREN WITH HEARING LOSS

Аннотация. Основной целью данной статьи является знакомство с авторской педагогической методикой, в рамках которой дети с проблемами слуха разной степени тяжести могут познакомиться с историей искусства. Описанный подход относится к типу инклюзивных, рассчитанных на индивидуальный подход к ребенку с учетом его особенностей, возможностей и потребностей. Как известно, ICOM-России¹ провозгласила инклюзию одной из своих важнейших задач в деле эстетического воспитания подрастающего поколения, что делает и проведенное исследование актуальным. Автор не только характеризует теоретические аспекты своей деятельности, но и подробно останавливается на практике музейной работы с детьми, в качестве ее примера ярко описывая праздник, завершающий годовой цикл занятий об искусстве Возрождения. Как видно, методика, рассчитанная на 6 лет обучения, прошла апробацию в музее Эрмитаж в течение целого ряда лет. Ее продуктивность подтверждается и отзывами самих учеников и школьных учителей, задействованных в занятиях. Главный результат многолетней практики — это не только и даже не столько хорошее знание истории искусства, прививаемое ученикам, сколько развитие их творческих способностей, зарождение в них интереса к прикладному искусству, которое может стать для кого-то из них будущей профессией, снятие психологических преград в обучении глухих и слабослышащих и шире — социализация детей и их активное включение в общество «слышащих» людей. Помимо прочего, еще одной задачей данной статьи является, в целом, акцентирование проблемы обучения слабослышащих детей, которой сегодня нередко уделяется недостаточное внимание.

Ключевые слова: инклюзия; музейная педагогика; дети с нарушениями слуха; искусство Возрождения; методика обучения истории искусства.

Abstract. This article is about the methods of teaching art history children who have hearing problems of varying severity. For six years, the workers have tested these methods in the Saint Petersburg Hermitage Museum. The described technique is inclusive, in other words, it provides an individual approach to each child considering their needs, possibilities, and individual traits. Members of the International Council of Museums (ICOM) named the inclusion one of the most important tasks in the aesthetic education of a younger generation. The author of the article not only characterized the theoretical aspects of her work but also considered in detail the work with these children at the museum. As an example, the author described the year-end celebration organized for children who had studied Renaissance art. These teaching methods received a number of awards. The efficiency of these techniques is also acknowledged by the feedback of students themselves, and school teachers involved in the system of classes. However, the main result of this technique is not only a good knowledge of art history but also the development of children's creative abilities. Moreover, the technique raises their interest in applied art, which in the future can become a profession for some kids. Finally, these methods help to remove psychological barriers while teaching children with hearing loss, socialize, and integrate them in the society of "hearing" people.

Keywords: inclusion; museum pedagogy; children with hearing loss; Renaissance Art; methodology of art history teaching.

Памяти Учителя посвящается

Автор безмерно благодарен своему Учителю — Елене Олеговне Вагановой. Она очень любила искусство, своих учеников, и эту любовь передала нам. Природа щедро наградила Елену Олеговну педагогическим даром. Она видела особенности каждого студента, терпеливо, заботливо, не жалея себя, подбирала интересные темы, искала разные методы обучения, помогала раскрываться каждому, профессионально возрастать.

Елена Олеговна живо интересовалась нашей жизнью, искренне радовалась успехам, помогала в бедах. Наши взаимоотношения строились на уважении, доверии друг к другу.

Индивидуальная работа с каждым студентом сочеталась с интересными, творческими семинарами, лекциями, поездка-

ми в другие города. А как вдохновенно она читала лекции по Древнему миру, Средним векам, Возрождению, музееведению! Елена Олеговна, вместе с нами, переносилась в ту эпоху, о которой рассказывала.

Практические занятия в Эрмитаже, которые она проводила, погружали студентов в мир музея, дарили общение с подлинным искусством и помогали постичь искусствоведческую премудрость. Это определило мой жизненный путь.

Я стала педагогом, искусствоведом. Стараюсь относиться к своим ученикам так же, как к нам относилась Елена Олеговна. После педагогической работы в школе в качестве преподавателя Мировой художественной культуры, работы в



Илл. 1. Открытие Итальянского карнавала



Илл. 2. Итальянский кассон XVI в. открыли для демонстрации детям



Илл. 3. Задание по итальянской майолике



Илл. 4. «Ожившее» блюдо «Парис и Елена» Н. де Урбино

институте (Высшая школа народных искусств), где преподавала искусство Древнего мира, Византии, я уже более 30 лет являюсь сотрудником научно-просветительного отдела Государственного Эрмитажа. Эстафета продолжилась. И теперь я и мои бывшие студенты, ставшие преподавателями вузов, передаем тот огонек любви к великому искусству, который в нас зажгла Елена Олеговна. И мне важно, чтобы удивительный, прекрасный мир искусства poznali все мои слушатели и в их числе — инвалиды по слуху.

Когда 15 лет назад в музей пришли дети из неведомой нам страны глухих, абсолютно глухие дети, стало ясно, что традиционные музейные приемы, ориентированные на *слушателей*, не подходят. Для школьников с нарушением слуха и речи был создан первый авторский инклюзивный² музейно-образовательный проект «Наш Эрмитаж. Слушаем, говорим, творим». За основу были взяты программы кружков Школьного Центра Эрмитажа и адаптированы для особых посетителей. В экспериментальном проекте участвовал один класс из коррекционной школы-интерната № 33, который занимался в Эрмитаже 6 лет (54 занятия).

В тесном сотрудничестве с учителем-энтузиастом этой школы Поповой Еленой Генриховной (она же переводчик русского жестового языка (далее — РЖЯ)) мы искали платформу, на которой может родиться новое, ранее не известное в музейном опыте невербальное общение. Почвой для взросления учеников стала эмпатия, взаимное принятие друг друга, бережное, дружеское, доверительное отношение, терпение. Появилась взаимная любовь. Девиз гимназии Карла Мая: «Полюби, а потом общайся», стал и нашим девизом.

Рождалась атмосфера невербального диалога, мы учились «слушать сердцем». В ходе музейных занятий обучали друг

друга. Дети познавали мир Эрмитажа, а я искала понятный им язык общения, доступные для них приемы музейной работы, выявляла актуальные для новых воспитанников темы.

Это был путь проб и ошибок. Но энтузиазм всех участников проекта помог преодолеть трудности. Особая эрмитажная атмосфера помогла детям возрастая, расцветать. Эрмитаж стал для них другом, а они — его друзьями.

На этом этапе инклюзивной работы помощниками стали мои студенты из Молодежного центра Эрмитажа. Они помогали проводить мастер-классы, помогали детям выполнять музейные задания, были участниками и ведущими театрализованных праздников, ежегодно проходивших в залах музея. Это были первые инклюзивные опыты совместных музейных встреч.

По окончании обучения дети-выпускники писали сочинения на тему «Наш Эрмитаж». Вот строки одного из них: «Самый лучший музей в нашем городе — это Эрмитаж. Я очень его люблю. Здесь мне нравится все. Я люблю праздники, люблю добрых людей, люблю картины и скульптуры. В Эрмитаже интересно всегда. Своих друзей я обязательно приведу в мой любимый музей. Я покажу им те залы, где мы выступали, играли, учились. А когда у меня будут дети, приведу их к Елене Валерьевне учиться любить красоту» (Яна Проценко, выпуск 2012 г.).

В дальнейшем в Эрмитаже будут созданы разные проекты для инвалидов по слуху. Такие как, например, обзорные экскурсии по музею и временным выставкам под перевод на РЖЯ. Был опыт подготовки глухих экскурсоводов и проведения ими экскурсий на временной выставке. Многообразие форм музейной работы с инвалидами по слуху дает возможность разным категориям слабослышащих посетителей выбрать занятие по своим запросам. Мы продолжаем представлять свои авторские проекты для школьников с нарушением слуха и речи.



Илл. 5. «Драгоценности» из нитей. Автор проекта Е. В. Логачева дает задание по тканям и кружеву

Вторым инклюзивным музейно-образовательным проектом для школьников с нарушением слуха и речи стал шестилетний проект «Мы слышим мир! Познание мира и человека через искусство» (60 занятий). Он стал более масштабным, в нем приняли участие школьники 5–11 классов из ГБОУ школа-интернат № 33, где обучаются дети с нарушением слуха и речи. Задача специального школьного образования — преодоление своеобразия речевого развития слабослышащих школьников. В концепции развития школы приоритетны те проекты, которые способствуют овладению слабослышащими школьниками навыками коммуникации для интеграции в социум слышащих людей.

По решению администрации школы, методического объединения учителей русского языка, родителей слабослышащих школьников, музейные занятия в Эрмитаже были включены в школьное расписание как уроки развития речи.

Участниками второго проекта стали смешанные группы детей. В их составе были как носители РЖЯ, так и те, кто не знал языка или плохо знал язык жестов (дети из слышащих семей, дети с кохлеарными имплантами). Общение, использовавшееся ранее на музейных занятиях, не подходило.

Стали ясны особенности новой аудитории: трудности восприятия, переработки, хранения, использования словесной информации; глубокое недоразвитие речи, как устной, так и письменной; неточное понимание и употребление слов; крайне ограниченный словарный запас; преобладание кратковременной памяти; конкретность мышления. Детям с нарушением слуха трудно рассуждать отвлеченно, обобщать, абстрагировать. У учащихся были ментальные проблемы. Перечисленные особенности требовали от музейного сотрудника педагогической, психологической, смысловой адаптации материала экскурсии с учетом возрастных и индивидуальных особенностей детей.

Стало очевидно, что необходимо, учитывая предыдущий опыт, искать новые приемы взаимодействия с особой аудиторией, новый язык общения, разработать новые инклюзивные методы работы со слабослышащими. Требовалась исследовательская работа. Необходим был новый инклюзивный музейный проект.

Чтобы компетентно решать новые задачи музейной инклюзии, требовались знания из смежных научных областей: сурдопедагогики, сурдопсихологии, детской психологии, арт-терапии, владение РЖЯ. Узнать особенности слабослышащих школьников, коррекционные методы работы с ними помогли труды Л. С. Выготского [5; 6; 7; 8], Е. Г. Речицкой [16; 17; 18], Т. Г. Богдановой [2; 3], Т. Вейса [4], О. Ю. Писку-

на [13], А. И. Копытина [1; 9; 10], учебные пособия для вузов [14; 19]³, материалы конференций [15], интернет-ресурсы [11; 12].

Для повышения своего профессионального уровня автор проекта Е. В. Логачева постоянно учится: прослушаны многочисленные курсы по работе с посетителями с особыми возможностями здоровья, получены удостоверения и сертификаты. В музее современного искусства «Гараж» и в НУ ИПРПП ВОС «РЕАКОМП» в Москве автор получил квалификацию «Специалист по музейному обслуживанию экскурсантов-инвалидов»; в Институте практической психологии «Иматон» (Санкт-Петербург) прослушал курс «Арт-терапия», стал участником онлайн-лектория, организованного образовательно-проектной лабораторией «Меняем культурную среду вместе» (Санкт-Петербург) и посвященного взаимодействию музеев с людьми с нарушениями зрения и слуха; закончил курсы «Русский жестовый язык» в ООО «Языки без границ» (Санкт-Петербург). А также постоянно занимается самообразованием.

Важным стало участие во встречах музейных сообществ, где представлялся опыт музейной инклюзии России и мира, рассматривались методы социальной реабилитации инвалидов музейными средствами.

Неоценимую помощь в работе над вторым проектом оказал постоянный обмен опытом с учителями и родителями, участвующими в проекте.

В школьном центре Эрмитажа проходили методические встречи с учителями школы-интерната, со слушателями кафедры коррекционной педагогики Академии постдипломного образования (АПО) и методистами школьного центра Эрмитажа.

Автором проекта проводилась научно-исследовательская работа (анкетирование всех участников проекта, ведение дневника музейных занятий), которая помогала корректировать работу над проектом. Систематически проводился анализ детских работ, динамики развития обучающихся по шестилетней программе в Эрмитаже.

Проект призван помочь детям с нарушенным слухом, живущим в довольно изолированной среде (интернат, семья), сформировать и обогатить представления об окружающем их мире, исторической взаимосвязи времен, культуре. Через мир искусства прикоснуться к решению вечных проблем и повзрослеть в процессе изучения развития человечества.

На художественный мир прошлого слабослышащий ребенок смотрит через понятное ему настоящее. Мир искусства как обобщенный опыт человечества дает ему неисчерпаемый «строительный материал» для понимания настоящего, для самосознания, адаптации и выстраивания собственного вектора развития в малознакомом ему большом современном мире, в котором он будет жить. Музейные занятия в Эрмитаже нацелены на развитие художественных способностей и творческого потенциала учащихся, их коммуникативных умений, на развитие познавательной и эмоциональной сфер. Коррекционно-развивающая работа в рамках эрмитажных занятий с глухими и слабослышащими учащимися направлена на активизацию речевого развития, обогащение словаря, развитие слухового восприятия и основных мыслительных операций.



Илл. 6. Создание эскизов костюмов Эпохи Возрождения

На протяжении 6 лет обучения в Эрмитаже школьники 5–11 классов познают мир и культурный опыт человечества от Древнего мира до XX столетия, узнают о жизни, занятиях, преданиях, художественном ремесле, творчестве человека в разные исторические эпохи. Особое внимание уделяется актуальным для слабослышащих темам: укладу жизни, семейным и нравственным ценностям, воспитанию и образованию, праздникам и будням представителей разных культур.

Таким образом, знакомясь с культурой и искусством прошлого, особые дети получают возможность постигать и настоящее. Изучение искусства разных исторических эпох способствует формированию у ребенка с нарушенной вербальной сферой гармоничной картины мира.

Эрмитажные встречи строятся как «день погружения» в музейное пространство.

Каждое занятие состоит из трех частей: работа на экспозиции, первичное восприятие нового материала; первичное закрепление нового материала в процессе занятия на экспозиции с использованием интерактивных заданий, мультисенсорных дидактических средств, творческой работы на экспозиции; творческие занятия, мастер-классы в Школьном центре Эрмитажа.

Каждый класс ежегодно посещает 9 музейных занятий, а заключительное 10-е носит обобщающий характер и проводится в интерактивной форме.

Автор выражает большую благодарность всем, кто принимал участие в проекте:

- Дирекции Государственного Эрмитажа;
- Руководству театра Государственного Эрмитажа;
- Методистам школьного центра;
- Руководству научно-просветительного отдела;
- Хранителям, реставраторам, волонтерам;
- Кружковцам школьного центра;
- Студентам Молодежного центра Эрмитажа;
- Родителям, администрации, педагогам 33 школы-интерната;
- АПО кафедре коррекционной педагогики;
- Ученикам общеобразовательной школы № 210;
- Детским творческим коллективам СПб и профессиональным артистам.

Без их поддержки и участия реализация такого многолетнего проекта была бы невозможна.

Автору хотелось бы подробнее остановиться на программе третьего года обучения — «Мир и человек в эпоху Возрождения» — и ещё раз с благодарностью вспомнить блистательные лекции Елены Олеговны Вагановой: именно эта программа получила грант и была отмечена Благотворительным фондом В. Потанина как программа, имеющая особо важное значение для развития Эрмитажа.

Итоговым праздником третьего года стала театрализованная игра-путешествие «Итальянский карнавал», которая проходила в залах итальянского искусства Эрмитажа. При участии сотрудников школьного центра Эрмитажа, вместе с учителями и родителями школьники с особыми возможностями здо-

рочья «плыли» на картонных ладьях по просторам «музейного моря искусства» ко дворцу Дожей, у которого и должен был начаться праздник.

Чтобы школьникам с нарушенным слухом было легче ориентироваться, для всех участников карнавала были введены отличительные знаки. По внешнему облику легко читались роли персонажей театрализованной игры-путешествия.

Главные участники — школьники-инвалиды по слуху из школы-интерната и их учителя — были в исторических костюмах эпохи Возрождения. Сотрудников Эрмитажа, сопровождавших классы и в дальнейшем проводивших с ними интерактивные игры, можно было узнать по зеленой ленте, перекинутой через плечо, с вензелем Екатерины II — основательницы музея. У студентов-волонтеров, выполнявших техническую помощь, были смайлики. В повседневной одежде был только профессиональный переводчик РЖЯ. Важными помощниками детей-инвалидов были не только музейные сотрудники, но и тьюторы — юные артисты из детского театра историко-бытового танца и аутентичных уличных представлений «Фарандола», в исторических костюмах эпохи Возрождения, с белым гримом на лице. Они были расставлены во всех залах, где выступали и выполняли задания слабослышащие дети. При появлении гостей они стояли неподвижно, как скульптуры, и «оживали», включаясь по ходу действия в происходящее.

По сценарию юные артисты были частью музея, гостями из эпохи Возрождения. Некоторые тьюторы стали проводниками слабослышащих школьников, должны были вступать в коммуникацию с глухими детьми, используя свой профессиональный язык театральной пантомимы. Задача юных артистов-тьюторов на всем протяжении праздника — поддерживать выступление особых детей, помогать выполнять многочисленные задания, играть, следовать по заданному маршруту, вместе разыскивать музейные сокровища. На всем протяжении праздника они дарили слабослышащим детям свое внимание, исполняли итальянские песни, танцы, музыку эпохи Возрождения. Тьюторы очень полюбили слабослышащим детям. В конце праздника они поинтересовались: где живут в Эрмитаже эти жители музейного мира — «Эрмиты», почему они обычно прячутся от посетителей?

Все гости карнавала встретились в Эрмитажной Венеции у Палаццо Дожей на картине, написанной Антонио Каналетто. В Большом итальянском просвете звучала музыка эпохи Возрождения в исполнении камерного ансамбля «Коллегиум Музикум» (Илл. 1).

«Венеция красы необычайной,
Нет в мире удивительнее мест:
Каналы, площади, мосты,
Здесь столько тайны...

Любить, творить, мечтать — не надоест!», — прочел один из школьников.

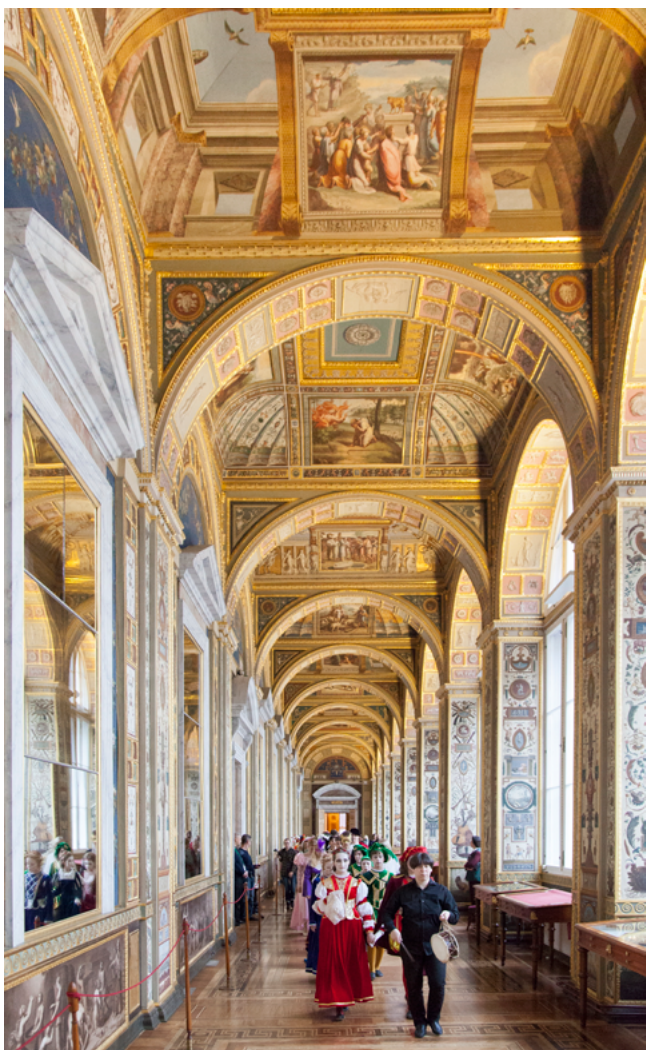
«Во славу красоты! Да здравствует карнавал!», — хором произнесли все участники, одновременно используя и язык жестов.



Илл. 7. Мастер-класс по костюму в Школьном Центре Государственного Эрмитажа



Илл. 8. Герои с портрета Каприоло слушают пение эпохи Возрождения в исполнении юных артистов



Илл. 9. Бал в Итальянском палаццо

Участников карнавала приветствовали почетные гости. Школьному центру Эрмитажа были преподнесены подарки — реплики с произведений Эрмитажа, сделанные детскими руками.

В зале Майолики хранитель итальянской мебели И. Д. Арсентьев рассказал о тайнах деревянных кассонов, открыл для детей деревянную касса-панку XVI в. (Илл. 2). С восторгом, по очереди, они осматривали ее внутренне устройство, спрашивали, что в ней хранится. Хранитель обнаружил «древние свитки», объясняющие, как найти сокровища эпохи Возрождения (это были маршруты-задания для каждой группы).

Все отправились на поиски сокровищ итальянского Возрождения. Первое из них нужно было найти в этом же зале — зале Майолики. После выполнения каждой группой задания, позволившего познакомиться с крупнейшей в мире коллекцией итальянской Майолики и по фрагментам фотографий найти в музейной экспозиции произведение, первое сокровище эпохи Возрождения было найдено (Илл. 3). Все хором назвали его: «Майолика!». Дактирование музейного педагога, таблички с написанным словом помогли слабослышащим школьникам. В ларец с надписью «Наследие» поместили табличку «Майолика». Туда же положили реплику с блюда «Похищение Елены», расписанную Дианой Росс из 8а класса. Работа была выполнена на мастер-классе по росписи керамики в манере итальянского Возрождения.

А затем «Мастер Никколо да Урбино» (ученик 8а класса) на глазах зрителей создал свой театральный шедевр: используя коллаж, расставил героев, корабли, горы, герб Гонзаго де Эсте на фоне большого блюда (Илл. 4).

Каждый ученик 8а класса сопровождал театральное действие стихами, рассказывая историю о Парисе и Елене.

«Вот мастер: он из грубой глины,
Причудливой глазурью расписав,
Создал шедевр — майоликой его назвал!».

«Сюжеты кисть моя напишет
По влажному составу.
А жар в печи все закрепит
Сияет краска сразу!».

Для школьников с нарушением слуха и речи, которые учатся говорить, прочитав публично стихотворные строки в музее среди незнакомых посетителей очень важно и ресурсно.

Стихи — это коллективное творчество всех участников проекта. Декорации и костюмы школьники тоже делали сами. Им такое творчество очень понравилось. Так, главной героиня этого спектакля приходила в школу к семи утра и упрасивала охранника выпустить ее в кабинет труда до начала уроков, чтобы она могла дошивать костюм.

После представления все участники карнавала по классам, каждый из которых двигался по своему маршруту, продолжили искать сокровища эпохи Возрождения. Они разошлись по воображаемым улицам итальянских городов в поисках сокровищ.

Одна из групп отправилась постигать тайны острова Мурано. С ними была проведена интерактивная игра на экспозиции Венецианского стекла. Школьники находили соответствия, исключали лишнее в заданиях-квестах. Дети с удовольствием принимали разные позы, стараясь изобразить сосуды, а остальные должны были их найти на экспозиции. Это была группа детей очень плохо говорящих и понимающих обращенную к ним речь. Поэтому все задания были написаны, ответы предполагались невербальные: показать на экспозиции, изобразить, найти, отметить, наклеить, нарисовать, сделать что-то. Школьники с нарушенным слухом с воодушевлением и радостью невербально общались с тьюторами.

Ученики 8в класса представили театральную миниатюру «В мастерской стеклодува». Прежде чем она родилась, на занятиях в Эрмитаже и в школе дети изучали искусство стеклодувов, слушали лекции, смотрели фильмы, в которых демонстрировались разные техники стекольного производства. На уроках химии изучали технологический процесс. На мастер-классе в Эрмитаже знакомились с разными видами стекла, расписывали стеклянные сосуды. На празднике, вспомнив секреты мастерства, вместе с тьюторами специальными фломастерами дети расписали одноразовые прозрачные стаканчики, которые подарили юным артистам. В заключение в ларец «Наследие» поместили табличку «Венецианское стекло» и вазу, расписанную детьми на мастер-классе.

В таинственном свитке второй группы (6а и 9б) было написано: «Отправляйтесь в итальянские мастерские и найдите изделия из драгоценных нитей, которые очень дорого ценились во всех странах и принесли мировую славу Италии». Оказавшись у витрин с итальянскими тканями, кружевом, вышивкой, дети услышали короткие, но интересные и занимательные истории об этих вещах, о моде (Илл. 5). Вновь звучали стихи:

«Вот льняная нить,
Тончайшая, как паутина,
В Венецианском кружеве сплелась воедино.
Вот благородство бархата
И роскошь ткани —
Одежда, сотворенная прелестными руками».

Музейный сотрудник и тьюторы провели уроки этикета. Они поведали о том, как следует носить перчатки, как можно «разговаривать» без слов с помощью таких аксессуаров, как перчатки и платок. Ведь собираясь на бал в Палаццо, нужно было научиться хорошим манерам, принятым в эпоху Возрождения.

«Только при вашем участии состоится праздник, — продолжали читать свой свиток дети, — «Всё — художники: перчаточники, кружевницы, вышивальщицы, ткачи, ювелиры, портные. Ваши заказчики просят вас к балу создать для них костюмы эпохи Возрождения. Вместе с художниками этой эпохи создайте эскизы костюмов. Используйте ценные ткани, кружева, вышивку, узоры. Дополните костюмы необходимыми модными и ценными для того времени предметами».



Илл. 10. Танец эпохи Возрождения

Школьники должны были собрать на бал Лукрецию и Лоренцо (плоские картонные куклы), выбрать для них парадные костюмы и надеть их. В сумочках тьюторов нашлись детали парадного и повседневного костюмов из различных тканей, которые подарили школьному центру эрмитажные реставраторы.

Прежде всего из представленных образцов участникам необходимо было выбрать те ткани и кружева, которые особенно ценились в эпоху Возрождения, и подобрать к ним таблички с названиями материалов.

Напомнив костюмерам, что великие мастера делали рисунки будущих вышивок, кружев, орнаментов, писали костюмы в портретах, ведущий праздника предложил для начала создать эскизы костюмов. Кто-то раскрашивал прорисовки с эрмитажных произведений, кто-то, опираясь на картины великих художников, делал свои эскизы (Илл. 6). В заключение для ларца «Наследие» подготовили бархат, атлас, парчу, кружево, перчатки, платок и таблички с их названиями.

Обращаю внимание читателя, что праздник — это занятие, обобщающее знания и умения, полученные на занятиях в течение целого года. Детям, пришедшим на праздник, знаком не только изученный за год учебный материал, но, что не менее важно для детей с ограниченными возможностями здоровья, хорошо знакомы и музейный педагог, и эрмитажная коллекция, и музейное пространство, где они выступают.

Празднику предшествует большая работа. Например, теме костюма на музейных занятиях уделялось очень много времени и внимания. Во-первых, потому что тема моды всегда актуальна и вызывает живой интерес у школьников, во-вторых, детям нужно было помочь в создании их собственных карнавальных костюмов. Их шили в школе на уроках труда, дома с родителями. В-третьих, потому что внимание к этой теме не только

дает новые знания об изучаемой эпохе и развивает и формирует вкус, но и может повлиять на выбор жизненного пути. Так, один из нынешних учеников собирается стать портным, а некоторые выпускники прошлых лет выбрали профессии вышивальщицы и модельера.

Одним из ведущих методических приемов работы с детьми с нарушением слуха является многократное повторение учебного материала разными способами. Изучение костюма, например, происходило как на экскурсиях, так и при выполнении разнообразных познавательных развивающих заданий.

Неоценимую помощь детям в изучении костюмов оказали занятия с авторскими куклами в исторических костюмах Возрождения (Илл. 7). Целую галерею кукол создали своими руками кружковцы школьного центра Эрмитажа под руководством О. Ю. Атамановой. В отличие от музейных экспонатов, их можно трогать, носить на экспозицию, изучая моду и историю. Они становятся участниками театрально-кукольных миниатюр.

Изучение картин, майолик помогало детям обнаруживать особенности костюмов, узнавать традиции, жизнь людей. Стоя непосредственно перед картинами, они подбирали ткани, которые подошли бы для создания изображенного на картине костюма. Прикладывая их к себе, представляли, как это будет смотреться на модели. Делали зарисовки, раскрашивали их, играли с аксессуарами. На мастер-классах в помещениях школьного центра Эрмитажа изучали и примеряли исторические костюмы, сделанные сотрудниками Эрмитажа, учились азам кружевоплетения.

Итак, на примере работы по одной из тем автором были показаны приемы, объем подготовительной работы, необходимый для того, чтобы дети смогли стать активными участниками ежегодного заключительного праздника и представить на нем свое творчество.



Илл. 11. Танец эпохи Возрождения

Вернемся к представлению итальянского праздника. Третья группа отправилась в мастерские художников. Полученный ими таинственный свиток гласил: «Любимые всеми праздники Италии устраивали и оформляли великие художники. Посетите мастерские самых известных итальянских художников: Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана. Узнайте секреты их мастерства. Создайте свой эскиз “живой картины”».

Вместе с музейным сотрудником двигаясь по картинной галерее, выполняя квестовые задания, дети вспомнили произведения великих итальянцев и те открытия в области живописи, которые последние подарили миру. В ходе путешествия по мастерским итальянских художников для ларца «Наследие» были собраны новые сокровища: таблички с именами Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана, слова из живописного арсенала художников Возрождения: колорит, рисунок, перспектива, светотень, объем. Все термины и имена традиционно произносятся детьми вслух.

Далее участникам предстояло создать «живую» картину по живописным законам Возрождения. Выбрана была картина Тициана «Бегство в Египет». Под руководством художника из мастерской Тициана (музейный сотрудник) и при помощи подмастерья (слабослышащий ученик в роли художника) начали творить новый шедевр. Все ученики стали героями картины, обитателями природы, частями пейзажа. Сначала нужно было создать композицию, расставить всех на нужные планы. Затем начали работу с цветом. Дети извлекли из выданных им мешочков большие разноцветные полотнища тканей и набросили их на себя. С появлением цветовой палитры и звонкого венецианского колорита «завучала» и сама картина: стоящие все это время неподвижно юные артисты «ожили» и запели звонкую итальянскую песню. Музыка наполнила детскую картину. Это вызвало неподдельное восхищение у всех участников.

Вспомнив, что итальянские праздники обычно сопровождалась театрализацией, пригласили режиссеров (слабослышащий ученик и тьютор). Им поручили заставить картину заговорить. Все вместе придумали реплики. В результате появились два мини-спектакля: один на русском, второй на русском жестовом языке.

На этом этапе праздника было живое взаимодействие взрослых, детей с проблемами слуха и их слышащих сверстников — юных артистов. Все общались как могли: словами, мимикой, жестами. Построение картины велось в соответствии с методически выстроенным, хорошо знакомым слабослышащим детям по музейным занятиям, планом описания картины. Ведущий каждый раз повторял описание уже «изображенного» и добавлял новое, что появлялось в «живой» картине. И снова повторял весь текст целиком. Так у детей развиваются и закрепляются навыки описания картины.

Это важно ещё и потому, что на экзаменах ЕГЭ описание картин обычно вызывает большие трудности у слабослышащих школьников. Методический прием «Живые картины» — один из актуальных в музейной работе с детьми с нарушенным слухом. Дети всегда с радостью повторяют композиции картин и озвучивают их. Такие приемы не только стимулируют познавательную активность, но и способствуют речевому развитию слабослышащего ребенка.

Четвертой группе предстояло познакомиться с универсальным, гармоничным Человеком эпохи Возрождения. Учащиеся 7б и 9в классов в поисках Эрмитажных сокровищ оказались среди жителей Венеции. Дети внимательно изучали портреты венецианцев. Они получили адаптированные рассказы по портретам, в которых содержалась информация об интересах, идеалах человека эпохи Возрождения. Однако все тексты были разрезаны на отдельные предложения. Школьники должны были найти на экспозиции портреты, о которых шла речь, и, наклеив строчки на чистый лист, заново собрать текст. После выполнения квестовых заданий, для ларца «Наследие» обрели главную драгоценность эпохи — гармонично развитого Человека эпохи Возрождения.

Приготовили табличку с надписью «Гармоничный человек» и реплику с портрета Доменико Каприоло, сделанную детьми в технике аппликации тканью. А также ноты, палитру художника, книгу, циркуль.

Важным критерием выбора тем для изучения прошлого является воспитательный аспект. Слабослышащие дети, имея минимальный опыт общения со слышащими, с трудом различают эмоции и чувства окружающих, искаженно понимают мотивы их поведения, имеют завышенную самооценку. Требуется целенаправленная работа с привлечением большого количества примеров нравственного поведения, помощь ребенку в обретении собственного идеала.

Наконец, все участники праздника, после выполнения заданий по группам, собрались вместе. В зале Лоренцо Лотто их встретили музыкой и пением эпохи Возрождения музыканты «Коллегиум Музикум» и юные артисты. В ларец «Наследие» были собраны все найденные сокровища. Хором слабослышащие дети называли каждое из них, читая названия по табличкам.

Со зрителями заговорили герои портретов, находящихся в этом зале: семейного портрета Лоренцо Лотто и портрета молодого человека Доменико Каприоло. Всех удивило, что рядом с картиной Доменико Каприоло стояли сразу три героя в одинаковых костюмах, в точности повторяющих одежду героя картины (Илл. 8). Это были художник, музыкант и поэт. Они представляли разные грани таланта одного человека — гармоничного человека эпохи Возрождения. Первым к присутствующим обратился художник:

«Мне разум дан,
Чтоб мыслить и творить,
Мечту волшебную
В картине воплотить».

Когда музыкант произнес свои слова, зал наполнился восхитительными звуками музыки Возрождения. Артисты радовали всех своим мастерством. Поэт в стихах напомнил всем о бале, который должен состояться в Итальянском Палаццо.

Все стихи, с которыми выступали дети, — это коллективное творчество всех участников проекта. Именно ритмичная стихотворная форма помогает слабослышащим детям выступать, чувствовать себя уверенно. Повествовательную речь им сложнее запоминать и воспроизводить.

Собрав все драгоценные сокровища эпохи Возрождения, участники праздника устремились в Палаццо. Торжественная процессия направилась в Лоджии Рафаэля, неся впереди ларец «Наследие» с драгоценными сокровищами Эрмитажа.

Карнавальное шествие, сопровождаемое музыкантами, появилось в архитектурном пространстве Ренессансных Лоджий (Илл. 9). Всех встречали артисты в исторических костюмах, звучала музыка эпохи. Сочетание ренессансной архитектуры, музыки, танцев, пения, исторические костюмы создали особый колорит эпохи, наполнили пространство праздничной атмосферой.

Юные артисты познакомили всех присутствующих с танцевальной культурой Ренессанса, так как в эту эпоху умение танцевать было обязательным условием благородного воспитания (Илл. 10-11). Слабослышащие школьники были полностью поглощены театральной феерией. Придворные и народные танцы сменялись пением и музыкой. Особую радость детям с нарушенным слухом доставили совместные игры и веселый, простой в исполнении танец абсолютно для всех участников. Были сняты все различия, все преграды в общении. Все были едины.

В заключение хор жестового пения учащихся школы-интерната № 33 подарил всем и особенно юным артистам и музыкантам, участвовавшим в празднике, песню на РЖЯ. Окружающие с большим интересом познакомились со своеобразными традициями мира глухих.

Все дети получили в подарок наборы для творчества и книги об Эрмитаже.

Ежегодные выступления в залах Эрмитажа помогают преодолевать боязнь, стеснение слабослышащих детей говорить вслух, постепенно убирают негативную реакцию окружающих на своеобразие их речи.

Театральная деятельность детей в окружении шедевров мирового искусства закрепляет и обобщает знания об исторической эпохе, активизирует речевое общение, разви-

вает память, способность мыслить, раскрепощенно держаться — создает условия для творческой самореализации личности.

Проект «Слушаем мир! Познание мира и человека через искусство» был представлен на конференциях, семинарах, музейных фестивалях:

В 2015 г. — в музее современного искусства «Гараж» (Москва) на встрече сотрудников из музея Метрополитен, Галереи Тейт и 20 российских музеев.

В 2016 г. — на IX Всероссийском фестивале «Кремль — детям», организованном Государственным музеем-заповедником «Московский Кремль».

В 2018 г. — на X Всероссийском фестивале «Кремль — детям», организованном Государственным музеем-заповедником «Московский Кремль».

В 2018 г. — на XX Международном фестивале «Интермузей-2018».

Автор проекта Е. В. Логачева получила Благодарственное письмо Санкт-Петербургской Академии постдипломного педагогического образования взрослых (кафедра коррекционной педагогики) за высокий уровень организации многосторонней творческой работы, способствующей социализации слабослышащих детей в современном обществе в рамках реализации «Интерактивной образовательной программы для особых детей».

Проект получил высокую оценку администрации педагогического коллектива, выпускников и родителей ГБОУ школа-интернат № 33 Санкт-Петербурга. Многие выпускники, прошедшие обучение в Эрмитаже, выбрали творческие специальности: актеров, художников по фарфору, ювелиров, дизайнеров, художников ДПИ, вышивальщиков, портных, модельеров, мастеров художественной обработки кожи и т. д.; обучаются и работают в «слышащей среде».

Полезность и социальную значимость подобных проектов подтверждают слова выпускников: «Занятия в Эрмитаже дали мне большие познания о жизни наших предков. Я узнал, как жили люди, их быт и искусство. Благодаря занятиям в Эрмитаже я научился читать картины. Если раньше для меня картины были просто картинкой, то сейчас картина для меня не просто картинка, а целый мир с множеством разных деталей и нюансов... Также занятия в Эрмитаже научили меня лучше понимать людей. Я считаю, что время провел в Эрмитаже с большой пользой», «Мне очень понравились все наши праздники, но особенно выпускной бал» (Александр Дзестелов, выпускник 2018 г.).

Инклюзивная музейная работа в Эрмитаже продолжается. Автор, Логачева Е. В., создала и реализует третий шестилетний инклюзивный музейно-образовательный проект «Диалоги с Эрмитажем: слушаем искусство — открываем мир».

Примечания:

¹ Национальный комитет России Международного Совета музеев (ИКОМ)

² Инклюзивное образование — образование, учитывающее потребности всех детей, в том числе с различными физическими проблемами. Суть инклюзии в том, что система образования подстраивается под ребенка, а не наоборот. Соответственно, инклюзивные методы и подходы подразумевают учет различных образовательных потребностей детей и устранение дискриминации в их образовании. Как указано на сайте ИКОМ (icom.museum/en/), «обеспечение инклюзивного социального развития, с учетом нужд людей с инвалидностью, является важнейшей задачей государства и общества. Социальная интеграция — одна из наиболее трудных задач современных систем социальной поддержки».

³ Также хотелось бы обратить внимание читателей на ряд учебных пособий для вузов, которые могли бы быть полезны в дальнейшей работе со слабослышащими детьми.

Список литературы:

1. Арт-терапия — новые горизонты / Под ред. А. И. Копытина. М.: Когито-центр, 2017. 336 с.
2. Богданова Т. Г. Основы специальной педагогики и специальной психологии. М.: Изд-во Юрайт, 2020. 235 с.
3. Богданова Т. Г. Сурдопсихология. М.: Академии, 2002. 203 с.
4. Вейс Т. Как помочь ребенку? Опыт лечебной педагогики в Кэмпхилл-общинах. URL: <http://bdn-steiner.ru/modules/Books/files/6301.pdf> (дата обращения 29.05.2020).
5. Выготский Л. С. Мышление и речь. М.: Лабиринт, 1999. 352 с.
6. Выготский Л. С. Психология искусства. Ростов-на-Дону: Изд-во Феникс, 1998. 480 с.
7. Выготский Л. С. Педагогическая психология. М.: АСТ, 2005. 670 с.
8. Выготский Л. С. Основы дефектологии. СПб.: Лань, 2003. 654 с.
9. Копытин А. И. Современная клиническая арт-терапия. М.: Когито-центр, 2015. 526 с.
10. Копытин А. И., Свистовская Е. Е. Методы арт-терапевтической помощи детям и подросткам. Отечественный и зарубежный опыт. М.: Когито-центр, 2007. 197 с.
11. Куткина Н. Г. Музейная инклюзия: социокультурная адаптация инвалидов и людей с ограниченными возможностями. URL: http://clar.rsvpu.ru/bitstream/123456789/28515/1/978-5-91256-438-3_2019_060.pdf (дата обращения 29.05.2020).
12. Краева Л. И., Солодянкина Е. В. Музейная работа как фактор развития и воспитания детей с нарушениями слуха. URL: https://nsportal.ru/sites/default/files/2013/06/18/solodyankina_e.v._kraevaya_l.i._doklad_na_konf.docx (дата обращения: 29.05.2020)
13. Пискун О. Ю. Практическая сурдопсихология: современный взгляд. Новосибирск: НГПУ, 2014. 30 с.
14. Платонова О. В. Арт-терапия в художественном музее. СПб.: СпецЛит, 2000. 142 с.
15. Попова Е. Г. Приобщение детей с нарушенным слухом к социокультурному наследию Государственного Эрмитажа // Образование детей с нарушением слуха. Материалы юбилейного научно-практического семинара «Современная коррекционная школа. Какой ей быть?». СПб.: Изд-во РГПУ им А. И. Герцена, 2012. С. 181–187.
16. Речицкая Е. Г. Музейная работа в системе социокультурной реабилитации лиц с нарушениями слуха // Педагогические технологии воспитательной работы в специальных (коррекционных) школах I и II вида. Ч. 1. М., 2009. С. 226–244.
17. Речицкая Е. Г. Технологии развития творческих способностей учащихся с ограниченными возможностями здоровья в современном образовательном пространстве // Территория детства ребенка с особыми образовательными потребностями: материалы XXII Международной конференции «Ребенок в современном мире. Территория детства». СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2015. С. 135–137.
18. Речицкая Е. Г., Кулигина Т. Ю. Развитие эмоциональной сферы детей с нарушением и сохранным слухом. М., 2016. 15 с.
19. Сурдопедагогика / Под ред. Е. Г. Речицкой. М.: Гуманитар. изд. Центр ВЛАДОС, 2004. 655 с.

References:

- Bogdanova T. G. *Osnovy spetsial'noi pedagogiki i spetsial'noi psikhologii (Fundamentals of Special Pedagogy and Special Psychology)*. Moscow, Iurait Publ., 2020. 235 p. (in Russian)
- Bogdanova T. G. *Surdopsihologiya (Surdopsychology)*. Moscow, Akademii Publ., 2002. 203 p. (in Russian)
- Kopytin A. I. *Sovremennaiia klinicheskaia art-terapiia (Modern Clinic Art-therapy)*. Moscow, Kogito-tsentr Publ., 2015. 526 p. (in Russian)
- Kopytin A. I.; Svistovskaia E. E. *Metody art-terapevicheskoi pomoshchi detiam i podrostkam. Otechestvennyi i zarubezhnyi opyt (Methods of Art-therapy Aid to Children and Teenagers. Russian and Foreign Experience)*. Moscow, Kogito-tsentr Publ., 2007. 197 p. (in Russian)
- Kopytina A. I. (ed.). *Art-terapiia — novye gorizonty (Art-therapy — New Horizons)*. Moscow, Kogito-tsentr Publ., 2017. 336 p. (in Russian)
- Kutkina N. G. *Muzeinaia inkluziia: sociokul'turnaia adaptatsiia invalidov i liudei s ogranichennymi vozmozhnostiami (Museum's Inclusion: Social-Cultural Adaptation of Disabled People)*. Available at: http://elar.rsvpu.ru/bitstream/123456789/28515/1/978-5-91256-438-3_2019_060.pdf (accessed: 29.05.2020). (in Russian)
- Piskun O. Iu. *Prakticheskaia surdopsihologiya: sovremennyi vzgliad (Practical Surdopsychology: Modern Understanding)*. Novosibirsk, Novosibirsk State Pedagogical University Publ., 2014. 30 p. (in Russian)
- Platonova O. V. *Art-terapiia v khudozhestvennom muzee (Art Therapy in the Museum of Art)*. Saint Petersburg, SpetsLit Publ., 2000. 142 p. (in Russian)
- Popova E. G. Introducing Children with Hearing Impairments to the Sociocultural Heritage of the State Hermitage Museum. *Obrazovanie detei s narusheniem slukha (Education of Children with Problems of Hearing)*. Saint Petersburg, Herzen State Pedagogical University Publ., 2012, pp. 181–187. (in Russian)
- Rechitskaia E. G. (ed.). *Surdopedagogika (Surdopedagogy)*. Moscow, VLADOS Publ., 2004. 655 p. (in Russian)
- Rechitskaia E. G. Museum Learning in System of Social Cultural Rehabilitation of People with Disorders of Hearing. *Pedagogicheskie tehnologii vospitatel'noi raboty v special'nykh (korrektsionnykh) shkolakh I i II vida (Pedagogical Technologies of Education in Special (Correctional) Schools of the I and the II Types)*. Part 1. Moscow, 2009, pp. 226–244. (in Russian)
- Rechitskaia E. G. Technologies for the Development of Creative Abilities of Students with Disabilities in the Modern Educational Space. *Territoriia detstva rebenka s osobymi obrazovatel'nymi potrebnostiami (Territory of Childhood of Children with Special Educational Needs)*. Saint Petersburg, Herzen State Pedagogical University Publ., 2015, pp. 135–137. (in Russian)
- Rechitskaia E. G.; Kuligina T. Iu. *Razvitie emotsional'noi sfery detei s narusheniem i sokhrannym slukhom (Development of Emotional Sphere of Children with Hearing Loss and with Good Hearing)*. Moscow, 2016. 15 p. (in Russian)
- Solodiankina E. V.; Kraevaia L. I. *Muzeinaia rabota kak faktor razvitiia i vospitaniia detei s narusheniami slukha (Museum's Learning as a Factor of Development and Education of Children with Hearing Loss)*. Available at: https://nsportal.ru/sites/default/files/2013/06/18/solodyankina_e.v._kraevaya_l.i._doklad_na_konf.docx (accessed: 29.05.2020) (In Russian)
- Veis T. *Kak pomoch' rebenku? Opyt lechebnoi pedagogiki v Kempfill-obshhinakh (How to Help the Child? Experiments of Medical Pedagogy in Camphill-Societies)*. Available at: <http://bdn-steiner.ru/modules/Books/files/6301.pdf> (accessed: 29.05.2020). (in Russian)
- Vygotsky L. S. *Osnovy defektologii (Fundamentals of Defectology)*. Saint Petersburg, Lan' Publ., 2003. 654 p. (in Russian)
- Vygotsky L. S. *Pedagogicheskaia psihologiya (Pedagogical Psychology)*. Moscow, AST Publ., 2005. 670 p. (in Russian)
- Vygotsky L. S. *Psihologiya iskusstva (Psychology of Art)*. Rostov na Donu, Feniks Publ., 1998. 480 p. (in Russian)
- Vygotsky L. S. *Myshlenie i rech' (Understanding and Speaking)*. Moscow, Labirint Publ., 1999. 352 p. (in Russian)