№5 (1/2025)

ЖУРНАЛ ВШЭ ПО ИСКУССТВУ И ДИЗАЙНУ

HSE UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

ЖУРНАЛ ВШЭ ПО ИСКУССТВУ И ДИЗАЙНУ
HSE UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

Редакционный совет

АЛЯБЬЕВА ЛЮДМИЛА АНАТОЛЬЕВНА
Москва, Россия

БАЛАШОВ АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ
Москва, Россия

БАЛЬЯН КАРЕН ВЛАДИЛЕН
Ереван, Армения

БЁМИГ МИХАЭЛА
Рим, Неаполь, Италия

ДОРОНЧЕНКОВ ИЛЬЯ АСКОЛЬДОВИЧ
Москва, Санкт-Петербург, Россия

ДУХАН ИГОРЬ НИКОЛАЕВИЧ
Минск, Беларусь

КАВТАРАДЗЕ СЕРГЕЙ ЮРЬЕВИЧ
Москва, Россия

ЛАВРЕНТЬЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА
Москва, Россия

МЕЩЕРЯКОВ АРСЕНИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ
Москва, Россия

ПЕРШЕЕВА АЛЕКСАНДРА ДМИТРИЕВНА
Москва, Россия

РИВЧУН ТАТЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА
Москва, Россия

ФАДЕЕВА ТАТЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА
Москва, Россия

ШИДЛОВСКАЯ ЕВГЕНИЯ ВЯЧЕСЛАВОВНА
Москва, Россия

Редакционная коллегия

Главный редактор
САХНО ИРИНА МИХАЙЛОВНА

Заместитель главного редактора
ВЕЛИКАЯ ЕЛЕНА ВАСИЛЬЕВНА

Ответственный секретарь
ЛУКИНА ПОЛИНА АНДРЕЕВНА

Научный редактор
СЕЛЕЗНЁВ МАКСИМ АЛЕКСАНДРОВИЧ

Художественный редактор
БИРЮКОВ ДМИТРИЙ ЮРЬЕВИЧ

Главный редактор сайта
БЕРГЕР АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ

Бильд-редактор и менеджер по авторскому праву
ДОРОЩЕНКОВА ОЛЬГА ВИКТОРОВНА

Корректор
ПОВАРОВА СВЕТЛАНА ВИКТОРОВНА

Учредитель и издатель:
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)

Электронный научный журнал. Издается с 2024 года.
Периодичность: 4 раза в год

ISSN 3034-2031

DOI журнала: 10.17323/3034-2031
DOI 5-го выпуска: 10.17323/3034–2031–2025–5

Адрес редакции:
115054, г. Москва, ул. Малая Пионерская, д. 12
e-mail: art.journal@hse.ru
https://art-journal.hse.ru

© НИУ ВШЭ, 2025

Содержание

9 Т. В. БЕЛЬЧЕНКО
«La dama dal manto trapunto d'oro». Формирование стиля коммуны и консерватизм как прием в сиенской алтарной живописи XIII–XV веков

53 Т. М. КОТЕЛЬНИКОВА
Алтарная живопись готики: германский путь к станковой картине

101 Н. А. ДЯДЮНОВА
Готическая живопись каталонских земель XIV–XV веков: проблема эволюции стиля

127 Н. А. СТАНУЛЕВИЧ
Технологии цветной фотографии в творчестве Прокудина-Горского: от эксперимента к массовой репродукции

159 Е. А. ЛАВРЕНТЬЕВА
Александр Родченко: «Объектив фотоаппарата — зрачок культурного человека в социалистическом обществе»

191 М. М. ГУРЬЕВА
Позднесоветские слайды: объект, образ, опыт

215 И. Ю. ЧМЫРЕВА
И вначале было слово: от игр словесной реальности в коллажах Михаила Майофиса к VR-реальности Григория Майофиса

251 А. Д. ПЕРШЕЕВА
Дух и стиль в кино. Пол Шредер

Contents

10 TATIANA V. BELCHENKO
"La dama dal manto trapunto d'oro". The Generation of the Commune Style and Conservatism as an Artistic Technique in Sienese Altarpiece Painting of the XIII–XV Centuries

54 TATIANA M. KOTELNIKOVA
Gothic Altar Painting: German Way to the Easel Painting

102 NATALYA A. DYADYUNOVA
Gothic Painting of the Catalan Lands of the XIV–XV Centuries: the Problem of Style Development

128 NADEZHDA A. STANULEVICH
Techniques of Colour Photography in Prokudin-Gorsky's Work: From Experiment to Mass Reproduction

160 EKATERINA A. LAVRENTIEVA
Alexander Rodchenko: "The Camera Lens Is the Apple of the Eye of a Cultured Person in a Socialist Society"

192 MARIA M. GOURIEVA
Late Soviet Diapositive: Object, Image, Experience

216 IRINA YU. CHMYREVA
In the Beginning Was a Word: From Mikhail Maiofis' Logocentric Collages to Gregori Maiofis' VR Reality

251 BOOK REVIEW
A. D. PERSHEEVA. Style and Spirit in Film. Paul Schrader

от редакции

Дорогие друзья!

Школа дизайна Факультета креативных индустрий НИУ ВШЭ представляет пятый выпуск электронного научного Журнала ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. В нем вы найдете научные рефлексии и авторские высказывания по самым разнообразным исследовательским темам: от готического стиля в искусстве до истории зарождения цветной фотографии и становления современного фотоискусства. Собирая этот выпуск, мы хотели посмотреть на процесс формирования базовых паттернов в искусстве и фотографии с точки зрения особого визуального пространства, в котором переплетение видимого и невидимого, скрытых смыслов и философских контекстов порождает оптическую и нарративную полисемию, обнаруживая совершенно особый потенциал представленного материала. Исследовательский метод наших авторов основан не только на иконографии и историографии, но и на герменевтической интерпретации и обнаружении следов прошлых культур, что обостряет визуальную оптику и превращает чтение научных текстов в увлекательный процесс. Визуальная риторика такова, что сама репрезентация аллюзивного исследовательского поля пробуждает нашу интеллектуальную любознательность и предписывает нам ясно видеть сплетение детерминаций.

Открывает выпуск статья Татьяны Бельченко *«“La dama dal manto trapunto d’oro”. Формирование стиля коммуны и консерватизм как прием в сиенской алтарной живописи XIII–XV веков»*, которая посвящена проблеме формирования и сохранения особого набора стилистических приемов (так называемой визуальной идентичности) сиенской коммуны, что ассоциировалось с идеологией и процветанием Сиены и транслировалось в ее подчиненных областях (например, Контадо). В центре внимания автора — ключевые алтарные образы Дуччо ди Буонинсенья и Симоне Мартини, художников, которые заложили основу стиля коммуны, а также ряд памятников второй половины XIV и XV веков. В статье Татьяны Котельниковой *«Алтарная живопись готики: германский путь к станковой картине»* в фокусе внимания исследовательницы находятся канонические изобразительные принципы в живописных комплексах алтарей Германии в период поздней готики (XV век), а именно переход от надалтарных статуй к заалтарным сооружениям, которые включают помимо статуй изобразительно-повествовательные серии картин. Автор раздвигает хронологические рамки анализа, так как связывает расцвет алтарной живописи с изменением характера религиозности начиная с XII века и обосновывает этот полемический тезис, привлекая к анализу огромный пласт фактического материала. Наталия Дядюнова в статье *«Готическая живопись каталонских земель XIV–XV веков: проблема эволюции стиля»* обращается к малоисследованной в отечественном искусствоведении проблеме развития готической живописи в каталонских землях XIV–XV веков. Статья носит обзорный характер и охватывает ключевые этапы формирования традиции готического искусства на территории, находившейся в эпоху позднего Средневековья под контролем каталоно-арагонской короны. Это был период, когда самобытная

пиренейская художественная традиция достигла наивысшего расцвета, сочетая местные традиции с влиянием европейского искусства, включая итальянскую живопись треченто, франко-фламандскую придворную живопись и искусство и интернациональную готику. Эпоха правления Хайме II во второй четверти XIV века стала золотым веком каталонской готики и основополагающим периодом для последующей живописной традиции.

Второй блок статей журнала посвящен истории фотографии. Мы посчитали необходимым сделать оммаж пионеру цветной фотографии Сергею Михайловичу Прокудину-Горскому. Надежда Станулевич в статье *«Технологии цветной фотографии в творчестве Прокудина-Горского: от эксперимента к массовой репродукции»* предлагает взглянуть на процесс становления С. М. Прокудина-Горского как фотографа-практика, работавшего с монохромными изображениями до 1902 года. Эксперименты в процессе фотосъемки живописных и графических работ с использованием черно-белых материалов привели Прокудина-Горского к изучению цветопередачи фотографий в конце XIX века. Знания, полученные в области теории и практики цветоделения в лаборатории Адольфа Мите в 1901–1903 годах, позволили С. М. Прокудину-Горскому не только получать цветные изображения по результатам натурных съемок, но и на новом уровне выполнять репродукции произведений искусства. Уникальные данные, собранные автором о производственном процессе, атрибутированные имена работников, колористические и стилистические особенности оформления печатных работ призваны улучшить ситуацию с включением трехцветных отпечатков в наследие С. М. Прокудина-Горского. В статье Екатерины Лаврентьевой *«Александр Родченко: „Объектив фотоаппарата — зрачок культурного человека в социалистическом обществе“»* рассматривается творческий путь Александра Родченко как фотографа и выделяются ключевые положения его системы видения — ракурс, диагональ как символ композиционной остроты, режиссерское отношение к задаче в целом, предполагающее точный отбор точек съемки для создания максимально выразительного рассказа о событии через последовательность кадров. Корпус работ Родченко-фотографа исследуется в контексте актуальных задач и «новой оптики» того времени, затрагиваются вопросы развития фотоавангарда как самостоятельного направления в визуальной культуре первой трети XX века. Автор приходит к выводу, что фотоавангард, наследуя изобретательский характер искусства первой четверти XX века, развивается как технический и идейно-художественный эксперимент, что формирует новое «переживание пространства» и «улучшенную выразительность» особого видения. Статья Марии Гурьевой *«Позднесоветские слайды: объект, образ, опыт»* посвящена малоисследованному явлению в истории частной фотографии — слайдам (диапозитивам). Автор замечает, что в 1950–1990-е в СССР слайды становятся распространенным материалом домашнего фотоархива и популярной практикой благодаря своим эстетическим качествам, в частности, возможности получения ярких цветных изображений. Исследовательница предлагает уйти от привычного для теории фотографии обращения к изображению и его значениям и переключить

внимание на фотографические слайды как объекты, вещи, вступающие во взаимодействие с человеком в пространстве и времени. Она обращается к концепции мультисенсорной фотографии (sensory photograph), предложенной Элизабет Эдвардс, акцентируя внимание на чувственном опыте переживания диапозитива как феномена, объединяющего вокруг себя другие объекты (например, диаскоп или диапроектор), пространство, время, действия и социальные взаимодействия.

Статья Ирины Чмыревой *«И вначале было слово: от игр словесной реальности в коллажах Михаила Майофиса к VR-реальности Григория Майофиса»* посвящена творческим диалогам 1990–2020-х годов представителей одной художественной династии, Михаила Соломоновича и Григория Михайловича Майофисов, советского/российского художника-графика и российского художника, работающего с медиафотографией. В тексте рассматривается обращение авторов к одним сюжетам и тематическим группам; наделение героев изображений средствами выразительности, включая их жесты и трактовку силуэтов. По мысли автора статьи, ядром творческого метода каждого из художников является тяготение к логоцентрической модели искусства. Мы чрезвычайно рады, что в нашем журнале впервые опубликованы поздние произведения художника М. С. Майофиса в технике коллажа, изобразительной особенностью которых является использование приема Étrécissements, редко применяющегося в наше время. В творчестве Г. М. Майофиса логоцентризм рассматривается как сквозное явление от раннего цикла «Пословицы народов мира» до проекта «Mixed Reality [Смешанная реальность]», начатого в 2018 году.

Все статьи, представленные нашими замечательными авторами в пятом выпуске Журнала ВШЭ по искусству и дизайну, обладают удивительной концептуальной плотностью и продуцируют новые подходы к анализу произведений искусства. Предложенная ими новаторская исследовательская оптика обнаруживает пространство свободной интерпретации и неисчерпаемую глубину нового видения. Мы надеемся, что этот опыт сопряжения разных научных подходов и совидения ученого и читателя станет продуктивным форматом современной исследовательской практики.

С наилучшими пожеланиями,
команда Школы дизайна НИУ ВШЭ

«la dama dal manto trapunto d'oro». формирование стиля коммуны и консерватизм как прием в сиенской алтарной живописи XIII—XV веков

Т. В. БЕЛЬЧЕНКО

МГУ им. М. В. Ломоносова, 119991, Россия, Москва, Ломоносовский просп., д. 27, корп. 4
tvbelchenko@gmail.com

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-5-9-52

Аннотация

Статья посвящена проблеме формирования и осознанного сохранения особого набора стилистических приемов, которые легли в основу «визуальной идентичности» сиенской коммуны, ассоциировались с идеологией и процветанием Сиены и даже транслировались в подчиненных ей областях (Контадо). В статье рассматриваются ключевые алтарные образы Дуччо ди Буонинсенья и Симоне Мартини — художников, которые заложили основу стиля коммуны. Внимание уделяется также ряду памятников второй половины XIV и XV веков, созданных такими художниками, как Бартоло ди Фреди, Джованни ди Паоло, Сассетта, Мастер Оссерванца, Маттео ди Джованни. В числе этих памятников — копии с авторитетных образов Богоматери, выполненные с большим вниманием к оригиналу, и сюжетные композиции, позволяющие выявить специфику трактовки пространства, телесности, отношения к детали и построению нарратива. Главный тезис состоит в том, что консерватизм сиенских художников — это последовательная программа, направленная на подкрепление гражданской идентичности и в том числе противопоставление ее Флоренции. Анализ памятников позволил сделать вывод о том, что наиболее последовательно эта программа представлена в образах Мадонны, культ которой имел первостепенное значение для сиенской культуры. Мы также можем говорить о периоде «апроприации» стиля коммуны во второй половине XIV века путем тщательного следования «линии» Дуччо и Симоне Мартини и о периоде расширения допустимых художественных приемов в эпоху Кватроченто, когда художники могут прибегать к стилистическим вариациям в зависимости от назначения заказа.

Ключевые слова: «визуальная идентичность», интернациональная готика, иконография Мадонны, Дуччо, Симоне Мартини, Мастер Оссерванца, Сассетта, Джованни ди Паоло, золотые фоны, трактовка архитектуры, пейзаж Кватроченто, франко-фламандская живопись

"la dama dal manto trapunto d'oro". the generation of the commune style and conservatism as an artistic technique in sienese altarpiece painting of the XIII—XV centuries

TATIANA V. BELCHENKO

Lomonosov Moscow State University, 119991 Russia, Moscow, Lomonosovsky Prospekt, 27, building 4
tvbelchenko@gmail.com

Для цитирования: Бельченко Т. В. «La dama dal manto trapunto d'oro». Формирование стиля коммуны и консерватизм как прием в сиенской алтарной живописи XIII—XV веков // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 5 (1/2025). С. 9–52

Abstract

The article is dedicated to the problem of the creation and deliberate conservation of a special set of stylistic techniques that formed the basis of the "visual identity" of the Sienese Commune, were associated with the ideology and prosperity of Siena, and were even promulgated in its subordinate regions (Contado). The article discusses key altarpieces by Duccio di Buoninsegna and Simone Martini, the artists who laid the foundation for the style of the Commune, as well as a number of monuments of art from the second half of the fourteenth and fifteenth century: copies from original images of the Virgin Mary, made with great attention to the style of the original and narrative compositions, which allow us to identify the specificity of the interpretation of space, shapes, the attitude to detail and the construction of the narrative. The main thesis is that the conservatism of the Sienese artists is a consistent agenda aimed at underpinning civic identity and opposing it with Florence. The analysis of the artworks allows us to conclude that this agenda manifested itself most consistently in the images of the Madonna, whose cult was of primary importance to Sienese culture. We can also identify the period of "appropriation" of the style of the Siena commune in the second half of the 14th century through careful imitation of the style of Duccio and Simone Martini, and the period of expansion of acceptable stylistic norms in the Quattrocento, when artists can use stylistic variations, depending on the purpose of the order.

Keywords: "visual identity", international Gothic style, iconography of Madonna, Duccio, Simone Martini, Maestro dell'Osservanza, Sassetta, Giovanni di Paolo, golden backgrounds, interpretation of architecture, quattrocento landscape, Franco-Flemish style

В истории искусства Сиена — город, в котором на протяжении почти трех веков последовательно и целенаправленно формировались собственный визуальный язык и набор образов, сохранялась своя «визуальная идентичность», город, в котором искусство особенно чутко и последовательно использовалось в политических и идеологических целях. Стиль сиенской коммуны — это стиль богородичных образов, разработанный Дуччо (ок. 1255–1319) и особенно Симоне Мартини (1284–1344), который соединяет опыт так называемой греческой манеры со стилистикой интернациональной готики и преобразует это соединение в нечто самостоятельное и уникальное. Стилистический аспект — это лишь часть, хотя и очень значительная, того комплекса средств, которые обеспечивают визуальное и идейное единство городской среды. Сиенский консерватизм проявляется в целенаправленном и последовательном обращении к набору образов, сюжетов, иконографических и композиционных решений, сформированных в первой половине XIV века ведущими художниками Сиены. Развитие сиенской живописи происходит через постоянный диалог с достижениями прошлого, поскольку сиенские власти очень много внимания уделяли подкреплению гражданского самосознания, через создание единой визуальной среды города — и в этом смысле консерватизм сиенского искусства может рассматриваться как художественный прием. И хотя этот диалог не ограничивался только вниманием к стилистическим особенностям памятников прошлого, целенаправленное сохранение стиля имело очень большое значение, в том числе и потому, что определенная художественная форма несла набор устоявшихся ассоциаций, особенно связанных с почитанием Богоматери, и в том числе позволяла «присвоить» коммуне некоторые достаточно универсальные иконографические типы Мадонны. Представляется, что по этой причине стилистический консерватизм больше проявился именно в комплексе богородичных образов. В тесной связи с проблемой сохранения стиля идет проблема копийности, так как сохранение становилось возможным благодаря копированию и цитированию наиболее авторитетных произведений сиенских художников «Золотого века»[1].

Проблема сиенского консерватизма и особенностей развития сиенской живописи от XIII века к XV столетию до сих пор является одной из самых животрепещущих в историографии сиенской культуры. До относительно недавнего времени было принято рассматривать искусство Сиены в рамках идеи о последовательной эволюции стиля как внутри Сиены, так и шире — внутри итальянского искусства в целом: от «греческой манеры» к ренессансному стилю. Согласно мнению таких исследователей сиенского искусства, как Энцо Карли [Carli, 1964; Carli, 1985] и Миллард Мис [Meis, 1979], Сиена утратила вектор развития во второй половине XIV века и пришла

1 «Золотой век» сиенского искусства — признанный расцвет сиенской школы, пришедшийся на конец XIII–XIV века, период, когда в Сиене работали такие знаменитые художники, как Дуччо ди Буонинсенья, Пьетро и Амброджо Лоренцетти, Симоне Мартини.

Ил. 1
Дуччо ди Буонинсенья. Мадонна францисканцев. 1300. Дерево, темпера. 16×23. Национальная пинакотека, Сиена

Ил. 2
Дуччо ди Буонинсенья. Мадонна Ручеллаи. 1285. Дерево, темпера. 290×450. Галерея Уффици, Флоренция

к анахронизму, не сумев уйти от излюбленных декоративных «готических» форм, а «компиляция стиля и образов [предшественников] заменила творческие изобретения в руках сиенских художников» [Meis, 1979, p. 115]. В результате произведения и художники, не вписавшиеся в систему развития искусства «от средневековья к Ренессансу» и обвинявшиеся в компилятивизме и консерватизме, долгое время оставались как бы на периферии. Это произошло, например, с такими несомненно значительными сиенскими мастерами, как Джованни ди Паоло, Сассетта[2], Мастер Оссерванца, до сих пор не очень хорошо знакомыми отечественному искусствознанию. Однако очевидно, что предпочтение, отдававшееся стилистическим приемам, сложившимся в XIV веке, было осознанным, что убедительно доказывают современные исследователи сиенской культуры, такие как Диана Норман [Norman, 2003; Norman, 1999], Джудит Стейнхофф [Steinhoff, 2014] и Джоанна Кэннон [Cannon, 2000].

Тем не менее долговременная привычка рассматривать искусство Сиены в контексте соответствия или несоответствия «нормам» ренессансной живописи зачастую мешает исследователям рассмотреть его независимо[3]. Поэтому изучение специфики и самостоятельных целей сиенского искусства представляется актуальной задачей, особенно в отечественном научном поле, так как эта проблематика все еще мало освещена в русскоязычных публикациях. Мы не ставим перед собой цели дать полный обзор сиенской живописи, так как это было бы невозможно в рамках одной статьи, поэтому сосредоточимся на нескольких памятниках, которые могут проиллюстрировать изложенные выше тезисы. Имея в виду, что стилистическую тенденцию легче проследить на примере образов Мадонны, мы разделим памятники на две большие группы и рассмотрим наиболее значимые и цитируемые типы иконографии Мадонны и отдельно сюжетные композиции, сосредоточившись на таких категориях, как манера повествования, трактовка архитектуры, телесности и пейзажа, специфика детали и декоративных элементов. Мы намерены также проследить, чем отличалась преемственность в формировании стилистических особенностей сиенской алтарной живописи в XIV и XV веках. Мы также кратко коснемся живописи XIII века, непосредственно предшествовавшей эпохе Дуччо, поскольку это позволит нам четче определить особенности стиля, интересующего нас в рамках проблематики данной статьи.

Образы Богоматери идейно были наиболее важными для Сиены. Как известно, перед битвой с флорентийцами при Монтаперти в 1260 году сиенцы принесли свой город в дар Деве, символически передали Ей ключи от города в соборе и нотариально закрепили этот акт, сделав Богоматерь

2 В русскоязычном научном поле необходимо упомянуть диссертацию Д. Д. Колпашниковой, посвященную творчеству Сассетты, где автор подробно рассматривает творчество художника, а также касается проблем тиражирования образа и сохранения стилистических приемов «Золотого века» сиенской живописи [Колпашникова, 2020].

3 Так, например, Кит Кристиансен в своей каталожной статье к выставке Painting in Renaissance Siena 1420–1500 хотя и ставит задачу переосмысления сиенской живописи, характеризует творчество сиенских художников, в значительной мере исходя из более или менее успешного владения принципами перспективных построений [Christiansen, Kanter, 1988].

Ил. 3
Дуччо ди Буонинсенья. Маэста. 1308–1311. Дерево, темпера. 435×214. Опера-дель-Дуомо, Сиена

Ил. 4
Диетисальви ди Спеме. Мадонна Сан-Бернардино. 1262. Дерево, темпера. 142×100. Национальная пинакотека, Сиена

Ил. 5
Гвидо да Сиена. Маэста. 1270. Дерево, темпера. 283×194. Базилика ди Сан-Доменико, Сиена

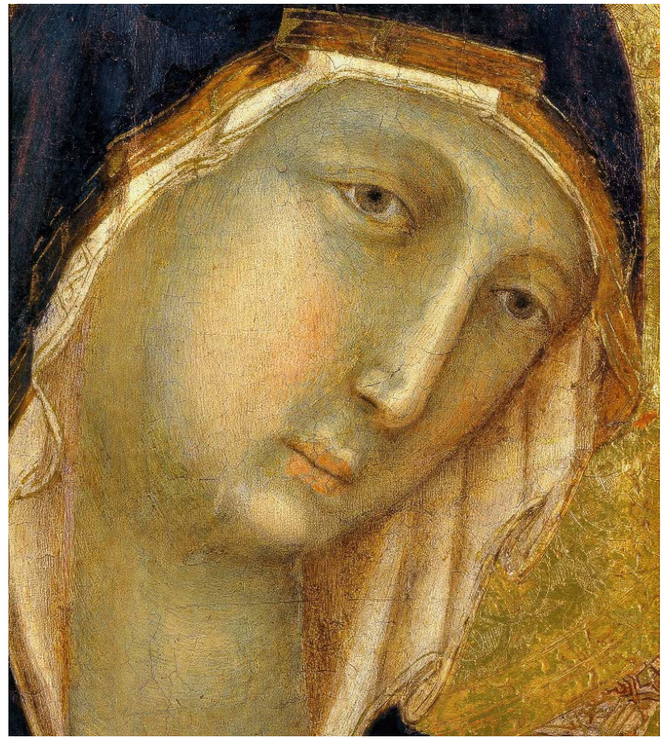
Ил. 6
Коппо ди Марковальдо. Мадонна с Младенцем на троне со сценами из жизни Марии в семнадцати клеймах. 1275–1280. Дерево, темпера. 246×138. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

официальной покровительницей и управительницей Сиены. Битву Сиена выиграла и с этого момента получила статус города Девы. Это нашло отражение в главном городском девизе — Sena Vetus Civitas Virginis («Древняя Сиена, город Девы»), который был запечатлен как напрямую в виде надписи на городских воротах, монетах и городской печати, так и косвенно в виде «цепи» богородичных образов, располагавшихся не только в сакральных, но и в мирских городских пространствах. Мадонна получила совершенно особый статус в сиенской культуре, и сиенцы в течение трех веков сохраняли представление о родстве города с Девой Марией как о части своей гражданской идентичности.

Важным шагом для укрепления связи между коммуной и Мадонной было создание идеального визуального выражения этой идеи и конструирование именно локального образа Девы с последующим его тиражированием. Художники, творчество которых стоит у истоков стиля коммуны, Дуччо ди Буонинсенья (ок. 1255–1319) и Симоне Мартини (1284–1344) совершили переворот в сиенской живописи и создали наиболее значимые образы, выразившие представления о Мадонне Сиенской. Сложение собственно сиенского стиля началось с творчества Дуччо. Господствовавшую в XIII веке греческую манеру («maniera greca»), которая представляла собой сплав византийских влияний с романской живописью, Дуччо трансформировал, соединив ее с деталями в духе готики[4]. Если сравнить такие его произведения, как «Мадонна францисканцев» (Ил. 1), «Мадонна Ручеллаи» (Ил. 2) и «Маэста», с работами Диетисальви ди Спеме (упом. 1290–1291) (Ил. 4), Гвидо да Сиена (упом. 1260–1290) (Ил. 5) и Коппо ди Марковальдо (ок. 1225–1276) (Ил. 6), становится очевидным, что с живописью Дуччо на смену жестким геометризированным формам и контрастным складкам одежд, обозначенным плотной золотой штриховкой, приходят мягкие линии, чуть заметные переходы света и тени и силуэты фигур, уподобленные огоньку свечи. Он отказывается от линейной стилизации образов и пишет лики, руки и тело Младенца, не нарушая плавных переходов цвета и света. Эта особая характерная для Дуччо манера написания ликов, теплой охрой по холодной подложке, с плавным переходом от теплого к холодному, создает видимость мягкого, ровного внутреннего свечения (Ил. 7–8). Кроме того, Дуччо отказывается от полностью условного знакового иконного жеста и деликатно вводит другой тип жеста, почти эмоциональный. Так, в «Мадонне с Младенцем» из Национальной галереи Умбрии (Ил. 9) можно увидеть, как Младенец касается плата Богоматери[5] и Ее руки, а ангелы не просто предстоят Деве и Христу, а нежно созерцают Мать и Дитя, опершись на обрамляющую изображение раму. Дуччо — современник Джотто, но его

4 «Maniera greca» — стиль итальянской живописи, господствовавший до начала XIII века, представлявший собой сплав византийских влияний с романской живописью. Образцом для подобных икон служили произведения византийских иконописцев, которые либо привозились в Италию из Византии, либо создавались приезжими художниками, хотя часто итальянские мастера имели дело не с греческими оригиналами, а со списками местных живописцев. Термин был введен в обиход Джорджо Вазари.

5 Этот жест исследователи трактуют как мотив игры Мадонны с Младенцем [Лазарев, 1989; Бельтинг, 2002].



Ил. 7
Дуччо ди Буонинсенья. Маэста (фрагмент). 1308–1311. Дерево, темпера. 435×214. Опера-дель-Дуомо, Сиена

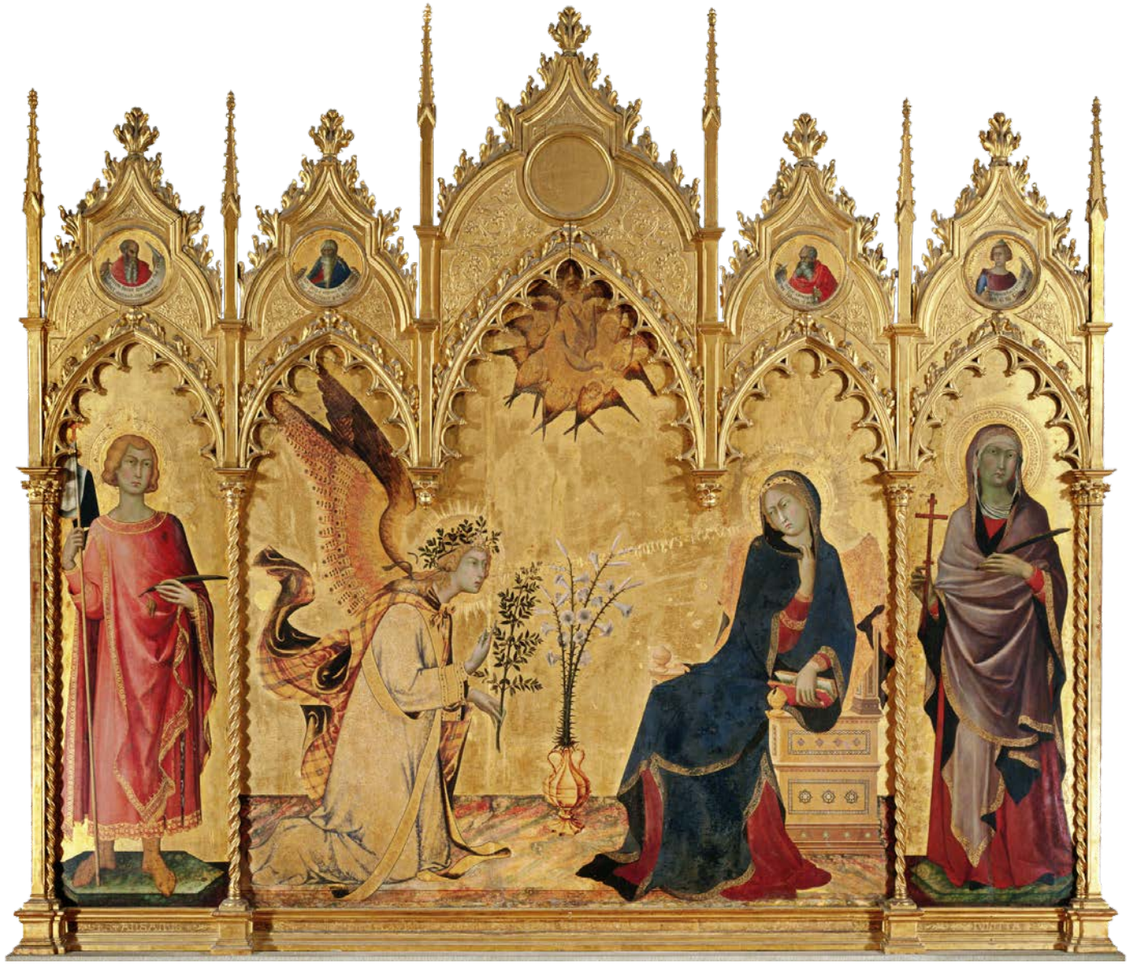
Ил. 8
Дуччо ди Буонинсенья. Маэста (фрагмент). 1308–1311. Дерево, темпера. 435×214. Опера-дель-Дуомо, Сиена

искания и новаторство совершенно отличаются от исканий и новаторства Джотто. Образы Дуччо остаются подчеркнуто бестелесными, но наряду с этим художник очень чувствителен к «украшающей детали»: достаточно всмотреться, как он пишет вьющиеся волосы Младенца Христа и прозрачную ткань Его одежды, как струится золотая линия окантовки на синем мафории Марии. Уже на этом этапе сиенское искусство очерчивает круг своих интересов и обозначает свой вкус.

Вместе с тем Дуччо создает главный символ сиенской культуры. Он пишет «Маэсту» (Ил. 3, 7–8) — образ Мадонны во славе для Сиенского городского собора. О том, какую роль играла «Маэста» в жизни коммуны, очень ярко свидетельствует летопись, согласно которой, изготовляя живописный алтарь, Дуччо не должен был брать никаких других заказов, а день, когда «Маэста» была помещена на главном алтаре собора, вошел в число самых торжественных дней в истории Сиены [Norman, 1999, p. 21]. Исследователи почти единогласно отмечают, что Дуччо убирает перегородки, которые традиционно отделяли Деву Марию на троне от «сопровождающих» ее святых, тем самым он приближает их к трону Богоматери и, так организовав композицию, создает образ небесного двора и сообщества. Подчеркнув статус Мадонны как Царицы Небесной и одновременно как правительницы города [Norman, 1999, p. 41], Дуччо достигает сильного эффекта присутствия. В этом, как уже отмечалось, отличительная черта манеры художника: он очень чутко вводит «человеческий» компонент, делая Богоматерь и Христа личностно ближе к молящемуся, лиричнее, но при этом не умаляя Их небесную сущность. О том, как прочно стиль Дуччо стал ассоциироваться с Мадонной Сиенской, свидетельствуют более древние образы, переписанные в его манере (Ил. 4).

В контексте формирования стиля коммуны еще более значимым фактором, чем творчество Дуччо, для нас будет живопись Симоне Мартини. Мартини исполнил ряд не менее значительных государственных заказов в манере, которая будет сохранять свою актуальность в сиенских алтарных полиптихах на протяжении многих десятилетий. Пожалуй, самым значительным и влиятельным алтарным образом Мартини может считаться его «Благовещение» (Ил. 10), созданное для городского собора. Узнаваемая черта этого образа — обилие позолоты и иная трактовка пространства: сиенский мастер использует золотой фон вместо традиционного архитектурного наполнения этой евангельской сцены. Он добивается того, что золото становится не только знаком божественного света, но и буквально погружает зрителя в светоносное, мерцающее и мистическое пространство. Он добивается свечения одежд небесного посланника, выполнив их в особой технике: нанеся прозрачную эмаль поверх орнаментированного золотого фона. Именно Симоне Мартини приписывается авторство такого одновременно «вещественного» и декоративного приема изображения драгоценных парчовых одежд. Обращают на себя внимание также трактовка фигуры Марии и Ее поза: она изломлена и образует S-образный изгиб тела и характерный грациозный наклон головы, пропорции удлинены и истончены,

Ил. 9
Дуччо ди Буонинсенья. Мадонна с Младенцем и ангелами. Ок. 1300–1310. Дерево, темпера. 97×63. Национальная галерея Умбрии, Перуджа



Ил. 10
Симоне Мартини и Липпо Мемми. Благовещение. 1333. 265×305. Галерея Уффици, Флоренция

Ил. 11
Липпо Мемми. Вознесение Девы Марии. 1340. 72,5×32,5. Баварская государственная коллекция живописи, Мюнхен

Ил. 12
Липпо Мемми. Вознесение Девы Марии (фрагмент). 1340. 72,5×32,5. Баварская государственная коллекция живописи, Мюнхен

узкие глаза как бы слегка прищурены — все это черты, присущие зрелой манере Мартини, которая тяготеет к «мягкому стилю» интернациональной готики[6], распространившейся по всей Европе спустя примерно два десятилетия после смерти Симоне в Авиньоне. Но готические черты не становятся у Мартини самодовлеющими, они накладываются на основу, которая была заложена в раннем периоде творчества, и смягчены, по всей видимости, византийскими влияниями, долго коренившимися в сиенском искусстве, — так формируется его собственный узнаваемый стиль.

Именно такой образ Богоматери, вероятно, был созвучен городу, где красота понимается как утонченная роскошь и сосуществует с глубокой верой в заступничество Мадонны — «нежной и благодатной» Матери сиенцев, где утонченная рыцарская культура преломляется в религиозном ключе. Незадолго до своего отъезда в Авиньон Симоне Мартини начал работу над фреской с изображением Вознесения Девы Марии на воротах Порта Камолья. Праздник Вознесения был главной частью сиенской религиозной практики почитания Богоматери с середины XII века. Кроме того, праздник имел политическое значение, поскольку в этот день представители подчиненных областей (сиенского контадо) должны были передать коммуне определенное количество воска для свечей к праздничному шествию в честь Успения Богоматери [Norman, 1999, p. 9]. С этого времени он также начинает ассоциироваться с гражданскими ритуалами и идентичностью. Перед художником стояла задача закрепить этот образ в городской среде. Фреска не сохранилась. Однако до нашего времени дошла алтарная панель, выполненная Липпо Мемми (1291–1356) (Ил. 11–12), ближайшим к Симоне Мартини мастером. Эта панель почти единогласно признается исследователями копией с образа Мартини. Это тем более вероятно, что именно Липпо Мемми работал с Симоне над алтарным полиптихом с изображением Благовещения, а также был ответственен за создание копии со знаменитой фрески Симоне «Маэста» в Сан-Джиминьяно.

Стилистически «Вознесение» Липпо Мемми очень близко к известным образам Мартини и позволяет составить представление о том, какие особенности мартиниевской манеры укоренились в сиенском искусстве. В центре композиции на золотом фоне — Богоматерь, облаченная в белые шитые золотом одежды, выполненные в той же технике, что и одежды ангела в «Благовещении» Мартини. Она окружена хороводом ангелов, прекрасных, светловолосых с андрогинными лицами и утонченными пропорциями. Камертон этого образа — изысканная роскошь, небесное мерцание, царственность и праздничность, но с определенной долей лиричности и мягкости. Здесь предпочтение отдается сочетанию смешанных и пастельных тонов, а не локальным цветам и чистым цветовым контрастам. Это и создает тот особый

6 Интернациональная готика — стиль, получивший широкое распространение в Европе, в первую очередь на территории Франции, Бургундии, Богемии, Северной Италии и рейнской Германии в конце XIV — первой половине XV века.

Ил. 13
Бартоло ди Фреди. Мадонна из сцены «Благовещение». 1388. Музей искусств (LACMA), Лос-Анджелес

Ил. 14
Маттео ди Джованни ди Бартоло. «Благовещение». Ок. 1455–1464. 252×239. Сан-Пьетро-а-Овиле, Сиена

Ил. 15
Бартоломео Булгарини. Санта-Мария-Ассунта. 1365.
205×112. Пинакотека, Сиена

Ил. 16
Сано ди Пьетро. Успение Богородицы.
1448–1452. Дерево, темпера. 32×47. Музей Линденау,
Альтенбург

Ил. 17
Таддео ди Бартоло. Санта-Мария-Ассунта со святыми. 1401. Полиптих. Собор Санта-Мария-Ассунта, Монтепульчано

Ил. 18
Маттео ди Джованни. Санта-Мария-Ассунта. 1474. Дерево, темпера. 331,5×174. Национальная галерея, Лондон

Ил. 19
Веккьетта. Санта-Мария-Ассунта со святыми. Ок. 1462–1463. Дерево, темпера. 280×225. Кафедральный собор, Пьенца

Ил. 20
Маттео ди Джованни. Санта-Мария-Ассунта. XV в. Частная коллекция

тон, который выделяет сиенскую живопись среди других «готиизирующих» традиций.

Поскольку Дуччо и Симоне Мартини создали самые значимые образы, выразившие ключевые гражданские и религиозные идеи сиенской коммуны, определенные формальные признаки их манеры стали ассоциироваться с комплексом важнейших сиенских идей и чаяний.

Существовали и образы иного плана. Например, Мадонны братьев Лоренцетти, также чрезвычайно авторитетных и востребованных художников сиенского «Золотого века», тяготели скорее к реформе Джотто, чем к стилистике готической живописи. Но, возможно, все из-за того, что ни один из братьев не создал столь же знакового иконного образа Мадонны, а также потому, что связь с принципами джоттовской живописи не позволила бы сиенскому искусству отмежеваться от Флоренции — главного политического противника Сиены. Именно «линия» Дуччо и Мартини прижилась и стала «магистральной» для сиенских богородичных образов. Это подкреплялось и заказами сиенских властей, поскольку сиенское правительство не ограничилось только созданием вышеописанных образов и заботилось об их реактуализации в последующие десятилетия и о формировании единого визуального пространства города, поощряя копирование этих образов и особое внимание к формальным признакам оригинала. «Благовещение» Мартини породило колоссальное количество копий (Ил. 13–14), а созданный Мартини вариант иконографии Марии-Ассунты (Вознесения) не только чрезвычайно распространяется в визуальной культуре Сиены[7] (Ил. 15–21), но и проникает также в города Контадо, транслируя в этих областях просиенскую образность. Примером может служить алтарный образ Таддео ди Бартоло (1363–1422), созданный для собора Монтепульчано (Ил. 17) [Norman, 1999]. Общей для этих образов является поза Богоматери: эмблематическая, фронтально изображенная фигура в белом одеянии в кругу музицирующих ангелов. Принципиально для нас и то, что повторяются ряд технических и живописных приемов, композиция и колорит: использование пастильи, инкрустации, гравировки, поверх которых наложены дорогостоящие глазури, обилие золота, характерные утонченно-готические фигуры ангелов.

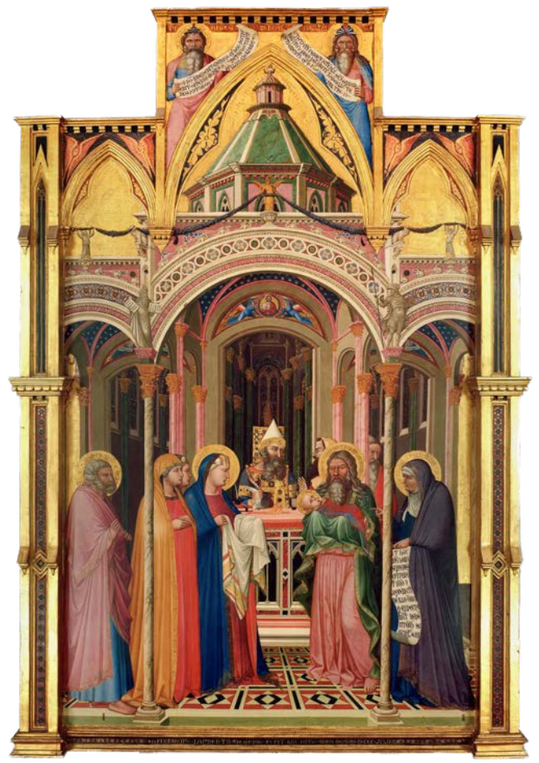
Преобладание «линии» Дуччо и Мартини в алтарной живописи второй половины XIV века можно проследить на примере творчества такого замечательного, но малоизвестного художника, как Никколо ди Бонаккорсо (1355–1388), а также Луки ди Томме (упом. 1355–1389), Бартоло ди Фреди (1330–1410) и других. Причем не только в тех случаях, когда художники обращались к рассмотренным выше типам Богоматери.

7 Бартоломео Булгарини. Санта-Мария-Ассунта, 1365. Пинакотека, Сиена; Сано ди Пьетро. Успение Богородицы. Музей Линденау, Альтенбург; Маттео ди Джованни. Вознесение Марии. Национальная галерея, Лондон и др.

Ил. 21
Сано ди Пьетро. Вознесение Богоматери. Ок. 1430–1440. Дерево, темпера. 69,3×53,5. Национальная пинакотека, Сиена

Ил. 22
Франческо ди Джорджо. Мадонна с Младенцем, св. Иеронимом, св. Антонием Падуанским и двумя ангелами. 1469–1472. Дерево, темпера. 70×52. Музей изящных искусств, Бостон

Ил. 23
Маттео ди Джованни. Мадонна с Младенцем, ангелами и херувимами. 1460–1465. Дерево, темпера. 69,7×49,5. Национальная галерея, Вашингтон



Ил. 24
Бартоло ди Фреди. Принесение во храм (Сретение). 1388. Дерево, темпера. 190×125. Лувр, Париж

Ил. 25
Амброджо Лоренцетти. Принесение во храм (Сретение). 1342. Дерево, темпера. 257×168. Галерея Уффици, Флоренция

Наглядным примером служит «Сретение» Бартоло ди Фреди (Ил. 24), где, явно копируя образ Амброджо Лоренцетти (Ил. 25), художник тем не менее решает его в стилистике, более близкой образам Симоне Мартини, чем Амброджо Лоренцетти: он прибегает к силуэтной, а не объемной трактовке фигур, пишет гораздо более прихотливые и ломкие, чем у Амброджо, складки одежд, сообщает легкие S-образные изгибы фигурам святых Симеона и Анны (при этом отказываясь даже от красивой визуальной метафоры Амброджо, в которой фигуры уподобляются многочисленным колоннам — столпам — храма). Более того, Бартоло ди Фреди не только интерпретирует иконографическую схему Амброджо и стилистику Мартини, он также обращается к более раннему прототипу: жесты Марии и Младенца Христа, в скорбном любовном порыве протягивающих руки навстречу друг другу, могут отсылать зрителя к «Сретению» Дуччо с оборотной стороны «Маэсты» (Ил. 26). Как и у Дуччо, здесь событие сменяется чувством, эпическое — лирическим. Бартоло ди Фреди отчасти возвращается к стилистике Дуччо с его интимным и полным чувства прочтением религиозных тем, что, вероятно, импонировало сиенцам больше, чем эпический дух братьев Лоренцетти. То же можно сказать и о цветовом решении сцены. Особенно обращает на себя внимание трактовка мафория Богоматери: строгий синий силуэт, расцвеченный извилисто ниспадающей линией золотой окантовки, — эта изящная деталь дуччевских и мартиниевских образов становится лейтмотивом многих более поздних произведений сиенской живописи.

Образ Бартоло ди Фреди дает нам пример классического произведения поздней сиенской живописи, в котором складывается целый комплекс иконографических и стилистических отсылок.

Следует обратить особенное внимание на тот факт, что периодом стилистического консерватизма может считаться преимущественно вторая половина XIV века, так как создаваемые в это время образы предельно жестко связаны со вполне конкретными прототипами «Золотого века». Можно утверждать, что во второй половине XIV века происходят «апроприация» стиля, заложенного Дуччо и Симоне Мартини, и закрепление его как стиля коммуны. Вероятнее всего, именно эта линия сохранялась в сиенском искусстве с такой настойчивостью не только из-за престижа и востребованности мастерских Дуччо и Мартини, но и вследствие целенаправленного государственного заказа.

В XV веке происходит расширение набора формальных приемов и «норм», стилистический «лексикон» становится более гибким и формируется в диалоге с актуальными тенденциями, характерными для живописи других регионов, а наиболее актуальным понятием, характеризующим период, представляются «стилистические вариации». Такие художники «ренессансного» склада, как Франческо ди Джорджо (1439–1501), Маттео ди Джованни (1430–1495) и Веккьетта (ок. 1410–1480), откликаются на флорентийские поиски, но при этом варьируют свой стиль в зависимости от назначения заказа. Так, создавая образы Богоматери, они часто сохраняют многие формальные детали, ставшие традиционными для сиенского типа

Ил. 26
Дуччо ди Буонинсенья. Сретение. 1308–1311. Панель обратной стороны «Маэсты». Дерево, темпера. 42,5×43. Музей Опера-дель-Дуомо, Сиена

Вознесения (Ил. 18–21) и для репрезентации Богоматери Сиенской в целом (Ил. 22–23). Хотя зачастую в этих произведениях происходит спорная попытка примирить очень разные тенденции, но даже сама по себе практика варьирования стиля в зависимости от требований заказчика и содержания сюжета говорит о том, что он нес смысловую и ассоциативную нагрузку и осознанно сохранялся, а его использование не было связано с незнанием возможностей других живописных систем.

Однако ситуация, в которой художники обращаются к флорентийскому искусству, все же нетипична, так как в предшествующие периоды были сформированы некоторые общие принципы и предпочтения, отражавшие идентичность Сиены и определенным образом сформировавшие русло новых поисков. В числе таких принципов можно отметить особое сочетание бестелесности в изображении человеческой фигуры, тяготеющей к истончению и линейности, и телесности вещи, напротив, отличающейся чрезвычайно конкретным, вещественным восприятием драгоценных предметов, тканей, декоративных элементов, требующим от художника даже не точного изображения, а воплощения их в материале. Укажем на то, что Симоне Мартини разрабатывает специальную технологию, позволяющую предельно натуралистично воспроизвести вид и узоры модных парчовых тканей[8].

Кроме того, свойственное сиенским художникам внимание к детали создает ситуацию, в которой произведение никак не может быть охвачено восприятием единовременно и провоцирует все более и более углубленную и жадную работу глаза. Такой подход в целом противоположен тенденции, господствовавшей во флорентийском искусстве, где превалировало стремление к обобщению и ясности. Закономерно, таким образом, что сиенские художники обращаются в большей степени к экспериментам в русле северного варианта интернациональной готики. Свидетельством в пользу того, что связь обозначенных выше визуальных особенностей с идентичностью коммуны была осознанной, а также, что их сохранение в Сиене несло большую идеологическую нагрузку, могут служить перемены, произошедшие в сиенском искусстве в период диктатуры Пандольфо Петруччи, когда, желая разорвать связь города с эпохой Республики, Петруччи стремился вытеснить традиционный сиенский стиль, ассоциировавшийся с ней [Syson, 2007].

Обозначенные особенности живописи сиенских алтарных полиптихов отразились в том числе в построении нарратива, интерпретации архитектуры и пейзажа. Наряду с открытиями таких художников, как Дуччо и Симоне Мартини, здесь огромную роль играет и творчество братьев Лоренцетти — художников иного склада, к находкам которых, особенно в области пейзажных и архитектурных пространственных построений, обращаются мастера XV века.

8 Эта натуралистичность, отсылающая к современным предметам обихода, в достаточной мере уводит использование золота и других драгоценных материалов в сиенском искусстве от традиционного средневекового символизма.

Ил. 27
Мастер Оссерванца. Св. Антоний на мессе. 1436. Панель Алтаря св. Антония. Дерево, темпера. 46×32,5. Музейный центр Берлин-Далем, Берлин

Ил. 28
Сассетта. Св. Франциск отрекается от своего земного отца. 1437–1444. Панель алтаря Борго-Сан-Сеполькро. Дерево, темпера. 88×53. Национальная галерея, Лондон

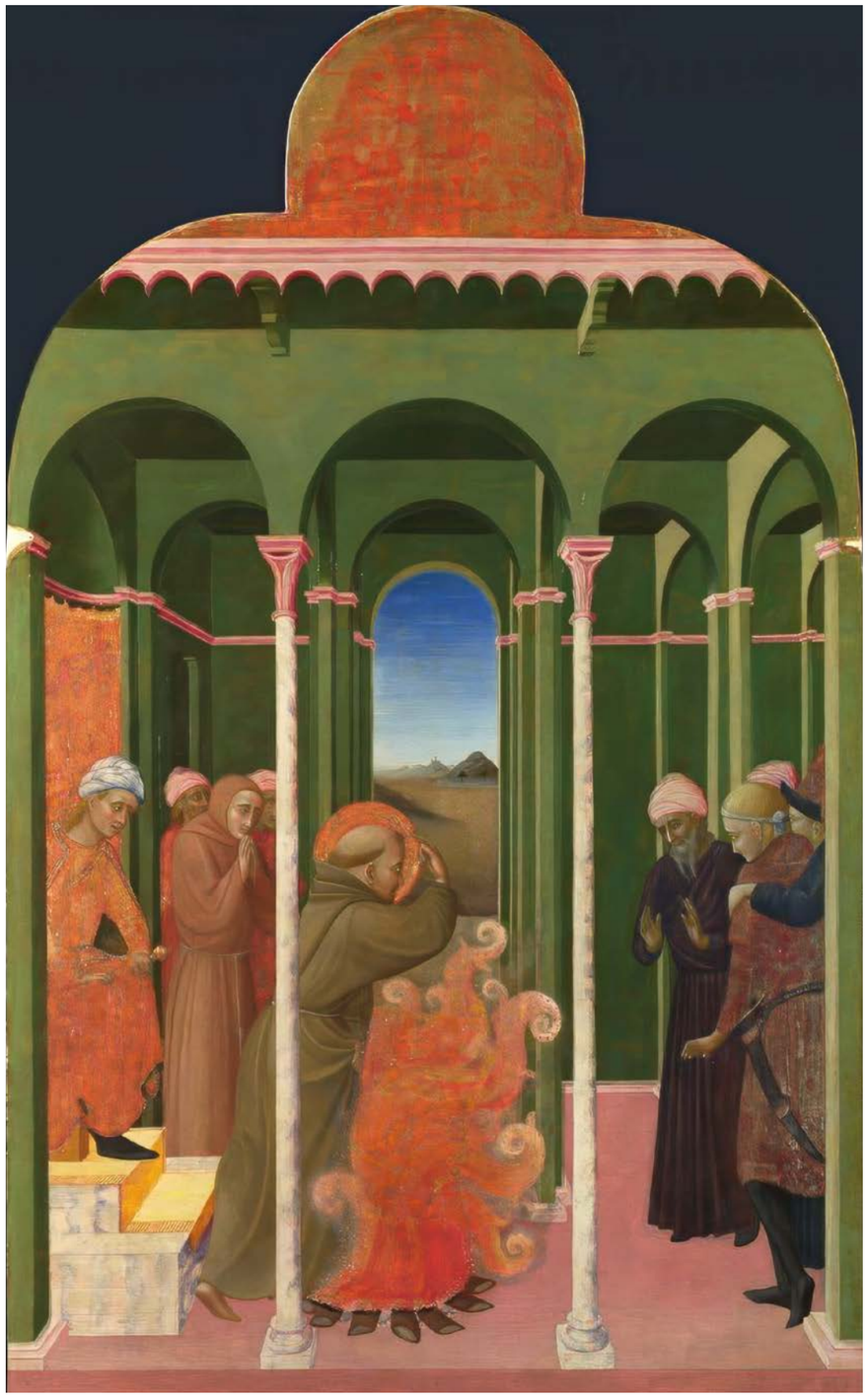
Ил. 29
Сассетта. Св. Франциск и бедный рыцарь. Видение св. Франциска. 1437–1444. Панель алтаря Борго-Сан-Сеполькро. Дерево, темпера. 87×52,5. Национальная галерея, Лондон

Так, архитектура Амброджо Лоренцетти — не вполне «реалистическая», но абсолютно иллюзорная, часто как бы дающая возможность взгляду войти и заблудиться, манящая, играющая и чарующая уголками, которые как бы приглашают заглянуть вглубь пространства, но на самом деле недоступны для нашего физического присутствия, так как являются частью инакового пространства, в этом отношении делала его искусство скорее сиенским, чем джоттовским, и, как мы сможем убедиться, рассмотрев некоторые памятники XV века, — нашла продолжение в сиенской живописи Кватроченто, особенно в творчестве таких мастеров, как Сассетта (ок. 1392–1450) и Мастер Оссерванца (ок. 1430–1480).

Здесь уместнее всего будет обратиться к живописи пределл алтарных полиптихов, поскольку живопись пределл, а также повествовательные житийные циклы алтарей святых покровителей города или представителей важнейших монашеских орденов Тосканы были меньше регламентированы в стилистическом плане и давали возможность для разнообразного поиска в области построения нарратива, изображения предметной среды и пространства, особенно в тех случаях, когда стояла задача изобразить житие недавно канонизированных святых, таких как св. Бернардин и св. Екатерина Сиенская, для которых еще не сложилась живописная традиция.

Как уже упоминалось, развитие специфического сиенского отношения к построению пространства, унаследованное от художников Треченто, мы можем проследить в алтарной живописи Мастера Оссерванца и Сассетты. Развернутые архитектурные декорации некоторых сцен свидетельствуют о том, что авторы этих изображений были знакомы с исследованиями флорентийских художников в области перспективы. Однако, как отмечают исследователи, применение единой системы перспективы — лишь кажущееся свойство этих изображений. На самом деле подход художников основан на интуитивном наблюдении, а в некоторых случаях даже на сознательном отказе от строгой сетки в пользу более гибкого композиционного решения. Так, в сцене «Св. Антоний на мессе» (Ил. 27) Мастер Оссерванца чертит на живописной основе линейную схему с единой точкой схода, но в законченном изображении линии, образующие структуру интерьера, с ней не совпадают, что позволяет сделать вывод о том, что схема использовалась только как вспомогательный ориентир, а не как главная основа изображения [Christiansen, Kanter, 1989, p. 107]. Действительно, можно сказать, что архитектура в этих алтарных образах действует наподобие набора фреймов или сценических декораций, ее задача — организовать движение глаза и порядок восприятия и охарактеризовать отношения действующих персонажей. Например, в одной из панелей алтаря Борго-Сан-Сеполькро Сассетты «Св. Франциск отрекается от своего земного отца» (Ил. 28) череда колонн, разделяющая св. Франциска и его отца, играет ту же роль, что и зияющая пустота в одноименной фреске Джотто[9]. Она отмечает водораздел между прежней и новой

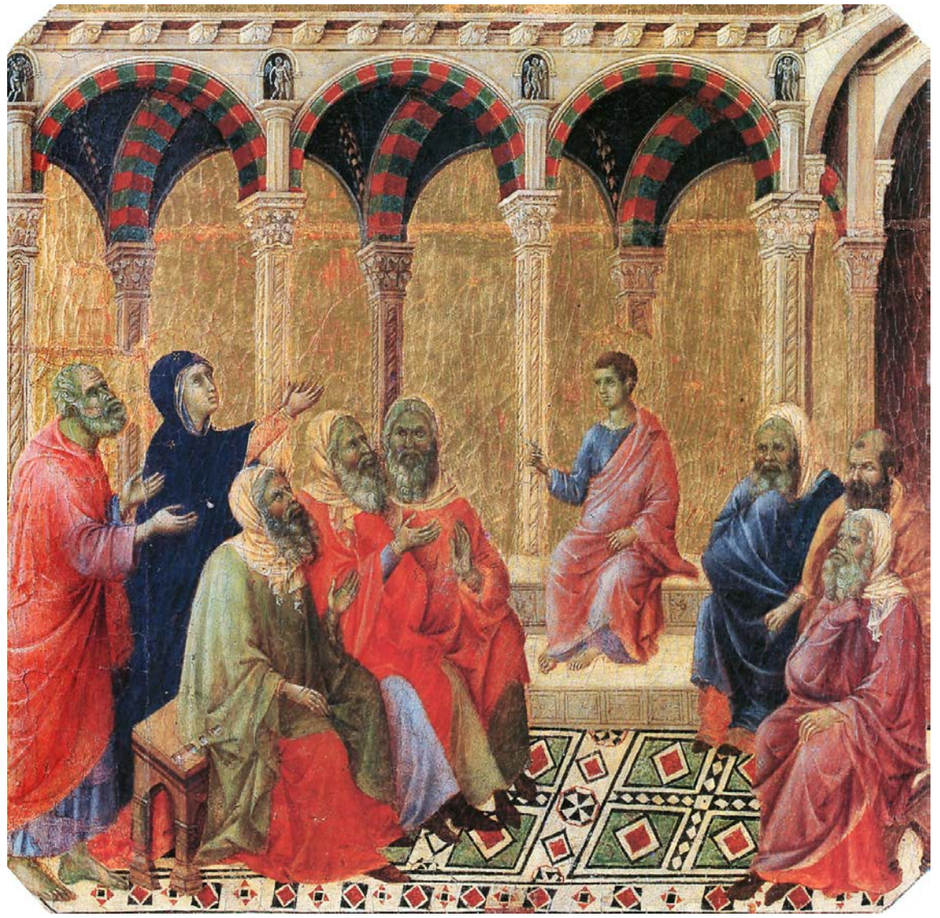
9 Джотто. Святой Франциск отказывается от наследства отца. Фрески Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи. Сцены из жизни святого Франциска (1297–1300).



Ил. 30
Сассетта. Св. Франциск перед султаном. 1437–1444. Панель алтаря Борго-Сан-Сеполькро. Дерево, темпера. 86,4×53,2. Национальная галерея, Лондон

Ил. 31
Пьетро Лоренцетти. Панель пределлы алтаря Пала-дель-Кармине. 1328. Дерево, темпера. 37×45. Пинакотека, Сиена

Ил. 32
Пьетро Лоренцетти. Панель пределлы алтаря Пала-дель-Кармине. 1328. Дерево, темпера. 37×41. Пинакотека, Сиена



Ил. 33
Дуччо ди Буонинсенья. Христос среди учителей. 1308–1311. Панель обратной стороны «Маэсты». Дерево, темпера. 43×42. Музей Опера-дель-Дуомо, Сиена

Ил. 34
Сассета. Молитва св. Фомы Аквинского.
Панель пределлы Алтаря Евхаристии. Ок. 1423–1425.
Дерево, темпера. 240×390. Музей изящных искусств,
Будапешт

Ил. 35
Сассета. Видение св. Фомы Аквинского.
Панель пределлы Алтаря Евхаристии. Ок. 1423–1425.
Дерево, темпера. 250×288. Музеи Ватикана

Ил. 36
Мастер Оссерванца. Св. Антоний раздает свое
богатство. 1436. Панель Алтаря св. Антония. Дерево,
темпера. 460×325. Национальная художественная
галерея, Вашингтон

жизнью св. Франциска, символизируя решимость его отречения от мирских благ. В другой сцене этого цикла, «Св. Франциск и бедный рыцарь. Видение св. Франциска» (Ил. 29), подобная же архитектурная конструкция служит для разделения различных эпизодов, а в сцене «Св. Франциск перед султаном» Сассетта концентрирует внимание зрителя на главной смысловой доминанте происходящего, расположив костер и св. Франциска в центральной из трех фронтально расположенных к зрителю арок.

Параллели таким решениям несложно найти в алтарной живописи XIV века, в частности, в пределле Пала-дель-Кармине Пьетро Лоренцетти (Ил. 31–32), «Сретении» Амброджо Лоренцетти (Ил. 25), полиптихе Агостино Новелло Симоне Мартини и даже в некоторых сценах обратной стороны «Маэсты» Дуччо (Ил. 33). Действие в этих сценах помещено в воздушную архитектуру с чередой арок и сводов, которые разворачиваются в глубину с большой естественностью, несмотря на то что зачастую их расположение совершенно не соответствует тому, что может быть увидено глазом в «реальном» физическом пространстве. Мелкие детали, такие как геометрический узор пола или карниз, тянущийся вдоль стены, усиливают пространственное ощущение. Прием использования архитектуры для структурной организации повествования встречается и в современном флорентийском искусстве, однако если в таких флорентийских произведениях, как, например, «Сцены из жизни св. Зиновия» Боттичелли, основным признаком архитектурных декораций являются их телесность, реалистичный масштаб, математическая взвешенность, то архитектура сиенских художников, как правило, бестелесна. К тому же бесконечно далекой точке схода, характерной для линейной перспективы, сиенцы предпочитают игру пространств, зачастую складывая из архитектурных мотивов визуальный лабиринт, как это делает, например, Сассетта в сценах пределлы Алтаря Евхаристии (Ил. 34–35) и Мастер Оссерванца в цикле св. Антония (Ил. 27, 36).

Эта бестелесность и в определенной степени ирреальность сложной архитектурной конструкции особенно ярко проявляется у Джованни ди Паоло. В сцене из цикла св. Екатерины Сиенской «Чудесное причащение св. Екатерины» (Ил. 37) он отделяет два момента чудесного события двумя арками. В соответствии со своим художественным темпераментом и особым визионерским характером этой житийной сцены он «ломает» архитектурные декорации, создавая очень сложное пространство, включающее две параллельные, зеркально отраженные реальности (разделенные колонной в центре изображения) — физическую, в которой совершается таинство Евхаристии, и духовную, в которой происходит видение св. Екатерины. Сочетая узнаваемые жизненные детали с условными приемами средневековой живописи, сиенские художники достигают интересного эффекта «дереализации», когда изображенное событие кажется одновременно и чрезвычайно реальным, и потусторонним.

Один из самых пронзительных образов, иллюстрирующих этот прием, мы встречаем в «Воскресении Христа» (Ил. 38) Мастера Оссерванца (повторенном также Сано ди Пьетро), где нежная заря, подчеркивающая еще

Ил. 37
Джованни ди Паоло. Чудесное причащение св. Екатерины. XV в. Панель алтаря св. Екатерины Сиенской. Дерево, темпера. 289×222. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

темную, но уже готовую посветлеть гряду тосканских холмов, контрастирует с образом воскресшего Христа в золотой мандорле и с фигурами стражников, исполненными в условной манере.

Здесь мы наблюдаем, как в сиенском искусстве появляется новый тип пейзажа, наглядно иллюстрирующий сферу интересов сиенских живописцев, а также расширяется «допустимый» круг формальных живописных приемов, которые могли проникнуть в сиенское искусство из других регионов. Этот пейзаж виден как будто бы с горней высоты (Ил. 39) и напоминает о миниатюрах франко-фламандской школы из круга братьев Лимбург или Жакмара де Эсдена. Подобно другим «готиизирующим» художникам, сиенцы умеют создать в пейзаже «абстракцию пространства, привлекательность которого связана не с фиксированной оптикой зрителя, а с крылатым полетом путешественника во сне. <...> Это — удивление ребенка при виде необъятности [божьего] мира» [Hyman, 2003, p. 135].

Все перечисленные свойства достигают пика в творчестве Джованни ди Паоло, художника, для которого живопись была, скорее, «актом воображения, а не познания», погруженного в чудесный мир «готической фантазии». Флорентийские новшества он игнорировал еще больше, чем это мог бы сделать Симоне Мартини. В некоторых его произведениях, таких как панель «Св. Иоанн удаляется в пустыню» (Ил. 40), пренебрежение законами физического видения доходит до крайней степени, но композиционное мастерство и мастерство рассказчика в сочетании с деталями, подмеченными в реальных пейзажах Тосканы, создают потрясающий эффект [Christiansen, Kanter, 1989].

Подобно пейзажу «северный» характер к середине XV века приобретает и трактовка человеческих фигур. Особенно это заметно в живописи Джованни ди Паоло, Сассетты и в некоторых алтарных образах Веккьетты, в меньшей степени — у Мастера Оссерванца и Сано ди Пьетро. Пропорции вытягиваются, возрастает декоративность и богатство фактур, фигуры приобретают особенно выраженный готический изгиб. По своей сути эти изображения отличаются от «мягкого» стиля Симоне Мартини, в котором сохраняется косвенная связь с гармонией византийской живописи. Здесь линия «изламывается» и становится более жесткой, а формы более «острыми». Необходимо, однако, отметить, что многие сиенские художники XV века неизменно сохраняют чуткость к декоративным элементам и тем эффектам, которые может придать атмосфере изображаемой сцены использование золота. Достаточно обратить внимание на то, как в «Рождестве Марии» Мастера Оссерванца (Ил. 41) золотой фон виднеется, подобно небу, через открытый проход в сад или как в сцене «Св. Франциск перед султаном» Сассетта изображает искры костра вкраплением мелких золотых точек (Ил. 30). Таким образом, несмотря на то что в поздних повествовательных композициях стилистические приемы не так единообразны и меньше соответствуют «хрестоматийному» стилю, разработанному Дуччо и Симоне Мартини, мы можем говорить о глубинной психологической установке и вкусовых ориентирах, позволявших сиенцам дистанцироваться от чужой,

Ил. 38
Мастер Оссерванца. Воскресение Христа. 1440–1444. Дерево, темпера. 369×459. Институт искусств, Детройт

Ил. 39
Мастер Оссерванца. Св. Антоний, искушаемый золотом. 1436. Панель Алтаря св. Антония. Дерево, темпера. 478×345. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

а в случае с Флоренцией — враждебной культуры (или — реже — выразить солидарность с ней) через предпочтение той или иной художественной формы.

Подводя итоги, еще раз подчеркнем, что период строгого и последовательного сохранения стиля приходится в первую очередь на вторую половину XIV века, а сформированные Дуччо и Симоне Мартини принципы особенно последовательно соблюдаются в образах Мадонны, поскольку пробуждают ряд значимых образных ассоциаций и позволяют идентифицировать их как специфически сиенские (о чем свидетельствуют многочисленные стилистически близкие повторения алтарных образов Симоне Мартини и Дуччо, а также сознательное варьирование манеры в работах ряда живописцев XV века). С другой стороны, рассмотренные нами житийные сцены демонстрируют интерес сиенских художников к расширению спектра возможных формальных решений, не противоречащих «визуальной идентичности» коммуны.

Ил. 40
Джованни ди Паоло. Св. Иоанн Креститель удаляется в пустыню. Ок. 1455–1460. Дерево, темпера. 685×362. Институт искусств, Чикаго

Ил. 41
Мастер Оссерванца. Рождение Девы Марии. Ок. 1428. Дерево, темпера. 220×162. Музей сакрального искусства, Ашано

Библиография

Бельтинг, Х. (2002). *Образ и культ. История образа до эпохи искусства.* М.: Прогресс-Традиция.

Данилова, И. Е. (2000). *Итальянский город XV века. Реальность, миф, образ.* М.: Российский гуманитарный университет.

Данилова, И. Е. (1975). *От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины Кватроченто.* М.: Искусство.

Дмитриева, М. И. (2013). *Сиенская коммуна в XII–XIV вв.: особенности развития итальянского города в эпоху Средневековья.* СПб.

Колпашникова, Д. Д. (2020). *Творчество Стефано ди Джованни, также известного как Сассетта, и сиенское изобразительное искусство первой половины XV века.* Диссертация кандидата искусствоведения. М.

Кустодиева, Т. К. (2002). *Сны готики и Ренессанса. Сиенская живопись XIV — первой половины XVI века.* Каталог выставки. СПб.: Государственный Эрмитаж.

Лазарев, В. Н. (1959). *Происхождение итальянского Возрождения.* М.: Акад. наук СССР.

Мартиндейл, Э. (2001). *Готика.* М.: Слово.

Пешке, И. (2003). *Монументальная живопись эпохи Джотто в Италии.* М.: Белый город.

Россони, Э., Маркова, В., Кардинали, Ч. (2021). *Сиена на заре Ренессанса. Каталог выставки.* М.: Арт Волхонка.

Степанов, А. В. (2005). *Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века.* СПб.: Азбука-классика.

Эрши, А. (1984). *Живопись интернациональной готики.* Budapest: Corvina.

(1995). *Siena, Florence and Padua. Art, Society, and Religion 1280–1400* / Diana Norman, ed. / Vol. 1: Interpretative essays / Vol. 2: Case studies. London: Yale university press.

(2000). *Art, politics, and civic religion in Central Italy, 1261–1352: essays by postgraduate students at the Courtauld Institute of Art* / J. Cannon, B. Williamson, ed. Aldershot (Hants.), Brookfield (Vt): Ashgate.

(2005). *Renaissance Siena. Art in Context* / A. Lawrece Jenkens, ed. Kirksville: Truman State University Press.

(2016). *Art as Politics in Late Medieval and Renaissance Siena* / T. B. Smith, J. B. Steinhoff, ed. United Kingdom: Routlege.

Alessi, C. (1987). *La pittura in Italia. Il Quattrocento.* Milano.

Ascheri, M. (1985). *Siena nel rinascimento: istituzioni e sistema politico.* Siena.

Bellosi, L. (1993). *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena.* Milano.

Burckhardt, T. (2008). *Siena. City of the Virgin.* New York: World-Wisdom.

Carli, E. (1964). *Pittura senese.* Milano: Officine Grafiche Ricordi.

Carli, E. (1985). *Pittori senesi del Quattrocento.* Firenze: Giunti-Nardini.

Christiansen K., Kanter L. (1989). *Painting in Renaissance Siena 1420–1500.* Gebundenes Buch.

Dini, G. (1998). *Five Centuries of Sienese Painting (From Duccio to the Birth of the Baroque).* New York: Thames & Hudson.

Hyman, T. (2003). *Sienese Painting.* New York: Thames & Hudson.

Labriola, A. (2008). *Simone Martini: E La Pittura Gotica a Siena (I Grandi Maestri Dell'Arte).* Milano.

Meis, M. (1979). *Painting in Florence and Siena after the Black Death.* Princeton University Press.

Norman, D. (1999*). Siena and the Virgin: art and politics in a late medieval city state.* London: Yale University press.

Norman, D. (2003). Painting in late medieval and renaissance Siena (1260–1555). London: Yale University press.

Pope-Hennessy, J. (1947). *Sienese quattrocento painting.* New York: Phaidon, 1947.

Scalini M., Guiducci A. M. (2014). *Peinture de Sienne: ars narrandi dans l' Europe gothique.* Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale.

Schevill, F. (2016). *Siena. The history of a medieval commune.* Siena: Betti editrise.

Steinhoff, J.B. (2014). *Sienese painting after the Black Death: artistic pluralism, politics, and the new art market.* New York: Cambridge university press.

Syson, L., Angelini, A., Jackson, P. (2007). *Art for a city. Catalogue of the exhibition.* London: National gallery company.

Tomei, A. Le Biccherne di Siena. (2002). *Arte e finanza all'alba dell'economia moderna, catalogo della mostra.* Roma: Eurografica printing.

Список иллюстраций

Ил. 1. Дуччо ди Буонинсенья. Мадонна францисканцев. 1300. Дерево, темпера. 16×23. Национальная пинакотека, Сиена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Duccio_di_Buoninsegna_005.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 2. Дуччо ди Буонинсенья. Мадонна Ручеллаи. 1285. Дерево, темпера. 290×450. Галерея Уффици, Флоренция. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Duccio_Madonna_ruccelai.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 3. Дуччо ди Буонинсенья. Маэста. 1308–1311. Дерево, темпера. 435×214. Опера-дель-Дуомо, Сиена. Источник изображения — URL: https://www.frammentirivista.it/maesta-duomo-siena-duccio-buoninsegna-analisi/ (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 4. Диетисальви ди Спеме. Мадонна-Сан-Бернардино. 1262. Дерево, темпера. 142×100. Национальная пинакотека, Сиена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Dietisalvi_di_speme,_madonna_di_san_bernardino,_1262.JPG (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 5. Гвидо да Сиена. Маэста. 1270. Дерево, темпера. 283×194. Базилика ди Сан-Доменико, Сиена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Madonna_Guido_da_Siena.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 6. Коппо ди Марковальдо. Мадонна с Младенцем на троне со сценами из жизни Марии в семнадцати клеймах. 1275–1280. Дерево, темпера. 246×138. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Cerchia_di_coppo_di_marcovaldo,_maest%C3%A0.JPG (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 7. Дуччо ди Буонинсенья. Маэста (фрагмент). 1308–1311. Дерево, темпера. 435×214. Опера-дель-Дуомо, Сиена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Duccio_maesta_det.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 8. Дуччо ди Буонинсенья. Маэста (фрагмент). 1308–1311. Дерево, темпера. 435×214. Опера-дель-Дуомо, Сиена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: MadonnaInTrono41.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 9. Дуччо ди Буонинсенья. Мадонна с Младенцем и ангелами. Ок. 1300–1310. Дерево, темпера. 97×63. Национальная галерея Умбрии, Перуджа. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB: Duccio.The-Madonna-and-Child-with-Angels-137.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 10. Симоне Мартини и Липпо Мемми. Благовещение. 1333. 265×305. Галерея Уффици, Флоренция. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB: Simone_Martini_truecolor.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 11. Липпо Мемми. Вознесение Девы Марии. 1340. 72,5×32,5. Баварская государственная коллекция живописи, Мюнхен. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Lippo_Memmi_-_Die_Himmelfahrt_Mariae_-_WAF_671_-_Bavarian_State_Painting_Collections.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 12. Липпо Мемми. Вознесение Девы Марии (фрагмент). 1340. 72,5×32,5. Баварская государственная коллекция живописи, Мюнхен. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Lippo_Memmi_-_Die_Himmelfahrt_Mariae_-_WAF_671_-_Bavarian_State_Painting_Collections.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 13. Бартоло ди Фреди. Мадонна из сцены «Благовещение». 1388. Музей искусств (LACMA), Лос-Анджелес. Источник изображения — URL: https://artsandculture.google.com/asset/the-virgin-of-the-annunciation-0000/iAE-o8P0xkXtEg?hl=ca (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 14. Маттео ди Джованни ди Бартоло. Благовещение. Ок. 1455–1464. 252×239. Сан-Пьетро-а-Овиле, Сиена. Источник изображения — URL: https://provincedesienne.com/2019/05/06/matteo-di-giovanni-pala-di-san-pietro-a-ovile/ (дата обращения: 02.10.2024)

Ил. 15. Бартоломео Булгарини. Санта-Мария-Ассунта. 1365. 205×112. Пинакотека, Сиена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Bartolomeo_bulgarini,_madonna_assunta_in_cielo_da_un_coro_d%27angeli,_da_s.m._della_scala.JPG (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 16. Сано ди Пьетро. Успение Богородицы. 1448–1452. Дерево, темпера. 32×47. Музей Линденау, Альтенбург. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Sano_di_Pietro_-_Assumption_of_the_Virgin_-_WGA20772.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 17. Таддео ди Бартоло. Санта-Мария-Ассунта со святыми. 1401. Полиптих. Собор Санта-Мария-Ассунта, Монтепульчано. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Assumption-of-the-virgin._Taddeo_di_Bartolo.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 18. Маттео ди Джованни. Санта-Мария-Ассунта. 1474. Дерево, темпера. 331,5×174. Национальная галерея, Лондон. Источник изображения — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB: Assumption_of_the_Virgin_London_NG.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 19. Веккьетта. Санта-Мария-Ассунта со святыми. Ок. 1462–1463. Дерево, темпера. 280×225. Кафедральный собор, Пьенца. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Assunzione_della_vergine_(Vecchietta).jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 20. Маттео ди Джованни. Санта-Мария-Ассунта. XV в. Частная коллекция. Источник изображения — Syson L., Angelini A., Jackson P. (2007). Art for a city. Catalogue of the exhibition. London: National gallery company

Ил. 21. Сано ди Пьетро. Вознесение Богоматери. Ок. 1430–1440. Дерево, темпера. 69,3×53,5. Национальная пинакотека, Сиена. Источник изображения — URL: https://musees-rouen-normandie.fr/en/oeuvres/assumption-of-the-virgin-with-hosanna-and-musical-angels (дата обращения: 02.10.2024)

Ил. 22. Франческо ди Джорджо. Мадонна с Младенцем, св. Иеронимом, св. Антонием Падуанским и двумя ангелами. 1469–1472. Дерево, темпера. 70×52. Музей изящных искусств, Бостон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Francesco_di_Giorgio,_Madonna_and_Child_boston.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 23. Маттео ди Джованни. Мадонна с Младенцем, ангелами и херувимами. 1460–1465. Дерево, темпера. 69,7×49,5. Национальная галерея, Вашингтон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Madonna-and-child-with-angels-and-cherubim-1460–65_%D0%92%D0%B0%D1%88%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D1%82%D0%BE%D0%BD.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 24. Бартоло ди Фреди. Принесение во храм (Сретение). 1388. Дерево, темпера. 190×125. Лувр, Париж. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB: Presentation_in_the_Temple._Bartolo_di_Fredi..jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 25. Амброджо Лоренцетти. Принесение во храм (Сретение). 1342. Дерево, темпера. 257×168. Галерея Уффици, Флоренция. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB: Ambrogio_Lorenzetti_-_Presentazione_di_Ges%C3%B9_al_tempio_-_Google_Art_Project.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 26. Дуччо ди Буонинсенья. Сретение. 1308–1311. Панель обратной стороны «Маэсты». Дерево, темпера. 42,5×43. Музей Опера-дель-Дуомо, Сиена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Duccio_di_Buoninsegna_061.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 27. Мастер Оссерванца. Св. Антоний на мессе. 1436. Панель Алтаря св. Антония. Дерево, темпера. 46×32,5. Музейный центр Берлин-Далем, Берлин. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB: Osservanza_Master._saint-anthony-at-the-mass-1430–35_Berlin_Dahlem.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 28. Сассетта. Св. Франциск отрекается от своего земного отца. 1437–1444. Панель алтаря Борго-Сан-Сеполькро. Дерево, темпера. 88×53. Национальная галерея, Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Sassetta,_scomparti_del_polittico_di_sansepolcro,_1437–44,_03_rinuncia_dei_beni.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 29. Сассетта. Св. Франциск и бедный рыцарь. Видение св. Франциска. 1437–1444. Панель алтаря Борго-Сан-Сеполькро. Дерево, темпера. 87×52,5. Национальная галерея, Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Sassetta,_scomparti_del_polittico_di_sansepolcro,_1437–44,_02_visione_1.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 30. Сассетта. Св. Франциск перед султаном. 1437–1444. Панель алтаря Борго-Сан-Сеполькро. Дерево, темпера. 86,4×53,2. Национальная галерея, Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Sassetta,_san_francesco_davanti_al_sultano.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 31. Пьетро Лоренцетти. Панель пределлы алтаря Пала-дель-Кармине. 1328. Дерево, темпера. 37×45. Пинакотека, Сиена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Pietro_lorenzetti,_pala_del_carmine,_1328,_09.JPG (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 32. Пьетро Лоренцетти. Панель пределлы алтаря Пала-дель-Кармине. 1328. Дерево, темпера. 37×41. Пинакотека, Сиена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:561.70_-_Pietro_Lorenzetti,_Polittico_del_Carmine,_Papa_Onorio_III_approva_la_regola_carmelitana,_1329.jpg_-FG13.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 33. Дуччо ди Буонинсенья. Христос среди учителей. 1308–1311. Панель обратной стороны «Маэсты». Дерево, темпера. 43×42. Музей Опера-дель-Дуомо, Сиена. Источник изображения — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/File: Duccio_di_Buoninsegna_059.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 34. Сассетта. Молитва св. Фомы Аквинского. Панель пределлы Алтаря Евхаристии. Ок. 1423–1425. Дерево, темпера. 240×390. Музей изобразительных искусств, Будапешт. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Sassetta_-_St_Thomas_Inspired_by_the_Dove_of_the_Holy_Ghost_-_WGA20847.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 35. Сассетта. Видение св. Фомы Аквинского. Панель пределлы Алтаря Евхаристии. Ок. 1423–1425. Дерево, темпера. 250×288. Музеи Ватикана. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Sassetta_-_Vision_of_St._Thomas_Aquinas_-_Vatican_Museums.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 36. Мастер Оссерванца. Св. Антоний раздает свое богатство. 1436. Панель Алтаря св. Антония. Дерево, темпера. 460×325. Национальная художественная галерея, Вашингтон. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB: Osservanza_Master._Saint_Anthony_Distributing_His_Wealth_to_the_Poor._1430–35,_Washington_NGA.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 37. Джованни ди Паоло. Чудесное причащение св. Екатерины. XV в. Панель алтаря св. Екатерины Сиенской. Дерево, темпера. 289×222. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Giovanni_di_Paolo_013.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 38. Мастер Оссерванца. Воскресение Христа. 1440–1444. Дерево, темпера. 369×459. Институт искусств, Детройт. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB: Maestro_dell%27osservanza,_resurrezione.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 39. Мастер Оссерванца. Св. Антоний, искушаемый золотом. 1436. Панель Алтаря св. Антония. Дерево, темпера. 478×345. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Источник изображения — URL: https://www.metmuseum.org/ru/art/collection/search/458967 (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 40. Джованни ди Паоло. Св. Иоанн Креститель удаляется в пустыню. Ок. 1455–1460. Дерево, темпера. 685×362. Институт искусств, Чикаго. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Giovanni_di_paolo,_St_John_the_Baptist_Goes_into_the_Wilderness.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 41. Мастер Оссерванца. Рождение Девы Марии. Ок. 1428. Дерево, темпера. 220×162. Музей сакрального искусства, Ашано. Источник изображения — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Master_of_the_Osservanza_Triptych#/media/File:Birth_of_the_Virgin_with_other_Scenes_from_her_Life,_tempera_and_gold_leaf_on_panel_painting_by_the_Master_of_the_Osservanza_Triptych,_ca._1428-39,_Museo_d'Arte_Sacra,_Asciano.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

References

(1995). *Siena, Florence and Padua. Art, Society, and Religion 1280–1400* / Diana Norman, ed. / Vol. 1: Interpretative essays / Vol. 2: Case studies. London: Yale university press.

(2000). *Art, politics, and civic religion in Central Italy, 1261–1352: essays by postgraduate students at the Courtauld Institute of Art* / J. Cannon, B. Williamson, ed. Aldershot (Hants.), Brookfield (Vt): Ashgate.

(2005). *Renaissance Siena. Art in Context* / A. Lawrece Jenkens, ed. Kirksville: Truman State University Press.

(2016). *Art as Politics in Late Medieval and Renaissance Siena* / T. B. Smith, J. B. Steinhoff, ed. United Kingdom: Routlege.

Alessi, Cicilia (1987). *La pittura in Italia. Il Quattrocento.* Milano.

Ascheri, Mario (1985). *Siena nel rinascimento: istituzioni e sistema politico.* Siena.

Bellosi, Luciano (1993). *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena.* Milano.

Belting, Hans (2002). *Obraz i kul't. Istoriya obraza do epohi iskusstva (Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art).* Moscow: Progress-tradiciya. [In Russ.]

Burckhardt, Titus. (2008). *Siena. City of the Virgin.* New York: World-Wisdom.

Carli, Enzo (1964). *Pittura senese.* Milano: Off. Graf. Ricordi.

Carli, Enzo (1985). *Pittori senesi del Quattrocento.* Firenze: Giunti-Nardini.

Christiansen, Keith, Kanter, Laurence (1989). *Painting in Renaissance Siena 1420–1500.* Gebundenes Buc h.

Danilova, I. (1975). *Ot srednih vekov k Vozrozhdeniyu. Slozhenie hudozhestvennoj sistemy kartiny kvatrochento (From the Middle Ages to the Renaissance. The addition of the artistic system of the Quattrocento painting).* Moscow. [In Russ.]

Dini, Giulietta (1998). *Five Centuries of Sienese Painting (From Duccio to the Birth of the Baroque).* London: Thames & Hudson.

Ershi, Anna (1984). *Painting of internacinal Gothic.* Budapest: Corvina.

Hyman, Timothy (2003). *Sienese Painting. New York:* Themes & Hudson.

Kolpashnikova, Darya Dmitrievna (2020). *Tvorchestvo Stefano di Dzhovanni, takzhe izvestnogo kak Sassetta, i sienskoe izobrazitel'noe iskusstvo pervoj poloviny XV veka Moscow (The work of Stefano di Giovanni also known as Sassetta and the Sienese art of the first half of the 15th century).* [In Russ.]

Kustodieva, Tatyana Kirillovna (2002). *Sny gotiki i Renessansa. Sienskoe iskusstvo XIV-pervoj poloviny XVI — vekov (Dreams of the Gothic and Renaissance. Sienese art of the 14th — first half of the 16th centuries).* St. Petersburg: State Hermitage Museum. [In Russ.]

Labriola, Ada (2008). *Simone Martini: E La Pittura Gotica a Siena (I Grandi Maestri Dell'Arte).* Milano.

Lazarev, Victor Nikitich (1959). *Proiskhozhdenie ital'yanskogo Vozrozhdeniya (The Origins of the Italian Renaissance).* Moscow: Academy of Sciences of the USSR. [In Russ.]

Martindale, Andrew (2001). *Gotika (Gothic).* Moscow: Slovo. [In Russ.]

Meis, Millard (1979). *Painting in Florence and Siena after the Black Death.* N. J.: Princeton University Press.

Norman, Diana (1999). *Siena and the Virgin: art and politics in a late medieval city state.* New Haven — London: Yale University Press.

Norman, Diana (2003). *Painting in late medieval and renaissance Siena* (1260–1555). New Haven — London: Yale University Press.

Pope-Hennessy, John (1947). *Sienese quattrocento painting.* New York: Phaidon.

Rossoni, Elena, Markova, Victoria, Cardinali, Cinzia. (2021). *Siena na zare Renessansa* (*Siena at the dawn of the Renaissance). Moscow: Art Volkhonka.* [In Russ.]

Schevill, Ferdianad (2016). *Siena. The history of a medieval commune. Siena*: Betti editrise.

Steinhoff, Judith (2014). *Sienese Painting after the Black Death: Artistic Pluralism, Politics, and the New Art Market.* New York: Cambridge University Press.

Stepanov, Alexander Viktorovich (2005). *Iskusstvo epokhi Vozrohzdeniya. Italiya. XIV–XV veka.* St. Petersburg: Azbuka-klassika. [In Russ.]

Syson, Luke, Angelini, Alessandro, Jackson, Philippa (2007). *Art for a city. Catalogue of the exhibition.* London: National gallery company.

Tomei, Alessandro (2002). *Le Biccherne di Siena. Arte e finanza all'alba dell'economia moderna.* Catalogo della mostra. Roma: Eurografica printing.

алтарная живопись готики: германский путь к станковой картине

Т. М. КОТЕЛЬНИКОВА

Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., д. 5
kotelntatyana@yandex.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-5-53-100

Аннотация

Статья посвящена анализу изобразительных принципов в живописных комплексах алтарей Германии в период поздней готики. Переход от надалтарных статуй к заалтарным сооружениям, которые будут включать кроме статуй изобразительные повествовательные серии картин, произошел в XIV веке. Автор раздвигает хронологические рамки анализа, так как связывает расцвет алтарной живописи с изменением характера религиозности, начиная с XII века, и обоснование этого тезиса проводится в теоретическом экскурсе. Поступательное продвижение позднесредневековой живописи к светской станковой картине неявно, но тесно связано с расцветом алтарной живописи и близкого ей типа отдельного моленного образа, Andachtsbild, который получил широкое распространение с начала XV века. Образцы, выбранные из большого свода памятников, занимают место в ряду ключевых в развитии немецкой живописи XV века, но в статье сделан акцент на прорастании нового в традиционном при сближении сакрального и мирского. В статье не затрагиваются алтари XVI века, большинство из которых было коллективными произведениями. Более важным фактором для будущего, связанного с утверждением светской станковой картины, автору представляется отделение, отпочкование от общего потока алтарной живописи индивидуального образа для личного пользования, что происходит в последней четверти XV века. В контакте с гравюрой творческое видение художников наращивало багаж для перехода к многомерному, индивидуальному восприятию мира и человека, что определяло направление развития позднесредневековой алтарной живописи к послесредневековой станковой картине.

Ключевые слова: немецкая готика, алтарная живопись, позднесредневековая живопись, Альбрехт Дюрер, Шоттенский алтарь, Конрад фон Зёст, Конрад Виц, Штефан Лохнер, Ханс Мульчер

TATIANA M. KOTELNIKOVA

State Institute for Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, 125009, Russia, Moscow, Kozitsky Lane, 5
kotelntatyana@yandex.ru

Для цитирования: Котельникова Т. М. Алтарная живопись готики: германский путь к станковой картине // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 5 (1/2025). С. 53–100

gothic altar painting: german way to the easel painting

Abstract

The article is devoted to the analysis of pictorial principles in the picturesque complexes of altars in Germany in the late Gothic period. The transition from supra-altar statues to behind-the-altar structures, which would include, in addition to statues, pictorial narrative series of paintings, occurred in the 14th century. The author expands the chronological framework of the analysis, as he connects the flourishing of altar painting with the change in the nature of religiosity, starting from the 12th century, and the substantiation of this thesis is carried out in a theoretical digression. The progressive advancement of late medieval painting to secular easel painting is implicitly, but closely associated with the flourishing of altar painting and a close type of separate prayer image, Andachtsbild, which became widespread from the beginning of the 15th century. Samples selected from a large collection of monuments occupy a place among the key ones in the development of German painting of the 15th century, but the article emphasizes the germination of the new in the traditional in the process of convergence of the sacred and the secular. The article does not touch upon the altarpieces of the 16th century, most of which were collective works. A more important factor for the future, connected with the establishment of secular easel painting, seems to the author to be the separation, the branching off from the general flow of altar painting of an individual image for personal use, which occurred in the last quarter of the 15th century. In contact with engraving, the creative vision of artists increased the baggage for the transition to a multidimensional, individual perception of the world and man, which determined the direction of development of late medieval altar painting to post-medieval easel painting.

Keywords: German Gothic, altar painting, late medieval painting, Albrecht Dürer, Schotten Altarpiece, Konrad von Soest, Konrad Witz, Stefan Lochner, Hans Mulcher

В 1526 году прославленный нюрнбергский мастер Альбрехт Дюрер, известный по обе стороны Альп своими работами и более всего широко расходившимися гравюрными оттисками, напишет большую и необычную картину — парную, состоящую из двух отдельных, но композиционно крепко спаянных частей. За ней закрепилось название «Четыре апостола» (Ил. 1), хотя одна из фигур справа, со свернутым свитком, представляет евангелиста Марка, не входившего в число апостолов. В профиль перед ним возвышается, держа тяжелый фолиант и меч, фигура Павла, величественная и строгая. Апостольская пара слева погружена в текст бережно раскрытого кодекса: на Петра и Иоанна Евангелиста указывают их атрибуты — ключ и книга. Сильно вытянутый формат с отношением высоты к ширине почти 3:1, традиционное дерево в качестве материала основы и особенно фланкирующая постановка передних, обозреваемых полностью фигур (в повороте не столько друг к другу, сколько к некоему подразумеваемому центру) — все это делает картину похожей на закрытые створки высокого алтаря (фигуры немного превышают человеческий рост). К таким монументальным заалтарным комплексам с середины XIV века шло развитие изобразительных программ интерьерных культовых сооружений в исполнении скульпторов или живописцев.

Картина Дюрера, однако, не предназначалась для храма. Под конец жизни он потратит год на воплощение замысла, который вызревал в его сознании десять лет, и подарит эту работу, столь важную для него, нюрнбергскому городскому совету — в память о себе, а точнее, о назначении творчества художника. Тройной акцент — две книги и свиток в руках причастных к Священной истории персонажей — указывает на хранителей божественного Слова (на открытой странице прочитывается «В начале было Слово»). Смысл взятых из их текстов отрывков, помещенных в нижней части каждой доски, заключает в себе предостережение «не поклоняться ложным пророкам». В годы колебания веры, когда никто еще не предполагал, что вскоре она разделится на две разные ветви, а радикалы от Реформации уже шли на Bildersturm, истребление религиозной живописи, подобное предостережение было очень важным. Но творческое завещание великого мастера, неуклонно слабевшего от подхваченной в Нидерландах малярии и тем не менее преисполненного, как и раньше, духовными силами и обладающего обостренным внутренним видением, не могло свестись только к этому.

Сакральное и мирское, четыре возраста и четыре темперамента, чувство и разум, разум и вера, высокий синтез эмпирического постижения индивидуально-конкретного и монументальная простота по-римски весомой и благородной статуарности и, наконец, то сочетание пластической свободы и напряженной ауры, которое так поражало в дюреровской манере итальянцев, — все это образует в «Четырех апостолах» нерасторжимый смысловой и образный сплав. Пространство, сжатое до узкого отсека и при этом не сковывающее крупные объемы, усиливает внутреннюю концентрацию. Словно в поиске духовной опоры и вердикта хранителей Истины, поток

земного здешнего света, найдя их, замирает, не проникая в глубь черного фона — неистребимой и вечной духовной Вселенной. Они принадлежат ей, но соприсутствуют реальному миру. Пронизывающий, устремленный взгляд Павла властно подчиняет пространство зрителя, будто внушая беспокойному разуму нового времени, мятущемуся и пытливому, ответственность высшего порядка.

Отголосок алтарной традиции в последней большой работе Дюрера и неизжитая тема веры и разума — не дань прошлому, а уловление глубинных корней и токов, как действие генетической связи времен, подытоживающей и преображающей. В христианском искусстве, обращенном к высшему духовному миру, сразу была установлена непреодолимая дистанция между зрителем и сакральным изображением. Сперва оно было почти только знаковым, позднее — в период романского искусства — получило объемность, а зачастую и экспрессивность лаконичной пластической идеи, но по-прежнему оставалось имперсональным, далеким от земного конечного существа, что не предполагало сопереживания верующего, его эмоциональной сопричастности Священной истории и святым деяниям. Сокращение этой дистанции произошло в готике, и оно было проявлением изменившегося характера религиозности, означая приход новой художественной эпохи. «...Извечная для Средневековья проблема воплощения трансцендентной идеи и в реально воспринимаемом и могущественно воздействующем художественном образе нашла в готическом синтезе искусств свое наиболее действенное разрешение» [Ротенберг, 1997, с. 134].

В XII веке, на пике развития романского искусства, богослов Бернард Клервоский стал адресовать свои проповеди и тексты не массе, не безликой пастве, а верующему как индивидууму, допуская его собственное, личное участие в постижении Бога. И в поздней романике появлялось все больше образов, вызывающих эмоциональный отклик, что особенно повлияло на иконографию Богоматери. Обращение к ней как к залогу Спасения, заступнице перед Сыном Божьим, делало образ Царицы Небесной ближе, а от догмата Непорочного зачатия веяло светом небесной чистоты Девы Марии. Лик Марии в Либфрауэнкирхе Хальберштадта (Ил. 2), восседающей с Младенцем Христом в центре группы апостолов (так оформлена стукковыми рельефами южная сторона ограды хора в этой базилике), несет в себе обещание высшей радости: он настолько исполнен живой и трепетной одухотворенности, что в идеальном образе неуловимо проступает обаяние красоты реальной натуры. Почти на уровне глаз человека, но увлекая его за собой в сферу высшую, этот лик анфас был обращен к мирянам: в рукаве креста романского храма, близко к алтарю слушали мессу почетные донаторы[1].

1 Ограда, выделяющая средокрестие как место для монахов, в Либфрауэнкирхе не слишком высокая (выше человеческого роста) и не сплошная: боковая арка позволяет находящимся в рукавах креста видеть алтарь. В рельефах второй ограды, у северного рукава трансепта, в центре в окружении еще шести апостолов воссе-дает Христос Вседержитель. Север или юг — тонкий нюанс, как правило, учитывавшийся при распределении изображений в храмах. На южной ограде на благодатную роль Девы Марии в деле Спасения намекает добавленный вверху фриз из райски пышных завитков аканфа с фантазийными природными существами.

Бернард Клервоский последовательно защищал чистую веру от поползновений философа Абеляра объяснять ее средствами разума (знаменитое «понимаю, чтобы верить» его теологического рационализма). Допуск возможности прямого — минуя барьеры разума — соприкосновения с запредельным божественным миром открывал широкую дорогу мистике. Визионерским, антирациональным скачком в трансцендентное мистицизм отменял границу между конечным и бесконечным. К XIV веку он займет прочное место в массовом сознании, оказывая возрастающее воздействие на изобразительное искусство. Земля и небо, противоположение высших сил и земного природного начала (в понятиях христианского вероучения, соответственно, Бога и мира, духа и плоти, духовного смысла и искажающего его чувственного, иллюзорного восприятия) всегда было не праздным для религиозного сознания, пребывающего в переменчивой окружающей реальности. Мистика не могла дать целостную модель мировосприятия, способную разрешить дилемму разума и веры. Религиозная идея всеобъемлющего целого, с приматом духовного в строго иерархической дифференциации, получила воплощение в архитектуре, в ее абстрагированных и рациональных формах. Интеллектуальное сопровождение обеспечила зрелая схоластика, детище Парижского университета, ставшая в XIII веке господствующим типом религиозной философии.

В структуре готического собора отражен рационалистический и подчиненный теологии метод схоластики с его формально-логическими уровнями и связями [Панофский, 1951]. Концепция здания, начиная с мельчайшей детали, основана на принципе разворачивающейся подразделенности, где индивидуальные элементы, четко различимые благодаря единообразному разделению, формируют неделимое множественное целое. Принцип взаимной выводимости проявляется не в объемах и размерах, как это было в античной архитектуре, а в соотнесенности всех элементов готической постройки между собой. Как подрасчлененность «Суммы» у Фомы Аквинского облекает сам процесс развития мысли, так и архитектуре важны высказанность идеи, прояснение своей функции.

В схоластике, устраняя барьер между трансцендентным и мирским, принцип manifestatio, прояснение полноты и самодостаточности самой системы мысли («всеохватно, членораздельно и взаимосвязано»), применяли для прояснения веры. Но, становясь самодостаточным, этот принцип вел к окостенению философской системы схоластики, которое совпало с заключительным этапом высокой готики (примерно 1270–1330). Эпоха больших соборов во Франции была позади, и система готической архитектуры уже подверглась схематизации. Хотя в Германию готика пришла только в 1230-е годы, она усваивалась как чужая система — не сразу повсеместно и с модификацией в соответствии с местными условиями и надобностями. В возведении как внушительных и амбициозных построек, так и тем более небольших храмов в малых городах, которых было несопоставимо больше в германских землях, утверждалась практика соединения готических контрфорсов со стенами. Это вело к сложению зального типа храма и более разнообразным

Ил. 1
Альбрехт Дюрер. Четыре апостола. 1526. Дерево, масло. 204×74 (каждая доска). Старая пинакотека, Мюнхен

решениям внутреннего пространства. Далее и монастырям, и общинам городских приходов оставалось только соревноваться в насыщении интерьера творениями достойных мастеров, местных или приглашенных. Огромные соборные артели к середине XIV века уже стали распадаться; входившие в их состав скульпторы, а также работавшие в витраже художники оседали в городах, переходя в цеховую систему.

Всеохватная духовная и мировоззренческая модель, какую представлял в своей образности готический собор, не мешала самостоятельным процессам внутри нее. Воплощение в архитектурной оболочке готического собора схоластической программы не исчерпывало художественный образ собственно архитектуры, в которой действенную роль играет фактор создаваемого пространства. Пространственный объем романского храма несет в себе систему четко заданных направлений и создает впечатление непроницаемых границ. Интерьер готического собора с его равноценными множественными направлениями и проницаемыми для ирреального света границами индивидуум воспринимает как открытую целостность, включающую и его самого, целостность умопостигаемую, но до конца непостижимую. Так соприсутствуют и пересекаются в этом божественном Универсуме разум и вера, конечное и бесконечное. Значимость индивидуального, заложенная в рационалистической программе готического собора, пройдет путь и к эмансипации реального человеческого чувства, и к сближению религиозного канона с конкретным многообразием реального мира, и к автономному развитию отдельных элементов готического синтеза искусств. Что ярко раскроется в алтарной живописи позднего Средневековья, унаследовавшей нарративные функции фресковых циклов и рельефов предалтарных оград, чтобы своими изобразительными возможностями активно перенастроить восприятие зрителя.

В Верхнем Гессене городок Шоттен, что к северу от Франкфурта и чуть на восток в направлении Фульды, является одним из многих и типичных: уютно устроившись в долине у тихой реки в окружении лесистых холмов, он и поныне успешно сохраняет средневековый облик и почти прежние размеры. В его силуэте выделяется заостренный верх небольшой готической церкви Девы Марии, Либфрауэнкирхе, подтянуто-ребристой снаружи и с зальным пространством внутри, плавно обтекающим круглые столбы. В нем сохранился створчатый алтарь той же эпохи (отреставрированный, как и сама церковь), живопись которого датируется 1370–1380 годами; ее талантливого автора, чье имя осталось неизвестным, называют по этому произведению (Ил. 3). Близких его манере работ и следов деятельности в соседних и более отдаленных местах обнаружено не было. Своя живописная мастерская в маленьком Шоттене вряд ли имелась, так что местный священник, известный как заказчик алтаря и его программы, явно имел дело со странствующим художником, тем более что вся область Среднего Рейна с притоками Майном, Мозелем и Ланом всегда была открыта связям запада и востока, от Франции до Чехии, и севера с югом, от Нидерландов до Швейцарии.

Ил. 2
Неизвестный скульптор. «Мария с Младенцем» в ограде хора. 1200-е. Полихромный рельеф, стукко. Либфрауэнкирхе, Хальберштадт

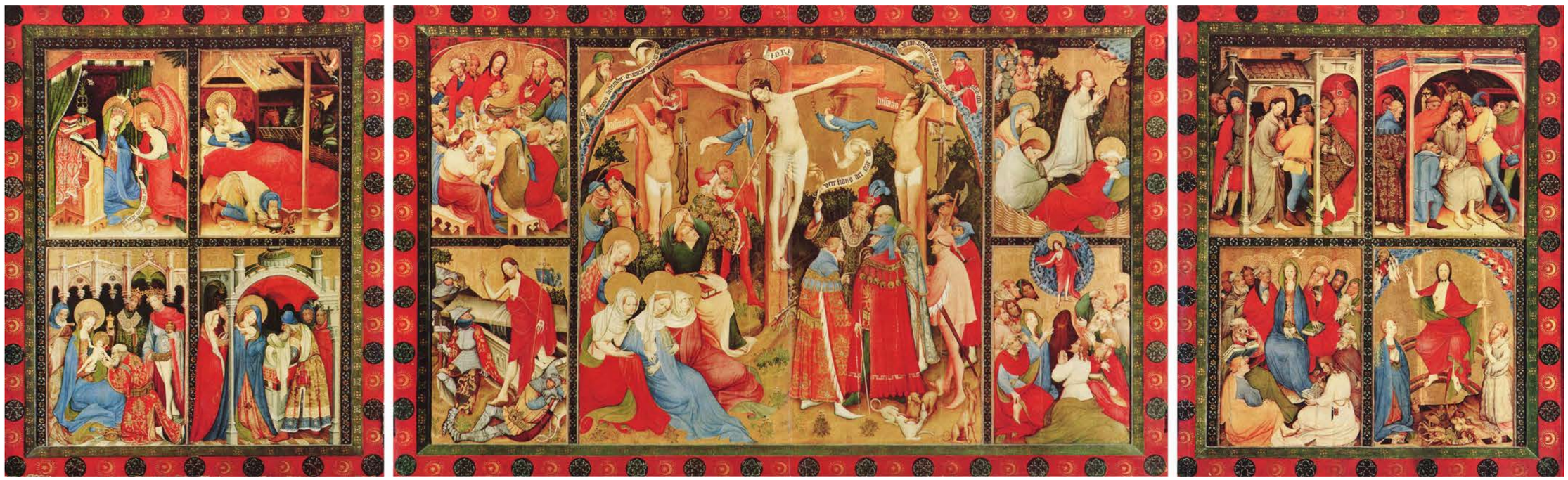
Исходный элемент программы Шоттенского алтаря — позолоченная культовая статуя Марии, восседающей в короне Царицы Небесной; ее осеняет изящный резной балдахин из декоративных элементов готической архитектуры. Алтарь включает широкий короб, со статуей в центре, и подвижные створки. Праздничный вид алтаря — это шестнадцать сцен жизни Марии: они читаются от верхнего угла левой створки двумя рядами, минуя нишу со статуей, и завершаются в нижней половине правой створки Успением и коронованием Богоматери. Закрытые створки соответствуют периодам молитвенного поста церковного календаря: на них изображены события Страстной недели, восемь сцен от Моления о чаше до Воскресения.

Сияющие яркие краски раскрытого алтаря родственны цветному свету витража, но утонченно-строгий ритм готических архитектурных членений создает выразительный контраст живописному действию с его динамичным развертыванием, разнообразием поз, движений и жестов персонажей. Компоновка сцен и занимаемые ими участки изобразительной поверхности демонстрируют свободу художника от жестких схем: в своем повествовании он следует ходу событий, не скупясь на конкретные жизненные подробности. В готических скульптурных порталах XIV века формальная организация уже вытесняла образное начало ради прояснения канонических программ. Алтарная скульптура, напротив, развивалась в большей свободе, особенно в германских землях, но в алтарной живописи, которая начиналась как дополнение к скульптуре, художники нашли свои возможности для приложения фантазии и собственного принципа творческого действия.

У мастера Шоттенского алтаря оживленное действие и естественные эмоции персонажей придают религиозному канону убедительность реальности. С вольным допущением трактован и сам канон: четыре начальные сцены (отказ в принятии жертвы от бездетного Иоакима Иерусалимскому храму, его решение удалиться в пустыню, весть ангела о грядущем зачатии Марии, радостная встреча Иоакима и Анны) отвечают тексту апокрифического Протоевангелия, которым Иаков Ворагинский дополнил составленный им житийный свод «Золотая легенда», расходившийся с XIII века в бесчисленных списках. Принцип нарратива, переноса текста в наглядную изобразительную форму использовался в книжной миниатюре, и, возможно, автор шоттенских картин работал в книжной живописи, где для изображений может использоваться любое свободное от текста место. В начале XIV века для германских центров определяющим было влияние французского искусства. Оно осуществлялось через книжную живопись (с раннего Средневековья она была самым мобильным видом распространения сначала иконографических схем для христианской тематики, а затем и новых артистических стандартов), а также через рабочие альбомы соборных мастерских, с которыми работали каменотесы и резчики, скульпторы и витражисты.

К середине того же столетия за Альпами все больше стало появляться и образцов, и самих последователей джоттовской системы изобразительного пространства. К концу века французский регламент из удлиненных готических пропорций и элегантного языка гибких линий с одной стороны и

Ил. 3
Мастер Шоттенского алтаря. «Жизнь Марии» на внутренней части алтаря. Ок. 1370–1380. Дерево, темпера, смешанная техника. Либфрауэнкирхе, Шоттен



с другой — приемы заглубления сценической площадки изображения расстановкой фигур и предметов — все это было уже общим достоянием с единым языком. Мастер Шоттенского алтаря, явно знакомый с живописными исканиями не только французских и итальянских художников, но и кельнских, и чешских мастеров, сохранил самостоятельность в том, чтобы этим изобразительным языком передать собственное живое мировосприятие.

В сценах, связанных непосредственно с Марией, которые начинаются справа от ажурного навершия над статуей Царицы Небесной, торжественность события — рождение будущей Богоматери — подчеркнута не чем иным, как объектом малой архитектуры, высоким ложем Анны, но его же элементы создают трехмерное пространство, в котором эмоции персонажей отвечают естественности, характерной для привычной и по-житейски спокойной обстановки. Рядом, в том же поле, золотой фон и эффектное сочетание красного и зеленого звучно выделяют традиционную сцену Благовещения, а движение Девы — вполоборота к Архангелу — плавно переводит изобразительное повествование к следующему событию, переданному с такой же лаконичностью на правой створке алтаря, — встрече Марии и Елизаветы. В трогательном объятии женщин вертикально струящиеся контуры одежд оставляют место для символического обозначения новой жизни в их телах и место для будущей встречи Иоанна Крестителя с Христом (Мк., 1:9–11).

Женщины стоят будто перед сценической дверью, за которой ход событий вдруг ускоряется: пропуская факт рождения Спасителя, художник в своем рассказе переходит сразу к Поклонению волхвов. Среди других сцен это самая развернутая композиция, знаменательная по своей пространственной

Ил. 4
Конрад фон Зёст (Конрад Зост). Вильдунгенский алтарь (Алтарь Страстей Христовых). 1403. 146×193 (средник), 146×120 (каждая створка). Дерево, темпера. Церковь Святого Николая, Бад-Вильдунген

структуре. Персонажи помещены в условную, но довольно глубокую интерьерную коробку, поставленную под углом. Придя откуда-то из глубины, три царственных гостя свершают церемониальное действо: «...и падши поклонились Ему; и, открывши сокровища свои, принесли Ему дары: золото, ладан и смирну» (Мф., 2:11). Но евангельскую информацию к тому времени уже пополнила легенда, согласно которой мудрецы превратились в царей и объявились такие зрители, как вол и осел, чьи морды мастер Шоттенского алтаря втиснул за плетеную загородку. Внимание зрителя обостряют жизненные детали: Младенец резво тянет ручку к золотым монетам, Мария крепко его держит; позади нее, резко отдернув красный полог, выглядывает Иосиф, взволнованный необычностью происходящего.

Звучные краски несут с собой радость и ликование, а затемненное пространство внушает атмосферу тайны — события, свершившегося укромно, дабы остаться сокрытым от чуждого взгляда. Линии нежно укладывают складки одежд, уводят в глубину стены и потолок «хлева», но главную роль играет пластический прием «за» и «перед»: он создает на живописной плоскости иллюзию трехмерности пространства и усиливает земную телесность фигур. Пробираясь взглядом сквозь скопление перекрывающих друг друга фигур и предметов, улавливая при этом различные детали, зритель невольно проникается ощущением своей сопричастности зримому и открывается сопереживанию. «...Лишь после крутого разлома традиции, привнесенного Джотто, с его novus ordo линеарный стиль стал подлинно оживляющим элементом в живописи, сделав возможным полное выражение в ней духовной сущности готического мира, уже проявившей себя в архитектуре и в скульптуре» [Carli, 1965, p. 16].

Продолжительный обмен художественным опытом помогал преодолеть замкнутость локальных живописных школ, но конец XIV века обернулся победным возвращением «мягкого стиля». Смешение французских, нидерландских и итальянских элементов и широкое распространение новой художественной моды, придававшее ей отчетливо космополитический дух, обусловило (много позже, в истории искусства) появление понятия «интернациональная готика» (или «интернациональный стиль»). Усиление декоративно-орнаментальных качеств готики, более чувственный и светский характер образов, окрашенных в куртуазные или загадочно-мистические тона, были характерны для придворно-аристократической культуры. Изысканный стиль, однако, вышел за ее пределы, захватив бюргерские слои. Городские заказчики тоже тяготели к более утонченной трактовке религиозных мотивов, благородной элегантности и придворным темам, воспринимая все это как отдельную сторону действительности, менее знакомую им, — с иными проявлениями человеческого поведения и поразительно богатыми особенностями материальных качеств: «Момент двойственности культуры около 1400 года надо иметь в виду, когда обращаешься к искусству того времени. С одной стороны, мы наблюдаем тесную связь между европейскими дворами, во многом определившими вкусы современников. <...> Но вместе с тем крепли привязанные к определенному

Ил. 5
Конрад фон Зёст (Конрад Зост). Смерть Марии. До 1420. Дерево, темпера. 137×110. Мариенкирхе, Дортмунд

месту мастерские, все сильнее давали о себе знать локальные особенности, а нередко стали выступать и индивидуальные черты художников» [Либман, 1991, с. 25].

Одним из самых значительных мастеров, сформировавшихся под влиянием особого образного языка интернациональной готики, богатого мотивами, утонченного в цветовом и линейном выражении, был Конрад фон Зёст, явивший собой ранний пример уже проступавшего нового типа художника. Фон Зёст означает «из Зёста», но Конрад родился в Дортмунде, куда из Зёста в 1348 году переехал его отец, тоже художник. У сына географическое название стало уже семейной фамилией, принадлежащей полуторавековой династии, работавшей в разных городах Вестфалии. Документированные рамки творческого пути мастера Конрада заданы фактами биографии: это женитьба (1394) и членство в дортмундском братстве Святого Николая (1413–1422). До 1420 года им был закончен алтарь в Мариенкирхе Дортмунда. Дата на раме большого створчатого алтаря, выполненного для Николаускирхе в Нидервильдунгене (Ил. 4), принята с условным прочтением «1403/04» из-за полустертых двух цифр; это мог быть и 1413 год, когда художник вступил в братство. В любом случае к моменту приглашения в небольшой город на востоке ландграфства Гессен Конрад фон Зёст был хорошо известен за пределами родного города. Нижний (nieder) Вильдунген, быстро развивавшийся в противостоянии с графским замком на высокой горе по соседству, с 1906 года называется Бад-Вильдунген благодаря целебным источникам и по-прежнему хранит свой шедевр старонемецкой живописи.

Для алтарной живописи Среднего Рейна географически близким источником воздействия «мягкого стиля» была франко-бургундская книжная миниатюра. Иллюстрации не только роскошных заказных, но и малоформатных книг личного пользования, например, часословов, погружали в мир особой реальности, исполненной гармонии и возвышенной красоты. Элегантную стилистику «мягкого стиля» Конрад фон Зёст успешно совместил с воплощением традиционных сюжетов и тем. Он быстро развивался от тщательной детализации в ранних работах к линеарно обобщенным формам и благородной идеализации с сильным лирическим наполнением. Драма Распятия, главного сюжета и центральной композиции в «Алтаре Страстей», как еще называют вильдунгенский триптих, представлена душевной драмой для одних и умственной проблемой для других свидетелей казни Спасителя (надпись на свитке у пышно разодетого начальника стражников раскрывает правду о Сыне Божьем). Рассредоточенные в неглубоком пространстве группы ошеломляют множественным разнообразием направлений, узоров и форм, но все это связывается в целостный яркий ковер ритмическими перекличками нежных линий, трепетных и текучих в их непрерывном мелодическом движении. В построении пространства Конрад фон Зёст прибегает к обычному для книжной миниатюры принципу скользящей точки зрения (вдоль передней плоскости вверх): так и мы переводим взгляд от переднего плана к Христу в многофигурной сцене Тайной вечери слева от Распятия, сжатой

Ил. 6
Верхнерейнский мастер. Райский сад. 1410-е. Дерево, темпера, смешанная техника. 26,3×33,4. Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне

в своем узком поле, — кверху от спины с откинутым назад кошельком, по которому сразу опознаем Иуду.

В Бургундии активно работали мастера из Нидерландов, привнося реализм нового видения, нацеленного на пристальное изучение реальной натуры. Но влияние нидерландского искусства на рейнские центры шло и непосредственно с севера. В Вильдунгенском алтаре на левой его створке с короткой серией из четырех сцен с Девой Марией художник включил в композицию Рождества совсем бытовую трогательную деталь: старик Иосиф, согнувшись возле ложа, раздувает в жаровне на полу огонь, чтобы сварить суп жене и обогреть ее с Младенцем в холодную зимнюю ночь.

В поздней работе, алтаре Девы Марии, у Конрада фон Зёста проявилось заметное стремление к упрощению структуры. В одном из уцелевших фрагментов алтаря, сцене «Смерть Марии» (Ил. 5), доминанта глубокого синего тона, покоящегося в медлительных контурах, усиливает благородную величавость центрального образа. Стайка крохотных ангелов с большими крыльями несказанно нежными прикосновениями провожает превращение еще земного лица в лик. Рядом с утонченной — отныне вечной — красотой Девы острее воспринимается выразительность жестов Иоанна: он медлит отвести кончики пальцев от падающих пальцев Марии, тогда как другая его рука уже выпрямляет ее смертную свечу. Выше середины свечи в нее воткнут коричневый кругляш монеты; установлено, что художник мог заметить такое во Фландрии как особенность местного погребального обряда. Но кто знает, возможно, и не только местного, а и совсем иного, гораздо более древнего: неслучайно в руке у Иоанна находится тонкая пальмовая ветвь, которую упоминают только греческие апокрифы [Kretzenbacher, 1999]. Программы церковных изображений курировали теологи на местах (в Вильдунгене это был капеллан Штолле), но художники все шире использовали и другие источники.

В XIV веке религиозная иконография обогатилась образами более сильного эмоционального воздействия: так, «Муж скорбей» (Христос со знаками Страстей, см. ил. 15) являл собой концентрированное выражение всех страданий Спасителя. Изменившийся характер религиозности вызвал рост потребности в моленных образах частного характера, образах для семейных алтарей в домах или на отведенных местах в храмах. Он же способствовал стремительному усилению культа Богоматери, с которым множились и широко распространялись легенды мистического толка — визионерские описания явления Девы тем, кто славит и обращается к ней в молитвах, и ее помощи в опасностях, делах и спасении души[2]. Мистико-созерцательные картины, Andachtsbilder, становились продукцией устойчивого сбыта для городских и монастырских мастерских. Легенды доходили до художников — как

2 Свод этого богатого материала и поныне служит источником для публикаций разного назначения с соответствующими названиями, например, «Матерь Милосердия» (Mutter der Barmherzigkeit: Mittelalterliche deutsche Mirakelerzählungen von der Gottesmutter. Leipzig: Koehler & Amelang, 1986).

Ил. 7
Верхнерейнский мастер или его мастерская. Мадонна в земляничнике. 1420-е. Дерево, темпера. 145,5×87. Художественный музей, Золотурн

в устных вариациях, так и в письменных переложениях авторов, имена которых частично сохранились для истории литературы. Легенду о приходе Марии к умирающей юной пастушке Герман из Фрицлара [Hermann, 1962, s. 82f.], дабы усилить достоверность, художник расцвечивает подробностями и раскрывает механизм образования этих чудесных историй. В поиске бедной девушки Царица Небесная сначала предстает въяве двум странствующим монахам, отдыхавшим в лесу: и уснувшему иноку, и его бодрствующему (якобы) попутчику она предстает одинаковым (!) видением, окруженная прекрасными девственницами.

Тема сна, грезы и получаемого в них откровения обрела подходящую почву в искусстве интернациональной готики, помогая в расширении образно-смысловых возможностей живописи. Небольшой картине «Райский сад» (Ил. 6) (а точнее, «садик», поскольку вскоре после первого варианта утвердилось уменьшительное Paradiesgaertlein) посвящены бесчисленные интерпретации. В свете христианского догмата Непорочного зачатия, символическим образом которого стал hortus conclusus, «запертый сад» из библейской Песни песней, а изобразительным синонимом любое ограждение — и каменная с замковыми зубцами стена «садика», и шпалера розария в другой работе того же автора «Мадонна в земляничнике» (Ил. 7), вполне допустимо ребус из трех до сих пор не опознанных женских фигур «Райского сада» считать девственницами из свиты Богоматери. Но можно усмотреть в них, как сон-предчувствие грядущего Распятия, и трех Марий возле скорбящей Богоматери, тем более что в центре «садика» на псалтериуме библейского царя Давида[3] играет будущий Спаситель, а на столе за спиной Марии выставлен натюрморт Искупления — стакан как символ вина евхаристии и семь яблок, включая остатки съеденного Евой.

Несколько наивная открытость в выражении религиозного чувства, отличающая благочестивое созерцание и его объект, Andachtsbild, обеспечивает место в этом разряде и «Райскому саду». Утонченная и непритязательная в художественном решении, лиричная и очень человечная по эмоциональному строю, картина воздействует как прекрасная мелодия, которой внемлют священные персонажи (узнаются архангел Михаил и святой Георгий по скованному дьяволу и мертвому дракону), птицы (символизируют прежде всего души умерших), деревья (красные плоды вишни — символы капель крови Христа на кресте), цветы (розы, пионы, лилии, ирисы, ландыши — цветы Марии), да и сам воздух. Атмосфера мечтательности («чарующая сказка», по определению Александра Бенуа) и в том же регистре куртуазности характерна для интернациональной готики; «ковровое» плоскостное построение, чистые цвета, тонкая проработка деталей близки франко-бургундской книжной живописи.

3 Аналог древнего инструмента (известен в Египте и на Ближнем Востоке) — это гусли, в европейских странах — цитра, очень популярная в Австрии и Германии еще в XIX веке, но псалтериум был широко распространен и в период позднего Средневековья.

Ил. 8
Штефан Лохнер. Страшный суд (средник алтаря из церкви Святого Лаврентия в Кёльне). 1435. Дерево (дуб), масло, золочение. 124,5×174. Музей Вальраф-Рихарц, Кёльн

По месту хранения картины ее безымянного автора нередко и поныне называют Мастером франкфуртского Райского сада. Но отсутствие в его манере той изощренной линеарной виртуозности, которая отличала парижскую школу книжной иллюминации — главный центр интернациональной готики в последней четверти XIV века, сильно влиявший на Средний Рейн и Вестфалию, обусловило локализацию мастерской на юге, вероятно, в Базеле, вольном имперском городе и перекрестке многих культурных связей. Ранней работой художника, перекроенного в верхнерейнского мастера, считается «Благовещение» в собрании Рейнхарта (Винтертур) с фигурами тех же пропорций и плавностью линий; более поздним произведением — «Мадонна в земляничнике», большой образ алтарного типа, в правом нижнем углу с донатором в благоговейно молитвенной позе. Подснежники, весенний символ стойкой надежды, фиалки как воплощение скромности и смирения, ландыши, символ и чистоты, и слез Марии, превращают в пышный партер узкий передний план, похожий на ковер. Цветы и плоды земляники вместе закрепили ассоциацию с Марией как одновременно Девой и Матерью. Кувшинчик в руке Христа символизирует вино евхаристии, белые розы — непорочность, а красные — мученичество. Все эти и еще другие растения, а также гораздо большее количество птиц присутствуют и на картине «Райский сад»; книга в руках Марии, согласно традиции, представляет ее как Матерь Мудрости.

Многослойная символика всего изображенного в маленьком Paradiesgaertlein не снимает вопроса о том, не скрывается ли за столь тщательным и ясным выполнением ученых пожеланий вероятного заказчика нечто важное для самого художника. Интеллектуальная структура изображения (в продолжение принципа смысловой многозначности) могла быть и оболочкой с разрешающим поводом пристально вглядеться в реальные объекты живой природы — в растения (идентифицировано более 20 видов) и птиц (13 видов), и характерный вид тех и других уже не мог быть взят из альбомов образцов. В совершенном зеркале реальности, каким предстают эти участки изобразительной поверхности, трансцендентное и земное сближаются до крайней черты, которой вдруг оказывается передняя плоскость картины. Верхнерейнский мастер обыгрывает стилистику интернациональной готики в отдельных формах, мотивах и образных интонациях, но упрощает структуру, отказываясь от рафинированной стилизации, которая чем дальше, тем больше становилась стереотипной в «мягком стиле». В этом подходе отразились бюргерско-трезвый дух швабско-верхнерейнского культурного ареала, ясный взгляд на окружающую действительность.

Спустя десятилетия в совсем иной творческой обстановке стремление осмыслить наследие интернациональной готики реализует — и как результат подытожит и завершит — Штефан Лохнер. Он происходил из южногерманского городка Мерсбург, что на Боденском озере, напротив Констанца, на другом его берегу. Как художник сформировался на родине, но около 1430 года обосновался намного севернее в Кёльне, вероятно, после учебного путешествия, включавшего нидерландские художественные центры.

Ил. 9
Штефан Лохнер. Мария в беседке из роз. Ок. 1448. Дерево, смешанная техника. 50,5×40. Музей Вальраф-Рихарц, Кёльн

Кёльн с его долгой исторической традицией еще сохранял статус важного центра на Нижнем Рейне: в начале века кёльнская живописная школа внесла заметный вклад в утверждение утонченного «мягкого стиля» прежде всего в религиозной живописи, и это по-прежнему поддерживалось набожностью аристократических и бюргерских кругов. За двадцать лет творчества Лохнер привел к синтезу усвоенное им на родном юге (более расположенном к наблюдению натуры) — скрупулезный реализм нидерландских мастеров и давнюю высокоартистичную кёльнскую традицию.

Становление собственной творческой концепции проявилось уже в его первом значительном произведении, «Алтаре Страшного суда» (Ил. 8), где уроки искусства братьев ван Эйк — убеждающе материальная объемность форм, торжественная монументальность целого — молодой художник дополнил важными нюансами. Традиционный сюжет «конца времен», в христианской трактовке линейного времени, он вводит в психологическую систему координат, которая актуализирует время текущее, ежеминутно значимое для человеческой души. Динамичный круговорот ангельского воинства вокруг Христа-Судии обостряет глубину пространства с восстающими из могил сонмищами мертвых. Напряжение создают контрасты, а именно: канонически ясное распределение перегруженных фигурами масс праведников и грешников, драматически точно расставленные силуэтные акценты, активная роль света и тени и непререкаемая власть золотого фона с триадой насыщенных тонов в главных фигурах. Вкрапления индивидуальных, жизненно реалистичных черт, движений и жестов звучат конкретным призывом к эмоционально глубокому переживанию, которое неустанно культивировалось искусством поздней готики.

Главной работой Лохнера, о которой знал и которую стремился посмотреть в капелле кёльнской ратуши Альбрехт Дюрер на пути к Нидерландам осенью 1520 года, является большой алтарь «Поклонение волхвов» (или Трех королей, 1440-е, ныне в соборе Кёльна). Собственно, со случайного любопытства, с попытки ответить на вопрос «почему Дюрер захотел увидеть какую-то картину какого-то „мастера Штефана“?», и начались в XIX веке поиски его фамилии и сличение работ, из которых только на двух имелась дата. Но что же увидел в ней Дюрер? При всей официальности заказа Городского совета (на створках изображены небесные покровители Кёльна святая Урсула и святой Гереон) и немалой ширине главной композиции (569 см празднично раскрытого алтаря) многофигурное предстояние у трона Богоматери с Младенцем не подавляет статичностью. Пространственное единство, выстроенное на внешних сторонах створок интерьером Благовещения, выдержано и внутри по всей ширине с помощью однородного переднего плана с полоской луга и сияющего золотого фона. Но главное в этом пространстве, занятом большим количеством фигур, — это их комфортное пребывание в тесном соседстве, в одинаковом повороте к центру; спокойные позы отвечают атмосфере хотя и сдержанного, но свободного выражения чувств. Шкала их оттенков вбирает большую коллекцию разных характеров, возрастов и жизненного предназначения: персонажи улыбчивы

Ил. 10
Лукас Мозер. Тифенброннский алтарь Магдалины. 1432. Дерево (дуб), пергамент, смешанная техника. 240×300. Церковь Святой Марии Магдалины, Тифенбронн

или строги, они посматривают один на другого или погружены в задумчивость, излучают радость или удовлетворение, недоверчиво-тихое изумление или готовность защитить, постоять за веру, но все, будто в едином порыве, связаны общим состоянием души, живым и длящимся, с переходом в категорию Вечности.

Все это как сложившееся творческое кредо можно отнести к одной из последних картин мастера Штефана «Мария в беседке из роз» (Ил. 9). Из своей предыдущей, самой торжественной и праздничной алтарной композиции он перенес в Andachtsbild, в небольшой формат, фигуру Марии — с тем же наклоном головы, но уже не к Младенцу, а в сторону, равно как и тот оборачивает взор в сторону от нее, сжимая при этом яблоко: это символ грехопадения, но также и Искупления, будучи в руке Христа. Тип изображения, появившийся в XIV веке в североитальянской живописи, в котором Мария сидит на земле, нередко на подушке, характеризует ее как Богоматерь Смирение. Тройчатые листья земляники возле складок плаща напоминают о догмате Троицы, но и сам Бог Отец с голубем Святого Духа открываются в окулюсе золотого купола Неба. Золотой фон (отдельное произведение ювелирного искусства в картине, как и нимбы) тонкой сеткой линий, намечающих перспективу, создает вкупе с откинутым ангелами роскошным пологом, беседкой и кружком ангелов вокруг Марии канонический hortus conclusus, «запертый сад» непорочности. Ангельский концерт как тема музыки непосредственно не связан со священными сюжетами, но как желанные участники прославления Марии ангелы часто появляются со своими инструментами в ее образах для частного культа.

Мотив цветочного ковра для обозначения Рая в начале XV века возник во французской книжной миниатюре и ювелирной пластике и почти одновременно в итальянской и немецкой алтарной живописи. Лохнер свободно использует мотивы и приемы, как общие для интернациональной готики — вроде узорчатого великолепия тканей и изысканного ритмического рисунка в складках драпировок, так и те, что отличали кёльнскую школу, тяготение ее художников к особенно проникновенной трактовке религиозных образов, к несущим тонкую одухотворенность чистым линиям и гармоничному созвучию красок. Но если набор тем и сюжетов в ту пору еще не претерпел коренных изменений, то в языке форм они назревали. Штефан Лохнер рано овладел приемами изображения пластических объемов в их свободном пребывании внутри трехмерного пространства. Через жесты и взгляды персонажей он научился передавать и смысл действия, и его атмосферу, включая состояние при бездействии. В последнем выявилось настойчивое стремление художника к выражению духовно-душевных процессов, что выводит его образы уже за пределы стилистических формул интернациональной готики.

Богоматерь Смирение все знает и чувствует, как и Христос, и ангелы. Один из них привстает, чтобы к сорванной розе прибавить еще одну (тоже красную) — символ мученичества; другой тянется с яблоком к Марии, имея целую корзинку плодов, знаков ее Скорбей. Лохнер последовательно

Ил. 11
Конрад Виц. Чудесный улов (внешняя сторона левой створки алтаря из собора Святого Петра в Женеве). 1444. 132×154. Дерево, смешанная техника. Музей искусства и истории, Женева

развивался как мастер красноречивых деталей и тонких нюансов. Легкое изменение светотени, мягко растворяющиеся контуры лика Марии, угасающий ритм складок, почти незаметное движение глаз, взгляды и жесты ангелов как отклик на периферии — все это создает внутри беседки из роз пространственную атмосферу, в которой происходит внутренняя жизнь чувств, то замирая, то усиливаясь и выходя вовне. Этой атмосфере отвечает нежно звучащая музыка, слыша которую самые крошечные ангелы молитвенно складывают руки. Для такой музыки инструменты ангельского концерта были выбраны верно: это переносной орган и такие струнные щипковые, как арфа и две лютни, большая и малая.

Штефан Лохнер умер в 1451 году, когда Кёльн поразила эпидемия чумы. Направление его творчества в кёльнской школе не получило продолжения (несколько позже ее самостоятельность постепенно растворится в новой волне нидерландского влияния). Художники германского юга и юго-запада, откуда происходил и Лохнер, во второй четверти XV века параллельно с его творческим развитием достигли решающего продвижения в завоевании реальности. Когда он только начинал в Кёльне, удивительное произведение появилось в швабской глубинке, на краю Шварцвальда в городке Тифенбронн, что между Штутгартом и Карлсруэ близ Пфорцхайма. В 1432 (или 1431) году вместо осыпавшейся фрески на южной стене трансепта в местной церкви Святой Марии Магдалины установили новый алтарь с картинами ее жизни. На раме их автор Лукас Мозер оставил надписи. В ходе изысканий он был идентифицирован по записям о художнике Лукасе в документах Ульма: в 1402 году, затем с 1409 до 1434 года с пропуском 1429–1433 годов, на которые и приходится создание Тифенброннского алтаря Магдалины (Ил. 10).

Культ Марии Магдалины широко распространялся с XIII века вместе с паломничеством в Прованс к обнаруженным там якобы ее реликвиям. Католическая церковь усиливала смысл семи таинств — свершаемых ею ритуальных процедур дарования благости, и для одного из этих таинств, Покаяния (Исповедь), образ Марии Магдалины получил подлинно свидетельское значение. В смысловом отношении ключевым в алтаре Мозера изображением является сцена, данная в пролете стрельчатого арочного завершения. Переплетение двух эпизодов евангельской истории имеет следствием скрещение двух ее женских персонажей. Один из эпизодов — трапеза в доме Симона Фарисея, где некая грешница, поверив в Спасителя, омыла слезами «...и целовала ноги Его, и мазала миром», после чего и получила отпущение со словами Иисуса «вера твоя спасла тебя» (Лк., 7:38, 50); второй — прием в доме Марфы (Лк., 10:38–42), сестры Лазаря и Марии, и о последней Иоанн Евангелист в своем рассказе о смерти Лазаря упоминает как о той, «которая помазала Господа миром и отерла ноги Его волосами своими» (Ин., 11:2). Это объясняет присутствие Лазаря в сцене с трапезой (фигура в центре, с нимбом) и в паре с Марфой на внутренних сторонах створок, устроенных в середине Тифенброннского алтаря для традиционной ниши со статуей. Но сестру Лазаря Марию изначально связывали не с безымянной грешницей, а с Марией Магдалиной, из которой Христос изгнал семь бесов (Лк., 8:2),

Ил. 12
Конрад Виц. Освобождение Петра из темницы (внешняя сторона правой створки алтаря из собора Святого Петра в Женеве). 1444. 132×154. Дерево, смешанная техника. Музей искусства и истории, Женева

и она же была у креста Распятия возле Богоматери, и первой встретила воскресшего Христа. Священный статус этой Марии Магдалины поднимал на свою высоту две другие составляющие в ее образе, Лазаревой сестры Марии и безвестной покаявшейся грешницы, и католическая церковь их не различала в отличие от восточной. Вот почему в росписи Тифенброннского алтаря Мария Магдалина появляется вместе с Марфой и Лазарем — их сестрой и, по тексту Иоанна, первой раскаявшейся грешницей.

Прославлению святой и возвышению как темы Покаяния, так и сакраментального значения самого таинства содействовала провансальская легенда XI века, пересказанная Иаковом Ворагинским в своде житий «Золотая легенда». Марию Магдалину и много верующих вывезли в море и бросили на корабле без руля и весел, но, ведомые ангелами, они приплыли в Марсель, где вскоре им удалось обратить в истинную веру местных язычников. Не впущенные стражей в город, святые заснули у его ворот, тогда как жене князя во сне явилась Мария Магдалина с просьбой оказать прием гонимым за веру. После многих лет отшельнического покаяния святой ангелы переносят ее в Собор Экса, где епископ Максимин, один из спутников в плавании по морю, свершает ее последнее причащение. Все это рассказано в красках художником Тифенброннского алтаря, а в правой его части в заключительном эпизоде Мария Магдалина представлена во власянице отшельницы. В провансальской легенде произошло ассоциативное слияние с давно известным в тех местах житием Марии Египетской, александрийской блудницы, уверовавшей в Христа в иерусалимском храме Гроба Господня и после того навсегда удалившейся для покаяния в пустыню.

До Тифенброннской алтарной росписи текст этой легенды за Рейном не был широко известен. Мозер мог узнать ее еще подмастерьем, добравшись до Прованса в своем учебном странствии, в 1400-е годы. Тогда уже работал «мастер из Турне», основоположник фламандской школы Робер Кампен, и его новые живописные установки Лукас мог узнать через художников бургундского двора. С принятием им реализма Кампена согласуется тяготение к точности наблюдаемых деталей, к передаче материальной объемности фигур и предметов, к правде изобразительного рассказа. Мозер знает и такой нидерландский прием, как локальный пространственный рывок в глубину через архитектурный проем в его перспективном сокращении. Бургундский отзвук присутствует в утонченном решении верхней сцены с ее изящными женскими фигурами и элегантно введенными жанровыми мотивами, но и в ней, и в полоске нижней композиции в пределле алтаря, с полуфигурами Христа и женщин из притчи о девах разумных и неразумных, главным для Мозера остается пространственное взаимодействие фигур.

Тифенброннский алтарь Магдалины вывел германскую живопись на один уровень с процессами, происходившими в тот период в итальянском и нидерландском искусстве. События провансальской легенды разворачиваются в едином пространстве с его золотистым (позолота) предзакатным светом: они читаются слева направо, захватывая закрытые створки, куда «вторгаются» контрфорсы собора. Так — отрицая раму — объединял сцены

Ил. 13
Ханс Мульчер. Вурцахский алтарь: Поклонение волхвов. 1437. Дерево, масло. 150×140. Картинная галерея Государственных музеев, Берлин

и Робер Кампен, но прежде всего это характерно для изображений в сложных рамах витражей, и ульмская запись 1434 года, фиксируя выплату «художнику Лукасу» за витражную живопись («в помещеньице собора»), представляет Мозера как витражиста. Изображение моря в левой части алтаря — с солнечными бликами (пластинки серебра), гористым побережьем, с кораблями под парусом вдали и утлым суденышком на переднем плане — являет собой первый германский крупноформатный пейзаж с глубинным пространством хронологически одновременно или даже чуть раньше, чем Гентский алтарь братьев ван Эйк.

Мотив морской поездки святых фигурировал в южнофранцузском искусстве, откуда столетием раньше Джотто перенес его в свою фреску в капелле Магдалины Сан-Франческо в Ассизи. Но стереометрия художнического видения Мозера воспитана большим архитектурным пространством. Какими бы ни были лакуны в немецкой живописи XV века из-за позднейших утрат, Мозер мог быть реально мастером одной картины. В Ульме строился огромный Münster, и художники, связанные цеховым уставом, выполняли много подготовительной работы для других видов деятельности в многоуровневой системе готического собора. И знаменитая надпись на раме единственного расписанного им алтаря — «Плачь, искусство, плачь и громко жалуйся, никто в наши дни тебя не домогается. Так что увы. 1431» — могла выражать горькое чувство художника, сознающего нереализованность своего таланта именно в живописи.

Творческая судьба Конрада Вица, сильно укрепившего путь немецкого искусства к восприятию и реалистичной передаче окружающего мира, противоположна мозеровской. Уроженец и начинающий живописец небольшого Ротвайля в южной Швабии, он около 1431 года прибыл в богатый, деловой, открытый всем ветрам — и культурным, и религиозно-политическим как место проведения в те годы очередного Вселенского собора католической церкви — город Базель, где был принят в гильдию живописцев по исполнении большого алтаря «Зерцало искупления человечества» для церкви местного монастыря августинцев (ок. 1435). Виц успел написать ряд других алтарных картин и вошел в Городской совет, но умер, прежде чем достиг зрелого возраста, вероятно, при вспышке чумы (между 1444 и 1446). Его манера отражает почвенную, верхнерейнскую живописную традицию, свободную от удлиненных пропорций и гибких линий «мягкого стиля»: крепкие фигуры, легко несущие тяжелые одежды с ломкими складками, пребывают в пространстве вместительном, с элементами перспективы, но более выстраиваемом эмпирически, через сами объемы и падающие от них тени. В молодости художник пробовал свои силы в скульптуре, что также повлияло на его чувство пластической формы.

От этих картин отличается отдельный образ, вероятно, из разряда Andachtsbild, «Святой Христофор» (1435, Художественный музей, Базель), в котором фигура великана, переносящего через реку Младенца Христа, почти растворяется в пейзаже. Согласно легенде, когда он ощутил неимоверную тяжесть своего «груза», то услышал от ребенка слова «ведь ты несешь на

Ил. 14
Ханс Мульчер. Вурцахский алтарь: Моление о чаше. 1437. Дерево, масло. 150×140. Картинная галерея Государственных музеев, Берлин

себе весь мир» и понял, что несет на своих плечах Спасителя мира. Опыт изображения далевого пейзажа и наблюдений у воды, преломления форм в ее глубине, ряби волн и зеркальной глади поверхности пригодится Конраду Вицу в его главном и последнем произведении — алтаре Святого Петра для собора Женевы, выполненном по заказу епископа Женевского кардинала Франсуа де Меца (о художнике тот узнал, будучи участником Базельского собора). Латинская надпись на подлинной раме, с датой и именем — Hoc opus pinxit magister conradus sapientis de basiles MCCCCXLIIII — позволяет предположить, что фамилия у Конрада появилась в Базеле: слову «sapiens» («мудрый») близко немецкое «Witz» («остроумие»); художником живого ума, остроумцем, видимо, называли Конрада базельцы, и так стал именовать себя он сам.

Центральная часть Женевского алтаря утрачена; три из четырех сцен его двусторонних створок пострадали при погроме иконоборцев-кальвинистов в 1535 году, особенно лик Христа в «Чудесном улове» (Ил. 11). На внешней стороне правой створки осталась неповрежденной вторая сцена с апостолом Петром «Освобождение из темницы» (Ил. 12), сюжет которой отвечает точному названию собора: «Святой Петр в веригах» (in vinculis). На внутренних сторонах створок представлены слева Поклонение волхвов, на правой створке — Богоматерь с Младенцем и донатор кардинал де Мец (вотивный образ поклонения Мадонне стал для него поминальным — кардинал скончался до завершения алтаря, в марте того года).

Сакраментальное значение евангельского Чудесного улова — обращение в истинную веру — обосновано символическим смыслом метафоры «...будете ловцами человеков» (Мк., 1:17), обращенной к рыболовам Симону (Петру) и Андрею, будущим апостолам, близ моря Галилейского, и ею же, но переданной в ином контексте евангелистом Лукой (Лк., 5:5–11). Композиция на переднем плане, однако, посвящена теме колебания в вере, как от него предостерегает эпизод с хождением по воде (Мф., 14:25–31), когда Христос спасает испугавшегося и начавшего тонуть Петра, произнеся «маловерный! зачем ты усомнился?». Поразительная топографическая точность пейзажного фона — с узнаваемой частью Женевского озера (рядом с вытекающей из него Роной), горным массивом Вуарон, остроконечной горой Ле-Моль, пологим склоном Пти-Салев (гора Малая Салев) и заснеженной альпийской цепью поблескивающего льдом Монблана вдали (около 70 км от данного места) — сочетается с видом старых береговых укреплений, характерных свайных хижин, фигурками занятых своими делами жителей, кавалькадой рыцарей с гербом Савойского дома на флаге. И последнее совсем неслучайно. Женевский пейзаж обращен в сторону Верхней Савойи, благочестивый правитель которой, герцог Савойский Амадей VIII, был избран антипапой Феликсом V, и кардинал де Мец его поддерживал. Пейзаж с флагом, Монбланом и мотивами веры и сомнения был для него, вероятно, своеобразным обетом верности.

Но Конрад Виц решал в этой картине собственные, живописные задачи. В своем первом алтаре, с библейскими персонажами, он использовал

Ил. 15
Мартин Шонгауэр. Христос как «Муж скорбей» между Девой Марией и Иоанном Евангелистом. Ок. 1471–1473. Гравюра на меди. 20×15,8. Графическое собрание Альбертина, Вена

золотой фон, который заставляет насыщенные цвета выступать вперед и усиливать эффект объемности форм, но филигранный узор ослаблял воздействие контура, отдавая часть золотого сияния драпировкам и лицам. В «Чудесном улове» его волнует, скорее, задача передать саму материальность объекта посредством распределения и сопоставления светлых и темных участков изобразительной поверхности, и в этом он двигался параллельно Лохнеру. В соотношении с затемненным передним планом, с тускло поблескивающей водой, благородно ниспадающий красный плащ Христа, кажется, сам по себе тоже движется навстречу Петру. Под нависающим темным контуром гор склоны холмов с их живыми изгородями, домиками и полосками полей выступают вперед, освещенные ровным светом под облачным небом. Увлеченный светом, Conradussapientis («Конрад живого ума» из семьи ювелиров и гильдии, которая включала не только художников и ювелиров, но и стеклодувов) добавлял, как доказано экспертизой, частички цветного стекла в слой красного лака своего особого состава. В «Освобождении Петра из темницы» (Ил. 12) живые тени, призванные усиливать иллюзию реальности, включены в тонкую пространственную игру светлых и темных зон — достаточно крупных, чтобы выстроить четкую площадку действия и не нарушить плавный ход событий: ведь Петр, сказано в тексте Деяний апостолов, вышел и следовал за ангелом, «не зная, что делаемое Ангелом было действительно, а думая, что видит видение» (Деян., 12:9). Сдержанно-темная одежда Петра, как две вехи в организации движения, усиливает сияние ангела, чьи растворяющиеся контуры словно предвещают момент, когда по вхождении в город он исчезнет и Петр придет в себя.

К поколению Конрада Вица принадлежал Ханс Мульчер, наиболее полно реализовавший свои дарования в скульптуре, но благодаря все еще средневековому комплексному обучению хорошо владевший рисунком и работой красками и потому сумевший ярко выступить и на поприще живописи, и отчасти в гравюре. Мульчер родился на швабском юге в местечке Райхенхофен близ Лойткирха, чуть к северу от Боденского озера, «швабского моря», как его прозвали издавна. После длительного учебного путешествия, — возможно, в Бургундию для знакомства с творениями прославленного скульптора Клауса Слютера в Дижоне и, судя по направленности его творчества, на север в Турне и Фландрию, чтобы вживе изучить ars nova Робера Кампена и Яна ван Эйка, — он начал успешно внедрять эти новые веяния на родине. Как уроженец Лойткирхской пустоши он имел право стать гражданином любого города империи [Либман, 1990, с. 275] и выбрал Ульм, ближний богатый город, где строили большой собор и нуждались в талантливых мастерах. В 1427 году магистрат назначил Мульчера городским мастером и независимым экспертом (для надзора над работой соборной артели и цеховых мастеров); он женился на дочери зажиточного бюргера, открыл собственную мастерскую и управлял ею как свободный художник-предприниматель до своей кончины в 1467 году. Мастерская выполняла как заказы для клиентов вне Ульма, так и частные от патрициата — на отдельные статуи и на алтари,

Ил. 16
Мартин Шонгауэр. Мадонна в беседке из роз. 1473. Дерево, масло. 200×114,5 (первоначально прямоугольник 250×165, рама поздняя). Музей в доминиканской церкви, Кольмар

скульптурные и комплексные створчатые, с двусторонней росписью на их внешних и внутренних сторонах.

К такому типу принадлежал несохранившийся Ландсбергский алтарь (из него происходят две уцелевшие статуи, Мария с Младенцем и неизвестная святая), с которым связывают два сюжетных цикла на парных досках, ныне разъединенных (две из них подписаны, на одной дата — 1437). Они получили условное название Вурцахский алтарь по предыдущему нахождению в галерее замка Вурцах, по соседству с Лойткирхом. Восемь монументальных композиций, по две в два ряда, оформляли внешнюю сторону алтаря (к ней относят канонические сцены жизни Марии: Рождество и Поклонение волхвов (Ил. 13) — вверху, Сошествие Святого Духа и Смерть Марии — внизу) и его внутреннюю сторону (это Страстной цикл: Моление о чаше (Ил. 14) и Христос перед Пилатом — вверху, Несение креста и Воскресение — внизу).

В сложном комплексе задач, которые решались в немецкой живописи на этапе поздней готики, Ханс Мульчер — скульптор-художник — до конца отработал главное в том, что относилось к человеческой фигуре: пластическая форма как пространственный фактор, индивидуальная характеристика и индивидуальность как тип. Прежде чем художники всерьез занялись пластической анатомией, чтобы понять работу мышц и связок, Мульчер эмпирическим путем умножает варианты превращения любого движения человеческого тела — с остановкой в самой невероятной позе — в естественное, анатомически якобы возможное. Он знает, что не только игра теней в сложном объеме, но и его постановка под углом, усиливая ощущение трехмерности, обостряет одновременно экспрессию действия и эффект его реальности. Он наблюдал, как люди спят, принимая во сне неудобное положение, и сцена «Воскресение» из Вурцахского алтаря стала знаменитой во многом из-за парадоксального соседства невообразимых поз у четверки спящих стражников с фронтально воспаряющей в выходе из гроба фигурой Христа.

Разнообразие мимики и жестов человеческого существа, характеризующих его эмоции и действия, Мульчер свободно соединяет с социальной типизацией, отражающей дух бюргерской культуры. Подобно ученому он пристально наблюдает и достойно — в картинах большого формата — отчитывается перед Богом о своем изучении того, как человек раскрывается в вере. В «Поклонении волхвов» Вурцахского алтаря (Ил. 13) образ Богоматери трактован сдержанно, напоминая традиционную алтарную скульптуру, но в контрасте с этой нейтральностью вокруг разыгрывается вся гамма человеческих реакций на приход Спасителя в земной мир. За благородными фигурами волхвов (королей), почтительно преклоняющих колена перед божественным Младенцем, остальные тесно сгрудившиеся свидетели этого вытягивают шеи и наверняка встают на цыпочки, чтобы лучше видеть, как это делают зрители ярмарочного балагана или карнавального хода ряженых. Кое-кто еще недоверчив, но уже и темнокожий соплеменник волхва Балтазара прикладывает к груди ладонь, признавая свершившееся чудо, а левее

Ил. 17
Мастер Шотландского алтаря. Бегство в Египет (панно из алтаря церкви Богоматери). 1469–1475. Дерево, темпера. 70×70. Музей Шотландского монастыря, Вена

из складок великолепного золотистого плаща вдруг высовывается голова крепкого бюргера, упавшего в благоговейном восторге на колени с молитвенно поднятыми к самому подбородку руками. Художник не робеет перед курьезными деталями: будто опытный режиссер, он знает, как и чем оживить действо. Деятельный Иосиф, крепко держа в руке сковородку с едой для жены, тут же задирает подбородок в почти яростной готовности защитить свою семью от любых чужаков.

В своей живописи Мульчер остается скульптором, привыкшим работать в резном горельефе. В «Поклонении волхвов» сценическая площадка для изображаемого действа остается узкой полоской переднего плана в пределах архитектурной рампы и задника в виде павильона-кухни с их косой перспективой. Старинный золотой фон, пусть малым участком, помогает ей «вытолкнуть» фигуры на зрителя. В таком пространстве фигуры проявляют себя с предельной полнотой их телесной пластики, создавая столь насыщенную энергией атмосферу, что она заставляет толкаться и громоздиться даже предметы натюрмортов на кухонных полках. Композиция «Моления о чаше» (Ил. 14) строится по вертикали с драматическим разрывом в центре; глубина пространства художника не интересует, что, кстати, характеризует и раннюю немецкую гравюру, в том числе иллюстрации в раннепечатных книгах. Мульчера, воссоздающего атмосферу надвигающейся трагедии, занимает экспрессивная передача действия, в данном случае — ускоряющейся смены событий. Участники предшествующего эпизода, с приходом в Гефсиманию, еще спят, заснув в третий раз, так и не став свидетелями скорбного обращения Христа к Отцу, и Христос еще свершает последнюю молитву, а Иуда уже занес ногу через плетень. Воздействующий как грозное зарево золотой фон буквально опрокидывает на зрителя сверху слева (для этого даже нарушено соотношение пропорций) тяжелую массу, состоящую из фигур стражников и прочих, с Иудой впереди. В противопоставлении добра и зла Мульчер никогда не колеблется в почти гротескном заострении грубой физиогномики, как и не испытывает смущения, чтобы показать зрителю наивысшую духовную сущность воплощенной в самой простой человеческой оболочке. Он не прибегает к какой-либо идеализации, представляя абсолютно новое, трезво-реалистичное отношение к миру в лице человека. Завоевание реальности, стоявшее на повестке дня, он провел с такой жестко непредвзятой установкой на откровенную правду, какой немецкая живопись до того времени еще не знала.

В совокупности творческих усилий художников одного поколения — Мозера, Мульчера, Лохнера, Вица, вряд ли контактировавших друг с другом, — задачи нового формообразования и выражения в германской готике в основном были решены, и контуры национальной школы обозначились. Стадию их утверждения и углубления, которая пришлась на третью четверть XV века, осложнило усилившееся влияние нидерландского искусства, привычное для северных и нижнерейнских школ, но ставшее своего рода моментом истины для германского юга, где оно распространилось от Верхнего Рейна до Австрии. На фоне все более активного и самостоятельного развития гравюры

Ил. 18
Мартин Шонгауэр. Крестьянское семейство по дороге на рынок. Ок. 1470–1475. Гравюра на меди. 16,4×16,4. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

для разрозненных процессов в живописи верхнерейнских и других сильных южногерманских центров наступила кризисная пауза. Выйти к синтезу национального характера образности со стилистикой великого Рогира ван дер Вейдена и быть наравне с мощным вторым поколением в нидерландской живописи смог кольмарский художник Мартин Шонгауэр, который был и крупнейшим до Дюрера мастером резцовой гравюры (Ил. 15).

Родом из патрицианской аугсбургской семьи, Шонгауэр родился уже в Кольмаре, рос в обстановке высокого профессионализма ювелирной мастерской отца, где обучился гравюрному делу и, хотя его готовили к духовной карьере, отстоял свое право быть художником. Способность быстрой обучаемости пригодилась в двухлетнем учебном путешествии в Нидерланды, где им были выполнены рисунки-копии с произведений прежде всего мастера Рогира, а натурные рисунки с испанскими маврами и характерными природными мотивами указывают на продление маршрута за Пиренеи. В 1471 году Мартин Шонгауэр был уже в Кольмаре, и в 1473-м в церкви Святого Мартина появилась написанная им большая картина с образом Богоматери (Ил. 16). Твердая дата (единственная в немалом числе его картин, в подавляющем большинстве известных по копиям и отзывам) и ошеломляющее мастерство исполнителя, достигаемое не иначе как в зрелом возрасте, заставляли исследователей немецкой живописи относить время рождения Шонгауэра к 1430-м годам, хотя возникала неясность с его ранним периодом, из-за чего эту дату стали сдвигать ближе к 1450 году. Победила дата «предположительно 1453»: ее выводят из надписи на сохранившемся портрете Мартина кисти Томана Бургкмайра с гербом Шонгауэра и датой то ли 1483, то ли 1453 и чуть более поздней надписи на обратной стороне портрета, подтверждающей, что «милый Мартин» изображен здесь тридцатилетним; ученых долго смущала только одежда портретируемого — по моде середины века.

Написать в двадцатилетнем возрасте монументальный образ-шедевр, каким является кольмарская «Мадонна в беседке из роз», мог только гениальный художник. Для германского искусства того периода это работа совершенно нового качества образности: при остроте и силе воздействия в ней нет экзальтации, архаичного или искусственного внешнего пафоса. «Только» величавая торжественность и внутренняя сдержанность, идеальность образов и полная открытость непосредственному наблюдению природы, праздничность и тишина. По сохранившейся копии, датируемой XVI веком, понятно, что позднее оригинал был сильно уменьшен вверху и по сторонам. Над ангелами, несущими великолепную корону Царицы Небесной, находилось изображение Бога Отца с голубем Святого Духа; крупных красных пионов («роза без шипов») в пышном кусте слева было три, символизируя Троицу; у правого края композиции элегантный стройный стебель белой лилии, символ непорочности, держал себя со скромным достоинством. Волнующие своей ритмической свободой складки плаща не были обрезаны, и больше воздуха и пространства вокруг напряженно собранной, спаянной группы Девы Марии и Христа, надо полагать, сильнее влекло к осознанию

Ил. 19
М. Шонгауэр. Бегство в Египет. Ок. 1470–1475. Гравюра на меди. 25,3×16,9. Смитсоновский музей дизайна Купер Хьюитт, Нью-Йорк

того, что от нее исходит энергия, ею непрерывно создается гармония мира вокруг, которая четко, но мягко проявляется в более поздней венской картине Шонгауэра «Святое семейство» с ее глубинным пейзажем.

Через центральную группу — покоящуюся, но крутую пирамиду — проходят композиционные горизонтали; диагональные скрещения направлений внутри группы успокоены вертикальными стойками беседки. Мотив ласкания, происходящий из иконографического типа Матерь Умиление (Mater Amabilis), приобретает иной, трагический смысл, так как Мария и Младенец смотрят в разные стороны. Они знают, что их ждет, и взгляд каждого отражает это знание, само-со-знание. Группа скульптурна, тогда как колорит динамичен. Упрощение структуры, с результатом в виде емкой лаконичности целого, сильнее выявляет выразительность живописных средств — драгоценность цвета, сопряженного с моделирующим изменением света, и чистое звучание контрастов: сияющая киноварь и прохладный кармин против сдержанного зеленого, переливчатый синий и пестрые аккорды пятен в контурах птиц и цветов против золотого фона. Глубокий и прозрачный колорит Шонгауэра восходит к нидерландским урокам[4]. В искусстве Рогира ван дер Вейдена он оценил торжественную соразмерность целого, законченность наглядного смыслового воздействия, а исключительное чувство выразительной силы линии и плавно моделирующей светотени (в гравюре он нашел новые приемы для этого) были изначально присущи ему самому. Избегая ловушки стилизации, он не мог подражать Рогиру в том, чтобы преобразовывать отдельный элемент реальности в стилевую формулу ради идеального образа. Птицы-символы и цветы Марии, красные и белые, в листьях ее «беседки для роз» живут, а не пребывают в вечности, и ровный золотой свет Рая для них равен теплому земному свету.

Нидерландский реализм с новыми приемами идеализации становился общим достоянием живописцев Центральной Европы. На другом от Кольмара конце германского юга в те же годы в Вене в старинном бенедиктинском монастыре, прозванном Шотландским (он был основан для ирландских монахов), создавался большой алтарь с картинами на сюжеты Священной истории (Ил. 17). В сцене «Бегство в Египет» иконография и трактовка образов традиционны, мастер не забывает и о символике Марии, оставляя справа место для дикой розы, фонтана (атрибут Девы в Непорочном зачатии), птицы-синицы и бегущего вдали кролика (победа, одержанная целомудрием). Линейный рисунок главенствует: художник использует обобщенный контур и стандартную проработку складок, что вместе с условными пейзажными планами создает впечатление плоскостности, характерной для гравюры на дереве. Вид города на дальнем плане похож на картинку с одинаковыми домиками

4 С медленно сохнущими маслами в качестве связующих художники экспериментировали с начала XV века (в сочетании с традиционными белковыми связующими из яйца, молока и других соединений), но усовершенствование техники масляной живописи произошло ближе к концу столетия, способствуя ее широкому распространению.

Ил. 20
Альбрехт Дюрер. Мадонна со многими животными. 1503. Бумага, перо, чернила, акварель. 32,1×24,3. Графическое собрание Альбертина, Вена

и башнями, которая в первых печатных книгах повторялась, обозначая разные города. Но у мастера Шотландского алтаря это не чужой неведомый город, а Вена и еще Кремс вдали, топографически довольно точно нарисованные, что лучше игры с реальностью в символике деталей внушало зрителю непроизвольное сопереживание Святому семейству.

Редкая для тех времен чисто жанровая гравюра на мотив поездки на рынок (Ил. 18) открывает, каким прямым и ясным взглядом Шонгауэр смотрел на окружающую жизнь, не боясь зрительных перекличек с религиозной иконографией. Его взглядом, все подмечающим и доброжелательным, смотрели на знакомый мир современники — покупатели недорогих бумажных картинок, приехавшие на рынок, или горожане, желающие перенестись на минутку в реальность, где нет тесноты, а есть природа и много вольного воздуха и простора. Шонгауэр рисовал, хорошо зная, какое именно касание или нажим резца обеспечат на отпечатанном листе изображение предметов с текстурой мягкой или шершавой, а света по-южному резким или же мягким, рассеянным. Но он понимал, что для гравюр, несущих смысл высшего порядка, важно дать почувствовать тому, кто держит в руках такой лист, присутствие трансцендентного — совсем близко, рядом, «здесь и сейчас».

В листе «Бегство в Египет» (Ил. 19) отразились, вероятно, впечатления от южной испанской природы — финиковые пальмы, отяжеленные плодами, занимают бóльшую часть листа. Происшествие, из-за которого Святое семейство ненадолго сделало остановку, зритель рассматривает, пользуясь моментом: тропинка ведет вперед на него и чуть мимо, куда ослик уже повернул свою морду. Сначала экзотические пальмы, а затем само пространство вдруг завораживают некой тайной. Густой лес живет своей жизнью: олени чутко прислушиваются к тишине (неслучайно они стали атрибутом слуха, одного из пяти чувств), шустро бегают ящерицы, попугай склевывает финик послаще на самом верху, заодно отсылая к чуду Непорочного зачатия. В этом таинственном мире ангелы целой командой могут помочь кому надо собрать с высокого дерева плоды. Здесь есть и действие, и созерцание, как отблеск извечного выбора между Vita activa и Vita contemplativa: Мария задумчиво рассматривает плод в своей руке, который зритель не сразу и замечает в геометрическом центре изображения (!), а заметив, тотчас вспоминает о другом плоде, из сада Рая. Не сразу обращает на себя внимание и то, что над головкой Младенца сквозь арку согнутой ангелами пальмы вдруг открывается окно в обычный мир: как в окуляре подзорной трубы, появляется умиротворенный вид, кусок отдаленного пейзажа с домами, крепостной башней и деревом на холме. Художник своей фантазией, внутренним видением моделирует взгляд Бога на сотворенный мир в его сиюминутном и вечном существовании. И этим взглядом смотрит на него зритель.

Гравюра — особенно когда ее рисовальщик был одновременно и живописцем, как утонченный Мастер домашней книги, а затем и Шонгауэр, и Дюрер, — во многом прокладывала путь станковой картине. Для германской живописи это существенная национальная особенность в том общеевропейском явлении, которое затрагивает вычленение отдельного

сюжета из алтарного — исходно готического — целого, но, и это важно, с сохранением привычки к множественным смыслам. Изображение становится толчком для самосознания человека в момент, когда он воспринимает его как нечто важное и открывающееся именно ему. Даже если он сделал его сам. Рисунок Дюрера «Мадонна со многими животными» (Ил. 20) имеет формат Andachtsbild в гравюре. Включенный недавно в корпус его произведений найденный первый вариант (он считается подготовительным рисунком) подтверждает, что планировался выпуск партии гравюр с этим мотивом. Но она не появилась — мастер оставил лист у себя, доведя до законченности, дополнив деталями и нежными акцентами цвета. Это фантазия, греза и посвящение великой предшествующей традиции — наделять все зримое высшим смыслом. Пространство рисунка вмещает все — и кладезь символики, явленной в живности всех видов, в книге и растениях Марии; и события евангельской истории, как Благовещение пастухам, и, похоже, библейские мотивы, выступающие провидением будущего. Дюрер видит Космос в малом: все дискретное находится в большом, но и Космос открывается в малом — например, в человеке, в его отношении к миру, к Богу и к себе самому.

Библиография

Либман, М. С. (1972). *Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI века.* М.: Искусство.

Либман, М. С. (1991). *Западноевропейское искусство около 1400 года и проблема так называемой интернациональной готики //* Либман М. Я. Очерки немецкого искусства позднего Средневековья и эпохи Возрождения. М.: Советский художник. С. 21–33.

Либман, М. С. (1990). *Немецкий художник эпохи Возрождения в социальной структуре его времени //* Советское искусствознание. Вып. 26. М.: Советский художник. С. 272–284.

Ротенберг, Е. И. (1997). *Сакральная идея и художественный образ //* Мир искусств: альманах. Государственный институт искусствознания. М.: РИК Русанова. С. 125–135.

(1981). *Geschichte der deutschen Kunst 1350–1470* (hrsg. von E. Ullmann). Leipzig: VEB E. A. Seemann Buch- und Kunstverlag.

(1985). *Geschichte der deutschen Kunst 1470–1550 /* Malerei, Graphik und Kunsthandwerk (hrsg. von E. Ullmann). Leipzig: VEB E. A. Seemann Buch- und Kunstverlag.

(1962). *Hermann von Fritzlar. Die Tochter des Hirten //* Deutsche Mystiker des vierzehnten (2003). Jahrhunderts (hrsg. von F. Pfeiffer). Bd. 1. Leipzig, 1845, Neudr. Aalen. S. 82f.

(2008). *Strasbourg 1400: un foyer d'art dans l'Europe gothique.* Catalogue de l'exposition du Musee de l'Oeuvre, Strasbourg, 28 mars — 6 juillet 2008. Strasbourg: Musees de la ville de Strasbourg.

Baxandall, M. (1980). T*he Limewood Sculptors of Renaissance Germany.* New Haven (Conn.): Yale University Press.

Carli, E. (1965). *Gothic Painting in Italy, Northern and Central Europe //* G. Suchal, E. Carli, J. Gudiol. Gothic Painting. The Contact History of Art. London: Weidenfeld & Nicolson Ltd. Pp. 15–52.

Engelbert, A. (1995). *Conrad von Soest. Ein Dortmunder Maler um 1400.* Köln: Cramers Kunstanstalt.

Impelluso, L. (2003). *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali.* Milano: Mondadori Electa S.p.A.

Kretzenbacher, L. (1999). *Sterbekerze und Palmzweig-Ritual beim "Marientod": zum Apokryphen in Wort und Bild.* Wien: Oesterreichische Akademie der Wissenschaften.

Panofsky, E. (1951). *Gothic Architecture and Scholasticism.* (1st ed.) United States: Archabbey Press; Meridian Books.

Piccard, G. (1969). *Der Magdalenenaltar des Lukas Moser in Tiefenbronn. Ein Beitrag zur europäischen Kunstgeschichte.* Wiesbaden: Harrassowitz.

Schuette, U. (Hrsg.) (2019). *Mittelalterliche Retabel in Hessen: Werke, Kontexte, Ensembles.* Bd. 1–2. Petersberg: Michael Imhof Verlag.

Stange, A. (1955). *Deutsche Malerei der Gotik: Oberrhein, Bodensee, Schweiz und Mittelrhein in der Zeit von 1450 bis 1500.* Berlin: Deutscher Kunstverlag.

Список иллюстраций

Ил. 1. А. Дюрер. Четыре апостола. 1526. Дерево, масло. 204×74 (каждая доска). Старая пинакотека, Мюнхен. Источники изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Albrecht_D%C3%BCrer_-_The_Four_Apostles,_Saints_John_and_Peter.jpg; https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Albrecht_D%C3%BCrer_-_The_Four_Apostles,_Saints_Mark_and_Paul.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 2. Неизвестный скульптор. «Мария с младенцем» в ограде хора. 1200-е. Полихромный рельеф, стукко. Либфрауэнкирхе, Хальберштадт. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Liebfrauenkirche_Halberstadt_s%C3%BCdliche_Chorschranke_Maria.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 3. Мастер Шоттенского алтаря. «Жизнь Марии» на внутренней части алтаря. Ок. 1370–1380. Дерево, смешанная техника. Либфрауэнкирхе, Шоттен. Источник изображения — URL: https://www.kirchen-galerie.de/de/content/files/deutschland/hessen/vogelsbergkreis/schotten/evkirche/i2g.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 4. К. фон Зёст (К. Зост). Вильдунгенский алтарь (Алтарь Страстей Христовых). 1403. 146×193 (средник), 146×120 (каждая створка). Дерево, темпера. Церковь Святого Николая, Бад-Вильдунген. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB: Conrad_von_Soest_002.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 5. К. фон Зёст (К. Зост). Смерть Марии. До 1420. Дерево, темпера. 137×110. Мариенкирхе, Дортмунд. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB: Marienaltar-Mittlere-Tafel.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 6. Верхнерейнский мастер. Райский сад.1410-е. Дерево, темпера, смешанная техника. 26,3×33,4. Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Upper_Rhenish_Master_-_The_little_Garden_of_Paradise_-_Google_Art_Project.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 7. Верхнерейнский мастер или его мастерская. Мадонна в земляничнике. 1420-е. Дерево, темпера. 145,5×87. Художественный музей, Золотурн. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB: Oberrheinischer_Meister_-_Madonna_mit_den_Erdbeeren.png (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 8. Ш. Лохнер. Страшный суд (средник алтаря из церкви Святого Лаврентия в Кёльне). 1435. Дерево (дуб), масло, золочение. 124,5×174. Музей Вальраф-Рихарц, Кёльн. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB: Stefan_Lochner_-_Last_Judgement_-_circa_1435.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 9. Ш. Лохнер. Мадонна в беседке из роз. Ок. 1448. Дерево, смешанная техника. 50,5×40. Музей Вальраф-Рихарц, Кёльн. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB: Stefan_Lochner_Madonna_im_Rosenhag.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 10. Л. Мозер. Тифенброннский алтарь Магдалины. 1432. Дерево (дуб), пергамент, смешанная техника. 240×300. Церковь Святой Марии Магдалины, Тифенбронн. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Lucas_Moser_001.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 11. К. Виц. Чудесный улов (внешняя сторона левой створки алтаря из собора Святого Петра в Женеве). 1444. 132×154. Дерево, смешанная техника. Музей искусства и истории, Женева. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Konrad_Witz._Der_Wunderbare_Fischzug_(1444).jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 12. К. Виц. Освобождение Петра из темницы (внешняя сторона правой створки алтаря из собора Святого Петра в Женеве). 1444. 132×154. Дерево, смешанная техника. Музей искусства и истории, Женева. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Konrad_Witz_011.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 13. Х. Мульчер. Вурцахский алтарь: Поклонение волхвов. 1437. Дерево, масло. 150×140. Картинная галерея Государственных музеев, Берлин. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Hans_Multscher_-_Au%C3%9Fenfl%C3%BCgel_des_Wurzacher_Altars_-_Google_Art_Project.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 14. Х. Мульчер. Вурцахский алтарь: Моление о чаше. 1437. Дерево, масло. 150×140. Картинная галерея Государственных музеев, Берлин. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Hans_Multscher_-_Innenseite_des_Wurzacher_Altars_(links_oben)_-_Google_Art_Project.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 15. М. Шонгауэр. Христос как «Муж скорбей» между Девой Марией и Иоанном Евангелистом. Ок. 1471–1473. Гравюра на меди. 20×15,8. Графическое собрание Альбертина, Вена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Martin_Schongauer_-_The_Man_of_Sorrows_with_the_Virgin_Mary_and_St_John_the_Evangelist_-_WGA21022.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 16. М. Шонгауэр. Мадонна в беседке из роз. 1473. Дерево, масло. 200×114,5 (первоначально прямоугольник 250×165, рама поздняя). Музей в доминиканской церкви, Кольмар. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Martin_Schongauer_003.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 17. Мастер Шотландского алтаря. Бегство в Египет (панно из алтаря церкви Богоматери). 1469–1475. Дерево, темпера. 70×70. Музей Шотландского монастыря, Вена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:23Schottenaltar-Wien.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 18. М. Шонгауэр. Крестьянское семейство по дороге на рынок. Ок. 1470–1475. Гравюра на меди. 16,4×16,4. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB: Peasant_Family_Going_to_Market_MET_DP820023.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 19. М. Шонгауэр. Бегство в Египет. Ок. 1470–1475. Гравюра на меди. 25,3×16,9. Смитсоновский музей дизайна Купер Хьюитт, Нью-Йорк. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB: Print,_The_Flight_into_Egypt,_1470%E2%80%9375_%28CH_18428015%29.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 20. А. Дюрер. Мадонна со многими животными. 1503. Бумага, перо, чернила, акварель. 32,1×24,3. Графическое собрание Альбертина, Вена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Albrecht_D%C3%BCrer_-_Mary_among_a_Multitude_of_Animals,_c._1503_-_Google_Art_Project.jpg (дата обращения: 05.02.2025)

References

(1962). *Hermann von Fritzlar. Die Tochter des Hirten //* Deutsche Mystiker des vierzehnten Jahrhunderts (hrsg. von F. Pfeiffer). Bd. I. Leipzig, 1845, Neudr. Aalen. S. 82f.

(1981). *Geschichte der deutschen Kunst 1350–1470* (hrsg. von E. Ullmann). Leipzig: VEB E. A. Seemann Buch- und Kunstverlag.

(1985). *Geschichte der deutschen Kunst 1470–1550 /* Malerei, Graphik und Kunsthandwerk (hrsg. von E. Ullmann). Leipzig: VEB E. A. Seemann Buch- und Kunstverlag.

(2008). *Strasbourg 1400: un foyer d'art dans l'Europe gothique.* Catalogue de l'exposition du Musee de l'Oeuvre, Strasbourg, 28 mars — 6 juillet 2008. Strasbourg: Musees de la ville de Strasbourg.

Baxandall, Michael (1980). *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany.* New Haven (Conn.): Yale University Press.

Carli, Enzo (1965). *Gothic Painting in Italy, Northern and Central Europe //* G. Suchal, E. Carli, J. Gudiol. Gothic Painting. The Contact History of Art. London: Weidenfekd and Nicolson Ltd. Pp. 15–52.

Engelbert, Arthur (1995). *Conrad von Soest. Ein Dortmunder Maler um 1400.* Köln: Cramers Kunstanstalt.

Impelluso, Lucia (2003). *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali.* Milano: Mondadori Electa S.p.A.

Kretzenbacher, Leopold (1999). *Sterbekerze und Palmzweig-Ritual beim "Marientod": zum Apokryphen in Wort und Bild.* Wien: Oesterreichische Akademie der Wissenschaften.

Liebman, Michael (1972). *Durer and his time. Painting and prints in Germany at the end of the 15th and the first half of the 16th century.* Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]

Liebman, Michael (1990). *German artist of the Renaissance epoch in the social structure of his time //* Sovetskoye iskusstwoznaniye. No. 26. Moscow: Sovetskiy hudozhnik. Pp. 272–284. [In Russ.]

Liebman, Michael (1991). *European art circa 1400 and the problem of the so-called International Gothic //* Idem. Otsherki nemetskogo iskusstva pozdnego srednevekovya & epohi Vozrozhdenya. Moscow: Sovetskiy hudozhnik. Pp. 21–33. [In Russ.]

Panofsky, Erwin (1951). *Gothic Architecture and Scholasticism.* (1st ed.) United States: Archabbey Press; Meridian Books.

Piccard, Gerhard (1969). *Der Magdalenenaltar des Lukas Moser in Tiefenbronn. Ein Beitrag zur europäischen Kunstgeschichte.* Wiesbaden: Harrassowitz.

Rotenberg, Evsey (1997). *Sacred Idea and Artistic Imago //* Mir iskusstva / almanach. State Institute of Art Science. Moscow: RIK Rusanova. Pp. 125–135. [In Russ.]

Schuette, Ulrich (Hrsg.) (2019). *Mittelalterliche Retabel in Hessen: Werke, Kontexte, Ensembles.* Bd. 1–2. Petersberg: Michael Imhof Verlag.

Stange, Alfred (1955). *Deutsche Malerei der Gotik: Oberrhein, Bodensee, Schweiz und Mittelrhein in der Zeit von 1450 bis 1500.* Berlin: Deutscher Kunstverlag.

Готическая живопись каталонских земель XIV–XV веков: проблема эволюции стиля

Н. А. ДЯДЮНОВА

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, 119991, Россия, Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4
ndyadyunova@gmail.com

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-5-101-126

Аннотация

Представленная статья носит обзорный характер и охватывает ключевые этапы формирования традиции готического искусства на территории, находившейся в эпоху позднего Средневековья под контролем каталоно-арагонской короны. Это был период, когда самобытная пиренейская художественная традиция достигла наивысшего расцвета, сочетая местные направления с влиянием других школ европейского искусства. Готическая живопись каталонских земель развивалась на прочном фундаменте, сформированном искусством XIII века, и постепенно избавлялась от своего византийского наследия. К 1300 году византийская модель явно ушла в прошлое, монументальная живопись по-прежнему оставалась основным видом искусства, а алтарная живопись и иллюминация рукописей начали завоевывать популярность. Итальянская манера живописи на каталонской почве пережила бубонную чуму (1348), хотя такие художники, как Десторрентс, братья Серра, Вальдебрига и Льоренс Сарагоса, интерпретировали многие ее аспекты уже в новых живописных направлениях. В последние несколько десятилетий XIV века количество местных художественных мастерских и живописных центров резко увеличилось. Статья носит обзорный характер, это первая в отечественной историографии попытка систематизации многообразия памятников каталонской живописи, а также их классификации в соответствии с основными художественными школами и этапами развития готического общеевропейского искусства.

Ключевые слова: Каталония, Валенсия, Майорка, готика, интернациональная готика, алтарная живопись

gothic painting of the catalan lands of the XIV–XV centuries: the problem of style development

NATALYA A. DYADYUNOVA

Lomonosov Moscow State University, 119991, Russia, Moscow, Lomonosovsky Prospect, 27, bldg. 4
ndyadyunova@gmail.com

Для цитирования:
Дядюнова Н. А. Готическая живопись каталонских земель XIV–XV веков: проблема эволюции стиля // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 5 (1/2025). С. 101–126

Abstract

The author of this article highlights the problem of the development of Gothic painting in the Catalan lands of the XIV–XV centuries. The article is of an overview nature and covers the key stages of the formation of the tradition of Gothic art in the territory that was under the control of the Catalan-Aragonese Crown in the late Middle Ages. It was a period when the distinctive Pyrenean artistic tradition reached its climax, combining local traditions with the influence of European art, including Italian Trecento painting, Franco-Flemish court painting and international Gothic art. The Gothic painting of the Catalan lands developed on a solid foundation formed by the art of the 13th century, and gradually got rid of its Byzantine heritage. By 1300, the Byzantine model was clearly a thing of the past, and monumental painting was still the main art form, while altarpiece painting and manuscript illumination began to gain popularity. The reign of Jaume II in the second quarter of the 14th century became the golden age of Catalan Gothic and a fundamental period for the subsequent painting tradition. For example, the workshop of Ferrer Bassa, who was familiar with the legacy of Giotto and his Tuscan colleagues, received commissions from the royal court. The Italian style of painting on Catalan soil survived the Black Death (1348), although artists such as Destorrents, the Serra brothers, Valdebriga and Llorens Zaragoza interpreted many of its aspects in new artistic styles. In the last few decades of the 14th century, the number of local art workshops and painting centers increased dramatically. The article is an overview, the purpose of which is the first attempt in Russian historiography to systematize the diversity of monuments of Catalan painting, as well as their classification in accordance with the main art schools and development stages of Gothic European art. It should also be noted that there is a connection between these stages and various external sources of influence that contributed to the formation of a unique artistic language of the Catalan-speaking lands, which allows us to reconstruct the ways of origin of this national school and deserves independent research later.

Keywords: Catalonia, Valencia, Mallorca, gothic painting, international gothic style, altar painting

Переход от романского искусства к готическому происходил в испанской живописи довольно плавно и поступательно. То, что мы могли наблюдать в этот период и с чем мы традиционно ассоциируем готическую живопись средневековой Испании, представляло собой некое развитие предшествующих романских стилистических приемов в сочетании с различными внешними влияниями, в первую очередь французскими и итальянскими, а также с ловким использованием декоративных мотивов стиля мудехар. Несмотря на сохранение некоторых архаических пережитков романского периода, догматика и строгий характер готической живописи смягчаются благодаря возросшему интересу к чувственному миру, гуманизации представленных на алтарях образов и тщательному воссозданию многообразия природы. После периода своеобразной адаптации, когда романика еще продолжала уживаться с новыми тенденциями, устойчивая готическая традиция стала соединяться с довольно оригинальной, самобытной живописью Пиренейского полуострова, которая стала постепенно распространяться на разные региональные школы, крепла и вступала на свой собственный уникальный путь. Историю развития готической живописи в Каталонии делят на четыре основных этапа: линейную готику, или т. н. французскую готику (XIII–XIV веков); италоготику, или период итальянизации (XIV век), предполагавшую влияние византийских образцов; интернациональную готику (XIV–XV веков) и фламандскую готику, или готику фламандского происхождения (XV век) [Rosa Alcoy, 1998, pp. 136–348]. Такой вариант периодизации, предложенный Розой Алкой, представляется наиболее релевантным в отношении памятников каталонского искусства, так как отражает специфику развития готического искусства на Пиренейском полуострове, находящегося на периферии по отношению к другим центрам готики.

В рамках статьи мы сосредоточимся на живописи периода второй линейной готики, который являет особое направление в рамках стиля и берет начало около 1300 года. Тем не менее интересно, что во второй четверти XIV века Феррер Басса — каталонский художник, обученный новым методам живописи XIV века, созданным Джотто и другими итальянскими мастерами, выразил в своем творчестве уважение к национальному искусству начала XIII века. Так, пиетет перед каталонской живописной традицией заметен, например, в миниатюрах Большой Кентерберийской псалтири (Ил. 1), которая была привезена вскоре после ее создания в барселонский скрипторий и завершена мастером Феррером Басса. [Montserrat Pagès, 2012, pp. 287–308]. После того как мы сосредоточимся на периоде итальянизирующего искусства, распространившегося на Пиренейском полуострове под влиянием Басса, мы затем рассмотрим феномен ранней интернациональной готики — сложной художественной традиции, которая не только впитала в себя предыдущие живописные формулы, но и находилась в тесной связи с более северными европейскими школами.

С точки зрения географии, на наш взгляд, будет интересно рассмотреть формирование готической живописной традиции на примере каталонского материала, а также памятников, относящихся к каталоноязычному региону,

Ил. 1
Феррер Басса. Большая Кентерберийская псалтирь. 1330–1340-е. Национальная библиотека Франции, Париж

то есть Валенсии, Майорке и т. д. Каталония, будучи обособленной от арабов, начиная с VIII века, так называемой Испанской маркой и оставаясь независимой от основной части полуострова, не испытала на себе сильного воздействия исламской изобразительной традиции и сохраняла тесные культурные, политические и экономические контакты с французскими, итальянскими и византийскими землями, благодаря чему Каталония стремительнее других областей Испании, находившихся в изоляции, развивала собственную уникальную национальную школу живописи, где внешние влияния гармонично сливались с местными традициями. Учитывая долгую и турбулентную историю живописной школы этого региона, неудивительно, что именно каталонские земли стали благодатной почвой для принятия, адаптации и демонстрации основных тенденций и стилистических черт готического искусства, которые именно отсюда пустили свои корни по всей Испании.

Линейная готика (gótico lineal) — период, когда живопись каталонских земель была наиболее открыта к внешним влияниям: в это время активно укреплялись связи с Северной Европой, через которую в Каталонию проникали наиболее устойчивые готические стилистические черты, а также с окситанскими землями, Арагоном и Наваррой. Линейная готика демонстрирует нам богатую, разнообразную художественную реальность, которая охватывает большую часть XIII века и даже простирается на первые десятилетия XIV века. Несмотря на определенную преемственность, временной интервал, отведенный линейной готике, позволяет нам выделить несколько подэтапов: ранняя линейная готика XIII века, связанная с постепенным отказом от византийских формул и отмеченная обращением к исторической тематике в выборе сюжетов; и более поздний период (вторая линейная готика), который примерно после 1300 года колебался между куртуазной эстетикой, очень характерной для северной готики, а также стремлением к объемности фигур и созданию новых концепций пространства с сопутствующим совершенствованием предшествующих живописных техник, свойственных итальянским образцам [Rosa Alcoy (coord.), 2005]. Каталония продолжала поддерживать диалог с южным миром, но именно северные веяния наиболее ярко выразились в живописи 1300-х годов.

Готическое искусство XIV века изобилует разнообразием памятников и живописных экспериментов мастеров, что выразилось во всех формах живописи, особенно в настенных росписях, которые заполняли практически все архитектурное пространство внутри церкви, но постепенно были вытеснены большими алтарными картинами. Интересно, что именно королевские заказы оказали наибольшее влияние на сложение нового готического стиля в этом регионе. Во время правления короля Арагона и Валенсии Хайме II Справедливого (1291–1327), который состоял в браке с Бланкой Анжуйской, на территорию каталонских земель через Францию и Англию начали проникать некоторые северные традиции. Нельзя не отметить, что эти пришедшие извне представления неизбежно были быстро адаптированы к средиземноморскому художественному контексту ввиду очевидной конкуренции этих

Ил. 2
Росписи церкви Сант-Думенек де Пучсерда. 1330–1340. Жирона, Каталония

тенденций с продолжавшими проникать сюда итальянскими и византийскими образцами. Так, эти традиции проявились, например, во фрагментарно сохранившихся росписях в церкви Сант-Думенек де Пучсерда, содержащих как житийные сцены, посвященные наиболее почитаемым средневековым святым (Святому Петру-Мученику или Святому Бонавентуре), так и светские, орнаментальные и архитектурные мотивы (Ил. 2). Связь с Лангедоком и Провансом проявляется в великолепных витражах в восточной части кафедрального собора Барселоны, которые были выполнены во времена епископа Понса де Гуальбы (1303–1334) и демонстрируют поразительное сходство с искусством Тулузы.

Примерно после 1300 года Майорка и Каталония стали еще более восприимчивы к влиянию итальянских образцов. Так, например, на Майорке есть выдающийся памятник алтарной живописи, связанный с монастырем Санта-Клара и посвященный Страстям Христовым и францисканским темам: эта работа имеет римские стилистические корни, напоминающие среди прочего некоторые фрески верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи. Таким образом, линейная готика представляет собой уникальный период в искусстве Пиренейского полуострова, который характеризуется разнообразными художественными экспериментами, часто приводящими к стилистической или иконографической «гибридизации». Поэтому мы не можем не упомянуть все многообразие стилистических направлений в итальянской живописи, включая тенденции, альтернативные открытиям Джотто и его коллег, которые проявились в традиционном искусстве школ Чимабуэ, Меммо ди Филиппуччо и Дуччо ди Буонинсенья [Rosa Alcoy, 2007, pp. 658–676]. Это, должно быть, одна из причин, по которой традиции Джотто пришли сюда поздно и завоевали каталонские земли, как мы увидим, лишь в третьем десятилетии XIV века.

Стилистическим и иконографическим богатством были также отмечены памятники книжной миниатюры. Так, например, еврейский текст «Золотой Агады» из собрания Британской библиотеки был богато проиллюстрирован выдающимися миниатюристами линейной и итальянизирующей готики (Ил. 3). Эта рукопись представляет собой свод дворянских и королевских кодексов, включая книгу, написанную по заказу семьи Монткада, которая стала собственностью города Лерида и сейчас хранится в его ратуше. Также стоит упомянуть богатый образец рукописного текста (4670A, BNF), где представлены три значительные работы миниатюристов, одна из которых связана с главным автором «Золотой Агады».

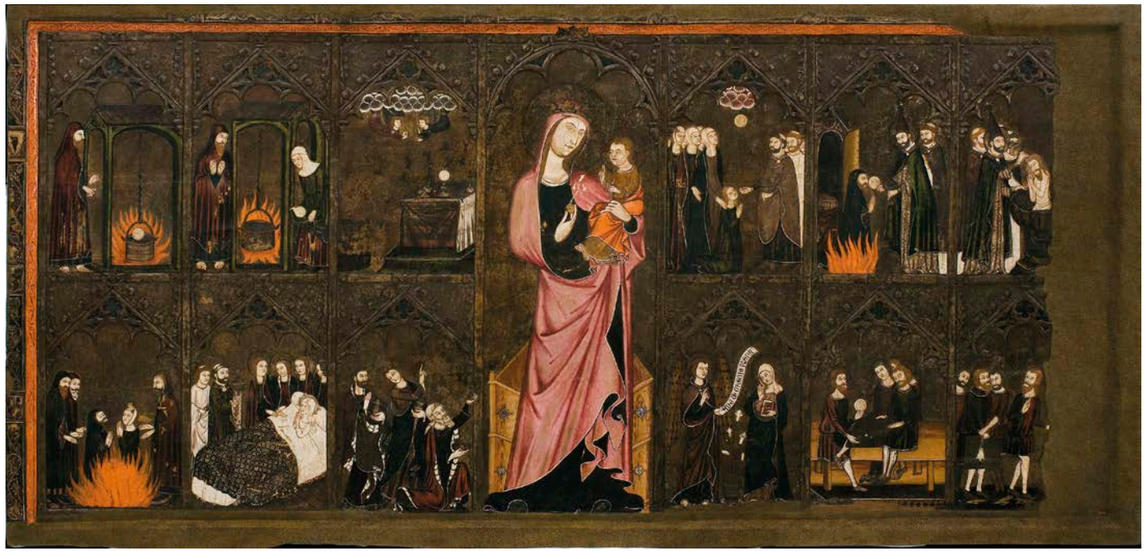
В этом контексте важно отметить мастерскую линейной готики семьи Монткада из Лериды, отличающуюся оригинальным стилем, характеризующуюся деликатным, тонким рисунком и интересом к маргиналиям. В 1330-х и 1340-х годах новая итальянская культура оказала влияние на заказы семьи, а также на миниатюры других великих рукописей юридического характера, таких как Llibre verd de Barcelona и Gratium's Decretum. Не следует забывать, что Элисенда Монткадская вышла замуж за короля Арагона Хайме II и во время своего вдовства возглавила монастырь Клариссан

Ил. 3
Золотая Агада, fol. 14v. XIV в. Британская национальная библиотека, Лондон

в Педральбесе, основанный в 1326 году. Этот монастырь является ключевой точкой отсчета для понимания развития итальянизирующей готической живописи.

Несколько алтарей, которые можно датировать первой четвертью XIV века, невелики по размеру, как, например, алтарь из Сан-Жауме-де-Фронтанья или алтарь Санта-Маргарита в Вилоби-д'Оньяре, который на самом деле был создан для кафедрального собора Жироны. Не стоит и умалять важность монументальной живописи на протяжении всего этого периода, что можно отчетливо увидеть в церкви Сеу-Велья или Старом кафедральном соборе Лериды и кафедральном соборе Таррагоны, или в таких городах, как Валенсия, Перпиньян, Пучсерда, Арбос или Терраса, а также во дворцах и монастырях Барселонского графства. Некоторые памятники живописи на дереве, в частности, Епископское кресло из Сиксены (Епархиальный музей Лериды), также напоминают нам о разнообразии мастерских, что в данном случае указывает на некоторое влияние каталонской монументальной живописи. Два фрагмента алтаря из капеллы Тела Христова церкви Санта-Мария Вальбона-де-ле-Монж (Ил. 4–5), которые могут быть датированы периодом после 1330-х годов, являются результатом органичного слияния черт линейной готики с богатой итало-византийской художественной традицией, имеющей тосканские корни. Она была хорошо известна на Майорке и, вполне вероятно, также в Валенсии [Rosa Alcoy, 2007, pp. 658–676]. Эта же традиция, например, выражена в витражах в главных кафедральных соборах Каталонии (Барселоны, Жироны, Таррагоны), а также в росписях капеллы Онзе Миль Верджес в кафедральном соборе Таррагоны, посвященной истории святой Урсулы и одиннадцати тысяч праведных дев.

Традиция, которая имеет наибольшую стилистическую близость с пизанскими и сиенскими образцами и которой была не чужда связь с франко-фламандской живописью, наиболее ярко представлена на Майорке. Новая традиция, отмеченная сильным влиянием итальянского искусства, утвердилась на острове благодаря произведениям, созданным так называемым Mestre dels Privilegis («Мастером привилегий»). Этим названием характеризуют широкий круг анонимных мастеров, которые работали на Майорке в XIV веке. Несмотря на то что мы знаем имена отдельных художников, условно входящих в круг «Мастера привилегий», таких как Жуан Льоэрт, следует отметить, что этот художественный круг охватывает большое количество памятников Майорки (включая витражи, монументальные росписи, алтарную живопись, иллюминированные рукописи и т. д.), авторство которых все еще достоверно не установлено [Tina Sabater, 2009, pp. 355–364]. Этот стиль, представленный алтарями Санта-Эулалия (Ил. 6) и Санта-Китерия (Ил. 7) в кафедральном соборе Майорки, предположительно, отражал основные тенденции земель континентальной части каталонской короны, как мы можем видеть на некоторых фрагментах росписей из собора Нарбонны, а также, предположительно, из Перпиньяна и Монпелье. Произведениям после 1300 года, будь то фрески или расписные потолочные балки, должно быть, предшествовали живописные памятники как на религиозные, так и на



Ил. 4
Ретабль Тела Христова. Ок. 1335–1345. 108,8×222×8,7. Национальный музей каталонского искусства, Барселона

Ил. 5
Фронталь Тела Христова. Ок. 1335–1345. 106,5×223,2×9,3. Национальный музей каталонского искусства, Барселона

светские сюжеты, подобные тем, что были созданы в Барселоне кругом мастеров, который носил обобщающее название «Мастер завоевания Майорки» (Mestre de la Conquesta de Mallorca) [Mònica Maspoch, 2013].

В этот новый период политика каталонской короны в Средиземноморье способствовала обновлению изобразительного языка, основанному на прямом диалоге с итальянскими центрами. Майорка, Сардиния и Сицилия — все они служили мостами, укреплявшими традиционные художественные связи с итальянским миром или создававшими новые, особенно с Пизой и Неаполем. На поздних стадиях развития линейной готики произведения этого направления сосуществовали с произведениями, вдохновленными искусством Джотто и других итальянских художников, которым двор содействовал своими заказами. Феррер Басса, пожалуй, главная фигура в каталонском искусстве, послужившая своеобразным посредником в соединении старой традиции линейной готики и новых итальянских художественных приемов. В его окружении были и другие значимые художники, которые либо действовали параллельно и независимо, такие как Местре де л'Эскрива (мастер-переписчик) из Лериды, либо были тесно связаны с его мастерской, что приводит нас к таким художникам, как Арнау Басса, псевдо-Ферреру Басса, и Местре де Балтимор (Мастеру Балтимора) [Rosa Alcoy, 2003, pp. 107–127]. Определить границы художественных манер всех этих мастеров непросто, и до сих пор существуют различные теории относительно достоверности факта их бытия, а также точного круга памятников, приписываемых их авторству. Тем не менее мы можем утверждать, что Феррер Басса был главным каталонским джоттеском, привнесшим наследие Джотто на Пиренейский полуостров после своего путешествия в Италию. Вплоть до своей смерти в середине XIV века художник принимал многочисленные заказы от королей Альфонсо IV Милостивого и Педро IV Церемонного. Он был автором иллюстраций многочисленных рукописей (Большая Кентерберийская псалтирь, Часослов Марии Наваррской), а также росписей ключевых алтарей, которые были представлены в дворцовых капеллах Барселоны, Майорки, Перпиньяна, Лериды и Сарагосы. Безусловно, не стоит исключать того факта, что над созданием как алтарных преград, так и иллюминированных рукописей трудился не один мастер, а авторство стоит приписывать в целом мастерской Феррера Басса, но с точки зрения стиля, на наш взгляд, все же справедливо говорить о едином круге живописцев, подчиненных одному ведущему мастеру.

Среди скудных остатков алтарей, выполненных по королевским заказам, сохранились некоторые фрагменты, представленные в Лиссабоне и на Майорке и, предположительно, являвшиеся частью главного алтаря в капелле Святой Анны в королевском дворце Альмудайна на Майорке (Ил. 8). Именно эти памятники живописи стали краеугольным камнем в научном дискурсе, касаемом этой мастерской и ее круга. Должно быть, эти разрозненные фрагменты были частью большого алтаря, сегодня частично разрушенного, который Басса оставил незаконченным после своей смерти и который затем был завершен в мастерской Рамона Десторрентса (1358).

Ил. 6
Алтарь Святой Эулалии. Ок. 1350. Кафедральный собор, Ла Пальма-де-Майорка

На самом деле на протяжении многих лет это произведение ошибочно приписывалось авторству Рамона Десторрентса, что серьезно затрудняло также атрибуцию другого памятника круга Басса — алтаря Святого Марка (церковь Санта-Мария-де-Манреса) кисти сына мастера, Арнау Басса. По мнению каталонского искусствоведа Жузепа Гудиола, алтарь Святого Марка тоже необходимо приписывать авторству Десторрентса. Несмотря на то что было доказано (на основании обнаруженного архивного документа, датированного 1346 годом), что алтарь, находящийся сегодня в Манресе, был заказан барселонскими сапожниками сыну Феррера Басса и предназначался для часовни сапожников в кафедральном соборе Барселоны, на наш взгляд, стилистическая связь с королевским заказом во дворце Альмудайна ясно демонстрирует, что участие руки Басса в создании алтарного образа на Майорке было значительным [Rosa Alcoy, 2000]. Высокий уровень качества майорского алтаря демонстрирует непревзойденный талант мастера Феррера Басса, а также убеждает в том, что сын художника Арнау наследовал мастерскую своего отца и снискал в ней славу превосходного мастера алтарной живописи, руководя созданием алтаря Святого Марка.

Однако на протяжении многих лет единственной документально подтвержденной работой Феррера Басса оставался цикл росписей в капелле Святого Михаила в Педральбесе, впервые заказанный в 1343 году, но завершенный лишь в 1346 году [Rosa Alcoy, 2010, pp. 81–94]. Художественные особенности этих памятников монументальной живописи, созданных уже в конце карьеры художника, заставили некоторых искусствоведов отказаться от стилистических ассоциаций этих росписей с иллюминированными рукописями, созданными этой же мастерской, ведь с ними не было установлено ни одного ясного соответствия, даже хронологического [Millard Meiss, 1941, pp. 45–87]. К счастью, открытия, сделанные за последние несколько десятилетий, позволили нам пересмотреть эту точку зрения и включить работы Басса в широкий и разнообразный круг памятников, создаваемых в динамично развивающейся мастерской. Существует явная связь между росписями и алтарем, изображающим коронацию в Бельпуче, — произведением, имеющим итальянские аналоги и известным сегодня только по черно-белым фотографиям. Несмотря на то что алтарь со сценой коронации был создан неизвестным мастером, его можно рассматривать как ключевое произведение в перечне работ, приписываемых авторству Феррера Басса, вместе с его миниатюрами в Великой Кентерберийской псалтири или в Часослове Марии Наваррской в дополнение к сильно поврежденному алтарю Святого Павла, который, вероятно, был создан по заказу семьи Монткада, и нескольким другим произведениям, дошедшим до наших дней лишь фрагментарно.

Анализ творческого пути и манеры Феррера Басса приводит нас к основным итальянским школам, в первую очередь к тосканской. Не стоит опускать и тот факт, что стилистическое сходство с коронационным алтарем из Бельпуча привело к тому, что некоторые урбинские живописные памятники стали приписывать авторству Басса. Также важно отметить, что Джотто и его

Ил. 7
Алтарь Святой Китерии. Ок. 1351. Музей Майорки, Ла Пальма-де-Майорка

коллеги активно работали в Неаполе примерно в 1328–1332 годах, как раз в тот момент, когда Басса совершил свою поездку в Италию [D. Thiébaut (ed), 2013, pp. 176–215]. Школа, которую мы условно называем школой Басса, создала яркий, узнаваемый образ каталонской живописи второй четверти XIV века. Такие работы, как алтарь Святого Иакова в монастыре Жонкерес в Барселоне (Епархиальный музей Барселоны), или алтарь Святого Марка, или Святого Аниана, или алтарь Святой Анны с Богоматерью и младенцем из дворца Альмудайны (Национальный музей старинного искусства в Лиссабоне), дают нам представление о ключевых художественных образцах готического искусства, которые ценились наиболее высоко и которым подражали более поздние мастерские. Каталонский триптих, выполненный мастером из Балтимора, свидетельствует о том, что мастер, стилистически близкий мастерской Басса, вероятно, работал над завершением главного алтаря в церкви Санта-Мария-де-Поблет — великолепной работой, фрагменты которой сегодня хранятся в Национальном музее каталонского искусства в Барселоне (Национальный музей искусства Каталонии) и в Художественном музее Фогга в Кембридже. Этот проект, в свою очередь, должно быть, повлиял на декорацию знаменитого королевского пантеона, заказанную Педро IV Церемонным в XIV веке.

Смерть Феррера и Арнау Басса, вероятно, из-за бубонной чумы оставила серьезный пробел в истории каталонской готической живописи, который в первую очередь повлиял на развитие придворной живописи. Тем не менее фамилия Басса создала собственную школу и оставила после себя несколько активных учеников и последователей, что не позволяет нам говорить о радикальной приостановке этой традиции. Черная смерть 1348 года оказала сильное влияние на Европу и европейское искусство в целом. Помимо трагической кончины ведущих мастеров следует также отметить, что в связи с этими страшными событиями некоторые художественные тенденции пошли на спад, а новые взгляды на окружающую действительность стали неизбежно утверждаться. Так, например, охватившие умы художников предшествующего периода живописные эксперименты с пространством были прерваны, а им на смену пришла новая тенденция создавать более синтетические, абстрактные сцены, композиционно собранные таким образом, чтобы их суть быстро и ясно доходила до широкой публики [Millard Meiss, 1941, pp. 45–87]. Этот процесс ни в коем случае не отразился на сложности иконографических программ, позволявших разнообразить и усилить богослужение, но значительно расширил круг почитаемых святых. Этот путь не был лишен исключений, и тем не менее он придал большую насыщенность литургической и символической составляющей произведений за счет усилившихся повествовательных аспектов и накопленного визуального опыта в области репрезентации сакральных образов.

Мастерская Рамона Десторрентса продолжила работу с того места, на котором остановилась мастерская Басса, и мы уже знаем, что ей было поручено завершить несколько королевских алтарей. Десторрентс — мастер, сведущий во всех областях живописи, в связи с чем его творчество сложно

Ил. 8
Феррер и Арнау Басса. Алтарь Святой Анны. 1340–1358. Национальный музей старинного искусства, Лиссабон

отнести лишь к одному направлению [Rosa Alcoy, 2000, pp. 10–149], а его изобразительный язык, как правило, напоминал художественный язык первого поколения фамилии Серра, учитывая, что Пере де Серра действительно был подмастерьем в его мастерской между 1357 и 1360 годами. Бесспорно его участие в создании алтарного образа Альмудайны, хранящегося в соборе Барселоны, — пределлы или панели, посвященной святому Онуфрию. Возможно, работа была начата в мастерской Басса, однако закончена уже в мастерской Десторрентса вместе с несколькими богато иллюминированными рукописями, такими как «Бревиарий любви» из Лондона, и некоторым миниатюрам из Нарбонского понтификала. Это ключевые факторы, связывающие его работы с кругом памятников так называемого Местре де Рубио (Мастер Рубио). Он был автором большого алтаря, изображающего сцену Коронования Девы Марии из церкви Маре-де-Деу-де-Санта-Мария-ин-Рубио (Ил. 9). Живопись Десторрентса и его круга формирует оригинальный стилистический портрет мастерской, который отличался от стиля Серра и при этом сохранял преемственность с принципами школы Басса, положенных в основу национальной художественной традиции. Однако мастерская Десторрентса также демонстрирует проблески некоторой стилистической близости с Авиньоном и растущее влияние на каталонскую готическую традицию французских течений [Francesc Ruiz i Quesada, 2011, pp. 71–106]. В его работах мы не можем не отметить влияние мастера Маттео Джованнетти из Авиньона, а также блестящей школы художников и миниатюристов Парижа.

Придворная среда, должно быть, стала одним из вдохновляющих факторов для семьи Серра, когда они привели младшего брата, Пере, в мастерскую королевского художника Рамона Десторрентса. История создания мастерской, которая сформировалась вокруг Франческа Серра (1350–1361), остается не до конца ясной. Достоверно известен тот факт, что мастерская Франческа Серра могла принять заказ от Энрике де Трастамара, незаконнорожденного брата Педро I Кастильского, что сняло нагрузку на мастерскую Десторрентса и позволило им сосредоточить внимание на заказах для Педро IV Церемонного. Несмотря на отдельные эпизодические контакты с арагонской и каталонской коронами, в конечном итоге творчество мастерской Серра не было сосредоточено вокруг двора: работа этой мастерской, напротив, была более тесно связана с созданием алтарных образов для городских соборов, приходских церквей и монастырей [Rosa Alcoy, 1999–2000, pp. 21–54]. Жауме Серра (1358–1390) и Пере Серра (1357–1406 / 1358–1396) были самыми известными братьями, чьи личные достижения можно установить на основе обширных документальных записей. Алтарь Воскресения в Сант-Сепулькре в Сарагосе (1381) кисти Жауме, а также алтари с изображением Святого Духа и святых Бернарда и Варфоломея в Манресе кисти Пере (1394–1395) [Joaquin Yarza, 1993] позволяют нам оценить личный вклад этих художников в искусство последующей эпохи, уже выходящей за рамки работы мастерской. Алтарные образы, подобные тем, что находятся в монастыре Сиксена, посвященные святому

Ил. 9
Алтарь Коронования Девы Марии. Вт. четв. XIV в.
Церковь Санта-Мария дель Рубио

Стефану в Кастельяр-дель-Вальес и Гуальтере (Ил. 10), а также произведения, подобные тем, что были созданы для Тортосы, Сан-Кугат-дель-Вальес, Абелья-де-ла-Конка, Сан-Льоренс-де-Моруньс и, опять же, Сан-Сепулькре в Сарагосе, отмечены влиянием этой же мастерской. К той же традиции относится обширный круг памятников, к которому следует добавить ряд важных фрагментов произведений алтарной живописи, хранящихся сегодня в различных музеях и коллекциях, таких как панель из Палермо, Сиракуз и алтарь Благовещения Пресвятой Богородицы из Пинакотеки Брера в Милане, образ Христа и Девы Марии, найденный в Курульада (Музей епархии и Комаркаль-де-Сольсона), и алтарь, на котором представлен Христос перед Понтием Пилатом, хранящийся в Музее Вика, а также другие памятники алтарной живописи из собрания Музея Марисель в Ситжесе. Мы можем реконструировать историю развития этой художественной школы на основании достаточно большого количества произведений этого периода, которые свидетельствуют о стилистической последовательности и художественных амбициях этого периода.

Серра были не единственными выдающимися мастерами в Барселоне XIV века. Мы также должны упомянуть арагонского мастера Пере де Вальдебрига, предполагаемого автора алтаря Вознесения Господня или алтаря Святого Гавриила в кафедральном соборе Барселоны, который иногда приписывается Луису Боррасса. У Пере Вальдебрига, как известно, была мастерская в Барселоне, он стал заметным на каталонской художественной сцене после 1368 года и оставался активным вплоть до 1406 года. Его живопись, сформировавшаяся благодаря методам, противоположным школе Серра, распространилась до Льейды и Арагона и вновь заставила нас обратить внимание на влияние итальянских центров живописи, где без особых усилий происходило мягкое сближение с ранней интернациональной готикой, что также фрагментарно отразилось и в произведениях Пере Серра. В то время как рос спрос и, как следствие, повышалось количество создаваемых работ, выполненных в соответствии со схемами итальянского искусства XIV века, отец Николау (1390–1408) стал одним из основоположников новой школы живописи, культивируемой в Валенсии. Город обрел статус главного центра создания алтарных произведений [Matilde Miquel Juan, 2008], где собирались мастера разных направлений и происхождения, в том числе флорентиец-джоттеск Герардо Старнина и немецко-фламандский художник Марсал де Сакс, или Сас, стиль которого отличался экспрессивностью, смелостью в своих подходах и мастерством исполнения [Matilde Miquel Juan, 2011, pp. 191–213]. К ним присоединились также Жауме Матеу, племянник отца Николау, Гонсал Перис и Гонсал Перис Саррия, Микель Альканьис и Геро Дженер. Их уникальные изобразительные языки, наводящие на мысль о фантастических мирах, тем не менее были ограничены сюжетами, связанными с религиозным догматом и требованиями времени. Творческие манеры этих мастеров соединялись с плотно укоренившимися итальянскими традициями и эстетикой, соответствовавшей духу франко-фламандских и германских дворов [Ximo Company, 2007].

Ил. 10
Жауме Серра. Алтарь Святого Стефана. Ок. 1385. Национальный музей каталонского искусства, Барселона

Интернациональная готика породила новые самобытные живописные течения, которые были представлены различными мастерскими каталонско-арагонской короны в рамках достаточно продуктивного художественного диалога, который происходил как на континенте, так и на островах. Как ни парадоксально, учитывая распространение довольно большого числа местных мастерских, но именно период интернациональной готики является эпохой наибольшего единения между различными школами в каталоноязычных странах. Это чувство возникло на фоне увеличения количества контактов с западноевропейскими традициями живописи. Например, легко проследить обмен художественными идеями между миниатюристами из Валенсии и Барселоны с одной стороны и итальянскими мастерами с другой, что подтверждает знание валенсийскими и барселонскими художниками памятников итальянской алтарной живописи. После трагических событий Черной смерти (1348–1350) интернациональная готика также активизировала тесное сотрудничество между художниками и привела к формированию в истории искусства периода, известного своими блестящими, впечатляющими памятниками, которые привели к сложению алтарного образа как некоего символического ядра церковного пространства, соединившего в себе различные виды искусств: живопись, скульптуру, церковную утварь и т. д. Эти алтарные образы, безусловно, игравшие ключевую роль в позднесредневековой мессе, вышли на первый план как наиболее востребованные произведения в готической живописи. Однако мы не должны забывать и о других видах искусства, с новой силой зазвучавших в период поздней готики, к которым относятся эмаль, витраж, текстиль и т. д. [Núria de Dalmases (ed.), 2008].

Начиная с последних десятилетий XIV века, наблюдалось интенсивное развитие местных школ живописи, имевших большое художественное значение [Rosa Alcoy, pp. 139–205]. После 1400 года некоторые из крупнейших мастерских Барселоны и Валенсии сильно укрепили свои позиции в рамках нового течения и даже сумели заявить о себе по всей стране. Никола де Мария и его мастерская поспособствовали стремительному обновлению художественных традиций барселонской школы, а затем распространили свои идеи на другие области по всей Каталонии. Несмотря на то что Барселона не утратила своего значения как художественный центр, тем не менее она потеряла гегемонию в период, когда Валенсия стала эпицентром готической живописи. Параллельно развивались и другие художественные мастерские, которые принимали значимые заказы в архиепископстве Таррагоны или епископствах Лериды, Жироны, Тортосы, Кастельона, Перпиньяна, Эльны и городов Майорки. В каждой области были свои крупные мастера и мастерские, которые взаимодействовали друг с другом и постоянно расширялись. В то время как клан Боррасса продолжал активно действовать в Жироне, в Лериде в это время была сформирована школа, в которую входили две ключевые фигуры — Пере Тейшидор и Жауме Феррер [Isidro Puig, 1999, pp. 91–108].

Луис Боррасса прибыл в Барселону из Жироны в 1480-х годах, в разгар второго периода итальянизации [Francesc Ruiz i Quesada, 1998]. Он оставил

Ил. 11
Луис Боррасса. Алтарь Святой Клары. 1414–1415. Епископальный музей, Вик

после себя семейную мастерскую, которая продолжала функционировать в Жироне до конца интернациональной готики. Первый этап деятельности Луиса, возможно, заполнил пустоту, образовавшуюся после ухода Рамона Десторрентса и Льоренса Сарагосы, хотя мастерская Серра все еще продолжала полноценно работать. Первый из семьи Боррасса известен благодаря алтарным образам в муниципалитете Вилафранка дель Пенедес. Он получал заказы от монарших орденов, пользующихся благосклонностью монарших особ. К этому времени относится алтарный образ Девы Марии и святого Георгия в монастыре Сан-Франсеск в Вилафранке, который способствовал налаживанию контактов с Майоркой. Самые известные произведения барселонской мастерской относятся к периоду 1400-х годов и представлены в первую очередь большими житийными алтарями со сложной иконографией. Одним из наиболее хорошо сохранившихся является алтарь Святой Клары в Вике (Ил. 11). Мы должны отметить пределлу алтаря, созданного для церкви Сант-Доменек в Манресе, и алтарный образ Святого Петра в Террасе, а также серию работ художника для епархий Барселоны, Жироны и Таррагоны. Луис Боррасса, искусный колорист, выделялся как талантливый живописец, сочетавший в себе солидное итальянское наследие со свежими идеями, характерными для искусства 1400-х годов.

Барселона была пристанищем и других мастерских, в том числе принадлежащей Жуану Матесу — художнику, который балансировал между придворным богатством и элегантным мистицизмом, что можно проследить в некоторых дворянских заказах и в произведениях, созданных для кафедральных соборов Барселоны и Уэски [M. Carmen Lacarra, 2001, pp. 285–295]. Жауме Кабрера был немного более традиционен, но перечень созданных им работ обширен и служит доказательством его успеха [Marta Piñol, 2011]. В Таррагоне художественное ядро, состоящее из окружения Матеу и Паскуаля Ортонеда и их семейного клана, представлено многочисленными богородичными алтарями, в том числе большим алтарем в капелле замка Соливелла и алтарной преградой, хранящейся в Кабассере [Francesc Ruiz Quesada, 2013, pp. 2–44]. Искусство, созданное после 1425–1430 годов, которое называют второй интернациональной готикой, было представлено совершенно иными художниками в каталоноязычных странах, нежели в первые годы существования этого стиля. Бернат Марторелль и Жуан Антиго выделяются в эти новые времена как главные действующие лица изменившегося интернационального течения, и, несмотря на превосходство некоторых художников, они не всегда могли повторить великие достижения, накопленные за десятилетия, предшествовавшие 1400 году. В Валенсии это кажется более очевидным, чем в Барселоне, что может быть объяснено давлением, оказываемым новыми образцами, вдохновленными художественными экспериментами фламандской школы, которые получили широкую славу в Валенсии, а затем массово распространились по всему полуострову.

Итак, готическое искусство каталоноязычных земель представляет собой уникальную школу средневековой живописи, которая тем не менее не была изолирована от внешних воздействий. Через стилистический анализ

творчества ключевых персоналий этого искусства ясно прослеживается влияние итальянской и французской придворной живописи. Сливаясь с местными традициями, основанными на прочном фундаменте искусства каталонских фронталей, книжной миниатюры и монументальной живописи романского периода, на территории, находящейся под властью каталонских правителей, была сформирована самостоятельная, независимая и комплексная художественная традиция, отражавшая как пути развития готического искусства в Италии и Франции в целом, так и характерные особенности искусства Пиренейского полуострова в частности. Попытка вписать каталонское готическое искусство в общеевропейский контекст позднего Средневековья позволила представить эту школу как равноценное, но при этом самобытное художественное явление.

Библиография

Alcoy, R. (1998). *La pintura gòtica catalana* // La pintura antiga i medieval a Catalunya. Vol. VIII. Edicions Isard, Barcelona. «Art de Catalunya». Pp. 136–348.

Alcoy, R. (2000). *El retaule de Santa Anna de la capella del castell reial de Mallorca i els seus mestres. Dels Bassa a Ramon Destorrents.* J. J. De Olañeta, Palma.

Alcoy, R. (2000). *La illustració de manuscrits a Catalunya* // Arts del Llibre. Manuscrits, gravats, cartellls. Barcelona. Pp. 10–149.

Alcoy, R. (2003). *Ferrer Bassa allo specchio* // Arte Medievale: Rome, 2, 1. Pp. 107–127.

Alcoy, R. (2005). *Pere de Valldebriga o el pintor dels àngels* // Rosa Alcoy (coord.). Pintura I, De l'inici a l'italianisme. Pp. 296–304.

Alcoy, R. (2007). *Impressioni bizantine nella pittura catalana del XIV secolo* // Medioevo Mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam dal Tardoantico al secolo XII. VII Convegno Internazionale di Studi. Parma, Milan. Pp. 658–676.

Alcoy, R. (2007). *Talleres y dinámicas de la pintura del gótico internacional en Cataluña* // La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares. coord. por María del Carmen Lacarra Ducay, Zaragoza. Pp. 139–205.

Alcoy, R. (2010). *Clarisse, monarchia e mondo francescano, nella capella di sant Michele, nel monastero di Pedralbes, e oltre.* Ikon (Rijeka, Croatia). Vol. 3. Pp. 81–94.

Alcoy, R. (2014). *L'evolució estilística del vitrall medieval a Catalunya* // Corpus Vitrearum Medii Aevi de Catalunya. Vol. VI. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.

Alcoy, R. (coord.) (2005). *Pintura I. De l'inici a l'italianisme* // L'art gòtic a Catalunya. Enciclopèdia Catalana, Barcelona.

Company, X. (2007). *La época dorada de la pintura valenciana (siglos XV y XVI).* Generalitat Valenciana, Valencia.

Dalmases, N. (ed.) (2008). *Arts de l'objecte* // L'Art gòtic a Catalunya, Síntesi general. Índexs generals, Barcelona. Pp. 195–207.

Isidro, Puig (1999). *El retaule dels Sants Joans del convent de Sant Francesc de Montblanc. Noves consideracions sobre el pintor Pere Teixidor* // Aplec de Treballs (Montblanc). No. 17. Pp. 91–108.

Lacarra, C. M. (2001). *Una obra del pintor Joan Mates (1391–1431) en el Museo Diocesano de Huesca* // Artigrama. No. 16. Pp. 285–295.

Maspoch, M. (2003). *Els embigats medievals i l'arquitectura domèstica barcelonina: tipologies estructurals i programes pictòrics.* Universitat de Barcelona: Barcelona.

Meiss, M. (1941). *Italian Style in Catalonia and a Fourteenth Century Catalan Workshop* // The Journal of the Walters Art Gallery (Baltimore). Vol. 4. Pp. 45–87.

Miquel Juan, M. (2008). *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional.* Universitat de València, Valencia.

Miquel Juan, M. (2011). *El gótico internacional en la ciudad de Valencia, el retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma* // Goya, Revista de arte. No. 336. Pp. 191–213.

Pagès, M. (2012). *Un saltiri de Guillem II per a Monreale? Sobre els orígens del Saltiri anglocatalà de París* // Miscel·lània Litúrgica Catalana. No XX. Pp. 287–308.

Piñol, M. (2011). *L'obra de Jaume Cabrera.* Master's thesis, Universitat de Barcelona, Barcelona.

Ruiz i Quesada, F. (1998). *Lluís Borrassà i el seu taller.* Doctoral thesis. Departament d'Història del'Art, Universitat de Barcelona.

Ruiz i Quesada, F. (2011). *Els primers Trastàmares. La legitimació mariana d'un llinatge* // M. Rosa Terés (dir.). Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatrecents. Cossetània, Valls. Pp. 71–106.

Ruiz Quesada, F. (2013). *Revisió del catàleg artístic dels Ortoneda, a partir d'un retaule de Cabra* // Retrotabulum. Estudis d'art medieval. No. 19. Pp. 2–44.

Sabater, T. (2009). *Decoración medieval en la catedral de Mallorca. Las pinturas murales de la antigua capilla de San Pedro* // Hortus artium medievalium, Zagreb-Monovux-Croatia. Pp. 355–364.

Thiébaut, D. (ed). (2003). *Giotto e compagni.* Musée du Louvre, Paris. Pp. 176–215.

Yarza, J. (1993). *Retaules gòtics de la seu de Manres*a. Angle, Manresa.

Список иллюстраций

Ил. 1. Феррер Басса. Большая Кентерберийская псалтирь. 1330–1340-е. Fol. 144v. Lat.8846. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Ferrer_Bassa_Saltiri_Anglocatala_3052.JPG (дата обращения: 13.03.2025)

Ил. 2. Росписи церкви Сант- Думенек де Пучсерда. 1330–1340. Жирона, Каталония. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Interior_of_Esgl%C3%A9sia_de_Sant_Dom%C3%A8nech_de_Puigcerd%C3%A0#/media/File:Interior_de_Sant_Dom%C3%A8nec_de_Puigcerd%C3%A0_07.jpg (дата обращения: 13.03.2025)

Ил. 3. Золотая Агада, fol. 14v, XIV в. Add MS 27210. Британская национальная библиотека, Лондон. Источник изображения — URL: *https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Exodus_golden_haggadah.jpg* (дата обращения: 28.10.2025)

Ил. 4. Ретабль Тела Христова. Ок. 1335–1345. 108,8×222×8,7. Национальный музей каталонского искусства, Барселона. Источник изображения — URL: https://www.museunacional.cat/es/colleccio/retablo-del-corpus-christi/maestro-de-vallbona-de-les-monges-guillem-seguer/009920–000 (дата обращения: 28.01.2025)

Ил. 5. Фронталь Тела Христова. Ок. 1335–1345. 106,5×223,2×9,3. Национальный музей каталонского искусства, Барселона. Источник изображения — URL: https://www.museunacional.cat/es/colleccio/frontal-del-corpus-christi/maestro-de-vallbona-de-les-monges-guillem-seguer/009919–000 (дата обращения: 28.01.2025)

Ил. 6. Алтарь Святой Эулалии. Ок. 1350. Кафедральный собор, Ла Пальма-де-Майорка. Источник изображения — URL: *https://www.christianiconography.info/spain2005/eulaliaMallorca.html* (дата обращения: 28.01.25)

Ил. 7. Алтарь Святой Китерии. Ок. 1351. Музей Майорки, Ла Пальма-де-Майорка. Источник изображения — URL: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Museu_de_Mallorca._Retaule_de_Santa_Quit%C3%A8ria.jpg (дата обращения: 13.03.2025)

Ил. 8. Феррер и Арнау Басса. Алтарь Святой Анны. 1340–1358. Национальный музей старинного искусства, Лиссабон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Arnau_Bassa_e_Ramon_Destorrents_-_Santa_Ana_ensinando_a_Virgem_a_ler.jpg (дата обращения: 28.01.25)

Ил. 9. Алтарь Коронования Девы Марии. Вт. четв. XIV в. Церковь Санта-Мария дель Рубио. Источник изображения — URL: https://ca.m.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Interior_de_l%27esgl%C3%A9sia_de_Santa_Maria_de_Rubi%C3%B3.jpg (дата обращения: 13.03.2025)

Ил. 10. Жауме Серра. Алтарь Святого Стефана. Ок. 1385. Национальный музей каталонского искусства, Барселона. Источник изображения — URL: https://www.museunacional.cat/en/colleccio/altarpiece-saint-stephen/jaume-serra/003947-cjt (дата обращения: 28.01.2025)

Ил. 11. Луис Боррасса. Алтарь Святой Клары. 1414–1415. Епископальный музей, Вик. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Borrassa_retaule_advocacio_franciscana_2081.jpg (дата обращения: 13.03.2025)

References

Alcoy, Rosa (1998). *La pintura gòtica catalana // La pintura antiga i medieval a Catalunya.* Vol. VIII. Edicions Isard, Barcelona. «Art de Catalunya». Pp. 136–348.

Alcoy, Rosa (2000). *El retaule de Santa Anna de la capella del castell reial de Mallorca i els seus mestres. Dels Bassa a Ramon Destorrents.* J. J. De Olañeta, Palma.

Alcoy, Rosa (2000). *La illustració de manuscrits a Catalunya* // Arts del Llibre. Manuscrits, gravats, cartellls. Barcelona. Pp. 10–149.

Alcoy, Rosa (2003). *Ferrer Bassa allo specchio* // Arte Medievale: Rome, 2, 1. Pp. 107–127.

Alcoy, Rosa (2005). *Pere de Valldebriga o el pintor dels àngels* // Rosa Alcoy (coord.). Pintura I, De l'inici a l'italianisme. Pp. 296–304.

Alcoy, Rosa (2007). *Impressioni bizantine nella pittura catalana del XIV secolo* // Medioevo Mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam dal Tardoantico al secolo XII. VII Convegno Internazionale di Studi. Parma, Milan. Pp. 658–676.

Alcoy, Rosa (2007). *Talleres y dinámicas de la pintura del gótico internacional en Cataluña* // La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares. coord. por María del Carmen Lacarra Ducay, Zaragoza. Pp. 139–205.

Alcoy, Rosa (2010). *Clarisse, monarchia e mondo francescano, nella capella di sant Michele, nel monastero di Pedralbes, e oltre.* Ikon (Rijeka, Croatia). Vol. 3. Pp. 81–94.

Alcoy, Rosa (2014). *L'evolució estilística del vitrall medieval a Catalunya* // Corpus Vitrearum Medii Aevi de Catalunya. Vol. VI. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.

Alcoy, Rosa (coord.) (2005). *Pintura I. De l'inici a l'italianisme* // L'art gòtic a Catalunya. Enciclopèdia Catalana, Barcelona.

Company, Ximo (2007). *La época dorada de la pintura valenciana (siglos XV y XVI).* Generalitat Valenciana, Valencia.

Dalmases, Núria (ed.) (2008). *Arts de l'objecte* // L'Art gòtic a Catalunya, Síntesi general. Índexs generals, Barcelona. Pp. 195–207.

Isidro, Puig (1999). *El retaule dels Sants Joans del convent de Sant Francesc de Montblanc. Noves consideracions sobre el pintor Pere Teixidor* // Aplec de Treballs (Montblanc). No. 17. Pp. 91–108.

Lacarra, María Carmen (2001). *Una obra del pintor Joan Mates (1391–1431) en el Museo Diocesano de Huesca* // Artigrama. No. 16. Pp. 285–295.

Maspoch, Monica (2003). *Els embigats medievals i l'arquitectura domèstica barcelonina: tipologies estructurals i programes pictòrics.* Universitat de Barcelona: Barcelona.

Meiss, Millard (1941). *Italian Style in Catalonia and a Fourteenth Century Catalan Workshop* // The Journal of the Walters Art Gallery (Baltimore). Vol. 4. Pp. 45–87.

Miquel Juan, Matilde (2008). *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacion*al. Universitat de València, Valencia.

Miquel Juan, Matilde (2011). *El gótico internacional en la ciudad de Valencia, el retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma* // Goya, Revista de arte. No. 336. Pp. 191–213.

Pagès, Montserrat (2012). *Un saltiri de Guillem II per a Monreale? Sobre els orígens del Saltiri anglocatalà de París* // Miscel·lània Litúrgica Catalana. No. XX. Pp. 287–308.

Piñol, Marta (2011). *L'obra de Jaume Cabrera.* Master's thesis, Universitat de Barcelona, Barcelona.

Ruiz i Quesada, Francesc (1998). *Lluís Borrassà i el seu taller.* Doctoral thesis. Departament d'Història del'Art, Universitat de Barcelona.

Ruiz i Quesada, Francesc (2011). *Els primers Trastàmares. La legitimació mariana d'un llinatge* // M. Rosa Terés (dir.). Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatrecents. Cossetània, Valls. Pp. 71–106.

Ruiz Quesada, Francesc (2013). *Revisió del catàleg artístic dels Ortoneda, a partir d'un retaule de Cabra* // Retrotabulum. Estudis d'art medieval. No. 19. Pp. 2–44.

Sabater, Tina (2009). *Decoración medieval en la catedral de Mallorca. Las pinturas murales de la antigua capilla de San Pedro* // Hortus artium medievalium, Zagreb-Monovux-Croatia. Pp. 355–364.

Thiébaut, Dominique (ed). (2003). *Giotto e compagni.* Musée du Louvre, Paris. Pp. 176–215.

Yarza, J. (1993). *Retaules gòtics de la seu de Manresa.* Angle, Manresa.

технологии цветной фотографии в творчестве прокудина-горского: от эксперимента к массовой репродукции

Н. А. СТАНУЛЕВИЧ

Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 3
nstanulevich@gmail.com

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-5-127-158

Аннотация

Печатные работы мастерской С.М. Прокудина-Горского не рассматривались ранее с учетом их значения для истории фотографии, типографского дела и искусствоведения. Существует проблема неверной атрибуции почтовых карточек, иллюстраций для периодической печати как работ Прокудина-Горского. В статье разбираются недостатки методов репродуцирования произведений искусства в конце XIX века. Рассмотрен процесс становления С.М. Прокудина-Горского как фотографа-практика, работавшего с монохромными изображениями. В статье дается описание технологической цепочки производства цветных изображений в начале XX века.

Эксперименты в процессе фотосъемки живописных и графических работ с использованием черно-белых материалов привели Прокудина-Горского к вопросам цветопередачи фотографий в конце XIX века. Практические знания по цветоделению и фотосъемке, полученные в лаборатории Адольфа Мите в 1901–1903 годах, позволили С.М. Прокудину-Горскому изготавливать цветные изображения высокого качества. В организации мастерской С.М. Прокудина-Горского имели место как найм высококвалифицированных специалистов в области печатного дела, так и обучение собственных мастеров.

Данные о производственном процессе, имена работников, колористические и стилистические особенности оформления печатных работ призваны улучшить ситуацию с включением трехцветных отпечатков в наследие С.М. Прокудина-Горского.

Ключевые слова: открытки, фотографические журналы, художественные приложения, автотипия, клише, типография, коллекция, печатная реклама

techniques of colour photography in prokudin-gorsky's work: from experiment to mass reproduction

NADEZHDA A. STANULEVICH

Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (the Kunstkamera), 199034, Russia, Saint Petersburg, Universitetskaya Emb., 3
nstanulevich@gmail.com

Для цитирования: Станулевич Н. А. Технологии цветной фотографии в творчестве Прокудина-Горского: от эксперимента к массовой репродукции // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 5 (1/2025). С. 127–158

Abstract

Specialists rarely consider Sergey Prokudin-Gorsky's printed works. They do not describe the details of the creation of three-colour prints or their role in the history of photography, typography and art history. Images on postcards, in books and on separate lists are often attributed to Prokudin-Gorsky without taking into account the photomechanical studio named after him. In the article, the author explains the disadvantages of reproducing works of art in the late XIX century. Prokudin-Gorsky's work with monochrome images until 1902 predetermined his interest in colour photography. The paper contains the description of the technological chain of obtaining colour images in Prokudin-Gorsky's studio. The author has come to the following conclusions.

Experiments with photographing paintings and graphic works on black-and-white materials led Prokudin-Gorsky to the issues of colour rendition of photographs at the end of the 19th century. The knowledge gained about the theory and practice of colour separation in the laboratory of Adolf Miethe in 1901–1903 allowed Prokudin-Gorsky to obtain full colour images. The organization of S.M. Prokudin-Gorsky's studio involved both recruiting qualified printers and the training apprentices.

Data on the production process, names of the workers and colouristic and stylistic features of the design of the prints are intended to improve the inclusion of three-colour prints in the legacy of Sergey Prokudin-Gorsky.

Keywords: additive technology, pigment printing, typography, postcard, advertisement, commercial

Различные аспекты истории фотографии по-прежнему изучаются лишь в рамках отдельных дисциплин (искусствоведения, культурологии, истории науки и техники), не пересекаясь и не рассматривая фотографию в комплексе создавших ее явлений. Технические особенности съемок и производства изображений С. М. Прокудиным-Горским и его мастерскими не находят отражения в работах искусствоведов и краеведов. Наиболее известная часть его работ из коллекции Библиотеки Конгресса США затмевает печатные работы его мастерской, которые являются не только образцами цветной печати в Российской империи начала XX века, но и произведениями, позволившими его сыновьям развивать печатное дело во французской эмиграции. Описание деталей производства изображений с художественными сюжетами мастерской С. М. Прокудина-Горского особенно важно для корректной атрибуции предметов музейных, архивных и библиотечных коллекций.

В этом тексте будет рассмотрен процесс создания цветных печатных работ с произведений изобразительного искусства в мастерской С. М. Прокудина-Горского. В первой части статьи будет дано пояснение, какими недостатками обладали репродукции произведений искусства в конце XIX — начале XX веков, и какие съемки в цвете считались наиболее удачными. Далее мы рассмотрим процесс становления С. М. Прокудина-Горского как фотографа-практика, работавшего с монохромными изображениями до 1902 года. Также будет дана характеристика технологической цепочке получения цветных изображений в мастерской. В заключение рассмотрим примеры работ, выполненных С. М. Прокудиным-Горским и сотрудниками его фирмы.

Стремление людей запечатлеть в фотографии реальные цвета мира было отмечено уже в дни обсуждения технологии дагеротипии. Зачитывая объявление об изобретении 7 января 1839 года в палате депутатов, французский физик Д. Ф. Араго сказал: «Смею предположить, что естественные цвета объектов будут недоступны для воспроизведения с помощью фотографии»[1]. Основным недостатком методов цветной фотографии XIX века была невозможность адекватно воспроизвести красную часть светового спектра с помощью фототехники. В итоге к концу XIX века получение достоверных цветных фотографических изображений в теоретическом и практическом плане сводилось к двум задачам: фиксации всего красочного спектра на негативах и передаче тонов при печати позитивных изображений. Несмотря на то что опыты продолжались параллельно с развитием химической и фотографической промышленности, успехов в получении первых, не кустарных методов цветной фотографии удалось достичь лишь к началу XX века.

Для правильной цветной репродукции необходимо было сделать три цветоделенных черно-белых негатива, снятых через три светофильтра — красный, синий и зеленый. И вплоть до получения составов, делающих

1 I serait certainement hasardé d'affirmer que les couleurs naturelles des objets ne seront jamais reproduites dans les images photogéniques [Lécyer, 1945, p. 229].

Ил. 1
Сергей Прокудин-Горский. На реке Скурицхали (на снимке — С. М. Прокудин-Горский. — *Н. С.*). 1912. Цифровая реконструкция с отсканированного стеклянного черно-белого цветоделенного негатива. 8,5×8. Коллекция Библиотеки Конгресса США

восприимчивыми фотографический слой на негативах к красной части спектра, принцип цветоделения оставался лишь теорией.

Одним из русских специалистов, который не только практиковал цветную съемку, но и активно популяризировал новые методы получения фотографических изображений, был Сергей Михайлович Прокудин-Горский (1863–1944) (Ил. 1). Основными для его публикаций по исследованию репродуцирования произведений искусства являются издания «Изо-хроматическая съемка моментальными ручными камерами» 1903 года и «Фототехническое дело. Краткий указатель для издателей, редакторов, художников, типографий и т. п.» 1905 года.

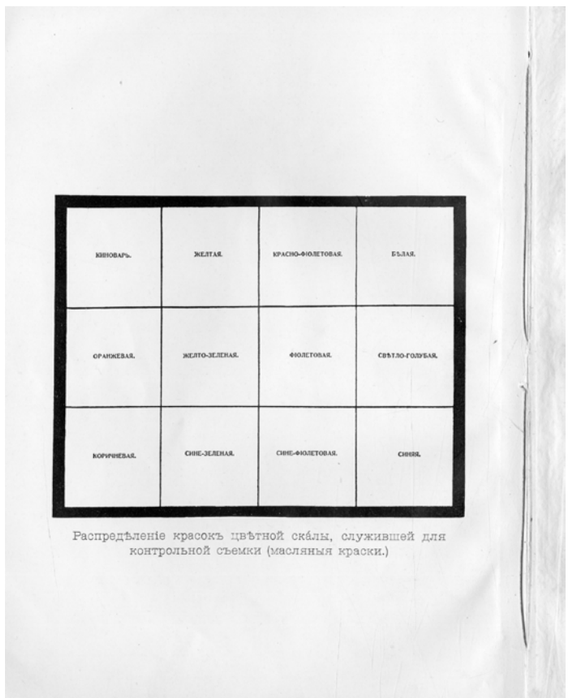
Разница в качестве и достоверности цветопередачи черно-белых фотосъемок живописных и графических работ продемонстрирована им через таблицы, приведенные на страницах «Изо-хроматической съемки...» (Ил. 2–3). Негативные пластины, которые не были чувствительны к красному спектру[2] или его части, названы Прокудиным-Горским обычными. На сегодняшний день нет объяснения, почему автор решил не использовать в эталонной таблице (Ил. 2) реальные образцы цветов, а заменить их словесным описанием. Причем в издании имеются приложения в виде полноцветных иллюстраций. Тем не менее сравнение разных черно-белых пластин при фотографировании цветного объекта показывает преимущество изохроматических материалов[3].

Наглядной презентацией возможностей использования сенсибилизированных пластин для съемок цветных объектов в начале XX века может служить иллюстрация коврика, расшитого шелком (Ил. 4). Полноцветное изображение и варианты черно-белых съемок (Ил. 5) этого коврика были выполнены в мастерской С. М. Прокудина-Горского, о чем сообщается на фронтисписе издания.

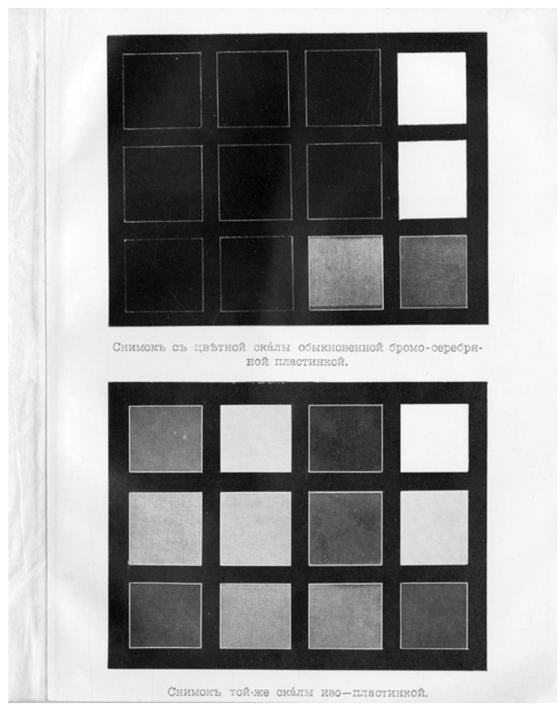
Получение фотографических негативов, эмульсионный слой которых был бы чувствителен ко всем участкам светового спектра, стало возможным в начале XX века благодаря работам Адольфа Мите, Эрнста Кёнига и Изидора Траубе. В то время пластины по рецепту Мите — Траубе изготавливали на фабрике Перутца в Мюнхене, и они имели название «Perchromo» [Pénichon, 2013, p. 316]. Очувствление пластин могло производиться самостоятельно, чем впоследствии и занимался С. М. Прокудин-Горский. В 1905 году он открыл новое красящее вещество, делающее пластинки чувствительными ко всем лучам спектра (даже к красным) и в равной степени по отношению к другим частям спектра [Евдокимов, 1914, с. 15]. Информацию о новом красителе мы находим и в статьях С. П. Гараниной без ссылки на источник [Гаранина, 1996, с. 117].

2 Ортохроматические материалы — черно-белые фотографические материалы с галогеносеребряным эмульсионным слоем, сенсибилизированным к зеленым и желтым лучам [Иофис, 1981, с. 224].

3 Изохроматические материалы — черно-белые фотографические материалы с галогеносеребряным эмульсионным слоем, сенсибилизированным к зеленым, желтым, оранжевым и светло-красным лучам и не сенсибилизированным к темно-красным лучам [Иофис, 1981, с. 104].



Распредѣленіе красокъ цвѣтной скалы, служившей для контрольной съемки (масляныя краски.)


Снимокъ съ цвѣтной скалы обыкновенной бромо-серебряной пластинкой.

Снимокъ той-же скалы изо—пластинкой.

Ил. 2
Словесное описание цветной шкалы для контрольной съемки образца масляных красок. 1903

Ил. 3
Варианты репродукции цветной шкалы с помощью ортохроматических и изохроматических материалов. 1903

В издании «Изо-хроматическая съемка моментальными ручными камерами» 1903 года Прокудиным-Горским был описан метод изготовления изохроматических пластин в домашних условиях [Прокудин-Горский, 1903, с. 13–15]. Скорее всего, приведенный там рецепт относился к технологии, которой С. М. Прокудин-Горский обучился в лаборатории А. Мите в Шарлоттенбурге в 1901–1903 годах. Часть более поздних рецептов по очувствлению пластин С. М. Прокудина-Горского, как раз относящихся к нововведениям 1905 года, может быть найдена на страницах издания «История трехцветной фотографии» 1925 года. Э. Дж. Уолл собрал в своей монографии разные патенты и сообщения в профессиональных изданиях для анализа вклада ученых из разных стран в развитие цветной фотографии. Согласно ссылкам на иностранные журналы 1906 года[4], наилучшие результаты были достигнуты С. М. Прокудиным-Горским при использовании слабой борной ванны при промывке негативных пластин в процессе их сенсибилизации-очувствления [Wall, 1925, pp. 265–266].

Опыты с использованием различных фотографических пластин можно назвать началом научной деятельности С. М. Прокудина-Горского в области фотографии. Сам фотограф отмечал, что летом 1892 года в Ялте он столкнулся с необходимостью использовать определенный тип пластин из-за ограниченного ассортимента в местных магазинах. Ему пришлось воспользоваться пластинами производства цюрихской фабрики «Smith». Но удачные кадры у него вышли на пластинках «Варнерке» [Прокудин-Горский, 1897, с. 47], которые он взял с собой из Санкт-Петербурга. Нам не известны причины поездки и сюжеты, отснятые фотографом в 1892 году. Тем не менее лето 1892 года до сих пор является первой зафиксированной в источниках датой съемок С. М. Прокудина-Горского, что могло быть связано не только с началом профессиональной деятельности в области фотографии, но и с повышенным интересом к использованию фотографии в повседневной жизни Прокудина-Горского. Обращению к фотосъемке мог послужить факт рождения детей в его семье — старший сын Дмитрий родился 22 января 1892 года.

Впервые работы С. М. Прокудина-Горского были представлены на V фотографической выставке в Петербурге в 1898 году, организованной Императорским Русским техническим обществом (далее ИРТО). Для данного исследования наиболее важно, что для экспонирования на выставке им были представлены «отпечатки с масляных картин старинных мастеров»[5]. В каталоге выставки[6] из фонда Политехнического музея мы узнаем, что фотолюбитель С. М. Прокудин-Горский сделал снимки с картин из коллекции И. Я. Забельского, проживавшего в имении Мерёво недалеко от г. Луги

4 Photographic Journal of America, Bollettino della Società Fotografica Italiana [Wall, 1925, p. 281].
5 РГИА. Ф. 90. Оп. 1. Д. 243. Л. 71.
6 Указатель пятой фотографической выставки, устроенной пятым отделом Императорского Русского Технического Общества в С.-Петербурге. 2-е изд. СПб., 1898. С. 84.

Коврикъ шитый шелками. Служившій для двухъ послѣдующихъ снимковъ.

Снимокъ обыкновенной пластинкой.

Изохроматическая съемка.

Ил. 4
Сергей Прокудин-Горский. Коврик, шитый шелками. Не позднее сентября 1903. Трехцветная фотомеханическая печать

Ил. 5
Примеры съемок коврика на разные типы пластин. 1903

Ил. 6
Сергей Прокудин-Горский. Река Колочь у деревни Горки с высоким берегом. Бородино, 1911. Цифровая реконструкция с отсканированного стеклянного черно-белого цветоделенного негатива. 8,5×8. Коллекция Библиотеки Конгресса США

Ил. 7
Сергей Прокудин-Горский. Мельница близ г. Луги Санкт-Петербургской губернии. 1905–1915. Цифровая реконструкция с отсканированного стеклянного черно-белого цветоделенного негатива. 8,5×8. Коллекция Библиотеки Конгресса США

Санкт-Петербургской губернии. В этом издании также имеется информация о других работах Прокудина-Горского — о снимках с акварельной работы В. П. Овсянникова «Сказка», которая находилась на выставке «Санкт-Петербургского Общества художников» (так в тексте каталога. — *Н. С.*). Фотоработы Прокудина-Горского были оценены по достоинству экспертной комиссией — он получил бронзовую медаль ИРТО. Редакторы «Русского фотографического журнала» в обзоре, посвященном научной фотографии, отзывались о его работах следующим образом: «На выставке есть несколько прекрасных снимков, полученных на таких (ортохроматических — *Н. С.*) пластинках, с картин, писанных масляными красками; напр. ...некоторые снимки г. Прокудина-Горского, в которых с удивительной точностью переданы все оттенки „цветотени“»[7].

Участие в фотографической выставке ИРТО в 1898 году может служить для нас не только временны́м маркером успешных фотографий Прокудина-Горского, но и указанием на его работы по воспроизведению живописных и графических произведений с помощью съемки. Мог ли опыт фотографирования искусства подтолкнуть его в размышлениях о цветной съемке? Возможно, потенциал корректной цветопередачи при создании репродукций явился причиной интереса С. М. Прокудина-Горского к развитию технологий цветной съемки. В связи с отсутствием личных дневниковых записей, архива мастерской мы можем судить о деятельности С. М. Прокудина-Горского по косвенным признакам. Участие в работе по редактированию обзоров фотографических новостей для V фотографического отдела ИРТО[8] могло повлиять на выбор С. М. Прокудиным-Горским изучения методов цветной фотографии.

Согласно принципам цветоделения, С. М. Прокудин-Горский и Адольф Мите использовали для получения цветных проекций съемку на камеру, приспособленную для последовательной тройной экспозиции и применения трех светофильтров — красного, синего и зеленого. После проявки тройного цветоделенного негатива осуществлялась печать с каждой составляющей частичного диапозитива на стекле. Для демонстрации конечного изображения (Ил. 6–7) необходимо было просветить при помощи трех лучей через синий, зеленый и красный светофильтры соответствующие диапозитивы и системой зеркал собрать каждый канал в одну точку на экране перед проектором. Таким образом, цветные фотографии С. М. Прокудина-Горского и Адольфа Мите никогда не существовали в качестве фотографий с эмульсионным слоем, а были цветными проекциями, основанными на печати диапозитивов с черно-белых цветоделенных стеклянных негативов.

7 Научный отдел на Пятой Фотографической Выставке в 1898 г. // Русский фотографический журнал. 1898. № 3. С. 59–64.

8 Отчет о деятельности Императорского Русского Технического Общества за 1898 год // Записки Императорского Русского Технического Общества. 1899. № 6–7. С. 34. Журналы заседаний V-го (Фотографического) Отдела И. Р.Т.О. Заседание непременных членов 12-го Октября 1901 года // Записки Императорского Русского Технического Общества. 1901. № 11. С. 305.

Ил. 8
Николай Сергеев. На озере. Не позднее 1904. Холст, масло. Сергей Прокудин-Горский. Почтовая карточка издания Общины св. Евгении. Первая публикация. Из собрания Н. А. Станулевич

Ил. 9
Желтая составная часть многокрасочной автотипии. 1905

Ил. 10
Красная составная часть многокрасочной автотипии. 1905

Ил. 11
Синяя составная часть многокрасочной автотипии. 1905

Ил. 12
Красная и желтая составные части многокрасочной автотипии. 1905

Тем не менее цветные фотографические изображения, отснятые С. М. Прокудиным-Горским, существуют на бумажной основе в виде фотомеханических работ, т. е. выполненных механическим способом с заготовками на базе фотографических негативов. Первой отпечатанной иллюстрацией С. М. Прокудина-Горского с натуры считается натюрморт с фруктами, воспроизведенный как трехцветный отпечаток в июльском номере журнала «Фотограф-Любитель». Рассмотренное ранее изображение шелкового коврика (Ил. 3) может быть датировано не позднее сентября 1905 года, даты, когда издание С. М. Прокудина-Горского было одобрено цензурой. При этом свой доклад в ИРТО о фотографиях в натуральных цветах с демонстрацией работ он сделал 4 февраля 1905 года[9]. Таким образом, трехцветные отпечатки были способом обозначить успехи автора в области цветной фотографии без использования проектора, который находился в распоряжении Прокудина-Горского в единственном экземпляре.

В том же 1905 году началась история сотрудничества С. М. Прокудина-Горского с Комитетом Красного Креста по изданию почтовых карточек с цветными изображениями натурных съемок либо репродукций с произведений искусства. При этом хронология печати открыток для Общества св. Евгении подлежит частичному восстановлению, тогда как документы мастерской Прокудина-Горского до сих пор не были обнаружены в российских архивах. Необходимо отметить, что некоторые сюжеты Прокудин-Горский печатал не только на почтовых карточках, но и в качестве вклеек в собственные издания. Примером такого многократного использования изображения может быть эскиз «На озере»[10] (Ил. 8) Николая Александровича Сергеева (1855–1919). Судя по оттискам на оборотах почтовых карточек, представленных в качестве лотов на онлайн-аукционах, данный сюжет переиздавался минимум четыре раза. Процесс печати данного изображения был представлен на страницах издания «Фототехническое дело...».

Прокудин-Горский поместил каждый цветной оттиск трехцветного отпечатка (Ил. 9–12) для сопровождения своего текста об использовании изохроматических пластин и способов печати с них цветных иллюстраций произведений искусства. В предисловии он указал, что «все клише для рисунков, исключая образца фототипии, а равно и их печать исполнены в моих мастерских». Художественная фотоцинкография С. М. Прокудина-Горского была открыта не позднее весны 1900 года в Петербурге по адресу: Загородный пр., д. 36. В ней изготавливались клише на меди и цинке с тоновых и штриховых рисунков и картин[11].

Процесс создания цветных отпечатков был подробно описан позднее заведующим мастерскими Александром Александровичем Евдокимовым (1876–1943), который обучался печатному делу за границей в конце XIX века

9 Журналы заседаний V (Фотографического) Отдела И. Р.Т.О. Заседание 4-го февраля 1905 г. // Записки Императорского Русского Технического Общества. 1905. № 6. С. 227–228.

10 Тип работы, ее название и датировка почтовой карточки установлена кандидатом искусствоведения Натальей Александровной Мозохиной.

11 Объявления // Фотограф-Любитель. 1900. № 5. С. 198.

Ил. 13
Николай Сергеев. Неизвестная работа. Б/г. Холст, масло. Сергей Прокудин-Горский. Многокрасочная автотипия. Не позднее сентября 1905

[Мозохина и Ратников, 2018, с. 8]. Для печати на первом этапе использовались исходные цветоделенные негативы, с которых изготавливались контактным способом диапозитивы. Затем при съемке через сетку с применением обычных стеклянных пластин получали автотипные негативы, необходимые для производства типографских клише [Евдокимов, 1914a, с. 16]. При изготовлении клише на меди с автотипных негативов в мастерских использовался горячий метод копирования негативов на металл, а для цинка — холодный. После копирования, промывки, покрытия асфальтом производились травление и контрольный оттиск с каждого клише для правильного совмещения цветных частей. При совмещении в равном количестве трех основных цветов — желтого (Ил. 9), красного (Ил. 10) и синего (Ил. 11) — получался черный цвет.

При изменении пропорций красок или мест их сложения получались различные цвета (Ил. 12). Желтая краска наносилась на бумагу первой и не должна была обладать прозрачностью как три другие краски, по мнению А. А. Евдокимова. Временны́е промежутки между нанесениями должны были составлять 24 часа [Евдокимов, 1914b, с. 49].

Для получения корректного результата (Ил. 13) важны были правильность изготовления клише, красок, их прозрачность и интенсивность [Евдокимов, 1914b, с. 48].

Печать репродукций в начале XX века была не только технически сложным делом, трудности вызывали переговоры с заказчиками публикаций и авторами работ. С. М. Прокудин-Горский оставил яркое свидетельство о взаимоотношениях печатников с художниками [Прокудин-Горский, 1905, с. 4]:

> «Как простейший пример приведу встречающееся иногда смешение штриховой работы с тоновой (полутонной) работой кистью. Художник, закончив штриховую работу, берет кисть и кое-где проходит рисунок для придания ему больших эффектов. Рисунок сдается заказчиком для работы в мастерскую. Мастерская становится в самое неудобное положение, ибо от нее требуют хорошего клише с рисунка, что невозможно, так как штриховая работа требует одного способа, а полутонная работа кистью — совершенно другого. Совмещение их дает результат очень плохой при чисто фототехническом воспроизведении. Для того-же, чтобы воспроизвести его хорошо, требуется много ручной ретуши, что крайне дорого и всегда вызывает неудовольствие заказывающего. Недоволен заказчик, недоволен художник, недовольна и мастерская, которой ни за что ни про что портят репутацию, между тем многие и слышать не хотят, что виновата не мастерская, ибо рисунок, т. е. оригинал был очень хорош, а клише, которое делала мастерская, дает плохие оттиски в печати. Художников, понимающих хорошо, как нужно сделать рисунок для данного процесса, очень мало, а лиц, заказывающих им рисунки вполне сознательно, еще меньше».

Ил. 14
Сергей Прокудин-Горский. Остречины. Этюд. Река Свирь (в лодке — Дмитрий Прокудин-Горский, на берегу — Николай Селиванов. — *Н. С.*). 1909. Цифровая реконструкция с отсканированного стеклянного черно-белого цветоделенного негатива. 8,5×8. Коллекция Библиотеки Конгресса США

На практике в начале XX века в мастерских использовались краски «хромовая-желтая, гераниум-лак (так в тексте, это название красной краски. — *Н. С.*) и прусская синяя» [Евдокимов, 1914b, с. 48]. Для получения недостающих тонов иногда в мастерской использовали дополнительную четвертую краску — черную, серую или фиолетово-серую.

Помимо упомянутого выше А. А. Евдокимова нам известны и другие имена сотрудников, помощников С. М. Прокудина-Горского. Так, в поездках по России его сопровождал Николай Максимович Селиванов (1892–1957), который позднее работал в Экспедиции заготовления государственных бумаг, Государственном оптическом институте[12]. Участником экспедиций, ассистентом на некоторых показах был и сын Прокудина-Горского — Дмитрий (Ил. 14).

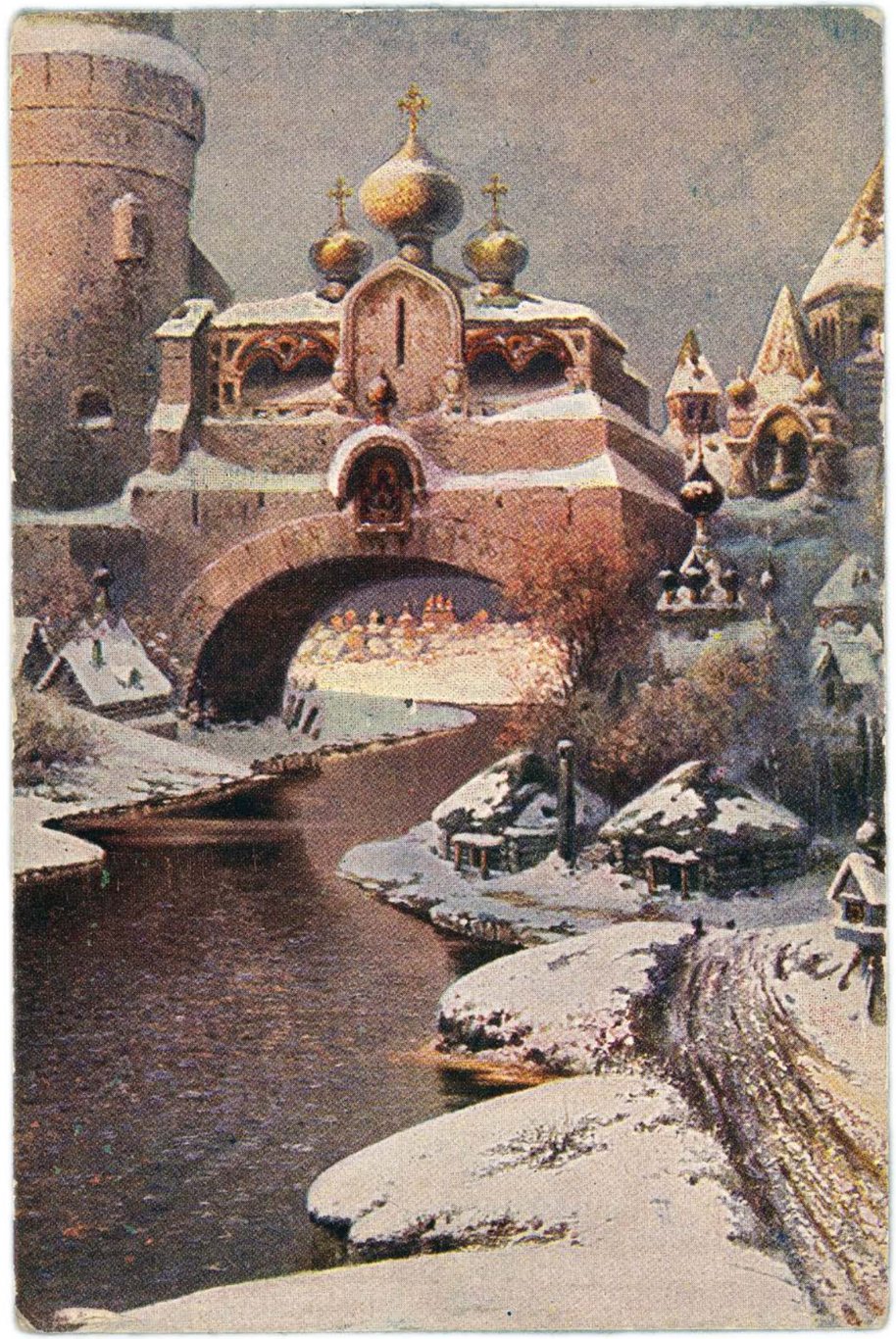
Представление репродукций из мастерской С. М. Прокудина-Горского не ограничивается только почтовыми карточками и иллюстрациями к его руководствам по фотографическому делу. Наиболее репрезентативной для нашего исследования является подборка журналов «Фотограф-Любитель» за 1906–1909 годы. Это период, когда С. М. Прокудин-Горский был главным редактором данного издания и публиковал в нем большое число собственных работ. Нами были изучены годовые подшивки журнала, хранящиеся в Российской государственной библиотеке (РГБ), Российской национальной библиотеке (РНБ), Библиотеке Российской академии наук (БАН), Библиотеке Политехнического музея в Москве, Славянской библиотеке Национальной библиотеки Финляндии, а также оцифрованные копии журнала, размещенные на официальном сайте Библиотеки Конгресса США.

Наличие в 1906 и 1907 годах всего трех репродукций (Табл. 1, Табл. 2) из 24 номеров журнала объясняется, возможно, более активной экспедиционной деятельностью С. М. Прокудина-Горского. Так как остальные вклейки с трехцветными отпечатками за эти годы — это натурные съемки Прокудина-Горского [Станулевич, 2019, с. 207–209].

Чаще всего в журнале «Фотограф-Любитель» в указанный период трехцветный отпечаток на светлом картоне вырезан с незначительным отступом или без и наклеен не по всему периметру на картонный лист-вклейку серых тонов. На картонном листе в большинстве случаев имеются оттиск «Клише и печать С. М. Прокудина-Горского», название работы и ее автор в случае репродуцирования. Полное указание фамилии, имени и отчества автора произведения искусства не являлось постоянной практикой, по крайней мере для журнала «Фотограф-Любитель» (Табл. 3, Табл. 4).

На страницах «Фотографа-Любителя» были представлены репродукции с живописных, графических (Табл. 2, Табл. 3, Табл. 4) и иконописных работ (Табл. 1, Табл. 4). Среди авторов были как признанные мастера, так и те,

12 Подробнее о Н. М. Селиванове можно почитать на форуме Международного научного проекта «Наследие С. М. Прокудина-Горского»: http://forum.prokudin-gorsky.org/viewtopic.php?f=7&t=169 (дата обращения: 15.09.2024).



Ил. 15
Валерий Овсянников. Стольный город. Не позднее 1908. Сергей Прокудин-Горский. Почтовая карточка издания «Ришаръ». Санкт-Петербург. № 229. 13,8×9,2. Первая публикация. Из собрания Н. А. Станулевич

с кем С. М. Прокудин-Горский начинал творческую деятельность. Например, график и живописец Валерий Павлович Овсянников (1862–1911). Именно в квартире Овсянникова «на Манежном переулке в доме № 13» проживал Сергей Прокудин-Горский в момент подачи в январе 1898 года заявления на участие в V фотографической выставке ИРТО в Петербурге. Работы Овсянникова также печатались на почтовых карточках издания «Ришаръ» по фотографиям Прокудина-Горского (Ил. 15).

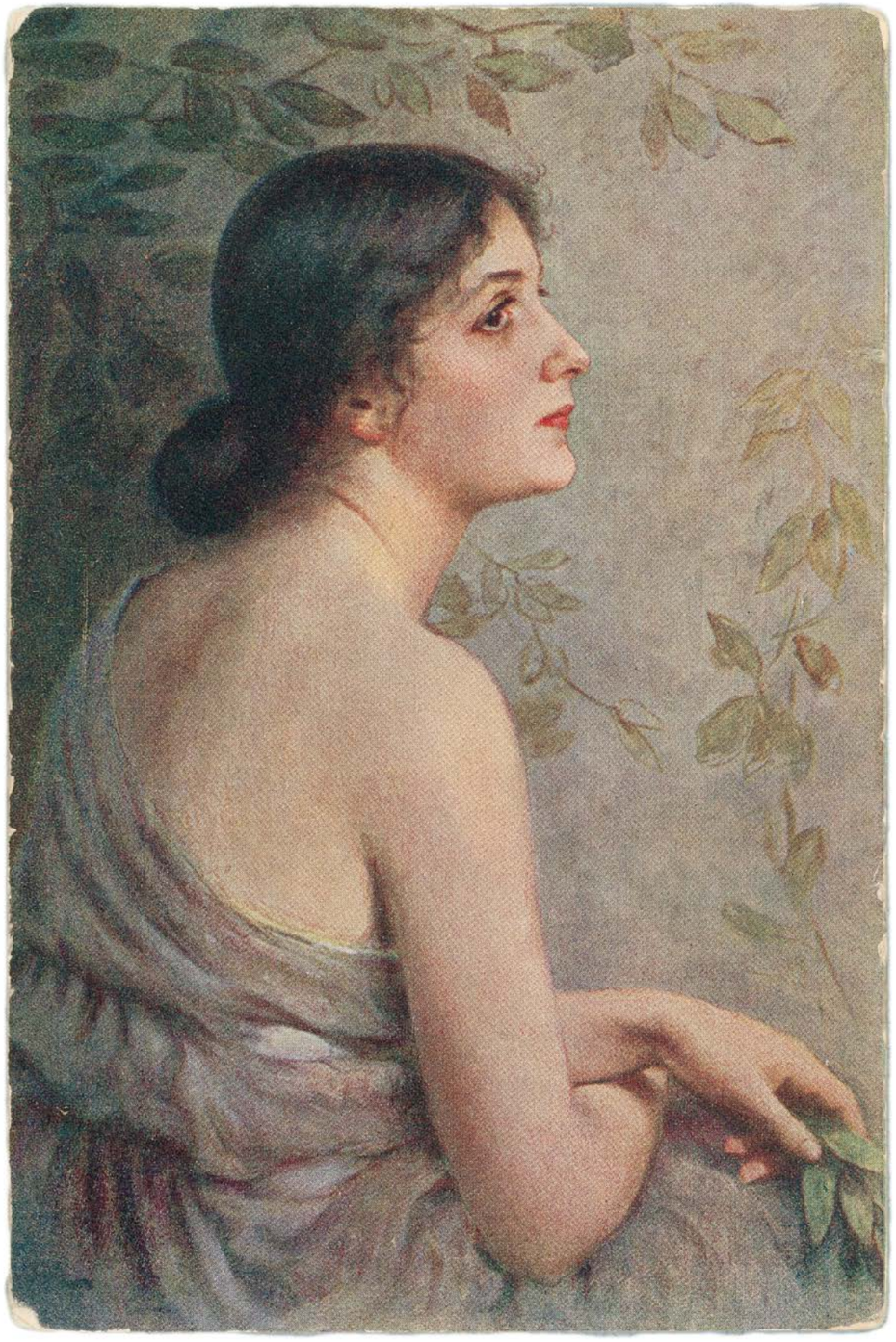
Номера журнала за 1906 год	Название изображения[13]	Наличие изображений в журналах из собраний библиотек				
		РГБ[14]		БАН	РНБ	Славянская библиотека, Хельсинки
		Экз. VIII 42/1	Экз. VIII 41/53			
Октябрь	Икона св. благов. Князя Александра Невского[15]	-	+	+	+	+

Табл. 1
Цветные репродукции с произведений искусства, напечатанные в журнале «Фотограф-Любитель» за 1906 год

Номера журнала за 1907 год	Название изображения	Наличие изображений в журналах из собраний библиотек				
		РГБ		БАН	РНБ	Славянская библиотека, Хельсинки
		Экз. VIII 42/1	Экз. VIII 41/53			
Июль	К. Е. Маковский. «Поцелуйный обряд»	-	-	-	-	+
Август	И. Е. Репин. «Запорожцы»	-	-	+	-	+

Табл. 2
Цветные репродукции с произведений искусства, напечатанные в журнале «Фотограф-Любитель» за 1907 год

13 Название дается согласно подписям в журнале «Фотограф-Любитель».
14 В случае с коллекцией РГБ было просмотрено две подшивки журнала.
15 Отсутствует в онлайн-коллекции Библиотеки Конгресса США.



Ил. 16
Виктор Штембер. Еврейка. Не позднее 1909. Сергей Прокудин-Горский. Почтовая карточка издания С. М. Прокудина-Горского. Санкт-Петербург. 1904–1914. 13,8×9,2. Первая публикация. Из собрания Н. А. Станулевич

Номера журнала за 1908 год	Название изображения	Наличие изображений в журналах из собраний библиотек				
		РГБ		БАН	РНБ	Славянская библиотека, Хельсинки
		Экз. VIII 42/1	Экз. VIII 41/53			
Январь	О. П. Семенова. «Ранний снег»	-		+	-	+
Февраль	В. Овсянников. «Стольный город» (XVII век) (Ил. 15)	+	+	-	-	+
Март	О. Семенова. «На хуторе ранней весною»	+	+	+	+	+
Апрель	C. Ducart (1660–1704). Collection Zabelsky	+	+	-	-	+
Июль	И. С. Галкин. «Девочка с земляникой»	+	-	+	+	+
Октябрь	А. Писемский. «Финляндия»	+	+	-	-	+
Ноябрь	К. Вроблевский. «Этюд»	При покупке репродукции не оказалось 17/III 1950[16]	-	+	+	+

Табл. 3
Цветные репродукции с произведений искусства, напечатанные в журнале «Фотограф-Любитель» за 1908 год

16 Надпись на страницах экземпляра журнала.

Номера журнала за 1909 год	Название изображения	Наличие изображений в журналах из собраний библиотек				
		РГБ		БАН	РНБ	Славянская библиотека, Хельсинки
		Экз. VIII 42/1	Экз. VIII 41/53			
Январь	Запрестольный образ в церкви СПб. Елисаветинскаго Института	+	-	+	+	+
Март	В. Штембер. «Моя бабушка (1830 год)»	-	-	-	-	+
Апрель	А. Висковатов. Проект церкви-усыпальницы в женском монастыре. С.-Петербург	+	-	+	-	+
Май	Н. Пимоненко. «Сватанье». С картины масляными красками	-	-	+	-	-
Июнь	И. С. Галкин. «Ласточки»	+	-	+	-	+
Август	А. Писемский. «Георгины»	-	-	+	-	+
Сентябрь-Октябрь	А. Писемский. «Осень»	-	-	+	-	+
Ноябрь	В. Штембер. «Еврейка» (Ил. 16)[17]	-	-	-	-	-
Декабрь	Ивковский. «Модистка у постели больного ребенка»	+	-	+	-	+

Табл. 4
Цветные репродукции с произведений искусства, напечатанные в журнале «Фотограф-Любитель» за 1909 год

17 Изображение присутствует только в подборке из коллекции Библиотеки Политехнического музея в Москве и в виде почтовых карточек.

В результате сравнения подборок журнала «Фотограф-Любитель» было выявлено, что наибольшее число изображений за 1906 и 1909 годы сохранилось в собрании БАН, за 1907 и 1908 годы — в Славянской библиотеке. При этом вклейка к журналу с репродукцией картины Виктора Карловича Штембера (1863–1921) «Еврейка» (Ил. 16), отпечатанная для ноябрьского номера за 1909 год, сохранилась лишь в собрании Библиотеки Политехнического музея. Остальные экземпляры журнала из коллекции Политехнического музея не собираются в полную подборку, поэтому они не вошли в итоговые сравнительные таблицы.

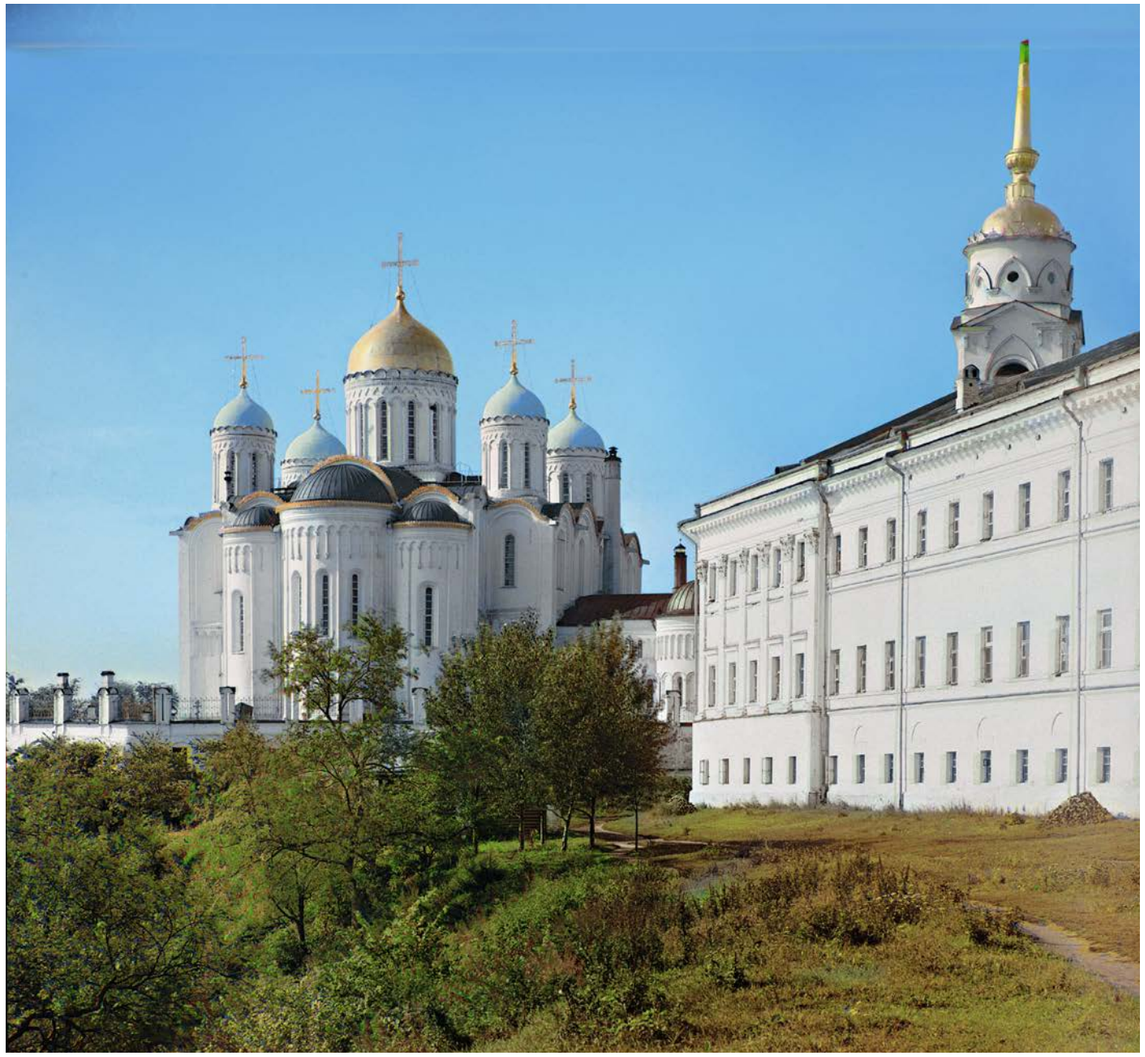
В случае с экземплярами РГБ имеет место вклейка сторонних изображений на места вырванных или изъятых авторских отпечатков С. М. Прокудина-Горского. В процессе поиска изображения картины «Еврейка» в качестве вклейки в журнал были найдены экземпляры почтовых карточек, изданных самим С. М. Прокудиным-Горским в мастерской на Б. Подьяческой, 22.

В 1906–1907 годах преобладание натурных съемок в качестве материалов для вклеек в журнал можно связать с их высокой степенью воздействия на зрителя и возможностью продемонстрировать преимущества используемого метода фотографирования. Увеличение числа репродукций в журналах 1908–1909 годов может быть связано с процессом подготовки к продаже проекта С. М. Прокудина-Горского по фотографированию достопримечательностей Российской империи.

Помимо единичных иллюстраций мастерские С. М. Прокудина-Горского исполняли печать каталогов, иллюстрированных изданий и альбомов. Одним из наиболее ранних изданий, иллюстрации для которого выполнены с клише С. М. Прокудина-Горского, является каталог Русского музея Императора Александра III[18]. В каталоге представлены фотографические снимки до декабря 1899 года с предметов, находившихся в Художественном отделе Русского музея. Все изображения получены фотомеханическим способом и тонированы сепией.

Об одном из фотографических заказов, которые требовали монохромной печати, упоминается в диссертационном исследовании И. А. Соколовой. Рассматривая вопрос продажи коллекции картин П. П. Семенова-Тян-Шанского Императорскому Эрмитажу, И. А. Соколова упоминает о том, что Семенов-Тян-Шанский пригласил для работы над изданием каталога собственной коллекции С. М. Прокудина-Горского. Автор исследования отмечает, что для печати фотографий с картин С. М. Прокудиным-Горским была использована альбуминовая бумага. Работа по фотофиксации коллекции происходила в течение нескольких месяцев. Фотографии были вклеены Семеновым-Тян-Шанским в его собственный экземпляр каталога, который в настоящее время хранится в Библиотеке Государственного Эрмитажа, а дубли фотографий

18 Иллюстрированный каталог фотографических снимков с картин и статуй Русского Музея Императора Александра III. СПб.: Типография СПб. акционерного общества печатного дела в России, 1900. С. 24.



Ил. 17
Сергей Прокудин-Горский. Успенский собор с восточной стороны. Владимир, 1911. Цифровая реконструкция с отсканированного стеклянного черно-белого цветоделенного негатива. 8,5×8. Коллекция Библиотеки Конгресса США

он «отослал в Гаагу своему старому адресату, К. Хофстеде де Грооту» [Соколова, 2006, с. 188]. По словам И. А. Соколовой, благодаря фотографиям С. М. Прокудина-Горского стали возможными не только анализ изменения состояния сохранности полотен из коллекции, но и идентификация произведений, которые в ходе истории поменяли своего владельца, или тех, чья судьба вовсе неизвестна. Так, например, репродукция с фотографии картины Давида Винкбонса «Падение Икара» [Соколова, 2006, с. 222], помещенная в свое время в журнале «Старые годы», остается единственным изображением полотна.

В 1910–1912 годах С. М. Прокудин-Горский принимал участие в создании художественного издания, посвященного событиям Отечественной войны 1812 года, увековеченным мастерами живописи в произведениях, которые в начале XX века были доступны для ознакомления ограниченному кругу лиц. Остальные были вынуждены довольствоваться лишь однотонными изображениями, появляющимися в периодической печати. Современники поддерживали идею создания альбомов цветных репродукций художественных произведений, тем более что работы выполнялась на высочайшем по тем временам уровне.

Об издании «Нашествие Наполеона. Отечественная война 1812 года» журнал «Фотографический листок» оставил следующий отзыв [Рейн, 1912, с. 17]: «...работа может быть признана безупречною: полное отсутствие рефлексов, точное совмещение трех основных красок, что при таком большом размере картин далеко не легкое, и самое благоприятное впечатление общего тона картин. Притом растер (растр — *Н. С.*) совершенно не дает себя чувствовать, а при рассматривании в лупу производит впечатление хорошего гобелена».

Параллельно со съемками изданий продолжалось создание изображений для проекта достопримечательностей России (Ил. 17).

Самым большим по объему заказом мастерской С. М. Прокудина-Горского стало выполнение работ к 300-летию дома Романовых. В ноябре 1912 года им было заявлено о готовности отпечатать миллионным тиражом копию акварельной картины Клавдия Васильевича Лебедева (1852–1916). Смета Комитета для устройства празднования 300-летия царствования дома Романовых содержит статью расходов на оплату изготовления листов с копией картины в размере 42 тысяч рублей[19]. Раздача народной картины с заглавием «Послы от всей земли русской, 14 марта 1613 года, у врат Костромского Ипатьевского монастыря молят Михаила Федоровича Романова быть Царем всея Руси» продолжалась до ноября 1913 года из-за изменений стоимости ее реализации для губернских властей и проблем с пересылкой. На сегодняшний день установлено, что не менее семи листов с изображением картины хранится в коллекции Государственного исторического музея (далее ГИМ). Размеры хромолитографии, представленной в собрании ГИМ, составляют 47×65 см. Еще одним изданием к юбилею 1913 года, в создании

19 РГИА. Ф. 472. Оп. 49. Д. 1246. Л. 24 и.

которого принимала участие мастерская С. М. Прокудина-Горского, стала книга «Бояре Романовы и воцарение Михаила Федоровича». Среди иллюстраций этой книги можно найти сюжеты [Васенко, 1913, с. 20–21], негативы к которым не стали частью коллекции Библиотеки Конгресса США — основного места хранения наследия С. М. Прокудина-Горского.

24 февраля 1913 года в Зимнем дворце состоялся парадный обед, ставший одним из многочисленных мероприятий празднования 300-летия дома Романовых. Изготовление самого меню было заказано Художественной фотомеханической мастерской С. М. Прокудина-Горского. 5 февраля 1913 года гофмаршальская часть просила изготовить 1250 экземпляров меню и прислать их к 20 февраля[20]. Согласно предварительной смете[21] от 4 февраля того же года, стоимость изготовления и печати в красках 1200 экземпляров меню, перевязанных золотым шнурком с кисточками, составляла 1200 рублей. Экземпляры меню парадного обеда на данный момент хранятся в собраниях Российского государственного исторического архива, Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, ГИМ, Государственного музея истории Санкт-Петербурга, Государственного музея-заповедника «Петергоф», Новгородского государственного объединенного музея-заповедника, Государственного музея истории российской литературы имени В. И. Даля.

Все описанные выше примеры работ мастерской содержали на лицевой или оборотной стороне вариации подписи «Клише и печать фотоцинкографии С. М. Прокудина-Горского». Тем не менее не всегда наличие такого текста означает непосредственное участие в съемках самого С. М. Прокудина-Горского и его ассистентов. Мастерская брала заказы и с готовых негативов. Таким примером может служить альбом «Русско-японская война 1904–1905». Музеи и библиотеки с завидной регулярностью приписывают авторство фотографий С. М. Прокудину-Горскому, хотя до сих пор не найдено подтверждения выполнения этих съемок лично им. Скорее всего, альбом является примером работ мастерской по материалам заказчика.

Работу с чужим материалом можно объяснить коммерческим характером услуг мастерской. Из материалов семейного архива С. М. Прокудина-Горского, частично опубликованных С. П. Гараниной в ее статьях, становится ясно, что для осуществления своих фотографических и кинематографических задач С. М. Прокудин-Горский не обладал нужным объемом денежных средств. Особо остро вопрос финансирования встал после начала работ по фотографированию Российской империи в цвете. Во всех своих воспоминаниях С. М. Прокудин-Горский дает ответ на вопрос об оплате его труда в период экспедиций: «Государь ничего не сказал, потому что я ни о чем не просил. Министр ничего не говорил, потому что на это не было высочайшего повеления, а я считал, что предоставленные мне возможности в достаточной степени двигают меня по пути достижения моей задачи,

20 РГИА. Ф. 476. Оп. 1. Д. 852. Л. 13.
21 РГИА. Ф. 476. Оп. 1. Д. 852. Л. 12.

а отчасти и даже опасался испортить дело» [Гаранина, 2003, с. 20]. Взаимодействие С. М. Прокудина-Горского с меценатами, финансистами и инвесторами в начале 1910-х годов в конечном итоге привело к наличию у него постоянного дохода от научно-практической деятельности при передаче патентных прав Акционерному обществу «Биохром» [Барышников, 2014, с. 65–66]. Что касается деятельности С. М. Прокудина-Горского по работе с произведениями искусства, то следует отметить, что 19 июля 1918 года он был избран вместе с В. Я. Курбатовым, А. А. Поповицким и Д. С. Ершовым в состав Комиссии по организации работ по репродукции художественных произведений и съемки дворцов, парков и т. п. при Высшем Институте Фотографии и Фототехники[22] (ныне Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения).

Для создания коммерчески успешного цветного кинематографа, которым С. М. Прокудин-Горский заинтересовался в начале 1910-х годов, он выехал из России в конце августа 1918 года. Сначала он обосновался в Норвегии, потом в Англии и окончательно осел для работы над цветным кино во Франции. Там сыновья фотографа трудились уже в собственной компании «Gorsky Frères», которая занималась печатью цветных изображений от рекламы продуктов питания, съемок для журналов мод до изготовления портрета президента Гастона Думерга. Благодаря большим тиражам этих цветных изображений, сфотографированных и напечатанных сыновьями С. М. Прокудина-Горского, многолетняя деятельность их отца в России получила развитие во Франции, жители которой на долгие годы запомнили яркие и превосходно выполненные цветные изображения из мастерской Прокудиных-Горских.

Преследуя коммерческие цели, С. М. Прокудин-Горский выбрал использование фотомеханического способа печати для создания своих фотографических работ. По этой причине до нас дошло крайне ограниченное количество его авторских отпечатков. Таковыми являются фотографии семьи Прокудина-Горского, а также специальные заказы, выполнение которых предполагало промежуточную однотонную печать. При этом количество заказов, выполненных его мастерской, еще только предстоит определить через документацию учреждений или частных лиц, которые сотрудничали с С. М. Прокудиным-Горским. Атрибуция таких работ становится возможной благодаря вниманию к специфическим деталям технического процесса получения трехцветных отпечатков, особым размерам цветоделенных негативов для съемки и квадратному формату кадра[23]. В процессе производства отпечатков для разных заказов с прямоугольным форматом листов (книжные иллюстрации или почтовые карточки) Прокудин-Горский осуществлял кадрирование изображений. Отсутствие архива мастерской не позволяет уточнить участие самого С. М. Прокудина-Горского и его работников

22 ЦГА СПб. Ф. 2963. Оп. 1. Д. 6. Л. 30 об.
23 Совокупный размер пластины составляет около 9 × 24 см и содержит три кадра, отснятых через голубой, зеленый и красный фильтры.

в конкретных цветных съемках и требует особой осторожности при установлении авторства.

Эксперименты с фотосъемками живописных и графических работ на черно-белые материалы привели Прокудина-Горского к вопросам цветопередачи фотографий в конце XIX века. Знания, полученные о теории и практике цветоделения в лаборатории Адольфа Мите в 1901–1903 годах, позволили С. М. Прокудину-Горскому изготавливать цветные изображения как для своих лекций с проекциями, так и в качестве репродукций. Подбирая в свою мастерскую квалифицированных печатников и занимаясь обучением подмастерий, он добился выполнения заказов с высоким уровнем цветопередачи. В библиотеках, архивах, музеях и частных собраниях страны остается еще множество работ Фотомеханической мастерской С. М. Прокудина-Горского, которые требуют дополнительной атрибуции. Данные о производственном процессе, имена работников, колористические и стилистические особенности оформления печатных работ призваны улучшить ситуацию с включением трехцветных отпечатков в наследие С. М. Прокудина-Горского.

Библиография

Барышников, М. Н. (2014). *С. М. Прокудин-Горский: исследовательские инициативы и опыт участия в деловой жизни России* // Университетский научный журнал. № 9. С. 58–75.

Васенко, П. Г. (1913). *Бояре Романовы и воцарение Михаила Федоровича.* СПб.: Государственная Типография.

Гаранина, С. П. (1996). *С. М. Прокудин-Горский: к публикации материалов из семейного архива* // Киноведческие записки. № 29. С. 116–126.

Гаранина, С. П. (2003). *Сергей Михайлович Прокудин-Горский* // Достопримечательности России в натуральных цветах. Весь Прокудин-Горский. 1905–1916. Каталог выставки воссозданных фотографий начала XX века. М.: Госуд. музей архитектуры им. А. В. Щусева. С. 7–26.

Евдокимов, А. А. (1914a). *Трехкрасочная типографская печать (Dreifarbendruck) и ее техника* // Записки Императорского Русского Технического Общества. № 1. С. 12–18.

Евдокимов, А. А. (1914b). *Трехкрасочная типографская печать (Dreifarbendruck) и ее техника* // Записки Императорского Русского Технического Общества. № 2. С. 45–49.

Иофис, Е. А. (ред.) (1981). *Фотокинотехника.* М.: Советская энциклопедия.

Мозохина, Н. А. и Ратников, В. Н. (2018). *Фотограф, типограф, издатель открыток Александр Александрович Евдокимов* // Филокартия. № 2 (57). С. 7–11.

Прокудин-Горский, С. М. (1897). *Пластины Д-ра И. Смита (письмо в редакцию)* // Русский фотографический журнал. № 2. С. 47–48.

Прокудин-Горский, С. М. (1903). *Изо-хроматическая съемка моментальными ручными камерами.* СПб.: Типография журнала «Самокат».

Прокудин-Горский, С. М. (1905). *Фототехническое дело. Краткий указатель для издателей, редакторов, художников, типографий и т. п.* СПб.: Типография Товарищества «Общественная Польза».

Рейн, Ф. (1912). *Библиография* // Фотографический листок. № 1. С. 17.

Соколова, И. А. (2006). *Картинная галерея П. П. Семенова-Тян-Шанского и антикварный рынок Петербурга: 1860–1910*: дисс. ... доктора культурологии: 24.00.01. СПб.

Станулевич, Н. А. (2019). *Сергей Михайлович Прокудин-Горский и его вклад в развитие методов цветной фотографии*: дисс. ... кандидата исторических наук: 07.00.10. СПб.

Lécyer, R. (1945). *Histoire de la photographie.* Paris: Baschet et C.

Pénichon, S. (2013). *Twentieth century colour photographs. The complete guide to processes, identification & preservation.* L.: Thames & Hudson Ltd., 2013.

Wall, E. J. (1925). *The History of Three-Color Photography.* Boston: American Photographic Publish Company.

Список иллюстраций

Ил. 1. Сергей Прокудин-Горский. На реке Скурицхали (на снимке — С. М. Прокудин-Горский. — *Н. С.*). 1912. Цифровая реконструкция с отсканированного стеклянного черно-белого цветоделенного негатива. 8,5×8. Коллекция Библиотеки Конгресса США. Источник изображения — URL: https://gallllery.com/photo/card/f8f9dbcb0ec944648c89135b70e8bdda (дата обращения: 15.09.2024)

Ил. 2. Словесное описание цветной шкалы для контрольной съемки образца масляных красок. 1903. Источник изображения — Прокудин-Горский, С. М. (1903). Изо-хроматическая съемка моментальными ручными камерами. СПб.: Типография журнала «Самокат»

Ил. 3. Варианты репродукции цветной шкалы с помощью ортохроматических и изохроматических материалов. 1903. Источник изображения — Прокудин-Горский, С. М. (1903). Изо-хроматическая съемка моментальными ручными камерами. СПб.: Типография журнала «Самокат»

Ил. 4. Сергей Прокудин-Горский. Коврик, шитый шелками. Не позднее сентября 1903. Трехцветная фотомеханическая печать. Источник изображения — Прокудин-Горский, С. М. (1903). Изо-хроматическая съемка моментальными ручными камерами. СПб.: Типография журнала «Самокат»

Ил. 5. Примеры съемок коврика на разные типы пластин. Из издания «Фототехническое дело...». 1903. Источник изображения — Прокудин-Горский, С. М. (1903) Изо-хроматическая съемка моментальными ручными камерами. СПб.: Типография журнала «Самокат»

Ил. 6. Сергей Прокудин-Горский. Река Колочь у деревни Горки с высоким берегом. Бородино, 1911. Цифровая реконструкция с отсканированного стеклянного черно-белого цветоделенного негатива. 8,5×8. Коллекция Библиотеки Конгресса США. Источник изображения — URL: https://gallllery.com/photo/card/8bdddcc988584d5ab6fbea7020383924 (дата обращения: 15.09.2024)

Ил. 7. Сергей Прокудин-Горский. Мельница близ г. Луги Санкт-Петербургской губернии. 1905–1915. Цифровая реконструкция с отсканированного стеклянного черно-белого цветоделенного негатива. 8,5×8. Коллекция Библиотеки Конгресса США. Источник изображения — URL: https://gallllery.com/photo/card/8bdddcc988584d5ab6fbea7020383924 (дата обращения: 15.09.2024)

Ил. 8. Николай Сергеев. На озере. Не позднее 1904. Холст, масло. Сергей Прокудин-Горский. Почтовая карточка издания Общины св. Евгении. Первая публикация. Из собрания Н. А. Станулевич

Ил. 9. Желтая составная часть многокрасочной автотипии. 1905. Источник изображения — Прокудин-Горский, С. М. (1905). Фототехническое дело. Краткий указатель для издателей, редакторов, художников, типографий и т. п. СПб.: Типография Товарищества «Общественная Польза»

Ил. 10. Красная составная часть многокрасочной автотипии. 1905. Источник изображения — Прокудин-Горский, С. М. (1905). Фототехническое дело. Краткий указатель для издателей, редакторов, художников, типографий и т. п. СПб.: Типография Товарищества «Общественная Польза»

Ил. 11. Синяя составная часть многокрасочной автотипии. 1905. Источник изображения — Прокудин-Горский, С. М. (1905). Фототехническое дело. Краткий указатель для издателей, редакторов, художников, типографий и т. п. СПб.: Типография Товарищества «Общественная Польза»

Ил. 12. Красная и желтая составные части многокрасочной автотипии. 1905. Источник изображения — Прокудин-Горский, С. М. (1905). Фототехническое дело. Краткий указатель для издателей, редакторов, художников, типографий и т. п. СПб.: Типография Товарищества «Общественная Польза»

Ил. 13. Николай Сергеев. Неизвестная работа. Б/г. Холст, масло. Сергей Прокудин-Горский. Многокрасочная автотипия. Не позднее сентября 1905. Источник изображения — Прокудин-Горский, С. М. (1905). Фототехническое дело. Краткий указатель для издателей, редакторов, художников, типографий и т. п. СПб.: Типография Товарищества «Общественная Польза»

Ил. 14. Сергей Прокудин-Горский. Остречины. Этюд. Река Свирь (в лодке — Дмитрий Прокудин-Горский, на берегу — Николай Селиванов. — *Н. С.*). 1909. Цифровая реконструкция с отсканированного стеклянного черно-белого цветоделенного негатива. 8,5×8. Коллекция Библиотеки Конгресса США. Источник изображения — URL: https://gallllery.com/photo/card/b2d97795dab247fbbab343653e7872a4 (дата обращения: 15.09.2024)

Ил. 15. Валерий Овсянников. Стольный город. Не позднее 1908. Сергей Прокудин-Горский. Почтовая карточка издания «Ришаръ». Санкт-Петербург. № 229. 13,8×9,2. Первая публикация. Из собрания Н. А. Станулевич

Ил. 16. Виктор Штембер. Еврейка. Не позднее 1909. Сергей Прокудин-Горский. Почтовая карточка издания С. М. Прокудина-Горского. Санкт-Петербург. 1904–1914. 13,8×9,2. Первая публикация. Из собрания Н. А. Станулевич.

Ил. 17. Сергей Прокудин-Горский. Успенский собор с восточной стороны. Владимир, 1911. Цифровая реконструкция с отсканированного стеклянного черно-белого цветоделенного негатива. 8,5×8. Коллекция Библиотеки Конгресса США. Источник изображения — URL: https://gallllery.com/photo/card/9533010854bc4d3b993ddc02d825dd6b (дата обращения: 15.09.2024)

References

Baryshnikov, Mikhail (2014). *S. M. Prokudin-Gorsky's Research Initiatives and His Practical Experience in Russian Business* // Humanities & Science University Journal. Vol. 9. Pp. 58–75. [In Russ.]

Evdokimov, Alexander (1914a). *Three-colour typographical print (Dreifarbendruck) and its technology* // Bulletin of the Imperial Russian Technical Society. Vol. 1. Pp. 12–18. [In Russ.]

Evdokimov, Alexander (1914b). *Three-colour typographical print (Dreifarbendruck) and its technology* // Bulletin of the Imperial Russian Technical Society. Vol. 2. Pp. 45–49. [In Russ.]

Garanina, Svetlana (1996). *S. M. Prokudin-Gorsky: for publishing family archive materials* // Film Studies Notes. Vol. 29. Pp. 116–126. [In Russ.]

Garanina, Svetlana (2003). *Sergey Mikhailovich Prokudin-Gorsky* // The Splendors of Russia in Natural Colors. The Complete Prokudin-Gorsky. 1905–1916. Catalog of exhibition, Moscow: The Schusev Museum of Architecture. Pp. 7–26.

Iofis, Evsey (ed.) (1981). *Photo and film technique.* Moscow: Soviet encyclopedia. [In Russ.]

Lécuyer, Raymond (1945). *Histoire de la photographie.* Paris: Baschet et C.

Mozohina, Natalia & Ratnikov, Vyacheslav (2018). *Photographer, typographer, postcard publisher Alexander Alexandrovich Evdokimov* // Philocarty. No. 2 (57). Pp. 7–11. [In Russ.]

Pénichon, Sylvie (2013). *Twentieth century colour photographs. The complete guide to processes, identification & preservation.* L.: Thames & Hudson Ltd., 2013.

Prokudin-Gorsky, Sergey (1897). *Plates by D. I. Smith (letter to editorial board)* // Russian Photographical Journal. Vol. 2. Pp. 47–48. [In Russ.]

Prokudin-Gorsky, Sergey (1903). *Isochromatic Photography with Instant Hand Cameras.* Saint Petersburg: Printing House of Journal "Samokat". [In Russ.]

Prokudin-Gorsky, Sergey (1905). *Photomechanical work.* Saint Petersburg: Printing House "Public Benefit". [In Russ.]

Rein, F. (1912). *Bibliography* // Photographic leaflet. Vol. 1. P. 17. [In Russ.]

Sokolova, Irina (2006). *Picture gallery of P. P. Semenov-Tyan-Shansky and the antique market of St. Petersburg: 1860–1910.* Doctorate of cultural sciences thesis. Saint Petersburg. [In Russ.]

Stanulevich, Nadezhda (2019). *Sergey Mikhailovich Prokudin-Gorsky and his contribution to the development of colour photography methods.* Candidate of historical sciences thesis. Saint Petersburg. [In Russ.]

Vasenko, Platon (1913). *The Romanov Boyars and the Accession of Mikhail Fedorovich.* Saint Petersburg: State Typopraphy. [In Russ.]

Wall, Edward John (1925). The History of Three-Color Photography. Boston: American Photographic Publish Company.

александр родченко: «объектив фотоаппарата — зрачок культурного человека в социалистическом обществе»

Е. А. ЛАВРЕНТЬЕВА

РГХПУ им. С. Г. Строганова,
125080, Россия, Москва,
Волоколамское шоссе, д. 9
strogdesign@gmail.com

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-5-159-190

Суммирую: чтобы приучить человека видеть с новых точек, необходимо снимать обыкновенные, хорошо знакомые ему предметы с неожиданных точек и в неожиданных положениях, а новые объекты снимать с разных точек, давая представление об объекте.
Александр Родченко, 28 августа 1928 года

Аннотация

В статье рассматривается творческий путь Александра Родченко в искусстве фотографии. Выделяются ключевые положения его системы видения — ракурс, диагональ как символ композиционной остроты, режиссерское отношение к задаче в целом, предполагающее точный отбор точек съемки для создания максимально выразительного рассказа о событии через последовательность кадров. Выявляются этапы становления мастера, его обращение к определенным жанрам (портрет, беспредметная фотография, фоторепортаж, спорт). Корпус работ Родченко-фотографа исследуется в контексте актуальных задач и «новой оптики» своего времени. Анализируются статьи Родченко в журнале «Новый ЛЕФ», учебные программы для членов фотокружка во ВХУТЕМАСе и слушателей курсов при «Союзфото» — на их основе определяются актуальные задачи фотоискусства. Затрагиваются вопросы развития фотоавангарда как самостоятельного направления в визуальной культуре первой трети XX века. Фотоавангард, наследуя изобретательский характер искусства первой четверти XX века, развивается как технический и идейно-художественный эксперимент, образуя в итоге мировоззренческую программу своей эпохи. Основополагающие черты «нового видения» выявляются на основе публикаций Ласло Мохой-Надя, Франца Роха, Вернера Граффа и определяются как новое «переживание пространства», новое мировосприятие, влекущее за собой и смену языка визуальных коммуникаций. Основой «нового видения» становится «улучшенная выразительность» — фотография как упорядоченное особым образом изображение действительности.

Ключевые слова: фотоавангард, ракурс, двойная экспозиция, соляризация, «новое видение», «Новый ЛЕФ», фоторепортаж, фотографический конструктивизм, язык фотографии, учебная программа по фотографии

EKATERINA
A. LAVRENTIEVA

Russian State Stroganov University of Industry and Applied Arts, 125080, Russia, Moscow, Volokolamskoe highway, 9
strogdesign@gmail.com

Для цитирования: Лаврентьева Е. А. Александр Родченко: «Объектив фотоаппарата — зрачок культурного человека в социалистическом обществе» // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 5 (1/2025). С. 159–190

alexander rodchenko: "the camera lens is the apple of the eye of a cultured person in a socialist society"

To summarize: in order to teach a person to see from new points, it is necessary to photograph ordinary objects that are well known to him from unexpected points and in unexpected positions, and to photograph new objects from different points, giving an idea of the object.
Alexander Rodchenko. August 18, 1928

Abstract

The article examines the creative path of Alexander Rodchenko in the art of photography. The key provisions of his vision system are highlighted — perspective, diagonal as a symbol of compositional acuity, director's attitude to the task as a whole, which involves the precise selection of shooting points to create the most expressive story about an event through a sequence of frames. The stages of the master's development are revealed, manifested through an appeal to certain genres (portrait, non-objective photography, photo reportage, sports). The body of works by Rodchenko the photographer is studied in the context of current tasks and the "new optics" of his time. Rodchenko's articles in the magazine "Novy LEF", training programs for members of the photography circle at VKHUTEMAS and students of the courses at "Soyuzfoto" are analyzed — on their basis, current tasks of photographic art are determined. The issues of the development of the photo avant-garde as an independent direction in the visual culture of the first third of the twentieth century are touched upon. The photo avant-garde, inheriting the inventive nature of the art of the first quarter of the twentieth century, develops as an experiment, both technical and ideological-artistic, ultimately forming the worldview program of its era. The fundamental features of the new vision are revealed on the basis of the publications of Laszlo Moholy-Nagy, Franz Roch, Werner Graff and are defined as a new "experience of space", a new worldview, entailing a change in the language of visual communications. The basis of the new vision becomes "improved expressiveness" — photography as a specially ordered image of reality.

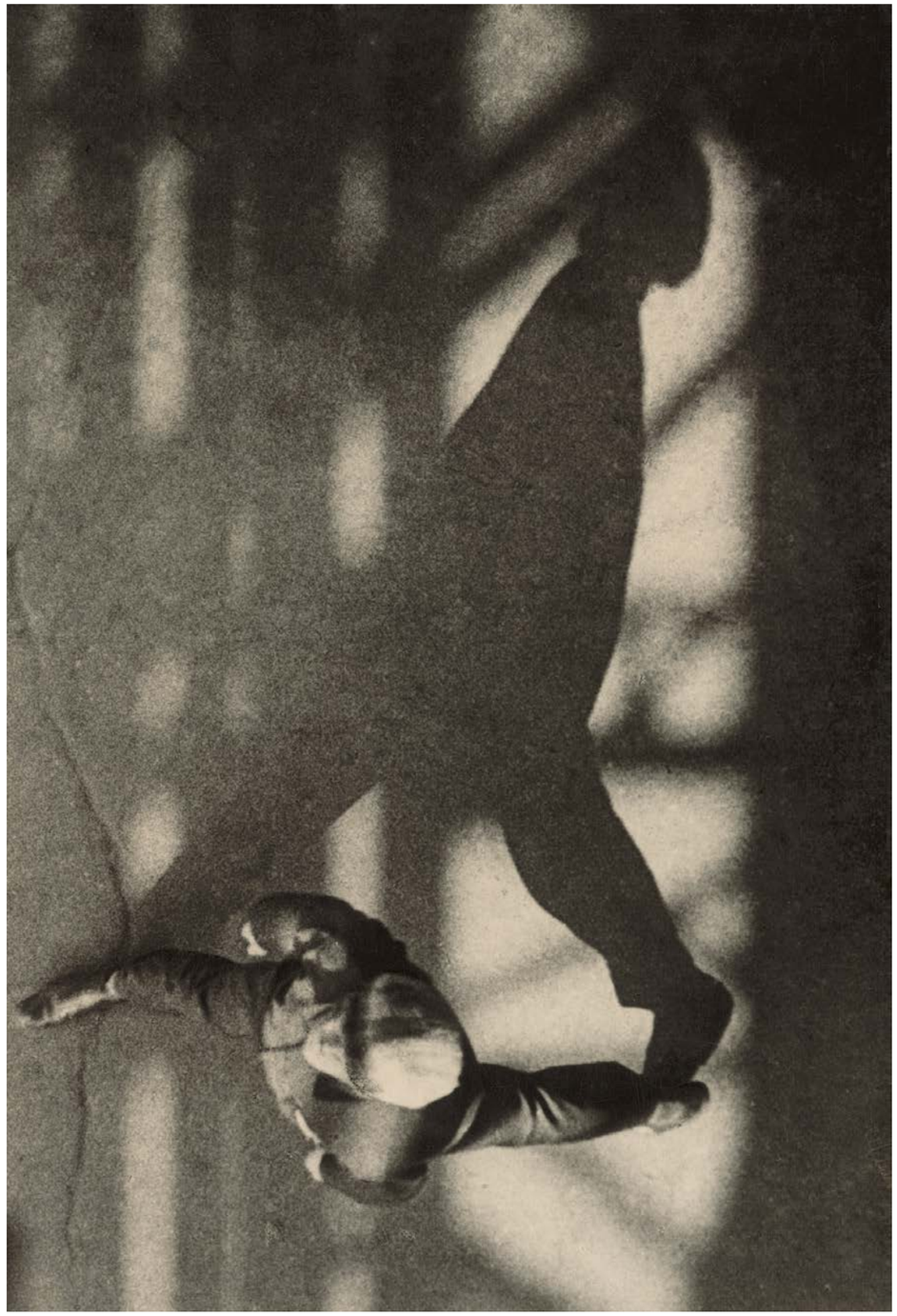
Keywords: photo avant-garde, perspective, double exposure, solarization, new vision, "New LEF", photo report, photographic constructivism, language of photography, photography curriculum

Имя Александра Родченко, пионера фотомонтажа и фотографа-новатора, — неотъемлемая часть истории мирового фотоавангарда. Для истории фотографии XX века он стал тем, кто ввел в корпус приемов работу с ракурсом и диагональю как особой композиционной осью кадра — говоря его же словами, «революционизировал наше зрительное мышление» [Родченко, 1928e, с. 39].

Среди других ключевых мастеров, благодаря которым сложился лексикон мирового фотоавангарда, — Ласло Мохой-Надь, Альберт Ренгер-Патч, Ман Рей и Аркадий Шайхет, Яков Халип, Борис Игнатович, Георгий Петрусов, Вадим Ковригин. Список имен приведен с учетом рабочих контактов Александра Родченко, «встреча» же с западными авторами происходила на совместных выставках и на страницах книг и периодических изданий, которыми снабжали его Владимир Маяковский и Сергей Третьяков. Супруга Третьякова, Ольга, хорошо знавшая немецкий язык, переводила статьи об искусстве фотографии. В библиотеке Родченко были и ставшая одним из манифестов «нового видения» книга Франца Роха «Фотоглаз», изданная в 1929 году, и каталог знаменитой выставки «Фильм и фото» в Штутгарте, состоявшейся в том же году. А. Н. Лаврентьев отмечает, что «в архиве художника сохранилось несколько отпечатков, наклеенных на паспарту, на обороте которых остались этикетки выставок. Фигура шагающего человека (1928), снятого в сильном ракурсе, вернулась из Германии со знаменитой Штутгартской выставки „Фильм и фото“» [Лаврентьев, 1992, с. 126]. Из советских мастеров фотографии в выставке участвовали Дмитрий Дебабов, Семен Фридлянд, Борис Игнатович, Макс Альперт, Роман Кармен, Аркадий Шайхет. Связывался же с московскими фотографами Эль Лисицкий. Судя по дневниковым записям Варвары Степановой, он привез из Германии фотобумагу для печати, а также отбирал фотоснимки всех советских авторов: Родченко, Игнатовича, Шайхета и других.

Выставка «Фильм и фото» была организована Немецким Веркбундом. За сбор и обработку материалов, как указано в каталоге, отвечал Ласло Мохой-Надь. На выставке, по словам составителей каталога, «была предпринята попытка систематически структурировать различные рабочие направления фотографии с точки зрения документирования мира, с точки зрения фиксации движения и сознательного проектирования образа с помощью света и тени и представить их в группах» [Film und Foto, 1929, p. 49]. По сути, экспозиция выставки «Фильм и фото» была посвящена изобразительной системе «нового видения» и в истории фотографии осталась как первая столь масштабная публичная демонстрация языка и приемов современного фотоискусства[1]. Как

1 На выставке, судя по нумерации каталога, было представлено 977 работ (при этом советский отдел выставки был перечислен поименно и не вошел в общую нумерацию работ). Фотография и кино были лишь одними из разделов выставки, где также отвели место и образцам промышленного и графического дизайна, живописи. Фотография тем не менее, по задумке организаторов, мыслилась как объединяющий принцип развития новой визуальной культуры через «расширение обычного круга зрения человеческого глаза», как сказал бы Осип Брик (строка из его статьи «Чего не видит глаз». Журнал «Советское фото», № 2, 1926. С. 22–23).



Ил. 1
Александр Родченко. Пешеход. 1926

визуализация понятия фотоавангарда и дебют нового видения как «формы объективного зрения своего времени»[2].

Прежде чем мы обратимся к анализу творческого опыта Родченко-фотографа, следует определить историческую и контекстную специфику фотоавангарда как явления, ознаменовавшего собой развитие визуальной культуры первой трети XX века, — такой экскурс необходим, для того чтобы яснее очертить роль и место этого мастера в истории фотоавангарда. Именно инструментарий фотоавангарда сформировал тот самый «революционный» взгляд на действительность, который в итоге привел к переосмыслению событий и фактов окружающего мира через нестандартные точки съемки и разнообразные оптические искажения. Фотография инициировала смену мышления — как творца, так и зрителя, при этом взяв на себя роль, по меткому выражению Сьюзен Зонтаг, «одного из главных посредников в восприятии действительности, притом создающих видимость участия» [Зонтаг, 2013, с. 22][3].

Советский фотоавангард как понятие для большинства исследователей (Валерий Стигнеев, Александр Лаврентьев) тождествен фотографическому модернизму. Авторы, рассматривающие советский фотоавангард в таком ключе (Маргарита Тупицына, Александр Лаврентьев), указывают на работы членов фотосекции группы «Октябрь» как обобщенный образ фотоавангарда, в первую очередь в связи с тем, что одним из ее организаторов и руководителей стал А. Родченко, хотя он и был впоследствии исключен из нее. Однако налицо и неоднозначность трактовки понятия. По мнению Ирины Чмыревой, «фотоавангард в Советской России включает в себя направления, имеющие разные причины и предпосылки своего формирования; также фотоавангард нельзя свести к выражению в фотографии авторов, приверженцев единой новой идеологии» [Чмырева, 2021, с. 223]. Это в конечном счете позволяет трактовать суть этого явления сквозь призму смены зрительного мышления, обозначив тем самым общую направленность различных фотоэкспериментов, ставящих своей задачей в том числе и исследование технических возможностей камеры. Наложение последних на смену психологии восприятия, инициированную бурным технологическим развитием начала XX века (речь идет прежде всего о динамике и скорости во всех проявлениях — от физического перемещения в пространстве до обмена информацией), и сформировало в итоге то, что мы сегодня понимаем под фотоавангардом.

В контексте этой статьи, которая должна продемонстрировать общность зрительного мышления (и художника, и фотографа) на примере творчества Александра Родченко, тем самым связав процессы, происходившие

2 Название статьи Ласло Мохой-Надя, 1932.

3 Обобщенно мы можем говорить о том, что Зонтаг определяет фотографию как средство познания мира, что также вписывается в концепцию «нового видения»: «Сила фотографии в том, что она позволяет внимательно рассмотреть мгновение, которое немедленно смывалось бы потоком времени» [Зонтаг, 2013, с. 150]. А также: «Фотография подразумевает, что мы познаем мир, если *принимаем его таким, каким его запечатлела камера*» [Зонтаг, 2013, с. 38]. Выделенное курсивом важно именно в контексте смены эстетических идеалов и установления новых критериев оценки как произведения искусства, так и действительности (в случае с фотографией оба эти компонента работают всецело с позиции отражения друг друга; оптика камеры становится не искажающим, но усиливающим суть конкретного явления фактором).

параллельно в разных областях искусства и указав преемственность методов, важно отметить, что понятие фотоавангарда ассоциируется в большей степени с фотографическими экспериментами середины 1910-х — начала 1930-х годов. В одном случае они стали итогами более ранних опытов в области искусства, а в другом — шли параллельно с новаторским развитием художественных практик. «Фотография… имеющая притязания на художественное качество, — пишет О. Н. Аверьянова, — не могла существовать изолированно от общих культурно-исторических процессов и эстетики отдельных направлений в искусстве. Футуризм, дадаизм, сюрреализм создавали широкое поле для альтернативных экспериментов» [Аверьянова, 2021, с. 114].

Итальянский футурист Антон Брагалья, сценограф, режиссер и кинематографист, выпустил в 1911 году манифест «Футуристическая фотодинамика». Его интересовало «динамическое ощущение» [Бобринская, 2000, с. 31] — он соединял в одном кадре несколько фаз движения, благодаря чему создавалась как бы фигура движения, иллюзорный объект, сохраняющий визуальную память о всех своих перемещениях. Немецкие дадаисты «разрушали» фотографический образ, манипулировали его значением посредством «разрезания кухонным ножом»[4].

«Сюрреалисты „позволили“ визуальному освободиться от дискурсивного смысла, утверждая его самостоятельность» [Аверьянова, 2021, с. 7], создав «мифотеатр сюрреализма» [Аверьянова, 2021, с. 44].

У русского фотоавангарда особая судьба — как направление фотоискусства он сложился в то время, «когда эволюция живописного авангарда уже почти закончилась, в 1923–1925 гг.» [Лаврентьев, 2006, с. 242]. А. Н. Лаврентьев, анализируя становление фотоавангарда, приходит к выводу, что искусство фотографии «прошло через… этапы эволюции: от импрессионизма (фотографической вариацией этого направления можно считать пикториализм) через абстрактно-геометрические композиции (отвлеченные формальные композиции в технике фотограммы или фотонатюрморта) — к фотографическому конструктивизму. <…> Фотоавангард проявился в тот момент, когда классический живописный авангард уже завершил свое развитие» [Лаврентьев, 2006, с. 242].

Фотоавангард — это эксперимент как технический (соляризация, получение изображения минуя камеру — создание фотограмм), так и идейно-творческий (от сложения новых жанров, среди которых можно назвать, например, абстрактную фотографию и фоторепортаж, до решения авторами новых композиционных и сюжетных задач). Фотография осознавалась мастерами и как проектное направление деятельности, что отражалось в понимании ее задач и сферы применения. Проектное в данном контексте означает не только использование фотоизображений и фотограмм для создания объектов полиграфического дизайна, рекламы и агитации, но и определенное

4 Название работы Ханны Хёх — «Разрез кухонным ножом дадаизма последней Веймарской эпохи потребления пива в Германии», 1920.

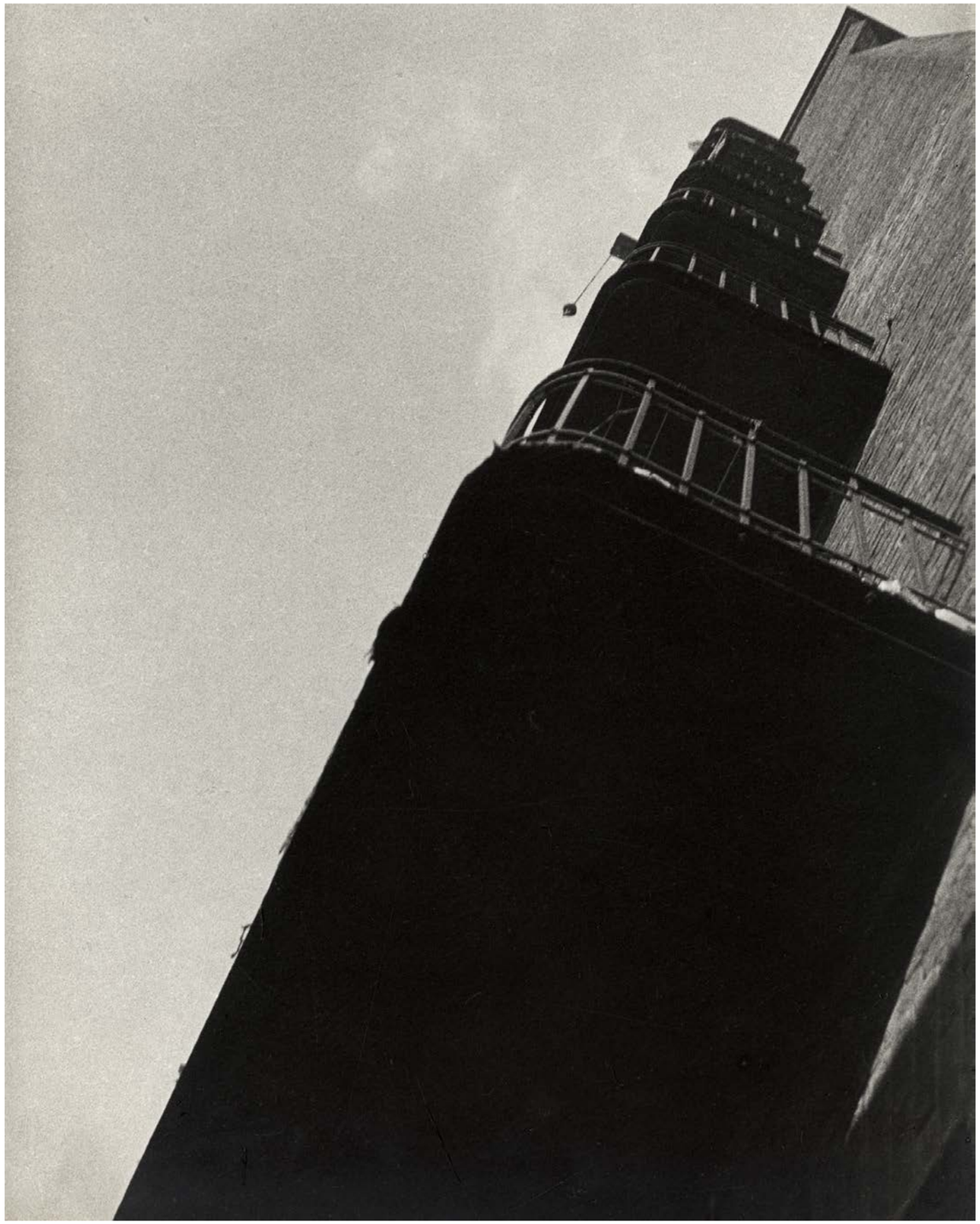
отношение к моделированию ситуации съемки, режиссерский подход к процессу, предусматривающий активное наблюдение за натурой, «упаковку» видимого в границы кадра с опорой на четкую композиционную схему. Все эти черты характерны и для Александра Родченко как для автора открытий в области фотоискусства, инициатора их продвижения и внедрения, как для соучастника общих процессов развития визуальной культуры и ее актуальных средств коммуникации.

«Фотография всегда будет демонстрировать определенное родство со способом видения своего времени и… с современным искусством» [Roh, 1929, p. 14], — пишет Франц Рох в предисловии к своему альбому «Фотоглаз», тем самым давая понять, что развитие фотографии идет в контексте общего развития культуры и искусства. В этой же статье он перечисляет пять типов фотоматериала, который включает в свой альбом, и фактически формулирует понятие «нового видения» и то, через какие фотографические приемы оно себя проявляет: «Фотография реальности, фотограмма, фотомонтаж, фотография с офортом или живописью и фотография в сочетании с типографикой» [Roh, 1929, p. 16]. Всего в альбом «Фотоглаз» вошло 76 работ, из советских авторов представлены лишь трое: Эль Лисицкий, Семен Фридлянд и Дзига Вертов (не считая анонимного снимка «Героям Арктики», запечатлевшего толпу на митинге, возможно, в честь отбытия экспедиции Отто Шмидта).

Во второй половине 1920-х в Германии было издано несколько книг, в которых оказались сформулированы критерии и отличительные черты «нового видения». Это уже ранее упомянутые каталог выставки «Фильм и фото», альбом «Фотоглаз» с предисловием Франца Роха (1929), а также «Вот идет новый фотограф!» Вернера Граффа (1929) и «Живопись. Фотография. Фильм» Ласло Мохой-Надя, выпущенная в серии книг Баухауса в 1925 году. Все эти книги были в библиотеке Родченко. Текст Мохой-Надя в русском переводе напечатало под названием «Живопись или фотография» в 1929 году акционерное издательское общество «Огонек».

Возникновение термина «новое видение»[5] связывают с именем Ласло Мохой-Надя — по его мнению, стремление к «новому видению» является отличительной чертой культуры первой четверти XX века. Фотография в концепции «нового видения» выступает носителем нового сознания и отражением современной художественной концепции. «Положения системы „Нового видения“ (neue optik), разработанной Мохой-Надем, — пишет О. Н. Аверьянова, — предполагали расширение обычного физического зрения, позволяющего оценивать современность посредством только лишь

5 Одна из последних, кратко обобщающих специфику «нового видения» работ, озаглавленная «Новое зрение», принадлежит Сюзанне Стрётлинг. Она формулирует суть концепции, опираясь на высказывания Осипа Брика, Виктора Шкловского, Дзиги Вертова, Александра Родченко, Ласло Мохой-Надя, определяя «новое видение» как особую эстетику, где существует равноправие всех форм искусства и медиа, как визуальных, так и вербальных. Их объединение (синтез) становится возможным через особую объективность зрения, присущую кино- и фотоглазу. Факт действительности становится первоэлементом искусства, универсальным методом описания реальности (Susanne Strätling. Novoe zrenie / Neues Sehen / New Vision. Central and Eastern European Literary Theory and the West. De Gruyter, Berlin/Boston. 2023. Pp. 930–936).



Ил. 2
Александр Родченко. Балконы. Из серии «Дом на Мясницкой». 1925

устоявшихся форм восприятия и эстетических традиций. Камера должна была способствовать появлению современного типа видения, а следовательно, концептуального осмысления действительности» [Аверьянова, 2021, с. 116–117].

Впервые Мохой-Надь обращается к этой теме в 1925 году в книге «Живопись. Фотография. Фильм»: «Я стремлюсь выявить двусмысленности современного оптического творчества. Средства, предоставляемые фотографией, играют в этом важную роль, хотя большинство людей сегодня все еще не осознает этого: расширение границ изображения природы и использование света как творческого агента — светотени вместо пигмента. <...> Камера предоставила нам удивительные возможности, которые мы только начинаем использовать. Визуальное восприятие расширилось, ...никакие ручные средства изображения (карандаш, кисть и т. д.) не способны запечатлеть фрагменты мира, увиденные таким образом; точно так же невозможно ручным способом создания зафиксировать квинтэссенцию движения» [Moholy-Nagi, 1969, p. 7]. Далее он заключает: «В фотоаппарате мы имеем самое надежное средство для начала объективного видения» [Moholy-Nagi, 1969, p. 28].

Одну из задач «нового видения» Мохой-Надь впоследствии определил следующим образом: «Благодаря фотографии (а еще в большей степени благодаря кино) мы приобщились к новому переживанию пространства. Мы с ее помощью — и тут фотография действовала совместно с новой архитектурой — добились расширения и совершенствования нашей пространственной культуры. Только теперь — отчасти благодаря этим предпосылкам — мы обрели способность по-новому смотреть на окружающую среду и на свою жизнь» [Мохой-Надь, 2014, с. 44]. «Новое видение» дает другое переживание пространства, через фотографию (ее оптику) становится возможным смена визуального ландшафта и системы визуальных коммуникаций.

К слову, Родченко и Мохой-Надя объединяют не только тяга к экспериментам в искусстве, инженерно-технологический подход к творчеству и педагогическая деятельность, но и общие задачи в фотографии — поиск неожиданных точек зрения и абстракция, выявление в окружающей действительности композиционных, ритмических и тоновых соотношений, идентичных их живописным и графическим опытам (Ил. 1). В связи с этим Родченко в свое время был обвинен в плагиате — в журнале «Советское фото» (№ 4, 1928) была размещена заметка под названием «Иллюстрированное письмо в редакцию». «Сравнение ракурсных снимков Родченко с аналогичными работами Ренгер-Патча, Мохой-Надя и других должно было убедить читателей в том, что Родченко не самостоятелен, а лишь подражает буржуазным формалистам» [Лаврентьев, 2006a, с. 68]. Родченко ответил на это публикацией в журнале «Новый ЛЕФ»: «Как же двигаться культуре, если не обменом и усвоением опытов и достижений?» [Родченко, 1928b, с. 43]. Изначальный вариант статьи содержал более откровенную аналогию и призыв: «Аэропланы строятся во всех странах, мало отличаясь друг от друга. Товарищи фотографы, не думайте об униках и шедеврах!» [Родченко, 1928c].

Такое совпадение, хотя объективно «Балконы» Родченко были сняты в 1926-м, на два года раньше «Балконов Баухауза» Мохой-Надя, как раз и говорит об общности процессов в визуальной культуре, об идентичности критериев, формирующих человеческое восприятие. О том, что «новое видение» как фактор оценки и формирования отношения к действительности не связано с идеологическими догмами, но является отличительной чертой современного мышления, отражает индустриальную и экспериментальную природу нового столетия.

Фотоглаз же в таком случае становится инструментом наблюдения за реальностью, где «выбор объекта — это уже творческое действие» [Roh, 1929, p. 16]. Выбирая заголовок для книги, Франц Рох мог ориентироваться на название документального немого фильма «Кино-глаз», снятого режиссером Дзигой Вертовым и оператором Михаилом Кауфманом в 1924 году, ставшего манифестом группы «Киноки». С творчеством Дзиги Вертова публика была знакома — на выставке «Фильм и фото» демонстрировался созданный им в год открытия выставки фильм «Человек с киноаппаратом», где идея камеры, объектив которой оказывается совершеннее человеческого глаза, достигает кульминации[6]. Киноаппарат или фотоаппарат — это своего рода «монокль», усиливающий восприятие действительности, меняющий точку зрения на объект съемки как в философском, так и в физическом плане. Фильтр, настраивающий на иное видение реальности, оптика, формирующая особый взгляд на реальность, — объектив, по выражению Родченко, не что иное, как «зрачок» настоящего «культурного человека» [Родченко, 1928a, с. 29].

Любопытно, что эти строки вошли в короткую заметку в журнале «Новый ЛЕФ» под названием «К фото в этом номере». Там же были опубликованы работы Родченко из серии «Стекло и свет» 1928 года. В самой идее серии заложены тема преломления света стеклянной формой и проекция такого измененного пучка света на поверхность стола или другого предмета, которая становится и метафорой актуальных задач фотографии, мышления фотографа, его взгляда сквозь объектив аппарата. Что характерно, в сознании большинства критиков и фотографов этого времени глаз человека срастается с техникой, что видно по фотомонтажам Родченко (плакат «Кино-глаз»), по кадрам Дзиги Вертова, где он буквально вплавляет глаз человека в окуляр и «оживляет», «очеловечивает» камеру. «Я — киноглаз. Я — глаз механический. Мой путь — к созданию свежего восприятия мира. Я расшифровываю по-новому неизвестный вам мир» [Вертов, 1966, с. 55], — декларирует он.

Подобная «монтажная пара», а также слова Вертова как нельзя лучше демонстрируют и суть концепции «нового видения», где, по словам О. Н. Аверьяновой, «отображение реальности, которая не является индексальной проекцией, становится ключевыми модусами экспериментальной фотографии. Фотографы-модернисты пытаются сломить устойчивый троп

6 Советский кинораздел был представлен в том числе работами Сергея Эйзенштейна, Льва Кулешова, Всеволода Пудовкина.

„зеркала реальности“, разными способами уйти от формальной нормативности языка» [Аверьянова, 2021, с. 115].

В каталоге выставки «Фильм и фото» была дана реклама еще двух книг — «Противники кино сегодня — друзья кино завтра» Ханса Рихтера и «Вот идет новый фотограф!» Вернера Граффа. Как отмечалось ранее, последняя была и в библиотеке Родченко. Вернер Графф — художник, фотограф и представитель немецкого киноавангарда, учился в Баухаусе, где и увлекся идеями Тео ван Дусбурга и стал членом группы «Де Стейл». Совместно с Хансом Рихтером и Эль Лисицким инициировал в 1923 году выпуск журнала «G» (Gestaltung), обложки для которого создавали Казимир Малевич и Людвиг Мис ван дер Роэ.

В книге «Вот идет новый фотограф!» шесть блоков, и все они, по словам автора, описывают «методы работы нового фотографа» [Gräff, 1929, S. 124]. Перечислим их:

1. Отказ от привычных канонов изображения натуры (устоявшихся правил живописи), выбор неординарной точки съемки (он называет такой подход «теорией перспективы», не используя слово «ракурс»). Графф приводит забавную аналогию, говоря, что при переходе улицы мы постоянно вертим головой и смотрим вверх и вниз, наклоняем голову, высматривая детали.

2. Выразительность тона — здесь в качестве иллюстраций используются негативные изображения и силуэтные снимки, те примеры, где рисунок создается посредством тоновых соотношений, контрастных или сближенных сочетаний.

3. Материал фотографии — это свет и проекции света на очувствленную поверхность; здесь Графф рассматривает искусство фотограммы, а также съемку ночного города и далее переходит к анализу оптики (упоминает диффузионные фильтры, рассеивающие световой поток, призмы, мультиплицирующие изображение, эксперименты с формой диафрагмы), приводит примеры объективов, утрирующих пропорции объекта съемки (анаморф и широкоугольный объектив, о дефектах линз пишет как об особом инструменте фотографа).

4. «Мы открыли барьеры во всех направлениях. Мы отменили устаревшие правила искусства. Мы открыли новые технические возможности. „Новый фотограф“ может показаться совершенно раскованным, нет ли в нем опасности бесцельной работы? Цель работы „Нового фотографа“ — достичь улучшенной выразительности. Как? Мы не хотим давать правила, но несколько примеров могут послужить в качестве рекомендаций» [Gräff, 1929, S. 82]. Графф перечисляет следующие приемы: светотеневой контраст, ритмические повторения, линейные структуры.

5. Необычные фото публикуются в журналах: у зрителя возникает привычка смотреть на фотографии, сделанные с необычной точки съемки. Фото дополняются типографикой, включаются в композиции рекламных плакатов, становятся неотъемлемой частью визуального языка современной периодики.

6. Современному фотографу требуется мобильная фототехника, «мгновенно позиционирующаяся фотокамера» [Gräff, 1929, S. 124]. «Выполняя работу, новому фотографу часто приходится приседать в самой сложной позе. Представим, что он со своим устройством забрался на шкаф или строительные леса, где ему с трудом разрешают передвигаться и у него нет возможности оказаться перед камерой после настройки фокуса. Кнопки и рычаги спуска затвора должны быть увеличены и снабжены соответствующими шкалами, чтобы ими можно было легко управлять сзади и из любого положения» [Gräff, 1929, S. 123]. Здесь, как максимально отвечающая подобным запросам камера, приводится в пример «Leica».

В качестве иллюстративного материала Вернер Графф публикует свои работы, фотограммы Ман Рея, снимки Umbo (Отто Умбера) и Альберта Ренгер-Патча, стоп-кадры из фильмов Ханса Рихтера, фотомонтажи Джона Хартфилда. Перелистывая страницы этой книги, понимаешь, насколько точно Родченко как фотограф интуитивно оказался вписан в систему «нового видения»: подбор работ демонстрирует сложившуюся систему ценностей, азбуку фотоавангарда, созвучную его мастерским открытиям. Даже теоретическая раскладка, анализ инструментария — как идейно-художественного, так и технического — во многом идентичны его позициям. Вернер Графф называет «улучшенной выразительностью» то, что Родченко более ярко и широко определяет как «революцию зрительного мышления». Камера в руках фотографа становится инструментом, способным одновременно добиться документальной точности момента и переформатировать его, исходя из эстетических и идеологических ценностей времени. В этом случае фактом действительности оказывается даже не само событие, а отношение к нему фотографа, которое и проявляет «новая оптика».

О том, как Александр Родченко пришел к фотографии, можно судить по двум записям в его дневниках и в набросках статей. Одна гласит: «Начал снимать по-новому... под влиянием замечательных работ Ман Рея»[7] [Лаврентьев, 1992, с. 77], другая — «фотомонтаж натолкнул на занятия фотографией» [Родченко, 1996, с. 280]. Из этого следует, что его одновременно волновала как экспериментально-художественная сторона процесса (создание объекта искусства «нового поколения» с использованием актуальной техники), так и утилитарно-производственная (работа с фотографией как элементом коммуникации). Другим его кумиром стал Ласло Мохой-Надь как мастер тонких конструктивных построений в фотографии. Сохранилось письмо Мохой-Надя от 18 декабря 1923 года, адресованное Родченко. Мохой-Надь просит его написать о конструктивизме «нечто всеохватывающее»[8], поскольку в Баухаусе запланировано издание серии брошюр по актуальным вопросам современного искусства. Дата письма практически совпадает с началом фотодеятельности Родченко. Письмо осталось без ответа: возможно, Родченко смутил масштаб ожидаемой от него статьи (он всегда говорил,

7 Александр Лаврентьев приводит в книге «Ракурсы Родченко» строки из наброска статьи Александра Родченко.

8 Письмо было опубликовано в книге «Ласло Мохой-Надь и русский авангард». М.: Три квадрата, 2006. С. 91–92.

что у него «мышление зрительное» и «получаются отдельные куски мысли» [Родченко, 1928e, с. 35]). Но впоследствии он следил за фотографическими экспериментами Мохой-Надя, отмечая умение мастера выявлять силовые линии кадра через его сюжет и композицию. Мохой-Надь виртуозно находил в окружающей действительности точные аналогии своим абстрактным живописным построениям.

Александр Родченко называл фотографию стенографией, формой записи фактов. Такая формулировка хорошо сочеталась с идеологией «Левого фронта искусств» — творческой группы художников, кинорежиссеров, критиков, поэтов, сложившейся вокруг Владимира Маяковского и выпускавшей в 1923–1924 годах одноименный журнал «ЛЕФ», а затем «Новый ЛЕФ» (1926–1927). «Литература факта» декларировалась группой как универсальный художественный метод, позволяющий и работать для жизни (внедрять искусство в жизнь), и использовать фактуру самой действительности для создания объектов искусства. В статье о советской фотографии, которую написал Виталий Жемчужный для каталога уже упоминавшейся выставки «Фильм и фото», встречается любопытный абзац: «Ведущей группой, передовой по технике и формальным достижениям, была группа молодых фотожурналистов, образовавших особое объединение и боровшихся против „художественной“ фотографии. Теоретическими вопросами репортажной фотографии занималось радикальное объединение художников „ЛЕФ“. Из „ЛЕФ“ родился и крупнейший фотодизайнер А. М. Родченко, который, как и Мохой-Надь, оторвался от живописи в фотографии» [Jemtfchufchny, 1929, с. 15]. Жемчужный упоминает и теоретическое осмысление инновационных достижений в области фотоискусства, тем самым давая понять, что фотография осознанно вводится в систему ценностей передовой культуры. Именно в номерах журнала «Новый ЛЕФ» за 1928 год был опубликован ряд программных статей Александра Родченко о фотографии и ее актуальных задачах.

В конце 1923 года Родченко приобрел форматную студийную камеру 13×18 для пересъемки изображений — нужные фрагменты для фотомонтажей необходимо было уменьшать или увеличивать, чтобы они точно вписывались в композицию обложки или плаката. Затем он начинает пробовать себя как «режиссер» — инсценирует необходимые ситуации и делает снимки для фотомонтажей. В этих постановочных сценах с восторгом играет вся его семья, а также коллеги и студенты, изображая героев детективных рассказов Мариэтты Шагинян и рабочих-агитаторов, представителей издательства и распространителей книг (называли их тогда «книгоношами»).

«Фотопарк» Родченко, время от времени пополнявшийся новыми камерами, отражал его постоянно расширяющуюся сферу интересов в области съемки. Каждая новая задача требовала наличия особой техники — на камеру «Иохимъ» 9×12 можно было снимать портреты и экспериментировать с освещением предметов в мастерской, «Ика» 4,5×6,5 подходила для городских съемок. Появление фотоаппарата «Вест Покет Кодак» инициировало первые эксперименты с ракурсной съемкой архитектуры, поскольку ее оптика позволяла сохранять глубину резкости кадра, невзирая на острые перспективные

Ил. 3
Александр Родченко. Живописец Александр Шевченко. 1924. Двойная экспозиция

сокращения. «Лейка» же как универсальная камера дала возможность вплотную заняться фоторепортажем — «обсматривать» объект съемки со всех возможных планов и ракурсов. О появлении этой камеры есть особая запись от 25 ноября 1928 года в дневнике Варвары Степановой: «„Лейка“ куплена за 350 р., при помощи Швецовой. Даже не верится, взволнованное состояние. Нежной любовью прониклась я к М. Швецовой за столь героический поступок. Родченко ходит довольный. „Думать о ней („Лейке“) такое удовольствие, когда вспомнишь, что она есть“. Целый день она у него на столе стоит, и только к вечеру подошел к ней производственно... зарядил и сделал пробу... Теперь проявляет...» [Степанова, 1994, с. 255].

В 1920-м Родченко становится профессором ВХУТЕМАСа. Мастерская Родченко во дворе школы, куда они переезжают в 1922-м, превращается в фотоателье, а впоследствии и в фотолабораторию. В большой комнате на северной стороне, с огромным окном во всю стену, дающим мягкий свет, снимаются Владимир Маяковский, Осип и Лиля Брик, Алексей Ган и Эсфирь Шуб, Александр Веснин и Любовь Попова, Виталий Жемчужный. Уникальная по своей разнохарактерности компания — художники-педагоги ВХУТЕМАСа, режиссеры театра и кино, поэты, критики.

1924 год — еще и время активной работы Родченко в рекламе и полиграфии, сотрудничество с журналом «ЛЕФ». Серия портретов этой поры — документальная хроника рабочих и дружеских встреч, где в процессе съемки оттачивалось искусство портрета, проводились эксперименты с двойной экспозицией[9] (Ил. 3), соляризацией[10] и с композицией кадра, поиском зрительных акцентов. Последнее хорошо можно проследить на примере серии портретов Владимира Маяковского, где Родченко впервые, сам еще того не зная, пробует снимать фоторепортаж. Через четыре года он напишет: «Нужно с объекта давать несколько разных фото с разных точек и положений, как бы обсматривая его, а не подглядывать в одну замочную скважину» [Родченко, 1928е, с. 38]. Именно так и поступает тогда Родченко — делает серию снимков, постепенно приближаясь к герою, запечатлевая его сперва в пальто и шляпе, затем сидящим на стуле и в конце — максимально приближая камеру к лицу поэта. Возникает как бы усиление одновременно «громкости» образа и «громкости» речи поэта.

Портрет становится первым фотожанром, к которому обращается мастер. Однако в автобиографии «Перестройка художника», отмечая начало своих фотоопытов, он говорит о «возвращении к абстракции» [Родченко, 1996, с. 280] через фотографию, очевидно, имея в виду работы, напоминающие серию «Стекло и свет» 1928 года. Это позволяет выделить еще одну тему, с которой работает Родченко, — абстрагирование изображения методом его кадрирования или максимально близкой точки съемки. Тем не менее одним из самых знаменитых экспериментов Родченко в фотографии стала ракурсная съемка.

9 Портрет живописца Александра Шевченко.
10 Варвара Степанова за столом.

Ил. 4
Александр Родченко. Пожарная лестница. 1925. Из серии «Дом на Мясницкой»

Язык фотографии должен отличаться от языка живописи — в этом Родченко был безусловно уверен, и именно ракурс он называл основополагающим качеством фотоязыка. Первые ракурсные кадры с архитектурой были сняты во дворе ВХУТЕМАСа в 1925 году — уходящие ввысь балконы, лестница. Родченко интересовали крайние точки на шкале восприятия объекта: верхняя и нижняя. Точки, «революционизирующие» зрительное мышление. «Самыми интересными точками современности являются точки „снизу вверх“ и „сверху вниз“ и их диагонали» [Родченко, 1928е, с. 39], — заключает он. Ракурс позволял провести «остранение» (пользуясь термином В. Шкловского), выйти из автоматизма восприятия объекта, но одновременно визуализировать образ новой социальной действительности. Используя ракурс, стараясь приучить зрителя к новому восприятию действительности, Родченко объяснял, что не столько кардинальные изменения натуры выдают социальные преобразования, сколько изменение точки зрения, точки обзора, преображающей объект до неузнаваемости и тем самым придающей ему актуальный образ. Ракурс в отдельных случаях позволял схематизировать изображение, приблизить его к четкой геометрической структуре.

«Ни один вид так называемых пространственных искусств, — пишет Л. Волков-Ланнит, журналист и историк фотоискусства, — не выполняет со столь максимальной объективностью задачи изобразительной документации современности, как это может сделать фотография» [Волков-Ланнит, 1928, с. 39]. Его статья «Могильщики кисти» была опубликована в том же номере журнала «Новый ЛЕФ», что и текст Родченко «Пути современной фотографии»[11]. Родченко обстоятельно разбирает историю живописи, стремясь разделить пути развития фотографии и изобразительного искусства. Живопись, по его мнению, прошла все стадии эволюции от реализма до абстракции, «когда интерес к вещи остался почти научный» [Родченко, 1928е, с. 32]. Но «пути исканий точек, перспектив, ракурсов остались совершенно не использованы» [Родченко, 1928е, с. 32]. Этот факт позволяет фотографии строить свой уникальный путь развития, придерживаясь специфики ее языка и возможностей, позволяет «не делать фотокартин, а делать фотомоменты документальной… ценности» [Родченко, 1928е, с. 38]. Ракурс в понимании Родченко есть то, что отличает фотографию от живописи, определяет профессионально и социально востребованное направление ее развития.

В 1928 году Родченко впервые осознанно обращается к фоторепортажу — снимает продавцов на Сретенке по заданию «Рабочей газеты». Он использует кинокамеру «Септ», купленную в Париже во время подготовки им советского отдела Международной выставки декоративного искусства в 1925 году. За следующие несколько лет Родченко мастерски овладеет техникой создания визуального нарратива на основе фотографии. Он понимал фоторепортаж как своего рода «сумму взглядов», серию острых и точных впечатлений, по которым можно реконструировать событие. Съемки Москвы, которые он

11 А. Родченко. Пути современной фотографии. Новый ЛЕФ, № 9, 1928. С. 31–39.

Ил. 5
Александр Родченко. Планетарий. 1929

вел на протяжении конца 1920-х — начала 1930-х годов, он тоже относил к жанру фоторепортажа. Это была особая тема, которая не ограничивалась рамками одного редакционного задания, а описывала изо дня в день жизнь города как бесконечный многосерийный фильм. Часть кадров (например, Планетарий, 1932, или Дом Наркомфина, 1929) (Ил. 5) была снята по заданию редакции ОГИЗ-ИЗОГИЗ и должна была войти в альбом-папку «От Москвы купеческой к Москве социалистической», а иные были сняты «случайно», как, например, «Лестница» (Ил. 6) (изначально этот снимок был опубликован под названием «Солнечный день» в журнале «Даешь» в 1929 году). Но так или иначе многие кадры (в том числе и «Лестница») оказались опубликованы в серии фотооткрыток, изданных ИЗОГИЗом в 1932 году. Всего было выпущено около 40 снимков тиражом от 25 тыс. до 10 тыс. экземпляров по следующим темам: физкультура и спорт, Парк культуры и отдыха, новая архитектура Москвы, испытания глиссера, построенного студентами Родченко во ВХУТЕИНе, Красная площадь, Театральная площадь, зимний спорт. Это был единственный случай издания авторской серии открыток в тот период времени.

В начале 1930-х он переходит к теме спорта — снимает прыжки в воду на стадионе «Динамо» и спортпарады на Красной площади. В спортпарадах его интересуют ритмично организованные массы — четкая, слаженная работа участников шествия, почти идеальный «рапорт», в который превращаются люди, выполняющие вместе, в одном темпе, определенные упражнения.

На стадионе «Динамо» он скрупулезно фиксирует фазы движения спортсменов, через серию фотографий стремится сохранить прыжок в его последовательной динамике. Для фотоальбома «Первая конная» (выпущен в 1937 году, совместная работа с Варварой Степановой) он снимает скачки — здесь его вновь интересует пойманное в кульминации движение. По дублям на пленке видно, что Родченко сделал буквально несколько снимков, один из которых оказался наиболее выигрышным: движение достигло своей наивысшей точки.

С одной стороны, перечисленные темы самодостаточны и связаны с конкретным периодом деятельности Родченко как фотографа, а с другой — каждая из них демонстрирует решение поставленной экспериментальной задачи. Декларирует актуальный *метод* работы в области фотоискусства — монументальный портрет (портрет как знак человека), свет как способ дематериализации поверхности, абстрагирование изображения, ракурс и «косина», создание образа движения через демонстрацию последовательных фаз перемещения объекта. В полной мере тезаурус Родченко как мастера фотографии проявил себя именно в фоторепортаже, где в силу заявленной им идеи «обсматривания» предмета съемки требовалось соединение множества точек зрения, а значит, и множества методов работы.

В 1935 году Родченко написал творческую автобиографию, которая предназначалась для профсоюза кинофоторабочих. Помимо указания должностей и обязанностей, проектных, полиграфических и других работ он привел список самых важных фотосерий. Под первым номером стоит

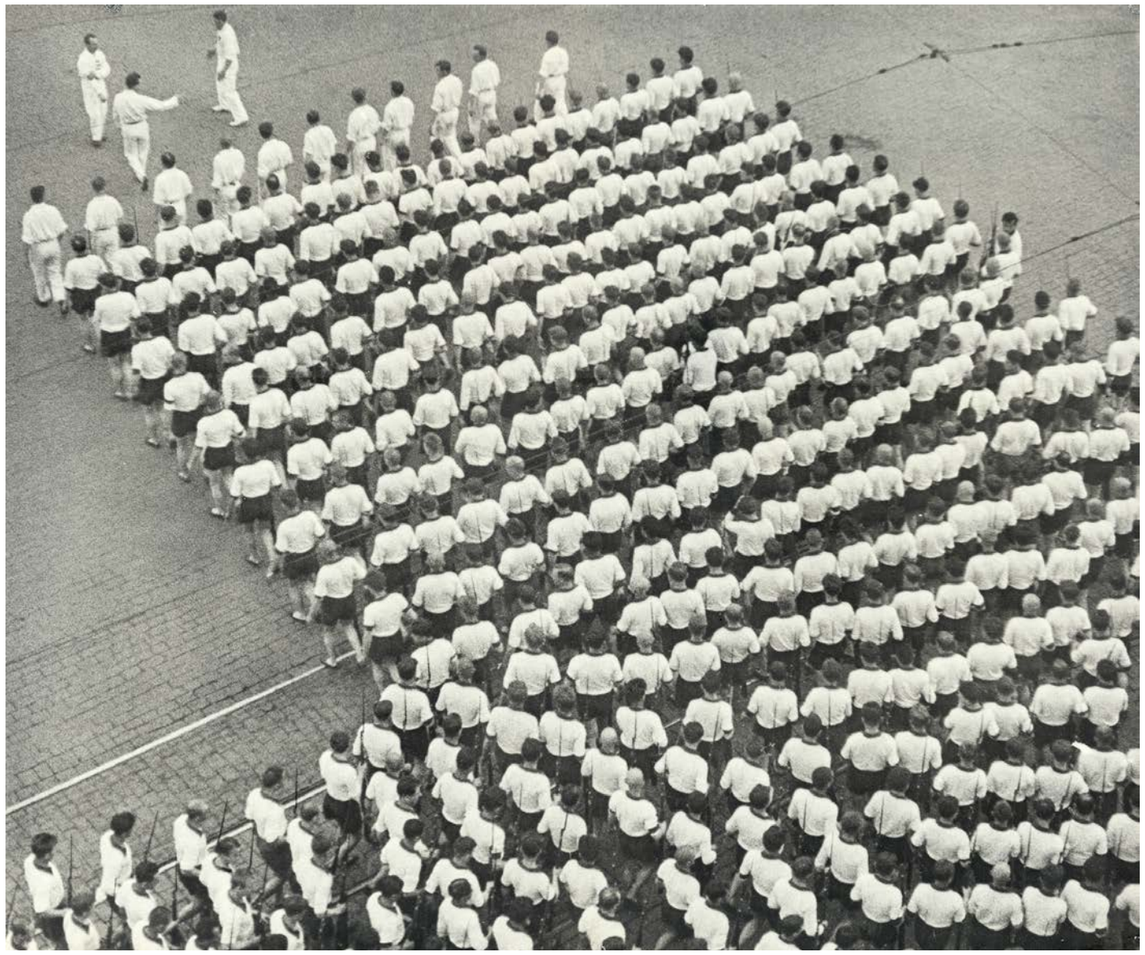
Ил. 6
Александр Родченко. Лестница. 1929

«серия городских этюдов, снятых с верхней точки и в ракурсах». Дальше идут репортажные работы: Москва, Беломорский канал, пейзажи Карелии, репортажи лесозавода, завода «АМО», серия «Самозвери», спорт. Заканчивается список пунктом «работа над разрешением портрета: Маяковский, Кулешов, Довженко, Солнцева, Мать, Е. Лемберг, Р. Лемберг, Пионерка, Комсомолец, Пионер, Комсомолка и ряд других» [Лаврентьев, 1992, с. 23]. Названия и темы этих циклов описывают ключевые направления в работе Родченко как фотографа. При этом необходимо понимать, что ко многим из них (в особенности к портрету) он обращался неоднократно в разные периоды творчества, ставя перед собой и решая различные по технической и композиционной сложности задачи. «Работа над разрешением портрета» — это эксперименты с кадрировкой изображения, позволяющей акцентировать внимание на ключевой детали образа, создать портрет-символ («Мать», 1924), с «расщепленным» светом (портрет Степановой, 1928, и «Девушка с “Лейкой”», 1934), с ракурсом («Пионерка», 1930).

Профсоюз был создан тогда же, когда и написана автобиография, — первой его целью стала организация выставки ведущих мастеров советского фотоискусства (Ил. 10). Начало 1930-х было для Родченко непростым периодом — он был исключен из группы «Октябрь», обвинялся в формализме. Выставка, которая открылась 24 апреля в зале на Кузнецком Мосту (сегодня там расположен МДХ), стала для него новой точкой отсчета в его биографии фотографа.

Родченко выставил 24 работы, которые сгруппировал согласно некоторым из перечисленных тем (первая формально осталась «за кадром»): фоторепортаж, портрет, спорт. Фоторепортаж был показан через снимки Беломорканала, спорт представлен не только знаменитыми снимками «Дорогу женщине» 1934 года и «Спортивная колонна общества „Динамо“» 1935-го (Ил. 7), но и несколькими кадрами, запечатлевшими прыжки в воду и поставленными друг за другом так, чтобы вместе составить фазы движения спортсменов. Следует отметить, что эти три снимка, выбранных Родченко, были сделаны в разное время и даже в разных местах — его привлекла возможность воссоздать динамику прыжка через инсценировку, отсылающую к технике кино- и фотомонтажа (Ил. 8). Лев Кулешов назвал бы подобные опыты «творимый человек». Жанр портрета Родченко представил следующими снимками: «Пионерка», «Сергей Третьяков» (1928), «Девушка с „Лейкой“» (Ил. 9).

Сохранилось фото развески работ. Несмотря на разницу жанров и даже специфическую противоположность тем (Беломорканал «против» спортпарада), ясно чувствуется универсальность и гибкость приемов. Мы видим, как работает ракурс, «укладывая» в геометрическую схему изображение или придавая монументальность облику девочки-пионерки, как формирует пространство кадра композиционная диагональ или создается графический ритм за счет повторяющихся элементов на снимках «Девушка с „Лейкой“» и «Лестница». Фото развески работ демонстрирует адаптивность и минималистичность языка фотоавангарда — ту самую оптику «нового видения»,



Ил. 7
Александр Родченко. Колонна «Динамо». Спортивный парад на Красной площади. 1935

преобразующую окружающую действительность посредством смены точки зрения на объект съемки и умения обращать внимание на графическую и тоновую структуру, вводить ее в кадр на правах сюжета.

«Благодаря зарубежным фотовыставкам 30-х годов, проходившим во многих странах, имя Родченко сохраняло популярность, было известно. О нем не забывали как о мастере композиции и ракурса, хотя, может быть, и не связывали его фотографии с работами 20-х годов в живописи и графике. <...> Жюри, видя успех и внимание к Родченко (а часто приглашения участвовать на фотосалонах были именными) со стороны устроителей выставок, доверяло ему и в выборе работ других авторов. К работам же самого Родченко в ВОКСе[12] тоже привыкли и не видели в них ничего „вредного“ или „пугающего“» [Лаврентьев, 1992, с. 126].

Действительно, для определенной аудитории, часто молодой, ворвавшейся в фотографию «с нуля», т. е. не имевшей самостоятельного опыта в искусстве, фигура Родченко как бы «раздваивалась» — в их сознании существовали по отдельности художник-изобретатель и новатор-фотограф. Однако для самого Родченко переход от одного вида творческой деятельности был органичен. Как многоплановый мастер — живописец, дизайнер и фотограф, художник театра и кино — он был удивительно последователен в своем становлении.

От абстрактных рисунков, сделанных с помощью чертежных инструментов еще в 1916 году, в 1919-м он перешел к созданию художественной программы, ядром которой стало понятие конструкции, а универсальным элементом для ее построения — линия. Линия в качестве главного элемента живописных и графических построений была «запатентована» им на XIX Государственной выставке в 1920 году. По-видимому, еще в апреле 1918 года Родченко задумал новую графическую серию, основанную только на линейных формах, а через год появляется идея перенести композиции на холст. «Пусть это утвердится за мной» [Родченко, 1996, с. 72], — записывает он в блокноте.

Художественная программа, представленная на XIX Государственной выставке как серия графических и живописных работ, а также текстовых пояснений (Родченко развесил на стене ряд машинописных листов, объясняющих суть своего открытия), фактически стала началом проектной, дизайнерской программы, которая с успехом была реализована на деревообрабатывающем и металлообрабатывающем факультетах ВХУТЕМАСа. На ее основе им был создан пропедевтический курс, который назывался «Инициатива», или «Графическая конструкция на плоскости». Фотография также удачно оказалась вписана в эту авторскую систему — ракурсные фотографии[13] композиционно соответствуют тем самым конструктивным построениям, композиционным схемам, ставшим основой полиграфического

12 Всесоюзное общество культурных связей с заграницей.

13 Речь идет о знаменитом снимке «Пожарная лестница» 1925 года. Резко уходящая в перспективу лестница образует треугольник — композиция кадра повторяет одну из композиционных схем.

Ил. 8
Александр Родченко. Прыжок с турника. 1936

и промышленного дизайна. И, что самое важное, по замыслу Родченко, эти схемы должны были «подчеркиваться и выявляться художником» [Лаврентьев, 1992, с. 21] и, если говорить о фотографии, становиться композиционными осями кадра.

Для Родченко съемка являлась живым процессом, частью работы художника-производственника, который обязан был владеть разного рода техникой и использовать ее в повседневной жизни. Техника становилась продолжением его руки и глаза, инструментом, позволяющим упорядочить увиденное, вывести из состояния хаоса благодаря кадрированию, давала возможность преобразовать реальность, сделав ее частью своей конструктивной системы видения.

Сохранились учебные программы, составленные Родченко для занятий в фотокружке во ВХУТЕМАСе (1928–1929) и на курсах при «Союзфото» (1931). В первом варианте программы основное внимание уделялось знакомству с фотоаппаратурой и изучению жанра фоторепортажа, куда входила и практическая часть — съемка заданий на социально значимые темы. Характерно, что в этот момент происходило его становление как мастера-фотографа — многие задачи, которые он собирался ставить студентам, были учебными не только для них, но и для него. С основами композиции, судя по всему, он предполагал знакомить студентов в процессе решения творческих задач, изучая съемку объекта с различных точек, — в этот момент его интересовали фоторассказ как таковой, методы создания визуального сценария. Основой же программы для курсов при «Союзфото»[14], которую Родченко так и назвал — «Программа по композиции», стало знакомство с образцами «графических конструкций», схемами, созданными на основе геометрических форм, которое дополнялось разбором фоторабот его современников и черно-белых репродукций живописных произведений.

В 1941–1942 годах Родченко попробовал суммировать свои представления о композиции в фотографии. «В фотографии композиция играет огромную роль и, может быть, самую основную, — пишет он. — Будучи же искусством молодым и имеющим нечто близкое к живописи, она, естественно, очень много почерпнула в области композиции из живописи — как хорошего, так и (большей частью) плохого. Композиция — это система расположения чего-либо. Пуговиц и карманов на костюме, актеров на сцене, солдат в строю, вещей в комнате, книг на полке, черного и белого в фотографии и т. д. Вообще какой-либо сознательный порядок размещения чего бы то ни было»[15]. Родченко, с одной стороны, воспринимает композицию как чисто формальное, основанное на четких сочленениях геометрических форм, расположение элементов в кадре, а с другой — говорит о важности сознательного

14 Всесоюзное фотоиллюстрационное акционерное общество «Союзфото» создано в 1931 году на базе объединения «Пресс-Клише ТАСС» и акционерного общества «Унион-Фото». В 1930-е выполняло функции фотоагентства — было крупнейшей в СССР организацией, отвечавшей за подбор отпечатков для советской и международной печати.

15 Александр Родченко. О композиции. Текст в сокращении был опубликован в журнале «Советское фото», 1979, № 8.

Ил. 9
Александр Родченко. Девушка с «Лейкой». 1934

Ил. 10
Александр Родченко. Развеска выставки «Мастера советского фотоискусства». 1935

размещения всех его составляющих. Структура призвана организовывать восприятие, но она должна при этом становиться основой для четкой сюжетной задачи.

Для Родченко как для художника-изобретателя, расценивающего творчество как постоянный опыт, было характерно желание зафиксировать результаты экспериментов, оформить как открытие. В этом плане фотография давала ему совершенно иное ощущение — превращала каждое увиденное, сохраненное с помощью камеры событие в документальное свидетельство, подтверждение проведенного опыта. В пользу этого утверждения говорит и тот факт, что для Родченко всегда были важны ясность и четкость композиционной и сюжетной задачи. «Плохо и просто снятый факт не является культурным делом и культурной ценностью в фотографии. Революция в фотографии состоит в том, чтоб снятый факт благодаря качеству („как снято“) действовал настолько сильно и неожиданно всей своей фотографической спецификой, чтоб мог не только конкурировать с живописью, но и показывал всякому новый совершенный способ раскрывать мир в науке, технике и в быту современного человечества» [Родченко, 1928d, с. 36]. Этот фрагмент взят из заключительной статьи в серии его публикаций о фотографии, размещенных в журнале «Новый ЛЕФ» в 1927–1928 годах. За этот период в журнале было напечатано тридцать снимков Родченко. Ракурсная съемка (Шатурская электростанция, балконы дома на Мясницкой и здание ВХУТЕМАСа на Рождественке, фигура пионера) (Ил. 2, 4) и экспериментальная (фотомультипликационные иллюстрации к стихам Сергея Третьякова «Самозвери», серия «Стекло и свет») становились иллюстрациями к полемике, которая велась на страницах журнала, параллельным «текстом», утверждающим «объективность объектива»[16].

«Есть три основных вопроса, которые должны интересовать нас, — пишет он в наброске доклада, адресованного слушателям курсов „Союзфото“ через несколько лет, вновь задавая все те же вопросы, — как снимать? что снимать? для чего (или для кого) снимать? „Как снимать“ — это есть вполне оборудованный человек, именуемый фоторепортером. Оборудованный фоторепортер — это есть хорошо вооруженный всей современной технической культурой фотографии профессионал. Меня не раз обвиняли за мое „как снимать“ в период моей экспериментальной работы, говорили, что это аполитично и абстрактно, что главное — „что снимать“ и „для кого снимать“. Но я считаю, что, пока у фоторепортера не будет вооруженности „как снимать“ или своего подхода, метода, своей направленности и грамотности... он не сможет идти *(и понять — прим. Е.Л.)* „что снимать“ и „для чего снимать“, так как тогда он будет только бухгалтер, а не фоторепортер» [Лаврентьев, 1992, с. 153]. Не зря вопрос «как снимать» Родченко ставит на первое место — постановка

16 «За объективность объектива» — название статьи Л. Волкова-Ланнита, опубликованной в журнале «Новый ЛЕФ», № 7, 1928. С. 41–44. Статья анализировала опыт «Выставки советской фотографии за 10 лет» на основе отзывов посетителей.

именно этого вопроса и отвечает за сознательное отношение к процессу съемки, результатом которой будет не пересчет фактологического материала (отсюда и сравнение с бухгалтером), а экспериментальное и уникальное решение поставленной задачи, новаторский взгляд на объект или ситуацию, максимально точно выявляющий все важнейшие черты, заостряющий их — иначе, преображающий реальность с учетом актуального социального контекста. Данный посыл ввиду остроты высказывания непременно окажется адресным, подразумевающим обращение к конкретной аудитории, станет ответом на вопрос «для кого снимать».

Фотография — единственный способ понять, как мыслит и чувствует другой человек, на что обращает внимание, где останавливает свой взгляд. Рамка видоискателя и создает произведение искусства, вычленяя из бесконечной и хаотической действительности нужное, неповторимое. Оператор Михаил Кауфман, соратник и брат Дзиги Вертова, в качестве подписи к двум снимкам (один — «Колонны Музея Революции» А. Родченко; другой — кадр из кинохроники с ракурсным изображением Шуховской башни) поставил следующие слова: «Кино организует восприятие явления, а фотография — восприятие момента» [Кауфман, 1926, с. 11]. Именно то, как фотограф организует видимое, и выдает в нем приверженца того или иного направления в искусстве, отражает его эстетическую, а в контексте Родченко и конструктивно-композиционную систему ценностей.

«Мы не видим то, что смотрим. Мы не видим замечательных перспектив — ракурсов и положений объектов. Мы, приученные видеть привычное и привитое, должны раскрыть мир видимого» [Родченко, 1928e, с. 39]. Фотография для искусства первой трети XX века стала уникальным экспериментом в области восприятия действительности — именно оптика (*«neue optic»,* приведем здесь именно немецкий термин) стала главным инструментом как визуализации актуальных событий, так и формирования отношения к ним.

Библиография

Аверьянова, О. (2021). *Ман Рей — фотограф модернизма: от изобразительных опытов к художественному бренду.* Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения.

Бобринская, Е. (2000). *Футуризм.* М.: Галарт.

Вертов, Д. (1966). *Статьи, дневники, замыслы.* М.: Искусство.

Волков-Ланнит, Л. (1928). *Могильщики кисти* // Новый ЛЕФ. № 9. С. 39–42.

Зонтаг, С. (2013). *О фотографии.* М.: Ад Маргинем Пресс.

Кауфман, М. (1926). *Фото в кино* // Советское кино. № 6–7. С. 11.

Лаврентьев, А. (1992). *Ракурсы Родченко.* М.: Искусство.

Лаврентьев, А. (2006a). *Мохой-Надь и Родченко* // Лаврентьев, А. Ласло Мохой-Надь и русский авангард. М.: Три квадрата. С. 51–70.

Лаврентьев, А. (2006b). *Эксперименты: фотографический конструктивизм* // Лаврентьев, А. Александр Родченко. Фотография — искусство. М.: Издательская программа Интерроса. С. 242–257.

Мохой-Надь, Л. (2014). *Фотография, объективная форма зрения нашего времени* // Мохой-Надь, Л. Telehor. М.: Ад Маргинем Пресс. С. 37–45.

Родченко, А. (1928a). *К фото в этом номере* // Новый ЛЕФ. № 3. С. 28–29.

Родченко, А. (1928b). *Крупная безграмотность или мелкая гадость?* // Новый ЛЕФ. № 6. С. 42–44.

Родченко, А. (1928c). *Крупная безграмотность или мелкая гадость?* // Набросок статьи. Архив Родченко-Степановой.

Родченко, А. (1928d). *Предостережение* // Новый ЛЕФ. № 11. С. 36–37.

Родченко, А. (1928e). *Пути современной фотографии* // Новый ЛЕФ. № 9. С. 31–39.

Родченко, А. (1996). *Перестройка художника* // Родченко, А. Опыты для будущего. Дневники, статьи, письма, заметки. М.: Грантъ. С. 280–286.

Степанова, В. (1994). *Человек не может жить без чуда.* М.: Сфера.

Чмырева, И. (2021). *ВХУТЕМАС и конструктивистская фотография* // Век конструктивизма. По материалам Всероссийской научной конференции. М.: Русский мир. С. 222–229.

Gräff, W. (1929). *Es kommt der neue Fotograf!* Verlag Hermann Reckendorf G. M.B.H., Berlin SW 48.

Jemtfchufchny, W. (1929). *Russland und Fotografie. Internationale Austellung des Deutschen Werkbundus Film und Foto.* Stuttgart. S. 14–15.

Moholy-Nagy, L. (1969). *Painting, photography, film.* Lund Humphries, London.

Roh, F. (1929). *Mechanism and expression the essence and value of photography. Photo-eye.* Akademischer verlag dr. Fritz wedekind & Co, Stuttgart.

Strätling, S (2023). *Novoe zrenie / Neues Sehen / New Vision. Central and Eastern European Literary Theory and the West.* De Gruyter, Berlin/Boston. Pp. 930–936.

Список иллюстраций

Ил. 1. Александр Родченко. Пешеход.1926. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой

Ил. 2. Александр Родченко. Балконы. Из серии «Дом на Мясницкой». 1925. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой

Ил. 3. Александр Родченко. Живописец Александр Шевченко. 1924. Двойная экспозиция. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой

Ил. 4. Александр Родченко. Пожарная лестница. 1925. Из серии «Дом на Мясницкой». Источник изображения — Архив Родченко-Степановой

Ил. 5. Александр Родченко. Планетарий. 1929. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой

Ил. 6. Александр Родченко. Лестница. 1929. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой

Ил. 7. Александр Родченко. Колонна «Динамо». Спортивный парад на Красной площади. 1935. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой

Ил. 8. Александр Родченко. Прыжок с турника. 1936. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой

Ил. 9. Александр Родченко. Девушка с «Лейкой». 1934. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой

Ил. 10. Александр Родченко. Развеска выставки «Мастера советского фотоискусства». 1935. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой

References

Averyanova, Olga (2021). *Man Ray, the photographer of modernism: from visual experiences to an artistic brand.* Dissertation for the degree of Doctor of Art History. [In Russ.]

Bobrinskaya, Ekaterina (2000). *Futurism.* Moscow: Galart. [In Russ.]

Chmyreva, Irina (2023). *VKHUTEMAS and constructivist photography* // Century of Constructivism. Based on materials from the All-Russian Scientific Conference. Moscow: Russkiy Mir. Pp. 222–229. [In Russ.]

Gräff, Werner (1929). *Es kommt der neue Fotograf!* Verlag Hermann Reckendorf G. M.B.H., Berlin SW 48.

Jemtfchufchny, Witaly (1929). *Russland und Fotografie. Internationale Austellung des Deutschen Werkbundus Film und Foto.* Stuttgart. S. 14–15.

Kaufman, Mikhail (1926). *Photography in cinema* // Soviet cinema. No. 6–7. P. 11. [In Russ.]

Lavrentiev, Alexander (2006a). *Moholy-Nagy and Rodchenko* // Lavrentiev, Alexander. Laszlo Moholy-Nagy and the Russian avant-garde. Moscow: Three squares. Pp. 51–70. [In Russ.]

Lavrentyev, Alexander (1992). *Rodchenko's perspectives.* Moscow: Art. [In Russ.]

Lavrentyev, Alexander (2006b). *Experiments: photographic constructivism* // Lavrentiev, Alexander. Alexander Rodchenko. Photography is an art. Moscow: Interros Publishing Program. Pp. 242–257. [In Russ.]

Moholy-Nagy, Laszlo (1969). *Painting, photography, film.* Lund Humphries, London.

Moholy-Nagy, Laszlo (2014). *Photography, the objective form of vision of our time* // Moholy-Nagy, Laszlo. Telehor. Moscow: Ad Marginem Press. Pp. 37–45. [In Russ.]

Rodchenko, Alexander (1928a). *To the photo in this issue* // New LEF. No. 3. Pp. 28–29. [In Russ.]

Rodchenko, Alexander (1928b). *Major illiteracy or minor disgusting?* // New LEF. No. 6. Pp. 42–44. [In Russ.]

Rodchenko, Alexander (1928c). *Major illiteracy or minor disgusting?* // Draft article. Archive of Rodchenko-Stepanova. [In Russ.]

Rodchenko, Alexander (1928d). *Caution* // New LEF. No.11. Pp. 36–37. [In Russ.]

Rodchenko, Alexander (1928e). *The paths of modern photography* // New LEF. No. 9. Pp. 31–39. [In Russ.]

Rodchenko, Alexander (1996). *Artist's perestroika* // Rodchenko, Alexander. Experiments for the future. Diaries, articles, letters, notes. Moscow: Grant. Pp. 280–286. [In Russ.]

Roh, Franz (1929). *Mechanism and expression the essence and value of photography. Photo-eye.* Akademischer verlag dr. Fritz wedekind & Co, Stuttgart.

Sontag, Susan (2013). *On Photography.* Moscow: Ad Marginem Press. [In Russ.]

Stepanova, Varvara (1994). *A person cannot live without a miracle.* Moscow: Sfera. [In Russ.]

Strätling, Susanne (2023). *Novoe zrenie / Neues Sehen / New Vision. Central and Eastern European Literary Theory and the West.* De Gruyter, Berlin/Boston. Pp. 930–936.

Vertov, Dziga (1966). *Articles, diaries, plans.* Moscow: Art. [In Russ.]

Volkov-Lannit, Leonid (1928). *Gravediggers of the Brush* // New LEF. No. 9. Pp. 39–42. [In Russ.]

позднесоветские слайды: объект, образ, опыт

М. М. ГУРЬЕВА[1]

Европейский университет
в Санкт-Петербурге, 191187, Россия,
Санкт-Петербург, Гагаринская ул.,
д. 6/1 А
mgourieva@eu.spb.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-5-9-191-214

Аннотация

Статья посвящена малоисследованному явлению в истории частной фотографии — слайдам (диапозитивам). С 1950-х и вплоть до 1990-х в СССР слайды становятся популярным медиумом частной фотографии благодаря своим эстетическим качествам, не в последнюю очередь из-за возможности получения ярких цветных изображений. Другие причины популярности слайдов — зрелищность проецируемых изображений и доступность аппаратуры для домашних слайд-показов, которые обусловили широкое распространение совместного просмотра слайдов как досуговой практики и домашнего развлечения. В статье предлагается уйти от привычного для теории фотографии обращения к изображению и его значениям и переключить внимание на фотографические слайды как объекты, вещи, вступающие во взаимодействие с человеком в пространстве и времени. Для этого автор обращается к концепции мультисенсорной фотографии (sensory photography), предложенной Элизабет Эдвардс. Автор реконструирует опыт взаимодействия советского фотолюбителя и пользователя слайдов с физическими параметрами объектов, материалов и пространств, необходимых на этапах производства и использования диапозитивов. Сам диапозитив рассматривается как феномен, требующий задействования определенных устройств (диаскопа или диапроектора), меняющий темпоральность и пространства, а также предполагающий определенные социальные взаимодействия. Наконец, статья обращается к вдохновленной этим опытом метафоре слайда как вспышки памяти. Материал статьи (помимо исследовательских интервью) относится ко времени наибольшей популярности слайдов в СССР, к 1960–1970-м годам. Это диапозитивы из коллекций автора и из проекта «Сквозь», а также материалы журнала «Советское фото», дневники, оцифрованные центром «Прожито», художественная литература.

Ключевые слова: слайд, диапозитив, советская фотография, частная фотография, мультисенсорная фотография, sensory photography

1 Статья выполнена при поддержке фонда V-A-C, проект «Смотреть и прикасаться. Материальность позднесоветской частной фотографии».

late soviet diapositive: object, image, experience

MARIA M. GOURIEVA

European University at St. Petersburg, 191187,
Russia, Saint Petersburg, Gagarinskaya St., 6/1 A
mgourieva@eu.spb.ru

Для цитирования: Гурьева М. М. Позднесоветские слайды: объект, образ, опыт // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 5 (1/2025). С. 191–214

Abstract

The article is dedicated to slides (diapositives), an under-researched phenomenon in the history of private photography in the Soviet Union. Throughout the 1950–1990s in the USSR, slides were a common medium of private photography and a popular practice — largely due to their aesthetic qualities, in particular, their ability possibility to obtain bright color images. Other important reasons for the popularity of slides were the spectacularity of the projected image and the affordability of equipment for home slide shows. This led to the spread of domestic slide viewings as an accessible format of at-home entertainment. The article proposes to put aside the focus on the image and its meanings, traditional for theory of photography, and to focus on diapositives as things that humans engage with in space and time. For this purpose, the author employs the concept of *sensory photography* proposed by Elizabeth Edwards. The article reconstructs the experience of the Soviet amateur photographer and slide user in contact the physical parameters of objects, materials and spaces required at the stages of production and use of diapositives. Slides are perceived as phenomena requesting the use of certain devices (diascopes or slide projectors), transforming time and space, and requiring certain social interactions. Furthermore, the article addresses the metaphor of slide as a flash of memory and connects it to the experience of domestic slide shows. Except for research interviews taken in the 2020's, the sources used in this articles date back to the 1960–1970's, the time of the highest popularity of slides in the USSR. These are diapositives from the author's collection and from the archive of "Skvoz" digitizing project, articles in the "Soviet Photo" magazine, diaries published by "Prozhito" center, and literary fiction.

Keywords: slide, diapositive, Soviet photography, private photography, sensory photography

В опубликованном в 1973 году «Рассказе о потерянном фотоальбоме» Константина Ваншенкина встречается такой пассаж: «Теперь время цветных слайдов. Теперь снимают слишком многие, никаких альбомов не хватит, фотографии, норовя свернуться в трубку, валяются в доме где попало, ворохом. Они словно перестают быть редкостью, документом» [Ваншенкин, 1985, с. 411]. Герой горестно отмечает не просто приход новой фототехнологии на смену черно-белым отпечаткам, но и спровоцированное этой сменой неконтролируемое разрастание частного фотоархива («никаких альбомов не хватит»), и сопутствующее ему пренебрежение к фотографиям («валяются в доме где попало»), теряющим свою значимость. Слайды становятся в этой интерпретации приметой нового времени — того времени, когда фотография становится еще более массовой и еще менее ценной.

В начале 1970-х, когда Ваншенкин публикует свой текст, слайды (диапозитивы) — явление, уже чрезвычайно распространенное в советской визуальной культуре и повседневности. Не вытесняя полностью черно-белые фотоотпечатки, диапозитивы составляют в 1960–1980-х годах существенную долю домашних архивов: оформленные в картонные рамочки кадры семейных прогулок в парке и поездок (Ил. 1), покупные репродукции музейных коллекций, кустарные сувениры-диаскопы с портретами на фоне моря. Журнал «Советское фото», чьей аудиторией были многочисленные фотолюбители страны, к концу 1960-х регулярно публикует материалы, посвященные производству, хранению и использованию диапозитивов. Темы их разнообразны — от обработки пленки до усовершенствования диапроекторов и организации хранения слайдов. В середине 1970-х материалы, посвященные слайдам, появляются в журнале до 8–9 раз в год. В 1974 году публикуется заметка о проведенном уже не в первый раз рижским фотоклубом «Гамма» конкурсе диапозитивов. Это косвенно свидетельствует о том, что слайды — медиум, применяемый не только для создания семейной фотохроники, но интересный и в связи с вопросом о том, кто занимается фотографией как творческим хобби. В конце 1978 года «Советское фото» открывает рубрику «Слайд-клуб» [«Советское фото» № 12, 1978, с. 24] в качестве признания диапозитивной съемки как одного из направлений фотолюбительства. Второй материал «Слайд-клуба», вышедший уже в 1979 году, был посвящен работе диапозитивной секции Ленинградского фотоклуба ВДК[2]. В частности, статья свидетельствует о постепенной трансформации формата слайд-показов, устраиваемых в клубе: начав с последовательностей не связанных друг с другом отдельных изображений, члены клуба постепенно меняли форму показа, придя через десять лет к формату слайд-фильмов с рассчитанным хронометражом, дикторским текстом и музыкальным сопровождением [Штерн, 1979, с. 44]. После этой статьи рубрика «Слайд-клуб» в «Советском фото» не возобновлялась, и в течение 1980-х посвященные слайдам материалы постепенно иссякли, хотя любительская практика съемки диапозитивов

2 Авторитетный, первый в СССР фотоклуб, основанный в начале 1950-х на базе Выборгского дома культуры.

Ил. 1
Диапозитив (отсканированное изображение). 1970-е.
Коллекция проекта «Сквозь», Санкт-Петербург

исчезла гораздо позже — в течение второй половины 1990-х. Вплоть до этого времени, а в некоторых случаях и позже слайды пользуются неизменным признанием фотолюбителей, оседая в домашних архивах стопками обрамленных кадров и рулонами неразрезанной пленки.

Возросший в последнее время интерес к советским слайдам 1960–1980-х вполне вписывается в ностальгический тренд на позднесоветскую культуру и ее артефакты. Особенно ощущается внимание к диапозитивам в области коллекционирования и в публикациях архивных изображений, рассчитанных на широкую аудиторию. Например, проект фотографа и коллекционера Михаила Доможилова «Сквозь» посвящен оцифровке и онлайн-публикации слайдов из частных (в основном анонимных) архивов позднесоветского времени[3]. Что касается научных трендов, то советские слайды представляют интерес с точки зрения таких популярных ныне направлений гуманитарного поля, как memory studies, Soviet studies, исследований эго-документов. Тем не менее пока что не существует даже историографического описания этого феномена, не говоря о концептуализации[4]. В этой статье я предлагаю один из возможных подходов к теоретическому осмыслению советских диапозитивов как культурного явления, фокусируясь на материалах 1960–1970-х годов.

Мне хотелось бы отойти от фиксации на изображении, столь традиционной для работы с фотографическими объектами. Как представляется, интерес коллекционеров, художников, кураторов и их аудитории к слайд-архивам анонимных фотолюбителей объясняется визуальной привлекательностью диапозитивов: цветные обратимые пленки давали яркое изображение, эффект которого дополнительно усиливается при просмотре с использованием проектора или диаскопа. Разумеется, особенности диапозитивной технологии не единственная причина того, что интерес к фотографии — это интерес в первую очередь к изображению. Сама традиция теоретического осмысления фотографии, во многом опирающаяся на искусствоведческую традицию исследования визуальных образов, наибольшее внимание уделяет именно изображению как таковому. В своем историографическом обзоре теории фотографии исследовательница Сабина Крибель указывает на окуляроцентричность сложившейся в XIX–XX веках конвенции осмысления фотографии. Она отмечает, что внимание теоретиков фотографии со временем сфокусировалось на изображении, его формальных качествах, семантике, а также на связи изображения с референтом, что оставляет в тени фотографию как объект или вещь с ее материальными, физическими качествами [Kriebel, 2006, pp. 3–49].

Материальность фотографического начинает попадать в поле зрения исследователей в самом конце XX и начале XXI века. В статье 2012 года, посвященной исследованию материального в фотографии, Элизабет Эдвардс

3 Веб-сайт проекта «Сквозь»: http://skvoz.su

4 Пример критического осмысления этого феномена на зарубежном материале — текст в каталоге к выставке диапозитивов: [Tietjen, 2000].

Ил. 2
Диапозитив (отсканированное изображение). 1970-е. Коллекция проекта «Сквозь», Санкт-Петербург

суммирует существующие к этому моменту в photography studies подходы к изучению фотографии как феномена, переживаемого не только визуально. Предлагая свой вариант методологического подхода к изучению фотографии как материального феномена, Эдвардс определяет фотографии как объекты, существующие на пересечении материального, социального и аффективного; явления, переживаемые чувственно. Она вводит понятие *sensory photography* (мультисенсорной фотографии), то есть фотографии, переживаемой и визуально, и тактильно, и телесно, и аудиально, в контексте социального взаимодействия, в пространстве и времени [Edwards, 2012, p. 227][5]. Такая постановка вопроса перекликается с перспективой, предлагаемой направлением new materialities (новые исследования материальности), которая в своем наиболее радикальном варианте предполагает перефокусировку внимания исследователя с культурных значений объекта на его физические качества («вещность») и изобретение нового научного инструментария для подхода, который станет альтернативой привычному семиотически настроенному взгляду на вещи[6]. Примером такого подхода в исследовании культуры позднего СССР является работа Алексея Голубева «Вещная жизнь. Материальность позднего социализма», автор которой задается вопросами о том, как вещи и физические пространства формировали социальную реальность советского человека [Golubev, 2022]. Сложность фотографии как эпистемологического объекта — в ее сущностной неразрывности с изображением, на котором привычно концентрируется внимание исследователя и от которого в данном случае требуется отстроиться, чтобы перевести фокус на вещь как таковую. Ради этого в своей статье я буду опираться на концепцию *sensory photography*, чтобы представить позднесоветские диапозитивы как объекты, переживаемые чувственно, мультисенсорно, темпорально, а также в контексте социальных взаимодействий[7].

Сами по себе слайды — вставленные в рамочки отдельные кадры фотопленки — только часть комплекса взаимодействий людей и объектов, обеспечивавшего создание, использование, хранение диапозитивных изображений[8]. Другими элементами этого комплекса являются производство обратимых пленок, пункты продажи фотоматериалов, фотоаппараты и практики фотосъемки, домашние или профессиональные лаборатории по проявке отснятых пленок, методическая литература для фотолюбителей, устройства для просмотра слайдов и необходимые для них обстоятельства (например, экран и затемненное помещение с доступом к электричеству — минимальные условия для просмотра слайдов с диапроектора). Меня интересует то, как физические, в том числе пространственно-временны́е, и социальные условия

5 Материальность частной фотографии и ее роль в мемориальной работе фотографического давно и последовательно исследует Джеффри Бэтчен, см. [Batchen, 2002].

6 Билл Браун в программной для этого направления статье «Thing Theory» призывает избавиться от привычки исследователей «смотреть сквозь вещи, но не видеть их самих» [Brown, 2001].

7 Примеры теоретического осмысления чувственного опыта фотографического, однако не затрагивающие в полной мере проблему «вещности» фотографий: [Brown, 2014], [Campt, 2017].

8 О «фотографическом комплексе» см. [Hevia, 2009, pp. 79–119].

Ил. 3
Диапозитив (отсканированное изображение). 1960–1980-е. Коллекция проекта «Сквозь», Санкт-Петербург

этого комплекса (производства и циркуляции слайдов) определяют *опыт*, переживаемый советскими фотолюбителями и зрителями (пользователями) диапозитивов. Говоря о слайдах, в этой статье я буду говорить в первую очередь о частной фотографии, ее практиках и социальных обстоятельствах, хотя предполагаю, что этот подход может быть применим к диапозитивам, бытовавшим и за пределами частной фотографии (например, к использовавшимся в научных или рекламных целях).

Производство слайдов и его материальные условия

Домашний архив позднесоветского времени мог насчитывать сотни и даже тысячи слайдов[9]. Одна из важнейших причин популярности слайдов в 1960–1980-е — яркость и стойкость цвета, недостижимые для цветных фотоотпечатков. В опубликованном в журнале «Советское фото» в 1966 году письме кинооператор А. Моцкус из Вильнюса отмечает, что у диапозитивов «насыщенность цветов и цветовая гамма лучше, чем у отпечатков на бумаге. Также диапозитивные оригиналы выше по качеству, чем позитив на цветной бумаге» [«Советское фото», № 6, 1966, с. 34]. Кроме того, путь к получению изображения на диапозитивной пленке был короче (на один этап), чем к отпечатку: слайды требовали лишь проявки изображения, но не печати. Проявка слайд-пленки была трудоемкой, для нее были необходимы специальные знания и навыки: часть фотолюбителей делала ее в домашних фотолабораториях, но можно было отдать пленку и в ателье [«Советское фото» № 11, 1971, с. 45]. Один из моих респондентов (Л.), увлекавшийся съемкой слайдов в 1970-е, вспоминает, что важно было приобрести («достать») «хорошую немецкую гэдээровскую пленку». Это не всегда получалось сделать в Ленинграде, где он жил: бывало, нужно было ждать поездки в Москву — своей или знакомых[10]. Скорее всего, Л. имеет в виду фотопленку «Орвохром» (ГДР), качество которой было выше, чем у пленок отечественного производства[11] (для них, в частности, характерны выцветание и утрата части цветового спектра — изображения становятся красно-рыжими) (Ил. 2).

Таким образом, первым этапом любительского производства слайдов становился нелегкий поиск пленки. Стандартная слайдовая пленка наиболее распространенного в это время формата 35 мм насчитывала 36 кадров, из которых каждый потенциально превращался в диапозитивное изображение. Как и в случае с черно-белой фотографией, при съемке необходимо было вручную настраивать фотоаппарат (диафрагму и выдержку), для того чтобы изображения получились удовлетворительными по яркости и освещенности;

9 Статистики по количеству слайдов в советских домашних архивах не существует, оценка сделана по коллекциям в распоряжении проекта «Сквозь». Источник — переписка автора с М. Доможиловым, октябрь 2024 года.

10 Интервью автора с Л., Санкт-Петербург, 2024 [устное интервью С-4-ЛР-24, 2024].

11 Материал о проявке диапозитивных пленок, начинающийся со свидетельств об усовершенствовании советских обратимых цветных пленок, производство которых освоено Казанским химзаводом им. Куйбышева и Шосткинским химкомбинатом: [Воробьев, 1971, с. 41]. Кроме пленок производства СССР и ГДР советские фотолюбители использовали чехословацкие пленки «Фомахром», выпускавшиеся в это же время.

Ил. 4
Диапозитив (отсканированное изображение). 1970-е (?). Коллекция проекта «Сквозь», Санкт-Петербург

качество снимков зависело от сноровки фотографа, а результат можно было оценить только после проявки. Пленку, которую сложно было раздобыть, берегли и тратили экономно. По воспоминаниям Л., который отснимал за лето всего одну, приходилось тщательно рассчитать, чтобы отчет о летнем отдыхе (который осенью предполагалось показать друзьям) уместился в 36 кадров. Пленка, таким образом, диктовала условия систематизации впечатлений, которыми хотелось поделиться. Возможности цветопередачи диапозитивной пленки, скорее всего, определяют обращение фотолюбителей к сюжетам, не столь характерным для черно-белой фотографии, в частности, к изображениям цветов, растений, пейзажей (Ил. 3). Одним из важнейших сюжетов диапозитивных фотографий были поездки и путешествия (Ил. 4, 5, 10). Этот сюжет упоминается чаще всего и в свидетельствах о домашних просмотрах слайдов: частым поводом для слайд-показов были рассказы о совершенных путешествиях, иллюстрируемые диапроекциями[12] (подробнее об этом ниже). Вероятно, присущие диапозитивным пленкам возможности цветопередачи подталкивали фотолюбителя к тому, чтобы запечатлевать не только людей на фоне посещенных ими мест, но и сами эти места — здания и архитектурные детали, памятники, городские виды и пейзажи, экспонаты музеев, вполне возможно, выглядели на цветных слайдах интереснее, чем на черно-белых отпечатках.

Проявка слайд-пленки, как сказано выше, могла быть заказана в ателье, но многими фотолюбителями осуществлялась в домашней фотолаборатории, устроенной зачастую в ванной или кладовке. Домашнее пространство, таким образом, обретало новую функцию и новые физические характеристики: требовалось его переоборудование, в частности, обязательным было наличие проточной воды, возможность полного затемнения и замена источника света тускло-красной лампой. Время в лаборатории подчинялось фотохимическим процессам, которые нужно было отслеживать до секунды. Менялись и темпоральная, и пространственная структуры домашнего досуга: поскольку лаборатория была в прямой доступности, при желании фотолюбители могли пропадать в ней часами, а если места в ней хватало, то к ним могли присоединяться и другие домашние.

По сравнению со знакомым многим фотолюбителям процессом проявки черно-белых негативов обработка цветных диапозитивных пленок была сложнее, требовала большего количества операций и других химических составов жидкостей (растворы для проявки и закрепления не всегда легко было найти в продаже)[13]. На этом втором этапе производства слайдов (если первым этапом считать фотосъемку) пленка, вынутая из фотоаппарата, не раз оказывалась в руках фотолюбителя, вставлялась в проявочный бачок, заливалась жидкостями, вынималась, подвешивалась сушиться, снова погружалась в жидкость, и качество получаемых изображений снова, как и при

12 Интервью автора с Е., Санкт-Петербург, 2024 [устное интервью С-3-ЕЛ-24, 2024], интервью автора с Т., Санкт-Петербург, 2020 [устное интервью С-1-ТГ-20, 2020].

13 Примеры материалов, содержащих подробные советы по проявке цветных обратимых пленок: [Воробьев, 1971, с. 41], [Агокас, 1968, с. 39–40].

Ил. 5
Диапозитив (отсканированное изображение). 1960–1970-е. Коллекция проекта «Сквозь», Санкт-Петербург

съемке, зависело от сноровки того, кто выполнял операции. Проявленная (в домашней или в профессиональной лаборатории) пленка разрезалась на кадры, каждый из которых (кроме отбракованных) вставлялся в рамку. В продаже были картонные, алюминиевые, пластиковые рамочки фабричного производства (Ил. 6); некоторые фотолюбители склеивали картонные рамки самостоятельно.

Таким образом, к моменту получения готового к использованию слайда разнообразные материалы (проявочная химия), устройства и объекты (пленка, фотоаппарат, проявочный бачок, рамки) проходили в разных комбинациях через руки (в буквальном смысле) фотолюбителя, требуя специально обустроенных пространств, времени, прикосновений, визуальной оценки, а также материальных вложений, сноровки и знаний. Можно сказать, что мультисенсорный опыт фотолюбителя на этом этапе был сконцентрирован в области тактильных, визуальных, ольфакторных (запахи фотохимии), а также кинестетических впечатлений. Обучение фотопроцессам происходило зачастую напрямую от более умелых фотолюбителей или по материалам «Советского фото»: так фотографии объединяли любителей в сети социальных связей разной степени прочности. Встреча же слайда со зрителем происходила на следующем этапе и требовала новых операций, пространств, устройств и взаимодействий.

Просмотр слайдов: пространство, время и взаимодействия

Дневник палеонтолога, доктора геолого-минералогических наук Олега Амитрова, опубликованный на сайте проекта «Прожито», насчитывает 270 записей о слайдах за годы с 1975-го по 1997-й, чаще всего — упоминания о фактах совместного их просмотра. Амитров — турист, объездивший СССР и мир, пишет о просмотрах слайдов, проводившихся и в домашней обстановке, и в профессиональной: в Московском обществе испытателей природы, в кино-фотосекции туристического клуба, а в большинстве случаев — в ходе домашних показов.

Специфика слайда как объекта не предполагает вклеивание его в альбом или дарение на память с дарственной надписью, как это было принято делать с фотоотпечатками: изображение на 35-мм пленке слишком мало, чтобы его было удобно разглядывать, диапозитивная пленка требует просмотра на просвет, подпись на металлической или пластиковой рамке подручными средствами (карандашом или шариковой ручкой) невозможна, да и на картонной рамке для нее слишком мало места. Основной способ разглядывания диапозитивов — либо в диаскопе (в него заглядывали одним глазом, направляя на источник света), либо при помощи диапроектора. Фразы «смотрели слайды» в дневниковых записях чаще относятся ко второму способу, который предполагал совместный просмотр изображений, преимущественно в домашней обстановке. Здесь снова слайды требовали времени и особым образом подготовленного пространства. Диапроектор устанавливался в затемненном помещении напротив ровной светлой поверхности — часто это была закрепленная на стене или на мебели простыня (Ил. 7). На пути

Ил. 6
Диапозитивы в рамках из разных материалов в фабричной коробке из-под готовых рамок. Вторая половина 1960-х. Коллекция автора

светового луча не должно было возникать преград — мебели или зрителей. Если расстояние от проектора до простыни и яркость лампы позволяли, то размер проекции мог быть довольно большим — 2–3 метра по диагонали. Проекторы для домашнего использования быстро нагревались и требовали перерывов для остывания лампы (для проектора «Этюд» необходимы были перерывы по 10–15 минут каждые 20–30 минут). Пара «диапозитив + диапроектор», таким образом, диктовала требования к характеристикам пространства, расположения в нем людей и задавала временну́ю структуру показа[14].

Просмотр слайдов в отличие от просмотра фотоотпечатков или фотоальбомов не предполагал тактильного взаимодействия с ними зрителей: к слайдам прикасался только тот из присутствующих, кто брал на себя роль оператора диапроектора, остальные могли смотреть, слушать, обсуждать. Внимание зрителей, сидящих в темном помещении, фокусировалось на светящихся цветных изображениях, сменявших друг друга на стене, — это был опыт совместного переживания визуальных образов. Совместное созерцание светящихся изображений в темном помещении было схоже с опытом просмотра телевизора или фильма в кинотеатре, а собственно показы сменяющих друг друга слайдов, сопровождаемые устным комментарием, были знакомы зрителям по распространенному формату научно-популярных лекториев. Однако в отличие и от телепередачи, и от киносеанса, и от иллюстрированной лекции домашний слайд-показ производился и регулировался самими зрителями. Отбор и последовательность (монтаж) изображений, скорость их смены, устные комментарии и обсуждения — все эти обстоятельства не были заранее предопределены, а порождались каждый раз спонтанно в ходе самой практики.

Слайды благодаря их небольшому размеру и достаточной прочности несложно было принести с собой, поэтому их часто показывали за вечер несколько человек, каждый из которых рассказывал о поездке или событии. Одна из дневниковых записей О. Амитрова за 1976 год свидетельствует о распределении количества слайдов и тем по участникам, а также о социальных и культурных обстоятельствах самого события просмотра: «Очередная встреча у Нины Ивановны, без определенного доклада, но с вином, тортом, картошкой и грибами — по случаю Нового года. Каждый имел право показать 50 слайдов. Дейхманы показали Астраханский заповедник, О. К. — Кисловодск, В. Л. — Карелию (покупные), Наталья Алексеевна — сборную солянку из нескольких поездок. Я показал свой Кавказ этого года»[15]. Мои информантки Е. и Т., не знакомые друг с другом жительницы Санкт-Петербурга одного поколения, вспоминают, что показ слайдов из путешествия мог сопровождаться исторической и культурологической справкой

14 Похожим образом реструктурировал домашнее помещение и организовывал человеческие тела телевизор, см. [Голубев, 2022, с. 260–296].

15 Дневник О. Амитрова, запись от 10 января 1976 года [Амитров, 1952–1997].

Ил. 7
Слайд-проекция в интерьере. Первая половина 1970-х. Коллекция автора

о запечатленных достопримечательностях, а в отдельных случаях основной становилась просветительская цель. Например, Т. вспоминает, как ее дядя в домашнем слайд-показе использовал покупные диапозитивы, иллюстрируя рассказ о культуре Индии[16]. Записи о домашней лекции про Индию[17] и в составе другого мероприятия о шедеврах Эрмитажа[18] встречаются и в дневнике О. Амитрова. Практика частных слайд-показов, таким образом, могла включать в себя и существенный элемент взаимного просвещения, и становилась инструментом социального одобрения путешествий, туризма, интереса к истории культуры. Поскольку чаще всего содержание домашних слайд-показов имело непосредственное отношение к жизненным историям его участников, а нередко к историям о совместно пережитом ими опыте и предполагало живые комментарии и отклики, сеанс просмотра диапозитивов становился коллективным интерактивным творением. А сами диапозитивы, таким образом, требуя определенных пространственно-временны́х и социальных условий их просмотра, становились центром ритуала, важной частью которого было зрелище, а сутью — совместное (пере)проживание опыта, представленного в изображениях.

Интересно сравнить просмотр слайдов в диапроекторе с разглядыванием их в диаскопах типа «Диаскоп-2» (Ленинград). Здесь устройство строго ограничивает просмотр изображения до одного зрителя за раз: единственный окуляр диаскопа необходимо плотно прислонить к глазу, предварительно вставив в него рамочку со слайдом, и направить на источник света (Ил. 8). Легкие и компактные пластмассовые диаскопы (в пределах 10 см по каждому из трех измерений) проще в использовании, чем диапроекторы, и не требуют предварительной реструктуризации пространства (затемнения, обеспечения экрана и зрительских мест). Уникальная особенность диаскопа в том, что при заглядывании в него пространство зрения оказывается полностью закрыто изображением, реальность вокруг сменяется фотографическим образом. Сами же действия и движения — прищуривания одного глаза, прикосновение лицом к поверхности с отверстием и заглядывание в это отверстие — напоминают телесный опыт подглядывания, только в этом случае в поле зрения наблюдателя-вуайера оказывается не застигнутая врасплох тайная жизнь, а намеренно запечатленные образы. В позднесоветское время в моду вошли диаскопы-сувениры кустарного производства, предлагавшиеся фотостудиями: в пластиковом неразборном корпусе, нередко шарообразной формы, демонстрировалась одна или две фотографии, самые частые сюжеты которых — семейный портрет на фоне курорта, студийный портрет школьника или школьницы, городской вид (Ил. 9). Соединяя тактильное впечатление с визуальным, такие изделия воплощали в себе самую суть сувенира как объекта, прикоснувшись к которому (а в данном случае

16 Интервью автора с Е., Санкт-Петербург, 2024 [устное интервью С-3-ЕЛ-24, 2024], интервью автора с Т., Санкт-Петербург, 2020 [устное интервью С-1-ТГ-20, 2020].

17 Дневник О. Амитрова, запись от 12 апреля 1980 года [Амитров, 1952–1997].

18 Дневник О. Амитрова, запись от 6 октября 1980 года [Амитров, 1952–1997].

Ил. 8
Диапозитивы в картонных рамках, диаскопы «Диаскоп-2» и «Reflecta B 40». 1970–1980-е. Коллекция автора

Ил. 9
Сувенирный диаскоп в форме «аквалангиста». 1970–1980-е. Коллекция автора

прикоснувшись и взглядом) можно мысленно вернуться в момент, о котором он должен напомнить[19].

Таким образом, комбинация одного и того же обрамленного слайда с разными типами просмотрового устройства давала непохожий опыт телесного, временно́го, пространственного, социального переживания, в центре которого было стремление к визуальному удовольствию от образа. Если слайд-проекции становились центром совместного коллективного переживания зрителей, объединенных как полумраком, так и изображением, которые они одновременно разглядывали, то диаскопы организовывали время и пространство зрительского опыта по-другому: переживание визуального образа не могло быть одновременным и совместным. Диаскопы не объединяли вокруг себя группы людей в домашних подобиях кинозалов. За счет своей компактности, постоянства формы и особенностей требуемого телесного поведения (заглянуть в отверстие, чтобы увидеть) они становились артефактами памяти, действующими по принципу сувенира.

Как вся фотолюбительская практика в целом, использование диапозитивов зачастую сталкивало фотолюбителя с проблемами несовершенства необходимой материальной базы. Усовершенствование имеющихся в наличии ресурсов, требовавшее творческой смекалки, было частой практикой советского человека и составляющей позднесоветской культуры «сделай сам»[20]. В «Советском фото» помимо уже упомянутых руководств по проявке диапозитивов встречались советы редакции и подписчиков по усовершенствованию материальной базы для просмотра и хранения слайдов. Например, в 1971 году автор «Советов по хранению слайдов» Ю. Вагнер рекомендует изготовить самостоятельно из пластика систему с ящичками для хранения диапозитивов в рамках, а также делится способом усовершенствования самых финансово доступных и быстро разрушающихся рамок для слайдов — картонных: он предлагает покрывать их нитролаком [«Советское фото» № 11, 1971, с. 45]. В 1970 году читатель Г. Гашинский в рубрике «Читатели предлагают» описывает придуманный им способ предупреждать перегревание проектора «Этюд» (одного из самых популярных диапроекторов для домашнего просмотра производства Волчанского агрегатного завода). Сооруженная им из листа алюминия конструкция позволяет поставить под работающий проектор вентилятор «ТВ-1» [«Советское фото» № 3, 1970, с. 43]. Таким образом, материальная реальность, требующая готовности к ее преобразованию подручными средствами, — часть опыта позднесоветского фотолюбителя и пользователя диапозитивов.

Пристальное рассмотрение материальных условий взаимодействия советского человека с диапозитивами позволяет нащупать связи между физической формой, пространственно-временны́ми особенностями

19 Существовала и другая разновидность диаскопов, представленных моделями «Диаскоп-Б», «Огонек», «Пионер», «Кристалл». Они выводили изображение на экран, напоминающий по виду уменьшенный в масштабе экран телевизора (видимое увеличение «Диаскопа-Б» и «Пионера» — в два раза).

20 Подробнее о культуре (пере)приспособления материальной реальности советским человеком: [Орлова, 2004], [Голубев, 2022].

функционирования и, наконец, формами социального взаимодействия, центром которых становились советские слайды. Так, проявка пленок в домашней фотолаборатории могла быть творческим хобби, физически отделяющим фотолюбителя от домашних, или, наоборот, совместным увлечением: диаскопы-сувениры приглашали прикоснуться к ним и вспомнить, коллективные просмотры слайдов на диапроекторе становились излюбленным способом развлечения гостей на домашних встречах, а недостаточная для технического обеспечения всех этих процессов материальная база вдохновляла пользователей на многочисленные кустарные усовершенствования, рецептами которых они делились друг с другом.

Эпилог: послеобраз

В финале хочу упомянуть один интересный сюжет, касающийся специфики семантической связи понятий «диапозитив» и «память». Связь частной фотографии с памятью — распространенный сюжет академических исследований, литературных текстов, продуктов массовой культуры и повседневного практического знания. Однако о том, как в письменной культуре позднесоветского времени с памятью связан именно диапозитив, есть несколько любопытных подробностей. Так, в отличие от фотографий (отпечатков) (см. «На фоне Пушкина снимается семейство» Б. Окуджавы) и фотоальбомов (см. песню в исполнении Э. Пьехи «Семейный альбом») диапозитивы не становятся сюжетом популярных песен и поэзии. Однако это слово встречается в мемуарных и литературных текстах в качестве метафоры единичного, охватывающего все существо воспоминания или череды таких всеохватных воспоминаний. Например, в одном из выпусков журнала «Природа и человек» за 1983 год слайды становятся метафорой приятных и подробных воспоминаний о поездках: «Задумаешься, прикрыв глаза, и перед мысленным взором проектор памяти высвечивает, будто цветные слайды, панорамы заповедных мест, где привелось исходить-изъездить не один десяток километров. Застывшие в воображении мгновения прекрасного — эти “стоп-кадры” из прошлого — безмолвствуют до поры, но стоит услышать знакомое название местности, вновь оживают пестрым калейдоскопом воспоминаний» [Чаусов, 1983]. Семантика «слайда» здесь максимально близка к образу его практического использования — просмотра диапозитивов, привезенных из поездки, — и даже диапроектор становится частью этой метафоры памяти. Триггером для включения диапроектора и смены «слайдов» служат знакомые топонимы, вызывающие в сознании и сами визуальные образы, застывшие как «стоп-кадры», и связанные с ними приятные переживания. В опубликованном в 2016 году романе «Петровы в гриппе и вокруг него» в роли диапроектора выступает голова (сознание?) героя. Автор (1978 года рождения) использует слайд как метафору внезапно возникающего отчетливого и детализированного воспоминания о пережитой героем в прошлом эмоционально сложной ситуации: «Снова в голову словно вставили слайд, Петров вспомнил, что сидел в сугробе, опершись спиной на забор, что прямо перед ним стоял Игорь, а возле правой ноги

Игоря сидела собака, причем фонари светили так, что у собачьей тени было три головы» [Сальников, 2016]. В обоих этих примерах важно то, что образы яркие и подробные появляются по одному за раз и не по воле, — а подчас и против нее, — вспоминающего (так же, как это случается и с диапозитивами, если в диапроектор их загружает не тот, кто смотрит) и что они несут с собой переживания, которые стали условиями запечатления этих образов-вспышек. Представляется, что подобные примеры можно рассматривать и как отсылки не только к вспыхивающему в темноте слайду как таковому, но и к оптическому феномену «послеобраза»: визуальному образу объекта, сохраняющегося в поле зрения после того, как объект исчез, при условии, что разглядываемый предмет был ярким, контрастным или разглядывание было напряженным [Головин, 2001, с. 297]. Обстоятельства просмотра диапозитивов — затемненное пространство, фокус внимания на светящемся образе на стене, само качество и размер этого образа, эмоциональный опыт коллективного переживания и физического соприсутствия с другими людьми, находящимися на близком расстоянии, а также опыт самостоятельности при организации показа, отборе материала, просмотре и обсуждении — все это делало просмотр слайдов заряженным событием, превращая его в подобие совместно проживаемого ритуала, важной частью которого была (ре)актуализация визуальных впечатлений[21]. Мотив «памяти как диапозитива» обращается к послеобразу этого всетелесного, мультисенсорного переживания, представляя его как визуальный образ-вспышку. В свою очередь, закрепление такого мотива в культуре косвенно указывает на эмоциональную значимость опыта просмотра диапозитивов.

Я благодарю Михаила Доможилова за предоставленные визуальные материалы из его коллекции и за консультации во время подготовки этого материала. Я также признательна студентам моих курсов в Европейском университете за совместные обсуждения мультисенсорного опыта использования диапозитивов. И отдельная благодарность моим анонимным рецензентам, внимательность и замечания которых позволили мне существенно улучшить этот текст.

21 Ханс Бельтинг предлагает рассматривать визуальные образы как существующие в мышлении и реактуализируемые просмотром изображений [Belting, 2005].

Ил. 10
Диапозитив (отсканированное изображение). 1970–1980-е. Коллекция проекта «Сквозь», Санкт-Петербург

Библиография

(1970). *Читатели предлагают* // Советское фото. № 3. С. 43.

(1971). *В фотостудии* // Советское фото. № 11. С. 45.

(1971). *Советы по хранению слайдов* // Советское фото. № 11. С. 45.

(1978). *Приглашение к рубрике* // Советское фото. № 12. С. 24.

(2020). *Устное интервью С-1-ТГ-20* (Санкт-Петербург, респондентка 1955 г. р.).

(2024). *Устное интервью С-3-ЕЛ-24* (Санкт-Петербург, респондентка 1954 г. р.).

(2024). *Устное интервью С-4-ЛР-24* (Санкт-Петербург, респондент 1937 г. р.).

Агокас, Н. (1968). *Что надо знать о слайдах* // Советское фото. № 2. С. 39–40.

Амитров, О. (1952–1997). *Дневник (расшифровка)* // Корпус дневников центра «Прожито». URL: https://corpus.prozhito.org/person/3898 (дата обращения: 01.02.2025).

Ваншенкин, К. (1985). *Рассказ о потерянном фотоальбоме* // Графин с петухом. М.: Известия. С. 411–480.

Веб-сайт проекта «Сквозь». URL: http://skvoz.su (дата обращения: 01.02.2025).

Воробьев, В. (1971). *Отвечаем читателям* // Советское фото. № 12. С. 41.

Головин, С. Ю. (2001). *Образ последовательный* // Словарь практического психолога / сост. С. Ю. Головин. Москва: АСТ; Минск: Харвест, 2001. С. 351.

Голубев, А. (2022). *Вещная жизнь. Материальность позднего социализма* / пер. с англ. Т. Пирусской. М.: НЛО.

Иофис, Е. (1967). *Будущее за диапозитивом* // Советское фото. № 5. С. 37.

Моцкус, А. (1966). *Диапозитивы и цвет* // Советское фото. № 6. С. 34.

Орлова, Г. (2004). *Апология странной вещи: «маленькие хитрости» советского человека* // Неприкосновенный запас. № 2 (34). С. 84–90.

Сальников, А. (2016). *Петровы в гриппе и вокруг него* // Волга. № 5–6. URL: https://magazines.gorky.media/volga/2016/5/ (дата обращения: 01.11.2024).

Чаусов, Л. (1983). *По следам «Бронтозавра»* // Природа и человек. № 11. С. 53–54.

Штерн, Л. (1979). *Диафильмы — проблемы и перспективы* // Советское фото. № 11. С. 44.

Batchen, G. (2002). *Vernacular Photographies* // Each Wild Idea / J. Mitchell, M. Tyson (Eds.). MIT. Pp. 56–81.

Belting, H. (2005). *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology* // Critical Inquiry. Vol. 31. No. 2 (Winter). The University of Chicago Press. Pp. 302–319.

Brown, B. (2001). *Thing Theory* // Critical Inquiry. Vol. 28. No. 1, Things. Autumn. Pp. 1–22.

Brown, E. & Thy Phy, eds. (2014). *Feeling Photography*. Durham: Duke University Press.

Campt, T. M. (2017). *Listening to Images*. Durham: Duke University Press.

Edwards, E. (2012). *Objects of Affect: Photography beyond the Image* // Annual Review of Anthropology. Vol. 41. Pp. 221–234.

Hevia, J. (2009). *The Photography Complex* // Photographies East / Rosalind C. Morris (Eds.). Duke University Press. Pp. 79–119.

Kriebel, S. T. (2006). *Theories of Photography: A Short History* // Theory of Photography. Ed. James Elkins. Routledge, London. Pp. 3–49.

Tietjen, F. (2000). *Projektion und Präsenz* // Dia/Slide/Transparency. Ausstellungskatalog NGBK, Berlin.

Список иллюстраций

Ил. 1. Диапозитив (отсканированное изображение). 1970-е. Коллекция проекта «Сквозь», Санкт-Петербург. Courtesy: Михаил Доможилов

Ил. 2. Диапозитив (отсканированное изображение). 1970-е. Коллекция проекта «Сквозь», Санкт-Петербург. Courtesy: Михаил Доможилов

Ил. 3. Диапозитив (отсканированное изображение). 1960–1980-е. Коллекция проекта «Сквозь», Санкт-Петербург. Courtesy: Михаил Доможилов

Ил. 4. Диапозитив (отсканированное изображение). 1970-е (?). Коллекция проекта «Сквозь», Санкт-Петербург. Courtesy: Михаил Доможилов

Ил. 5. Диапозитив (отсканированное изображение). 1960–1970-е. Коллекция проекта «Сквозь», Санкт-Петербург. Courtesy: Михаил Доможилов

Ил. 6. Диапозитивы в рамках из разных материалов в фабричной коробке из-под готовых рамок. Вторая половина 1960-х. Коллекция автора

Ил. 7. Слайд-проекция в интерьере. Первая половина 1970-х. Коллекция автора

Ил. 8. Диапозитивы в картонных рамках, диаскопы «Диаскоп-2» и «Reflecta B 40». 1970–1980-е. Коллекция автора

Ил. 9. Сувенирный диаскоп в форме «аквалангиста». 1970–1980-е. Коллекция автора

Ил. 10. Диапозитив (отсканированное изображение). 1970–1980-е. Коллекция проекта «Сквозь», Санкт-Петербург. Courtesy: Михаил Доможилов

References

(1970). *Our readers suggest* // Soviet photo. No. 3. P. 43. [In Russ.]

(1971). *Advice on storage of slides* // Soviet photo. No. 11. P. 45. [In Russ.]

(1971). *In a photostudio* // Soviet photo. No. 11. P. 45. [In Russ.]

(1978). *Invitation to a rubric* // Soviet photo. No. 12. P. 24. [In Russ.]

(2020). *Oral interview C-1-ТГ-20* (Saint Petersburg, respondent born in 1955).

(2024). *Oral interview C-3-ЕЛ-24* (Saint Petersburg, respondent born in 1954).

(2024). *Oral interview C-4-ЛР-24* (Saint-Petersburg, respondent born in 1937).

Agokas, N. (1968). *What one needs to know about slides* // Soviet Photo. No. 2. Pp. 39–40. [In Russ.]

Amitrov, Oleg (1952–1997). *Diary (transcript)* // Diaries corpus, Prozhito centre for the study of ego documents. URL: https://corpus.prozhito.org/person/3898 (access date: 01.02.2025).

Batchen, Geoffrey (2002). *Vernacular Photographies* // Each Wild Idea / J. Mitchell, M. Tyson (Eds.). MIT. Pp. 56–81.

Belting, Hans (2005). *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology* // Critical Inquiry. Vol. 31. No. 2 (Winter). The University of Chicago Press. Pp. 302–319.

Brown, Bill (2001). *Thing Theory* // Critical Inquiry. Vol. 28. No. 1, Things. Autumn. Pp. 1–22.

Brown, Elizabeth & Thy Phy, eds. (2014). *Feeling Photography*. Durham: Duke University Press.

Campt, Tina M. (2017). *Listening to Images*. Durham: Duke University Press.

Chausov, L. (1983). *In the footsteps of "Brontosaurus"* // Nature and man. No. 11. Pp. 53–54. [In Russ.]

Motskus, A. (1966). *Diapositives and color* // Soviet photo. No. 6. P. 34. [In Russ.]

Edwards, Elizabeth (2012). *Objects of Affect: Photography beyond the Image* // Annual Review of Anthropology. Vol. 41. Pp. 221–234.

Golovin, S. (2001). *Afterimage* // Dictionary of practicing psychologist, complied by S. Y. Golovin. Moscow: AST; Minsk: Harvest, 2001. P. 351. [In Russ.]

Golubev, Aleksey (2022). *The things of life: Materiality in late Soviet Russia* (T. Pirusskaya, trans.). Rus. Ed. Moscow: New Literary Observer Publ. [In Russ.]

Hevia, James (2009). *The Photography Complex* // Photographies East / Rosalind C. Morris (Eds.). Duke University Press. Pp. 79–119.

Iofis, E. (1967). *Future belongs to diapositive* // Soviet photo. No. 5. P. 37. [In Russ.]

Kriebel, Susanne T. (2006). *Theories of Photography: A Short History* // Theory of Photography. Ed. James Elkins. Routledge, London. Pp. 3–49.

Orlova, Galina (2004). *Apology of a strange thing: "little tricks" of a Soviet individual* // Neprikosnovenny zapas. No. 2 (34). Pp. 84–90. [In Russ.]

Salnikov, Aleksey (2016). *The Petrovs in flu and around it* // Volga. No. 5–6. URL: https://magazines.gorky.media/volga/2016/5/ (access date: 01.11.2024). [In Russ.]

Shtern, L. (1979). *Diafilm: problems and perspectives* // Soviet photo. No. 11. P. 44. [In Russ.]

Skvoz', diapositive digitization project website. URL: http://skvoz.su (access date: 01.02.2025).

Tietjen, Friedrich (2000). *Projektion and presence* // Dia/Slide/Transparency. Exhibition catalogue. NGBK, Berlin. [In German]

Vanshenkin, Konstantin (1985). *A story about a lost photoalbum* // Decanter with a rooster. Moscow: Izvestiya. Pp. 411–480. [In Russ.]

Vorobyov, V. (1971). *We respond to our readers* // Soviet photo. No. 12. P. 41. [In Russ.]

и вначале было слово: от игр словесной реальности в коллажах михаила майофиса к vr-реальности григория майофиса

И. Ю. ЧМЫРЕВА

Школа дизайна НИУ ВШЭ,
115054, Россия, Москва,
ул. Малая Пионерская, д. 12
irinachmyreva@gmail.com

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-5-215-250

Аннотация

Исследование посвящено творческим диалогам 1990–2020-х годов художников одной династии, Михаила Соломоновича и Григория Михайловича Майофисов, советского / российского графика и российского автора, работающего с медиа фотографии. В тексте рассматриваются такие элементы диалога, как обращение к одним сюжетам и тематическим группам; наделение героев изображений подобными средствами выразительности. Ядром творческого метода каждого из художников является тяготение к логоцентрической модели искусства. В творчестве М. С. Майофиса этот мотив рассматривается на примере иллюстраций к произведениям братьев Гримм, И. Крылова и цикла «Русские пословицы». Это первая публикация поздних произведений художника в технике коллажа; работы насыщены сюрреалистическими аллюзиями и свидетельствуют об интересе автора к фотографии как исходному материалу для игры воображения. Изобразительной особенностью коллажей М. С. Майофиса является применение приема Étrécissements, редко использующегося в наше время. В творчестве Г. М. Майофиса логоцентризм рассматривается как сквозное явление от ранних «Пословиц народов мира» до проекта «Mixed Reality [Смешанная реальность]», начатого в 2018 году. Анализ творчества обоих художников включает в себя сравнение вербальных конструкций, которые становятся творческим импульсом работ и визуальных образов в окончательной форме авторских произведений. На примере творчества художественной семьи рассматривается модель диалога поколений внутри логоцентрического искусства модерности в России.

Ключевые слова: графика, фотография, современное искусство, коллаж, Étrécissements, книжная иллюстрация, смешанная реальность, VR-реальность, офорт, бромойль с переносом, логоцентризм, династия художников, семья в искусстве, диалоги творчества, Григорий Майофис, Михаил Майофис

in the beginning was a word: from mikhail maiofis' logocentric collages to gregori maiofis' vr reality

IRINA YU. CHMYREVA

HSE Art and Design School,
115054, Russia, Moscow,
Malaya Pionerskaya St., 12
irinachmyreva@gmail.com

Для цитирования: Чмырева И. Ю. И вначале было слово: от игр словесной реальности в коллажах Михаила Майофиса к VR-реальности Григория Майофиса // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 5 (1/2025). С. 215–250

Abstract

The study is devoted to the creative dialogues of the 1990–2020s between two representatives of the same dynasty, Mikhail Solomonovich Maiofis and his son Gregori Maiofis. Father is a Soviet / Russian graphic artist and Maiofis Jr. is a Russian artist working with the media of photography. Such elements of the dialogue as an appeal to the same plots and thematic groups; endowing the protagonists of the images with similar visual kind of expressiveness. The core of the creative method of each of the artists is a gravitation towards a logocentric model of art. This model in the work of Mikhail Maiofis, is considered using the example of his illustrations to the books of the Brothers Grimm, Russian writer Ivan Krylov and the series "Russian Proverbs". This paper is the first publication of Mikhail Maiofis' later images in the collage technique, which are full of surreal allusions and testify to the artist's interest in photography as a source material to start a game of imagination. The pictorial feature of the collages of Mikhail Maiofis is the using of the Étrécissements technique, which is rarely seen these days. In the work of Gregori Maiofis, logocentrism is considered as a central for his art, cross-cutting phenomenon from the early series "Proverbs of the World's Nations" to the "Mixed Reality", launched in 2018. The analysis of the artists' work includes a comparison of verbal constructions, which are the creative impulse of the drawing or photographing and visual images in the final form. A model of creative dialogues between generations within the logocentric art of modernity in Russia is based on the study of one artistic family.

Keywords: graphic-art, photography, contemporary art, collage, Étrécissements, book illustration, mixed reality, VR reality, etching, bromoil transfer, logocentrism, artists' dynasty, family in art, artists' dialogue, Gregori Maiofis, Mikhail Maiofis

Герои этого исследования — отец и сын, Михаил Соломонович и Григорий Михайлович Майофисы, как принято было писать в советское время, представители одной художественной династии.

Михаил Соломонович Майофис (1939–2022) — выдающийся художник-график, книжный иллюстратор, офортист и коллажист (Ил. 1). Для нескольких поколений детей в СССР и России Барон Мюнхгаузен, Синдбад-мореход и другие персонажи имеют облик, приданный им гением этого автора. Для «взрослой литературы» Михаил Соломонович — знаковый иллюстратор Анатоля Франса, Николая Гоголя, Оноре де Бальзака и многих других авторов. В 1991 году художник эмигрировал в США и 31 год прожил в Лос-Анджелесе. Поэтому поздний период его творчества, особенно его работы в технике коллажа, мало известен российскому зрителю.

Григорий Михайлович Майофис (род. 1970) входит в число наиболее заметных авторов Санкт-Петербурга, работающих на территории современного искусства. В большинстве проектов он использует медиа фотографии (Ил. 2). В XXI веке художник стал известен своим новаторским использованием техник печати бромойль и бромойль-трансфер [бромомасляная печать и бромомасляная печать с переносом], которые получили распространение в эпоху пикториальной фотографии на рубеже XIX–XX веков, но позднее ушли в тень, воспринимались как тупиковый путь развития фотографической печати: в силу трудоемкости процессов и маленького размера получаемых произведений. Но Григорий Майофис, сын своего отца, выросший в мастерской печатной графики, сумел изменить технологию бромойля и теперь создает работы, ограниченные только форматами рулонной бумаги (и даже их он преодолевает, создавая составные многочастные отпечатки). Работы Майофиса-младшего в фотографии можно назвать монументальными не только в силу их размеров, но также из-за лаконичности и пропорциональной точности композиций, легко выдерживающих увеличение.

И все-таки темой нашего исследования станет не технологический диалог в творчестве отца и сына, но их общий интерес к слову и тем образам, которые, будучи точно сформулированными в реальности литературы, с трудом поддаются переводу на визуальный язык.

Также нас интересует вопрос диалога между поколениями художников одной семьи, позволяющий заглянуть в сложное устройство наследования творческих способностей.

В истории искусства в разных культурах неоднократно встречается такое явление, как семья художников в нескольких поколениях. Достаточно вспомнить династию Брейгелей или несколько поколений семьи Васнецовых, которой совсем недавно была посвящена большая исследовательская выставка Государственной Третьяковской галереи. Но, как бы часто ни встречался этот феномен, каждый раз у публики он вызывает смешанные чувства удивления, восхищения и недоверия. С одной стороны, художественные семьи в нескольких поколениях символизируют стабильность и устойчивость в мире, где все переменчиво; с другой, особенно в культурах, впитавших в себя греко-римскую античность (в этот круг культур мы включаем, безусловно,

Ил. 1
Григорий Майофис. Портрет Михаила Майофиса. 2000-е. Фотография. Архив Г. М. Майофиса

и русскую культуру), представление об искусстве переплетено с представлением о гении, даре духа или божества, который дан свыше и не может быть подконтролен человеческим представлениям о нем. Раз так, то возможно ли представить, что в семье дар сохраняется на протяжении нескольких поколений? И, если это происходит, чем же семья заслужила такое? Или чем она отличается от прочих, чтобы хранить неведомое в недрах своих столь долго? Вокруг такой семьи даже в современном секуляризированном мире возникает аура мистической связи с неизвестными обыкновенным людям сферами, откуда на Землю нисходят дары.

О выдающихся способностях художника говорят не только как о гении, даре, но и как о таланте. Этимология «таланта» связана с библейским кругом притч, где талант — монета, которую можно приумножить или спрятать («закопать в землю», в тексте Нового Завета). Таким образом, с представлением о таланте ассоциативно связана идея профессионализации, необходимость превращать талант в дело, приносящее доход. Также талант кругом аллюзий связан с представлениями о непрестанном труде. С другой стороны, наличие таланта ставит своего обладателя в изначально более выгодные условия, чем прочих, подвизавшихся на той же ниве (искусства), что вызывает зависть, становится основанием для завышенных ожиданий результатов от индивидуума, признаваемого обладателем таланта. Что же говорить о семье, где несколько поколений показывает присутствие таланта в искусстве? Она оказывается в фокусе внимания, но окружающие своим интересом будто отдаляют такую семью от себя, вытесняя из тесного круга обычных людей.

Какими являются распространенные в общественном мнении модели восприятия нескольких поколений художников из одного рода? Например, фраза «на детях гениев природа отдыхает». Такое представление исходит из того, что дар уникален, может быть придан только одному, а следующие поколения не могут его наследовать, а раз так, то выбор ими той же профессии — не более чем следование семейной традиции, «колее». Но общества, традиционалистские в искусстве, ценят «традиции семьи» чрезвычайно высоко, поскольку одним из важнейших критериев блага в целом и красоты в искусстве становится следование традиции. Путь искусства (даже вариативный) видится внутри канона, а раз так, то семья художников, где новое поколение наследует предыдущему в тренировке и сохранении канона, — безусловное благо и ценность. Так, в средневековой культуре семья, как и цех художников, была сообществом, где сохранялись изобразительная традиция и высокий критерий исполнительского мастерства.

В позднем цикле «Смешанная реальность [Mixed Reality]» Григорий Майофис снова обращается к теме отцов и детей. В работе «Вот граница нашего мира» (2019) художник изображает ситуацию, где отец имплицирует свою точку зрения ребенку (Ил. 3). Оба персонажа — в VR-очках, и жесты отца могут интерпретироваться как попытка перенастройки программы, но также и как бессмысленные действия, поскольку в каждом гаджете может быть своя запись реальности.

Ил. 2
Григорий Майофис. Автопортрет. 2024. Фотография. Архив Г. М. Майофиса

В форме парадоксального и хулиганского высказывания Григорий Майофис отразил принятые в обществе формулы «яблоко от яблони...» и «за отцом и сын», проиллюстрировав старобританскую пословицу «Like Mother, like Daughter». Он сместил акцент с невидимого (генетического и традиционалистского) родства на сходство внешних форм и повторы поведенческих паттернов. Две модели, действительно мать и дочь, демонстрируют свои тела в духе раблезианских карнавальных шуток. Работа «Like Mother, like Daughter» (2006) входит в цикл «Пословицы народов мира», начатый художником в 2005 году и завершенный четыре года спустя.

В этом цикле все построено на *придумывании,* на создании невероятных ситуаций, которые тем не менее могут быть описаны формулами пословиц, самыми краткими и многозначными проявлениями «мудрости народа». Со временем пословицы стереотипизируются, начинают играть роль присказок, вербального аккомпанемента привычному: на этом построены словари пословиц, где каждая из них комментируется расширительно, но не подчеркивается лингвистическая и ситуативная парадоксальность формы пословицы. Международная система лингвистических исследований Language Systems International так комментирует старобританское выражение: «„Like *daughter*, like mother“ is an *idiom* used to show that a *daughter* has *similar* talents, looks, or personality traits *as* her *mother*» *[«Эта идиома показывает, что дочь наследует таланты матери, выглядит подобно ей и так же себя ведет»].* Особенность же работы Майофиса состоит в том, что текст пословицы, лингвистическая матрица, не подразумевает визуальный сюжет, предлагаемый автором. Но ставший реальностью сюжет, предложенный художником, оказывается точной и многозначной визуальной интерпретацией текста.

Эпоха модерности в Европе и в России отменила многие традиционные представления о должном в культуре и искусстве. В том числе модерность в искусстве поставила художника, индивидуума в независимое положение, объявив ценностью художественный эксперимент и открытие. В этой модели культуры семейное наследование профессии перестало играть роль положительного фактора в искусстве, а возникновение семей (мы говорим о семье как о нескольких поколениях художников из одного рода) рассматривается как один из возможных вариантов развития сюжета «жизнь в искусстве». Но явление семьи, династии художников в эпоху модерности воспринимается феноменологически: факт существования таких семей не может служить основанием для сложения каких-либо критериев оценки или нормативного канона.

И все-таки семьи в искусстве интригуют, даже в контексте эволюционной теории и генетической теории наследственности: возможно ли узнать секрет того, как рождается гений, может ли он повториться внутри узкого семейного круга? И не менее важный вопрос: как семья влияет на развитие таланта — направляет ли она его в определенное русло, способствует ли его появлению или, наоборот, может подавлять? Рассмотрение каждой отдельной истории династий художников эпохи модерности и постмодерна

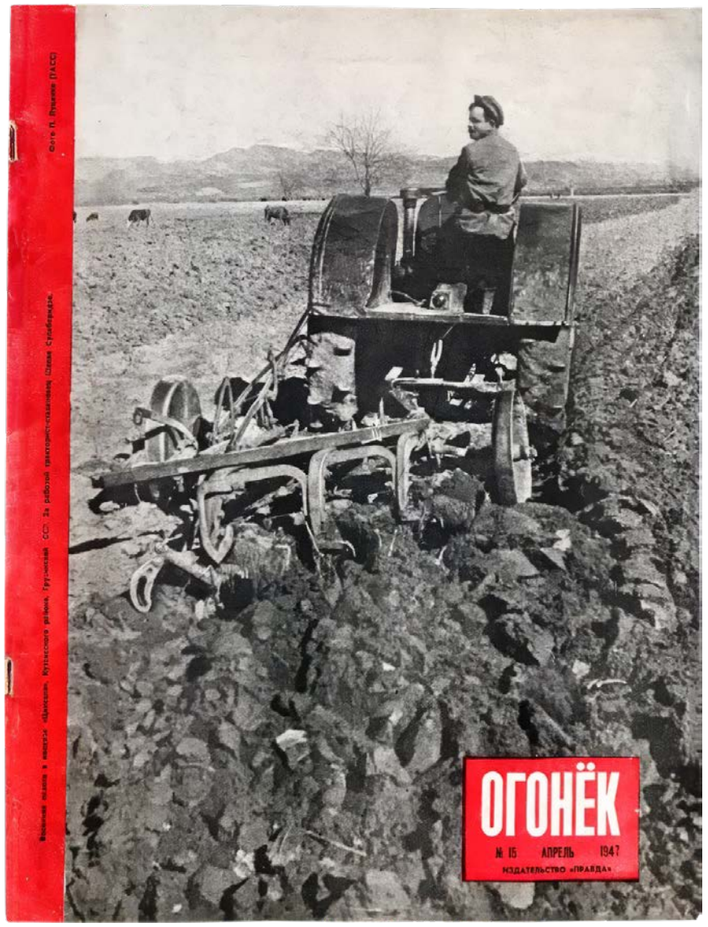
Ил. 3
Григорий Майофис. Вот граница нашего мира.
Из серии «Mixed reality». 2019. Отпечаток в технике бромойль с переносом. 110×180.
Собрание Г. М. Майофиса
© Г. Майофис

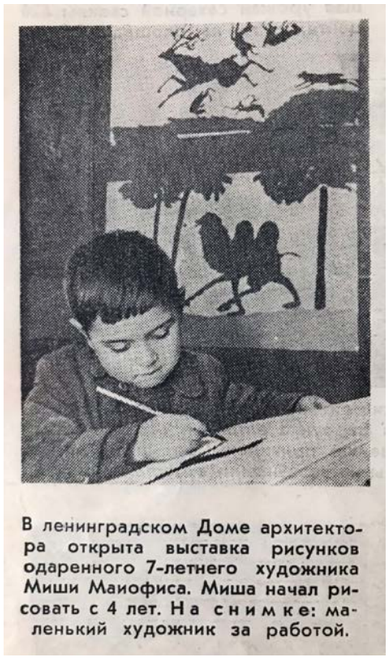
дает нам новые модели и, возможно, приближает к пониманию сложного явления возникновения талантов, их специализации внутри одной генетической и общественной группы.

В апрельском журнале «Огонек» 1947 года вышла маленькая заметка о выставке семилетнего художника Миши Майофиса, рисующего с четырех лет (Ил. 4–5). Все дети рисуют. В среде архитекторов (оба родителя Михаила Соломоновича Майофиса — архитекторы ленинградской школы) обратить внимание на интерес ребенка к рисованию и поддержать его — что может быть более естественным? Но в той же среде критерии качества рисунка гораздо выше, ведь никто не удивится, что кто-то из детей изводит бумагу и карандаши, когда весь дом наполнен ими. В архитектурных кругах выставку в Доме архитектора, sacrum tepmlum сообщества, маленькому художнику организуют как признание его особенных способностей, отличающихся не только от обыкновенных в его возрасте, но даже от высокой одаренности, признаваемой как порог входа в будущую профессию в творческой среде.

И тем более такое событие, как выставка юного художника, не станет поводом для публикации в главном иллюстрированном журнале страны. Но раз это, несмотря ни на что, произошло, обратим внимание на фотографию, сопровождавшую заметку. Юный художник не смотрит в объектив фотографа, он склонился над листом бумаги, позади него поставлен лицом к зрителям его большой рисунок (естественно, такое расположение работы — постановочный элемент композиции кадра). Этот детский рисунок выполнен акварелью или тушью, все изображения даны в виде силуэтов; по листу бумаги в трех регистрах бегут олени, растет лес, идет верблюд. Точность, узнаваемость фигур животных вызывает ассоциации с наскальными рисунками Ласко. В графике XX века можно сравнить стиль мальчика Майофиса и Петра Митурича с Василием Ватагиным. Разница в том, что взрослым мастерство передачи движения животных далось многолетними штудиями натуры и постепенным отходом от академического рисования к рисованию интуитивному, к освобождению от выученных штампов и намеренному приходу к непосредственной «детскости» языка. Тогда как маленькому Михаилу не нужны были упражнения в духе автоматического письма дадаистов: в этой манере рисования он существовал совершенно естественно.

В двадцать два года Михаил Соломонович Майофис блестяще окончил графический факультет Государственного художественного института им. И. Е. Репина при Академии художеств СССР и до самого отъезда из страны работал по заказам издательств, был членом Союза художников СССР. В тридцать один год у художника родился сын Григорий. Спустя семь лет появилась мастерская, где можно было не только разместить стол для работы иллюстратора, но поставить офортный станок. В этой мастерской Григорий Майофис вырос. По его воспоминаниям, он приходил к отцу по выходным, показывал рисунки, сделанные за неделю, — что-то отец хвалил, что-то резко





В ленинградском Доме архитектора открыта выставка рисунков одаренного 7-летнего художника Миши Майофиса. Миша начал рисовать с 4 лет. На снимке: маленький художник за работой.

Ил. 4
Обложка журнала «Огонек». № 15. 1947.
Архив Г. М. Майофиса

Ил. 5
Неизвестный автор. Заметка о выставке Михаила Майофиса в журнале «Огонек». № 15. 1947.
Архив Г. М. Майофиса

критиковал и предлагал переделать. В этой мастерской до сих пор висят рисунки Гриши конца 1970-х, развешанные Михаилом Майофисом под потолком, как флаги в средневековом зале, в качестве украшения и символа недостижимой высоты (Ил. 6–7). Они были предметом отцовской гордости. Действительно, в детских рисунках было то, что с трудом, преодолевая академическое видение, усвоенное в институте, Майофис-старший стремился сохранять в своих работах: способность рассказывать истории, строить многофигурные композиции интуитивно, а рисуя портрет, выбирать острые, иероглифические характеристики модели.

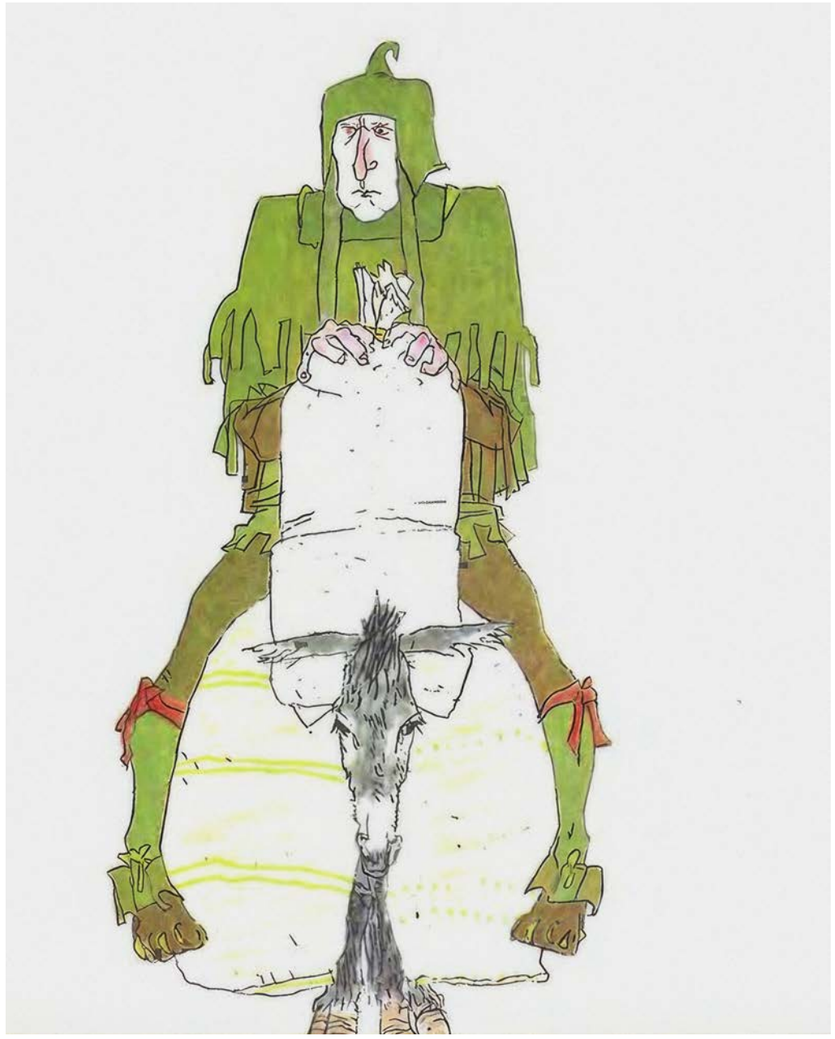
К периоду, когда сын рисовал в его студии, у Михаила Соломоновича относятся резкие нервические рисунки пером, как будто схваченные ускользающие видения, среди которых выделяется черт на зайце, напоминающий визуальную культуру майя, но будто оживший, освободившийся от древней иератичности (Ил. 8). Символику этого изображения можно разгадывать через средневековые вокабуляры, но в рисунке в первую очередь бросаются в глаза его скоропись, стремление передать движение и единство двух парадоксальным образом соединившихся персонажей. Иконография «черт на зайце» встречается в болгарских сказках: там «косой на косом» едут на свадьбу к Солнцу. Возможно, этот быстрый набросок — часть начатой, но не дошедшей до публикации заказной работы, а возможно, он — случайно сохранившееся свидетельство общения отца и сына: старший рисует героев, рассказывая сказку.

Среди характерных черт графики Михаила Соломоновича Майофиса было умение показывать обычные вещи в тех ракурсах, которые превращали их в веселые шарады, визуальные события для зрителя. Например, в иллюстрациях к «Бременским музыкантам» братьев Гримм, 1981–1982, возникает герой, восседающий на осле (Ил. 9). Обыкновенно человек верхом рисуется в профиль, что делает изображение легко узнаваемым, но Майофис поступает наперекор и… изображает беднягу в анфас, так что маленькая скотинка под наездником незаметна с первого взгляда, персонаж-дылда занимает все пространство длинной вертикальной композиции, но, позвольте, почему у него ноги висят в воздухе? Ах, он едет на маленьком ослике, не сразу заметном под большими тюками. Между ними лишь торчат буквой «Т» длинные уши и узкая голова. В памяти возникает удав, съевший слона. В «Маленьком принце» де Сент-Экзюпери взрослые принимали его за шляпу, и только юный художник знал, что изобразил нечто очень страшное. Игра с формами и открытие через них новых смыслов была выдающейся, не потерянной с детства, способностью Михаила Соломоновича. С другой стороны, способность увидеть привычное в необычном ракурсе в XX веке развивали художники и фотографы «нового видения». Внимание не столько к их произведениям, но к их практике наблюдения предметов в ракурсах, в остром кадрировании, в передаче внезапных и точных жестов, пересекающих всю композицию, как острием копья. Михаил Майофис интересовался всем, что могло стимулировать его фантазию, а сходство его работ с новым

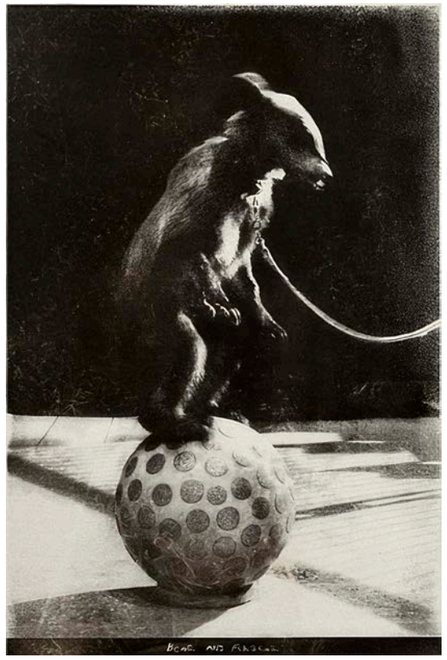
Ил. 6
Григорий Майофис. Стена в мастерской М. и Г. Майофисов с детскими рисунками Г. Майофиса. 2023
© Г. Майофис

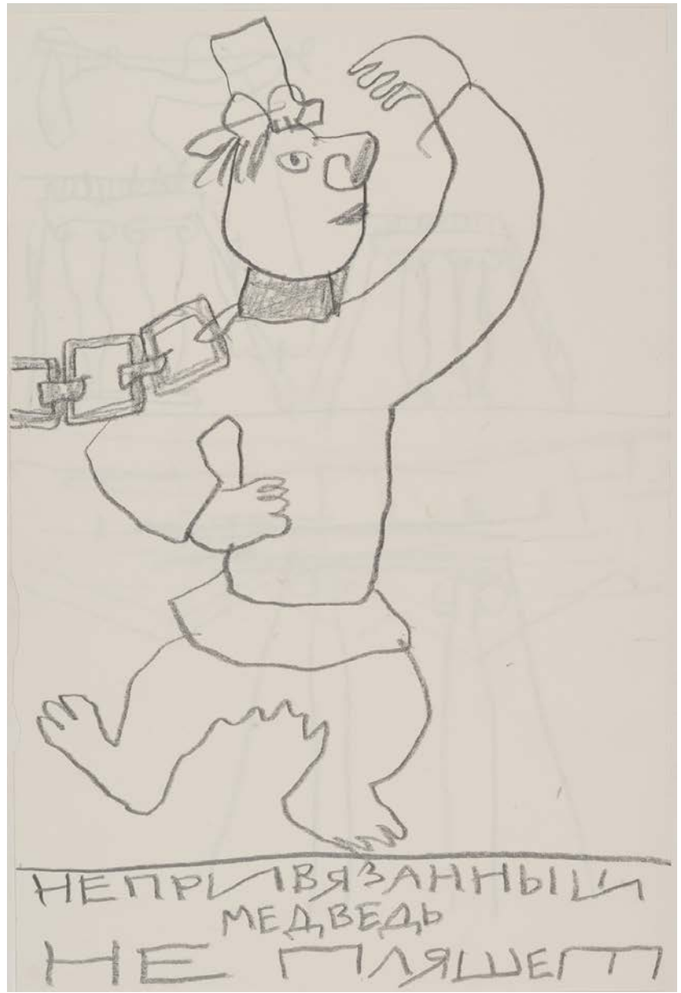
Ил. 7
Григорий Майофис. Античный воин. 1978. Бумага, фломастер. 70×90. Собрание Г. М. Майофиса
© Г. Майофис

Ил. 8
Михаил Майофис. Черт на зайце. Без даты (конец 1970-х). Бумага, тушь, перо. 6×8,2. Собрание Г. М. Майофиса
© Г. Майофис



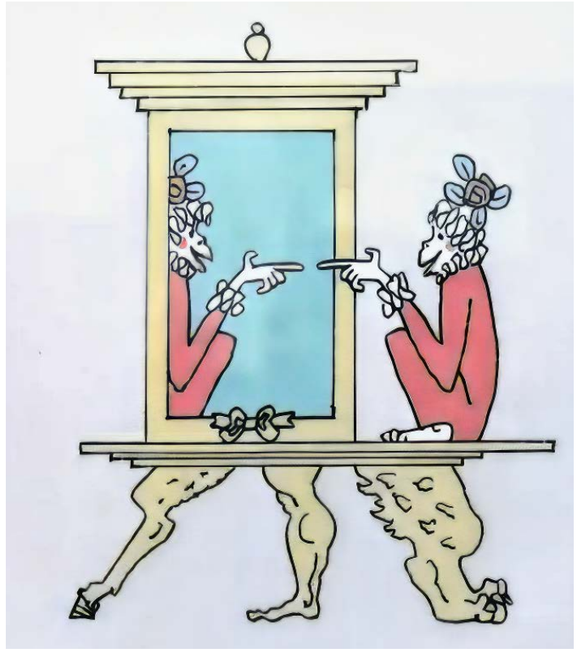
Ил. 9
Михаил Майофис. Иллюстрация к «Бременским музыкантам» братьев Гримм. 1981. Бумага, офорт, акварель. 24×18. Собрание Г. М. Майофиса
© Г. Майофис





Ил. 10
Григорий Майофис. Bear and Forbear. 2005. Из серии «Пословицы / Пословицы народов мира» (2005–2009). Отпечаток в технике бромойль. 70×50. Собрание Г. М. Майофиса
© Г. Майофис

Ил. 11
Михаил Майофис. Непривязанный медведь не пляшет. Без даты (2010–2022). Бумага, карандаш. 30×21. Собрание Г. М. Майофиса
© Г. Майофис



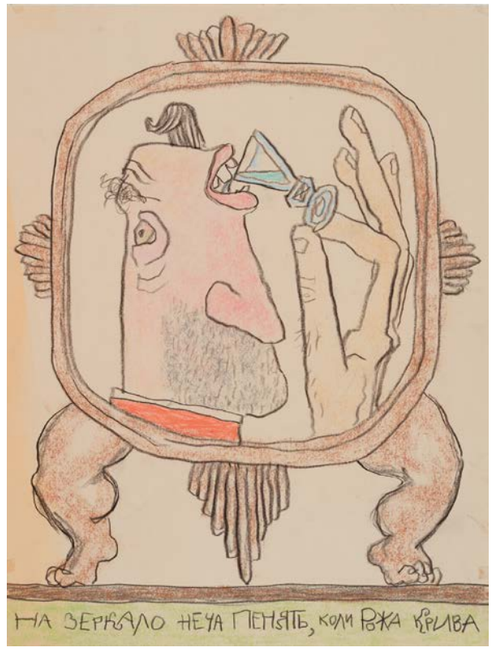
Ил. 12
Григорий Майофис. Know Thyself. 2005. Из серии «Пословицы / Пословицы народов мира» (2005–2009). Отпечаток в технике Van Dyke. 60×45. Собрание Г. М. Майофиса
© Г. Майофис

Ил. 13
Михаил Майофис. Мартышка и зеркало. Иллюстрация к басням И. А. Крылова. 2011. Калька, карандаш, фломастер. 18×22. Собрание Г. М. Майофиса
© Г. Майофис

визуальным искусством прослеживается задолго до того, как его сын стал практикующим фотографом.

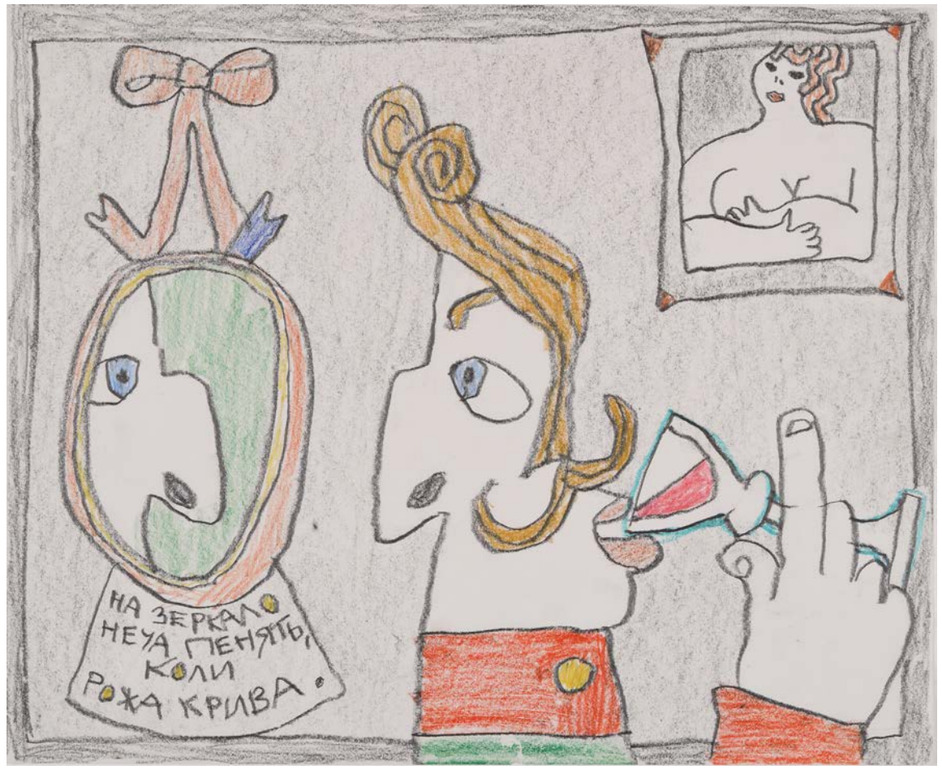
Появление рисунков сына в мастерской отца на стенах, где висели репродукции шедевров из музеев мира, но не было места ни работам хозяина мастерской, ни его друзей, можно сравнить с интересом сюрреалистов к странным объектам, которые могут вдохновлять их творчество наряду с выдающимися произведениями прошлого. Создание собственной кунсткамеры, возбуждающей фантазию. Детские рисунки на стенах студии Майофиса-отца были и декором, и визуальными элементами, которые настраивали атмосферу свободного творчества внутри студии. И, если рассматривать взаимоотношения двух художников как диалог, который шел на подсознательном уровне, то можно заметить, как много связывало этих двух авторов, притом что у каждого из них было свое медиа и принадлежат они к разным поколениям, разным эпохам и стилям в истории искусств, российского и мирового.

Бывают странные сближения, и действительно необычно, что в 2005 году Григорий Майофис в цикле «Пословицы» создает одну из первых работ, «Bear and Forbear» (Ил. 10). А спустя десять-двенадцать лет (рисунок не датирован) Майофис-отец делает иллюстрацию к русской пословице «Непривязанный медведь не пляшет» (Ил. 11). В обоих случаях мы видим изображение медведя на цепи, уходящей за рамку композиции, и, не зная предыстории их появления, можно предположить, что острый быстрый рисунок предшествует фотографии, является наброском к ее созданию, но, как мы видим, здесь разворачивается совершенно иная история, диалог, причем неочевидный для его участников. Работа Григория Майофиса «Bear and Forbear» обыгрывает значение пословицы [“To *bear* means to accept and to endure here (definition 3, Lexico) and to *forbear* means to refrain, to control oneself (Lexico)”. Oxford Dictionary of English Idioms. «„Терпеть“ в значении „принимать“ и „воздерживаться“ в значении „держать себя в руках“». Словарь английских идиом, Оксфорд] и написание первого глагола в ее названии: будучи существительным, “*bear*” означало бы медведя. Художник делает фотографию в цирке, он изображает зверя на поводке; косолапый стоит, как акробат, на мяче и катит его задними лапами. Медведь на цепи становится аллегорией терпения и приятия собственной судьбы, он катит шар (магический шар судьбы?) в лучах софитов. До появления этой иллюстрации трудно предположить, что *bear and forbear* означает медвежьи труды в человеческом обществе, но, увидев эту фотографию, невозможно не согласиться с точностью перевода старинного выражения на язык визуального. Такой перевод сродни игре в лимерики, когда звук и написание расходятся как тропы по саду ассоциаций, но в отличие от британской традиции Григорий растит сад из слов и картинок. Эта работа неоднократно выставлялась на персональных выставках художника в России, Европе и Китае, но не вызывала интереса у кураторов и галеристов в США и не была привезена в страну, где сын мог бы показать ее отцу.

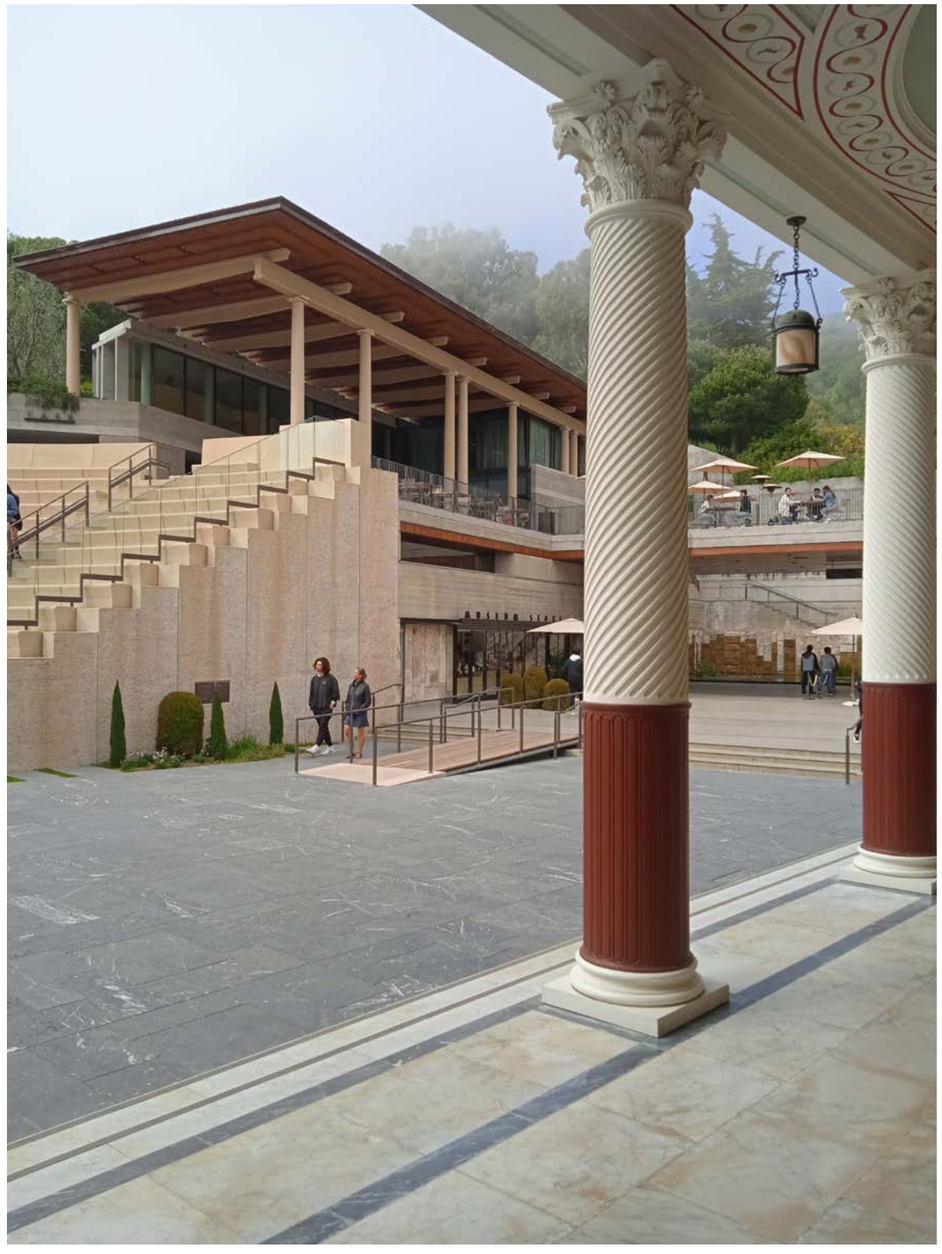


Ил. 14
Григорий Майофис. Half Truth is a Whole Lie. 2005. Из серии «Пословицы / Пословицы народов мира» (2005–2009). Отпечаток в технике бромойль. 56×60. Собрание Г. М. Майофиса
© Г. Майофис

Ил. 15
Михаил Майофис. На зеркало неча пенять, коли рожа крива. Без даты (2010–2022). Бумага, цветной карандаш. 45×30. Собрание Г. М. Майофиса
© Г. Майофис



Ил. 16
Михаил Майофис. На зеркало неча пенять, коли рожа крива. Без даты (2010–2022). Бумага, цветной карандаш. 30×45. Собрание Г. М. Майофиса
© Г. Майофис



Ил. 17
Вилла Гетти, Лос-Анджелес, США. 2023
© Г. Майофис

Ил. 18
Михаил Майофис. Без названия. 1999. Коллаж. Бумага, холст, акрил. 38×32. Собрание Г. М. Майофиса
© Г. Майофис

Ил. 19
Михаил Майофис. Без названия. Без даты (2000–2010-е). Коллаж. Бумага, холст, акрил. 40×32. Собрание Г. М. Майофиса
© Г. Майофис

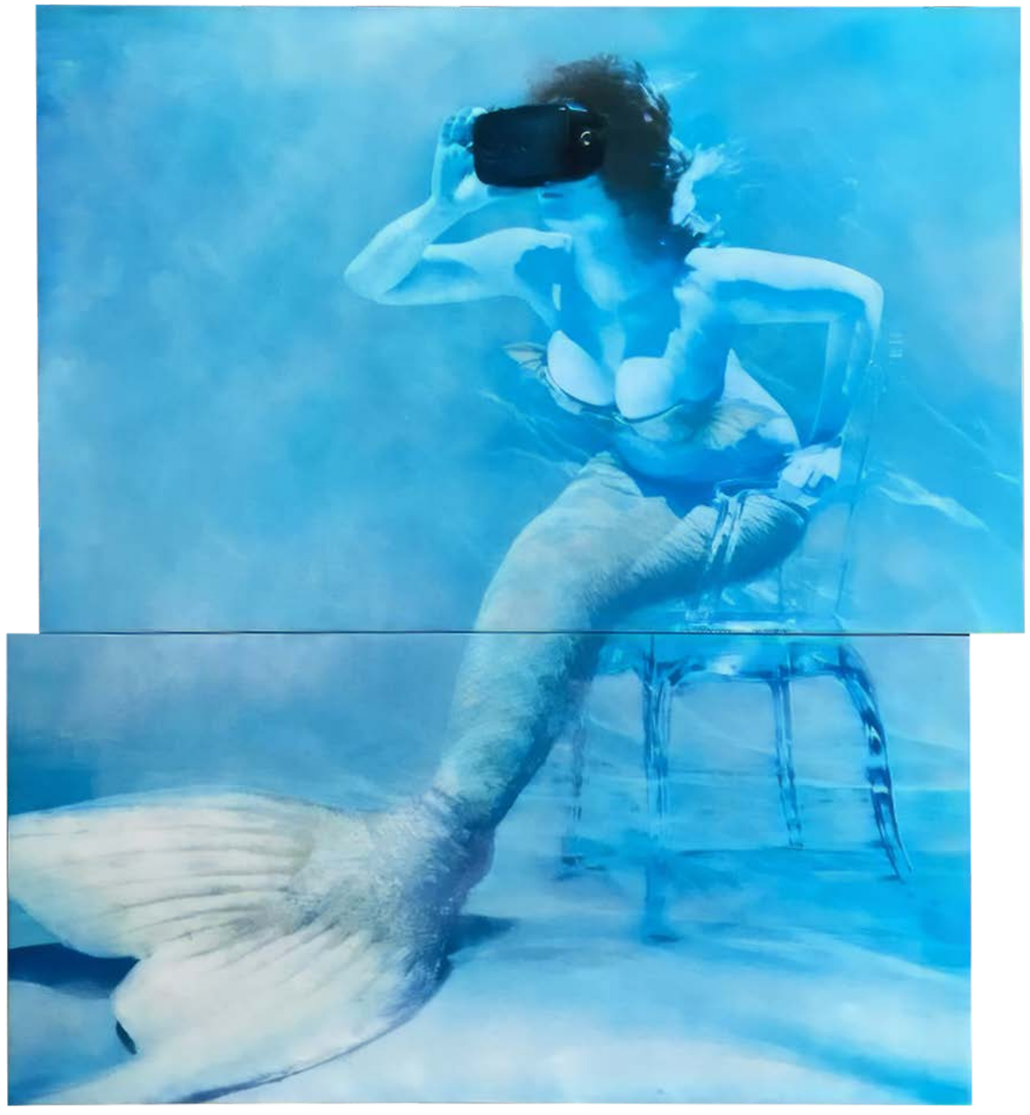
Интерес отца и сына к пословицам народов мира относится к 1990–2010-м: в 1990-е Михаил Майофис открывает цикл иллюстраций еврейских пословиц; в 2005-м Григорий Майофис начинает свой проект «Пословицы народов мира», а в 2010-е Михаил Майофис делает подготовительные рисунки к офортам «Русские пословицы». Слово. Образ. Слово. Эта игра как будто завораживает обоих художников. Они работали на разных континентах, будучи двумя взрослыми «львами», встречаясь, почти не говорили о собственном творчестве и не делились замыслами и набросками. Только после ухода Михаила Соломоновича, разбирая его архивы, становится очевидным тот невидимый диалог, который отец и сын вели между собой десятилетиями. То, что сближает двух художников при разности медиа и разных темах, — любовь к парадоксам и острота характеристик. В случае фотографии последняя достигается ракурсом и контрастностью печати, проступает сквозь богатую фактуру принта. У графика острота — в линии резкой, точной, а потом вдруг скачущей, как карикатурный вектор кардиограммы. В поздний период творчества, когда Михаил Соломонович много работает карандашом, графическая характеристика персонажей простирается от кубистического монументализма «оквадраченных» голов и тел до фривольных завитков, колеблющихся, как водоросли, между поздним барочным рисунком и рококо.

Когда мы рассматриваем сквозные линии в творчестве отца и сына, то оказывается, что у обоих есть сюжеты, связанные с темой отражения и самопознания. Буквально рифмуются жесты главных героев, указующих пальцем в зеркало в ожидании ответа, на листе «Познай самого себя [Know Thyself]», 2005, из цикла «Пословицы» Григория Майофиса и в «Мартышке у зеркала», иллюстрации к басням Крылова от Михаила Майофиса, 2011 (Ил. 12–13). В других работах тема отражений у художников сконструирована иначе, и диалоги прочитываются при медленном рассмотрении. Сравним два листа: «Half Truth is a Whole Lie [Полуправда всегда ложь]», 2005, сына и «На зеркало неча пенять, коли рожа крива», ок. 2020, отца (Ил. 14–15). На фотографии — женщина с полной спиной и гривой волос, закрывающих от нас ее отражение в центральной части зеркала, но профили в боковых створках удивляют — перед нами хамелеон: левая сторона ее лица плачет, мы видим опущенный вниз уголок рта, тогда как правая смеется. «Рембрандтовский» красно-коричневый цвет отпечатка, темнота, скрывающая задний план; кажется, что мы в тишине подсматриваем за превращением саламандры в человека. Идущая понизу орнаментальная вязь иврита (пословица найдена художником в сборниках афоризмов еврейского народа) еще больше усиливает сходство изображения с картинками из эпохи, когда алхимики и ведьмы населяли Европу. Рисунок Михаила Майофиса подчеркнуто хлесток, карандаш будто выписывает кренделя рамы и вдохновенно изображает уродца из сюрреалистических снов со ртом на лбу и глазом на затылке. Заполняющие цвета: красный воротник, коричневая рама на звериных ногах, синее пойло в лафитнике, — все кичится своей самостью, не стремясь прийти к гармонии сочетания. Другой вариант этого сюжета в поздних рисунках Михаила

Ил. 20
Михаил Майофис. Сталин в аду. 2002. Коллаж. Бумага, холст, акрил. 30×24. Собрание Г. М. Майофиса
© Г. Майофис

Ил. 21
Михаил Майофис. Без названия. Без даты (2010–2020-е). Коллаж. Бумага, холст, акрил. 50×38.
Собрание Г. М. Майофиса
© Г. Майофис

Ил. 22
Михаил Майофис. Без названия. Без даты (2010–2020-е). Коллаж. Бумага, холст, акрил. 50×38.
Собрание Г. М. Майофиса
© Г. Майофис



Ил. 23
Григорий Майофис. Русалка. Из серии «Mixed reality». 2021. Отпечаток в технике трехцветный бромойль с переносом. 190×110. Частное собрание
© Г. Майофис

Ил. 24
Григорий Майофис. Черный лебедь. Из серии «Mixed reality». 2022. Отпечаток в технике двухцветный бромойль с переносом. 160×110. Собрание Г. М. Майофиса
© Г. Майофис

Майофиса включает в себя изображение г-на с залихватским офицерским чубчиком надо ртом (лицом?), когда нос и глаз посажены на затылке; в зеленом мундире (?) с красным воротником-стойкой; справа же мы видим зеркало, а в левом верхнем углу размещен портрет полногрудой дамы (Ил. 16). Фрагмент одеяния героя отсылает к мундиру русских лейб-гренадеров начала XIX века, как, впрочем, и эскизно начертанный абрис рамы зеркала, напоминающий ампирные рамы-ленты с верхним узлом и ниспадающими по сторонам стекла концами. Как будто художник стремится укоренить сюжет пословицы в прошлом, отодвинуть от современности, превратить в исторический анекдот.

Творчество Михаила Майофиса укоренено в истории искусства. Логоцентризм художника, безусловно, рифмуется с творчеством дадаистов и сюрреалистов и (что менее очевидно) искусством современников-концептуалистов, особенно с московской школой, построенной на играх интонирования речи. Нити ассоциативных связей с произведениями других художников Михаил Майофис строит вольно (зная развитие мировой истории искусств по журналам и книгам, которые было трудно, но все-таки возможно доставать в 1960–1980-е) и интуитивно (многое впервые он увидел уже потом, посещая музеи Лос-Анджелеса). Говоря о воздействии нового локуса на развитие художника, подчеркнем особенное влияние Виллы Гетти, ставшей его любимым музеем по соседству (Ил. 17).

В этом музее человеку из Советского Союза кажется знакомым и вместе с тем странным буквально все: архитектура, идущая от канона римской виллы и напоминающая советский санаторий, подчеркнутая музейность подачи драгоценной коллекции, распределенной по маленьким камерным залам (совсем как в Эрмитаже, в крыле с коллекцией древних мраморов, ваз, монет и камей), присутствие невероятных драгоценностей ушедших цивилизаций, знакомых по смутным картинкам в книгах. Колорит Виллы Гетти, напоминающий помпейские фрески — светлая охра, терракотово-красное и черное, — отразился в поздних коллажах Михаила Соломоновича. То по красному, то по черному фонам, как в греческой вазописи, разлетаются по его холстам пестрые парадоксы, родственники шорьков и мюмзиков из кэрролловской «Алисы». Для этих коллажей Михаил Соломонович вырезает фрагменты из глянцевых цветных фотографий (Ил. 18–19).

Он использует так называемый прием Étrécissements — редуцирования изображения, трансформации изобразительной плоскости в плоскость новой конфигурации, приобретающей новые сюжетно-смысловые аллюзии. Этот прием активно использовали сюрреалисты, в первую очередь любимый Майофисом Макс Эрнст. В ход идет все: цветные бесплатные каталоги, подсунутые под дверь парадной (но можно ли так назвать коридор в калифорнийском кондоминиуме?), журналы lifestyle, рекламные постеры и брошюры. Силуэты, полученные в результате вырезки, часто наполнены эротическими аллюзиями: женские фигуры с крупными формами, особенно многочисленны женские ножки и обнаженные руки. При этом сюжеты цветных фотографий, превратившихся в вырезки, часто не имели никакой связи с человеческим

Ил. 25
Михаил Майофис. Русалка. 1998. Коллаж. Бумага, холст, акрил. 50×38. Собрание Г. М. Майофиса
© Г. Майофис

телом. Новые силуэты могут быть наполнены прежними изображениями фрагментов ювелирных украшений, пейзажей, цветных текстур.

Несколько созданных в Лос-Анджелесе коллажей связаны с определенными историческими сюжетами и фигурами (например, «Сталин в аду», 2002) (Ил. 20), большинство же — сияющие фантазии из порхающих ножек балерин и гоняющихся за ними символов мужественности — древних шлемов, старинных велосипедов, орлов… Крылья, фантастические животные, мосты из ожерелий и башни из человеческих голов — это мир поздних сюрреалистических фантазий Михаила Соломоновича Майофиса (Ил. 21–22). Для него, как для тех авторов, которые давно причислены к сюрреализму, с приставкой нео- и без нее, игра в слова и их скрытые третьи, десятые значения является важнейшей.

Парадокс визуализации слова состоит в дистанцировании зримого «здесь и сейчас» и известного из предшествующего опыта, обезличенного.

Одновременно с тем, как Михаил Соломонович творил свои коллажные миры полу- и недоговоренностей, его сын работал над проектом «Mixed reality [Смешанная реальность]». Начатый в 2018 году, он продолжается до сих пор. В этом проекте люди и фантастические существа (например, «Русалка», 2021, или «Черный лебедь», 2022) (Ил. 23–24) в VR-очках оказываются «выключены» из мира, в котором их видит зритель. Они находятся в другом, пересекающем наше, пространстве. Так об этом проекте пишет американский исследователь Филипп Проджер, специалист по ранней британской художественной фотографии: «С юмором, иронией и в некоторой степени метафизическим озорством российский фотограф Григорий Майофис в своем проекте „Смешанная реальность“ исследует неразрывную связь между фотографическим видением и человеческим восприятием. В серии нарративов, над которой он продолжает работу, Майофис представляет нам персонажей, вовлеченных в жутковатую игру: они совершают действия, которые должны бы иметь глубоко чувственную природу, но к их чувствам прибавляются эффекты от очков дополненной реальности, и мы наблюдаем разлад и абсурд происходящего». Проджер вслед за другими авторами, пишущими о творчестве Григория Майофиса, заявляет о его парадоксальности: «Это обыкновенные постановочные фотографии, созданные с помощью новейших технологий, но они — искусный обман, покрывающий еще один, более глубинный. Майофис показывает нам не только наблюдателя и наблюдаемое, он заставляет нас (в качестве наблюдателей) стоять лицом к лицу с наблюдаемыми и созерцать то, как они наблюдают [но не предмет наблюдения — *прим. И. Ч.*]. Означаемое на этих фотографиях многоуровневое, „реальность“ неуловима. Где правда? В зашоренной реальности персонажа с гарнитурой дополненной реальности или в „телесной“ реальности, которую воспринимаем мы, зрители? Если копнуть глубже, то возникает вопрос о том, что являют собой сами фотографии Майофиса: есть ли они буквальное наблюдение или метафорическая конструкция? <…> Мы, зрители, остаемся в значительной степени в положении всеведущих. Тем не менее, когда мы

Ил. 26
Григорий Майофис. Экспозиция выставки «Григорий Майофис. Mixed reality», ноябрь 2019 — март 2020. Новый музей, Санкт-Петербург. Архив Г. М. Майофиса

рассматриваем фотографии Майофиса, мы обнаруживаем негерметичность собственной реальности: когда мы всматриваемся в фотографию, наше внимание смещается от собственной реальной ситуации — от того, как мы стоим в художественной галерее, — к изображенному сюжету. На фотографиях обладатели очков дополненной реальности оказываются в реальности усовершенствованной. Но не то же ли самое происходит с нами? В этом смысле изображения могут рассматриваться как метафоры фотографического восприятия во всех его формах. Погружение — как форма побега. Но одновременно и разновидность слепоты».

Интересно сравнивать, как та же тема сказочного существа, русалки, появляется у Майофиса-старшего. Еще в 1998 году Михаил Соломонович, увлеченный коллажами, создает свой хулиганский образ лос-анджелесской русалки-дивы (Ил. 25). Колористическое решение этого коллажа напоминает работу Григория 2021 года. Но диалогичность была скрыта от обоих авторов: «Русалка» из Лос-Анджелеса не покидала мастерской, и Григорий увидел ее совсем недавно, а годы изоляции из-за пандемии не позволили художникам обмениваться информацией о своих новых работах так, как это было раньше.

В проекте «Смешанная реальность» названия становятся ключами, позволяющими войти в смысловое поле изображений. Названия уравнивают в своих правах людей, знакомых с современным сленгом компьютерных игр, и публику, воспитанную на музейных подлинниках и книгах по истории искусства, давая и тем, и другим свою микстуру восторга узнавания.

В самих изображениях проекта подчас ничего не происходит, и мы теряемся в догадках, что творится внутри персонажа, сросшегося со своими очками дополненной реальности (или виртуальной реальности? — современный дизайн двух агрегатов не позволяет их уверенно различать). Сам художник называет эти шлемы или очки «намордниками», подчеркивая, что они снимают индивидуальность своих носителей и делают их покорными тому, что транслируется внутри аппарата. И только название объясняет нам происходящее через вырванную из диалога «шлемоносцев» реплику («Кто ты в другой жизни?» или «В молодости я был изрядным танцором») или фразу, построенную на узнаваемом словосочетании из социального быта определенной эпохи (например: «Господин В. рассматривает битые пиксели» или «Пара пенсионеров в режиме выживания»). Предложенные Майофисом словесные конструкции столь точны, что, однажды узнав название, зритель в дальнейшем видит в композиции именно изображенный (и названный) автором сюжет. Зритель, воспринявший мем (новую синергию изображения и слова), становится подобен зомби, превращаясь в транслятора названий. Обходясь без того, чтобы публика надевала очки дополненной реальности перед его работами, Майофис демонстрирует, как работает механизм матрицы, создавая свою собственную матрицу неразрывных связей изображения / текста.

Создавая бромойли-трансферы огромных размеров, композиции, занимающие целую стену выставочного зала, Майофис пересобирает и наш

материальный мир, вводя в него напоминания о мире прошлого (техника его печати — из XIX века). Художник вносит в наш мир игру с киберпанком и многомерностью словесных конструкций и весть (хорошую или плохую?) о том, что ожидаемое завтра уже наступило (Ил. 26). Он визуально далек от стиля творчества своего отца и независим, но, стоит увидеть работы обоих в одной старой петербургской мастерской, чтобы осознать общность их творчества, первичность слова как воплощения идеи, от которого, как от камня, можно оттолкнуться и войти в вариации визуальных и виртуальных миров. Так оказывается, что семейное родство в искусстве может существовать на уровне убеждений, того невидимого, что очевидно, как ребро Адама.

Библиография

(1947). *О выставке Миши Майофиса. Новости культуры* // Журнал «Огонек». № 15 (1036), 13 апреля. С. 12.

Асонова, Е. и Романичева, Е. (2018). *Детская литература как событие* // Альманах «Детские чтения». М. Т. 13. № 1. С. 345–353.

Боровский, А. (2010). *Майофис и медведь* // Григорий Майофис. Работы 2002–2010. СПб.: Новый музей. С. 14–36.

Голубева, О. (2019). *«Бременские музыканты» в интерпретации петербургских книжных графиков 1978–1991* // Журнал «Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры». № 2 (12). С. 35–38.

Гримм, Я. и В. (1982). *Бременские музыканты.* М.: Детская литература.

Гура, А. (2014). *О символике зайца у славян* // Журнал «Отечественные записки». М. № 3 (60). С. 236–243.

Крылов, И. (2011). *Басни.* М.: Вита Нова.

Проджер, Ф. (2019). *Взлом реальности* // Григорий Майофис. Mixed reality. СПб.: Новый музей. С. 9–12.

Сент-Экзюпери, А. (2022). *Маленький принц.* М.: АСТ.

Смолякова, А. и Гребенникова, Д. (2020). *Офорт в советской и отечественной книжной графике* // Сборник «Месмахеровские чтения — 2020». СПб. С. 599–605.

Фомин, Д. (2021). *Сказки братьев Гримм в иллюстрациях русских художников* // Альманах «Детские чтения». Т. 19. № 1. С. 235–267.

Чмырева, И. (2016). *Александр Хлебников. Была ли «новая вещественность» в России?* // Чмырева, И. Очерки по истории российской фотографии. М.: Индрик. С. 95–106.

Чмырева, И. (2022). *Григорий Майофис* // Чмырева, И. Лексикон русской фотографии XX–XXI веков. М.: Индрик. С. 363–377.

Ayto, J. (ed.) (2009). *Oxford Dictionary of English Idioms.* Oxford: Oxford University Press, 2010.

Language Systems International, URL: *https://languagesystems.edu/like-mother-like-daughter/#:~:text=Meaning%3A%20%E2%80%9CLike%20daughter%2C%20like, www.languagesystems.edu.* (дата обращения: 11.11.2024).

Список иллюстраций

Ил. 1. Григорий Майофис. Портрет Михаила Майофиса. 2000-е. Фотография. Архив Г. М. Майофиса

Ил. 2. Григорий Майофис. Автопортрет. 2024. Фотография. Архив Г. М. Майофиса

Ил. 3. Григорий Майофис. Вот граница нашего мира. Из серии «Mixed reality». 2019. Отпечаток в технике бромойль с переносом. 110×180. Собрание Г. М. Майофиса. © Г. Майофис

Ил. 4. Обложка журнала «Огонек». № 15. 1947. Архив Г. М. Майофиса

Ил. 5. Неизвестный автор. Заметка о выставке Михаила Майофиса в журнале «Огонек». № 15. 1947. Архив Г. М. Майофиса

Ил. 6. Григорий Майофис. Стена в мастерской М. и Г. Майофисов с детскими рисунками Г. Майофиса. 2023. © Г. Майофис. Фото автора

Ил. 7. Григорий Майофис. Античный воин. 1978. Бумага, фломастер. 70×90. Собрание Г. М. Майофиса. © Г. Майофис

Ил. 8. Михаил Майофис. Черт на зайце. Без даты (конец 1970-х). Бумага, тушь, перо. 6×8,2. Собрание Г. М. Майофиса. © Г. Майофис

Ил. 9. Михаил Майофис. Иллюстрация к «Бременским музыкантам» братьев Гримм. 1981. Бумага, офорт, акварель. 24×18. Собрание Г. М. Майофиса. © Г. Майофис

Ил. 10. Григорий Майофис. Bear and Forbear. 2005. Из серии «Пословицы / Пословицы народов мира» (2005–2009). Отпечаток в технике бромойль. 70×50. Собрание Г. М. Майофиса. © Г. Майофис

Ил. 11. Михаил Майофис. Непривязанный медведь не пляшет. Без даты (2010–2022). Бумага, карандаш. 30×21. Собрание Г. М. Майофиса. © Г. Майофис

Ил. 12. Григорий Майофис. Know Thyself. 2005. Из серии «Пословицы / Пословицы народов мира» (2005–2009). Отпечаток в технике Van Dyke. 60×45. Собрание Г. М. Майофиса. © Г. Майофис

Ил. 13. Михаил Майофис. Мартышка и зеркало. Иллюстрация к басням И. А. Крылова. 2011. Калька, карандаш, фломастер. 18×22. Собрание Г. М. Майофиса. © Г. Майофис

Ил. 14. Григорий Майофис. Half Truth is a Whole Lie. 2005. Из серии «Пословицы / Пословицы народов мира» (2005–2009). Отпечаток в технике бромойль. 56×60. Собрание Г. М. Майофиса. © Г. Майофис

Ил. 15. Михаил Майофис. На зеркало неча пенять, коли рожа крива. Без даты (2010–2022). Бумага, цветной карандаш. 45×30. Собрание Г. М. Майофиса. © Г. Майофис

Ил. 16. Михаил Майофис. На зеркало неча пенять, коли рожа крива. Без даты (2010–2022). Бумага, цветной карандаш. 30×45. Собрание Г. М. Майофиса. © Г. Майофис

Ил. 17. Вилла Гетти, Лос-Анджелес, США. 2023. Фото автора

Ил. 18. Михаил Майофис. Без названия. 1999. Коллаж. Бумага, холст, акрил. 38×32. Собрание Г. М. Майофиса. © Г. Майофис

Ил. 19. Михаил Майофис. Без названия. Без даты (2000–2010-е). Коллаж. Бумага, холст, акрил. 40×32. Собрание Г. М. Майофиса. © Г. Майофис

Ил. 20. Михаил Майофис. Сталин в аду. 2002. Коллаж. Бумага, холст, акрил. 30×24. Собрание Г. М. Майофиса. © Г. Майофис

Ил. 21. Михаил Майофис. Без названия. Без даты (2010–2020-е). Коллаж. Бумага, холст, акрил. 50×38. Собрание Г. М. Майофиса. © Г. Майофис

Ил. 22. Михаил Майофис. Без названия. Без даты (2010–2020-е). Коллаж. Бумага, холст, акрил. 50×38. Собрание Г. М. Майофиса. © Г. Майофис

Ил. 23. Григорий Майофис. Русалка. Из серии «Mixed reality». 2021. Отпечаток в технике трехцветный бромойль с переносом. 190×110. Частное собрание. © Г. Майофис

Ил. 24. Григорий Майофис. Черный лебедь. Из серии «Mixed reality». 2022. Отпечаток в технике двухцветный бромойль с переносом. 160×110. Собрание Г. М. Майофиса. © Г. Майофис

Ил. 25. Михаил Майофис. Русалка. 1998. Коллаж. Бумага, холст, акрил. 50×38. Собрание Г. М. Майофиса. © Г. Майофис

Ил. 26. Григорий Майофис. Экспозиция выставки «Григорий Майофис. Mixed reality», ноябрь 2019 — март 2020. Новый музей, Санкт-Петербург. Архив Г. М. Майофиса

References

(1947). *About Misha Maiofis Exhibition. Culture News* // Ogonyok Magazine. No. 15 (1036), April 13. P. 12. [In Russ.]

Asonova, Elena, and Romanicheva, Elizaveta (2018). *Literature for Children as an Event* // Almanac "Children's Reading." Moscow. V. 13, No. 1. Pp. 345–353. [In Russ.]

Ayto, John (ed.) (2009). *Oxford Dictionary of English Idioms.* Oxford: Oxford University Press, 2010.

Borovskiy, Alexander (2010). *Maiofis and a Bear* / Gregory Maiofis. Works of the 2002–2010. Saint-Petersburg: Noviy Muzei. Pp. 14–36. [In Russ.]

Chmyreva, Irina (2016). *Alexander Khlebnikov. Was there a "New Materiality" in Russia?* // Chmyreva, Irina. Essays on the History of Russian Photography. Moscow: Indrik. Pp. 95–106. [In Russ.]

Chmyreva, Irina (2022). *Grigorii Maiofis* // Chmyreva, Irina. Lexicon of the Russian Photography, 20–21 cc. Moscow: Indrik. Pp. 363–377. [In Russ.]

Fomin, Dmitry (2021). F*airy Tales of the Brothers Grimm Illustrated by Russian Artists* // Almanac "Children's Reading". Vol. 19. No. 1. Pp. 235–267. [In Russ.]

Golubeva, Olga (2019). *"The Bremen Town Musicians" as interpreted by St. Petersburg book illustrators, 1978–1991* // Magazine "Youth Buelletin of the St. Petersburg State Institute of Culture". No. 2 (12). Pp. 35–38. [In Russ.]

Grimm, Jacob and Wilhelm (1982). *Bremen Town Musicians.* Moscow: Children's Literature. [In Russ.]

Gura, A. (2014). *About the Symbolism of the Hare Among the Slavs* // Magazine "Fatherland's Notices". Moscow. No. 3 (60) // Pp. 236–243. [In Russ.]

Krylov, Ivan (2011). *Proverbs.* Moscow: Vita Nova. [In Russ.]

Ayto, J. (ed.) (2009). *Oxford Dictionary of English Idioms.* Oxford: Oxford University Press, 2010.

Language Systems International, URL: *https://languagesystems.edu/like-mother-like-daughter/#:~:text=Meaning%3A%20%E2%80%9CLike%20daughter%2C%20like, www.languagesystems.edu* (access date: 11.11.2024).

Prodger, Phillip (2019). *Reality Hack* // Gregori Maiofis. Mixed reality. Saint-Petersburg: Novyi Muzei. Pp. 12–16.

Saint-Exupery, Antoine de (2022). *The Little Prince.* Moscow: AST. [In Russ.]

Smolyakova, Anastasia & Grebennikova, Dina (2020). *Etching in the Soviet and Russian book graphic art* // Collective monograph "Mismacher Readings — 2020". St. Petersburg. Pp. 599–605. [In Russ.]

КНИЖНЫЙ ОБЗОР

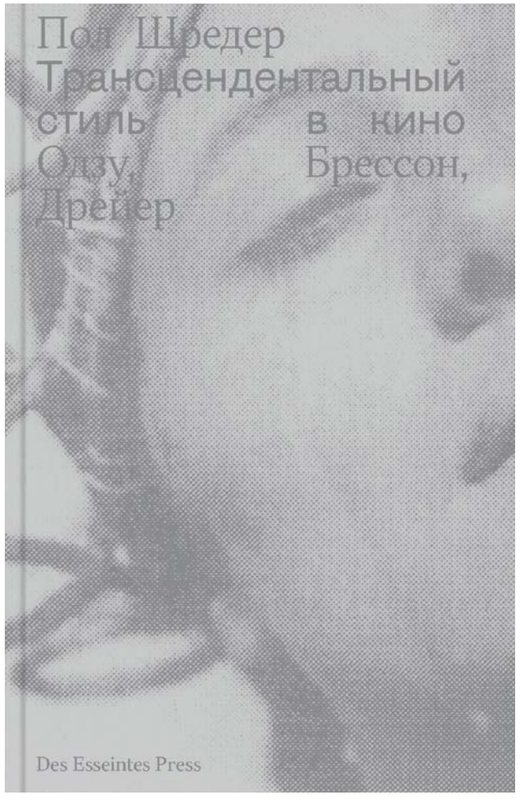
ДУХ И СТИЛЬ В КИНО. ПОЛ ШРЕДЕР

А. Д. ПЕРШЕЕВА

Школа дизайна НИУ ВШЭ,
115054, Россия, Москва,
ул. Малая Пионерская, д. 12
apersheeva@hse.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-5-251-256

Шредер, Пол. *Трансцендентальный стиль в кино. Одзу, Брессон, Дрейер / Шредер, Пол; пер. с англ. А. Шульгат. М.: Московский международный университет. Московская школа нового кино. Издательство Des Esseintes Press, 2023. 240 с.: ил. (Новые медиа).*



Пол Шредер как автор чем-то напоминает Марселя Дюшана: будучи молодым человеком, он в порядке то ли исследования, то ли игры, то ли того и другого разом решил взяться за сложную тему, задался вопросами, о которых не принято было рассуждать, и с ходу обнаружил ответы, которые остальным еще предстояло осмыслить. На такое осмысление порой требуется много лет. Реди-мейды дадаиста Дюшана относятся к 1910-м годам, но они были по-настоящему вписаны в историю искусства лишь тогда, когда их смысл раскрылся в контексте провокаций неодадаистов в 1950-е годы, а идеи Шредера о «трансцендентальном стиле» в кино, высказанные в начале 1970-х, получили завершенную форму в 2010-е, когда этот дух «медленного кино» был отрефлексирован не только режиссерами-экспериментаторами, но и видеохудожниками. Ретроспективная выставка Дюшана показала, насколько влиятельным оказался его «Фонтан», а второе издание книги Шредера расширяет границы дискурса о духовной составляющей экранного образа. Дюшан сделал авторские повторы своих объектов и собрал их вместе, Шредер же дополнил книгу предисловием, в котором анализирует ту часть художественного процесса, которая сегодня (30 лет спустя после публикации) кажется особенно важной. Как говорили древние: ars longa.

Впервые книга Пола Шредера «Трансцендентальный стиль в кино» была опубликована в 1972 году и вскоре стала одной из ключевых работ в области теории авторского кино. Впрочем, едва начав читать этот текст, понимаешь, что его автор не киновед и не историк кино, а практик. Впереди у Шредера будут выдающиеся сценарные («Таксист», «Бешеный бык», «Последнее искушение Христа») и режиссерские работы («Дневник пастыря»), в которых видно стремление создавать неповторимую интонацию для каждого из проектов, адаптировать язык кино к «речи» конкретного фильма. И для того, чтобы прийти к этому, молодой Шредер пытается выстроить теоретическое объяснение удивительной силе воздействия ряда классических картин. Он рассуждает о стиле режиссеров-авторов, которые используют, казалось бы, довольно скупые выразительные средства, но при этом умеют вывести экранный образ далеко за пределы повседневности, показать то, что лежит за рамками истории, то, что «трансцендентно» по отношению к ней. Такие фильмы расширяют представление зрителей о возможностях экранного образа в целом.

Жан Митри говорил о том, что кинематограф обладает способностью превращать реальность в речь (логос) посредством структурирования вещей[1]. Киноязык в самом деле обладает удивительным свойством: с одной стороны, он сверхмиметичен, потому что фиксирует реальный облик предметов посредством пленки или цифровой матрицы, с другой же стороны, фильм фрагментирует и пересобирает реальность средствами монтажа, создавая на экране как документально точные, так и совершенно невозможные комбинации с одинаковой легкостью. Что это может дать нам? Теория кино

1 Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма / Строение фильма. М.: Издательство «Культура»; Издательская группа «Альма Матер», 2024. С. 262.

почти с самого начала развивалась одновременно с практикой, и к 1940-м годам казалось, что режиссеры опробовали все возможные приемы создания эффектного зрелища: интересные ракурсы и движение камеры, выразительное освещение, динамичный монтаж, звук, захватывающие сюжетные повороты, убедительную игру актеров… А в 1950-е появились кинематографисты, которым весь этот арсенал выразительных средств оказался не нужен. Почему?

Многие писали о неповторимом обаянии работ Робера Брессона, о духовной наполненности фильмов Карла Теодора Дрейера, о поэтичности образов Ясудзиро Одзу, но едва ли кто-то до Шредера всерьез старался разобраться в том, как именно этим режиссерам удается вывести зрителя на размышления о спиритуальном.

Шредер начинает с философского обоснования своего подхода, опираясь на труды Андре Базена и концепции восточной (дзен-буддизм) и западной (христианский экзистенциализм) мысли. Он показывает, что трансцендентный стиль в кино строится не на изображении чудес или мистических событий, а на системе формальных приемов, которые вызывают у зрителя ощущение инаковости, чего-то, выходящего за пределы повседневности. И, хотя у каждого из анализируемых Шредером режиссеров этот стиль строится по-своему, ему все же удается выделить несколько общих черт:

Минимализм: отказ от избыточного действия, диалогов и визуальной насыщенности.
Статичность кадра: длинные планы, неподвижная камера, композиция, напоминающая живопись.
Тишина и паузы: использование молчания как инструмента напряжения и рефлексии.
Деперсонализация персонажей: герои лишаются индивидуальных черт, становясь символами универсальных состояний.

Автор детально разбирает фильмы каждого из режиссеров. Например, в случае с Одзу («Токийская повесть») Шредер акцентирует внимание на «кадрах-подушках» — статичных сценах без действия, которые задают медитативный ритм, а также на композиции кадра, в центре которой постоянно оказывается дверной проем, метафора переходного состояния. Брессон («Дневник сельского священника») использует аскетичную игру непрофессиональных актеров, чтобы подчеркнуть отстраненность от мирского. Дрейер же («Страсти Жанны д'Арк», «Слово») достигает интенсивности духовного переживания через крупные планы и абстрактный фон, вырывающий героев из конкретного времени и пространства, превращая историю в иносказание. Описание и анализ каждого из фильмов по-настоящему интересно читать, возникает ощущение, будто слушаешь режиссерские комментарии к фильму, складывается ясное понимание того, «*как это*

Кадр из фильма Карла Теодора Дрейера «Страсти Жанны д'Арк». 1928

сделано». Однако Шредер не упускает из виду и ключевой вопрос своего исследования: «Для чего это сделано?»

Кинематограф как модернистский вид искусства наследует классическим медиа не только в хрестоматийных сюжетах и визуальных решениях, но и в целеполагании, аксиологии. Мы создаем произведения искусства по множеству причин, и важное место среди них занимает осмысление нашего небытового опыта, попытка выразить невыразимое, передать трансцендентное. И это делается не только и не столько через нарратив. Фильм о монахине может получиться совершенно обыденным и оставить дух зрителя без движения, несмотря на красивые соборы в кадре или цитаты из Писания. В то же время история о коротком путешествии пожилых родителей в гости к своим детям, рассказанная с определенной визуальной «интонацией», оказывается пронзительной метафорой бесприютности человека в мире, невозможности людей по-настоящему открыться друг другу. Незамысловатый в повествовательном и техническом планах фильм Одзу «Токийская повесть» становится экранным иероглифом одиночества, который раскрывает столько смыслов, сколько зритель готов будет воспринять, созерцая его. Шредер подчеркивает связь трансцендентального кино с живописью, которая на протяжении столетий служила для людей окном в мир инобытия.

Вслед за Кандинским рассуждая о духовном в искусстве, Шредер приходит к заключению, что «в каждую эпоху зритель тянется к этой особой форме, к этому пятну на спектре (будь то искусство, религия или философия), которые могли бы привести к великой тайне. Сегодня никакой стиль в кинематографе не способен выполнить ключевую задачу так хорошо, как это делает трансцендентальный стиль, и никакие картины не сравнятся в этом с фильмами Одзу и Брессона» (с. 214).

В ответ хочется воскликнуть: «А как же Тарковский, Антониони, Ромер?!»

Работу о «трансцендентальном стиле» критиковали за выбор лишь трех режиссеров для раскрытия столь масштабной темы, и, если бы перед нами была, например, диссертация, упрек был бы оправдан, однако Шредер пишет совсем в ином ключе. Его стиль ближе к эссеистике, это виртуозный анализ фильмов, которые тронули лично его, интуитивный кураторский отбор феноменов, который не нуждается в оправдании. Это своевольный эстетический манифест синефила 1970-х годов, его выбор можно принять или отвергнуть, но сложно не попасть под его обаяние.

Что еще более ценно, так это предисловие ко второму изданию, написанное в 2018-м, в котором Шредер кратко пересказывает и обстоятельно обдумывает те метаморфозы, которые произошли за это время с авторским кино, обращенным к вечности. А произошло немало! В новом тексте Шредер не замыкается на узком круге имен, а приводит длинный список режиссеров, снимающих «медленное кино», и обозначает его связь с «трансцендентальным стилем». Он снова говорит о том, на что способен кинематограф, понятый как инструмент познания и расширения границ внутреннего мира зрителя: «Поначалу кинематограф обещал стать чем-то вроде реки, по

которой плывут спущенные вами на воду образы. Фотография во времени. Кино само по себе было нарративом, даже если изображало прибытие поезда: сначала появлялся поезд, потом он останавливался, выходили пассажиры и т. д. Добавьте этот образ к следующему, и вот история начинается. Время помогает рассказывать истории. Медленные фильмы меняют порядок в этих отношениях. Время становится историей — или по крайней мере ее главным компонентом. Медленное кино исследует, как время влияет на образы. Это кино эмпирическое, а не объясняющее» (с. 21).

Для медленного кино Шредер выводит свой набор характерных приемов: съемка широкоугольным объективом, статичный кадр, минимальное покрытие сцены, визуальная равномерность, отложенный монтаж и другие. В число мастеров медленного кино входят такие режиссеры, как Штрауб, Акерман, Росселлини, Мидзогути, Параджанов, Малик, Брэкидж, Вирасетакул, и многие другие.

А фигура Тарковского и его концепция «запечатленного времени» теперь занимают центральное место в диаграмме, описывающей структуру этой киновселенной. Ведь именно благодаря Тарковскому медленное кино было «легитимировано», а авторы, снимающие поэтические и философские картины, перестали зависеть от продюсеров и индустрии и стали работать на гранты от культурных организаций и арт-институций. Признание ценности таких картин дало импульс и развитию видеоарта — экранного искусства, занимающего промежуточное положение между кинозалом и галерейным пространством. Шредер упоминает нескольких видеохудожников в своем тексте и точно показывает то, как искусство видео связано с традицией авторского кино. Странно, что в его краткий список не попал признанный мастер работы с длительностью кадра Билл Виола... Как знать, может быть, его имя прозвучит в предисловии к следующему изданию книги?