



№2⁽²⁰²⁴⁾

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

БАЛЪЯН КАРЕН ВЛАДИЛЕН
Ереван, Армения

БЁМИГ МИХАЭЛА
Рим/Неаполь, Италия

ДОРОНЧЕНКОВ ИЛЬЯ АСКОЛЬДОВИЧ
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. Издаётся с 2024 года.
Периодичность: 4 раза в год

ISSN 3034-2031

DOI журнала: 10.17323/3034-2031
DOI 2-го выпуска: 10.17323/3034-2031-2024-2-2

Адрес редакции:

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

© НИУ ВШЭ, 2024

Содержание

- 8 И. А. ОРЕЦКАЯ
Византийские иллюстрированные рукописи: отражение эпохи в художественных образах и облике книг
- 36 А. Н. МЕЩЕРЯКОВ
Сады Японии: от Средневековья к публичным пространствам эпохи Мэйдзи
- 60 Ю. Б. ДЕМИДЕНКО
"Gallerie des modes et des costumes français..."
К источникам творчества К. А. Сомова
- 84 Т. Н. ЛЕХОВИЧ
Времена года, алхимия и астрология, тканые золотом и шелком. Шпалеры из серии «Времена года. Гротески» в коллекции Эрмитажа
- 100 Л. С. АВАНЕСЯН
Христианская символика в композициях армянских ковров: «Центр мира»
- 138 М. А. БЛЮМИН
Инновационные рисунки тканей Венских мастерских
- 172 Г. А. КАРЕВА
Агитационный текстиль 1920–1930-х годов: к вопросу о Центральной рисовальной мастерской при Иваново-Вознесенском государственном текстильном тресте
- 194 Н. Ю. МИТРОФАНОВА
Иммерсивные текстильные среды. Побег в воздух
- 218 КНИЖНЫЙ ОБЗОР
М.А. СЕЛЕЗНЁВ. «Звуковой материализм» Кристофа Кокса и гул тысячи слушателей

Contents

- 8 IRINA A. ORETSKAIA
Byzantine illuminated manuscripts: époques reflected in images and book design
- 36 ALEXANDER N. MESHCHERYAKOV
Japanese gardens: from the Middle Ages to public spaces of the Meiji era
- 60 JULIA B. DEMIDENKO
"Gallerie des modes et des costumes français..."
To the sources of Konstantin Somov's art
- 84 TATIANA N. LEKHOVICH
Seasons, alchemy and astrology woven with gold and silk. Tapestries from the series "Four seasons. Grotesques" in the Hermitage collection
- 100 LILIA S. AVANESYAN
Christian symbols in compositions of armenian carpets. The concept of "Center of the world"
- 138 MARINA A. BLIUMIN
Innovative fabric design of the Vienna Workshops
- 172 GALINA A. KAREVA
The agitation textile of 1920–1930 years: to the question of the Central Draw workshop of Ivanovo-Voznesensk State Textile Trust history
- 194 NATALIA YU. MITROFANOVA
Immersive textile environments. Escape into the air
- 218 BOOK REVIEW
M.A. SELEZNIOV. Christoph Cox's "Sonic Materialism" and the hum of a thousand listeners

ОТ РЕДАКЦИИ

Дорогие друзья!

Школа дизайна Факультета креативных индустрий НИУ ВШЭ представляет второй выпуск электронного научного Журнала ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, в котором представлен уникальный исследовательский материал по самым разным областям научного гуманитарного знания. Мы хотим охватить весь спектр современного искусствоведения и превратить журнал в площадку для интересных научных дискуссий. Второй выпуск журнала открывает статья Ирины Орецкой «Византийские иллюстрированные рукописи: отражение эпохи в художественных образах и облике книг», в которой на примере миниатюр пяти уникальных иллюстрированных греческих рукописей, созданных в разные периоды истории Византии, рассматривается, как отношение общества, и прежде всего его культурной элиты, нашло отражение в сюжетах и стиле миниатюр, а также в оформлении рукописных книг. Интереснейший исторический экскурс в искусство садов Японии (от Средневековья к публичным пространствам эпохи Мэйдзи) предлагает читателям известный японист, доктор исторических наук, кавалер японского ордена Восходящего солнца Александр Мещеряков. В увлекательном рассказе об утилитарных и эстетических функциях японских садов автор повествует о разных типах как модели идеальной природы, которые в эпоху Мэйдзи призваны были моделировать в том числе и государственные ценности. Статья Юлии Демиденко «"Gallerie des modes et des costumes français..." К источникам творчества К. А. Сомова» посвящена творчеству К. А. Сомова и практике использования им в своем творчестве памятников искусства прошлого, в частности, знаменитой французской серии костюмных гравюр "Gallerie des modes et des costumes français dessinés d'après nature..." 1778–1787 годов, в которую входили изображения не только различных костюмов и причесок, но и бытовых сцен. Гравюры серии никогда прежде не рассматривались в качестве источника станковых и прикладных работ мастера, включая книжные и журнальные виньетки, что делает материал особенно интересным и научно-инновационным.

Содержание нашего научного журнала определяется не только его искусствоведческой направленностью, но и актуальными исследовательскими дискурсами в области теории и практики дизайна. Мы впервые представляем подборку статей, связанных с искусством текстиля в самом широком контексте. Предметом исследования стал не просто текстильный материал и его технологии производства, а исторические и культурные контексты

произведений искусства из текстиля. В центре внимания Татьяны Лехович — иконографическая программа серии из пяти шпалер «Времена года. Гротески» из коллекции Государственного Эрмитажа, вытканых, по всей вероятности, в Брюсселе в 1540-х годах по картону неизвестного художника. Автор впервые предлагает дешифровку символики образов, связанной с алхимической моделью мироустройства. В статье Лилии Аванесян «Христианская символика в композициях армянских ковров "Центр мира"» автор предлагает посмотреть на художественный рисунок и повторяющуюся композицию армянских ковров с точки зрения древних представлений армян о мифологической структуре мира, космическом пространстве как творении Бога и паттернов христианской философии. Наталья Митрофанова в статье «Иммерсивные текстильные среды. Побег в воздух» объектом своего исследовательского интереса выбирает текстильные конструкции или мягкие «энвайронментальные скульптуры» как многовариантные лабиринты "walk in", связанные или сплетенные из волоконных материалов. Марина Блюмин впервые вводит в научный оборот эскизы и книгу образцов текстильной продукции за 1908 год французского предприятия, предположительно принадлежавшего Ш. Штейнеру, с геометрическими рисунками Венских мастерских. В начальный период деятельности Венских мастерских с 1903 по 1910 год художники ассоциации разработали особый тип геометрических рисунков, которые отличались инновационным характером построения раппортных композиций с использованием простейших фигур: квадратов, прямоугольников, овалов, ромбов и т.д. Эти редкие материалы были предоставлены частным коллекционером из Санкт-Петербурга. А завершает блок материалов по текстилю статья Галины Каревой «Агитационный текстиль 1920–1930-х годов: к вопросу о Центральной рисовальной мастерской при Иваново-Вознесенском государственном текстильном тресте», в которой автор предпринимает первую попытку рассмотреть объединение художников как уникальное явление в контексте промышленной истории региона. Для решения этой задачи использованы источники документального фонда Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурылина и записная книжка заведующего мастерской П. Г. Леонова из частной коллекции. В статье также впервые вводятся в научный оборот текстильные рисунки Владимира Маслова и Федора Антонова, поступившие в музейное собрание в 2020 году.

Эти новые материалы, которые впервые введены в научный оборот, помогут исследователям и музейным сотрудникам корректно атрибутировать не только шпалеры, ковры, ткани Венских мастерских и агитационный текстиль ивановского производства, но и использовать данные, представленные в научных статьях, для дальнейших дискуссий и исследовательских практик. Мы очень надеемся, что научные рефлексии наших авторов вызовут неподдельный интерес, а «узнающее видение» (Макс Имдаль) станет важной вехой интеллектуального читательского опыта.

С наилучшими пожеланиями,
команда Школы дизайна

ВИЗАНТИЙСКИЕ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЕ РУКОПИСИ: ОТРАЖЕНИЕ ЭПОХИ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗАХ И ОБЛИКЕ КНИГ

И. А. ОРЕЦКАЯ

Государственный институт
искусствознания Министерства
культуры РФ, 125009, Россия,
Москва, Козицкий пер., д. 5
oretskaia@gmail.com

IRINA A. ORETSKAIA

State Institute for Art Studies of the Ministry
of Culture of the Russian Federation, 125009,
Russia, Moscow, Kozitsky Lane, 5
oretskaia@gmail.com

Для цитирования: Орецкая И. А. Византийские
иллюстрированные рукописи: отражение эпохи
в художественных образах и облике книг // Журнал
ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal
of Art & Design, 2024. № 2 (2). С. 8–35

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-2-8-35

Аннотация

В статье на примере миниатюр пяти иллюстрированных греческих рукописей, созданных в разные периоды истории Византии, рассматривается, как отношение общества, и прежде всего его культурной элиты, к образу и книжности нашло отражение в сюжетах и стиле миниатюр, а также в оформлении рукописных книг.

Венская рукопись Диоскорида, созданная в 512–513 годах для знатной дамы Аникии Юлианы в благодарность за возведение ею храма в константинопольском предместье Онорату, была украшена миниатюрами, исполненными еще в значительной мере в классической художественной традиции, очевидно, восходящей к античным гербариям. Этот кодекс свидетельствует о сохранении многих элементов античной культуры в византийском обществе того времени.

В миниатюрах псалтирей с иллюстрациями на полях, написанных и украшенных около середины IX века, есть несколько изображений, связанных с недавно завершившейся эпохой иконоборчества, в которых можно видеть патриарха Никифора и его оппонента иконоборца Иоанна Грамматика. При этом в них отсутствуют образы Феодора Студита, игумена Студийского монастыря в Константинополе, активно выступавшего в поддержку почитания икон. Его изображения появляются в псалтирях и литургическом свитке, созданных вскоре после середины XI века, когда память о знаменитом игумене актуализируется в связи с участием студийских монахов в спорах с западными богословами во время схизмы 1054 года.

Четвероевангелие из Российской национальной библиотеки (гр. 801) представляет собой образец высокой книжной культуры, характерной для второй половины XI — начала XII века. В то время книга, вероятно, не только служила источником знаний, но и была настоящим произведением искусства, предметом престижа для своего владельца.

Карахиссарское Евангелие, написанное и украшенное миниатюрами вскоре после середины XII века, отражает ситуацию совсем иного плана: цель создания книги кажется чисто утилитарной — копирование текста, а цель изображений — его предельно лаконичное иллюстрирование. Миниатюры Синайской псалтири (Saint Catherine's monastery, cod. 38), фрагмент которой хранится в РНБ (гр. 269), были скопированы в конце XIII века с изображений знаменитой Парижской рукописи (BnF, gr. 139), созданной около середины X столетия. Эти миниатюры демонстрируют интерес к искусству Античности, преломленный сквозь призму иных представлений о художественном образе — мыслимом как идеальный и совершенно имматериальный. Увлечение классическим искусством всегда знаменует расцвет культуры; именно с ним связано создание копий Парижской псалтири и других рукописей середины X века в начале палеологовского периода.

Ключевые слова: греческие рукописи, книжная миниатюра, античное наследие, Венский Диоскорид, Феодор Студит, Четвероевангелие (РНБ, гр. 801), Чикаго-Карахиссарская группа, палеологовский ренессанс, персонификация, стиль, образ

byzantine illuminated manuscripts: époques reflected in images and book design

Abstract

In the article five illuminated manuscripts created in various periods of Byzantine history are analyzed as evidences of the attitude of the society and primarily its intellectual elite towards images and book culture, as it was reflected in the subjects and style of the miniatures and generally in the design of the codices.

The Vienna Dioscorides manuscript, created in 512–513 for the imperial princess Juliana Anicia in order to express the gratitude of the inhabitants of the suburb of Honoratae for the construction of the church, was endowed with miniatures painted mainly in classical artistic manner apparently harking back to ancient herbaria. The codex is a testimony of preservation of many elements of the ancient culture in the Byzantine life of that time.

In the miniatures of the marginal psalters written about the mid-9th century there are a few images related to the just finished iconoclasm, e.g. those of the Patriarch Nicephorus and his opponent iconoclast John the Grammarian. At the same time, we do not find there images of Theodore the Studite, abbot of the Studious monastery in Constantinople, active defender of sacred images. His depictions appear in the marginal psalters and liturgical roll soon after the mid-11th century when the memory of the famous abbot was re-evoked owing to the discussions of studious monks with western theologians in the time of the Great Schism. The Tetraevangelion in the Russian National Library (gr. 801) represents a real masterpiece of the book culture typical of the second half of the 11th — early 12th century. In that time a book was probably considered not only as a source of knowledge but as a work of art and a sign of prestige of its owner.

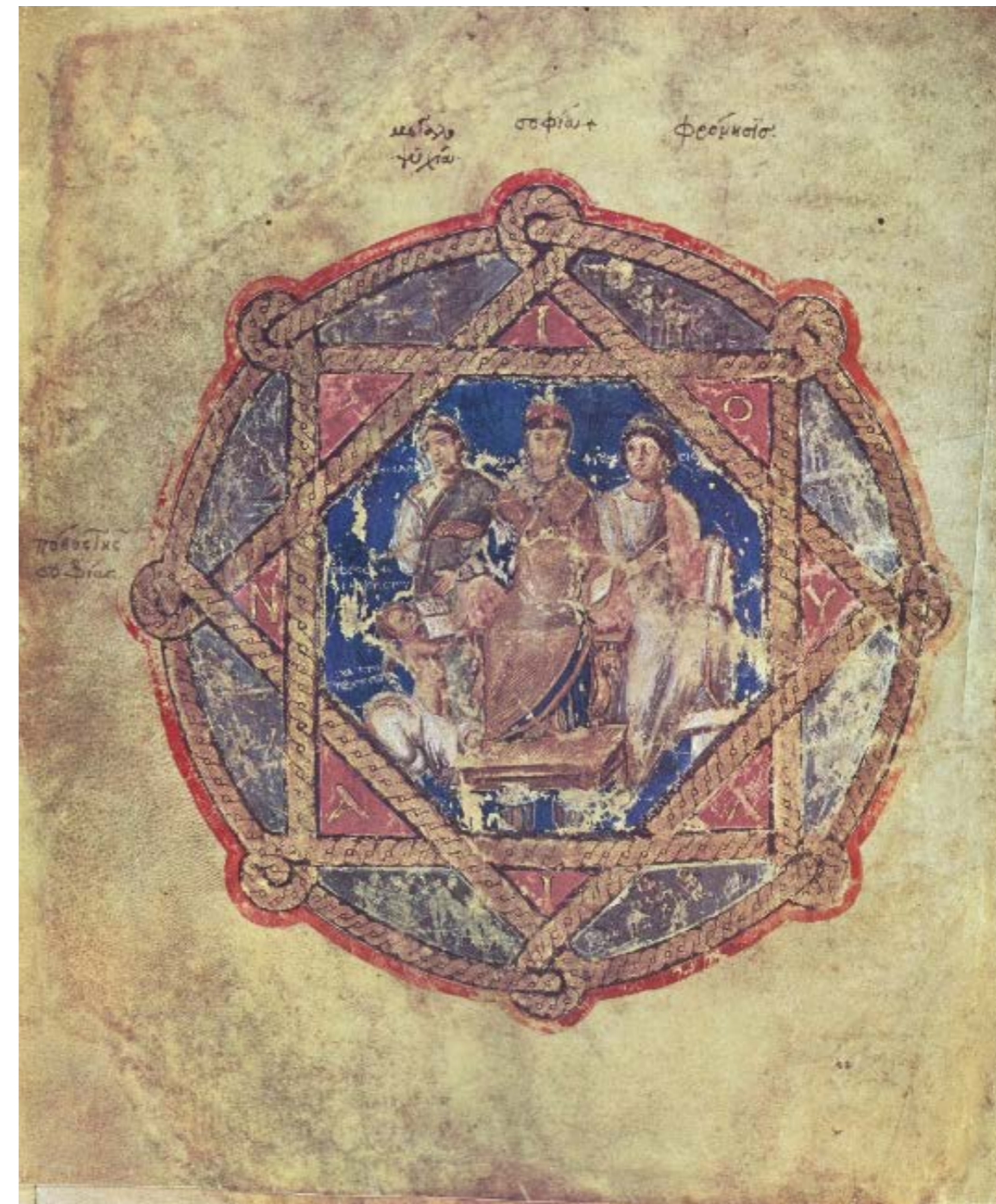
The Tetraevangelion of Karahissar written and illustrated soon after the mid-12th century reflects a different situation: the purpose of its creation seems purely utilitarian — transmission of the text and its decoration mostly with concise and artistically simple images.

Miniatures of the Sinai Psalter (Saint Catherine's monastery, cod. 38), a fragment of which is preserved in the Russian National library in Saint Petersburg (gr. 269), copied in the late 13th century from those of the famous Paris manuscript (BnF, gr. 139) of the mid-10th century demonstrate an interest to the art of Antiquity refracted through the prism of another conception of an image that is conceived as ideal and absolutely immaterial. Significant interest to the classical art always marks a cultural efflorescence, and copying of the miniatures of the Paris Psalter and of some other codices of the mid-10th century in the late 13th — early 14th century characterizes such a moment in the history of Byzantine society.

Keywords: manuscript illumination, ancient heritage, Vienna Dioscorides, Theodore the Studite, Tetraevangelion (National Library of Russia, gr. 801), decorative style manuscripts, Palaeologan renaissance, personification, style, image

Среди людей, не занимающихся византийским искусством, бытует представление о том, что оно на протяжении всего своего существования с 330 года (с момента переноса столицы Римской империи из Рима на восток, в Константинополь) и до 1453-го, когда главный город Византии пал под натиском турок-османов, сохраняло почти неизменный облик. Такое заключение справедливо лишь при взгляде с птичьего полета; если же мы приблизимся, то легко заметим, что при бережном сохранении многих изобразительных схем (тут действительно с уверенностью можно говорить о консерватизме и приверженности традиции) раз в несколько десятилетий заметно меняются стиль и содержание образов, а иногда на страницах рукописных книг или на стенах храмов появляются персонажи, которых до этого не изображали, и сцены, каких раньше не было. Миниатюры, украшающие византийские рукописи, которые в ту эпоху могли себе позволить иметь лишь образованные и весьма состоятельные люди, часто отличаются более сложной богословской программой (замыслом), чем произведения других жанров. Благодаря прочности пергамента, использовавшегося греческими писцами для создания книг, в них, кажется, сохранилось больше изображений исторических персонажей и реальных событий, чем в памятниках монументальной живописи. Следует признать, что мы гораздо больше знаем о светской культуре Византии именно из рукописей: сюжетов изображений, их стиля и облика самих книг.

Цель данной статьи — на примере миниатюр нескольких греческих иллюстрированных рукописей продемонстрировать, что стиль и характер образа в византийской книжной миниатюре, а также облик книги в целом могут сказать современному человеку, интересующемуся византийской культурой, или историку искусства о времени, в которое эти образы были созданы. Некоторые (правда, немногочисленные) черты византийских книг, связанные с их изготовлением (например, желтоватый пергамен и темные, коричневые или черные, и киноварные, а в самых роскошных рукописях — золотые и серебряные чернила), оставались практически неизменными на протяжении всей истории Византии. В то время как другие элементы, прежде всего характер почерка, которым написан текст, и стиль миниатюр, менялись раз в несколько десятилетий и были, конечно, связаны также с индивидуальной манерой писца и художника. Именно почерк писца и стиль миниатюриста дают наиболее точное представление о времени, когда рукописные книги были созданы. А иногда в византийском обществе возникал особый интерес к тем или иным сюжетам и темам, к примеру, увлечение античностью в первой половине — середине X века при императорах Льве VI Мудром (886–912) и Константине Багрянородном (913–959) и в конце XIII — начале XIV века при Михаиле VIII Палеологе (1261–1282) и особенно его сыне Андронике II (1282–1328). В одних случаях книги мыслились как настоящие произведения искусства, в других — создавались с чисто утилитарной целью передачи информации, и тогда иллюстрации в них должны были ясно и лаконично передавать смысл размещающегося рядом текста. Почему те или иные сюжеты и образы (например, изображения св. Феодора Студита) появляются



Ил. 1

Аикия Юлиана
с персонификациями Благоразумия
и Великодушия. Миниатюра
рукописи "De materia medica"
(Vienna, Austrian National Library,
Cod. Med. gr. 1), fol. 6v. 512–513 rr.

в определенный исторический момент? О чем может свидетельствовать интерес к изображению инструментов писца? Почему иногда художники тщательнейшим образом выписывают все детали образов, а в другое время созданные ими миниатюры выглядят обобщенными и совсем простыми? На эти и другие вопросы, связанные с поиском отголосков разных эпох в искусстве рукописной книги, я пытаюсь дать ответы в этой статье.

Со светской культурой связаны миниатюры рукописи, хранящейся в Национальной библиотеке Австрии в Вене, известной по названию самого большого текста, который она содержит, — «О лекарственных средствах» («De materia medica») римского врача и фармаколога I века Педания Диоскорида (ÖNB, Med. gr. 1)¹. Эта рукопись² была подарена патрицианке и известной покровительнице искусств Аникии Юлиане (дочери Флавия Аниция Олибрия, который в 464 году был консулом, а в 472-м — августом Западной Римской империи) и Пладиции, дочери императора Валентиниана III. Ее изображение сохранилось на л. боб. (Ил. 1); на нем она представлена с персонификациями Благоразумия и Великодушия; у ее ног — коленопреклоненная персонификация Благодарности искусств, а за ней — маленький гений, держащий раскрытую книгу, возможно, эту самую рукопись, в которую Аникия Юлиана бросает монеты [Spatharakis, 1976, pp. 145–148].

В начале рукописи на лл. 2об. (Ил. 2) и 3об. есть изображения знаменитых античных врачей и фармакологов; сочинения некоторых из них вошли наряду с трудом Диоскорида в состав манускрипта из Вены. На л. 3об. античные медики восседают по сторонам от Галена, на л. 2об. — справа и слева от кентавра Хирона, мифического создателя искусства врачевания. Они показаны так, как в античном искусстве изображали семь мудрецов, в таких же, как у древних, одеждах — хитонах и гиматиях, но на ровных золотых фонах, какие можно видеть в византийском искусстве уже в первой половине V века, и которые получают широкое распространение с VI столетия.

А еще перед текстом в венской рукописи есть две миниатюры с самим Диоскоридом. На одной (л. 4об.) (Ил. 3) перед ним стоит персонификация Открытия (ἔϋρεσις) с корнем мандрагоры, ядовитого галлюциногенного растения, которое, как считали люди в эпоху Средневековья, обладало магической силой. На другой (л. 5об.) он представлен сидящим и описывающим свойства мандрагоры в своем кабинете, одновременно ее зарисовывает и сидящий, с другой стороны, за мольбертом художник, а между ними изображена персонификация Изобретения (ἑπίνοια).

Венская рукопись содержит также несколько десятков изображений: растений, использовавшихся для изготовления лекарственных средств, служивших иллюстрациями к труду Диоскорида; змей и ящериц — к сочинению

1 Текст Диоскорида был очень популярен в Средние века и дошел до нас в восемнадцати частично или полностью сохранившихся греческих рукописях. Он был переведен на латынь, арабский и армянский и до эпохи Возрождения оставался одним из главных источников знаний по ботанике и фармакологии в Европе. О его различных «редакциях» (порядке

расположения статей) см. краткий обзор с библиографией С. Лазариса в книге: Tsamakda (ed.) (2017), pp. 93–91.

2 Факсимильные издания венской рукописи: "Dioscurides. Codex Vindobonensis Med. Gr. 1". Graz, 1970; "Pedacio Dioscorides Anazarbeo, De Materia Medica". Madrid, 1978.



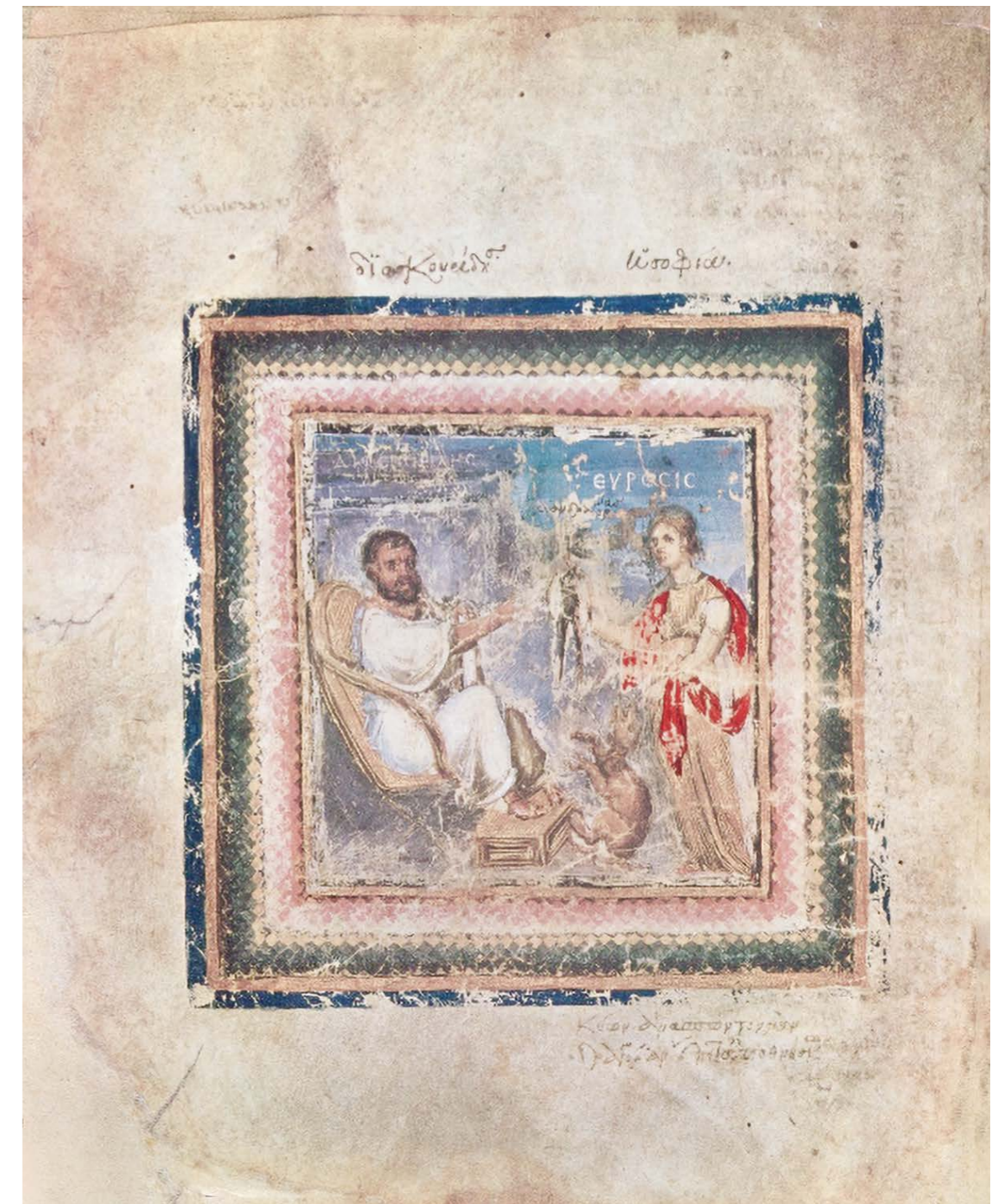
Ил. 2
Врачи и фармакологи древности
по сторонам от кентавра Хирона.
Миниатюра рукописи "De materia
medica" (Vienna, Austrian National
Library, Cod. Med. gr. 1), fol. 2v.
512–513 гг.

Никандра из Колофона «О змеях и противоядиях от змеиных укусов» в переложении Евтекния; птиц — к трактату Дионисия Филладельфийского в трех книгах наряду с текстом «О лекарственных средствах», включенных в состав манускрипта. Однако именно миниатюры, помещенные в начало рукописи, дают нам лучшее представление об эпохе. Что же они могут о ней рассказать? На внутренней стороне восьмиугольника, в который вписано изображение Аникии Юлианы с персонификациями, написан акростих, в котором жители константинопольского района Онорату восхваляют ее за возведение храма. Из Хроники Феофана (I, 157–158) известно, что в 512–513 годах Аникия Юлиана построила в этом районе, возможно, располагавшемся на азиатской стороне пролива Босфор [Janin, 1950, p. 486], церковь, посвященную Богородице. В благодарность жители Онорату преподнесли ей рукопись, содержащую «травник» Диоскорида и сочинения еще нескольких античных авторов медицинского и биологического содержания с великолепными иллюстрациями. Аникия Юлиана восседает в *sella curulis* — кресле без спинки с х-образно перекрещивающимися ножками, которое было инсигнией (внешним знаком власти) высшего римского магистрата. Она облачена в пурпурный колобий и золотую *toga trabeata*, какие носили консулы. Изображение Аникии Юлианы, присутствие персонификаций, выглядящих еще совершенно по-античному, в этой и других миниатюрах, сама живописная манера — с точной передачей пропорций, объема и движений фигур, плавными тональными и цветовыми переходами — всё говорит о том, что рукопись была создана для высоко образованной заказчицы в среде, где знание античной культуры оставалось живым, и она по-прежнему высоко ценилась. Лишь незначительные детали, такие как подчеркнутая торжественность и симметрия композиции с Аникией Юлианой и античными врачами и фармацевтами, а также золотые фоны, говорят о приближении новой эпохи — Средневековья. Начало VI века было, очевидно, тем временем, когда античная (классическая) и христианская культура тесно переплетались одна с другой, когда за возведение храма человек получал в дар еще совершенно по-античному выглядящую книгу³.

В двух византийских псалтирях, написанных и украшенных миниатюрами около середины IX века, вероятно, в Студийском монастыре в Константинополе [Лозовая, Фонкич, 2004], — Хлудовской (ГИМ, Хлуд. 129д) [Щепкина, 1977] и Пантократора (Mount Athos, Pantocrator 61) [Πελεκανίδου, Χρήστου, Μαυροπούλου-Τσιούμη, Καδάς, Κατσαρού, 1979, σ. 134–151] — сохранились изображения, созданные «на злобу дня», которые британская исследовательница К. Корриган справедливо назвала полемическими [Corrigan, 1992]. В миниатюрах Хлудовской псалтири художники сопоставили (изобразили

³ От ранневизантийского периода фрагментарно сохранилась еще одна рукопись (Napoli, Biblioteca Nazionale, cod. ex Vindob. gr. 1), содержащая текст Диоскорида с иллюстрациями к нему. В ней есть только изображения растений, выполненные в, пожалуй, даже более натуралистичной манере, чем миниатюры Вен-

ской рукописи. Мы можем судить о времени ее создания в основном по почерку, который Б. Л. Фонкич отнес к IV–V вв. [Фонкич, 2007, с. 530–534], а Г. Кавалло — к концу VI — началу VII в. [Bertelli, Lilla, Orofino, Cavallo, pp. 59–77].



Ил. 3
Диоскорид и персонификация
Открытия. Миниатюра рукописи
"De materia medica" (Vienna,
Austrian National Library, Cod. Med.
gr. 1), fol. 4v. 512–513 гг.

рядом) иконоборцев, замазывающих известью образ Христа, и воинов, распявших Христа, один из которых подносит губку с уксусом к Его губам (л. 67) (Ил. 4); патриарха-иконопочитателя Никифора, попирающего своего оппонента иконоборца Иоанна Грамматика, и апостола Петра, повергнутого ниц Симона-волхва (л. 51об.)⁴. Любопытно, но, несмотря на то что обе псалтири были, скорее всего, созданы в Студийском монастыре, его знаменитый игумен Феодор Студит, активно выступавший в поддержку иконопочитания, в них не изображен⁵.

Однако в Псалтири (BL, Add. 19352), написанной в 1066 году в той же обители писцом Феодором (иллюстративный цикл которой был, вероятно, в значительной мере скопирован с похожей на Хлудовскую псалтирь или псалтирь Пантократора рукописи), на л. 27об. рядом с образом патриарха Никифора появляется изображение св. отца (ὁ ὄσ(ιος) πα(τ)ηρ), которого исследователи идентифицировали с игуменом Студийского монастыря⁶. Его облик действительно очень похож на изображения Феодора Студита в монументальной живописи, например, в мозаиках монастырей Осиос Лукас в Фокиде (Ил. 5) и Неа Мони на Хиосе второй трети XI века. Похожий старец с раздвоенной седой бородой, в монашеском облачении представлен в сцене «Передача монашеского посоха» в литургическом свитке (БАН, РАИК 1) (Ил. 6) [Mouriki, 1971, p. 257; Лихачева, 1975], написанном тем же писцом Феодором, но украшенном миниатюрами, по-видимому, другим художником⁷. Изображение Феодора Студита появляется и в Псалтири Барберини (BAV. Barb. gr. 372) на л. 116.

В Четвероевангелии (VnF, gr. 74) 1057–1059 годов и литургическом свитке изображен еще один исторический персонаж, названный в надписи «господин игумен» (ὁ κύριος ἡγούμενος), имя которого в подписях, располагающихся рядом с изображениями, не указано. В Четвероевангелии из Национальной библиотеки Франции он изображен принимающим Евангелие из рук евангелиста Матфея (л. 61об.) вместе с братией в райских кущах в молении перед Богородицей (л. 93об.), рядом с указывающим на него евангелистом Марком (л. 101об.) (Ил. 7) и евангелистом Иоанном, протягивающим ему

4 Кроме того, на л. 23об. этой рукописи над иконоборцами, замазывающими образ Спасителя, рядом с которыми изображены император в пурпурных одеждах и епископы, очевидно, направляющие их действия, представлен патриарх Никифор с образом Христа, а на л. 35об. — крупная фигура человека с взъерошенными волосами, наущаемого дьяволом, по-видимому, патриарха Иоанна Грамматика; на л. 16 псалтири из монастыря Пантократора можно видеть сидящего патриарха Никифора с образом — иконоборческий собор 815 года с Иоанном Грамматиком, а на л. 165 — пророка Давида между Иоанном Грамматиком с идолами и Веселеилом, строителем Скинии Завета [Dufrenpe, 1965].

5 Не связано ли это с оппозицией игуменов Студийского монастыря константинопольским патриархам Мефодию I (843–847) и Фотию (858–867 и 877–886) как раз в то время, когда обе псалтири были созданы? [Луховицкий, Попов, 2023, с. 621].

6 Впервые эта точка зрения была высказана Д. Мурики [Mouriki, 1971, p. 254]; ее приняли В. Д. Лихачева [Лихачева, 1975, с. 346–347], И. Хуттер [Hutter, 1997, S. 200], Ч. Барбер [Barber, 2000, description of the miniature on fol. 27v: pp. 4–5] и другие исследователи.

7 И. Хуттер выявила шесть рукописей 1050–1060-х гг., принадлежащих перу писца Феодора: Четвероевангелие (VnF, gr. 74), псалтири Барберини (BAV. Barb. gr. 372) и Феодора (BL, Add. 19352), утраченный во время пожара в 1921 году Смирнский Физиолог (Евангелическая школа, В. 8), литургический свиток из Библиотеки Академии наук в Санкт-Петербурге (РАИК 1) и Евангельские чтения (EVE, cod. 2804) [Hutter, 1997]. Все они имеют обширные циклы иллюстраций, выполненных, очевидно, разными миниатюристами, возможно, за пределами Студийского монастыря.



Ил. 4

Распятие Христа и иконоборцы, замазывающие известью икону. Миниатюра Хлудовской псалтири (ГИМ, Хлуд. 129д), л. 67. Ок. середины IX в. Фото: Попова О. С. Пути византийского искусства. М.: ГАММА-ПРЕСС, 2013. С. 166. Ил. 151



Ил. 5
Феодор Студит. Мозаика кафоликона
монастыря Осиеос Лукас в Фокиде.
1030–1040-е гг. Фото автора



Ил. 6
Передача монашеского посоха.
Миниатюра литургического свитка
(БАН, РАИК 1). 1050–1060-е гг.
Фото: БАН



Ил. 7
Игумен перед евангелистом
Марком. Миниатюра
Четвероевангелия (BnF,
gr. 74), fol. 101v. 1057–1059 гг.
Фото: Bibliothèque Nationale
de France



Ил. 8
Разворот листов с образом евангелиста Марка
в рукописи Четвероевангелия (РНБ, гр. 801),
лл. 79об.–80. 1070–1080-е гг. Фото: Российская
национальная библиотека



Ил. 9
Разворот листов с образом евангелиста Луки
в рукописи Четвероевангелия (РНБ, гр. 801),
лл. 123об.–124. 1070–1080-е гг. Фото: Российская
национальная библиотека

посох (л. 213)⁸. В литургическом свитке неизвестный игумен представлен в молитве перед Христом и в сцене передачи посоха — именно ему вручает монашеский посох Феодор Студит. Его идентифицируют с игуменом Студийского монастыря Михаилом; его имя на л. 208 Псалтири из Британской библиотеки приводит в колофоне писец Феодор.

Вскоре после середины XI века, и прежде всего во время схизмы 1054 года, Студийский монастырь и особенно его будущий игумен, автор Жития Симеона Нового Богослова и ряда полемических сочинений, направленных против латинян, Никита Стифат, играли весьма заметную роль в общественной жизни Византии. Память о Феодоре Студите, одном из самых знаменитых игуменов Студийской обители и реформаторе монашеской жизни, очевидно, актуализировалась в то время. Вероятно, византийцы, жившие в ту эпоху, именно в нем как одном из непримиримых борцов с иконоборчеством, победу над которым знаменует праздник Торжества православия, видели образец для подражания в спорах с представителями Западной церкви. Именно Феодор Студит вручает монашеский посох игумену на миниатюрах Псалтири Феодора и литургического свитка из БАН. О роли Студийского монастыря как месте хранения одной из прославленных реликвий — главы Иоанна Предтечи — напоминает его образ на этих двух миниатюрах.

По-видимому, в 1070–1080-е годы было написано и украшено четырема образами евангелистов Четвероевангелие из РНБ (гр. 801) [Орецкая, 2008]. Это совсем небольшая рукопись, письмо и миниатюры которой отличаются большим изяществом и художественным вкусом (Ил. 8, 9), что характерно для многих манускриптов, вышедших из столичных скрипториев во второй половине XI — начале XII века. От того времени до нас дошло несколько десятков иллюстрированных рукописей, представляющих собой настоящие произведения книжного искусства и являющихся блестящими плодами сотрудничества писцов, художников и, по-видимому, переплетчиков, но работы последних сохранились лишь в единичных экземплярах. При оформлении этих манускриптов не была упущена из виду ни одна деталь: тщательно выделанный пергамен, компактный блок текста с четко выверенными расстояниями между строчками для удобства чтения, просторные поля; красивый почерк, во многих случаях т.н. Perlschrift (жемчужное письмо), в наиболее роскошных рукописях первые страницы или строки текстов написаны золотом; орнаментальные заставки и инициалы, выполненные в едином стиле яркими, звонкими красками и золотом, и миниатюры в такой же цветовой гамме, так, чтобы весь книжный декор выглядел как единое, хорошо продуманное целое. Многие рукописи второй половины XI века небольшого или прямо-таки «карманного» формата⁹

⁸ Оцифрованная копия рукописи в базе данных Национальной библиотеки Франции gallica. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105494556/f453.planchecontact> (дата обращения: 02.11.2023).

Очевидно, тот же игумен представлен и в сцене Передачи монашеского посоха в Псалтири Феодора (BL, Add. 19352) на л. 192. Там образ сопровождает несколько иная надпись — ὁ ἀγῶνα(ς) π(α)τῆρ ἡμῶ(ν).

⁹ Так, размер рукописи Псалтири (РНБ, гр. 214) — 175 × 125 мм [Лебедева (сост.), Левшина (науч. ред.), 2014, с. 107 № 218]; Деяний и Посланий апостолов с Апокалипсисом (Библиотека МГУ, гр. 2) 1072 г. — 112 × 80 мм [Добрынина, 2004].



Ил. 10
Историзованный инициал с пророком Самуилом и пророчицей Анной в Псалтири (РНБ, гр. 214), л. 306. 1070–1080-е гг. Фото: Российская национальная библиотека

и украшены изображениями с миниатюрными (3–4 см) фигурками, написанными столь виртуозно, что складывается впечатление, будто художники при их написании не могли обойтись без лупы (Ил. 10).

Все сказанное позволяет думать, что книга в то время являлась не только источником знаний, но и предметом престижа. И потому профессии писца и миниатюриста должны были считаться очень популярными в византийском обществе. В образах евангелистов того времени мы видим как никогда много предметов, связанных с работой создателей книг; они изображены лежащими на тумбочках и внутри них: калам (тростниковая палочка для письма), птичье перо или стилос (серебряный или свинцовый штифт), иногда помещаемые в пеналы, чернильницы и сосуды (колбы или кувшины) с чернилами, перочинные ножики, линейка, циркуль, губка, пемза, грузики (чтобы удерживать книгу раскрытой) (Ил. 11) [Мокрецова, Наумова, Киреева, Добрынина, Фонкич, 2003, с. 25–28]. Эти предметы помещены на столиках перед евангелистами и в Четвероевангелии из РНБ; художник выписывал их с большой тщательностью, словно испытывал особый интерес к работе писца.

В этой рукописи есть два пурпурных листа, на них находятся начальные строки Евангелий от Луки и от Иоанна, а первые строки всех евангельских текстов написаны золотом. В ранневизантийский период и реже в средневизантийский — примерно до начала X века¹⁰ — в Византии создавали рукописи, целиком написанные на пурпуре золотыми и серебряными чернилами. Затем эта практика, по-видимому в связи с дороговизной пурпура, прекратилась. В самых великолепных манускриптах более позднего времени есть лишь отдельные пурпурные листы¹¹. Итак, рукопись Четвероевангелия (РНБ, гр. 801) напоминает нам об эпохе высочайшего расцвета книжной культуры и интеллектуальной жизни в целом, когда книги создавались не только для чтения, но как произведения искусства и в этом качестве подчеркивали образованность и высокий социальный статус своих владельцев.

Совсем иначе выглядит рукопись Четвероевангелия (РНБ, гр. 105), созданная вскоре после середины XII века. Ее называют Карахиссарским Евангелием, поскольку она была приобретена в 1850-х годах посланником России в Константинополе В. П. Титовым в Карахиссаре, близ Трапезунда. Ее декор составляют 7 таблиц канонов, 60 миниатюр, 4 заставки с погрудными образами Христа и 4 орнаментальных инициала [Мокрецова, 1997; Орецкая, 2017]. Фигуры на сильно осыпавшихся миниатюрах имеют крупный масштаб, а самих фигур мало — композиции предельно лаконичны, хотя не лишены внутреннего равновесия (Ил. 12).

¹⁰ Обзор истории создания пурпурных рукописей в Византии и на Западе в эпоху Средневековья, а также библиография приведены в статье М. А. Курышевой [Курышева, 2021]. Вероятно, последние полностью пурпурные рукописи, вышедшие из византийских скрипториев, — Четвероевангелия (РНБ, гр. 53; Tirana, Berat, II), относимые исследователями к концу IX — началу X в. [Džurova, 2011].

¹¹ Так, два пурпурных листа вставлены в начало рукописей Гомилий Григория Назианзина из Греческого патриархата в Иерусалиме (Taphou 14) и Эскориала (cod. 431), Новый Завет Рокфеллера-МакКормика (Ms. 965 (Gregory 2400) и др. [Vocotopoulos, 2002, p. 126 and n. 113].



Ил. 11
Евангелист Лука. Миниатюра Четвероевангелия (Афины, Национальная библиотека Греции. cod. 57), л. 167об. 1070–1080-е гг. Фото: Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А. Византийская книжная миниатюра второй половины X — начала XII в. М.: ГАММА-ПРЕСС, 2012. С. 284. Ил. 244

Иконография миниатюр не оригинальна, но, очевидно, основана на имевших широкое хождение в то время образцах. Изображения трактованы плоско и обобщенно (Ил. 13, 14). Контуры фигур простые, но выразительные, подчеркивающие их пластику и движения. Схематизмом и упрощенностью отличаются моделировки драпировок. Цветовая гамма неяркая, близкая к пастельной, в ней преобладают лиловый, голубой и кармин. Все в целом производит декоративный эффект, поэтому в англоязычной научной литературе эту рукопись и еще целый ряд близких к ней называют «манускриптами декоративного стиля» (или «Семья 2400»)¹². Рукописей, написанных похожими почерками, с миниатюрами, стиль которых в большей или меньшей мере напоминает манеру исполнения изображений в Карахиссарском Евангелии, учеными было выявлено около 100; сходные почерки можно обнаружить еще примерно в 50 манускриптах без миниатюр.

При несомненной выразительности образов Карахиссарского Евангелия от Четвероевангелия из РНБ (гр. 801) и многих других столичных рукописей второй половины XI — первой половины XII века его отличает более низкий уровень исполнения миниатюр и остального декора. Нередко не очень высокое художественное качество рукописей связывают с работой провинциальных мастеров¹³, однако манускрипт, вероятно, был частью приданого Евдокии Палеолог, в 1282 году ставшей женой Иоанна Великого Комнина, правителя Трапезунда, что свидетельствует, скорее, в пользу его столичного происхождения. О месте создания всей этой большой группы рукописей учеными были высказаны разные точки зрения. С. Тер-Нерсисян в предисловии к изданию Карахиссарского Евангелия 1936 года предположила, что рукописи Чикаго-Карахиссарской группы писали и украшали миниатюрами в Никее, где после IV Крестового похода сохранялось греческое правление [Colwell, Willoughby, 1936, II, XXVI–XXXVI]. Б. Л. Фонкич указал на ее связь с византийской столицей, поскольку две рукописи принадлежали представителям императорской семьи и одна — константинопольскому патриарху, а еще одна была приобретена в Константинополе [Фонкич, 1983, с. 301–302]. Э.-М. У. Карр полагает, что местом создания рукописей декоративного стиля был восточно-средиземноморский регион империи, Кипр и Палестина, отмечая, что во всех записях, сохранившихся на их страницах, имеются свидетельства связи их владельцев или писцов с Христианским

12 Многие статьи и книги о них посвящены отдельным рукописям, подобно изданиям 1930-х годов Нового Завета Рокфеллера-МакКормика и Карахиссарского Евангелия [Goodspeed, Riddle, Willoughby, 1932; Colwell, Willoughby, 1936]. Автором фундаментальных общих работ о рукописях декоративного стиля, в которых ставятся проблемы развития стиля миниатюр, локализации рукописей и др., является Э.-М. У. Карр [Carr, 1982; eadem., 1986].

В русскоязычных публикациях за этими манускриптами закрепилось название «Чикаго-Карахиссарская группа» по двум богато украшенным рукописям, в нее входящим: Карахиссарскому Евангелию и чикагскому Новому Завету Рокфеллера-МакКормика (Chicago, University Library, ms. 965 (Gregory 2400)).

13 Видимо, об этом может говорить и недостаточно хорошее качество красок (нарушение прежней технологии их изготовления?), вернее, их связующего, образующего плохое сцепление с пергаментом, что привело к сильному осыпанию красочного слоя во многих из них. Так, в рукописи Нового Завета (РНБ, гр. 101) большинство миниатюр, созданных, скорее всего, вскоре после середины XII века, вероятно, в значительной мере осыпалось к концу XIII века, когда было поновлено [Орецкая, 2023].



Ил. 12
Крещение Христа. Миниатюра
Карахиссарского Евангелия (РНБ,
гр. 105), л. 15. Вторая половина XII в.
Фото: Российская национальная
библиотека



Ил. 13
Разворот листов с образом евангелиста Матфея и Христа в заставке в Карахиссарском Евангелии (РНБ, гр. 105), лл. 10об. – 11. Вторая половина XII в. Фото: Российская национальная библиотека



Ил. 14
Моление о чаше. Миниатюра Карахиссарского Евангелия (РНБ, гр. 105), л. 61. Вторая половина XII в. Фото: Российская национальная библиотека



Ил. 15
Давид, играющий на псалтири. Миниатюра Парижской псалтири (ВнФ, гр. 139), fol. 1v. Ок. середины X в. Фото: Bibliothèque Nationale de France



Ил. 16
Давид, играющий на псалтири. Миниатюра фрагмента псалтири (РНБ, гр. 269), л. 1. Последняя четверть XIII в. Фото: Российская национальная библиотека

Востоком, сходство письма с палестинскими рукописями второй половины XII века, близость стиля миниатюр к фрескам Армении и Кипра, использование в изображениях иконографических схем, широко распространенных в комниновской живописи, прежде всего в провинциальных памятниках [Carr, 1987, p. 142–155]. Если принять во внимание очень большой объем книжной продукции, среди которой большую часть составляют иллюстрированные манускрипты, представляется вполне вероятным, что рукописи Чикаго-Карахиссарской группы создавались во второй половине XII — в начале XIII века во всем Средиземноморском регионе — как в столице, так и на периферии. Этот вывод мог бы объяснить связь рукописей группы как со столичными, так и с провинциальными заказчиками, однако при таком видении ситуации перед исследователями встает вопрос: что было причиной падения качества большей части византийских книг после середины XII века? Могли ли все эти рукописи, как столичные, так и провинциальные, быть написаны и украшены выходцами с Христианского Востока?

О чем говорят современному исследователю облик Карахиссарского Евангелия, качество и стиль его миниатюр? О том, что рукопись создавалась в то время, когда иллюстрированные книги больше не рассматривались как произведения искусства, а миниатюры в них помещались, вероятно, с чисто утилитарными целями — напомнить о содержании располагающегося рядом текста. Невысокое качество изображений и сильные осыпи красок, говорящие о нарушении технологии их изготовления, могут быть результатом создания рукописи в провинции, где не было отлаженного производства рукописных книг, либо о работе столичных мастеров, по каким-то причинам не воспользовавшихся традиционными рецептами изготовления красок. А может быть, речь должна идти просто об «увеличении тиражей» — росте производства иллюстрированных книг, что при массовости продукции привело к снижению качества.

В Российской национальной библиотеке хранится фрагмент рукописи Псалтири (гр. 269) [Лебедева, Левшина, 2014, с. 122, № 280], привезенный Порфирием Успенским из монастыря Св. Екатерины на Синае (cod. 38) [Weitzmann, 1957]. Манускрипт был создан в последней четверти XIII века, и в нем воспроизведены с большой точностью миниатюры знаменитой Парижской псалтири (BnF, gr. 139) [Weitzmann, 1929; Cutler, 1984, p. 63–71], написанной и украшенной миниатюрами около середины X века (Ил. 15, 16). Миниатюры Парижской псалтири с многочисленными персонификациями, классическими архитектурными мотивами (храмами, колоннами, портиками), пейзажными фонами, человеческими фигурами, словно помещенными в глубокое сценическое пространство и написанными с точной передачей пропорций и движений в подражание античным образам, являются такой мастерской интерпретацией искусства Античности, что исследователям XIX века они казались гораздо более древними, чем есть на самом деле. Однако с начала XX века с живописью VI века миниатюры Парижской псалтири уже не путали. От образов доиконоборческого времени их отличает некоторая утяжеленность, статичность и идеализация (отсутствие натуроподобия),



Ил. 17
Переход через Черное море.
Миниатюра фрагмента псалтири
(РНБ, гр. 269), л. 4. Последняя
четверть XIII в. Фото: Российская
национальная библиотека

а использованные в них архитектурные мотивы представляют собой, скорее, фантазии на тему античной классики, чем более или менее точные воспроизведения древних мотивов.

Вероятно, именно из-за стиля и характера образов, выглядящих по-античному, но все же не столь осязаемо, миниатюры Парижской псалтири так понравились художникам конца XIII века; в то время их копировали несколько раз, сохраняя иконографию, но неизбежно меняя стиль изображений [Орецкая, 2024]. Стиль стал еще более далеким от античных образов: слегка удлиненные пропорции — под стать изменившемуся, вытянувшемуся формату листов рукописи — и некоторая уплощенность ставших более миниатюрными фигур, холодноватая и менее гармоничная цветовая гамма, острее складки на одеждах и чуть жестче их рисунков (Ил. 17).

Эти миниатюры говорят нам об увлечении античным искусством, которое, однако, не было связано с глубоким постижением содержания и стиля древних образов. Классическое искусство было воспринято в конце XIII века сквозь призму искусства более позднего времени (часто — первой половины — середины X века), образы которого, очевидно, казались менее материальными и натуроподобными. Увлечение классикой (Ренессанс) всегда связано с расцветом искусства и культуры, и палеологовский ренессанс конца XIII — начала XIV века не был исключением.

Итак, в статье на примере миниатюр пяти иллюстрированных греческих рукописей, созданных в разные периоды истории Византии, было рассмотрено, как отношение общества, и прежде всего его культурной элиты, к образу и книжности нашло отражение в сюжетах и стиле миниатюр, а также в оформлении рукописных книг.

Библиография

- Добрынина, Э. Н. (ред.) (2004).** *Деяния и послания апостолов. Греческая иллюминированная рукопись 1072 года из собрания Научной библиотеки Московского Университета.* М.: Северный паломник.
- Курышева, М. А. (2021).** *Пурпурный кодекс византийского императора Василия I Македонянина // Disablót. Сборник статей коллег и учеников к юбилею Елены Александровны Мельниковой.* М.: Квадрига. С. 329–337.
- Лебедева, И. Н. (сост.), Левшина, Ж. Л. (науч. ред.) (2014).** *Каталог греческих рукописей Российской национальной библиотеки.* СПб.: Российская национальная библиотека.
- Лихачева, В. Д. (1975).** *Византийская лицевая рукопись в библиотеке Академии наук СССР // Памятники культуры. Новые открытия.* М.: Наука. С. 343–348.
- Лозовая, И. Е. и Фонкич, Б. Л. (2004).** *О происхождении Хлудовской Псалтири // Древнерусское искусство. Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь.* СПб.: Дмитрий Буланин. С. 7–20.
- Луховицкий, Л. В. и Попов, И. Н. (2022).** *Студийский монастырь // Православная энциклопедия.* Т. 66. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия». С. 619–623.
- Мокрецова, И. П. (1997).** *Художники Карахиссарского Евангелия // Древнерусское искусство: исследования и атрибуции.* СПб.: Дмитрий Буланин. С. 428–447.
- Мокрецова, И. П., Наумова, М. М., Киреева, В. Н., Добрынина, Э. Н., Фонкич, Б. Л. (2003).** *Материалы и техника византийской рукописной книги.* М.: Индрик.
- Орецкая, И. А. (2008).** *О миниатюрах Четвероевангелия (РНБ, гр. 801) // Образ Византии. Сборник статей в честь О. С. Поповой / отв. ред. А. В. Захарова.* М.: Северный паломник. С. 335–356.
- Орецкая, И. А. (2017).** *Карахиссарское Евангелие // Православная энциклопедия.* Т. 31. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия». С. 26–29.
- Орецкая, И. А. (2023).** *Рукопись Нового Завета из Российской национальной библиотеки (Греч. 101): о времени создания и художниках, участвовавших в поновлении ее миниатюр в конце XIII века // Между Востоком и Западом. Святой Александр Невский, его эпоха и образ в искусстве. Сборник статей по материалам международной научной конференции. Москва, 15–18 сентября 2021 года / отв. ред. М. А. Маханько, О. В. Овчарова.* М.: ГИИ; ЦМиАР. С. 414–427.
- Орецкая, И. А. (2024).** *Греческие иллюстрированные рукописи конца XIII века и палеологовский ренессанс // Византийский временник.* Т. 107. С. 278–286.
- Фонкич, Б. Л. (1983).** *К вопросу о кодикологическом изучении рукописей Чикаго-Карахиссарской группы // Древнерусское искусство. Рукописная книга.* М.: Наука. С. 300–302.
- Фонкич, Б. Л. (2007).** *Рецензия на Dioscurides-Codex Neapolitanus (Napoli, Biblioteca Nazionale, Cod. ex Vindob. Gr. 1) // Монфокон. Исследования по палеографии, кодикологии и дипломатике, 1. М., СПб.: Альянс-Архео.* С. 530–534.
- Щепкина, М. В. (1977).** *Миниатюры Хлудовской псалтири: Греческий иллюстрированный кодекс IX века.* М.: Искусство.
- Barber, C. (ed.) (2000).** *The Theodore Psalter* (British Library Add. 19352): electronic facsimile. Champaign, Illinois: University of Illinois Press in association with the British Library.

- Carr, A. W. (1982).** *A Group of Provincial Manuscripts from the Twelfth Century // Dumbarton Oaks Papers.* Vol. 36. Pp. 39–81.
- Carr, A. W. (1987).** *Byzantine Illumination 1150–1250. The Study of a Provincial Tradition.* Chicago, London, Ill.: University of Chicago Press.
- Colwell E. & Willoughby, H. R. (1936).** *The Four Gospels of Karahissar.* Chicago Ill.: University of Chicago Press.
- Corrigan, K. (1992).** *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters.* Cambridge: Mass. Univ. Press.
- Cutler, A. (1984).** *The Aristocratic Psalters in Byzantium.* Paris: Picard (Cahiers archéologiques: Bibliothèque; 13).
- (1992).** *Dioscurides Neapolitanus, Biblioteca Nazionale di Napoli, Codex ex Vindobonensis Graecus 1: commentarium / A cura di C. Bertelli, S. Lilla, G. Orofino; introd. di G. Cavallo.* Roma, Salerno, Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt.
- Dufrenne, S. (1965).** *Une illustration "historique", inconnue, du Psautier du Mont-Athos, Pantocrator no. 61 // Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge.* Vol. 15. Pp. 83–95.
- Džurova, A. (2011).** *Quelques remarques sur les codices pourpres enluminés de la renaissance macédonienne (le Beratinus II — Codex Aureus Antimi et le cod. gr. 53 de Saint Pétersbourg) // Scripta.* Vol. 4. Pp. 29–48.
- Goodspeed, E. J., Riddle, D. W. & Willoughby, H. R. (1932).** *The Rockefeller McCormick New Testament.* Chicago, Ill.: University of Chicago Press.
- Hutter, I. (1997).** *Theodoros βιβλιογράφος und die Buchmalerei in Studiu // Ὀπώρα. Studi in onore di mgr. Paul Canart per il LXX compleanno.* Vol. I / A cura di S. Lucà — L. Perria. Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata. Vol. 51. Pp. 177–208.
- Janin, R. (1950).** *Constantinople byzantine. Développement urbain et répertoire topographique.* Paris: Institut français d'études byzantines.
- Mouriki, D. (1971).** *The Portraits of Theodore Studites in Byzantine Art // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik.* Bd. 20. S. 249–280.
- Spatharakis, I. (1976).** *The Portrait in Byzantine illuminated manuscripts.* Leiden: I. J. Brill.
- Tsamakda, V. (ed.) (2017).** *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts.* Boston: Brill.
- Vocotopoulos, P. L. (2002).** *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Patriarchate of Jerusalem.* Athens and Jerusalem: Greek Orthodox Patriarchate of Jerusalem.
- Weitzmann, K. (1929).** *Der Pariser Psalter ms. grec. 139 und die mittelbyzantinische Renaissance // Jahrbuch für Kunstwissenschaft.* Bd. 6. S. 178–194.
- Weitzmann, K. (1957).** *Eine Pariser-Psalter-Kopie des 13. Jahrhunderts auf dem Sinai // Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft.* Bd. 6. S. 125–137.
- Πελεκανίδου, Σ., Χρήστου, Π., Μαυροπούλου-Τσιούμη, Χ., Καδάς, Σ., Κατσαρού, Α. (1979).** *Θησαυροί του Αγίου Ορους. Τ. Γ'. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.*

Список иллюстраций

Ил. 1. Аникия Юлиана с персонификациями Благоразумия и Великодушия. Миниатюра рукописи “De materia medica” (Vienna, Austrian National Library, Cod. Med. gr. 1), fol. 6v. 512–513 гг. Источник изображения — URL: <https://digital.onb.ac.at/rep/osd/?10CD7AEF> (дата обращения: 11.01.2024)

Ил. 2. Врачи и фармакологи древности по сторонам от кентавра Хирона. Миниатюра рукописи “De materia medica” (Vienna, Austrian National Library, Cod. Med. gr. 1), fol. 2v. 512–513 гг. Источник изображения — URL: <https://digital.onb.ac.at/rep/osd/?10CD7AF8> (дата обращения: 11.01.2024)

Ил. 3. Диоскорид и персонификация Открытия. Миниатюра рукописи “De materia medica” (Vienna, Austrian National Library, Cod. Med. gr. 1), fol. 4v. 512–513 гг. Источник изображения — URL: <https://digital.onb.ac.at/rep/osd/?10CD7B1E> (дата обращения: 11.01.2024)

Ил. 4. Распятие Христа и иконоборцы, замазывающие известью икону. Миниатюра Хлудовской псалтири (ГИМ, Хлуд. 129д), л. 67. Ок. середины IX в. Фото: Попова О. С. Пути византийского искусства. М.: ГАММА-ПРЕСС, 2013. С. 166. Ил. 151

Ил. 5. Феодор Студит. Мозаика кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде. 1030–1040-е гг. Фото автора

Ил. 6. Передача монашеского посоха. Миниатюра литургического свитка (БАН, РАИК 1). 1050–1060-е гг. Фото: БАН

Ил. 7. Игумен перед евангелистом Марком. Миниатюра Четвероевангелия (ВпГ, гр. 74), fol. 101v. 1057–1059 гг. Фото: Bibliothèque Nationale de France

Ил. 8. Разворот листов с образом евангелиста Марка в рукописи Четвероевангелия (РНБ, гр. 801), лл. 79об.–80. 1070–1080-е гг. Фото: Российская национальная библиотека

Ил. 9. Разворот листов с образом евангелиста Луки в рукописи Четвероевангелия (РНБ, гр. 801), лл. 123об.–124. 1070–1080-е гг. Фото: Российская национальная библиотека

Ил. 10. Историзованный инициал с пророком Самуилом и пророчицей Анной в Псалтири (РНБ, гр. 214), л. 306. 1070–1080-е гг. Фото: Российская национальная библиотека

Ил. 11. Евангелист Лука. Миниатюра Четвероевангелия (Афины, Национальная библиотека Греции. cod. 57), л. 167об. 1070–1080-е гг. Фото: Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А. Византийская книжная миниатюра второй половины X — начала XII в. М.: ГАММА-ПРЕСС, 2012. С. 284. Ил. 244

Ил. 12. Крещение Христа. Миниатюра Карахиссарского Евангелия (РНБ, гр. 105), л. 15. Вторая половина XII в. Фото: Российская национальная библиотека

Ил. 13. Разворот листов с образом евангелиста Матфея и Христа в заставке в Карахиссарском Евангелии (РНБ, гр. 105), лл. 10об.–11. Вторая половина XII в. Фото: Российская национальная библиотека

Ил. 14. Моление о чаше. Миниатюра Карахиссарского Евангелия (РНБ, гр. 105), л. 61. Вторая половина XII в. Фото: Российская национальная библиотека

Ил. 15. Давид, играющий на псалтири. Миниатюра Парижской псалтири (ВпГ, гр. 139), fol. 1v. Ок. середины X в. Фото: Bibliothèque Nationale de France

Ил. 16. Давид, играющий на псалтири. Миниатюра фрагмента псалтири (РНБ, гр. 269), л. 1. Последняя четверть XIII в. Фото: Российская национальная библиотека

Ил. 17. Переход через Чермное море. Миниатюра фрагмента псалтири (РНБ, гр. 269), л. 4. Последняя четверть XIII в. Фото: Российская национальная библиотека

References

Barber, Charles (ed.) (2000). *The Theodore Psalter* (British Library Add. 19352): electronic facsimile. Champaign, Illinois: University of Illinois Press in association with the British Library.

Bertelli, Carlo; Lilla, Salvatore; Orofino, Giulia; Cavallo, Guglielmo (eds.). (1992). *Dioscurides Neapolitanus, Biblioteca Nazionale di Napoli, Codex ex Vindobonensis Graecus 1: commentarium*. Roma, Salerno, Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt.

Carr, Annemarie Weyl (1982). *A Group of Provincial Manuscripts from the Twelfth Century*. Dumbarton Oaks Papers, 36. Pp. 39–81.

Carr, Annemarie Weyl (1987). *Byzantine Illumination 1150–1250. The Study of a Provincial Tradition*. Chicago, London, Ill.: University of Chicago Press.

Colwell, Ernest Cadman & Willoughby, Harold Rideout. (1936). *The Four Gospels of Karahissar*. Chicago Ill.: University of Chicago Press.

Corrigan, Kathleen (1992). *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*. Cambridge: Mass. Univ. Press.

Cutler, Anthony (1984). *The Aristocratic Psalters in Byzantium*. Paris: Picard (Cahiers archéologiques: Bibliothèque; 13).

Dobrynina, Elina. (ed.) (2004). *Deyaniya i poslaniya apostolov. Grecheskaya illyuminovannaya rukopis' 1072 goda iz sobraniya Nauchnoj biblioteki Moskovskogo Universiteta* [The Greek illuminated Praxapostolos dated 1072 in the Scientific library of Moscow State University]. Moscow: Severnyi palomnik. [In Russ.]

Dufrenne, Suzy (1965). *Une illustration “historique”, inconnue, du Psautier du Mont-Athos, Pantocrator no. 61*. Cahiers archéologiques. Fin de l’antiquité et Moyen Âge, 15. Pp. 83–95.

Džurova, Axinia (2011). *Quelques remarques sur les codices pourpres enluminés de la renaissance macédonienne (le Beratinus II — Codex Aureus Antimi et le cod. gr. 53 de Saint Pétersbourg)* // Scripta. Vol. 4. Pp. 29–48.

Fonkitch, Boris (1983). *K voprosu o kodikologicheskom izuchenii rukopisej Chikago-Karakhissarskoj gruppy* [The problem of the codicological study of the Decorative style manuscripts] // Medieval Russian art: manuscripts. Moscow: Nauka. Pp. 300–302. [In Russ.]

Fonkitch, Boris (2007). *Recenziya na Dioscurides-Codex Neapolitanus* [Review on Dioscurides-Codex Neapolitanus]. Biblioteca Nazionale di Napoli, Codex ex Vindobonensis Graecus 1 Monfocon. Studies in paleography, codicology and diplomatics, 1. Moscow, Saint Petersburg: Alliance-Archeo.

Goodspeed, Edgar J., Riddle, Donald Wayne, Willoughby, Harold Rideout (1932). *The Rockefeller McCormick New Testament*. Chicago, Ill.: University of Chicago Press.

Hutter, Irmgard (1997). *Theodoros βιβλιογράφος und die Buchmalerei in Studiu. Ὀπώρα*. Studi in onore di mgr. Paul Canart per il LXX compleanno, I, a cura di S. Lucà — L. Perria (=Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata, 51). Pp. 177–208.

Janin, Raymond (1950). *Constantinople byzantine. Développement urbain et répertoire topographique*. Paris: Institut français d’études byzantines.

Kuryшева, Marina (2021). *Purpurnyj kodeks vizantijskogo imperatora Vasiliya I Makedonyanina* [The Purple Codex of Byzantine Emperor Basil I the Macedonian] // Dísablót. Collection of articles by colleagues and students to the anniversary of Jelena Melnikova. Moscow: Kvadruga. Pp. 329–337. [In Russ.]

Vocotopoulos, Panayotis L. (2002). *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Patriarchate of Jerusalem*. Athens and Jerusalem: Greek Orthodox Patriarchate of Jerusalem.

Weitzmann, Kurt (1929). *Der Pariser Psalter ms. grec. 139 und die mittelbyzantinische Renaissance*. Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 6. Ss. 178–194.

Weitzmann, Kurt (1957). *Eine Pariser-Psalter-Kopie des 13. Jahrhunderts auf dem Sinai*. Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft, 6. Ss. 125–137.

Πελεκανίδου, Στυλιανού Μ.; Χρήστου, Παναγιώτη Κ.; Μαυροπούλου-Τσιούμη, Χρυσάνθη; Καδάς, Σωτηρίου Ν.; Κατσαρού, Αικατερίνη (1979). *Θησαυροί του Αγίου Όρους. Τ. Γ'. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών*.

Lebedeva, Irina & Levshina, Zhanna. (eds.) (2014). *Katalog grecheskikh rukopisej Rossijskoj nacional'noj biblioteki* [Catalogue of the Greek manuscripts of the Russian National library]. Saint Petersburg: Russian National library. [In Russ.]

Likhacheva, Vera (1975). *Vizantijskaya licevaya rukopis' v biblioteke Akademii nauk SSSR* [Byzantine illuminated manuscript in the library of the Academy of sciences of the USSR]. Monuments of culture. New discoveries. Moscow: Nauka. Pp. 343–348. [In Russ.]

Lozovaya, Irina & Fonkitch, Boris (2004). *O proiskhozhdenii Khludovskoj Psaltiri* [On the origin of the Chludov Psalter] // Medieval Russian art: Manuscript illumination. Byzantium. Medieval Rus. Saint Petersburg: Dmitry Bulanin. Pp. 7–20. [In Russ.]

Lukhovitskiy, Lev & Popov, Iliya (2022). *Studijskij monastyr* [Studious monastery]. Orthodox Encyclopedia. Vol. 66. Moscow: Church research centre “Orthodox Encyclopedia”. Pp. 619–623.

Mokretsova, Inna (1997). *Khudozhniki Karakhissarskogo Evangelija* [Artists of the Karahissar Gospels] // Medieval Russian art: studies and attributions. Saint Petersburg: Dmitry Bulanin. Pp. 428–447. [In Russ.]

Mokretsova, Inna; Naumova Maya; Kireyeva, Vilena; Dobrynina, Elina; Fonkitch, Boris (2003). *Materialy i tekhnika vizantijskoj rukopisnoj knigi* [Materials and techniques of Byzantine manuscripts]. Moscow: Indrik. [In Russ.]

Mouriki, Doula (1971). *The Portraits of Theodore Studites in Byzantine Art*. Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, 20. Ss. 249–280.

Oretskaia, Irina (2008). *O miniatyurakh Chetveroevangelija (RNB, gr. 801)* [On the miniatures of the Tetraevangelion (Russian National library, gr. 801)] // Image of Byzantium. Collection of articles in honour of Olga Popova. Ed. Anna Zakharova. Moscow: Severnyi palomnik. Pp. 335–356. [In Russ.]

Oretskaia, Irina (2017). *Karakhissarskoe Evangelie* [The Four Gospels of Karahissar] // Orthodox Encyclopedia. Vol. 31. Moscow: Church research centre “Orthodox Encyclopedia”. Pp. 26–29. [In Russ.]

Oretskaia, Irina (2023). *Rukopis' Novogo Zaveta iz Rossijskoj nacional'noj biblioteki (Grech. 101): o vremeni sozdaniya i khudozhnikakh, uchastvovavshikh v ponovlenii ee miniatyur v konce XIII veka* [The New Testament manuscript in the Russian National Library (gr. 101): the time, when it was written and the artists that repainted its miniatures in the late 13th century] // Between East and West. Saint Alexander Nevsky, his time and image in art. Collected Papers of International Scientific Conference (Moscow, September 15–18, 2021) / Ed. by M. Makhanko and O. Ovcharova. Moscow: State Institute for Art Studies, Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art. Pp. 414–427. [In Russ.]

Oretskaia, Irina (2024). *Grecheskie illyustrirovannye rukopisi konca XIII veka i paleologovskij renessans* [Greek illuminated manuscripts of the late 13th century and Palaeologan renaissance] // Vizantijskiy vremennik. Vol. 107. Pp. 278–286. [In Russ.]

Schepkina, Marfa (1977). *Miniatyury Khludovskoj psaltyri: Grecheskij illyustrirovannyj kodeks IX veka*. [Miniatures of the Chludov Psalter: Greek illuminated codex of the 9th century]. Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]

Spatharakis, Iohannis (1976). *The Portrait in Byzantine illuminated manuscripts*. Leiden: I. J. Brill.

Tsamakda, Vasiliki (ed.) (2017). *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*. Boston: Brill.

САДЫ ЯПОНИИ: ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ К ПУБЛИЧНЫМ ПРОСТРАНСТВАМ ЭПОХИ МЭЙДЗИ

А. Н. МЕЩЕРЯКОВ

Национальный
исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
109028, Россия, Москва,
Покровский бул., д. 11
anmesheryakov@hse.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-2-36-59

Аннотация

Сады в Японии появляются в VII веке н.э. и формируются в соответствии с китайскими геомантическими представлениями. Они не были предназначены для эстетического любования и имели прежде всего утилитарную функцию: защита хозяина дома от вредных влияний окружающей среды (злых духов). Такая функция обеспечивалась «правильной» расстановкой камней и «правильным» расположением водных потоков. Эти правила формулируются в первом дошедшем до нас трактате по садовому искусству «Сакутэйки» («Записи об устройстве садов»), который был написан Татибана-но Тосицуна (1028–1094). Чтобы избежать наведения порчи со стороны других людей, план сада держался в секрете и был известен только хозяину. В период Токугава (1603–1867) князья (даймё) начинают устраивать обширные сады, которые служили показателем их могущества. В них тоже не допускали посторонних, но они приобретают эстетическую функцию, что демонстрируется на примере сада Рикугиэн в Эдо. После революции Мэйдзи (1867–1868) сословная организация общества была отменена и встал вопрос о создании единой японской нации. Учреждение садов нового публичного (западного) типа должно было послужить решению этой задачи. Все типы прежних садов представляли собой модели идеальной природы, а публичные сады были призваны моделировать государственные ценности. В тексте на примере сада Уэно показывается, что публичные сады представляли собой площадку, где власть демонстрировала японцам ценностную картину «современного» государства имперского типа с его упором на концепцию научно-технического «прогресса», призванного обеспечить конкурентоспособность Японии на международной арене.

Ключевые слова: Япония, садовое искусство, «Сакутэйки», Рикугиэн, публичный сад Уэно

ALEXANDER N.
MESHCHERYAKOV

HSE University, 109028, Russia, Moscow,
Pokrovsky Boulevard, 11
anmesheryakov@hse.ru

Для цитирования: Мещеряков А. Н. Сады Японии: от Средневековья к публичным пространствам эпохи Мэйдзи // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 2 (2). С. 36–59

japanese gardens: from
the middle ages to public
spaces of the meiji era

Abstract

Gardens in Japan appeared in the 7th century AD and were formed in accordance with Chinese geomantic ideas. They were not intended for aesthetic admiration and had primarily a utilitarian function: protecting the owner of the house from harmful environmental influences (evil spirits). This function was ensured by the “correct” arrangement of stones and the “correct” arrangement of water flows. These rules were formulated in the first treatise on garden art that has come down to us, “Sakuteiki” (“Records on the Arrangement of Gardens”), which was written by Tachibana no Toshitsuna (1028–1094). To avoid curse from other people, the garden plan was kept secret and known only to the owner. During the Tokugawa period (1603–1867), princes (daimyo) began to establish huge gardens, which served as an indicator of their power. Strangers were not allowed inside, but these gardens acquired an aesthetic function, as demonstrated by the example of the Rikugien Garden in Edo. After the Meiji Revolution, the class organization of society was abolished and the goal of creating a unified Japanese nation was posed. The establishment of gardens of a new public (Western) type was supposed to serve to attain this goal. All types of former gardens were models of ideal nature; public gardens were designed to model state values. Using the example of the Ueno Garden, it is shown that public gardens were a specific space where the authorities demonstrated to the Japanese the value picture of a “modern” imperial-type state.

Keywords: Japan, garden art, Sakuteiki, Rikugien, Ueno Public Garden

Научная литература, посвященная японским садам, не поддается учету. В отечественном японоведении также имеются работы на эту тематику¹. Главное внимание в этих работах (как в зарубежных, так и отечественных) уделяется эстетическому переживанию садового пространства или техническим подробностям его устройства, которые обеспечивают его. Подход автора данной статьи отличается от указанного. Мы акцентируем внимание не на эстетике японского сада, которая является по преимуществу мыслительным конструктом XX века, а на тех функциях, которые выполняли сады согласно замыслу их создателей. А эти цели в очень многих случаях были далеки от эстетических. Формат статьи не позволяет рассмотреть в деталях все существовавшие типы садов. Мы видели свою задачу в другом: показать, что сад является проекцией культурно-идеологических конструкций, господствовавших в то или иное время.

Сады-обереги древности и Средневековья

Истоки японского садового «искусства» восходят к глубокой древности. Первые японские сады испытали сильнейшее китайское влияние и появились еще в VII веке — на начальных этапах строительства японской государственности. Как и в других культурных традициях, древние японские сады были предназначены не для эстетического «любования» — они имели своей целью создание идеального пространства, где все составляющие находятся в уравновешенном и гармоничном состоянии, которое благоприятно для человека [Канэко, 2002].

Отношения человека древности и Средневековья с природой характеризуются амбивалентностью. С одной стороны, человек благодарит природу за ее «дары» с помощью регулярно проводимых ритуалов, но с другой — природная стихия страшит, ибо не обладает предсказуемостью, и от нее всегда ожидают каких-нибудь неожиданностей: засухи, тайфуны, землетрясения. Ради их предотвращения тоже проводились соответствующие ритуалы. Для приведения природного хаоса в пригодные для человека условия предпринимались меры как практического (улучшение агротехники, строительных технологий, возведение дамб и т.д.), так и магического свойства. Древние и средневековые источники полны сообщений об обрядах и ритуалах, направленных на обуздание природных стихий [Мещеряков, 2022, с. 14–50].

Таковую же «оберегающую» функцию выполнял и сад. Он обладал определенной пространственной структурой, назначением которой была защита человека от различных вредоносных влияний. Это пространство было надежно изолировано от внешнего грозного мира — его неперенной кон-

1 См., напр.: Николаева, Н. С. (1975). *Японские сады*. М.: Изобразительное искусство; Главева, Д. Г. (2009). *Японский сад. Искусство единения с природой и с самим собой* // Человек и культура Востока. Исследования и переводы / сост. и отв. ред. В. Б. Виноградская. М.: ИДВ РАН. С. 61–78; Малинина, Е. Е. (2010). *Духовно-эстетический феномен «сухого» каменного сада в пространстве буддийского храма* / Е. Е. Малинина //

Япония 2010: Ежегодник. М.: АИРО–XXI. С. 178–191; Малинина, Е. Е. (2022). *Символизм и метафора в эстетике прихрамовых садов Кобори Энсю* // Вестник НГУ. Серия: история, филология, т. 21, № 10. С. 102–109; Мостовой, С. А. (2015). *Сады новой и старой столиц в период модернизации Японии конца XIX — начала XX в.* // Россия и АТР, № 4. С. 196–211.

структивной особенностью является наличие ограды. Предполагалось, что сад — это разновидность берега, защищающего человеческое пространство от проникновения туда злых духов и сил. Такие сады устраивали в буддийских храмах, императорском дворце и в частных усадьбах. Центрами садового искусства древности были столицы — сначала Нара (710–784), а затем Хэйан (нынешний Киото), ставший столицей в 794 году.

В соответствии с китайскими натурфилософскими представлениями все сущее подвержено влиянию двух полярных и взаимосвязанных начал — Ян и Инь. Их сочетание определяет ход любых процессов, происходящих в этом мире. Пара Ян-Инь обнаруживает себя в видимых человеку проявлениях: мужское и женское, твердое и мягкое, светлое и темное, холодное и горячее и т.д. На уровне природных объектов Ян — это гора, а Инь — вода. Это находит свое выражение и в устройстве сада, где обязательны камни и галька (горы) и вода (пруд, ручей). Тщательно подобранные растения, кустарники и деревья также выполняли оберегающую функцию. Кроме того, они манифестировали круговращение времен года, плавно сменяющих друг друга. Такая постепенность являлась важнейшим условием благополучного существования человека. Жилище всегда располагалось на севере земельного участка, к югу от него разбивался сад. Древние и средневековые тексты почти ничего не говорят нам о «любования» садом. И это неслучайно, ибо главное предназначение сада — создание безопасной для человека среды обитания.

Первое дошедшее до нас сочинение по садовому «искусству» восходит к середине XI века. Оно принадлежит кисти аристократа Татибана-но Тосицуна (1028–1094) и называется «Сакутэйки» («Записи об устройстве садов»)². Весь трактат пронизывает идея, что сооружение сада — дело, исключительно важное для хозяина. Предназначение сада состоит в том, чтобы защитить его от вредоносных духов и обеспечить ему долгую и счастливую жизнь. Поэтому так важно расположить все элементы сада правильным образом. «На установку камней существует много запретов. Если нарушить хотя бы один из них, хозяин будет постоянно хворать и в конце концов распрощается с жизнью, а само место придет в запустение и станет обителью для демонов и духов». «Нельзя располагать плоские камни, обратив их [концом] на северо-запад. Если сделать так, амбары будут пусты, слуги и скот не войдут в дом». Автор приводит классификацию камней (стоячие, лежащие, большие, малые, одиночные, групповые, убегающие и т.д.) [Сакутэйки, с. 238]. Лежачих (горизонтальных) камней должно быть больше, чем камней вертикальных (Ил. 1).

Ручей не должен течь в северо-западном направлении. В этом случае счастье и удача будут унесены потоком воды. «Ручей следует направить с востока в сторону дома, чтобы он вытекал на юго-западе и уносил вредоносную

2 В своей работе мы пользовались следующим изданием: *Кодай тэсэй гэйдзюцу рон. Сакутэйки*. Токио: Иванами, 1973. С. 223–247.

энергию... В таком случае домашних не постигнет проклятие, они не заболеют кожными болезнями и заразными хворями» [Сакутэйки, с. 238–242].

В небольшом трактате Тосицуны мы насчитали 25 обещаний несчастья, если сад будет устроен некомпетентным человеком ошибочным образом. Соблюдение же правил геомантии приведет к удаче (10 случаев): оно обеспечит здоровье, долголетие, получение достойного ранга и жалованья. Строгие правила касались не только камней и воды, но и растений. Расположение деревьев должно быть согласовано со сторонами света и временами года. Так, сакура и слива, т.е. деревья, ассоциирующиеся с весной, следует сажать на востоке, а клены (их багряные листья соотносятся с осенью) — на западе [Сакутэйки, с. 243–244]. В сочетании с другими растениями это обеспечивает правильное чередование времен года, а это является залогом спокойного и безопасного существования самого человека.

Главная задача устроителя сада — обеспечить условия, при которых четыре божества (охранители частей света) пребывают в состоянии бдительности. В таком случае активируются их оберегающие потенции. Эти условия таковы: водный поток (соотносится с драконом) протекает к востоку от дома, дорога (белый тигр) располагается на западе, пруд (феникс) роется на юге, холм (божественная черепаха) насыпается к северу.

Садовый трактат Тосицуны, равно как и другие имеющиеся в нашем распоряжении средневековые источники, свидетельствует о том, что «садовник» стремится создать не эстетический объект, а изолированное пространство, свободное от губительных для человека флюидов, исходящих из внешней среды. В «дикой» природе почти не имеется мест, которые соответствовали бы геомантическим требованиям безопасности. В связи с этим садовник должен создавать рукотворное пространство из природных элементов, располагая их в соответствии с теоретическими представлениями о защищенной среде человеческого обитания. Иными словами, его целью является строительство «крепости». Он не стремится к «гармонии» с природой, поскольку она враждебна человеку, а преобразует природный хаос под свои экзистенциальные нужды. «Гармония» возможна лишь в этом антропогенном пространстве. При этом садовник должен учитывать не только «всеобщую» теорию геомантии, но и индивидуальные характеристики хозяина: расположение элементов, из которых состоит сад, находится в прямой зависимости от года рождения хозяина. При таком подходе каждый сад обладает уникальным своеобразием, он устроен под конкретного индивида и защищает только его. Это означает также, что смена хозяина ведет к «подгонке» сада под личные характеристики нового хозяина. Таким образом, в подобные сады изначально встроен трансформационный потенциал, они не существуют в первоначальном, раз и навсегда определенном виде. Данное обстоятельство служит большим препятствием для изучения древних и средневековых садов, которые — при сохранении первоначального названия — многократно подвергались переделкам.

Общие принципы японского средневекового сада определялись китайскими геомантическими идеями. Однако аристократы были одновременно



Ил. 1
Сад камней Рёандзи. Из книги «Мияко ринсэн мэйсё дзюэ». 1799

и ревностными буддистами, так что в устройстве садов прослеживается и прямое буддийское влияние. В анонимном садовом трактате «Сансуй нараби-ни якэй дзу» («Горы, воды и равнины», 1466) говорится о таких композициях садовых камней, как «триада будд» и «двухчастная мандала». «Триада» — это высокий камень (сам Будда) в центре и более низкие (два бодхисаттвы) — по бокам. Триада имеет свойство защищать от злых духов. Композиция из двух камней обозначает вселенского будду Дайнити (Вайрочану), давшего рождение всему сущему [Уэхара, 1972, с. 27].

Камни, имеющие буддийские имена, считаются «молельными» — при их осмотре предаются молчаливой молитве и медитации. Во время такого осмотра движение взгляда строго регламентировано: водопад — ручей — молельные камни. Если не соблюдать этой последовательности, то осмотр сада не будет иметь никакого эффекта («ты его не увидел») [Уэхара, 1972, с. 24]. Иными словами, молитвы останутся неисполненными³.

Важной особенностью средневекового сада является то, что он не предназначен для прогулок. Сад находился к югу от дома. Хозяин усаживался на приподнятую над землей веранду и осматривал его (Ил. 2). Таким образом, точка зрения была фиксированной. Лишь с этой точки взгляду открывалась полная структура сада. Если ты находишься в любой другой точке, тебе она не будет видна и эффект «прозрения» становится невозможен. Кроме того, трактат «Горы, воды и равнины» предупреждает и о прямой опасности гулянья по саду: если человек не знает, как расположены элементы сада, он непременно наступит на сакральный камень, и такое осквернение грозит бедами хозяину. Только он и его ближайшее окружение знают полную «карту» сада и могут передвигаться по нему. Если же такой картой завладеет чужак, он может навести на хозяина порчу. Поэтому карта сада должна держаться от посторонних в строжайшем секрете.

В связи с вышеизложенным становится понятно: важнейшей особенностью сада аристократа являлась его принципиальная закрытость для посторонних. Разумеется, в усадьбе аристократа бывали гости, но это был очень ограниченный круг лиц. Они могли осматривать сад с веранды, но им не позволялось «гулять» по нему (Ил. 3). Озабоченность проблемами защиты сада от стороннего взгляда и чужаков становится особенно понятной, если вспомнить, что XII–XVI века выдались для Японии весьма драматичными. В это время страну сотрясали междоусобные войны, что создавало общую атмосферу подозрительности и страха.

3 О семантике взгляда в японской культуре см.: Главева, Д. Г. (2003). *Традиционная японская культура. Специфика мировосприятия*. М.: Наука.



Ил. 2

Аристократ с веранды своего дома обозревает сад. Из книги «Мияко ринсэн мэйсё дзуэ». 1799



Ил. 3

Сад четырех времен года. Фрагмент рукописного свитка «Урасима Таро». Предположительно рубеж XVI–XVII вв.

Княжеские сады эпохи Токугава (на примере сада Рикугиэн)

В 1603 году Токугаве Иэясу (1543–1616) удалось объединить страну под своим началом — он основал сёгунат Токугава, который просуществовал до 1867 года. Всё это время страна пребывала в мире. Важнейшей особенностью этого периода являлась закрытость страны: немногочисленные торговцы из Голландии и Китая были «заперты» в Нагасаки на острове Кюсю, а выезд из страны был вообще запрещен. Официальной идеологией сёгуната стало конфуцианство. В отличие от буддизма, определявшего эмоциональный строй прошлой эпохи, конфуцианство обладает намного большим оптимистическим зарядом. Один из самых популярных мыслителей токугавского времени — конфуцианский ученый Кайбара Экиэн (1630–1714). Среди его многочисленных произведений обнаруживается и труд под названием «Поучение в радости» («Раккун», 1701)⁴. Подобное сочинение не могло появиться в предыдущий период, когда в обществе господствовали жизнеотвергающие настроения, навеянные как буддийским вероучением, так и жестокими войнами. Новые времена и новая картина мира радикальным образом повлияли и на концепцию сада.

В своей политике сёгунат опирался на князей (даймё). Их насчитывалось более двух с половиной сотен. Одним из самых наглядных проявлений их высокого положения стали сады. Больше всего садов располагалось в Эдо (нынешний Токио). В название многих княжеских садов тоже входит слово «радость». В отличие от прежних садов аристократов из Хэйана это были сады, во-первых, обширные и, во-вторых, лишённые (почти лишённые) религиозных коннотаций (Ил. 4). В то же время следует помнить, что сады прежнего типа не исчезли совсем. И в частных домах, и в буддийских храмах они продолжали выполнять свою миссию по охране хозяйского здоровья и благополучия.

В качестве примера княжеского сада эпохи Токугава можно привести Рикугиэн — «Сад шести стилей японской поэзии». Этот сохранившийся в модифицированном виде сад был устроен на территории обширной усадьбы (1513 000 кв. м) князя Янагисава Ёсиясу (1658–1714). Она располагалась в районе Комагомэ в Эдо. Сооружение сада было закончено в 1702 году. «Шесть стилей японской поэзии» были упомянуты в предисловии к знаменитой поэтической антологии «Кокинсю» (905)⁵. Сам сад — это модель бухты Вака (Вака-но Ура) в провинции Кию (совр. преф. Вакаяма), прославленной японскими поэтами (Ил. 4). 88 элементам сада сам князь присвоил названия, вызывающие ассоциации с теми местами и объектами, которые были воспеты в знаменитых поэтических антологиях и сборниках. К таким объектам относятся камни, горы, холмы, реки, мосты, дороги, деревья

⁴ Кайбара Экиэн. *Поучение в радости*. Нисикава Дзёкэн. *Мешок премудростей горожанину в помощь* / пер. А. Н. Мещерякова. СПб.: Гиперион, 2017.

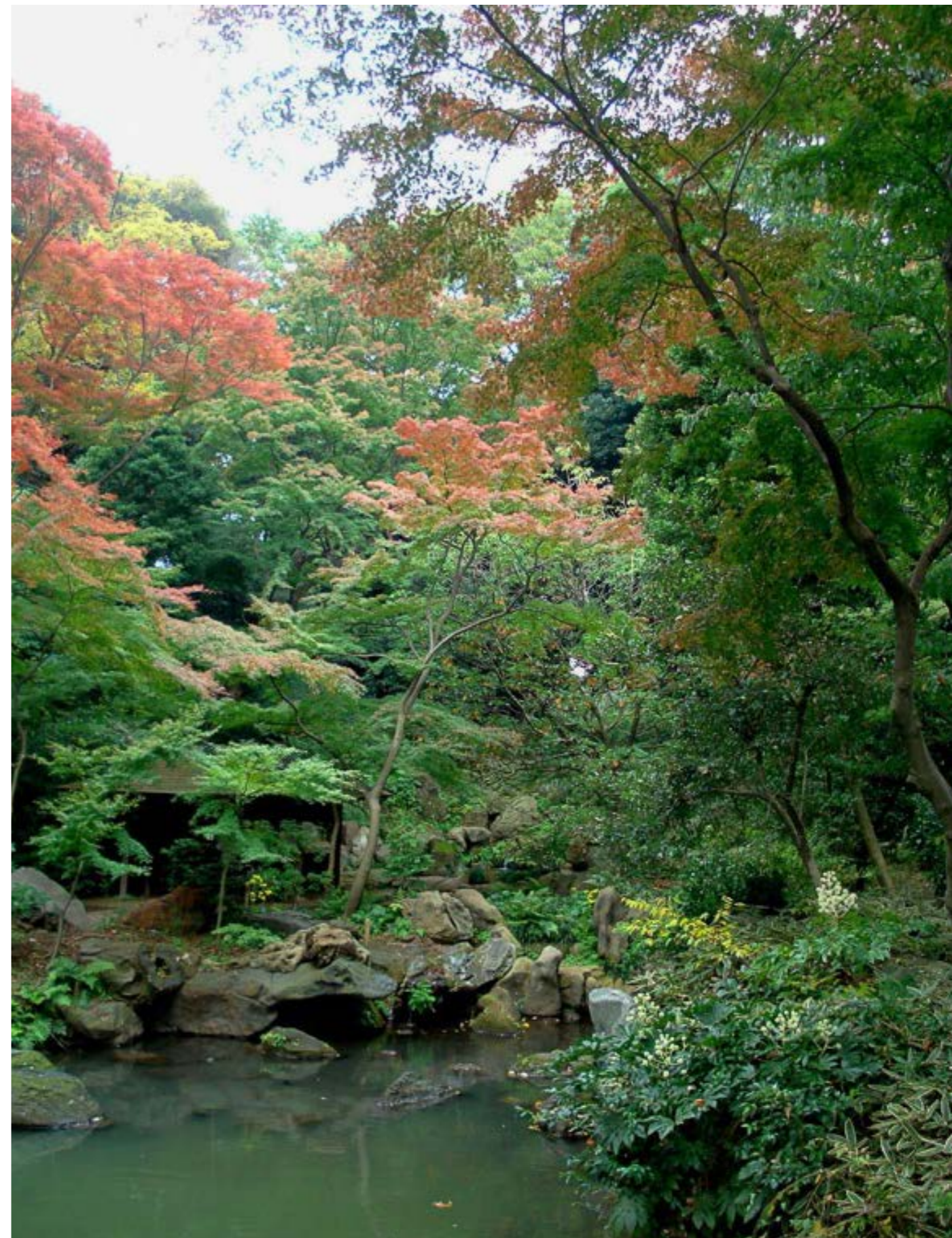
⁵ Кокинвакасю. *Собрание старых и новых песен Японии* / пер. А. Долина. М.: Радуга, 1995. Поэтическая антология «Кокинсю» / пер. И. А. Борониной. М.: ИМЛИ РАН, 2005.



Ил. 4
Сад Рикугиэн (Токио). Пруд и остров.
Фото М. В. Торопыгиной



Ил. 5, 6
Сад Рикугиэн (Токио). Фото М. В. Торопыгиной



Ил. 7
Сад Рикугиэн (Токио). Фото М. В. Торопыгиной



Ил. 8
Сад Рикугиэн (Токио). Светильник.
Фото М. В. Торопыгиной



Ил. 9
Сад Рикугиэн (Токио).
Фото М. В. Торопыгиной

и растения (Ил. 5–9). Часть названий призвана вызвать ассоциации с фундаментальными категориями конфуцианства (например, «место созерцания добродетельности»). Число 88 обозначает бесконечность — бесконечное круговращение четырех времен года⁶.

Концентрация поэтично-природных смыслов на территории сада была призвана соединить современность и ту далекую древность, когда создавался поэтический канон. Сад должен был оставлять такое же сильное впечатление, как если бы ты побывал в знаменитых местах, известных по древним стихам и живописным свиткам. Размеры сада не позволяли окинуть его одним взглядом, как это было возможно в садах хэйанских аристократов. Княжеские сады предполагали прогулки по предусмотренному хозяином маршруту, когда шаг за шагом многообразие опозитивированной природы открывается пешеходам и зрителям. Таким образом, княжеский сад был предназначен для любования и обладал эстетической функцией, представлял собой хранилище культурного наследия. Считывать заключенные в саду смыслы мог только человек, владеющий соответствующим культурным (прежде всего поэтическим) багажом. В качестве зрителей выступали приглашенные князем избранные лица, но, как и прежде, сад был огорожен высокой глинобитной стеной, и «обычные» жители Эдо могли лишь догадываться, что находилось за ней.

Публичный сад Уэно как модель имперского пространства

Общество эпохи Токугава было основано на фрагментации, сословные перегородки были высокими и прочными. Сёгунат придерживался принципа «Разделяй и властвуй». Однако в результате «революции Мэйдзи» (1867–1868) сёгунат был свергнут, к власти пришли реформаторы, которые были убеждены: без создания мощного современного государства Япония обречена на то, чтобы стать колонией какой-нибудь западной державы. Реформаторы отменили ограничения на связи с Западом, стали проводить всеобъемлющие реформы. Их знаменем выступил император Мэйдзи. Он ничего не решал, но реформы проводились от его имени. Одной из их основных целей стало создание единой японской нации. В противном случае страна не смогла бы дать отпор западным притязаниям. Сословия отменили, все обитатели японского архипелага оказались просто «японцами». Новое правительство придерживалось принципа «Соединяй и властвуй».

Пересмотру подлежали фундаментальные ценности японской культуры. Осмысление пространства тоже претерпело коренные изменения. При сёгунате Токугава Япония являлась закрытой и изолированной от мира страной, которая не стремилась к расширению своего жизненного пространства. Современная пространственная модель была рассчитана на экспансию, ибо

⁶ Разбор символики сада Рикугиэн см.: Торопыгина, М. В. (2017). Янагисава Ёсиясу и его «Записи о саде Рикугиэн» («Рикугиэнки») // Осмысление природы в японской культуре / отв. ред. А. Н. Мещеряков. М.: Дело. С. 115–166.

Ил. 10
Тоёхара Тиканобу. Император Мэйдзи любит цветение сакуры в парке Уэно. 1888



Ил. 11
Утагава Хиросигэ III. Император Мэйдзи вместе с семьей на прогулке в парке Уэно. 1881



Япония вступила в обширный мир, правила в котором определялись западными странами, соревновавшимися друг с другом в борьбе за приобретение все новых и новых территорий. Япония присоединилась к ним.

Княжеские сады оставались закрытыми для простонародья. В японских городах вообще отсутствовали площадки для многочисленных соборий, где японцы могли бы преодолевать сословные барьеры. «Толпу» можно было увидеть только в буддийских храмах и синтоистских святилищах, куда по праздничным дням стекались верующие. Однако структура храмового пространства моделировала идеальную природу и вселенную и не имела непосредственного отношения к государству. Нынешнее же государство демонстрировало свою открытость, оно хотело быть видимым, мобилизовать максимальное количество японцев для выполнения имперских задач. Наряду с созданием городских площадей (главной из них являлась площадь, устроенная перед императорским дворцом в Токио) учреждение садов нового публичного (западного) типа стало одной из важнейших задач по преобразованию традиционного типа пространства.

Режиму Токугава идея консолидации населения представлялась абсолютно чуждой. Его политика исключала публичность, встречи руководителей государства с «народом» исключались, и чем более высокое положение занимал чиновник, тем тише он говорил. Его непосредственной аудиторией становился не многочисленный «народ», а ближайшие подчиненные. Однако для создания нарождающейся нации были абсолютно необходимы площадки, где могла бы осуществляться коммуникация власти с народом — они давали возможность испытывать чувство единения между всеми подданными императора Мэйдзи.

В 1873 году было обнародовано правительственное распоряжение о создании первого публичного сада на токийском холме Уэно. Сад открыли в 1876 году, он предназначался для самой широкой публики.

Выбор места для устройства сада оказался обусловлен самыми серьезными символическими соображениями. В Уэно располагался огромный буддийский храм Канъэйдзи, в котором находились усыпальницы сёгунов Токугава. После падения сёгуната его стали винить за то, что практиковавшаяся им политика изоляционизма привела к отсталости Японии. Публичный сад ассоциировался с «прогрессом», и его вызывающее расположение впритык к усыпальницам прежних властителей свидетельствовало о победе над косностью и ретроградством.

Другим важным соображением в пользу Уэно стало то обстоятельство, что многочисленные сакуры, росшие на территории храмового комплекса, издавна привлекали к себе обитателей Эдо во время весеннего цветения (Ил. 10). В обычное время Канъэйдзи был закрыт для простолюдинов, но во время цветения сакуры его ворота распахивались. В правительственном распоряжении 1873 года говорилось: именно такие традиционно посещаемые места следует превратить в «публичные сады». В качестве рекомендуемых локаций назывались несколько буддийских храмов и синтоистских святилищ (последние к этому времени подверглись сильнейшему буддийскому влиянию



Ил. 12
Утагава Хиросигэ III. Торгово-промышленная выставка в парке Уэно

и в значительной степени ассоциировались с буддизмом). Прежде всего потому, что буддизм в это время стал синонимом отсталости Японии. Однако страна приступала к модернизации (вестернизации). Поэтому наднациональное буддийское пространство следовало преобразить в пространство, приспособленное для решения государственных (национальных) задач. Прежняя культура была сословной и закрытой, ее идеалом было следование дорогой предков, она не ставила перед собой задач по «развитию», но нынешней культуре предстояло стать открытой, динамичной и доступной для всех японцев. Публичный сад предоставлял прекрасные возможности для реализации этих целей.

О важности публичного сада Уэно в картине мира тогдашней Японии говорит следующий факт. На церемонию открытия сада в конном экипаже прибыл сам император Мэйдзи (Ил. 11). Источники сообщают, что «погода стояла ясная, народ клубился облаками». Появление императора перед своими многочисленными подданными было огромным новшеством. Раньше он постоянно пребывал в своем дворце и лицезреть его могли только самые приближенные придворные. В момент основания сад находился в управлении Министерства внутренних дел, но с 1886 года перешел в ведение императорского двора. Это означало, что сад Уэно получил статус главного сада страны.

Правительство было серьезно озабочено физической формой и состоянием здоровья японцев. Ни то, ни другое не считалось удовлетворительным, а стране для выполнения великих задач по превращению Японии в мировую державу были нужны крепкие люди. В правительственных документах подчеркивалось: прежние развлечения японцев имели интерьерный и пассивный характер (просмотр театральные представления, настольные игры, питье чая во время чайной церемонии или же саке в кабаке), что привело к физической слабости японцев [Оно, 2003, с. 16, 35]. Именно поэтому они неспособны конкурировать с европейцами в экономике и военном деле. В связи с этим государство прилагало огромные усилия для повышения двигательной активности японцев. Сам император Мэйдзи подал пример и занялся конной ездой, хотя прежние поведенческие каноны лишали императора функции движения. В 1884 году он присутствовал на открытии ипподрома, сооруженного рядом с холмом Уэно. Ипподром с его несущимися лошадьми (они были вывезены с Запада, ибо японские были слишком слабосильными) символизировал новую передовую страну с передовой армией и сильной кавалерией. Территория сада Уэно предоставляла прекрасные возможности для мотона, занятий физкультурой и спортом.

Традиционные сады тоже предназначались для охраны здоровья — «правильная» расстановка камней, «правильное» направление водных потоков были призваны обеспечить здоровье и долголетие, благополучие, защитить от вредоносных духов и флюидов. Но это касалось только хозяев сада. Защитная функция современных публичных садов распространялась уже на всех японцев, она обосновывалась с помощью языка передовой западной медицины, которая была убеждена в том, что двигательная активность и пре-

бывание на свежем воздухе сохраняют здоровье нации. На манер западных садов японские публичные сады стали называть «городскими легкими».

Помимо сохранения здоровья сад Уэно предназначался и для пропаганды тех ценностей, в которые верило новое государство. Одной из основных задач тогдашней Японии стало приобщение к научно-промышленным достижениям западной цивилизации. Саду надлежало стать символом прогресса.

21 августа 1877 года в парке Уэно открылась первая промышленная выставка (Ил. 12). На церемонии открытия присутствовал и сам Мэйдзи. Он зачитал указ, в котором знание уподоблялось солнцу, а мастерство — луне. Солнце и луна были привычными символами полноты бытия и могущества власти, с древности на парадных одеждах императора присутствовали изображения этих светил. Министр внутренних дел Окубо Тосимити (1830–1878) конкретизировал слова императора: он заявил, что выставка будет способствовать распространению передовых технологических знаний и послужит процветанию страны. Таким образом, сад превратился в место, где собирались толпы народа, перед которыми можно и нужно говорить громко.

По поводу открытия выставки правительство выпустило обращение: цель выставки — отнюдь не развлечение, а постижение законов производства и торговли [Сюнъя, 2001, с. 124]. В связи с этим никаких аттракционов для многочисленной публики предусмотрено не было. Зато в экспозиции были представлены тогдашние достижения передовой науки и техники: часы, промышленное оборудование, различные приборы.

Промышленные выставки проводились в Уэно еще два раза — в 1881 и 1890 годах. На выставке 1881 года изумленным посетителям продемонстрировали первую электрифицированную железную дорогу. Ее протяженность составляла всего 400 метров, но она явилась зримым показателем движения и прогресса, к которому стремилась страна. Выставку 1890 года приурочили к двум важным событиям: очередной годовщине восшествия мифического первоимператора Дзимму на трон и очередному цветению сакуры [Нихондзин, 1890, с. 12–13]. Таким образом, сад Уэно получал многомерность: в нем соединялись историко-государственные, человеческие и природные смыслы.

Сад Уэно «откликнулся» на самые значимые события в государственной жизни. Провозглашение Конституции (1889), победы в войнах с Китаем (1895) и Россией (1905) сопровождалось проводившимися там торжественными мероприятиями (митинги, шествия, выставки). Возле пруда Синобадзу организовали экспозицию оружия, захваченного в китайской войне. Этот пруд, первоначально устроенный при буддийском храме, был знаменит своими лотосами и мирными карпами. Теперь он превратился в арену для демонстрации воинского духа нации.

Традиционная японская архитектура была деревянной. Теперь настала очередь кирпича, символизировавшего прогресс. На территории сада Уэно возвели капитальные кирпичные строения: императорский музей (1882), императорскую академию наук (1882), токийскую музыкальную школу (1887), ассоциацию искусств (1888), токийскую художественную школу (1889), им-

ператорскую библиотеку (1906), токийский художественный музей (1926). В отличие от традиционного сада публичный сад Уэно устраивался не сразу, и список строящихся на его территории зданий был открытым. В саду проводилось множество выставок — промышленных, сельскохозяйственных, художественных. С течением времени он все больше терял свою оздоровительную (прогулочно-физкультурную) функцию, главной становилась функция просветительно-воспитательная, а зеленые насаждения оставались лишь приятным фоном, способствующим усвоению информации. Ее содержание определялось государством.

Новое садовое пространство стало структурироваться и при помощи памятников — явление ранее абсолютно неизвестное. При входе в парк возвышалась бронзовая статуя Сайго Такамори (1827–1877), признанного в декабре 1898 года образцовым воплощением японского самурайского духа. В 1912 году в парке установили и бронзовую конную статую принца Комацу-но Мия Акихито (1846–1903), известного своими военными свершениями. Государство «метило» садовое пространство самыми разными способами. С помощью этих меток оно воспитывало японцев в соответствии с важными для функционирования государства ценностями.

Идея традиционного сада заключалась в демонстрации двух фундаментальных начал — неизменности основ мироздания (камень и вода) и его изменчивости (растения). Каменные здания Уэно обладали имперской прочностью, их внутреннее наполнение (экспонаты) демонстрировало подвижность и подлежало постоянной ротации, реагируя на контролируемый государством событийный ряд. Камни традиционного сада были необработанными, каменные сооружения и бронзовые памятники Уэно были целиком произведением человеческих рук. Поэтому современное садовое пространство не столько моделировало природный порядок, сколько создавало порядок человеческий, интерпретируемый как государственный и имперский. Традиционное представление об отношениях человека с природой заключалось в том, что человек должен приспособливаться к ней. Однако теперь верх взяла западная идея о покорении человеком природы и пространства. Эта идея была выявлена в Уэно в полной мере.

Сад, который в японской культуре привычно ассоциировался с покоем, умиротворенностью, долгожительством, защитой от вредоносного и враждебного пространства, после революции Мэйдзи приобрел совсем другие функции. Его природа стала иной, она лишилась собственного независимого бытия и превратилась в декорацию. Теперь сад воплощал не основы мироздания, а государство и человека, являвшегося придатком государства. Это был не прежний закрытый для посторонних сад, это был сад отца нации — императора, в который он милостиво и гостеприимно приглашал своих «детей». Он призывал их приходить в сад целыми семьями, чтобы они напитались светом новой цивилизации. Сад Уэно представлял собой пространство, изоморфное пространству японской империи. В таком саду главным элементом оказывалась не собственно природа, а те знаковые сооружения, которые обрамлялись зелеными насаждениями.

Заключение

Японские сады прошли длинный путь эволюционных преобразований. В своих истоках смысл садового «искусства» заключался в том, чтобы создать для хозяина сада такое пространство, которое было бы защищено от проникновения туда вредоносных духов. Эта задача решалась прежде всего с помощью понятийного аппарата китайской геомантии. Руководствуясь этими представлениями, камни, ручьи и пруды располагали в соответствии с жесткими правилами. Только такой сад мог служить надежным оберегом. В саду могли быть установлены и камни, имеющие буддийские названия. Их созерцание должно было обеспечить исполнение молитв. Принципиальной особенностью таких садов является их закрытость для посторонних лиц. Это свойство сохраняется и в обширных княжеских садах эпохи Токугава. Однако если сады более раннего времени предназначались не для прогулок, а для созерцания, то княжеские сады предполагали двигательную активность. В таких садах моделировались знаменитые пейзажи, которые открывались зрителю по мере следования по определенному маршруту и должны были вызвать поэтические ассоциации. Такие сады, безусловно, обладали и эстетической функцией.

Сады, предназначенные для широкой публики, появляются только после революции Мэйдзи. В это время ставится задача по созданию единой японской нации и современного государства. В решении этой задачи значительную роль играли публичные сады. Это было пространство, в котором перемешивались и общались все японцы вне зависимости от их социального положения, возраста, пола, места рождения. Кроме того, там в концентрированной форме были явлены государственные идеалы того времени. Публичные сады предназначались для возвращения физически здоровых японцев, которые разделяли бы идеи прогресса и верноподданничества.

Библиография

- Главева, Д. Г. (2003).** *Традиционная японская культура. Специфика мировосприятия.* М.: Наука.
- Главева, Д. Г. (2009).** *Японский сад. Искусство единения с природой и с самим собой // Человек и культура Востока. Исследования и переводы / сост. и отв. ред. В. Б. Виноградская.* М.: ИДВ РАН. С. 61–78.
- Кайбара, Э. и Нисикава, Д. (2017).** *Поучение в радости. Мешок премудростей горожанину в помощь / пер. А. Н. Мещерякова.* СПб.: Гиперион.
- Канэко, Х. (ред.) (2002).** *Кодай тэйэн-но сисо. Синсэн сэкай-э-но докэй (Идеология древнего сада. Ностальгия по миру даосских бессмертных).* Токио: Кадокава.
- (1995)** *Кокинвакасю. Собрание старых и новых песен Японии / пер. А. Долина.* М.: Радуга.
- Малинина, Е. Е. (2010).** *Духовно-эстетический феномен «сухого» каменного сада в пространстве буддийского храма // Япония-2010. Ежегодник.* М.: АИРО–XXI. С. 178–191.
- Малинина, Е. Е. (2022).** *Символизм и метафора в эстетике прихрамовых садов Кобори Энсю // Вестник НГУ. Серия: история, филология.* Т. 21, № 10. С. 102–109.
- Мещеряков, А. (2022).** *Япония. В погоне за ветром столетий.* М.: Лингвистика.
- Мостовой, С. А. (2015).** *Сады новой и старой столиц в период модернизации Японии конца XIX — начала XX в. // Россия и АТР.* № 4. С. 196–211.
- Николаева, Н. С. (1975).** *Японские сады.* М.: Изобразительное искусство.
- Сакутэйки / Кодай тусэй гэйдзюцу рон.* Токио: Иванами. С. 223–247.
- (1890).** *Нихондзин.* № 44.
- Оно, Р. (2003).** *Козэн-но тандзё.* Токио: Ёсикава кобункан.
- (2005)** *Поэтическая антология «Кокинсю» / пер. И. А. Борониной.* М.: ИМЛИ РАН.
- Уэхара, К. (ред.) (1972).** *Сансуй нараби-ни якэй дзу, Сакутэйки.* Токио: Касима сётэн.
- Сюнъя, Ё. (2001).** *Хакуранкай-но сэйдзигаку (Политическая подоплека выставок).* Токио: Тюо коронся.
- Торопыгина, М. В. (2017).** *Янагисава Ёсиясу и его «Записи о саде Рикугиэн» («Рикугиэнки»)* // Осмысление природы в японской культуре / отв. ред. А. Н. Мещеряков. М.: Дело. С. 115–166.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Сад камней Рёандзи. Из книги «Мияко ринсэн мэйсё дзуэ». 1799
- Ил. 2.** Аристократ с веранды своего дома обозревает сад. Из книги «Мияко ринсэн мэйсё дзуэ». 1799
- Ил. 3.** Сад четырех времен года. Фрагмент рукописного свитка «Урасима Таро». Предположительно рубеж XVI–XVII вв.
- Ил. 4.** Сад Рикугиэн (Токио). Пруд и остров. Фото М. В. Торопыгиной
- Ил. 5.** Сад Рикугиэн (Токио). Фото М. В. Торопыгиной
- Ил. 6.** Сад Рикугиэн (Токио). Фото М. В. Торопыгиной
- Ил. 7.** Сад Рикугиэн (Токио). Фото М. В. Торопыгиной
- Ил. 8.** Сад Рикугиэн (Токио). Светильник. Фото М. В. Торопыгиной
- Ил. 9.** Сад Рикугиэн (Токио). Фото М. В. Торопыгиной
- Ил. 10.** Тоёхара Тиканобу. Император Мэйдзи любит цветением сакуры в парке Уэно. 1888
- Ил. 11.** Утагава Хиросигэ III. Император Мэйдзи вместе с семьей на прогулке в парке Уэно. 1881
- Ил. 12.** Утагава Хиросигэ III. Торгово-промышленная выставка в парке Уэно

References

- Glaveva, Diana (2003).** *Tradicionnaya yaponskaya kultura. Specifika mirovospriyatiya* [Traditional Japanese culture. Specificity of worldview]. Moscow: Nauka. [In Russ.]
- Glaveva, Diana (2009).** *Yaponskij sad. Iskusstvo edineniya s prirodoj i s samim soboj* [Japanese garden. The art of unity with nature and with oneself] // *Chelovek i kultura Vostoka. Issledovaniya i perevody.* / Edited by V. B. Vinogradskaya. Moscow: IDV RAN. Pp. 61–78. [In Russ.]
- Kaibara, Ekken & Nishikawa, Joken (2017).** *Pouchenie v radosti. Meshok premudrostej gorozhaninu v pomosh* [Teaching on Joy. Townspeople’s Sack of Wisdom] / Translated by A. N. Meshcheryakov. Saint Petersburg: Giperion. [In Russ.]
- Kaneko, Hiroyuki (ed.) (2002).** *Kodai teien no shisō: shinsen sekai e no dōkei.* Tokyo: Kadokawa.
- (1995).** *Kokinvakasyu. Sobranie staryh i novyh pesen Yaponii* [Kokin Wakashu. Collection of old and new songs of Japan] / Translated by A. Dolin. Moscow: Raduga. [In Russ.]
- Malinina, Elizaveta (2010).** *Duhovno-esteticheskij fenomen “suhogo” kamennogo sada v prostranstve buddijskogo hrma* [Spiritual-aesthetic phenomenon of “dry” stone garden in the pro-space of the Buddhist temple] // *Yaponiya 2010. Ezhegodnik.* Moscow: AIRO–HHL. Pp. 178–191. [In Russ.]
- Malinina, Elizaveta (2022).** *Simvolizm i metafora v estetike prihramovyh sadov Kobori Enshū* [Symbolism and metaphor in the aesthetics of Kobori Enshū temple gardens] // *Vestnik NGU. Seriya: istoriya, filologiya.* Vol. 21, № 10. Pp. 102–109. [In Russ.]
- Meshcheryakov, Alexander (2022).** *Yaponiya. V pogone za vetroom stoletij* [Japan. Chasing the wind of centuries]. Moscow: Lingvistika. [In Russ.]
- Mostovoj, Sergei (2015).** *Sady novoj i staroj stolic v period modernizacii Yaponii konca XIX — nachala XX v.* [Gardens of the new and old capitals in the period of modernization of Japan in the late XIX — early XX century] // *Rossiya i ATP.* № 4. Pp. 196–211. [In Russ.]
- Nihonjin (1890).** № 44.
- Nikolaeva, Natalia (1975).** *Yaponskie sady* [Japanese gardens]. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo. [In Russ.]
- Ono, R. (2003).** *Koen no tanjo.* Tokyo: Yoshikawa Kōbunkan.
- (2005)** *Poeticheskaya antologiya “Kokinshu”* [Poetic anthology “Kokinshu”] / Translated by I. A. Boronina. Moscow: IMLI RAN. [In Russ.]
- Sakuteiki / Kodai chusei geijutsuron.* Tokyo: Iwanami. Pp. 223–247.
- Shunya, Yoshimi (2001).** *Hakurankai no seijigaku.* Tokyo: Chuo koronsha.
- Toropygina, Maria (2017).** *Yanagisawa Yoshiyasu i ego “Zapisi o sade Rikugien” (“Rikugienki”)* [Yanagisawa Yoshiyasu and his “Records of Rikugien Garden” (“Rikugienki”)] // *Osmyslenie prirody v yaponskoj kulture* / Edited by A. N. Meshcheryakov. Moscow: Delo. Pp. 115–166. [In Russ.]
- Uehara, Keiji (1972).** *Sansui narabini yakeizu, Sakuteiki.* Tokyo: Kajima Shoten.

"gallerie des modes et des costumes français..."

К ИСТОЧНИКАМ ТВОРЧЕСТВА К.А.СОМОВА

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-2-60-83

Аннотация

Статья посвящена творчеству К. А. Сомова и практике использования им в своем творчестве памятников искусства прошлого, в частности, знаменитой французской серии костюмных гравюр "Gallerie des modes et des costumes français dessinés d'après nature..." 1778–1787 годов, в которую входили изображения не только различных костюмов и причесок, но и бытовых сцен. Гравюры серии никогда прежде не рассматривались в качестве источника станковых и прикладных работ мастера, включая книжные и журнальные виньетки. Автор приводит примеры и доказательства хорошего знакомства художника с увражем. Сопоставление офортов серии с графическими и живописными произведениями Сомова разных лет наглядно демонстрирует различные виды и формы заимствований из искусства XVIII века: от отдельных тем и сюжетов до конкретных мотивов и композиций; от фигур, их поз и ракурсов до деталей костюмов и причесок и проч. Жанр костюмной гравюры подразумевал работу с натуры, широкий круг тем, занятные сюжеты и пространственные надписи. Все это делало увраж ценнейшим источником по французскому XVIII столетию и создавало возможность разнообразных интерпретаций старинных листов художником начала XX века. Большинство из них было суммировано в его многолетней работе над т.н. «Книгой Маркизы». Таким образом, оригинальность творческих замыслов Сомова, его неистощимая фантазия в передаче любимой эпохи в значительной мере опираются на составленный французскими граверами и рисовальщиками второй половины XVIII века свод изображений «Галереи мод и костюма»...

Ключевые слова: заимствования в искусстве, К. А. Сомов, «Галерея мод...», «Книга Маркизы», малые формы искусства, гравюра XVIII века, костюм, прическа

JULIA B. DEMIDENKO

Independent researcher, member of the International Council of Museums (ICOM), member of the St. Petersburg Union of Artists
jdemidenko@mail.ru

Для цитирования: Демиденко Ю. Б. "Gallerie des modes et des costumes français..." К источникам творчества К. А. Сомова // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 2 (2). С. 60–83

"gallerie des modes et des costumes français..."
to the sources of
konstantin somov's art

Abstract

The article is devoted to the art of Konstantin Somov and his practice of using art works of the past, in particular, the famous French engraved series of costume engravings "Gallerie des modes et des costumes français dessinés d'après nature..." of 1778–1787, which included images not only various costumes and hairstyles, but also everyday scenes. The engravings of the series have never before been considered as a source of easel and applied works by the master, including his book and magazine vignettes. The author gives examples and evidence of the artist's good acquaintance with the ouvrage. A comparison of the series' etchings and Somov's graphic and pictorial works of different years provides examples of various types and forms of borrowing from the art of the 18th century by the artist of the turn of the 19th-20th centuries: from individual themes and plots to specific motifs and compositions; from figures, their poses and angles to details of costumes and hairstyles, and so on. The genre of costume engraving meant working from life, a wide range of topics, interesting plots and lengthy inscriptions. All this made ouvrage a most valuable source on the French 18th century and created the possibility of various interpretations of old sheets by an artist of the early 20th century. Most of them were summarized in his many years of work on the so-called "Le Livre de la Marquise". Thus, the originality of Somov's creative ideas, his inexhaustible imagination in conveying his favorite era was largely based on a collection of images of the "Fashion and Costume Gallery" compiled by French engravers and artists of the second half of the 18th century...

Keywords: sources and borrowings in art, Somov, "Fashion Gallery...", "Le Livre de la Marquise", small forms of art, 18th century engraving, costume, headdress

...Зачем с таким злорадством
 Спешишь ты развенчать волшебную мечту...
 Вяч. Иванов

Поиск источников творчества большого мастера — увлекательное занятие, напоминающее азартную охоту и мелкое рукоделие одновременно. Особенно если этот мастер — культовый художник рубежа XIX–XX веков, интерес к произведениям которого не ослабевает со временем, а даже, напротив, растет благодаря последним публикациям и выставкам.

О близости искусства К. А. Сомова мастерам прошлого разных времен и разных национальных школ писали уже современники художника А. Н. Бенуа [Бенуа, 1899], М. А. Кузмин [Кузмин, 1916], Ст. Яремич [Яремич, 1911], О. Би [Bié, 1907] и др. В числе художников, повлиявших на темы, мотивы и композиции работ Сомова, называли малых голландцев, французских художников XVIII столетия Н. Ланкре, Ф. Буше, О. Фрагонара; немца Д. Ходовецкого; русских мастеров XIX столетия П. А. Федотова и А. Г. Венецианова и др. Уже в советские годы тот же ряд мастеров упоминали Д. В. Сарабьянов [Сарабьянов, 1998] и Е. В. Журавлева [Журавлева, 1980]. Поисками прототипов мотивов, сюжетов и даже конкретных композиций художника в наши дни занимаются разные исследователи, в частности, посвятившие себя исследованию творчества Сомова А. Е. Завьялова [Завьялова, 2017] и П. С. Голубев [Голубев, 2019; Константин Сомов, 2017, вст. ст.].

Однако длинный перечень имен и конкретных работ, в которых вот уже более ста лет ищут и с успехом отыскивают истоки творчества Сомова, можно дополнить, опираясь не только на произведения «большого» искусства, преимущественно старую живопись или же графику его современников, но и на его малые формы, в первую очередь прикладные виды творчества, идет ли речь о декоративно-прикладном искусстве или же о прикладной графике. Более того, сто́ит, вероятно, говорить о широком привлечении целого комплекса разнородных источников, объединенных главным образом эпохой — периодом с конца XVII и до 1830-х годов, знатоком которой выступал художник, и подразумевающих также обращение к отдельным литературным и театральным аллюзиям и даже скрытым и явным цитатам. Иными словами, обращение к творчеству мастеров-пассеистов требует обширного культурологического исследования эпохи, ставшей объектом их художественной рефлексии.

Приведем лишь несколько примеров. Составленный А. Е. Завьяловой ряд источников для акварели Сомова «Морское царство» 1900 года, не сохранившейся и известной лишь по публикациям [Завьялова, 2017, с. 72–73], можно дополнить фарфоровой табакеркой «в манере раковины», выпускавшейся в ранние годы Им-

ператорского фарфорового завода по зарубежному образцу. Табакерки на морскую тему (с крышкой, украшенной разнообразными по форме и цвету морскими раковинами) впервые придумал мастер Джузеппе Гриччи для фарфоровой мануфактуры в Капо ди Монте близ Неаполя. Основанная на год раньше, чем Императорский завод в Петербурге, она справедливо считалась его успешным конкурентом. Оригинальные табакерки Капо ди Монте широко расходились по Европе и известны сегодня по многим собраниям. Копии табакерок Гриччи выпускались в елизаветинское царствование на Императорском фарфоровом заводе в Петербурге. Основание распознать в табакерке один из источников декоративного мотива Сомова дает не только близость самого мотива, но и ясное представление о хорошем знакомстве художника с безделушкой, входившей в экспозицию Императорского Эрмитажа. Оправленная в золото фарфоровая табакерка ИФЗ экспонировалась в Галерее драгоценностей музея, в залах которого Сомов с юных лет проводил немало времени. В 1902 году именно Сомову было поручено графическое оформление статьи о Галерее драгоценностей для «Художественных сокровищ России».

Композиция созданного художником экслибриса родной сестры А. П. Остроумовой-Лебедевой — С. П. Зенгер («Из книг Софии Зенгер») — восходит к известным французским бронзовым часам XIX века, которые изображают молодую даму в ампирическом платье за чтением на кушетке — точно так, как на рисунке Сомова. Французская бронза встречалась по всей Европе, в России так же часто, как и в самой Франции, так что возможностей не просто видеть, но и буквально копировать композицию бронзовых часов у Сомова было предостаточно. Иными словами, близость мотивов и даже композиций с определенностью указывает на источники, которыми пользовался художник, лишь в тех случаях, когда есть ясное понимание, где и насколько подробно он мог с ними познакомиться, мог ли иметь их под рукой, выполнить копии. При этом использование различных источников в искусстве может носить разный характер — заимствоваться могут как общая идея, темы, мотивы и сюжет, так и композиция, мелкие детали.

Говоря в целом о знаменитом ретроспективизме «Мира искусства», многие исследователи сходятся в том, что «...почти невозможно установить конкретно вдохновившие их эстетические прототипы; можно, скорее, говорить об общем впечатлении...» [Неклюдова, 1991, с. 110]. Между тем в случае с Сомовым и его творчеством существует источник, на протяжении десятилетий служивший как вдохновителем идей, мотивов и сюжетов, так и претендующий на роль именно прототипа, образца для целого ряда произведений этого «ювелира стиля», как его именовали современники. Этот источник относится к области прикладной графики, представляя известный костюмный узор. Ранее он не привлекался к разговору об искусстве Сомова. Сравнительно недавно в многочисленных исследованиях, посвященных изразцам и вышивкам, живописи Сезанна, творчеству символистов и «Мира искусства», была обозначена особая роль разновременных эстампов в формировании словаря различных видов искусства — «большого» и «малого»,

высокопрофессионального и профанного. Гравюры и литографии издавна сопровождалась словом — анализ надписей на них, их смысл и подтексты, даже содержащиеся в них ошибки дают немало информации для интерпретации не только первоисточника, но и произведений, вдохновленных им.

В 1778–1787 годах, в царствование Людовика XIV и Марии-Антуанетты, в Париже под названием “Gallerie des modes et des costumes français...” («Галерея французских мод и костюмов...») выходила большая серия гравюр с изображением разнообразных костюмов. Изданию посвящено немало исследований, и тем не менее точный состав увража и достоверное число входящих в него листов неизвестны, поскольку ни одно частное или государственное, музейное или библиотечное собрание не обладает полным комплектом гравюр. В 1911–1914 годах усилиями Поля Карну и Эмиля Леви был выпущен репринт издания в нескольких номерах, насчитывавший 325 иллюстраций, снабженных комментариями-выдержками из источников XVIII века. Исследователи полагают, что общее число гравюр должно быть около 400. Это означает существование более 70 отдельных выпусков.

Листы выходили отдельными выпусками по шесть офортов с неизвестной периодичностью и продавались как тетрадками, так и листами; как раскрашенными, так и черно-белыми. Подсчет точного количества гравюр затруднен тем, что выпуски не сопровождалась точными перечнями сюжетов, а кроме того, только часть листов нумеровалась. Полное название издания появилось в 1779 году на специально гравированном титульном листе: “Gallerie des modes et des costumes français dessinés d’après nature, Gravés par le plus Célèbres Artistes en ce genre, et colorés avec le plus grand soin par Madame Le Beau. Ouvrage commence en l’année 1778. A Paris, chez le Srs Esnauts et Rapilly rue St. Jacques à la Ville de coutances. Avec priv. Du Roi”. Жак Эсно и Мишель Рапильи были известными в ту пору издателями, печатниками и торговцами печатной продукцией. Неслучайно их мастерская располагалась на парижской улице Сен-Жак, традиционно объединявшей людей этих профессий. Они издавали всё: от карт Франции и Парижа, видов городов и портретов короля до Декларации прав человека и гражданина.

Их продукция включала также и гравюры с модными прическами и туалетами (вероятно, первоначально они играли роль образцов для портных и парикмахеров). Однако рассматриваемая серия, представлявшая самый масштабный издательский проект Эсно и Рапильи, значительно отличалась от подобных модных картинок, лишь в отдельных случаях пересекаясь с ними. В подробном титуле серии важно указание на то, что рисунки делались с натуры. Таким образом, перед нами не журнал и не гравюры мод, как их иногда называют, но «костюмные» гравюры — особый жанр, популярный в XVII–XVIII столетиях. Специфика его заключается в том, что рисунок изображает не предполагаемый костюм, его условный проект или же рекомендацию, что носить, а костюм, уже увиденный в жизни (нередко ретроспективный), и часто включает не одни только королевские или придворные наряды, но и костюмы военных и камеристок, обычных горожан и т.п. Недаром в подписях к листам, изданным в конце 1770-х, можно было

встретить такую: “Manteau à l’Italienne. Cette mode avoit prise en France vers le milieu du règne de Louis XIV et a duré jusqu’en 1745 avec quelques variations...” («Пальто в итальянском стиле. Эта мода зародилась во Франции примерно в середине правления Людовика XIV и просуществовала до 1745 года с некоторыми вариациями...»)¹. «Костюмная» гравюра часто включала те или иные незатейливые сюжеты: прогулка или игра с собачкой, музицирование, общение с парикмахером и т.д. Она в значительной степени удовлетворяла этнографический интерес (ответ на вопрос — что носят или носили в данное время в данной стране), а также эксплуатировала любовь публики к разглядыванию картинок. Отсюда появление в увраже исторических персонажей и сценических деятелей, а также множества деталей, напрямую с костюмом никак не связанных. Собственно, именно такого рода гравюры повлияли впоследствии на жанр модной картинки, сделав его более живым и раскрепощенным, добавив в изображение платья сюжет, а порой и интригу.

Издание не имело определенной программы, ориентируясь, скорее, на вкусы и потребности публики. Наряду с бытовыми зарисовками в нем встречались изображения театральных героев в соответствующих образах или целые серии причесок, ранее уже рисованных и гравированных в других сюитах; или даже изображение Вольтера и русской императрицы. Сами рисунки выполняли известные иллюстраторы той поры: Клод Луи Десре, Пьер Тома Леклер, Франсуа Ватто (Ватто из Лилля) и Огюстен де Сент-Обен. Рисовальщики «Галереи мод» последовательно сменяли друг друга. Их же описывали на медные доски крупные граверы того времени: Этьен Клод Вуазар, Клод Фердинанд Гайяр, Дюамель, Пьер Адриен Лебо, Никола Дюпен-младший, Жак Леруа, Шарль Эммануэль Пата и др. Некоторые, например, Жан-Батист Мартен, выступали одновременно и как рисовальщики, и как граверы.

Мастерство граверов и рисовальщиков, сам жанр костюмной гравюры, опиравшейся на рисованные с натуры сценки из жизни, занимательные и познавательные подписи, сделали эту серию великолепным источником не только по костюму, но шире — французскому быту XVIII столетия. Неудивительно, что к листам «Галереи» обратился такой художник, как Сомов, избравший XVIII век если не своим идеалом, то неиссякаемым источником художественной рефлексии.

Французские гравюры «Галереи мод» послужили созданию как станковых живописных работ Сомова, так и его журнальной графики, а в особенности знаменитой «Книги Маркизы», ставшей итогом всего творчества художника дореволюционного периода и обозначившей главные темы его искусства вообще. В «Маркизе», как ее обычно называют, нашли отражение все волновавшие его сюжеты, с небольшими вариациями интерпретированы композиции его важнейших станковых произведений. Работа над книгой заняла всю жизнь мастера. Ее темы впервые появились в творчестве Сомова в конце

1 Так подписан лист № 125 серии (гравюра Ж. Пелесье по рис. П. Т. Леклера).



Ил. 1
К. А. Сомов. Как одевались
в старину. 1903. Б., акварель,
белила, тушь, перо, граф.
кар. ГМИИ им. А. С. Пушкина



Ил. 2
Б/а. Петиметр в греческом
каре... Фрагмент листа из
"Gallerie des modes et des
costumes français". Б/д.
Офорт, резец. Национальная
библиотека Франции

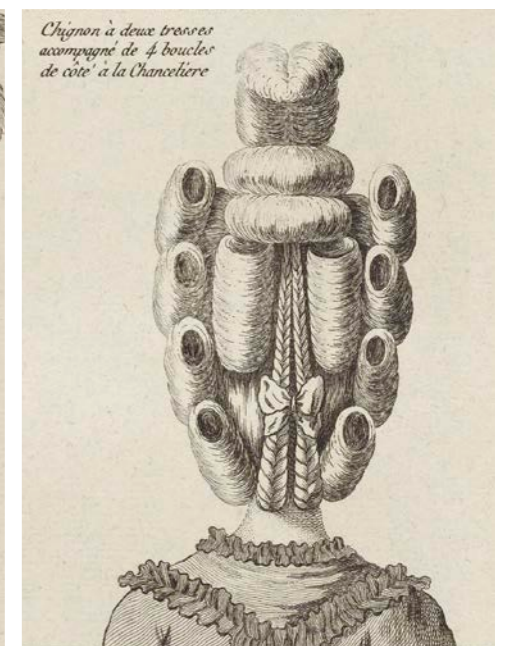


Ил. 3
К. А. Сомов. Прически. Виньетка
к «Книге Маркизы». 1918.
Цинкография. Частное собрание

Ил. 4
Б/а. Прическа «Флора».
Фрагмент листа из "Gallerie des
modes et des costumes français".
Б/д. Офорт, резец. Национальная
библиотека Франции



Ил. 5
Б/а. Шиньон с четырьмя косами
и четырьмя буклями а-ля
Канцеляри. Фрагмент листа
из "Gallerie des modes et des
costumes français". Б/д. Офорт,
резец. Национальная библиотека
Франции



1890-х, книжные решения были опробованы в изданиях "Das Lustwäldchen. Galante Gedichte aus der deutschen Barockzeit" (1907) и "Das Lesebuch der Marquise. Ein Rokokobuch" (1908), составленных Францем Бляем и изданных в Мюнхене Хансом фон Вебером. С тех пор Сомов неустанно работал над собственным вариантом антологии на ту же тему (эпоха барокко и рококо, галантная культура), выступая и как художник, и как составитель текстовой части. Попытки издать ее в Петербурге в 1915 и в 1916 годах не увенчались успехом, но книга вышла в 1918 году в издательстве Товарищества «Голик и Вильборг» под названием "Le Livre de la Marquise" в двух вариантах: с указанием места издания "St. Pétersbourg" и мнимым — "Venise". В последнем с эротическими картинками и виньетками, число которых увеличилось, соседствовали откровенно порнографические иллюстрации. Иным было и содержание: библиография пополнилась на шесть номеров и стала составлять 37 наименований, а в оглавление добавились еще 23 отрывка. Однако и издание 1918 года, которое современники находили «лучшим из изданных... в России произведений полиграфического искусства» [Сидоров, 1923, с. 33], имело свое продолжение. В Германии в 1920-е в разных издательствах выпускались повторы "Das Lesebuch der Marquise" (часто без указания года). Сам Сомов в более поздние годы искал издателей на «Маркизу» в США и во Франции — мысль об издании расширенного и улучшенного варианта книги не оставляла его до самой смерти в 1939 году.

Многочисленные повторы одних и тех же композиций в творчестве Сомова не успевают наскучить. Исследователи в один голос подчеркивают, что костюмы героев, особенности внешности или антураж художник мог разнообразить до бесконечности, проявляя чудеса своей богатой и прихотливой фантазии. Однако эта фантазия определялась хорошим знакомством с историческим материалом.

При сопоставлении работ Сомова с отдельными листами увража очевидно, что художник рубежа XIX–XX веков на разных этапах своего творчества регулярно обращался к этому памятнику эпохи рококо, именно из него заимствуя в первую очередь конкретные прически и платье, разнообразные детали, любовь к которым отличала Сомова-художника. В конце концов именно прическа и костюм в его работах создавали образ легкомысленного XVIII столетия, полного мишурного блеска. Приведу лишь несколько примеров.

Прическам своих персонажей Сомов уделял особенное внимание — по тщательности рисунка и прорисовке деталей они могут считаться чуть ли не пособием по парикмахерскому делу в XVIII столетии. Подобная точность в передаче головных «уборок» XVIII века стала возможной именно благодаря использованию художником гравированных листов с прическами (на них заметно стремление воспроизвести в подробностях все самые мелкие детали). Эти листы во множестве публиковались в эпоху, когда мода на платье менялась куда медленнее, чем мода на локоны, букли, чепцы и шляпы. Именно прическам, причём более ранних лет, в частности, 1776 года, были посвящены самые первые выпуски «Галереи мод». В силу того, что эти изо-

бражения перегазировывались из выходивших в прежние годы альманахов, листы увража с изображениями причесок выходили без указания авторов, но с отсылкой к году, на который приходились те или иные прически.

Прическа кавалера на акварели «Как одевались в старину» (Ил. 1) скопирована с изображения «птиметра в греческом каре» одного из таких выпусков «Галереи» (Ил. 2), а многосложный чепец престарелой кокетки напоминает чепцы «Подъем королевы» и «Купальщица» из листов того же сборника. Свои прототипы имеют и костюмы героев, точнее, их детали. При этом особенности костюма мужского персонажа Сомов заострил до карикатуры, изобразив и слишком высокие «женские» красные каблуки башмаков, и чересчур короткий камзол, и чрезмерно широкую полосу драгоценного шитья на кафтане.

Одновременно виртуозный график начала XX века превращает конкретную прическу в декоративный мотив, многократно встречающийся в его прикладной графике. Знаменитая виньетка «Прически» встречается в «Книге Маркизы» несколько раз. Все три женские головки в ней скопированы с небольшими изменениями из «причесочных» гравюр «Галереи»: это «Прическа Флора», «Шиньон с четырьмя косами и четырьмя буклями а-ля Канчеляри», «Одно вместо другого» (Ил. 3, 4, 5). В качестве виньеток Сомов не раз использовал и отдельные изображения тех же головок.

Заслуживает внимания и решение титульного листа издания: в нижней его части в цветочную гирлянду вплетено изображение дамской головки в характерной для XVIII столетия т.н. «пудреной» прическе. Именно этот декоративный мотив, трансформированный в духе нового времени, стал одним из излюбленных в декоративной графике Сомова, служившей украшением книг и журналов.

Иллюстрация «Любовные объятия», присутствующая во всех изданиях «Маркизы», имеет прототипом голову дамы в «чепце неглиже и фишу». Сомов не забыл изобразить также и косынку-фишу, имеющуюся в оригинале, и даже ручку героини занял, хотя и не письмом, но записной книжкой, повторяя, таким образом, не только внешний вид дамы, но и изобразительный мотив целиком (Ил. 6, 7).

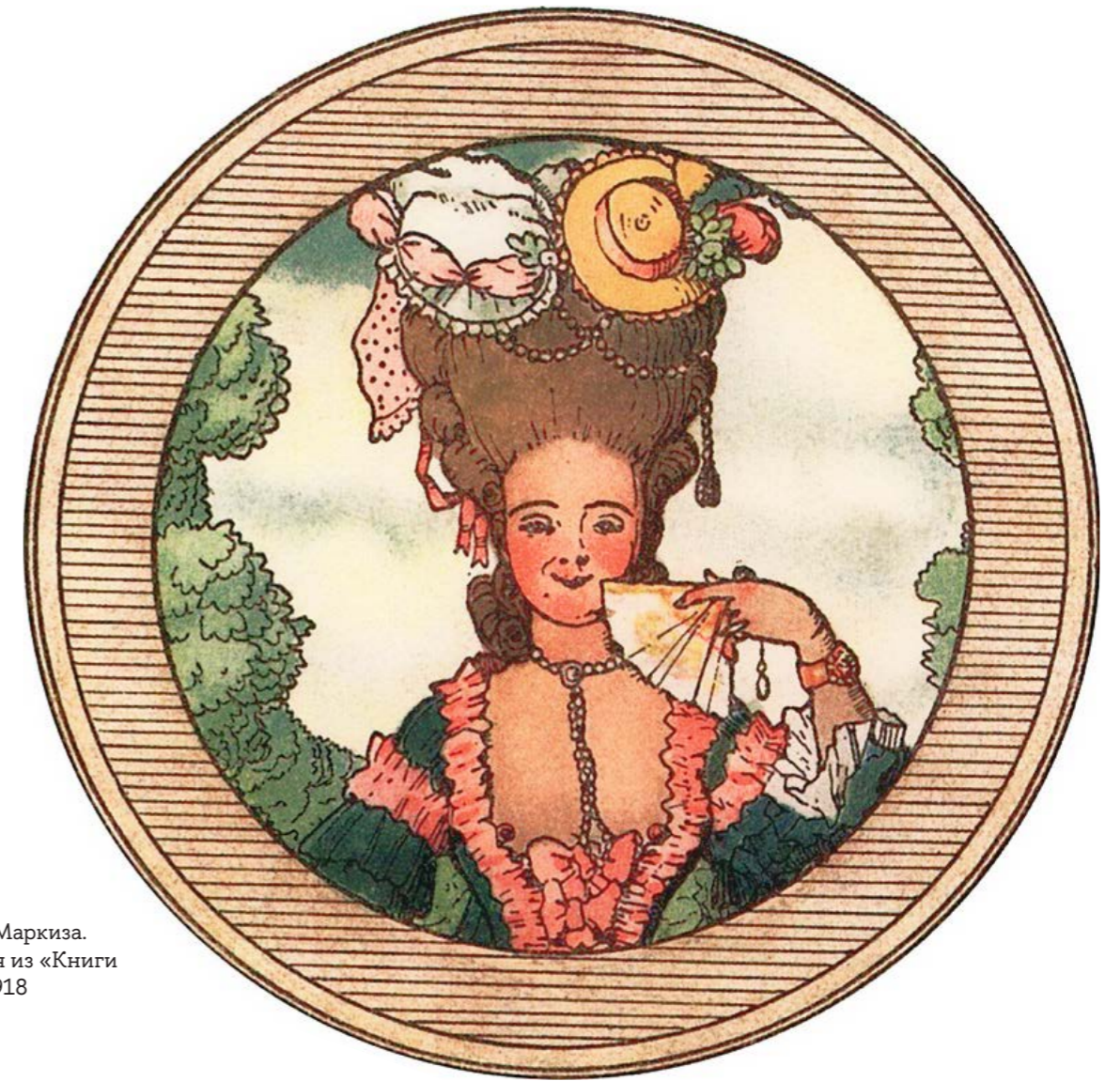
Иллюстрация «Малая нужда» Сомова сделана под заметным впечатлением от гравюры с изображением «птиметра в швейцарской шляпе с очень маленьким кошельком» и листа «Фрак по-польски с английским треугольником на талии». Мужские фигуры во всех случаях показаны со спины, в характерных позах с расставленными ногами.

Интересен пример с иллюстрацией «Маркиза». Та же головка повторена Сомовым в «неприличной» иллюстрации «Маленький амур» для т.н. «венецианского» издания «Книги Маркизы» 1918 года. Это занятное, по-настоящему остроумное изображение дамы в пудреной прическе и сразу с двумя головными уборами на голове: чепчиком и небольшой соломенной шляпкой. Однако остроумным в этой ситуации оказался не Сомов, а безымянный парижский куафер 1776 года, творение которого запечатлели художник и гравёр «Галереи мод». Гравюра так и называлась — "Bonnet au Chapeau galant"



Ил. 6
К. А. Сомов. Отдых на прогулке.
1896. Бумага на картоне, акварель,
белила, бронз. краска. 74,6 × 55,2 см.
ГРМ

Ил. 7
Никола Дюпен-младший
по рис. Пьера Тома Леклера. Отдых
в Булонском лесу. Лист из "Galerie
des modes et des costumes français".
Б/д. Офорт, резец. Национальная
библиотека Франции



Ил. 8
К. А. Сомов. Маркиза.
Иллюстрация из «Книги
Маркизы». 1918

Ил. 9
Б/а. Чепец и изящная шляпа.
Фрагмент листа из "Galerie des
modes et des costumes français".
Б/д. Офорт, резец. Национальная
библиотека Франции



(«Чепец и изящная шляпа»). Сомов процитировал ее буквально, вплоть до мельчайших деталей, включая цветы и перья, кусок вуаля и ленты... (Ил. 8, 9). Надо полагать, что художника в этом листе привлекло не только курьезное, почти анекдотичное изображение дамы в двух шляпах одновременно, но и листок в руках героини, на котором отчетливо читается надпись "Tout peint l'amour Tout n'est qu'amour", так хорошо соответствовавшая духу всей книги Сомова. Надпись эта не что иное, как слова припева из комической оперы «Нимфы Дианы», поставленной в Париже в 1755 году. Этот припев, как и выдержки из либретто оперы, неоднократно воспроизводились в литературе, посвященной итальянскому и французскому театру², которую, несомненно, знал художник.

Иллюстрация «Камарго» из «Книги Маркизы» вызывает в памяти «Танцовщицу Камарго» Николы Ланкре (ГЭ), однако в гораздо большей степени — гравюру из увража работы Мартена по его же рисунку с изображением театрального костюма, озаглавленную «Галантная пейзажка» (Ил. 10, 11). Несомненно, в этом листе сказались и детские впечатления Сомова от балета «Камарго» на императорской сцене [Эрнст, 1919, с. 7], который был поставлен с учетом исторических реалий XVIII столетия, в том числе и характерной для той эпохи хореографии. Однако гравюра из «Галереи мод» служит для иллюстрации самым что ни на есть прямым образцом — здесь повторяются и жесты рук, и характерная позиция ног, и шнуровка корсажа, и маленькая шляпка, и гирлянда на шее; только расшитый фартук XVIII века заменяет лента. Эта гравюра входит в целую серию изображений театральных костюмов внутри «Галереи мод», в которых запечатлены не просто сами по себе сценические одеяния, но, что особенно важно в данном случае, характерные для французских балетов XVIII столетия положения рук и ног, описанные Пьером Рамо в "Le Maître à danser" (1725). Недаром гравюру Мартена в увраже сопровождает подпись: «Эта манера танца используется в балете из деревенской жизни и в других балетах такого типа». Подписи к гравюрам из «Галереи» — предмет особого разговора, подтверждающий, что роль и значение этих листов выходили далеко за рамки изображений мод и костюмов, а преследовали, скорее, цель занимательного и по возможности полного показа разных сторон городской жизни и рассказа о ней.

Театральными костюмами из «Галереи мод» Сомов руководствовался и при создании страничной иллюстрации «Бал-маскарад» (во всех изданиях книги) (Ил. 12). Это гравюры с подписями "Vêtement d'Idamé dans l'Orphelin de la Chine, donne par Sarrazin Costumier Ordinaire des Princes" и "Habit de Sultane qui sert à la Comédie Française dans les Pièces où il y a un rôle propre à ce Costume", отсылающие к ориентальным постановкам «Комеди Франсез» XVII–XVIII веков, в частности, к трагедии Вольтера «Китайский сирота» (1755), посвященной Чингисхану. Далекий от какой-либо правдоподобности восточный экзотизм во французской литературе и французском

² Сама пьеса приведена в 6 томе "Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien, depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769". Paris: Lacombe, 1769.

театре, а также в изобразительных искусствах той эпохи был неразрывно связан с представлениями о чувственности и галантности (показателен термин «галантная султанша», которым во французских пьесах обозначали обитательниц серала, заслуживших благоволение султана) [Bagouch, 2021, pp. 345, 359], что, очевидно, импонировало Сомову. Из первого листа Сомов заимствовал пояс с бахромой, сочетание широких шаровар с подобранной в виде фалд юбкой и полосатую ткань, считавшуюся во французском театре обязательной для восточных костюмов, а из второго — пудреную прическу с перьями и пряжку в виде полумесяца (Ил. 13).

В других случаях сомовские иллюстрации («гравюры», как называл их сам художник по аналогии с листами XVIII века), не совпадая в мелочах, обнаруживают тем не менее общее сходство с офортами из «Галереи», ясно указывая, что именно они послужили источником вдохновения для мастера. Мужская фигура на титульном листе «Книги Маркизы» (все издания) чрезвычайно похожа на кавалера в халате с рукавами-«пагодами». Композиция, изображающая даму с пажом на титульном листе к монографии А. Н. Бенуа «Царское Село...», ранее опубликованная в «Художественных сокровищах России», схожа с гравюрой «Дама с несущим шлейф ее платья молодым негром» из 19-го выпуска «Галереи», посвященного изображениям мод на 1776 год. А виньетка под названием «Нога Гимар», иллюстрация к стихотворению, посвященному знаменитой танцовщице XVIII столетия Мари-Мадлен Гимар, которая прославилась также и как куртизанка, непосредственно связана с такими же «игривыми» гравюрами увража: «Дама в платье-полонез из полосатой тафты, отделанном газом, поправляющая подвязку и позволяющая увидеть красивую ногу» или «Рассеянная».

Композиция «Туалет» из «Книги Маркизы» (сходный, но осовремененный сюжет и даже похожая композиция использованы Сомовым в обложке журнала «Парижанка») восходит не столько к рисунку О. Бердсли «Туалет Белинды» [Туйзюкова, 2014], сколько к первоначальным гравюрам из «Галереи мод». Первый лист служит источником сюжета, тем более что известные сегодня живописные произведения тех лет с изображением сцен «туалета», как правило, включают не парикмахера, а камеристку. Работы же Сомова вслед за листами Дюпена настаивают на представителе новой и модной профессии — парикмахере-мужчине, обслуживающем знатных дам и своим обликом напоминающем настоящего кавалера. Из второго листа заимствован задрапированный тканью туалетный столик. В той же гравированной серии находится и образец для фигуры пожилой дамы из этой же композиции. Ее «головная уборка», как это называли в России XVIII века, заимствована из листа № 17 французской серии — «вид пуга, покрытого прозрачной вуалью из газа».

Сразу несколько листов можно указать в качестве образцов мотива иллюстрации «Прогулка», опубликованной во всех изданиях «Книги Маркизы». В живописи XVIII столетия сюжет прогулки дамы с собачкой встречается нечасто, небольшие «комнатные» собачки больше присутствуют в интерьерах. В костюмной же гравюре — наоборот: в «Галерее мод» за



Ил. 10
К. А. Сомов. Камарго.
Иллюстрация
из «Книги Маркизы». 1918



Ил. 11
Жан-Батист Марген по собств.
рис. Галантная пейзажка. Б/д.
Лист из "Gallerie des modes et des
costumes français". Офорт, резец.
Национальная библиотека Франции



Ил. 12
К. А. Сомов. Бал-маскарад.
Иллюстрация
из «Книги Маркизы»



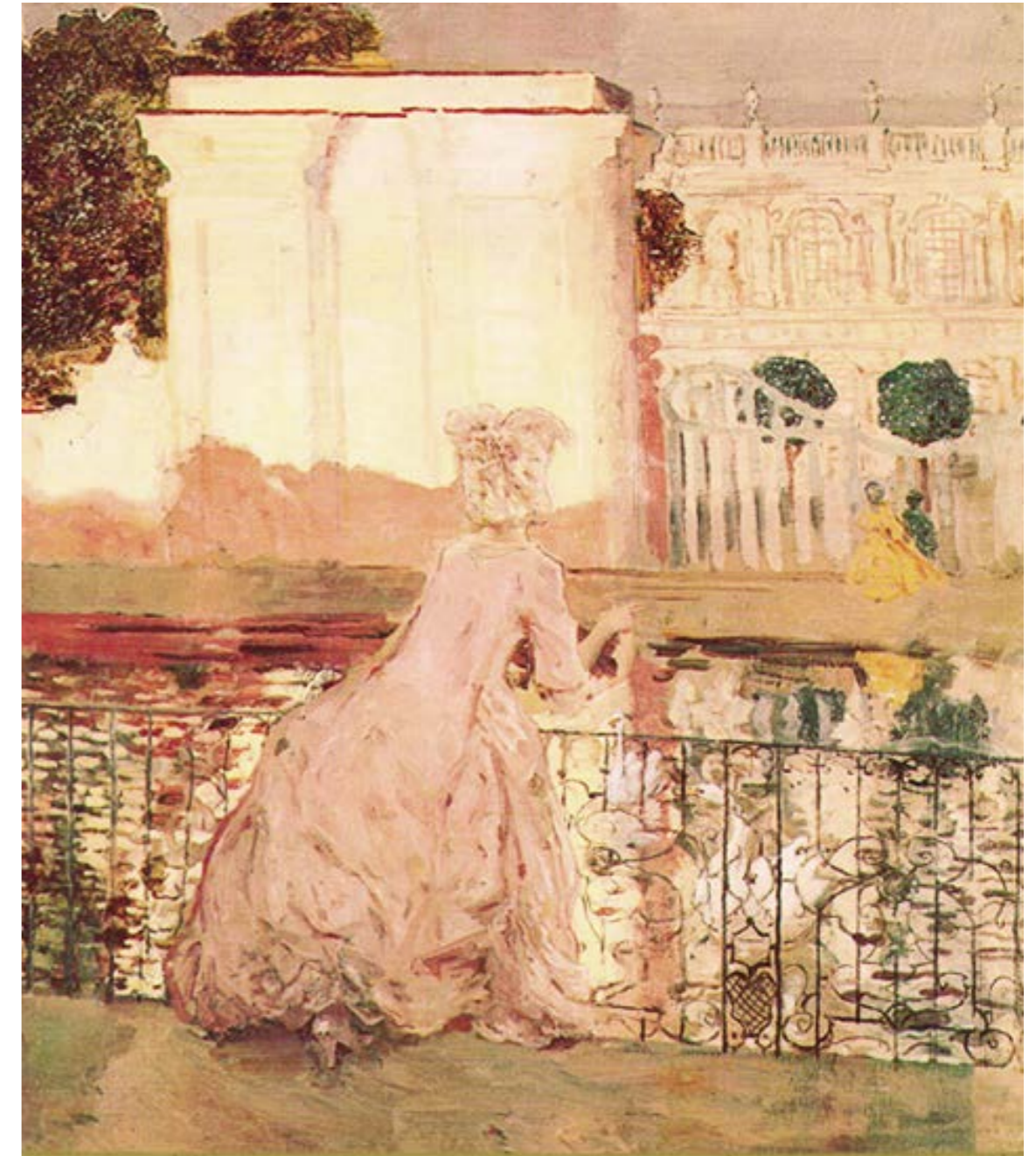
Ил. 13
Никола Дюпен-младший по рис.
Пьера Тома Леклера. Костюм
Идаме из «Китайского сироты»,
подаренный Саразаном... 1779. Лист
151 из "Gallerie des modes et des
costumes français". Офорт, резец.
Национальная библиотека Франции



Ил. 14
К. А. Сомов. Спящая молодая женщина. 1909. Бумага на ткани, гуашь, акварель. 30,2 × 41,5 см. ГТГ



Ил. 15
Никола Дюпен-младший по рис. Пьера Тома Леклера. Женщина в утреннем дезабилье, лежащая на софе и играющая с собакой. Лист из "Gallerie des modes et des costumes français". Б/д. Офорт, резец. Национальная библиотека Франции



Ил. 16
К. А. Сомов. Дама у пруда. 1896. Холст, масло. 89 × 71 см. ГТГ

Ил. 17
Никола Дюпен-младший по рис. Клода Луи Десре. Молодая дама в платье из тафты цвета «волонте», гарнированном газом с «мушками»... в английском чепце. Лист из "Gallerie des modes et des costumes français". Б/д. Офорт, резец. Национальная библиотека Франции





Ил. 18
К. А. Сомов. Арлекин
и дама. 1921. Холст, масло.
49 × 38 см. ГРМ



Ил. 19
Жак Леруа по рисунку Пьера Тома
Леклера. Придворное платье на
большом панье. Лист из "Gallerie
des modes et des costumes français".
Б/д. Офорт, резец. Национальная
библиотека Франции

один только год обнаруживается сразу несколько композиций на эту тему: «Молодая дама в черкесском наряде, отделанном кружевом, украшенным полосатой ленточкой...», «Красавица в изящном дезабилье и английской шляпе... гуляет с собачкой»; «Юная особа в полонезе, отделанном полосой из той же ткани» (все — Вуазар по рисунку Десре), «Юная особа в полонезе из индийской ткани, отделанном газом, и в уборке из английской шляпы, украшенной цветами и черным кружевом, держит на руках собачку» (Дюпен по рисунку Десре) и др. Все они изображают даму в шляпе на природе с маленькой собачкой на поводке или на руках. Головной убор изображенной Сомовым в этой композиции дамы представляет собой компиляцию из нескольких «уборок», приведенных в указанном увраже: «тигровая» шляпа из листа 8, «англо-американский чепец» из 6-го выпуска (головные уборы на 1776 год) серии и др.

Еще один сюжет, типичный для творчества Сомова, — дама на кушетке, то спящая, то предающаяся нескромным фантазиям (характерен жест руки, положенной между ног) — реализовывался художником в разные годы в антураже и костюмах разных эпох: XVIII века, пушкинской эпохи и современной художнику. Гуашь «Спящая молодая женщина» (Ил. 14) имеет прямую аналогию с иллюстрацией «Обморок» из «Книги Маркизы». Прототипом же обеих композиций послужил лист «Лежащая молодая дама в уборке в виде полотняного чепца... и в шубке с двойным атласом поверх нижнего платья» (Дюпен по рисунку Десре). Но еще более прямой аналог — гравюра Дюпена по рисунку Леклера «Женщина в утреннем дезабилье, лежащая на софе и играющая с собакой» (Ил. 15). Очевидно, что Сомов заимствовал как мотив, так и композицию в общих чертах, включая положение рук, которое у него приобрело откровенно неприличный характер.

Нетрудно заметить связь с французскими гравюрами из «Галереи» и ряда станковых работ Сомова. Акварель «Отдых на прогулке» повторяет и сюжет, и композиционную схему гравюры «Отдых в Булонском лесу»³. В гравюрах XVIII века обнаруживается и близкий аналог фигуры героини картины Сомова «Дама у пруда» — офорт «Молодая дама... в английском чепце». Именно чепец «англе» в форме пышного банта, показанный со спины, составляет яркую, узнаваемую черту образа дамы и на гравюре XVIII века, и в произведении русского художника (Ил. 16, 17). Дама в маске с картины «Арлекин и дама» (1921, ГРМ) одета в платье с юбкой, самым тщательным образом скопированной с гравюры Леруа по рисунку Леклера «Придворное платье на большом панье» (Ил. 18, 19).

Таковы лишь немногие примеры заимствований Сомовым из гравюр «Галереи мод», но они касаются как ранних образцов творчества мастера, так и его зрелых работ. При глубоком изучении костюмной графики XVIII века подобных «цитат» в искусстве Сомова обнаруживается еще больше. Явную зависимость художника от источников его рефлексии отмечали уже наибо-

³ Завьялова А. Е. (2017). Художественный мир Константина Сомова. М.

лее пронизательные из его современников. «Он слишком хорошо помнил их исторические формы... потому не мог... превратить в настоящие куски жизни», — замечал в 1914 году Н. Н. Пунин [Пунин, 2000, с. 63].

Сомов, несомненно, хорошо знал гравюры из увража. Несмотря на то что, как считается, многие из подобных гравюр были уничтожены во время Французской революции, они представлены в собраниях крупных библиотек и в самых разных музеях. Отдельные листы серии на протяжении XIX–XX веков свободно продавались у букинистов, стоили недорого, ценились и охотно приобретались коллекционерами. В свободной продаже они встречаются и сегодня. Кроме того, гравюры из издания Эсно и Рапильи неоднократно перегравирировались как во Франции, так и в Германии и других странах — и отдельными листами, и в составе различных альманахов и журналов. Известны композиции Д. Ходовецкого, представляющие собой «пересказ» гравюр из «Галереи мод». На основе офортов из увража создавались иллюстрации к «Библиотеке для дамского туалета» Н. И. Новикова. Так что эта серия гравюр была хорошо знакома любителям искусства и в России, и за рубежом, а у Сомова было много возможностей их видеть, держать в руках, использовать в работе и даже приобретать. Возможно, именно о листах этой серии он писал в письме к А. П. Остроумовой в 1899 году: «...делал последние обходы по моим любимым эстампным магазинам за скурильностями!» [Сомов, 1979, с. 69].

О хорошем знакомстве Сомова с офортами увража говорят сохранившиеся в собрании Отдела рисунка ГРМ кальки, сделанные художником с некоторых листов этого цикла, с пометами, касающимися раскраски гравюр. Очевидно, какие-то гравюры были и в его собственном собрании печатной графики, полный состав которого нам сегодня неизвестен — лишь несколько отдельных гравирированных листов графической коллекции художника хранятся в Музее семьи Бенуа в Петергофе. Известно, что многие художники, единомышленники или современники Сомова, с энтузиазмом коллекционировали гравюры мод, к каковым в те годы относили и картинку из «Галереи», а главное — использовали их в своем творчестве. Л. С. Бакст, по свидетельству А. Н. Бенуа, скупал картинку мод тысячами [Бенуа, 2002, с. 111]. А. Я. Головин в эскизах театральных костюмов прямо копировал французские модные гравюры, порой без малейших изменений. Собственными коллекциями модных картинок обладали также А. Н. Бенуа, А. П. Остроумова-Лебедева, В. Н. Аргутинский-Долгоруков, М. Ф. Ларионов и Н. С. Гончарова.

Сомову, однако, удалось дать серии старинных гравюр настоящую вторую жизнь. Можно смело утверждать, что именно французский увраж наряду с тесным общением с О. Би вдохновил его на создание собственной «Книги Маркизы», работу над которой он не прекращал до конца жизни. И что в гравюрах "Galerie des modes et des costumes français..." художник нашел подробный каталог готовых сюжетов, композиций, отдельных мотивов, а также множества «мелочей прелестных и воздушных».

Библиография

- Бенуа, А. Н. (1899). К. Сомов // Мир искусства. № 20. С. 127–140.
- Бенуа, А. Н. (2001). *Дневник 1905 года: Окончание* // Наше наследие. № 58. С. 104–125.
- Голубев, П. С. (2019). *Константин Сомов. Дама, снимающая маску*. М.: Новое литературное обозрение.
- Журавлева, Е. В. (1980). *Константин Андреевич Сомов*. М.: Искусство.
- Завьялова, А. Е. (2017). *Художественный мир Константина Сомова*. М.: БуксМАрт.
- Завьялова, А. Е. (2000а). *Константин Сомов — коллекционер* // Мир музея. № 4 (176). С. 38–43.
- Завьялова, А. Е. (2008). *Сомов и Бердсли. Любопытные совпадения. Новые факты* // Русское искусство. № 4. С. 94–98.
- (2019) *Константин Сомов. К 150-летию со дня рождения* / авт. статей: Юлия Демиденко, Владимир Круглов. Авторы-составители каталога: Елена Пролет, Ирина Золотинкина и др. СПб.: Palace Editions.
- (1979) *Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников*. М.: Искусство.
- Кузмин, М. (1916). К. А. Сомов. Пг.: Камена.
- Неклюдова, М. Г. (1991). *Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века*. М.: Искусство.
- Пунин, Н. Н. (2000). *Мир светел любовью: Дневники. Письма*. М.: Артист. Режиссер. Театр.
- Сарабьянов, Д. В. (1998). *Русская живопись. Пробуждение памяти*. М.: Искусствознание.
- Сидоров, А. А. (1923). *Русская графика за годы революции. 1917–1922*. М.: Дом печати.
- Сомов, К. А. (2017). *Дневник. 1917–1923* / вступ. ст., подгот. текста, коммент. П. С. Голубева. М.: ООО «Издательство «Дмитрий Сечин».
- Туйзюкова, И. Г. (2014). *Интерпретация образов «галантного века» в графике Обри Бердсли и художников объединения «Мир искусства»* // Вестник СПбГУКИ. № 4(21), декабрь. С. 90–93.
- Эрнст, С. (1918). К. А. Сомов. СПб.: Издание Общины св. Евгении.
- Яремич, Ст. (1911). К. А. Сомов // Искусство и печатное дело (Киев). № 12. С. 503–518.
- Bie, O. (1907). *Constantin Somoff*. Berlin: Bard.
- Barouch, F. (2021). *La Comédie-Française à la (dé) mesure de l'Orient (1680–1688). Représenter et se représenter le monde oriental au Théâtre Guénégaud et dans la France de Louis XIV / Thèse pour l'obtention du Grade de Docteur de l'Université de Nanterre École Doctorale 138: Lettres, langues, spectacles HAR Secteur de Recherche: Arts du spectacle*. URL: <https://theses.hal.science/tel-03507924/document> (дата обращения: 24.11.2023).
- Calahan, A. (2013). *Galerie des Modes et Costumes Français: 1778–1787* // A Fashion Institut Technology Blog. August 28. URL: <https://blog.fitnyc.edu/materialmode/2013/08/28/galerie-des-modes-et-costumes-francais-1778-1787/> (дата обращения: 19.11.2023).
- (1769). *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien, depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769. Contenant les analyses des principales pièces, & un catalogue de toutes celles tant italiennes que françaises, données sur ce théâtre, avec les anecdotes les plus curieuses & les notices les plus intéressantes de la vie & des talens des*

auteurs & acteurs... Paris: Lacombe. URL: https://books.google.ru/books/about/Histoire_anecdotique_et_raisonnée_du_Th.html?id=yw1HyQEACAAJ&redir_esc=y (дата обращения: 19.12.2019).

Labrousse, C. et Tétar-Vittu, F. (1991). *Galerie des modes (1779–1781)* // Dictionnaire des journaux 1600–1789, sous la direction de Jean Sgard. Paris, Universitas: notice 483. URL: <http://c18.net/dp/dp.php?no=483> (дата обращения: 19.11.2023).

Список иллюстраций

- Ил. 1. К. А. Сомов. Как одевались в старину. 1903. Б., акварель, белила, тушь, перо, граф. кар. 55 × 44 см. ГМИИ им. А. С. Пушкина
- Ил. 2. Б/а. Петиметр в греческом каре. Фрагмент листа из "Galerie des modes et des costumes français". Б/д. Офорт, резец. Национальная библиотека Франции. Источник изображения — Gallica.bnf.fr/Bnf. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056746t/f101.item.zoom> (дата обращения — 23.12.2019)
- Ил. 3. К. А. Сомов. Прически. Виньетка к «Книге Маркизы». 1918. Цинкография. Частное собрание
- Ил. 4. Б/а. Прическа «Флора». Фрагмент листа из "Galerie des modes et des costumes français". Б/д. Офорт, резец. Национальная библиотека Франции. Источник изображения — Gallica.bnf.fr/Bnf. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056746t/f111.item.zoom> (дата обращения: 23.12.2019)
- Ил. 5. Б/а. Шиньон с четырьмя косами и четырьмя буклями а-ля Канчеллари. Фрагмент листа из "Galerie des modes et des costumes français". Б/д. Офорт, резец. Национальная библиотека Франции. Источник изображения — Gallica.bnf.fr/Bnf. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056746t/f113.item.zoom> (дата обращения: 23.12.2019)
- Ил. 6. К. А. Сомов. Отдых на прогулке. 1896. Бумага на картоне, акварель, белила, бронз. краска. 74,6 × 55,2 см. ГРМ
- Ил. 7. Никола Дюпен-младший по рис. Пьера Тома Леклера. Отдых в Булонском лесу. Лист из "Galerie des modes et des costumes français". Б/д. Офорт, резец. Национальная библиотека Франции. Источник изображения — Gallica.bnf.fr/Bnf. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056746t/f193.item.zoom>
- Ил. 8. К. А. Сомов. Маркиза. Иллюстрация из «Книги Маркизы». 1918
- Ил. 9. Б/а. Чепец и изящная шляпа. Фрагмент листа из "Galerie des modes et des costumes français". Б/д. Офорт, резец. Национальная библиотека Франции. Источник изображения — Gallica.bnf.fr/Bnf. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056746t/f105.item.zoom> (дата обращения: 23.12.2019)
- Ил. 10. К. А. Сомов. Камарго. Иллюстрация из «Книги Маркизы». 1918.
- Ил. 11. Жан-Батист Мартен по собств. рис. Галантная пейзажная. Б/д. Лист из "Galerie des modes et des costumes français". Офорт, резец. Национальная библиотека Франции. Источник изображения — Gallica.bnf.fr/Bnf. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056746t/f341.item.zoom> (дата обращения: 23.12.2019)

Ил. 12. К. А. Сомов. Бал-маскарад. Иллюстрация из «Книги Маркизы».

Ил. 13. Никола Дюпен-младший по рис. Пьера Тома Леклера. Костюм Идаме из «Китайского сироты», подаренный Саразаном... 1779. Лист 151 из "Gallerie des modes et des costumes français". Офорт, резец. Национальная библиотека Франции. Источник изображения — Gallica.bnf.fr/Bnf. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056746t/f357.item.zoom> (дата обращения: 19.12.2019)

Ил. 14. К. А. Сомов. Спящая молодая женщина. 1909. Бумага на ткани, гуашь, акварель. 30,2 × 41,5 см. ГТГ

Ил. 15. Никола Дюпен-младший по рис. Пьера Тома Леклера. Женщина в утреннем дезабилье, лежащая на софе и играющая с собакой. Лист из "Gallerie des modes et des costumes français". Б/д. Офорт, резец. Национальная библиотека Франции. Источник изображения — Gallica.bnf.fr/Bnf. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056746t/f157.item.zoom> (дата обращения: 23.12.2019)

Ил. 16. К. А. Сомов. Дама у пруда. 1896. Холст, масло. 89 × 71 см. ГТГ

Ил. 17. Никола Дюпен-младший по рис. Клода Луи Десре. Молодая дама в платье из тафты цвета «волонте», гарнированном газом с «мушками»... в английском чепце. Лист из "Gallerie des modes et des costumes français". Б/д. Офорт, резец. Национальная библиотека Франции. Источник изображения — Gallica.bnf.fr/Bnf. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056746t/f243.item.zoom> (дата обращения: 23.12.2019)

Ил. 18. К. А. Сомов. Арлекин и дама. 1921. Холст, масло. 49 × 38 см. ГРМ

Ил. 19. Жак Леруа по рисунку Пьера Тома Леклера. Придворное платье на большом панье. Лист из "Gallerie des modes et des costumes français". Б/д. Офорт, резец. Национальная библиотека Франции. Источник изображения — Gallica.bnf.fr/Bnf. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056746t/f223.item.zoom> (дата обращения: 23.12.2019)

References

Barouch, François (2021). *La Comédie-Française à la (dé) mesure de l’Orient (1680–1688). Représenter et se représenter le monde oriental au Théâtre Guénégaud et dans la France de Louis XIV / Thèse pour l’obtention du Grade de Docteur de l’Université de Nanterre École Doctorale 138: Lettres, langues, spectacles HAR Secteur de Recherche: Arts du spectacle.* URL: <https://theses.hal.science/tel-03507924/document> (access date: 24.11.2023).

Benois, Alexander (1899). *K. Somov // Mir Iskusstva.* № 20. Pp. 127–140 [In Russ.]

Benois, Alexander (2001). *Dnevnik 1905 goda: Okonchanie* [Diary of 1905: The end] // *Nashe Nasledie.* № 58. Pp. 104–125. [In Russ.]

Bie, Oscar (1907). *Constantin Somoff.* Berlin: Bard.

Calahan, April (2013). *Galerie des Modes et Costumes Français: 1778–1787 // A Fashion Institut Technology Blog.* August 28. URL: <https://blog.fitnyc.edu/materialmode/2013/08/28/galerie-des-modes-et-costumes-francais-1778-1787/> (access date: 19.11.2023).

Golubev, Pavel (2019). *Konstantin Somov. Dama, snimayuschaya masku* [Konstantin Somov. Lady taking off her mask]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Ernst, Sergey (1918). *K. A. Somov.* St. Petersburg: Izdanie obschiny sv. Evgenii. [In Russ.]

(1769). *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien, depuis son rétablissement en France jusqu’à l’année 1769. Contenant les analyses des principales pièces, & un catalogue de toutes celles tant italiennes que françaises, données sur ce théâtre, avec les anecdotes les plus curieuses & les notices les plus intéressantes de la vie & des talents des auteurs & acteurs...* Paris: Lacombe. URL: https://books.google.ru/books/about/Histoire_anecdotique_et_raisonnée_du_Th.html?id=yw1HyQEACAAJ&redir_esc=y (access date: 19.12.2019).

Jaremich, Stepan (1911). *K. A. Somov // Iskusstvo i pechatnoe delo.* № 12. Kyiv. Pp. 503–518. [In Russ.]

(2019). *Konstantin Somov. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya* [Konstantin Somov. To the 150th anniversary of the artist’s birth]. St. Petersburg: Palace Editions. [In Russ.]

(1979). *Konstantin Andreevitch Somov. Pisma. Dnevniki. Suzhdeniya sovremennikov* [Konstantin Andreevitch Somov. Letters. Diaries. Judgments of contemporaries]. Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]

Konstantin, Somov (2017). *Dnevnik. 1917–1923* [Diary. 1917–1923] / Entry article, text preparation, comments by P. S. Golubev. Moscow: LLC Publishing house "Dmitry Sechin". [In Russ.]

Kuzmin, Mihail (1916). *K. A. Somov.* Petrograd: Kamena. [In Russ.]

Labrousse, Claude & Tétar-Vittu, Françoise (1991). *Galerie des modes (1779–1781) // Dictionnaire des journaux 1600–1789, sous la direction de Jean Sgard.* Paris: Universitas. Notice 483. URL: <http://c18.net/dp/dp.php?no=483> (access date: 19.11.2023).

Nekludova, Militsa (1991). *Traditsii i novatorstvo v russkom iskusstve kontsa XIX — nachala XX veka* [Traditions and innovation in Russian art of the late XIX — early XX centuries]. Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]

Punin, Nikolay (2000). *Mir svetel lyubovyu: Dnevniki. Pisma* [The world is bright with love: Diaries. Letters]. Moscow: Artist. Rezhisser. Theater. [In Russ.]

Sarabjanov, Dmitriy (1998). *Russkaya zhivopis. Probuzhdenie pamyati* [Russian painting. Awakening memory]. Moscow: Iskusstvoznanie. [In Russ.]

Sidorov, Alexey (1923). *Russkaya grafika za gody revolyutsii. 1917–1922* [Russian graphics during the years of the revolution. 1917–1922]. Moscow: Dom pechati. [In Russ.]

Tujukova, Irina (2014). *Interpretatsiya obrazov "galantnogo veka" v grafike Obri Berdсли i hudozhnikov ob'yedinenita "Mir iskusstva"* [Interpretation of images of the "gallant century" in the graphics of Aubrey Beardsley and artists of the "Mir Isrusstva" association]. *Vestnik SPbGUKI.* № 4(21). Pp. 90–93. [In Russ.]

Zavialova, Anna (2017). *Khudozhestvennyi mir Konstantina Somova* [The artistic world of Konstantin Somov]. Moscow: BooksMArt. [In Russ.]

Zavialova, Anna (2000). *Konstantin Somov — kolleksioner* [Konstantin Somov — collector] // *Mir muzeja.* № 4(176). Pp. 38–44. [In Russ.]

Zavialova, Anna (2008). *Somov i Berdсли. Lyubopytnye sovpadeniya. Novye fakty* [Somov and Beardsley. Curious coincidences. New facts] // *Russkoe Iskusstvo.* № 4. Pp. 94–98. [In Russ.]

Zhuravleva, Elizaveta (1980). *Konstantin Andreevitch Somov.* Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]

времена года, алхимия и астрология, тканые золотом и шелком. шпалеры из серии «времена года. гротески» в коллекции Эрмитажа

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-2-84-99

Аннотация

Статья посвящена анализу иконографической программы серии из пяти шпалер «Времена года. Гротески», вытканых, по всей вероятности, в Брюсселе в 1540-х годах по картону неизвестного художника. Имя автора картонов неизвестно, но в литературе общепризнанно, что этот художник входил в круг Рафаэля. Его стиль близок к Перино дель Вага или Джулио Романо. Также до сих пор нет информации о том, кто был заказчиком этой необычной серии, которая посвящена временам года, но состоит из пяти шпалер. Помимо необычного состава серии привлекает внимание богатое гротескное обрамление основного сюжета, находящегося в центре каждой шпалеры, в центральном тondo. При внимательном рассмотрении зритель замечает, что все сопутствующие фигуры имеют свою собственную историю, состоят друг с другом в особых отношениях, связанных с главной композицией в круге. Чем дольше внимательный и заинтересованный зритель вглядывается в многочисленные фигуры и детали изображений на огромных стеновых коврах серии, тем отчетливее он осознает, что за понятным изображением времен года стоит что-то гораздо более сложное, некое глубокое содержание, доступное и предназначенное немногим интеллектуалам, знающим коды к этой загадке.

В основе иконографической программы лежит один из сюжетов популярного сочинения конца XV века — «Гипнэротомехии Полифила». Однако глубокая символика образов выходит за пределы просто литературного произведения и связана с алхимической моделью мира, где четыре времени года — четыре стихии — через трансмутации и трансформации, в результате борьбы и слияния, приводят к появлению высшего, пятого элемента — эфира, солнечного света, который символизирует бог солнца Аполлон.

Краткий анализ иконографической схемы серии шпалер «Времена года. Гротески» из собрания Эрмитажа в полном объеме был предпринят нами впервые. Безусловно, многие детали, аллегории и аллюзии остались за рамками этого краткого исследования. Нам предстоит еще многое понять об этих, несомненно, выдающихся произведениях.

Ключевые слова: шпалера, Ренессанс, Брюссель, Музей Училища Штиглица, Перино дель Вага, Джулио Романо, алхимия, астрология, иконография, Эрмитаж, Генрих II, Франциск I, Никола Фуке

TATIANA N. LEKHOVICH

The State Hermitage Museum, 190000, Russia,
St. Petersburg, Palace Square, 2
lekhovich@hermitage.ru

Для цитирования: Лехович Т. Н. Времена года, алхимия и астрология, тканые золотом и шелком. Шпалеры из серии «Времена года. Гротески» в коллекции Эрмитажа // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 2 (2). С. 84–99

seasons, alchemy and astrology woven with gold and silk. tapestries from the series “four seasons. grotesques” in the hermitage collection

Abstract

The article is devoted to the study of the iconographic program of the series of five tapestries “Four Seasons. Grotesques”, woven, possibly, in Brussels in the 1540s after a carton by an unknown artist. The name of the author of the cartons is unknown, but it is generally accepted in literature that this artist was part of Raphael’s circle. His style is close to Perin del Vaga, or Giulio Romano. There is also still no information about who was the customer for this unusual tapestry series, which is dedicated to the Seasons, but consists of five tapestries. In addition to the extraordinary composition of the series, attention is drawn to the rich grotesque framing of the main subject, located in the center of each tapestry, in the central tondo. Upon thoughtful examination, the viewer notices that all the accompanying figures have their own history, have a special relationship with each other, connected with the main composition in the circle. The more an attentive and interested viewer looks at the numerous figures and details of the images on the huge wall hangings of the series, the more he understands that behind the understandable image of the Seasons there is something much more complex, some kind of deep content, accessible and intended for a few intellectuals who know the codes to this riddle.

The basis of the iconographic program is one of the plots from the popular work of the late 15th century — “Hypnoerotomachy of Poliphilus”. However, the deep symbolism of the images goes beyond just a literary work and is associated with the alchemical model of the world, where the four seasons — the four elements — through transmutations and transformations, as a result of struggle and fusion, lead to the appearance of the highest, fifth element — ether, sunlight, which is symbolized by the sun god Apollo.

A brief analysis of the iconographic scheme of the series of tapestries “Four Seasons. Grotesques” from the Hermitage collection was undertaken by us for the first time. There is no doubt that many details, allegories and allusions were left beyond the scope of this brief study. There is still much to understand about these undoubtedly outstanding works.

Keywords: tapestry, Renaissance, Brussels, Stieglitz School Museum, Perin del Vaga, Giulio Romano, alchemy, astrology, iconography, Hermitage, Henry II, Francis I, Nicolas Fouquet

В коллекции Эрмитажа хранится необычная серия шпалер «Времена года. Гротески» первой половины XVI века, состоящая из пяти ковров. Это нестандартное количество для подобной, очень распространенной темы в текстильном искусстве. В серию кроме классических четырех сюжетов «Весна-Венера», «Лето-Церера», «Осень-Вакх», «Зима-Эол» входит пятая шпалера — «Аполлон и знаки Зодиака». Помимо необыкновенного состава серии привлекает внимание богатое гротескное обрамление основного сюжета, находящегося в центре каждой шпалеры, расположенного в центральном тондо. Безусловно, тщательно проработанное и не менее тщательно продуманное гротескно-орнаментальное обрамление каждого сюжета выходит далеко за рамки просто красивого и причудливого узора. При внимательном рассмотрении зритель замечает, что все сопутствующие фигуры имеют свою собственную историю, состоят друг с другом в особых отношениях, связанных с главной композицией в круге. Чем больше заинтересованный зритель вглядывается в многочисленные фигуры и детали изображений на огромных стенных коврах серии, тем больше он понимает, что за изображением времен года стоит что-то гораздо более сложное, некое глубокое содержание, доступное и предназначенное немногим интеллектуалам, знающим коды к этой загадке.

В Эрмитаж эта серия пришла в 1923 году в результате объединения коллекции Музея Училища технического рисования барона А. Л. Штиглица и Эрмитажа. Серия из пяти шпалер «Времена года. Гротески», которая в инвентаре Музея Училища Штиглица была записана под названием "Apollon et quatre Saisons", была приобретена в 1885 году «от Якобсон» за 83000 руб. Иустиния Васильевна Якобсон, купец 2-й гильдии, владела магазином старинных вещей в Санкт-Петербурге на улице Малой Морской, дом 12. Остается только гадать, какими путями могли к ней попасть шедевры такого уровня. В Музее Училища технического рисования А. Л. Штиглица шпалеры украшали Фламандский зал.

Вероятнее всего, шпалеры вышли на антикварный рынок после Великой французской революции, в конце XVIII века, когда огромное количество предметов из коллекции Королевского хранилища мебели было национализировано и выставлено на аукционы. Эта серия, несомненно, находилась в коллекции французских королей, о чем сохранилось несколько архивных свидетельств.

Самое раннее упоминание о шпалерах относится к середине XVI века. С большой степенью вероятности можно предположить, что это именно они описаны в инвентаре французской королевской коллекции 1542–1551 годов: «Пять больших шпалер тонкой работы "tappicerie de marche" Брюссельского фасона. Украшена кипрским золотом и шелком, где фигурируют Планеты и времена года. Каждая шпалера имеет 3 она (aunes)¹ 1/2 (416 см) на 5 он

1 Мера длины. 1 он соответствует 118 см.

(595 см) в длину². Необычный состав серии — пять шпалер в сюжете о четырех временах года — выделяет эти ковры из многочисленных аналогичных серий с изображением подобных тем. Таким образом, в период королей Франциска I и Генриха II шпалеры находились в их владении.

Далее шпалеры какими-то путями ушли из королевской собственности. В 1660-х годах они обнаруживаются в замке Во-ле-Виконт у суперинтенданта финансов Николая Фуке, большого любителя искусств и изящных современных интерьеров, который был арестован по приказу Людовика XIV и помещен в тюрьму в сентябре 1661 года. После ареста часть его имущества была конфискована королем. Эрмитажная серия из пяти шпалер с гротесками упоминается в документах комиссии, составляющей опись имущества Николая Фуке сразу после его ареста. Шпалеры находились в шкафу кладовой дворца Во-ле-Виконт: в описи они значатся как «серия шпалер с гротесками 3 она 1/2 в высоту всего 24 7/8 она в длину всех пяти штук, которая представляет Аполлона и другие четыре времени года» [Bonnaffé, 1882, pp. 83, 97]. Размер, указанный в описи, полностью соответствует размеру эрмитажных ковров.

В инвентаре имущества французских королей, так называемом Собрании королевской мебели 1789 года, указана серия, четыре шпалеры имеют 5 онов в длину, а пятая — 4 она 11/12. В 1885–1886 годах инвентарь Хранилища королевской мебели за 1789 год был переиздан, в нем описана серия из пяти шпалер «Аполлон и четыре времени года» — «Шпалеры из шерсти и шелка Брюссельского производства, по рисунку Джулио Романо, изображающие Аполлона и четыре времени года в кругах в центре каждой шпалеры, и различные гротески, бордюры с красным фоном с орнаментом в виде ленты, обвивающей букеты цветов, на четырех углах четыре красных розетки в квадратах; составляют 26 он в длину на 3 она 1/2, все пять штук дублированы на однотонный зеленый холст». "(48 — APOLLON ET LES QUATRE SAISONS. Une tenture de tapisserie de laine et soye, fabrique de Bruxelles, dessein de Julles Romain, représentant Apollon et les quatre Saisons dans un rond au milieu de chaque pièce, et divers crotresques, la bordure fonds rouge avec un ornement continu de rubens qui enferme des bouquets de fleurs, et aux quatre coins quatre roses rouges dans des carrez; contenant 25 aunes de cours, sur 3 aunes 1/2 de hault, en cinq pièces doublées à plein de toile verte)" [Guiffrey, 1885–1886, № 48]. На одном из ковров, не утратившем старую подкладку, сохранилась надпись выцветшими чернилами, судя по шрифту, XVIII века: "Printemps" — «Весна».

После Французской революции нет какой-либо опубликованной информации об этих шпалерах вплоть до момента приобретения их в 1885-м в коллекцию Музея Училища Штиглица в Санкт-Петербурге.

2 "Cinq grans tapiz de fine tappicerie de marche, facon de Brucelles. Rehausées d'ore de Chippre et soye, où son figures Les Planettes ou Saisons de l'an... Chaque piece ayant 3 aunes 1/2 de haut sur 5 aunes de long". См.: Schneebalg-Perelman, Sophie. Richesses du Garde-Meuble Parisien de François Ier: inventaires inédits de 1542 et 1551 // Gazette des Beaux-Arts, 1971. № 2. P. 270.

Как уже было упомянуто выше, сюжет серии необычен: в серию, изображающую четыре времени года, входит пять шпалер. Это означает, что иконографическая программа выходит за рамки буквальной аллегии времен года. Попробуем ее разобрать.

Прежде всего очевидно, что иконография шпалер напрямую связана с популярным сочинением конца XV века, известным как «Гипнэротомехия Полифила». Полное его название: "Poliphili Hypnerotomachia, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat" («Любовное бдение во сне Полифила, в котором показывается, что все дела человеческие есть не что иное, как сон, а также упоминаются многие другие, весьма достойные знания предметы»). Книга впервые была напечатана в венецианской типографии Альда Мануция в декабре 1499 года, а затем переиздавалась. «Гипнэротомехия», вышедшей в свет на грани веков, суждено было стать самым красивым и самым загадочным из всех «альдинов». Красота и тайна сопровождают весь ее долгий путь по истории европейской культуры.

Заглавие книги составлено из трех греческих слов: "hypnos" (сон), "erotos" (любовь) и "machia" (сражение, борьба). Сюжет романа связан с «любовным сражением», совершающимся во сне главного героя Полифила. Стихотворные комментарии его автора позволяют понять, что речь о противоборстве между любовной страстью героя к Полии и страстью к античной архитектуре, точнее, к ее величественным останкам, известным людям XV века. Имя автора книги не указано, также неизвестным остается имя художника, создавшего вторую, изобразительную часть книги — 172 ксилографии, иллюстрирующих приключения Полифила в царстве сна. Предполагается, что это *Мастер дельфина*, гравер, создавший марку Мануция (дельфин, обвинившийся вокруг якоря) и работавший над другими книгами венецианского издателя, в частности, над «Метаморфозами» Овидия (1497).

Иную традицию прочтения текста «Гипнэротомехии» — дешифровку — предложил редактор французского перевода книги 1600 года, известный писатель и алхимик Франсуа Бероальд де Вервиль [Патронникова, 2013, с. 239]. Он объявил, что автор «Полифила», известный под именем Франческо Колонны, являлся истинным философом, то есть алхимиком, который намеренно ввел читателей в заблуждение, ибо они никогда не смогут отыскать сущности за глубокой символической игрой образов.

Произведение Франческо Колонны недаром интригует интеллектуалов на протяжении столетий. Метафоричность и сложность образов, бесконечное количество культурных ассоциаций, символическая глубина подтверждают признание «Гипнэротомехии» как самого изобразительно яркого и таинственного памятника итальянской литературы эпохи Раннего Возрождения.

Четыре из пяти шпалер эрмитажной серии изображают сюжеты, заимствованные из первой книги «Гипнэротомехии»: в круглом картуше,

окруженном гирляндами из плодов и оливковых ветвей, помещены четыре аллегии, соответствующие временам года.

Во время своего путешествия по мифическому миру «Гипнэротомехии» главные герои Полия и Полифил встречают триумф Вертумна и Помоны — олицетворения плодородия и урожая, сопровождаемых нимфами. Впереди процессии две нимфы несли мраморный жертвенный алтарь, на стенах которого были изображены четыре композиции, соответствующие четырем временам года. Описание каждой стенки четырехугольного алтаря сопровождала гравюра.

С одной стороны жертвенника была представлена прекрасная девушка с цветами и вазой в руках, с крылатым мальчиком, вооруженным луком и стрелами, у ее ног и двумя голубями. Внизу размещена надпись "Florido Veri S" — «Цветущая Весна». Около подробного описания сцены автор «Гипнэротомехии» помещает гравюру, ее иллюстрирующую.

Фигуру Венеры в венке и диадеме с букетом цветов в руке, голубями и Амуром, вооруженным луком и стрелами, запускающим пару белых голубей, мы видим в центре тондо первой шпалеры серии — «Весна-Венера» (Ил. 1). Внизу, у ее ног, на бандероли помещена та же надпись, как на гравюре в «Гипнэротомехии». Пейзаж за спиной Венеры с восходящим солнцем и пахарями за работой, распускающимися цветами и деревьями полностью соответствует иконографической схеме богини Венеры, богини любви, покровительницы садоводства, роста и расцвета природы. В эту символическую программу входят рога изобилия, гирлянды плодов и растений.

Композиционная программа этой шпалеры имеет дополнительные смыслы. Над тондо в щитке помещен знак зодиака (единственный раз в серии). Это знак Рака, окруженный дельфинами. Созвездие Рака в системе знаков зодиака соответствует месяцу сразу после летнего солнцестояния 22 июня, что, казалось бы, не относится к весеннему сезону. Тондо окружают фантастические фигуры — крылатые сфинксы, морские коньки с крыльями, антропоморфные гротески с крыльями, как у бабочек. Среди них — птицы и павлины, олицетворяющие вечную жизнь, достоинство, царственную власть. Кроме того, павлин может олицетворять небо. В совокупности все окружение центрального картуша может быть трактовано как стихия воздуха.

Если вернуться к «Гипнэротомехии», то символическую программу первой шпалеры можно прокомментировать цитатой из философской статьи Юлии Патронниковой: «Когда Полия отвергает любовь Полифила, он попадает в состояние кажущейся смерти и попадает на небо к богине Венере, где возлюбленная предстает перед ним как "синтез всех красот гармонии мира", как "любовное знание", она есть "познание двойственности всех земных вещей"». Поэтому обладать Полией, как скажет Ариани, означает научиться «чувствовать (persentire) и познавать (cognoscere) замечательное многообразное единство космоса, которое понимается как синтетическая



Ил. 1
Шпалера «Весна-Венера» из серии «Времена года. Гротески». Фландрия, Брюссель. Ок. 1545. Шелк, шерсть, серебряные и золоченые нити; шпалерное ткачество. 393 × 585 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № Т 6992



Ил. 2
Шпалера «Лето-Церера» из серии «Времена года. Гротески». Фландрия, Брюссель. Ок. 1545. Шелк, шерсть, серебряные и золоченые нити; шпалерное ткачество. 401 × 594 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № Т 6993

гармония мира, активизируемая универсальным огнем Любви» [Патронникова, 2013, с. 248].

Мысль о познании двойственности всех земных вещей еще понадобится нам при попытке анализа остальных шпалер серии из Эрмитажа.

Второй ковер «Лето-Церера» (Ил. 2) имеет композицию, построенную по аналогичной схеме: в центре тондо с сюжетом из «Гипнэротомехии Полифила» в окружении гротескных фигур. Согласно описанию в тексте, здесь изображена прекрасная девушка с невинным выражением лица, статная и величавая, увенчанная короной из пшеничных колосьев, с развевающимися волосами, одетая как нимфа. Рядом с ней — фигура маленького мальчика с двумя рогами изобилия, у ног — бандероль с надписью: "Flavae Messi.S"³ — «Золотому лету».

За спиной у Цереры, богини плодородия, произрастания злаков и подземного мира, материнства и брака, разворачиваются сцены летних полевых работ, жатвы и молотбы.

Тондо окружено фантастическими существами — парами крылатых грифонов, сфинксами, крылатым быком и конем, гротескными фигурами ехидны. Расположенные вверху и внизу картуша, они несут в себе смыслы хтонических ужасов, которые таятся в подземелье. Все вместе эти фантастические существа олицетворяют стихию земли.

Крылатые путти справа и слева от ехидны держат в руках подвешенные медальоны, обрамленные жемчугом. В одном из них узнаваем сюжет «Давид с головой Голиафа», во втором помещена женская фигура с зеркалом в руках. Обобщая описание второго ковра серии, можно сформулировать программу композиции в целом, где Лето-Землю олицетворяют как плодородные силы земли, так и дремлющие в подземелье людские страхи.

Третий ковер серии «Осень-Вакх» (Ил. 3) главной темой своей композиции содержит третий сюжет с триумфального жертвенника Вертумна и Помоны, на котором был изображен обнаженный молодой юноша, увенчанный виноградными листьями, с отрешенным выражением лица, который держащий в левой руке спелые виноградные грозди, у его ног лежит шкура козла и высечена надпись: "Mustuiento Autmno.S".

В тондо эрмитажной шпалеры помещена сцена сбора урожая винограда и изготовления вина. Полуобнаженный Вакх, бог виноделия, в венке из виноградных лоз, с сатирами и козлом, протягивает чашу к бочке с молодым вином. У его ног в картуше — надпись, в целом соответствующая тексту из «Гипнэротомехии»: "Mustuiento Autmno" — «Осени, обильной вином».

Под картушем помещена ваза с рельефным изображением триумфального шествия путти со львами. Возможно, это погребальная урна с прахом Семелы — матери Вакха, которая погибла от божественного огня его отца Зевса, явившегося к ней во всем своем огненном величии. Символика Зевса, огненного божества, зашифрована в крылатой молнии, помещенной на

3 В «Гипнэротомехии» — надпись "Flavae Messi.S". На эрмитажной шпалере последняя буква S отсутствует.



Ил. 3
Шпалера «Осень-Вакх» из серии «Времена года. Гротески». Фландрия, Брюссель. Ок. 1545. Шелк, шерсть, серебряные и золоченые нити; шпалерное ткачество. 408 × 589 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № Т 6994

щитках сбоку от картуша. Символы стихии огня и войны — факелы, драконы, связки трофеев — завязаны в общий круг с Медузой Горгоной, хтоническими чудовищами подземелья и слугами Нептуна — морскими тварями и дельфинами. Фронтальная фигура крылатого сфинкса над картушем может быть трактована как персонификация ужаса разрушения в противовес рогам изобилия, т.е. идее изобилия и созидания, внизу шпалеры.

Композиционная программа шпалеры «Осень-Вакх» заключается в сочетании времени года со стихией огня, с плодородными силами природы, веселящими, радующими, дающими жизнь и одновременно разрушительными, опасными, убивающими всё вокруг себя.

Четвертый сезон года изображен на шпалере «Зима-Эол» (Ил. 4), где в картуше помещен сюжет с последней стенки жертвенника: мастерски вырезанный в мраморе персонаж с лицом суровым и строгим, со скипетром в левой руке, поднятым к небу, облачному и хмурому, к облакам полным молний. За ним шел дождь и дул ветер. Он был одет в шкуру дикого зверя, его ноги обуты в сандалии, под которыми высечена надпись "Niemi Aeoliae.S". Иконографически сюжет на шпалере очень близок к описанному в «Гипнэротомехии», фигура Эола, божества северного ветра со скипетром в руке, стоит на фоне зимнего пейзажа со всеми проявлениями непогоды в это время года — снегом, дождем, ветром и густыми облаками. Под его ногами на поверхности сугроба надпись: "Niemi Aeoliae" — «Эольская Зима». В пейзаже за его спиной присутствуют все атрибуты зимнего времени: путники в палатке греются у огня, тепло одетые люди бредут по поверхности замерзшей реки.

Гротескные существа, окружающие картуш с основным сюжетом, как будто объединили тут все стихии: драконы, химеры, сатиры, птицы противостоят заливающей потоком в нижней части шпалеры стихии воды, в которой морские чудовища сражаются друг с другом и одновременно любят друг друга. Горящий сверху факел противостоит потоку внизу. Стихии в своем борении сливаются с противоположностью человеческих чувств — от войны и сражения до любви и согласия. Вместе с ними появляются противопоставление и слияние мужского и женского начал.

Все авторы, размышлявшие над философским смыслом аллегорий и символов «Гипнэротомехии», стоящей на грани Средневековья и Ренессанса, отмечали наличие в нем алхимической традиции. Перманентные духовные изменения героев находятся в контексте средневековой алхимической практики. Алхимия и астрология были близкими системами, неразрывно связанными друг с другом. Если трактовать сюжетную программу серии «Времена года. Гротески» с точки зрения алхимической модели мира, то становится понятной символика композиции последней, пятой шпалеры серии — «Аполлон и знаки Зодиака» (Ил. 5).

Есть ли здесь прямая связь с сюжетной линией «Гипнэротомехии»? Возможно, это намек на ту часть повествования, где Полифил оказывается



Ил. 4
Шпалера «Зима-Эол» из серии «Времена года. Гротески». Фландрия, Брюссель. Ок. 1545. Шелк, шерсть, серебряные и золоченые нити; шпалерное ткачество. 404 × 593 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № Т 6995

перед храмом бога Солнца, куда он после некоторых колебаний вступает, спасаясь от нападающего на него дракона. В контексте алхимической модели мира четыре земных элемента в процессе изменения перетекают друг в друга и трансформируются, в то время как пятая стихия, или пятый элемент — эфир, небесное вещество, — не вступает с ними во взаимодействие. Из него состоят место обитания богов в античной мифологии, небесная сфера, а также Солнце и небесные тела. Средневековые философы считали, что тело человека состоит из первых четырех элементов, а дух — из пятого элемента.

В центре шпалер тондо на фоне солнечного сияния в полный рост изображен Аполлон, «лучезарный» бог солнца и света, покровитель искусств с колчаном за спиной, луком и стрелой в руках. Художник, который делал картон для этой шпалеры, несомненно, видел мраморную статую Аполлона в Бельведере Ватиканского дворца. У ног бога на шпалере изображен змей Пифон, пораженный его стрелой, и черный ворон — священная птица Аполлона. На всех шпалерах серии можно видеть фигурки дельфинов, что, возможно, напоминает о том, что после убийства Пифия Аполлон стал Дельфийским оракулом. В христианстве символика дельфина часто связывалась с именем Христа. Также дельфин был геральдическим символом французского дофина.

Справа и слева от тондо помещены статуи Артемиды Эфесской. Артемида-Диана, богиня луны, сестра-близнец Аполлона, покровительница плодородия, счастья в браке. Однако обычно культ Артемиды-Дианы с ней не связывался, Артемида Эфесская существовала несколько в стороне от греческой богини. Олицетворение оплодотворяющей силы природы, она была, вероятнее всего, древним азиатским божеством. Статуя Артемиды справа увенчана фресковой короной, означающей, что она защищает город. На ее пьедестале помещены фигуры куницы, зайца, дикобраза и черепахи. Вторая статуя Артемиды слева не имеет короны, на ее голове — два черных орла и фигура младенца (?), на плечах богини сидят два белых орла. Пьедестал разделен на четыре яруса с символами четырех стихий: бабочки и два голубя — воздух; саламандра — огонь; три розетки — земля; рыбы — вода.

У подножия обеих статуй Артемиды Эфесской изображены две гротескные фигуры химер, мужская и женская, чьи змеиные хвосты переплелись друг с другом подобно одному из бесконечных узлов Леонардо. В контексте алхимической трансформации это означает слияние и перетекание друг в друга женского и мужского начала.

Краткий анализ иконографической схемы серии шпалер «Времена года. Гротески» из собрания Эрмитажа в таком полном объеме был предпринят нами впервые. Несомненно, что многие детали, аллегии и аллюзии остались за рамками этого краткого исследования. Многие из них нам пока непонятны, так как до сих пор неизвестен заказчик этой серии. Так, например, существует предположение, что им мог быть кто-то из семьи Фарнезе [Campbell, 2002, pp. 381–387]. Сложная, глубокая иконографическая



Ил. 5

Шпалера «Аполлон и знаки Зодиака» из серии «Времена года. Гротески». Фландрия, Брюссель. Ок. 1545. Шелк, шерсть, серебряные и золоченые нити; шпалерное ткачество. 394 × 585 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № 15623

программа этого монументального ансамбля, шедевра искусства периода высокого Ренессанса, предполагала образованного заказчика, способного эту программу в полной мере оценить. Он должен был также обладать незаурядными средствами, чтобы оплатить такое качество исполнения как автору картонов — одному из художников круга Рафаэля (Перино дель Вага, Джулио Романо или, может быть, кого-то еще; вопрос, который интересует всех исследователей искусства Ренессанса и который ожидает своего отдельного изучения), а затем покрыть расходы на собственно ткачество в одной из лучших мастерских Брюсселя. Исследование в реставрационной мастерской Эрмитажа показало, что внешние бордюры шпалер были обрезаны и заменены более поздними синими бортиками. Таким образом, сегодня утрачена марка мастерской, которая могла быть выткана на оригинальном техническом бортике. Нам предстоит еще много понять об этих, несомненно, выдающихся, притягательных и до сих пор загадочных произведениях, которые заинтересованный зритель может видеть в залах Эрмитажа.

Библиография

- (1499). *Hypnerotomachia Poliphili: ubi humana omnia non nisi somnium esse docet atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorate*. Venezia: Manuzio Aldo. URL: <https://archive.org/details/hypnerotomachiap00colo> (дата обращения: 25.03.2024).
- Косоурова, Т. Н. (2000). *Волшебный мир гротеска: гротески в прикладном искусстве Западной Европы XVI–XVII веков из собрания Эрмитажа*. СПб: Славия.
- Патронникова, Ю. С. (2013). *О природе женского образа в романе Ф. Колонны «Гипнэротомачия Полифила» (1499). Опыт культурно-философского анализа // Искусствознание. № 3. 2013. С. 236–261.*
- Патронникова, Ю. С. (2014). *Ренессансное видение мира в романе Франческо Колонны «Гипнэротомачия Полифила». Мифологема сна // Искусствознание. № 1. 2014. С. 193–210.*
- Соколов, Б. М. (2005). *Колонна Ф. Любовное брение во сне Полифила [Главы XXI–XXIV. Путешествие на остров Киферу] / Перевод с итальянского и комментарии Б. М. Соколова // Искусствознание. № 2. URL: <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65> (дата обращения: 13.05.2015).*
- Соколов, Б. М. (2014). *Духовный путь героя и автора в романе Франческо Колонны «Любовное брение во сне Полифила» (Венеция, 1499). Часть II // Искусствознание. № 1–2. С. 151–179.*
- Bonnaffé, E. (1882). *Les amateurs de l'ancienne France: Le surintendant Fouquet*. Paris et London: Kessinger Publishing.
- Campbell, T. and others (2002). *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*. Metropolitan Museum of Art. Exhibition Catalogue. New York, New Haven, London.
- Forshaw, P. (2005). *The Early Alchemical Reception of John Dee's Monas Hieroglyphica // AMBIX. Vol. 52, № 3. November. Pp. 247–269.*
- Guiffrey, J. (1885–1886). *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663–1715). Partie 1 / publié... sous les auspices de la Société d'encouragement pour la propagation des livres d'art*. Paris, Librairie de l'Art. J. Rouam, Éditeur.
- Schneebalg-Perelman, S. (1971). *Richesses du Garde-Meuble Parisien de François Ier: inventaires inédits de 1542 et 1551 // Gazette des Beaux-Arts. Novembre. 1971. Pp. 253–304.*

References

- Bonnaffé, Edmond (1882). *Les amateurs de l'ancienne France: Le surintendant Fouquet*. Paris et London: Librairie de l'Art, J. Rouam.
- Campbell, Thomas, and others (2002). *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*. Metropolitan Museum of Art. Exhibition Catalogue. New York, New Haven, London.
- Forshaw, Peter (2005). *The Early Alchemical Reception of John Dee's Monas Hieroglyphica // AMBIX. Vol. 52. № 3. November. Pp. 247–269.*
- Guiffrey, Jules (1885–1886). *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663–1715). Partie 1 / publié... sous les auspices de la Société d'encouragement pour la propagation des livres d'art*. Paris: Au siège de la Société.
- (1499). *Hypnerotomachia Poliphili: ubi humana omnia non nisi somnium esse docet atque obiter plurima scitu sane*

quam digna commemorate. Venezia: Manuzio Aldo. URL: <https://archive.org/details/hypnerotomachiap00colo> (access date: 25.03.2024).

Косоурова, Татьяна (2000). *Volshebnyi mir groteska: groteski v prikladnom iskusstve Zapadnoi Evropy XVI–XVII vekov iz sobraniya Ermitazha* [Magnificent world of Grotesque in the decorative art of Western Europe XVI–XVII centuries from the collection of the State Hermitage Museum]. Saint-Peterburg: Slaviya. [In Russ.]

Патронникова, Юлиа (2013). *O prirode zhenskogo oraza v romane F. Kolonny "Gipnerotomahiya Polifila" (1499). Opyt kulturno-filosofskogo analiza* [On Nature of Female Character in Francesco Colonna's Novel "Hypnerotomachia Poliphili". Cultural and philosophical analysis] // *Iskusstvovoznanie*. № 3. Pp. 236–261. [In Russ.]

Патронникова, Юлиа (2014). *Renessansnoe videnie mira v romane Franchesko Kolonny "Gipnerotomahiya Polifila". Mifologema sna* [Renaissance Vision of the World in Francesco Colonna's Romance "Hypnerotomachia Poliphili". The Mythologem of the Dream] // *Iskusstvovoznanie*. № 1. Pp. 193–210. [In Russ.]

Schneebalg-Perelman, Sophie (1971). *Richesses du Garde-Meuble Parisien de François Ier: inventaires inédits de 1542 et 1551 // Gazette des Beaux-Arts. Novembre. 1971. Pp. 253–304.*

Sokolov, Boris (2005). *Kolonna F. Lyubovnoe brenie vo sne Polifila [Glavy XXI–XXIV. Puteshestvie na ostrov Kiferu]* [Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili [Chapter XXI–XXIV. Travelling to Cythera island] / Transl. from Italian and commented by B. M. Sokolov // *Iskusstvovoznanie*. № 2. Pp. 193–210. URL: <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65> (access date: 13.05.2015). [In Russ.]

Sokolov, Boris (2014). *Duhovnyi put geroya i avtora v romane Franchesko Kolonny "Lyubovnoe brenie vo sne Polifila" (Venetsiya, 1499). Chast II* [Spiritual progress of the hero and the author as represented in "Hypnerotomachia Poliphili" (Venetia, 1499). Part II] // *Iskusstvovoznanie*. № 1–2. Pp. 151–179. [In Russ.]

Список иллюстраций

Ил. 1. Шпалера «Весна-Венера» из серии «Времена года. Гротески». Фландрия, Брюссель. Ок. 1545. Шелк, шерсть, серебряные и золоченые нити; шпалерное ткачество. 393 × 585 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № Т 6992

Ил. 2. Шпалера «Лето-Церера» из серии «Времена года. Гротески». Фландрия, Брюссель. Ок. 1545. Шелк, шерсть, серебряные и золоченые нити; шпалерное ткачество. 401 × 594 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № Т 6993

Ил. 3. Шпалера «Осень-Вакх» из серии «Времена года. Гротески». Фландрия, Брюссель. Ок. 1545. Шелк, шерсть, серебряные и золоченые нити; шпалерное ткачество. 408 × 589 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № Т 6994

Ил. 4. Шпалера «Зима-Эол» из серии «Времена года. Гротески». Фландрия, Брюссель. Ок. 1545. Шелк, шерсть, серебряные и золоченые нити; шпалерное ткачество. 404 × 593 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № Т 6995

Ил. 5. Шпалера «Аполлон и знаки Зодиака» из серии «Времена года. Гротески». Фландрия, Брюссель. Ок. 1545. Шелк, шерсть, серебряные и золоченые нити; шпалерное ткачество. 394 × 585 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № 15623

Христианская Символика в композициях армянских ковров: «центр мира»

Л. С. АВАНЕСЯН

Музей истории Армении, 0088,
Республика Армения, Ереван,
ул. Шираза, д. 48
lilia.a65@mail.ru

LILIA S. AVANESYAN

History Museum of Armenia, 0088, Republic
of Armenia, Yerevan, Shiraz St., 48
lilia.a65@mail.ru

Для цитирования: Аванесян Л. С. Христианская символика в композициях армянских ковров: «Центр мира» // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 2 (2). С. 100–137

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-2-100-137

Аннотация

Особенность художественного рисунка армянских ковров заключается в том, что композицией, орнаментами и гаммой цветов ковер выражает архаические представления о сотворении мира и связан с космогоническими мифами, древними верованиями и культурами. Как отмечала специалист по древней литературе и мифам Ольга Фрейденберг, предметы (и орнаменты на них) являются выражением мифотворческого мышления древнего человека. Именно эти древние представления отразились в композициях армянских ковров. Композиционные части армянского ковра состоят из: 1) центра — сакрального места, откуда началось сотворение мира; 2) космического пространства, сформировавшегося вокруг центра; 3) пояса, окаймляющего мир и защищающего его от хаоса.

Древние представления о мифологической структуре мира продолжают существовать в христианской культуре армян. Основные понятия христианской философии о космическом пространстве как творении Бога, несомненно, нашли свое выражение в символах художественных рисунков на многих предметах декоративно-прикладного искусства, в том числе на коврах. Отметим, что ковер в армянской культуре считался сакральным предметом. И поэтому размещение в центральной части композиции ковра символического изображения Храма или Хорана (Алтаря) абсолютно закономерно. Так, медальоны ковров XIX века (МИА* № 7867–8, 10740, 9163, 10297) повторяют контуры плана крестопольных (центральнокупольных) церквей: Кафедрального собора, храма Св. Рипсима (618) в Эчмиадзине и др. Другая группа ковров с замкнутой композиционной структурой из армянских областей Гандзака, Вайоц Дзора, Арцаха, Карина (МИА № 7214, 8057–1, 9262, 11380) имеет аналогии с трехнефными базиличными и купольно-базиличными залами храмов IV–VII веков.

Ключевые слова: ковроткачество, искусство, модель мира, центр мира, храм, хоран, христианство, композиция, орнамент, семантика, символ

* МИА — Музей истории Армении.

christian symbols
in compositions
of armenian carpets.
the concept of “center
of the world”

Abstract

The peculiarity of the artistic design of Armenian carpets is that the composition, ornament and range of colors of the carpet express archaic ideas about the creation of the cosmos and are associated with cosmogonic myths, ancient beliefs and cults. As Olga Freidenberg, a specialist in ancient literature and myths, pointed out, ornaments are an expression of the myth-making thinking of ancient man. The compositional parts of the Armenian carpet consist of a center, a carpet field with ornaments around the center, and a decorative belt bordering the entire composition of the carpet.

1. The center is a sacred place where the creation of the world began. 2. Cosical space, which is defined as the space formed around the center. 3. A belt that borders the world and protects it from chaos.

These ancient ideas continue to exist in the Christian culture of the Armenians. The basic concepts of Christian philosophy about outer space as the creation of God are reflected in the art of carpet weaving by symbolic techniques. It must be noted that in Armenian culture the carpet was considered a sacred object. And therefore, placing a symbolic image of the Temple or Altar-Khoran in the central part of the carpet composition is absolutely logical. Thus, medallions of carpets of the 19th century (HMA № 7867-8, 10740, 9163, 10297) repeat the contours of the plan of cross-domed (central-domed) churches: the Cathedral and St. Hripsime Church (618) in Etchmiadzin, etc. Another group of carpets from the Armenian regions of Gandzak, Yeghegnadzor, Artsakh, Karin with a closed compositional structure (HMA № 7214, 8057-1, 9262, 11380) have analogies with the three-nave basilicas and domed basilicas of the 4th-7th centuries. It is known that the best carpets were presented as gifts to the church or were made by the church's order itself. For example, by the order of the Cathedral of Holy Etchmiadzin carpets for the entire monastery complex were made in Artsakh, Syunik, and Lori in the 18th-19th centuries. Previously, expensive carpets and fabrics were produced not only in workshops of large trading cities of Armenia (Dvin, Ani, Erznka, Van), but also in workshops operating at monasteries, which are mentioned in manuscripts of the 13th-14th centuries.

Keywords: carpet weaving, art, world model, center of the world, temple, altar, christianity, composition, ornament, semantics, symbol

Введение

Искусство ковроткачества Армении имеет многовековую историю. В погребениях II тыс. до н.э. в Артике, Карчахбюре и др., а также в хозяйственных отделах крепости VII века до н.э. Тейшебаини (Кармир-Блур, Ереван) были найдены головки пряслиц, грузики для стягивания нитей основы, бронзовые и костяные уплотнители уточных нитей и узелков «копичи» (на армянском — կոփիչ)¹, сохранившиеся части ткацкого станка и фрагменты шерстяных тканей², которые свидетельствуют о высокоразвитой форме ткацкого ремесла на территории Древней Армении. Основным материалом для изготовления ворсовых и безворсовых ковров были овечья шерсть и козий волос³. В сочинении арабского писателя аль-Джахиза (776–868) о торговле есть цитата от другого арабского автора Ас-Саалиби, который ставит армянскую шерсть по качеству на первое место после египетской [Мец, 1973, с. 369]. Армянские ковры и ткани пользовались большим спросом на международных рынках на протяжении многих веков. Так, арабские географы и историки X века аль-Истахри и Ибн Хаукаль пишут о дорогих коврах и тканях, которые производились в Армении и славились на весь Восток [Тер-Гевондян, 2005, с. 574, 599, 630, 651]. Они сообщают также об армянской ценной краске, полученной из насекомого (кошениль), которая известна как «армянская красная» краска («армани кырмзи»), в армянском языке более известная как «вордан кармир». Интересные сведения о производимых в Малой Армении «самых тонких и красивых в свете коврах» приводит венецианский путешественник XIII века Марко Поло [Марко Поло, 1955, с. 56]. Знаменитый исследователь армянских ковров Арутюн Курдян в своей книге «Армянский ковер» упоминает неизвестного персидского автора IX века, который пишет о том, что в Армении кроме больших ковров производили также молитвенные ковры [Курдян, 1947, с. 22]. На протяжении многих веков армяне ткали молитвенные ковры как для христиан, так и для мусульман. В XIX — начале XX века для верующих мусульман армяне производили высококачественные молитвенные ковры типа «Хоран» (Алтарь) в Гандзаке (Елизаветполь, Российская империя), в Кесарии (Малая Азия, Османская империя) и др. В «Истории» Закария Канакерци (1627–1699) говорится о богатом купце Айвазе из села Карби (Аштарак), который для Церкви, в том числе святому Иерусалиму,

1 Копич (на арм. կոփիչ, от глагола կոփել — ковать, закалять, закреплять) — армяне Арцаха и Сюника так называют зубчатый инструмент для уплотнения уточных нитей и узелков ковра, изготовленный из железа, из рогов диких коз и ланей, из плотной породы дерева.

2 Речь идет об археологических находках на территории Армении: например, о находках из погребений Артика № 89, № 223, № 428 (II тыс. до н.э.), а также в хозяйственных отделах древнего города Тейшебаини

(Кармир-Блур) на территории Еревана (VII в. до н.э.) (Хачатрян Т. Артикский некрополь. Ереван, 1979; Есаян Ст. Кармир-Блур. Ереван, 1982 (на арм.); Верховская А. Текстильные изделия из раскопок Кармир-Блура, Кармир-Блур, III. Ереван, 1955).

3 Для ковров идеальной считается шерсть полугрубошерстной породы овец. Для тонких изделий использовали овечий или козий подшерсток.

преподносил многочисленные дары, среди которых были изделия из шерсти и шелка [Закарий Канакерци, 1969, с. 222]. Несомненно, среди этих изделий важное место занимали дорогие ковры.

Многие фрагменты древних тканей украшены геометрическими орнаментами, символизирующими солнце, огонь, воду, молнию, дождь и т.д. Методом сравнительного анализа выявляется семантическая связь орнаментов армянских ковров с древней символикой различных культурных памятников армян. Предметы и орнаменты, которые изображены на них, являются выражением мифотворческого мышления древнего человека, когда форма, цвет, величина имели образное выражение, наделенное воображаемыми чертами [Фрейденберг, 1978, с. 44]. Таким образом, рассматривая вопросы этимологии и семантики орнаментов армянских ковров как необходимые условия для исследования смыслового значения этих орнаментов, можно сделать следующие обобщения: 1) орнаменты армянских ковров архаичны и возникли в глубокой древности; 2) они встречаются на памятниках материальной культуры Армянского нагорья, и их появление обусловлено хозяйственным укладом и образом жизни наших предков. Семантика этих орнаментов имеет определенную связь с развитием земледелия и скотоводства. Эта связь прослеживается в народных аграрных наименованиях некоторых орнаментов ковров, таких как «плуг», «хлеб», «воловы следы», «гата» (пирог), «вилы», «овечий рог» и др.; 3) орнаменты ковров — это символы, а иногда и идеограммы, связанные как с древними культами солнца, воды, земли, огня, дерева, предков, так и с христианскими культами Богоматери, Креста, Иоанна Крестителя, апостолов, евангелистов, святых мучеников.

Особенность художественного рисунка армянских ковров заключается в том, что композицией, орнаментами и гаммой цветов ковер выражает архаические представления о сотворении космоса и связан с космогоническими мифами, древними верованиями и культами. В этих композициях отразились мифологические представления о космической модели мира.

1. Центр — сакральное место, откуда началось сотворение мира. Центр, обладающий высшей ценностью в пространстве, является местом сотворения, а значит, важной категорией моделирования пространства [Рабинович, 1992, с. 428]. Именно центр задает схему развертывания всего, что есть вокруг него в пространстве. В мифопоэтических представлениях понятие «центр», через который проходит «мировая ось» (axis mundi), — устойчивая опора мира, которая часто выражается символами — изображениями дерева, алтаря, храма. В композициях армянских ковров символы, изображенные в центральной ее части — внутри медальона или вместе с медальоном, несут основную смысловую нагрузку всей композиции. На многих коврах Арцаха, Вайоц Дзора, Сюника, Гандзака, Гардмана, Ширака и других историко-этнографических районов исторической Армении в центре или в центральной части коврового поля размещаются стилизованные изображения планов базиличных (или купольно-базиличных) и крестокупольных (или центральнокупольных) храмов.

2. Космическое пространство. Понятие пространства в космогонических мифах определяется наличием центра, вокруг которого разворачивается пространство. Пространство состоит из космических тел, одушевленных и неодушевленных предметов (астральные тела, растения, животные, люди, божественные существа). По канонам организации сакрального мира в центре композиции или его композиционного фрагмента размещается основной орнамент, вокруг которого с четырех сторон располагаются элементы упорядоченного космоса.

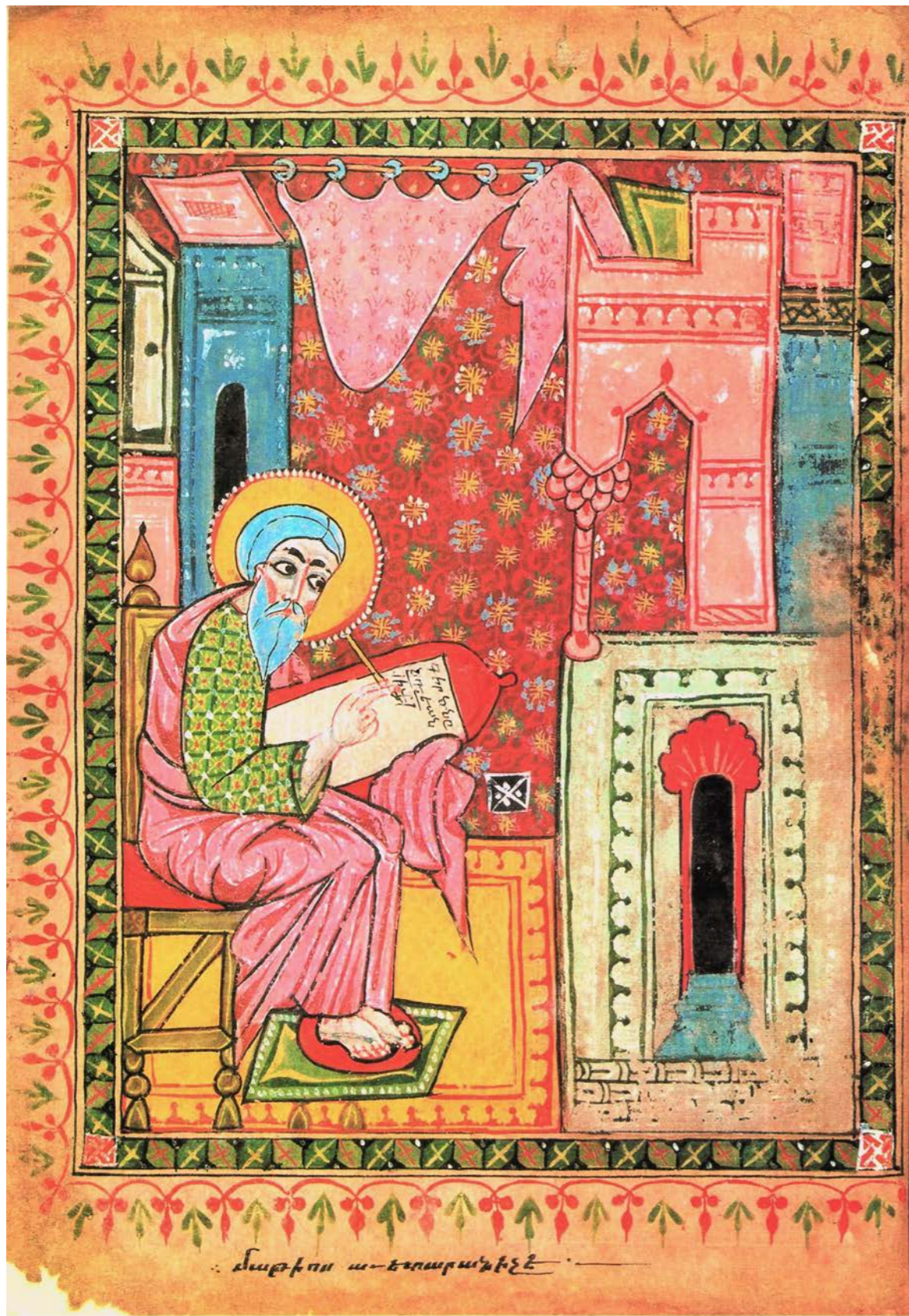
3. Пояс, окаймляющий мир и защищающий его от хаоса. Опоясывание всегда рассматривается как обязательный элемент культового обряда, как священнодействие [Арутюнян С., 2009, с. 45]. «Пояс в представлениях армян, — пишет знаток армянской древней литературы и мифов Саргис Арутюнян, — был не только важным компонентом человеческого и божественного убранства, но и космологическим понятием, исходным принципом моделирования мира» [Арутюнян С., 2009, с. 47]. Таким образом, пояс означает «подтягивать», «повязывать», «организовывать», «охранять», «оборонять». Мифологическое восприятие и магические функции пояса также переходят на орнаменты-обереги, которыми украшают пояс.

Эти древние представления продолжают существовать в христианской культуре армян. Основные понятия христианской философии о космическом пространстве как творении Бога отобразились в искусстве ковроткачества в символических приемах. Христианская система символов является базовой и основополагающей для формирования христианского мировоззрения. В восточнохристианской традиции художественные символы, которыми украшались ковры и ткани, в первую очередь выражали идеи божественного. К примеру, представления о Рае и возрождении из мертвых нашли свое отражение в композициях армянских ковров XVI–XVIII веков (МИА № 10101–1, 10101–4, 10101–6) (Ил. 1), церковных ритуальных предметов (как, например, патриарший посох, XVII–XVIII вв., Татев, МИА № 4486), предметов обрядового облачения священников (патриаршая обувь, XVIII в., МИА № 2274), занавесов алтаря, покрывал, в рисунках Евангелия, на фресках, в архитектурных декорах церквей. В армянской миниатюре XI–XVII веков под ногами евангелистов часто изображены маленькие коврики — тапастак⁴, а во внутреннем вертикальном пространстве рисунка, на стене изображались большие красочные ковры или ткани [Armenian Miniatures, 1984, pl. 28] (Ил. 2). Это является свидетельством того, что в средневековой Армении интерьер помещения украшался коврами и тканями. Об этом во время раскопок города Ани (1892–1917) Николай Яковлевич Марр пишет: «Когда мы нападаем в Ани на следы штукатурки и росписи стен и потолка частных домов, есть основание думать, что обыкновенно это суррогат, дешевый способ возвещения подлинного богатого убранства комнат коврами и тканями, производство которых у древних армян, судя по некоторым данным,

4 Тапастак — от персидского слова «тап», что в переводе означает «пол». «Тапастак» — маленький коврик, который расстилали под ногами одного человека.



Ил. 1
Ковер «Арцвагорг». Арцах–Сюник. XVI–XVII вв. 400 × 200 см. Шерсть. МИА № 10101–1. Фото Врама Акопяна



Ил. 2
Евангелист Матфей. Евангелие.
Сюник. XIV в. 29 × 23 см. Пергамент.
Матенадаран, рукопись № 6305.
Писец и художник Григор



Ил. 3
Ковер с замкнутой композицией.
Ширак. Вторая половина XIX в.
230 × 122 см. Шерсть. МИА
№ 11494. Фото Врама Акопяна



Ил. 4
 Медальонный ковер. Арцах
 (Гадрутский район). XIX в.
 220 × 120 см. Шерсть. МИА № 9162.
 Фото Врама Акопяна



Ил. 5
 Медальонный ковер «Аревагорг».
 Северный Арцах. XIX в. 233 × 172 см.
 Шерсть. МИА № 10740. Фото Врама
 Акопяна



Ил. 6
Медальонный ковер «Аревагорг».
Конец XIX — начало XX в. Арцах
(Мартунинский район). 410 × 105 см.
Шерсть. МИА № 11706–1. Фото
Врама Акопяна

стояло на высокой степени развития» [Март, 1939, с. 197]. Отделка всего интерьера коврами и коврами⁵ — обычное явление в армянской среде. И поэтому в средневековых миниатюрах сцены, имеющие вертикальные и горизонтальные пространства, организованы соответствующим образом. Растительные и цветочные мотивы, стилизованные изображения крестов, птиц, животных, которыми украшались манускрипты, Евангелия XI–XVII веков [Armenian Miniatures, 1984, pl. 17, 21, 22, 37, 45, 87, 98, 107–109, 111–119], можно встретить в композициях армянских ковров XVI–XVIII веков. Многие письменные источники X–XIV веков содержат информацию о развитии и расцвете армянского искусства ковроткачества в эту эпоху. Венгерский специалист и знаток армянского коврового искусства Кароли Гомбош предположительно к XIII–XIV векам относит начало широкого производства высокохудожественных «Вишапагоргов» Арцаха с изображениями драконов, со сценами змееборчества, с цветочными, орнитоморфными и зооморфными мотивами [Гомбош, 1978, с. 4].

Храм в «Центре мира»

В христианском мировосприятии «священный Храм» или «священный Хоран» (Алтарь) в середине мира заменяет образ Мирового Древа. Отметим, что ковер в армянской культуре был причислен к сакральным предметам. И поэтому размещение в центральной части композиции ковра символического изображения Храма или Хорана — абсолютно закономерно (Ил. 3). Так, медальоны ковров XIX века (МИА № 7867–8, 9162, 10297, 10740, 11706–1) (Ил. 4, 5, 6) повторяют контуры плана крестокупольных (центральнокупольных) церквей: Кафедрального собора, храма Св. Рипсиме (618) в Эчмиадзине и др. (Ил. 7а, 7б, 8а, 8б, 9). Группа ковров армянских областей Гандзака, Вайоц Дзора, Арцаха, Карина с вертикальной композиционной структурой (МИА № 7214, 8057–1, 9262, 11380) имеет аналогии с трехнефными купольно-базилическими залами храмов VII века (Ил. 10а, 10б). На многих коврах вертикально расположена замкнутая композиция с орнаментальными декорами, которая имеет реброобразный контур по бокам, а на куполообразных концах (сверху и снизу) завершается крестами, как, например, на ковре XIX века из древнего села Гнишик (Вайоц Дзор) (МИА № 9262) (Ил. 11). Композицию типа «Хоран» (Алтарь) имеют ковры армянских сел Гардмана, Лори, Тавуша (МИА № 10206, 10867).

В мифологической модели мира идея центра в значении космического пространства дробится на отдельные сакрализованные мезокосмы (страна, город, дом), в которых в священном центре находится храм. В мифах поня-

⁵ Карпет — от арм. слова «каперт». Корневое слово «кап» (цшц) в переводе с армянского значит «узел», глагол «капел» (цшцц) в переводе с армянского значит «связать». В литературе слово «каперт» впервые встречается в V веке, в армянском переводе Библии. Во времена торговли Киликии с Армянским царством в XIII веке венецианский купец упоминает в торговом журнале ковровое изделие из города Корикос как

“Carpita di Curcho”, т.е. «карпет из города Корикос» (Давтян С. Армянский карпет. / на арм., рус., англ. яз. Ереван: Изд. АН Армянской ССР, 1975. С. 7). В армянской средневековой литературе для ворсовых ковров наряду с терминами «базмакан», «арканерли», «тапастак», «горг», «хали» использовали термин «каперт». В современном армянском языке слово «карпет» означает безворсовый ковер.

тие «центр» — это источник космической гармонии, зарождения упорядоченного мира [Рабинович, 1992, с. 428–429]. Храм, находящийся в центре мира, в понимании верующих упорядочивает и очищает пространство. В ряде армянских преданий Христос с целью построения храма выбирает место Святого Эчмиадзина⁶. В одном из преданий до начала строительства храма Григорий Просветитель говорит с Иисусом, который сообщает ему о том, что место для священного храма должно быть очищено от скопившегося там зла. Иисус с золотым тесаком (или теслом) подходит к месту закладки Эчмиадзинского собора и ударами тесла взброс отгоняет скопившееся зло. Только после этого на этом месте строится Первопрестольный собор Святого Эчмиадзина [Ганалаян, 1969, с. 223].

Часто орнаменты армянских ковров идентичны декоративным украшениям храмов. Многие художественные элементы, которые украшают ковры, включены в композиционные декоры ковра именно тогда, когда декоративное искусство переживает бурный расцвет. Неслучайно многие искусствоведы считают, что один из периодов создания лучших армянских ковров совпадает со временем одного из периодов расцвета армянской архитектуры и декоративно-прикладного искусства Армении — в XI–XIII веках. Искусствовед Ваган Ваганян отмечает, что в армянском декоративном искусстве XI–XIII веков происходит бурное развитие орнаментально-декоративных композиций, которое проявилось во многих отраслях искусства того периода [Ваганян, 2011, с. 12]. Надо добавить, что некоторые исследователи свидетельствуют о художественной связи между коврами и памятниками зодчества [Ford, 1982, pp. 35, 107, 126–127].

На многих коврах, изготовленных в XIX — начале XX века мастерами кустарного производства, основные орнаменты в центре — медальоны или замкнутые композиции по центру коврового поля с обобщенными в них символами — напоминают план церквей и церковных павильонов. Скорее всего, центральные изображения и основной композиционный рисунок этих ковров являются искаженным отображением предыдущих, искусно изготовленных специальными мастерами по ткачеству ковров. Опросы, сделанные нами в 2003–2014 годах в селах Армении и Арцаха, доказывают, что ковродельщицы ткали, имея под рукой старые экземпляры ковров. При этом каждая ковродельщица, создавая новый ковер, никогда механически не переносила рисунок предыдущего ковра на новый. К процессу создания нового ковра всегда подходили творчески. Таким образом, первоначальные рисунки старинных ковров по разным причинам доходят до нас в измененном и искаженном виде.

Сравнительный анализ художественной композиции и отдельных фрагментов армянских ковров со структурой планов армянских церквей, а также с их художественно-декоративными элементами — декорами порталов, сводов, карнизов, арок, капителей колонн и т.д. [Арутюнян В., 1992, с. 68–104;

6 «Эчмиадзин» (Ичав Миадзин) в переводе с армянского означает «Место, где спустился Единородный, т.е. Христос».

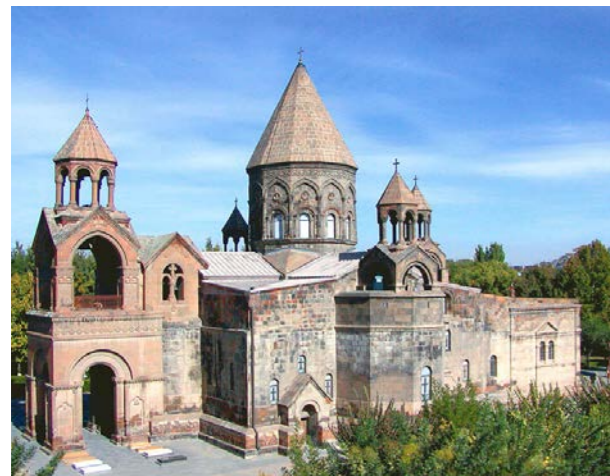
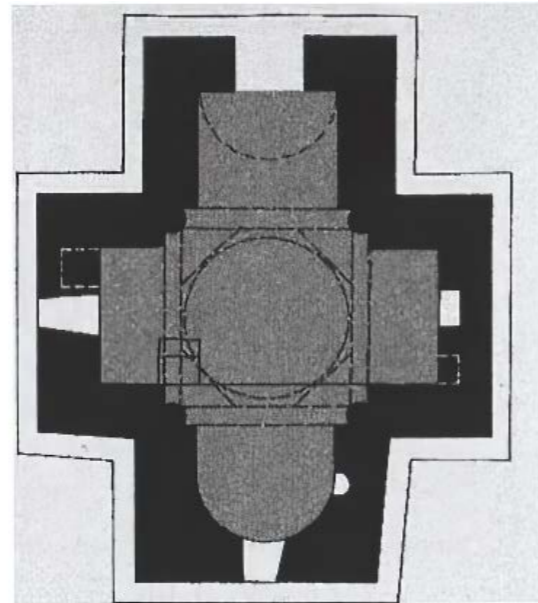
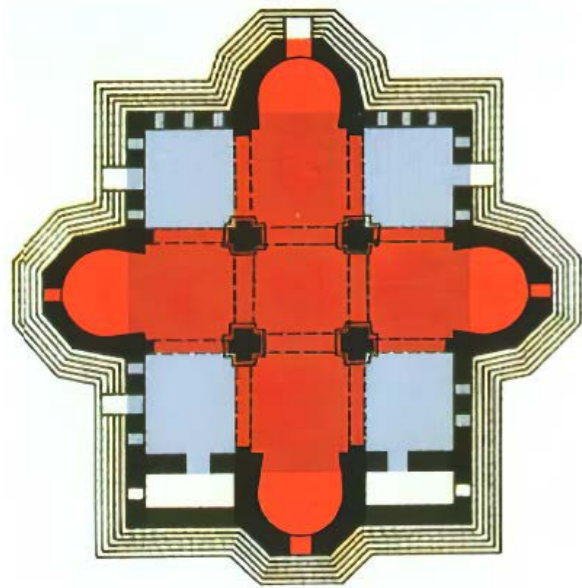
Азатян, 1987, таб. 1–92; Ламуруэ, Зарян, 2015, с. 84–85] — указывает на очевидную генетическую связь между художественным рисунком ковра и архитектурными декорами церквей. В обоих случаях они создавались по определенным и выработанным канонам христианского искусства. Неслучайно в западноармянском литературном языке «ковроделие» называлось «գորգաշինություն» (горгашинутюн), что в переводе на русский означает «строительство ковра». Еще в 1981 году специалист по искусству ковроткачества Виген Сассуни в статье “Armenian Church Floor Plan—a hitherto unidentified design in Oriental Rugs” [Sassouni, 1981, p. 24–28]⁷ проводит сравнительный анализ композиций армянских ковров и планов армянских церквей. В статье автор подробно говорит об истории развития армянской архитектуры в IV–VII веках, о фундаментальной структуре культовых сооружений эпохи, их отображении в композициях армянских ковров. О раннесредневековых культовых сооружениях Армении VI–VII веков архитектор Армен Казарян пишет, что этот период зодчества региона часто называют «золотым веком армянской архитектуры» [Казарян А., 2011, с. 28].

Архитектурное и декоративное убранство интерьера и экстерьера армянской церкви [Арутюнян В., 1992, с. 165–167, 211–213, 223, 261–262, 264–265; Aksenhirlian, 2015, p. 169] заметно в композициях «медальонных» ковров «Аревагорг» (Солнце), «Хачагорг» (Крест), «Астегагорг» (Звезда), а также ковров с замкнутой геометрической композицией (МИА № 7867–8, 8057–1, 9163, 9189, 9262, 10297, 10867, 11380, 10740).

В композициях ковров особенно выделяются планы знаменитых культовых строений, таких как Первопрестольный храм в Эчмиадзине (IV в.), храм Св. Рипсиме (618), собор в Аване (Ереван, VI в.), церковь Св. Григория в Звартноце (Арагатская долина, VII в.), церковь Св. Ованнеса в Сисиане (Сюник, VII в.), храм в Ереруйке (Ширак, IV в.), церковь Св. Григориса в Амарасе (Арцах, IV в.), церковь Св. Григория в Двине (Арагатская долина, IV в.), церковь Св. Ованнеса в Одзуне (Лори, VI в.) [Lehner, 2004, s. 118–126, 130–134, 138–142, 154].

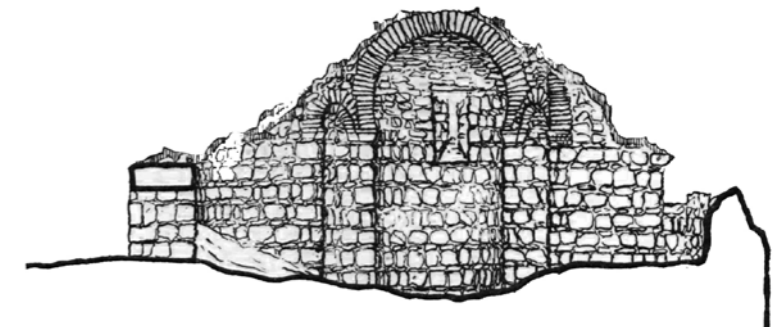
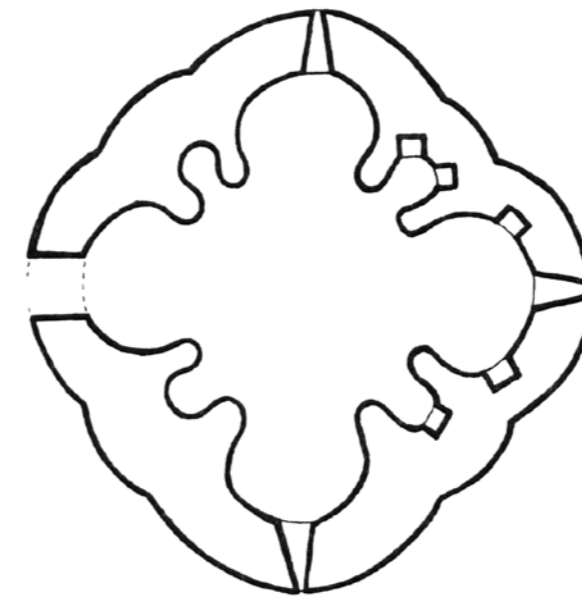
По сведениям историка XIII века Степаноса Орбеляна, в монастырях (таких как Татевский монастырь в Сюнике) существовали ремесленные мастерские, хозяйственные части с амбарами, библиотеки, святилища [Хачикян, 1999, с. 305]. В больших городах Армении X–XIV веков, по которым проходили торговые пути (например, шелковый путь), создавались мастерские — цеховые организации ремесленников. Известный теолог и идеолог христианской церкви архимандрит Ованнес Ерзнкаци (умер в 1293 году) пишет, что в городе Ерзнка (Западная Армения), знаменитом своими традициями ткачества, в 1280 году было создано «Братство ремесленников», главой которого был провозглашен архимандрит Григор Санаинеци (из монастыря Санаин (X–XIII вв.) в Лори). «Устав и Каноны Братства» были составлены Ованнесом Ерзнкаци. В Музее-институте древних рукописей имени Месропа Маштоца

7 Статью и перевод статьи с английского на армянский нам предоставил мастер по ковроделию Абраам Дамла из Стамбула.

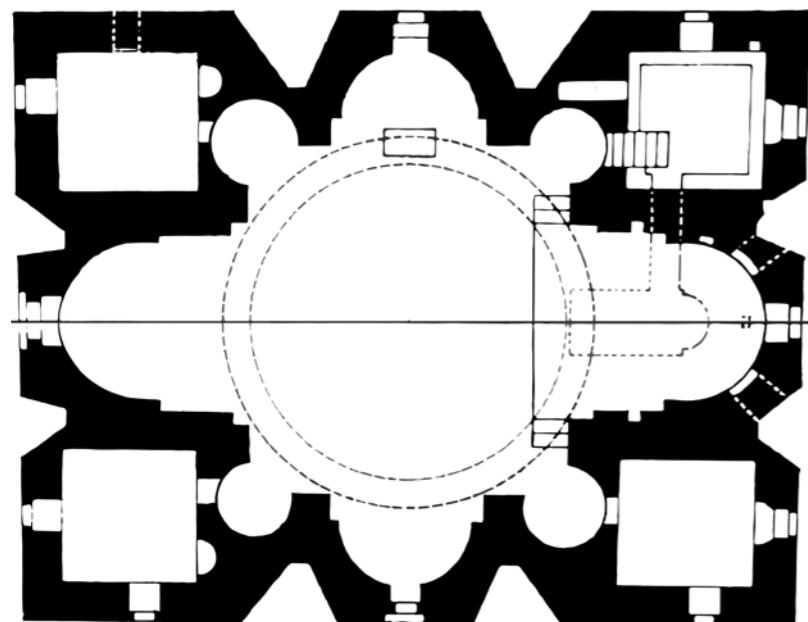


Ил. 7а
План Кафедрального собора
в Эчмиадзине

Ил. 7б
Кафедральный собор в Эчмиадзине.
Основан в 301–303 гг. Основная
композиция собора V в.



Ил. 9
План церкви монастыря Охты Дрни
(семь дверей) в Мохренесе. Арцах,
Гадрут. V–VI вв.



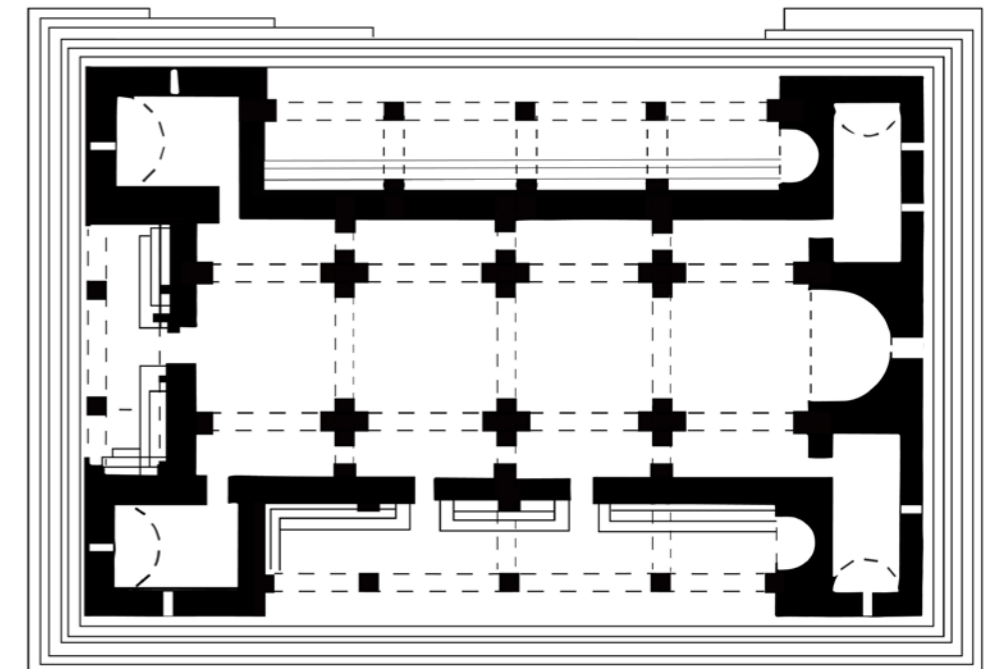
Ил. 8а
План храма Св. Рипсима
в Эчмиадзине. 618

Ил. 8б
Храм Св. Рипсима
в Эчмиадзине. 618



Ил. 10а
План базилики Св. Богородицы.
Ереруйк, Ширак. V в.

Ил. 10б
Храм Св. Богородицы.
Ереруйк, Ширак. V в.





Ил. 11

Ковер с замкнутой композицией. Вайоц Дзор, село Гнишик. Вторая половина XIX в. 255 × 190 см. Шерсть. МИА № 9262. Фото Врама Акопяна

(Матенадаране) хранятся две рукописи (№ 2329 и № 652), в которых сохранился текст «Устава и Канонов» [Хачикян, 1995, с. 201; Хачикян, 1999, с. 222–226]. Венецианский путешественник, торговец Марко Поло (XIII в.) в своей «Книге» о городе Ерзнка пишет следующее: «Великая Армения — страна большая, начинается она у города Арзинга (Ерзнка), где выделяются лучшие в свете бокаран (шерстяная ткань)... Живут там армяне, и подвластны они татарам... Там живет архиепископ» [Марко Поло, 1955, с. 56]. Таким образом, известно, что через Ерзнка проходила одна из дорог, ведущих на Восток, в Китай. Известно также, что город Ерзнка (Арзинга) был одним из знаменитых центров по производству тканей. Несомненно, в городе, где велась активная торговля с иностранными купцами, должна была присутствовать организация, называемая «Братством», объединяющая цеховые мастерские, в состав которой входили ткачи и ковроделы. Роль этой организации заключалась в руководстве и регулировании процессами производства товаров и реализации сбыта их на международных рынках, в обеспечении прибыли и содержании членов организации и их семей в уставном порядке. Присутствие в Ерзнка архиепископа и создание в 1280 году «Братства ремесленников» с действующим «Уставом и Канонами», которым руководили представители духовенства Армянской апостольской церкви, говорят о непосредственном участии священников в создании ценных изделий из ткани и ворсовых ковров. Это предположение подтверждается тем фактом, что Церковь была главным заказчиком дорогих ковров и тканей. Как уже отмечалось, коврами и тканями украшали интерьеры церквей: покрывала, передники Св. Престола, занавесы Хорана (Алтаря). Ковры в церкви имели ритуальную функцию, и главный ритуал, молитва верующих, совершался на молитвенных коврах. Дорогие ткани из шелка, шерсти и хлопка использовались для изготовления ритуальных предметов и церковного одеяния: хоругвь, митра, нарамник, палица, воротник-оплечье, епитрахиль, омофор, поручи, подвески, риза. Одна из функций ковра в церковном обряде — посвящение в духовный сан на ковре. Котел с миррой для помазания верующих также устанавливали на ковре. В религиозных культовых ритуалах армян имеется такое понятие, как «священный ковер». Турецкий путешественник и военный деятель XVII века Эвлия Челеби (1611–1682), говоря о европейских паломниках, посещающих Святой Эчмиадзин, пишет, что в монастыре находится «священный ковер», на который ставился ритуальный котел с приготовленной в нем едой. Эту еду из котла священники раздавали паломникам. Эвлия Челеби свидетельствует также, что султан Сулейман⁸ перед Нахичеванским походом дважды совершил намаз (молитву) на этом ковре в Эчмиадзине [Эвлия Челеби, 1967, с. 69]. Известный теолог, арменовед, историк и публицист Малакия Орманян (1841–1918) пишет, что интерьер армянских церквей испокон веков был богато украшен коврами и тканями. Во время церковной службы, снимая обувь, верующие и священники низшего сана молились на коврах. На троне, у Главного Хорана (Алтаря) позволялось сидеть толь-

ко священникам высокого сана: епископам, архиепископам и католикозу [Орманян, 1993, с. 194]. Интерьер армянской церкви изменился в начале XX века (до 1910 года). По мнению Малакия Орманяна, на это повлияла западноевропейская традиция, которую сначала переняли армяне из Константинопольского патриархата. Ковры, которыми полностью покрывали полы в церкви и на которых верующие сидя молились, были убраны.

Традиция, существовавшая в дохристианскую эпоху, когда храмам древних богов преподносили в дар дорогие ткани (и ковры) [Мартirosян, 1988, 27–39; Арутюнян, 2001, 398], продолжалась в эпоху христианства. Об этом есть интересное упоминание в «Истории» Киракоса Гандзакеци (XIII в.). По свидетельству Гандзакеци, Атеркская княжна⁹ Арзухатун со своими дочерьми для святого Алтаря церкви в Гошаванке (Иджеван) изготовила дорогой занавес из тонкой пряжи козьего подшерстка. Он был окрашен пестрыми красками и выполнен в технике рельефного гобелена с четко выведенными изображениями Христа и святых. Историк отмечает, что такие же занавесы, восхищающие взор своей красотой, княгиня изготовила для церквей Ахпата (Лори), Макараванка (Иджеван), Дадиванка (Арцах) [Киракос Гандзакеци, 1982, с. 157].

Известно также, что по заказу Первопрестольного Эчмиадзина для всего комплекса монастыря ковры изготавливали в Арцахе, в Сюнике и в Лори. Видный специалист по ковроделию, этнограф Вардан Темурчян отмечает, что в записях католика Армянской апостольской церкви Абраама III Кретаца (1734–1737) упоминается о том, что в арцахском Гадруте и сюникском селе Хндзореск ему подарили ковры и дорогие ткани [Темурчян, 1955, с. 38]. По сообщениям епископа Макара Бархударянца (1832–1906), один из центров, где выделялись ковры для Святого Эчмиадзина в XVIII–XIX веках, — село Коти в Тавуше [Бархударянец, 1999, с. 358]. В описании церковного обряда историк XVII века Аракел Даврижеци пишет, что ковер является атрибутом верховной власти пастыря: во время посвящения в сан архимандрита верховный сановник передает ему скипетр, филон и ковер [Аракел Даврижеци, 1988, с. 232].

Сложившаяся веками связь «Церковь — художественное и декоративно-прикладное искусство» продолжалась на протяжении многих веков и отразилась в проектах и произведениях двух великих зодчих XX века Александра Ованесовича Таманяна (Александр Иванович Таманов) (1878–1936) и Рафаела Саркисовича (Сергеевича) Израеляна (1908–1973). Среди многих проектов этих архитекторов совершенно особенными считаются проекты храмов и церквей. Архитектурный процесс для них был духовным процессом, посредством которого они смогли воплотить национальные идеи

⁹ Атерк (Հաթըրք) — в XII–XIII веках княжество в Арцахе. Вместе с княжествами Верхний Хачен, Нижний Хачен Атеркское княжество входило в состав большого армянского княжества Хачен в Арцахе. Хаченское княжество просуществовало с IX до XVI века (Акопян Т., Мелик-Бахшян Ст., Барсебян О. Словарь топонимов

Армении и прилегающих областей. Т. 2. Ереван: Изд. Ереванского государственного университета, 1988. С. 665). Княгиня Арзухатун была супругой армянского князя Вахтанга, правившего в Атерке в конце XII — начале XIII века. Князь Вахтанг был прозван еще Вахтангом Хаченским.

с национальными символами. По примеру своих древних предшественников Таманян и Израелян были лучшими знатоками декоративно-прикладного искусства Армении. Так, в начале 1920-х годов Александр Таманян возглавлял комиссию для отбора и организации государственного производства армянских высокохудожественных ковров. Рафаел Израелян был одним из лучших знатоков древнего и средневекового искусства Армении. Он был не только архитектором, но и художником декоративно-прикладного искусства: оформлял обложки книг, ювелирные изделия, делал чеканки, скульптуру, керамику. Среди художественных эскизов Израеляна есть рисунки, напоминающие армянскую средневековую миниатюру, которые могли быть использованы в производстве дорогих ковров и тканей.

Обобщая, отметим, что связь института Церкви с развитием национальной архитектуры, художественного и декоративно-прикладного искусства — особо важная тема для исследования, затрагивающая культурные пласты армянского народа и выявляющая их взаимосвязь с восточнохристианской культурой вообще.

Армянские ковры «Хоран»

В армянском искусстве ковротчества особое место занимают ковры с изображением Хорана. В соборах «Главным Хораном» называется та архитектурная часть в церкви, которая расположена внутри восточной части абсиды, где находится Престол с Главным Алтарем (Жертвенником), отсюда и название «Главный Хоран».

В армянской христианской традиции был обычай, когда высокопоставленного гостя сажали перед Хораном, где находились трон и ковер. Так, в главном храме Первопрестольного Святого Эчмиадзина на ковре, постланном перед Хораном, армянский католикос Абраам III Кретаца (1734–1737) с большими почестями принимает персидского хана Тахмаспули-хана, которого после провозглашения шахом Персии величали Надиршахом [Абраам Кретаца, 1973, с. 53–54].

Католикос Нерсес IV Шнорали (Благодатный) (1100–1173) и епископ Степанос Сюнеци (688–735) считали, что Хоран есть возвешение духовных знаний и сокровищ Евангелия [Казарян, Манукян, 1991, с. 33]. В толковании известного теолога, педагога, церковного деятеля и философа Средневековья св. Григора Татеваци (1346–1409) слово «хоран» происходит от слов «խոր» («хор» — глубокий) и «խորհրդ» («хорурд» — смысл, значение) [Казарян В., 2004, с. 17]. Св. Нерсес Шнорали (Благодатный) говорит о духовном великолепии и непорочной красоте хоранов в армянской миниатюре¹⁰. Он имеет в виду не только изображения арок, колонн, пышных цветов, а в первую очередь глубокий смысл, который кроется в этих символах [Казарян В., 2004, с. 18].

¹⁰ Хоранами в средневековых армянских рукописях называли миниатюры в виде арок, которые предваряли основной текст и как бы подготавливали читателя к его восприятию, являлись входом в книгу, ее преддверием.

В христианском миропонимании там, где находится Святой Престол Алтаря, проходит стержень мира — «Мировая Ось». Именно в этой исходной точке располагается жертвенник — Алтарь со святым ликом и святым Крестом. В этом священном месте ощущается близость к Богу, и именно здесь могут случаться божественные видения. В «Истории» Лазаря Парпеци (V в.) армянский католикос — святой Саак I Партев (387–439), сидя в хоране у алтаря, имеет пророческое видение — светом освященный Крест, обильно плодоносящее оливковое дерево, виноградные гроздья, серебряный поднос с надписями на пергаменте (подразумевается армянский алфавит, созданный св. Месропом Маштоцем в 404–405 годах). Святой Саак Партев видит также отроков в сияющих лучезарных одеяниях, смотрящих в сторону Святого Престола Алтаря (подразумеваются внук Саака Партева — будущий полководец Вардан Мамиконян — и его воины, убиенные в священной войне за независимость Армении с Сасанидской Персией в 451 году; погибшие в смертельной схватке армянские воины были освящены Армянской апостольской православной церковью и стали святыми мучениками) [Лазарь Парпеци, 1982, с. 67–68].

В рукописных евангельских текстах хораны получили значение арочного входа в Евангелие — символ купольного Божьего храма, содержащего в себе священные тексты и цифры таблиц канонов [Казарян, Манукян, 1991, с. 29]. Иными словами, как отмечает искусствовед Виген Казарян, хораны символизируют духовный рай — Небесный Иерусалим (Церковь и Евангелие) [Казарян В., 2004, с. 374]. Изображения хоранов представляются исключительными во всем христианском Средневековье и имеют отношение к символике искусства того времени. Следовательно, их исследование невозможно без изучения трактатов теории средневекового искусства. Изучение «Толкования хоранов», декора средневекового книжного искусства и его орнаментики, поможет выявить содержание и семантику орнаментов ковров с христианской символикой. Ковры с изображениями хоранов считаются особенными и исключительными по замыслу композиции, орнаментам и по функциональному значению. На примере двух уникальных ковров «Хоран» ознакомимся с христианской символикой в композициях известных армянских ковров.

Вот ковер с изображением трехарочного Хорана (Ил. 12). Ковер имеет памятную надпись и дату: «ՌԾԱ». По армянскому летоисчислению год ՌԾԱ = 651 год, к которому прибавляется 551 и получается 1202 год (651+551= 1202) по григорианскому календарю. Ковер некогда был собственностью армянского католического Ордена мхитаристов в Вене, откуда он поступил в частные руки и, к сожалению, еще в 1940-х годах исчез (вероятно, был похищен). История уникального ковра «Хоран» трагична. Похожие случаи по причине уникальности, ценности и большой исторической значимости происходили со многими редкими реликвиями. Сохранилась лишь старая фотография ковра, которая много раз публиковалась в разных

зарубежных и советских изданиях. В Музее истории Армении (МИА) хранится бархатная копия знаменитого ковра «Хоран» (МИА № 10140), изготовленная армянами Польши в 1930-х годах.

Первое, на что надо обратить внимание, — дарственная надпись на белой полоске, которая слева направо окаймляет тимпан трехарочного Хорана. Немецкий искусствовед Фолкмар Ганцхорн говорит, что ковер был соткан для Хорана (Алтаря) церкви, и называет его занавесом для двери Священного Престола Алтаря (Gantzhorn, 1998, pp. 484–485). Австрийский ученый Алоиз Ригль определил функциональный тип этого ковра «Хоран» как молитвенный (Казарян М., 1985, с. 46, 53). Однако из-за неправильного чтения букв Ригль поменял дату летоисчисления ковра: вместо «ՌԾԱ» (651=1202) он читает «ՌԾԱ» (1051=1602). Ряд известных историков, этнографов, искусствоведов, таких как Вардан Темурчян, Бабкен Аракелян, Маня Казарян, Фолкмар Ганцхорн и др., изложил свои версии прочтения текста надписи. В нашем прочтении текст ковра гласит: «ՉԱՐԿԱՆԵԼԻ ԿԻՐԱԿՈՍԻ ԲԱՆԱՆԿԻ (բանանց): ԴՌԻՆԸ ՅԻՇԱՏԱԿ ՅՈՓՍԻՍԵԱՆ ՌԾԱ (1202) ԹԿԻՆ ՉՍԱ ԳՈՐԾԻՍ (Կ)ԱՐԱՍ», в переводе на русский: «ПОКРЫВАЛО КИРАКОСА ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ. В ПАМЯТЬ О МОНАШКАХ МОНАСТЫРЯ РИПСИМЕ 1202 ГОДА ВЫТКАЛ Я СВОЙ КОВЕР».

Надпись составлена согласно канонам армянских средневековых текстов. В тексте упоминается имя «Киракос повествователь». Это наводит на мысль о том, что речь идет о знаменитом историке XIII века Киракосе Гандзакеци. Его, по свидетельству специалиста древнеармянских рукописей Варага Аракеяна, до начала XVII века просто называли «Киракос», или «архимандрит Киракос». Киракос Гандзакеци (1203–1271) родом из Гандзака (сегодня Гянджа), который находится недалеко от села Бананц, где, по мнению многих исследователей армянского ковроткачества, был выткан ковер. Известно, что кроме монастыря и храма Св. Рипсима в Эчмиадзине был еще монастырь Св. Рипсима у села Барсум, который находится недалеко от села Бананц и города Гандзак. Женский монастырь в начале XIII века был разрушен в ходе нашествия татар, а убиенные настоятельницы монастыря Св. Рипсима стали мученицами. В 1890-х годах епископ Макари Бархударянц описывает развалины некогда большого монастыря Св. Рипсима у села Барсум (недалеко от села Бананц, где был выткан ковер [Бархударянц, 1999, с. 322]).

Стиль и форма письма, а также синонимы слова «ковер» из древнеармянского — «ՉԱՐԿԱՆԵԼԻ» ((з)арканели) и «(Կ)ԱՐԱ» (капа) — также свидетельствуют о том, что трехарочный ковер «Хоран», очевидно, выткали в XIII веке.

Немецкий искусствовед Фолкмар Ганцхорн, говоря о религиозно-ритуальном значении данного ковра, отмечает, что ковер, согласно Своду церковных канонов св. Са(н)ака, был украшением Хорана, в котором находится Главный Алтарь [Gantzhorn, 1998, с. 484]. «Алтарь» (лат. "alta ara") — высокий жертвенник, который в восточнохристианской традиции, как правило, покрывался дорогими тканями, золочеными вышивками и коврами [Энциклопедический словарь, 1890, с. 482]. Изображение трехарочного



Ил. 12
Ковер «Хоран» (Алтарь). Северный Арцах, село Бананц. Имеет надпись с датой «1202 г.»

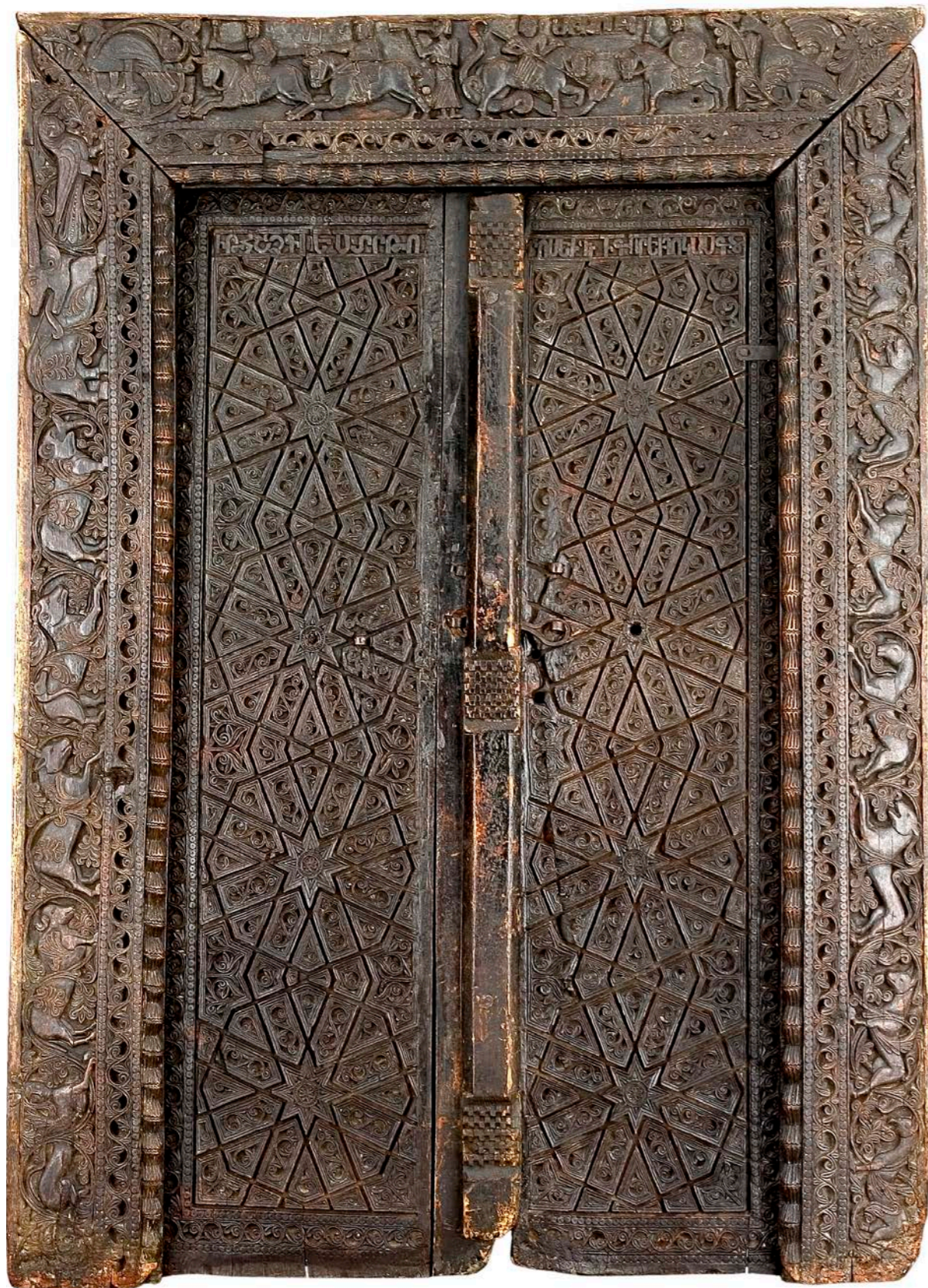
Хорана на ковре с очертаниями силуэта храма с тремя куполами означает «Триединое Божество».

Багряные колонны Хорана — символ крови и распятия Христа. Они тянутся ввысь, опираясь на базы в виде якорей, которые символизируют крепость божественного Престола. На колоннах — капители с изображенными на них восьмиконечными звездами, символами Небесного Царства и рождественской звезды. Такие же восьмиконечные звезды (древние символы солнца) изображены внутри восьмиугольников на дверях храма Св. Апостолов в Муше (Западная Армения). Дверь изготовлена резчиками и художниками Торосом, Григором, Гукасом в 1134 году (202 × 142 × 20 см, МИА № 55) (Ил. 13).

Тимпан трехарочного Хорана богато украшен растительными мотивами (символами Христа, евангелистов, апостолов, пророков). На тимпане центральной арки в срединной части есть изображение большого пальмового плода с распускающимися в разные стороны лепестками и листьями. Отметим, что изображения именно такой пальметты продолжают встречаться на армянских коврах и вышивках XVI–XVII веков. В христианском толковании крупных деятелей Армянской церкви VIII–XVII веков изображения пальмового дерева и пальмового плода трактуются следующим образом: 1) пальмовое дерево символизирует духовное движение ввысь, стремление к высшему, божественному, славному; 2) пальмовый плод — сладчайшую хвалу, обращенную к Богу [Казарян В., 2004, с. 376]. Растительные мотивы в виде вытянутого ввысь огненного пламени, окрашенные в красный, желто-золотой, синий, в христианском восприятии символизируют Христа как «Солнце» и Христа как «Древо жизни».

Центральная композиция ковра обрамлена красным поясом с цепочкой распустившихся цветов черных лилий. В «Толковании хоранов» епископа Степаноса Сюнеци (688–735) цветущая лилия на красном фоне описывается как символ приближающегося Креста и благовестников Воскресения, которые должны сообщить о спасении язычников кровью Христа [Казарян В., 2004, с. 376]. Лилии, а также капители с восьмиконечными звездами и стилизованные листья на тимпане центральной арки Хорана окрашены черным цветом. Черный цвет в толкованиях Степаноса Сюнеци и католикоса Нерсеса Шнорали (Благодатного) означает непостижимость Бога, скрытого от низших чинов служителей.

Отметим, что в цветовой гамме трехарочного Хорана (Алтаря) присутствуют красный, желтый, синий, зеленый, черный цвета. В красный цвет окрашены трехарочный Хоран, две колонны, звезды на капителях, большая пальметта на тимпане, стилизованные растительные и цветочные орнаменты, внутренний орнаментальный пояс с черными лилиями, большие цветы в виде креста и ветки цветов на внешнем декоративном поясе ковра. В композиции ковра доминирует красный (пурпурный). По словам Степаноса Сюнеци, «усиление красного в хоранах знаменует спасение язычников кровью Христа» [Казарян В., 2004, с. 377]. Во втором толковании хоранов Евангелия Степанос Сюнеци пишет, что колонны, окрашенные в розовый или красный цвет, означают, что «уже близко время нашего спасения».



Ил. 13
Дверь церкви Св. Апостолов
в Муше (Западная Армения). 1134.
202 × 142 × 20 см. Дерево. Резчики
и художники Торос, Григор, Гукас.
МИА № 55. Фото Врама Акопяна



Ил. 14а
Дверь церкви Св. Апостолов Севанского
монастыря. 1176. 180 × 110 × 20 см. Дерево.
Резчик Ованнес. МИА № 87. Фото Врама
Акопяна



Ил. 146
Хачкар. Церковь Св. Григория
Просветителя, монастырь Гошаванк
в Тавуше. Конец XIII в. Мастер
и резчик по камню Погос. МИА
№ 1318. Фото Врама Акопяна



Ил. 15
Ковер «Хоран» (Алтарь). Лори,
село Одзун. 1912. 290 × 157 см.
Шерсть. Художник Гарегин
Левонян, ковродельщица
Анастасия Харазян. Фото Врама
Акопяна

Композиция ковра «Хоран» богато украшена растительными мотивами. Внешний декоративный пояс состоит из гирлянды с большими крестообразными цветами, с ветками и соцветиями. Эти художественные элементы ковра и его цветовая гамма характерны именно для армянских ковров уезда Гардман (провинция Арцах) и Гандзака (провинция Утик), а также для армянских ковров восточных уездов исторической провинции Васпуракан (Западная Армения). Отметим, что растительные мотивы с переплетающимися ветвями, со стилизованными листьями, которые имеются на средневековых армянских коврах, также встречаются не только в армянской миниатюре ранней и поздней эпохи, но и в декорах средневековых каменных крестов-хачкаров, на дверях храмов (Ил. 14а, 14б).

Второй ковер «Хоран» с изображением Древа жизни является собственностью семьи известного армянского ученого, географа и геоморфолога Левона Зограбяна (Ил. 15). Его соткала бабушка Левона Зограбяна, знаменитая ковродельщица Анастасия Харазян (1889–1963) из древнего села Одзун (Лори) в 1912 году по заказу Армянского комитета общества деятелей кустарных промыслов в Тифлисе. Автор рисунка ковра — известный искусствовед, художник, специалист древнеармянской живописи Гарегин Левонян (1872–1947). Шерстяной ковер размером 290 x 157 см соткан парным узлом, в 1 кв. дм 960 узелков.

Известно, что ковер был специально изготовлен для участия в выставке прикладного искусства народов Российской империи в Петербурге по поводу 300-летия правления династии Романовых. На выставке ковер был удостоен премии, свидетельство о получении которой хранилось в сельском родовом доме семьи Зограбян. Теперь ковер является собственностью правнучки Анастасии Харазян, известного нумизмата Армине Зограбян.

Ковер имеет композицию хоранов, которые встречаются на титульных листах рукописей и в таблицах с канонами в Евангелиях, в декорах церквей и на хачкарах.

В центре композиции ковра по вертикальной оси расположено изображение плодоносящего дерева. Дерево с плодами в христианском толковании — символ Богородицы, ее Единородного сына Христа, Божественного бессмертия, а также символ евангелистов, апостолов и пророков. Образ Древа жизни — символ Христа — расположен там, где по мифологическим представлениям проходит «Мировая Ось» (axis mundi) [Рабинович, 1992, с. 428–429]. Стержень мира в образе плодоносящего дерева указывает верующим на бессмертные плоды духовных знаний, скрытые в Священной книге — Новом Завете [Казарян В., 2004, с. 380]. Священная книга — духовный рай, в ней растет Древо жизни, так как из божественных покоев исходит живительная струя и стремится к вечной жизни [Казарян В., 2004, с. 380]. Таким образом, плодоносящее дерево означало «Божью Любовь», «Божье Знание», «Божье Познание». Эти важные постулаты (положения) нашли свое выражение во всех сферах христианской культуры: архитектуре, скульптуре,

изобразительном искусстве, прикладном искусстве, литературе и песнопении. В рукописях № 3884 (1461–1478) и № 2676 (XVI в.) (Матенадаран) сохранились тексты церковных песнопений, в которых иносказательным языком дается описание плодоносящего дерева:

Расцвело древо жизни —
Это Богородица,
Лучезарный плод на нем —
Ее сын Единородный,
Царственные ветви на нем —
Святые апостолы,
Листья на них, солнцем озаренные, —
Святые пророки,
Запахло ароматом весны —
Его Святое Рождение,
Бьющий источник бессмертия —
Его Крещение,
Цветы пышные на полях —
Святые мученики,
Розы, покрывающие горы, —
Те святые девственницы¹¹
[Мнацаканян, 1955, с. 65].

Такие иносказательные сравнения не раз встречаются в текстах Нового Завета. Понятный и литературно красивый язык самого Иисуса Христа полон аллегорий, где много сравнений человеческой плоти и человеческой души с элементами природы. Именно поэтому архаичные пейзажи и растительные мотивы так распространены в раннехристианском искусстве: например, на коптских, сирийских, армянских, византийских и других христианских ритуальных предметах и каменных изваяниях IV–VII веков всегда присутствуют изображения роз, плодов пальмы, лилий, цветущих веток, деревьев. Изображения деревьев или ветвей с плодами не раз встречаются в искусстве Ванского царства (Урарту) и других древних государств Ближнего Востока и Передней Азии. На многих композициях с изображением дерева оно находится «в Центре мира» и соединяет трехчастную структуру мира: верхнюю, серединную и нижнюю части. Таким образом, дерево выполняет функцию космической опоры мира. В христианской мифологии главная опора мира — образ цветущего дерева, так как именно цветущее, плодоносящее дерево является воплощением образа Христа и христианских знаний.

Слева и справа от центральной композиции дерева расположены изображения «священных» кипарисов. На каждом из зеленых кипарисов снизу вверх тянется белый витой орнамент — символ бесконечности и вечного развития, символ движения, устремленного к божественному.

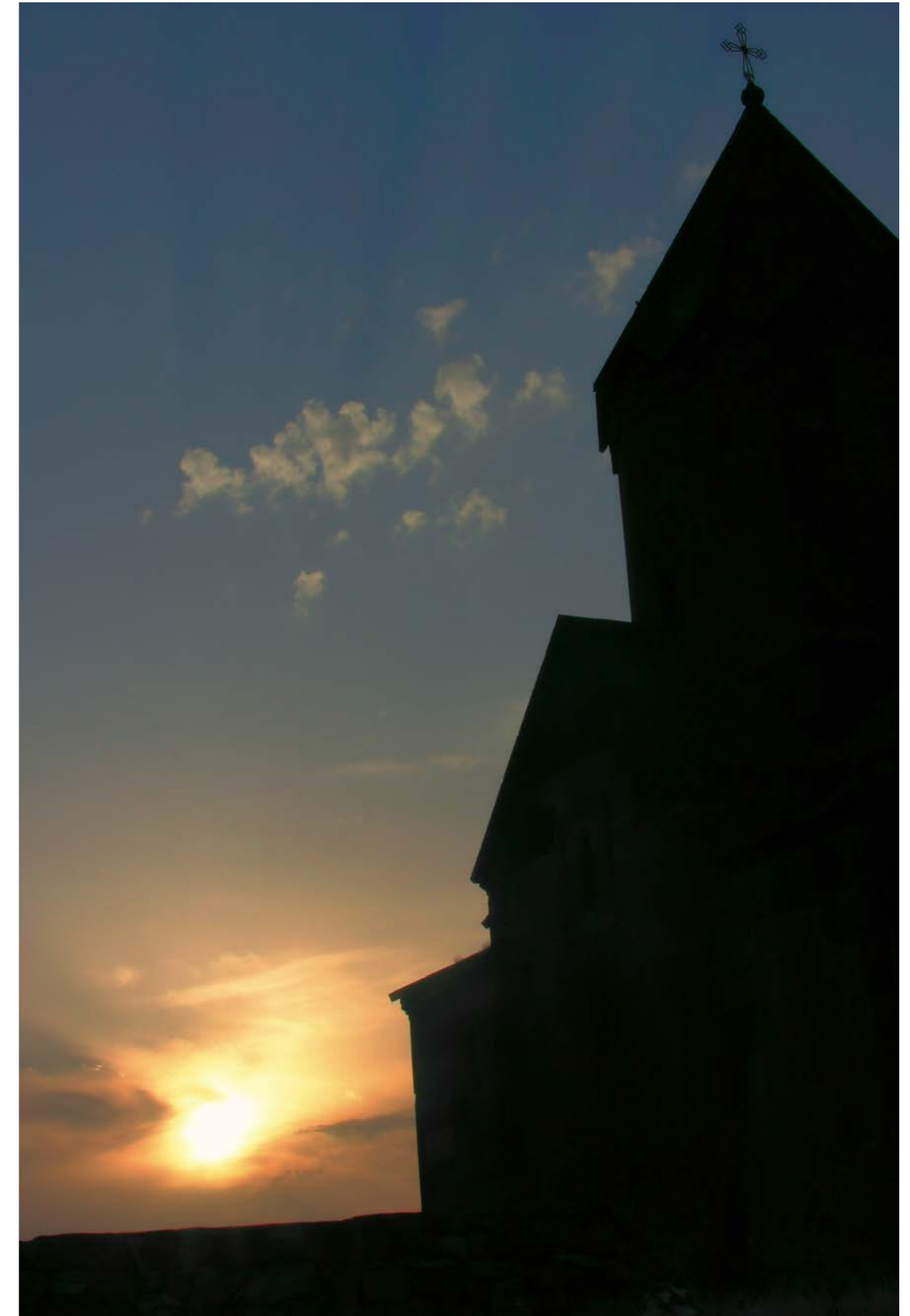
Орнаментальные мотивы, расположенные на фронтальной части Хорана, повторяют орнаментальные мотивы порталов знаменитых армянских

средневековых церквей и храмов. Таким образом, одинаковые по стилю и значению орнаменты на порталах культовых строений и на коврах символизируют храм и Церковь. Изображения хоранов на армянских коврах подобны изображениям хоранов-алтарей в армянских миниатюрах XII–XIII веков [Овсебян, 1943, с. 23–24].

В основании дерева находится священная купель с двумя парными изображениями рыб. Верхняя пара рыб меньше по размеру, чем нижняя пара. В верхнем ряду рыбы расположены противоположно друг к другу. Между ними размещен символ зачатия и размножения — два противоположных треугольника, соединенных по вертикали, с отходящими от них волнистыми лучами. Внизу рыбы расположены фронтально друг к другу. Символика рыбы восходит к глубокой древности и связана с культурами воды и рыбы, которые были распространены в Армении до XX века. В представлениях древних (например, в представлениях народов Древнего Междуречья) мотив рыбы имеет отношение к культу воды и дерева. Так, в одном мифологическом изображении халдейское божество подходит к Древу жизни в накидке формы рыбы. Рыба также является символом Христа и христиан (одно из названий Христа — Большая Рыба — происходит от названия астрологической эры созвездия Рыбы, с наступлением которой совпадает рождение Иисуса Христа) [Бауэр, Дюмотц, Головин, 1998, с. 174].

Отметим, что в четких изображениях рыб на ковре узнаваема речная форель, которая обитает в реке Дебед в Лори, где и был выткан ковер «Хоран». Изображения четырех рыб, так же как четыре одинаковых изображения кипарисов вокруг центрального дерева, есть не что иное, как символы четырех евангелистов, несущих знания Христа в народ. Рыбы, изображенные в водной среде, в христианском толковании символизируют также апостолов — рыболовов. И, несомненно, имеют отношение к святым водам реки Иордан, в которой Иоанн Креститель крестил Иисуса Христа. К сказанному добавим, что культ Иоанна Крестителя Предтечи — «Ованнеса Мкртыча Карапета» — был самым распространенным культом в Армении.

Под купелью, внизу, на первом плане композиции ковра, изображены пять лилий — символы Девы Марии и Благовещения о рождении Иисуса Христа. Отметим, что соцветия лилий встречаются в горных массивах Армении. Например, красные лилии встречаются по береговой линии горных рек Арцаха и Лори. В армянской средневековой миниатюре хораны украшены изображениями цветущих лилий. Как правило, лилии в хоранах бывают трех цветов: белого, желтого, красного. В толковании Нерсеса Шнорали (Благодатного) имеется объяснение символическим цветам лилии. Белизна означает чистоту и ясность, желтый цвет — воздержанность патриархов и их терпение, а красный цвет — их мучительный труд, который будет вознагражден при Воскресении из мертвых, как пишет св. Нерсес Шнорали (Благодатный) в «Толковании хоранов» [Казарян В., 2004, с. 383]. Далее он отмечает, что есть цветок лилии, который цветет под палящим солнцем, в то время как другие цветы увядают. Так, некоторые люди, полные любви к Христу, способны на чудеса, а другие люди увядают от лени и малодушия.



Ил. 16
Закат. Монастырь Гладзор. Вайоц
Дзор. 1280. Фото Лилии Аванесян,
сентябрь 2008 г.

На ковре лилии окрашены в белый, розовый, темно-красный, синий, желтый цвета. Возможно, число «пять» в композиции ковра, так же как в рукописных книгах, символизирует пять таблиц суда и пять таблиц заповедей, как говорится в толковании архимандрита Ванакана (XIII в.) [Казарян В., 2004, с. 390].

Наверху вертикально по центру изображен символ небесного света — богато оформленный светильник (люстра) со свечами. Светильник-люстра, так же как купель с животворящей водой, как Древо жизни, имеет отношение к идее плодородия, которая нашла свое выражение на различных предметах декоративно-прикладного искусства Армении. В древнеармянских рисунках хоранов изображение светильника имеет семантическую связь с культом оливкового дерева, из плодов которого получали масло и использовали в светильниках. В «Толковании хоранов» епископа Степаноса Сюнеци отмечено, что изобилие света, полученное от оливкового масла, означает сияние вечных праведников [Казарян В., 2004, с. 378]. На ковре изображена европейская люстра XVII–XVIII веков. С одной стороны, светильник напоминает Древо жизни. С другой, если контурами обвести люстру, то зримо выступит фигура птицы, направленная головой вниз, — воплощение Святого Духа [Мнацаканян, 1955, с. 484–485]. По обе стороны от крыльев светильника — декоративные полосы с растительным орнаментом. Над светильником, на тимпане Хорана в виде шатра, расположено большое изображение плода граната. Примечательна одна из цитат в «Толковании» епископа Степаноса Сюнеци: «...в Ветхом Завете горькой кожурой был покрыт гранатовый плод, сладость которого была открыта в Евангелиях, а затем и в соборной церкви, блистающей своим разноцветием...» [Казарян В., 2004, с. 378]. Плод граната в центре арочного тимпана является также символом плода от дерева познания. По обе стороны от плода граната расходятся растительные мотивы с распускающимися цветами. Наверху тимпана — орнаментальный пояс из семи маленьких хоранов с арочными колоннами и расположенными в них соцветиями роз.

В основании — на базах каждой из колонн — расположены одинаковые по форме и цвету большие растительные орнаменты в форме сосуда с виноградной гроздью внутри. Снизу доверху колонны разукрашены цветочными орнаментами, а наверху колонны завершаются греко-римскими капителями, которые встречаются в рисунках хоранов Евангелия Эчмиадзина 989 года (Матенадаран, рукопись 2374, л. 1а, л. 1б, л. 2б, л. 3а, л. 5а, л. 5б, л. 6а) [Казарян, Манукян, 1991, с. 30, 33–35].

Основные изображения — деревья, купель с рыбами, светильник — в композиции ковра размещены крестообразно. Трехчастная по вертикали композиционная структура ковра с такими фрагментами, как купель с рыбами, дерево, светильник, является составными частями трехчастной модели мира: нижний мир — вода, средний мир — земля, верхний мир — небо. Таким образом, в структуре композиции ковра «Хоран» составной частью являются числа, такие как «число 3», «число 4», «число 7». В композиционной структуре ковра используются также числа «5», «8», «10».

Особое значение в композиции имеют понятия сторон света, верх-низ, лево-право. В мифологических представлениях древних, а также в христианских представлениях о модели мира «верх» ассоциируется с небом, горой, куполом. «Низ» — с подземным миром, с понятием «фундамент». Левая и правая стороны ассоциируются со сторонами света восток-запад, что связано с суточным циклом солнца. Справа, «на востоке», — восход солнца, а слева, «на западе», — закат (Ил. 16).

Примечательно, что армянские ковры с изображениями трехарочного Хорана, хранящиеся в Будапеште и датируемые XVI–XVII веками, имеют определенную величину (125–135 см на 163–190 см) [Batari, 1994, pp. 80–81, 156–161]. По нашему мнению, эти ковры предназначались именно для алтарей в христианских храмах. Известно, что большая колония армян существовала в Венгрии еще в XIV веке. Армянские купцы на протяжении веков торговали на территории Венгрии и Румынии дорогами коврами и тканями, а также шелком-сырцом, который вывозили из Персии.

Виднейший деятель армянской культуры, арменовед архиепископ Гарегин Овсепян (1867–1952), говоря о художественных деталях хоранов армянских средневековых рукописей, сравнивает их с элементами художественных рисунков армянских ковров. Описывая хораны на миниатюрах рукописей школы Ромкла, сделанные художником Торосом Рослином (XIII в., Киликия), Гарегин Овсепян пишет, что они оформлены различными мотивами армянских ковров [Овсепян, 1943, с. 24–42]. В Евангелии города Карина (Феодосиополис, впоследствии Эрзерум) 1232 года изображение на тимпане Хорана сравнимо с изображениями армянских ковров. Об этом пишут немецкие искусствоведы Фолкмар Ганцхорн и Вернер Брюггеманн [Gantzhorn, 1998, s. 134; Brüggemann, 2007, s. 118–119]. Брюггеманн уверен, что в рукописи на фронтальной части Хорана изображена композиция армянского ковра XIII века. Как тимпаны хоранов армянских рукописей XIII века (Евангелие Карина 1232 г., Евангелие Себастии 1262 г., Евангелие Иерусалима 1260 г.), так и композиционные рисунки ковров богато украшены изображениями звезд, геометрическими фигурами, стилизованными изображениями цветов и растительными мотивами.

Обобщая, отметим, что Церковь была носителем древних знаний и культурных навыков, заказчиком ценных изделий и принимала непосредственное участие в создании этих изделий, а также стимулировала развитие различных отраслей производства. Исходя из этого, многие исследователи считают, что армянское искусство ковроткачества — неотделимая часть восточно-христианского искусства [Gantzhorn, 1998].

Библиография

- (1890). *Энциклопедический словарь* / под ред. И. Е. Андреевского, СПб.: Семеновская Типо-Литография (И. А. Ефрона). С. 482–483.
- (1984). *Armenian miniatures of the 13th and 14th centuries*. Leningrad: Aurora Art.
- Азатян, Ш. (1987)**. *Армянские порталы. Порталы в монументальной архитектуре Армении IV–XIV вв.* Ереван: Советакан грох.
- Акопян, Т., Мелик-Бахшян, Ст., Барсегян, О. (1988)**. *Хаченское княжество* / Словарь топонимов Армении и прилегающих областей. Т. 2. Ереван: Изд. Ереванского государственного университета. С. 665–666. [На арм.]
- Арутюнян, В. (1992)**. *История армянской архитектуры*. Ереван: Луйс. [На арм.]
- Арутюнян, Н. (2001)**. *Корпус урартских клинообразных надписей*. Ереван: Гитутюн.
- Арутюнян, С. (2009)**. *Предание о ритуальном поясе* // Армянский гуманитарный вестник, № 2/3, Москва–Ереван: Зангак. С. 42–49.
- Бархударянц, М. (1999)**. *Страна Албания и ее соседи* — Арцах. Ереван: Гандзасар. [На арм.]
- Ваганян, В. (2011)**. *Трансформация растительных и животных мотивов в армянской средневековой (IX–XIV вв.) рельефной орнаментике*. Автореферат. Ереван: Изд. Национальной академии наук РА.
- Верховская, А. (1955)**. *Текстильные изделия из раскопок Кармир-Блура*. Ереван: Изд. АН Арм. ССР. С. 67–71.
- Ганаланян, А. (1969)**. *Предания*. Ереван: Изд. АН Арм. ССР. [На арм.]
- Гомбош, К. (1978)**. *Старинные армянские ковры с драконами*. Ереван: Изд. АН Арм. ССР.
- Даврижеци, А. (1988)**. *История* / пер. со среднеармянского В. Аракелян. Ереван: Советакан грох. [На арм.]
- Давтян, С. (1975)**. *Армянский ковер*. Ереван: Изд. АН Арм. ССР. [На арм., рус., англ.]
- Есяян, Ст. (1982)**. *Кармир-Блур*. Ереван: Айастан. [На арм.]
- Казарян, А. (2011)**. *Творческая идея в композиции Аванского собора* // Анив. № 4. Минск–Москва–Ереван: Альтиора. С. 28–33.
- Казарян, В. (2004)**. *Толкование Хоранов*. Эчмиадзин: Изд. Первопрестольного Святого Эчмиадзина. [На арм., рус., англ.]
- Казарян, В., Манукян, С. (1991)**. *Матенадаран*. М.: Книга.
- Казарян, М. (1985)**. *Армянские ковры*. М.: Советский художник.
- Канакерци, Закарий (1969)**. *Хроника* // Памятники письменности Востока, XXIV. Пер. с арм., предисловие и комментарии М. Дарбинян-Меликян. М.: Наука.
- Киракос Гандзакечи (1982)**. *История Армении* / пер. с древнеарм. В. Аракелян. Ереван: Советакан грох. [На арм.]
- Кретацци, А. (1973)**. *Повествование* / пер. с арм., предисловие и комментарии Н. Корганяна, Ереван: Изд. АН Арм. ССР. [На арм., рус.]
- Курдян, А. (1947)**. *Армянский ковер*. Венеция: Типография Конфессии мхитаристов Венеции — св. Лазарь. [На арм.]

- Ламуруэ, К., Зарян, А. (2015)**. *Реставрация фресок V века церкви Св. Степаноса Нахаеки в Лмбатаванке* // Памятник. № 10. Ереван: Ушардзан. С. 71–91. [На арм.]
- Марр, Н. (1939)**. *Ани*. Ереван: Арменгиз.
- Мартиросян, А. (1988)**. *Ткачи храма Эанна в Уруке нововавилонского периода* // Древний Восток. № 5. Ереван: Изд. АН Арм. ССР. С. 27–40.
- Мец, А. (1973)**. *Мусульманский Ренессанс*. М.: Наука.
- Мнацаканян, А. (1955)**. *Армянское орнаментальное искусство*. Ереван: Изд. АН Арм. ССР. [На арм.]
- Овсепян, Г. (1943)**. *Материалы и исследования*. Часть 2. Нью-Йорк: перепечатано из журнала «Армянская церковь». [На арм.]
- Ормания. Армянская церковь, Константинополь (1911)**. Ереван: Парберакан. [На арм.]
- Ормания, М. (1993)**. *Армянская церковь* / переиздано с книги Малакии архиепископа.
- Парпеци, Л. (1982)**. *История Армении* / пер. с древнеарм. Б. Улубабян. Ереван: Изд. Ереванского университета. [На арм.]
- Поло, М. (1955)**. *Книга Марко Поло* / пер. с ит. И. Минаева. М.: Гос. изд. географической литературы.
- Рабинович, Е. (1992)**. *Середина мира* // Мифы народов мира (МНМ). Т. 2. М.: Советская энциклопедия. С. 428–429.
- Темурчян, В. (1955)**. *Ковроделие в Армении*. Ереван: Изд. АН Арм. ССР. [На арм.]
- Тер-Гевондян, А. (2005)**. *Арабские летописцы IX–X вв.* // Зарубежные источники об Армении и армянах. Т. 16. Ереван: Изд. Ереванского университета. [На арм.]
- Фрейденберг, О. (1978)**. *Миф и литература древности*. М.: Наука.
- Хачатрян, Т. (1979)**. *Арктикский некрополь*. Ереван: Изд. Ереванского университета.
- Хачикян, Л. (1995)**. *«Братство», созданное в Ерзнка в 1280 г.* // Труды. Т. 1. Ереван: Гандзасар. [На арм.]
- Хачикян, Л. (1999)**. *Состояние ремесленного дела и уровень его развития в Армении в X–XIV вв.* // Труды. Т. 2. Ереван: Гандзасар. [На арм.]
- Челеби, Э. (1967)**. *Турецкие источники* / пер. с турецкого А. Сафрастяна. Ереван: Изд. АН Арм. ССР. [На арм.]
- Akshehirlian, V. (2015)**. *Armenian-Italian Architectural Influences*. Yerevan: Moughni.
- Batari, F. (1994)**. *Ottoman Turkish Carpets*. Budapest: Budapest Museum of Applied Arts Publishers.
- Brüggemann, W. (2007)**. *Der Orientteppich-Einblicke in Geschichte und Ästhetik*. Lübeck: Verlag Dr. Ludwig Reichert.
- Ford, P. (1982)**. *Der Orientteppich und seine Muster*. Herford: Busse.
- Gantzhorn Vol. (1998)**. *Orientalische Teppiche*. Köln: Taschen.
- Lehner, E. (2004)**. *Die Baukunst Armeniens*. Wien: Instituts für Vergleichende Architekturforschung.
- Sassouni, V. (1981)**. *Armenian Charch Floor Plan-a hitherto unidentified design in Oriental Rugs* // Hali (The international Journal of Oriental Carpets and Textiles). Vol. 4. № 1. London: Hali Publications. Pp. 24–28.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Ковер «Арцаваоргг». Арцах–Сюник. XVI–XVII вв. 400 × 200 см. Шерсть. МИА № 10101–1. Фото Врама Акопяна
- Ил. 2.** Евангелист Матфей. Евангелие. Сюник. XIV в. 29 × 23 см. Пергамент. Матенадаран, рукопись № 6305. Писец и художник Григор. Иллюстрация миниатюры из книги “Armenian miniatures of the 13th and 14 th centuries”. Leningrad, 1984, Aurora Art, pl. 28
- Ил. 3.** Ковер с замкнутой композицией. Ширак. Вторая половина XIX в. 230 × 122 см. Шерсть. МИА № 11494. Фото Врама Акопяна
- Ил. 4.** Медальонный ковер. Арцах (Гадрутский район). XIX в. 220 × 120 см. Шерсть. МИА № 9162. Фото Врама Акопяна
- Ил. 5.** Медальонный ковер «Ареваоргг». Северный Арцах. XIX в. 233 × 172 см. Шерсть. МИА № 10740. Фото Врама Акопяна
- Ил. 6.** Медальонный ковер «Ареваоргг». Конец XIX — начало XX в. Арцах (Мартунинский район). 410 × 105 см. Шерсть. МИА № 11706–1. Фото Врама Акопяна
- Ил. 7а.** План Кафедрального собора в Эчмиадзине. Иллюстрация из книги Lehner E. (2004). Die Baukunst Armeniens, Wien: Instituts für Vergleichende Architekturforschung, s. 41
- Ил. 7б.** Кафедральный собор в Эчмиадзине. Основан в 301–303 гг. Основная композиция собора V в. Источник изображения — URL: <https://tourpedia.ru/vagharshapat-monastery/эчмиадзинский-собор/> (дата обращения: 09.04.2024)
- Ил. 8а.** План храма Св. Рипсима в Эчмиадзине. 618. Иллюстрация из книги Lehner, E. (2004). Die Baukunst Armeniens, Wien: Instituts für Vergleichende Architekturforschung, s. 122
- Ил. 8б.** Храм Св. Рипсима в Эчмиадзине. 618. Источник изображения — URL: <https://feelarmenia.com/tour-destination/st-hripsime/page/2/> (дата обращения: 09.04.2024)
- Ил. 9.** План церкви монастыря Охты Дрни (семь дверей) в Мохренесе. Арцах, Гадрут. V–VI вв. Иллюстрация из книги Мкртчян, Ш. (1988). Историко-архитектурные памятники Нагорного Карабаха. Ереван: Айастан. С. 74
- Ил. 10а.** План базилики Св. Богородицы. Ереурик, Ширак. V в. Иллюстрация из книги Lehner, E. (2004). Die Baukunst Armeniens, Wien: Instituts für Vergleichende Architekturforschung, s. 142
- Ил. 10б.** Храм Св. Богородицы. Ереурик, Ширак. V в. Источник изображения — URL: <https://feelarmenia.com/ru/tour/tour-to-shirak-region-ereuyk-gyumri/> (дата обращения: 09.04.2024)
- Ил. 11.** Ковер с замкнутой композицией. Вайоц Дзор, село Гнишик. Вторая половина XIX в. 255 × 190 см. Шерсть. МИА № 9262. Фото Врама Акопяна
- Ил. 12.** Ковер «Хоран» (Алтарь). Северный Арцах, село Бананц. Имеет надпись с датой «1202 г.». Фотография ковра из книги Gantzhorn Vol. (1998). Orientalische Teppiche, Köln: Taschen, s. 485
- Ил. 13.** Дверь церкви Св. Апостолов в Муше (Западная Армения). 1134. 202 × 142 × 20 см. Дерево. Резчики и художники Торос, Григор, Гукас. МИА № 55. Фото Врама Акопяна
- Ил. 14а.** Дверь церкви Св. Апостолов Севанского монастыря. 1176. 180 × 110 × 20 см. Дерево. Резчик Ованнес. МИА № 87. Фото Врама Акопяна

- Ил. 14б.** Хачкар. Церковь Св. Григория Просветителя, монастырь Гошаванк в Тавуше. Конец XIII в. Мастер и резчик по камню Погос. МИА № 1318. Фото Врама Акопяна
- Ил. 15.** Ковер «Хоран» (Алтарь). Лори, село Одзун. 1912. 290 × 157 см. Шерсть. Художник Гарегин Левонян, ковродельщица Анастасия Харазян. Фото Врама Акопяна
- Ил. 16.** Закат. Монастырь Гладзор. Вайоц Дзор. 1280. Фото Лилии Аванесян, сентябрь 2008 г.

References

- (1890) *Enciklopedicheskij slovar* [Encyclopedic Dictionary]. Edited by I. E. Andreevski. Saint Petersburg: Efron. Pp. 482–483. [In Russ.]
- (1984). *Armenian Miniatures of the 13th and 14th Centuries*. The Matenadaran Collection, Yerevan. Leningrad: Aurora Art Publ.
- Akshehirlian, Varoujan (2015)**. *Armenian-Italian Architectural Influences*. Yerevan: Moughni.
- Arakel, Davrizhetsi (1988)**. *Istoriya* [History] // Translated from Medieval Armenian by V. Arakelyan. Yerevan: Sovetakan grokh. [In Arm.]
- Azatyán, Shmavon (1987)**. *Armyanskíe portaly. Portaly v monumentalnoj arhitekture Armenii IV–XIV vv.* [Armenian Portals. Portals in Armenian Monumental Architecture in the IV–XIV Centuries]. Yerevan: Sovetakan grokh. [In Russ.]
- Barkhudaryants, Makar (1999)**. *Strana Albaniya i ee sosedi — Arcah* [Albania and its Neighbours — Artsakh]. Yerevan: Gandzasar. [In Arm.]
- Batari, Ferenc (1994)**. *Ottoman Turkish Carpets // The Collection of the Museum of Applied Arts*. Budapest: Budapest Museum of Applied Arts Publishers.
- Brüggemann, Werner (2007)**. *Der Orientteppich: Einblicke in Geschichte und Ästhetik*. Lübeck/ Wiesbaden: Reichert. [In Deutsch]
- Davtyan, Serik (1975)**. *Armyanskij karpet* [Armenian Pileless Carpets]. Yerevan: Academy of Sciences of Armenian SSR Publ. [In Arm., in Russ., in Eng.]
- Evliya, Chelebi (1967)**. *Tureckie istochniki* [Turkish Sources]. Vol. 3. / Translated from Turkish by A. Safrastyan. Yerevan, Academy of Sciences of Armenian SSR Publ. [In Arm.]
- Ford, P. (1982)**. *Der Orientteppich und seine Muster. Die Bestimmung orientalischer Knüpfteppiche anhand ihrer Muster, Symbole und Qualitätsmerkmale*. Herford: Busse. [In Deutsch]
- Freidenberg, Olga (1978)**. *Mif i literatura drevnosti* [Myth and Literature of Antiquity] // Mythopoetic Roots of Literature. Moscow: Nauka. [In Russ.]
- Gantzhorn, Volkmar (1998)**. *Orientalische Teppiche*. Köln: Taschen. [In Deutsch]
- Ghanalanyan, Aram (1969)**. *Predaniya* [Armenian Traditional Narrations]. Yerevan: Academy of Sciences of Armenian SSR Publ. [In Arm.]
- Ghazar, Parpetsi (1982)**. *Istoriya Armenii* [The History of Armenia] / Translated from Classical Armenian by B. Ulubabyan. Yerevan: University of Yerevan Publ. [In Arm.]
- Ghazaryan, Armen (2011)**. *Tvorcheskaya ideya v kompozicii Avanskogo sobora* [Creative Idea in the Composition of the Avan Cathedral] // Aniv (Whill), № 4. Minsk–Moscow–Yerevan: Altiora. Pp. 28–33.
- Ghazaryan, Manya (1985)**. *Armyanskíe kovry* [Armenian Carpets]. Moscow: Sovietyky Khudozhnik.
- Ghazaryan, Vigen (2004)**. *Tolkovanie Horanov* [Commentaries on Canon-Tables]. Etchmiadzin: Cathedral of Holy Etchmiadzin. [In Arm., in Russ., in Eng.]
- Ghazaryan, Vigen & Manukyan, Seyranush (1991)**. *Matenadaran* [Matenadaran]. Vol. I. Moscow: Kniga.
- Gombosh, Karoly (1978)**. *Starinnye armyanskíe kovry s drakonami* [Ancient Armenian Carpets with Dragons] // II International Symposium on Armenian Art. Yerevan: Academy of Sciences of Armenian SSR Publ. [In Russ.]
- Hakobyan, Tatik; Melik-Bakhshyan, Stepan & Barsegyan, Hovhannes (1988)**. *Hachenskoe knyazhestvo* [Principality of Khachen] // Dictionary of Toponymy of Armenia and Adjacent Territories. Vol. 2. Yerevan: University of Yerevan Publ. Pp. 665–666. [In Arm.]
- Harutyunyan, Nikolay (2001)**. *Korpus urartskih klinoobraznyh nadpisej* [Corpus of Urartian Cuneiform Inscriptions]. Yerevan: Gitutyun. [In Russ.]
- Harutyunyan, Sargis (2009)**. *Predanie o ritualnom poyase* [The Legend on Ritual Belt] // Bulletin of Armenian Studies. № 2/3. Moscow—Yerevan: Zangak. Pp. 42–49. [In Russ.]
- Harutyunyan, Varazdat (1992)**. *Istoriya armyanskoj arhitektury* [History of Armenian Architecture]. Yerevan: Luys. [In Arm.]
- Hovsepian, Garegin (1943)**. *Materialy i issledovaniya. Chast 2* [Materials and Studies. Vol. 2]. New York. [In Arm.]
- Kanakertsi, Zakaria (1969)**. *Hronika* [Chronicle] // Written Monuments of the Orient, XXIV. Translated from Armenian by M. Darbinyan-Melikyan. Moscow: Nauka. [In Russ.]
- Khachatryan, Telemek (1979)**. *Artikskij nekropol* [The Artik Necropolis]. Yerevan: University of Yerevan Publ. [In Russ.]
- Khachikyan, Levon (1995)**. *“Bratstvo”, sozdannoe v Erznka v 1280 g.* [The Statutes of the Brotherhood of Yeznka (1280)] // Works. Vol. 1. Yerevan: Gandzasar. [In Arm.]
- Khachikyan, Levon (1999)**. *Sostoyanie remeslennogo dela i uroven ego razvitiya v Armenii v X–XIV vv.* [The State of Crafts and the Level of their Development in Armenia in the X–XIV Centuries] // Works. Vol. 2. Yerevan: Gandzasar. [In Arm.]
- Kirakos Gandzaketsi (1982)**. *Istoriya Armenii* [The History of Armenia] / Translated from Classical Armenian by V. Arakelyan. Yerevan: Sovetakan grogh. [In Arm.]
- Kretatsi, Abraham (1973)**. *Povestvovanie* [Chronicle / Historiography / History] / Translated from Armenian by N. Korganyan. Yerevan: Academy of Sciences of Armenian SSR Publ. [In Arm., in Russ.]
- Kurdian, Harutyun (1947)**. *Armyanskij kover* [Armenian Carpet]. Venice: Sant Ghazar. [In Arm.]
- Lamoureu, Christine & Zarian, Ara (2015)**. *Restavraciya fresok V veka cerkvi sv. Stepanosa Nahavki v Lmbatavanke* [The Conservative Restoration of the 7th Century Murals of St. Stepanos Church of Lmbatavank] // Hushardzan (Monument). № 10. Yerevan: Hushardzan. Pp. 71–91. [In Arm.]
- Lehner, Erich (2004)**. *Die Baukunst Armeniens. Christliche Kultur an der Schwelle des Abendlandes*. Wien: Institut für vergleichende Architekturforschung. [In Deutsch]
- Marr, Nikolai (1939)**. *Ani* [Ani]. Yerevan: Armengiz. [In Russ.]
- Martirosyan, Anahit (1988)**. *Tkachi hrana Eanna v Uruke novovavilonskogo perioda* [The Weavers of the Temple of Eanna in Uruk of Neo-Babylonian Period] // Ancient Near East. № 5. Yerevan: Academy of Sciences of Armenian SSR Publ. Pp. 27–40. [In Russ.]
- Mez, Adam (1973)**. *Musulmanskij renessans* [The Renaissance of Islam]. Moscow: Nauka. [In Russ.]
- Mnatsakanyan, Asatur (1955)**. *Armyanskoe ornamentalnoe iskusstvo* [Armenian Ornamental Art]. Yerevan: Academy of Sciences of Armenian SSR Publ. [In Arm.]
- Ormanian, Maghakia (1993)**. *Armyanskaya cerkov* [The Church of Armenia]. Yerevan: Parberakan. [In Arm.]
- Polo, Marco (1955)**. *Kniga Marko Polo* [The Book of Marco Polo] / Translated from Italian by I. Minayev. Moscow: State Publishing Haus of Geographical literature. [In Russ.]
- Rabinovich, Yelena (1992)**. *Seredina mira* [The Middle of the World] / Myths of the Peoples of the World. Vol. 2. Moscow: Soviet Encyclopedia Publ. Pp. 428–429.
- Sassouni, Viken (1981)**. *Armenian Church Floor Plan: A Hitherto Unidentified Design in Oriental Rugs // Hali* (The International Journal of Oriental Carpets and Textiles). Vol. 4. № 1. London: Hali Publications. Pp. 24–28.
- Temurchyan, Vardan (1955)**. *Kovrodelie v Armenii* [Carpet Weaving in Armenia]. Yerevan: Academy of Sciences of Armenian SSR Publ. [In Arm.]
- Ter-Ghevondyan, Aram (2005)**. *Arabskie letopiscy IX–X vv.* [Arab Chroniclers, IX–X Centuries] // Foreign Sources About Armenia and Armenians. Vol. 16. Yerevan: University of Yerevan Publ. [In Arm.]
- Vahanyan, Vahan (2011)**. *Transformaciya rastitelnyh i zhivotnyh motivov v armyanskoj srednevekovoj (IX–XIV vv.) reliefnoj ornamentike* [Transformation of Plant and Animal Motives in Armenian Medieval (IX–XIV centuries) Ornamental Art]. Dissertation Abstract. Yerevan: Academy of Sciences of Armenian SSR Publ. [In Russ.]
- Verkhovskaya, A. (1955)**. *Tekstilnye izdeliya iz raskopok Karmir-blura* [Textiles from the Excavations of Karmir Blur] / Karmir Blur, III. Yerevan: Academy of Sciences of Armenian SSR Publ. Pp. 67–71. [In Russ.]
- Yesayan, Stepan (1982)**. *Karmir Blur* [Karmir Blur]. Yerevan: Hayastan. [In Arm.]

ИННОВАЦИОННЫЕ РИСУНКИ ТКАНЕЙ ВЕНСКИХ МАСТЕРСКИХ

М. А. БЛЮМИН

Государственный Эрмитаж, 190000,
Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая
набережная, д. 34
mariblu@mail.ru

MARINA A. BLIUMIN

The State Hermitage Museum, 190000, Russia,
Saint-Petersburg, Dvortsovaya Emb., 34
mariblu@mail.ru

Для цитирования: Блюмин М. А. Инновационные
рисунки тканей Венских мастерских // Журнал ВШЭ
по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art
& Design, 2024. № 2 (2). С. 138–171

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-2-138-171

Аннотация

Венские мастерские — художественно-промышленное объединение, учрежденное в 1903 году архитектором Й. Хоффманом, художником К. Мозером и промышленником Ф. Верндорфером, внесли значительный вклад в развитие текстильной орнаментики. Й. Хоффман, испытавший влияние шотландского архитектора Ч. Р. Макинтоша, продолжил смелые эксперименты в использовании гладких плоскостей и объемов в архитектурных сооружениях. Будучи последователем концепции Gesamtkunstwerk, Й. Хоффман особое внимание уделял художественному оформлению текстильных изделий, которое отражало единое стилевое решение, заданное архитектурными формами. В начальный период деятельности Венских мастерских с 1903 по 1910 год художники ассоциации разработали особый тип геометрических рисунков, которые отличались инновационным характером построения раппортных композиций с использованием простейших фигур: квадратов, прямоугольников, овалов, ромбов и т.д. Новые структуры орнаментальных мотивов обладали ярко выраженной индивидуальной манерой и использовались в разнообразных изделиях Венских мастерских. В статье впервые вводятся в научный оборот эскизы и книга образцов текстильной продукции за 1908 год французского предприятия, предположительно принадлежавшего Ш. Штейнеру, с геометрическими рисунками Венских мастерских. Эти редкие материалы были предоставлены частным коллекционером из Санкт-Петербурга. Следующий важный этап в деятельности ассоциации начался после открытия отдела текстиля в 1910 году и был связан с разработкой стилизованных растительных мотивов в примитивистской манере. Вслед за художниками Мюнхена Венские мастерские обратились к фольклорной традиции и предложили новые рисунки с крупными цветочными и листовыми формами, для которых было характерно плоскостное изображение элементов, использование графических возможностей линии, пятен и штриховки локальных колеров. Ткани Венских мастерских имели большой успех у современников и использовались для создания женских нарядов, а также в оформлении интерьеров. Инновационные геометрические и растительные рисунки тканей в примитивистской манере оказали заметное влияние на продукцию текстильных предприятий в Европе в первые десятилетия XX века.

Ключевые слова: Венские мастерские, Й. Хоффман, текстиль, ткань, орнамент, раппортная композиция, инновационный дизайн, геометрический узор, растительный мотив

innovative fabric design of the vienna workshops

Abstract

The Vienna Workshops is an artistic and industrial association founded in 1903 by architect J. Hoffman, artist K. Moser and industrialist F. Werndorfer, who made a significant contribution to the development of textile ornamentation. J. Hoffman (who was influenced by the Scottish architect C.R. Mackintosh) continued his bold experiments in the use of smooth planes and volumes in architectural structures. J. Hoffman was a follower of the Gesamtkunstwerk concept and he paid special attention to the textile ornamentation which should be reflected in a single style set by architectural forms. In the initial period of activity of the Vienna workshops from 1903 to 1910, the artists of the association developed a special type of geometric ornaments, which were distinguished by the innovative ways of building rapport compositions using the simplest shapes: squares, rectangles, ovals, rhombuses, etc. The new structures of the ornamental motifs had a striking individual manner and were used in a variety of products of the Viennese workshops. The article introduces for the first time into scientific circulation sketches and a book of samples of textile products for 1908 of a French enterprise supposedly owned by C. Steiner, with geometric patterns by Viennese workshops. These rare materials were provided by a private collector from St. Petersburg. The next important stage in the association's activities began after the opening of the textile department in 1910 and was associated with the development of stylized floral motifs in a primitive manner. Following the artists of Munich, the Viennese workshops turned to the folklore tradition and proposed new textile designs with large floral and foliage forms. They were characterized by a planar image of elements, the use of graphic possibilities of lines, spots and shading of local colors. The fabrics of the Viennese workshops were a great success with contemporaries and were used to create women's outfits and in interior design. Innovative geometric and floral patterns of fabrics in a primitive manner had a noticeable impact on the products of textile factories in Europe in the first decades of the 20th century.

Keywords: Vienna workshops, J. Hoffman, textile, fabric, ornament, rapport composition, innovative design, geometric pattern, floral motif

В начале XX века на развитие декоративно-прикладного искусства и дизайна большое влияние оказала деятельность художественно-промышленных объединений, которые предприняли серьезные усилия для решения проблемы художественного оформления фабричных изделий. В текстильной промышленности подобное сотрудничество дало интересные результаты и привело к внедрению в декоративные и плательные ткани новой стилистики орнаментальных мотивов. Они стали разительно отличаться от прежних характером построения раппортных композиций, оригинальными колористическими решениями, фактурами текстильных волокон и переплетений.

Особое место в истории мирового художественного текстиля принадлежит Венским мастерским (Wiener Werkstätte) — объединению, которое было основано в Австрии в 1903 году. Его организаторами стали архитектор Йозеф Хоффман, художник Коломан Мозер и промышленник Фриц Верндорфер. Объединение имело не только свои собственные проектные и ремесленные мастерские, но и сеть магазинов, в которых можно было приобрести предметы мебели, изделия из металла, стекла, глины, а также ткани. Деятельность художников ассоциации была столь успешной, что вскоре не только фирменные изделия со знаком "WW", но и все лучшие австрийские товары считались продукцией Венских мастерских. Их филиалы были открыты в Германии, Швейцарии, США, а изделия экспонировались практически на всех крупных международных выставках.

Сформулированная Й. Хоффманом и К. Мозером программа Венских мастерских провозглашала тождественность понятий искусства и ремесла. Основная цель объединения — поощрение и координация сотрудничества промышленников, художников и торговцев для успешного производства и сбыта изделий декоративно-прикладного искусства [Розенталь, Ратцка, 1971, с. 67]. Особое внимание уделялось комплексному проектированию и оборудованию современных интерьеров. Следует отметить, что в основе программы Венских мастерских лежала концепция Gesamtkunstwerk¹ — синтеза искусств, о котором уже с конца 1840-х писали знаменитый композитор Р. Вагнер и известный архитектор Г. Земпер, придававший большое значение прикладным искусствам. Эту же идею создания организованной эстетической среды развивал английский художник Уильям Моррис, считая, что именно архитектуре предстояло организовать всё внешнее окружение жизни человека [Сарабьянов, 2001, с. 225].

Таким образом, Венские мастерские во главе с Й. Хоффманом продолжили развивать идеи У. Морриса и рассматривали текстиль в качестве важного элемента оформления интерьера, отражающего концепцию единого стилизованного решения, заданного архитектурными формами.

Возникновение новой стилистики рисунков в тканях Венских мастерских также необходимо рассматривать в контексте теоретического осмыс-

1 Gesamtkunstwerk — в переводе с немецкого языка — «объединенное произведение искусства».

ления и практического применения орнамента в современной архитектуре и прикладном искусстве Австрии в конце XIX — начала XX века. Данная тема в те годы вызвала большой интерес, спровоцировала ожесточенные споры среди художников и теоретиков искусства. Развернувшаяся дискуссия явилась реакцией на чрезмерное использование различных орнаментальных мотивов предшествующих стилей в эпоху историзма. В 1893 году был издан фундаментальный труд профессора Венского университета, хранителя коллекции тканей в Музее искусств и ремесел Алоиза Ригля «Проблемы стиля. Основы истории орнамента», в котором ученый охарактеризовал орнамент с точки зрения присущего ему общекультурного смыслового содержания и подверг коренному пересмотру традиционно сложившиеся иерархии видов искусства, равно как и исторических эпох. Декоративные виды творчества, прежде считавшиеся второстепенными, по мнению А. Ригля, гораздо нагляднее демонстрировали доминирующую формотворческую волю. Он признавал универсальное значение элементарных форм, к которым следует отнести простейшие геометрические элементы. В контексте активного обсуждения дальнейшего развития орнаментации работа ученого вызвала большой интерес у новаторов искусства.

Особого внимания заслуживает статья профессора Школы искусств и ремесел в Вене Ганса Махта «Конструктивный принцип орнаментации», опубликованная в 1897 году. Один из важнейших тезисов ученого заключался в том, что проявление истинного творчества «выражается в систематическом построении элементов, не встречающихся в природе» [Auer S., Klee A., 2011, p. 152].

Английский художник Уолтер Крейн, чьи труды оказали значительное влияние на развитие теории формообразования в искусстве, в своей статье «Линия и форма» (1900) уточнял, что куб и сфера являлись фундаментальными элементами, от которых произошли многочисленные орнаменты.

В 1908 году венский архитектор А. Лоос написал статью «Орнамент или преступление», в которой призывал отказаться от орнаментации вообще и искать красоту в форме. Он критиковал не только венскую школу Отто Вагнера (учителя Й. Хоффмана), но и изделия Венских мастерских, предлагая следовать идеям пуризма.

Австрия в этот период являлась одним из важнейших художественных центров, где формировались дальнейшие пути развития дизайна. Йозеф Хоффман отстаивал свою творческую концепцию, создавая архитектурные сооружения и разнообразные предметы прикладного искусства, которые отличались геометризмом форм и приверженностью к декорированию поверхностей оригинальными орнаментальными мотивами. Они составили одну из самых интересных страниц в истории художественного текстиля.

Вместе с тем, понимая, что большинство авторских работ Венских мастерских очень дорого для серийного производства [Фап-Беккер, 1996, с. 364], художники направили свои силы на поиск форм работы с промышленными предприятиями. Наиболее успешной деятельностью в этом направ-

лении стала разработка рисунков тканей, которые в первые десятилетия XX века оказали колоссальное влияние на текстильную продукцию стран Западной Европы, России и Америки.

В начальный период своей деятельности с 1903 по 1910 год Венские мастерские наладили сотрудничество с несколькими текстильными фабриками в Австрии, которые производили ткани по проектам Венских мастерских. Сохранившийся архив известной австрийской фирмы «Иог. Бакхаузен и Сыновья»² предоставляет сведения о том, что К. Мозер имел успешный опыт совместной работы с данным предприятием еще ранее, т.е. с 1899 по 1904 год, предлагая не только орнаментальные решения для тканей, но и для ковров машинного и ручного ткачества. Начало сотрудничества Й. Хоффмана с компанией «Иог. Бакхаузен и Сыновья» относилось к 1901 году и продолжалось до конца 1920-х годов. Поначалу руководство фирмы обращалось с заказами к художникам, но впоследствии уже сам Й. Хоффман размещал заказы на изготовление тканей с орнаментальными мотивами, разработанными Венскими мастерскими. Наибольшей активностью был отмечен период 1904–1910 годов, когда по рисункам Й. Хоффмана, К. Мозера, О. Прутшера и др. на фабрике «Иог. Бакхаузен и Сыновья» были выполнены ткани для оформления интерьеров санатория в Пуркерсдорфе (1904–1905) и дворца Стокле в Брюсселе (1905–1911). Владельцы известного австрийского предприятия обладали важным свойством — чутко следить за современными художественными процессами — и желанием вести совместную работу с художниками. Нельзя не отметить, что запуск в производство рисунков всегда связан с материальными затратами и определенным коммерческим риском. Реакция потребителя на ткани с новыми орнаментальными мотивами, которые резко отличались от традиционных текстильных узоров, не всегда была предсказуема. Но, с другой стороны, введение новых рисунков являлось одним из способов ведения конкурентной борьбы в условиях рынка. Фирма «Иог. Бакхаузен и Сыновья», желая добиться высокого уровня выпускаемой продукции, видела дальнейшее развитие своего предприятия именно в тесном контакте с современными художниками, которые были способны обновить текстильную орнаментацию. Такой подход среди большинства фабрикантов являлся необычным для своего времени и требовал определенной смелости. Большая часть продукции фирмы представляла собой ткани, исполненные в технике машинного узорного ткачества, а также набивные ткани. Кроме того, фирма занималась производством ковровых покрытий и изготовлением ковров ручного ткачества. Текстильная продукция «Иог. Бакхаузен и Сыновья» отличалась оригинальными узорами и пользовалась широким спросом. Увидев успех фирмы, известные австрийские текстильные предприятия «Ф. Хаас

² Текстильное предприятие было основано в Вене 30 января 1849 года Карлом и Иоганом Бакхаузенами. Название «Иог. Бакхаузен и Сыновья» („Joh. Bäckhausen & Söhne“) предприятие получило в 1864 году после признания Карла Бакхаузена банкротом. За высокое качество продукции было награждено Золотой медалью

на Всемирной выставке в 1851 году. Являлось поставщиком императорского двора с 1888 года. В 2014 году компания была приобретена Лиузой Кислинг и стала называться „Bäckhausen GmbH“. После смерти владелицы 30 июня 2023 года было объявлено о завершении деятельности предприятия.

и Сыновья»³ и др. последовали ее примеру и стали налаживать сотрудничество с художниками, закладывая тем самым основы промышленного дизайна и способствуя его дальнейшему развитию [Völker, 2004, p. 22].

Благодаря успешной коммерческой деятельности фирмы «Иог. Бакхаузен и Сыновья» Й. Хоффман решил наладить собственное производство тканей в Венских мастерских. Информация об этом появилась в газете „Neue Freie Press“ от 5 октября 1910 года. Однако документы, указывающие точную дату начала процесса создания тканей, отсутствуют. Вместе с тем можно с уверенностью утверждать, что работа в отделе началась в конце 1910 — начале 1911 года, так как первая текстильная продукция появилась в продаже весной 1911 года [Völker, 2004, p. 34]. С этого времени Венские мастерские использовали в оформлении интерьеров только ткани, имеющие свою собственную марку. Кроме того, недавно созданный отдел моды в мастерских шил большинство предметов женской одежды из тканей, произведенных в ассоциации⁴. Инновационные рисунки придавали платьям, блузкам и аксессуарам чрезвычайно экстравагантный вид и пользовались успехом у клиентов.

За время существования отдела текстиля под руководством Й. Хоффмана работало около ста художников, которые за двадцать с лишним лет создали свыше 1800 рисунков тканей. В австрийских музеях сохранилось приблизительно 20 000 образцов тканей, которые позволяют исследовать художественно-стилистические особенности и проследить эволюцию орнаментальных мотивов тканей Венских мастерских. Большая часть коллекции сегодня находится в Музее прикладного искусства Вены⁵. Многие образцы тканей Венских мастерских некоторое время находились в постоянной экспозиции данного музея в начале 2000-х годов. Там же был открыт специальный кабинет, где можно было ознакомиться с частью коллекции. В монографии А. Фелькер «Текстиль Венских мастерских. 1910–1932» опубликованы наиболее выдающиеся эскизы художников ассоциации и их ткани.

Отдел текстиля имел ряд особенностей, которые во многом объяснялись спецификой работы самих Венских мастерских. Как уже отмечалось выше, художники объединения сотрудничали с различными промышленными предприятиями, где производились ткани по их эскизам. После организации отдела текстиля данная практика сохранилась, но лишь частично. Известно, что объединение заключало договоры с промышленными предприятиями Австрии и Германии на производство тканей по своим эскизам [Völker, 2004,

³ Текстильное предприятие «Филипп Хаас и Сыновья» („Fülör Haas and Sons“) было основано в 1810 году в Вене. В 1840-х годах имело репутацию одного из самых лучших производителей с многочисленными филиалами в разных городах Европы. С 1880 года компанию возглавил Филипп Хаас-младший, который преобразовал ее в акционерное общество с ограниченной ответственностью, но три года спустя он уволился и оставил руководство. В 1920 году компания получила новое название — «Фабрика по производству ковров и обивочных тканей». Была разрушена во время Второй мировой войны.

⁴ Отдел моды был открыт в составе Венских мастерских в конце 1910 — начале 1911 года. Художник Э. Д. Виммер-Визгрилл возглавлял отдел моды в 1910–1922 годах, а в 1922-м его место занял М. Снисек.

⁵ Museum für angewandte Kunst, сокращенно MAK, сайт <https://www.mak.at/>

р. 33]. Однако обнаруженные новые вещественные памятники позволяют расширить перечень фабрик, производивших ткани с рисунками Венских мастерских. Так, в одной частной коллекции в Санкт-Петербурге хранятся два альбома с образцами тканей, приобретенных при частичной распродаже архива текстильной фабрики Ш. Штейнера, расположенной в Эльзасе. Один из альбомов, датированный маем 1908 года, включает помимо тканей с традиционными цветочными узорами, производившимися на предприятии, также инновационные рисунки, которые были характерны для продукции Венских мастерских в начальный период их деятельности — с 1903 по 1910 год. Второй альбом содержит название заказчика “WW” — Wien Werkstätte (Венские мастерские) и датирован мартом 1911 года.

Таким образом, мы можем утверждать, что Й. Хоффман сотрудничал с предприятиями не только в Австрии и Германии, но и во Франции и, в частности, с фабриками, расположенными в Эльзасе. Фабрики этого региона имели давние традиции производства набивных материй.

Однако после открытия отдела текстиля в 1910 году большая часть продукции стала производиться в собственных производственных цехах Венских мастерских. Это были ткани, выполненные в технике ручной набойки по льну, хлопку и шелку. Печатные доски резались в своих собственных мастерских или заказывались в других специализированных фирмах. Следует заметить, что иногда одни и те же набивные доски использовались как для производства тканей, так и для обоев. Набивкой рисунков занимались наемные рабочие, которые в совершенстве владели этим мастерством. Некоторые сложные узоры предполагали использование до 24 печатных досок. Позже, во второй половине 1920-х годов, появился еще один способ орнаментации тканей — аэрография. Из вышеизложенного следует, что основой текстильного производства в Венских мастерских продолжал оставаться ручной труд.

Ручная набойка силами ремесленников и сотрудничество с текстильными фабриками были тесно переплетены в деятельности Венских мастерских, что необходимо рассматривать в качестве специфической черты, присущей художественно-промышленному объединению на протяжении всей его работы.

Большой вклад в разработку текстильных узоров под руководством Й. Хоффмана внесли такие художники, как Э. Виммер-Визгрилл, М. Флэге, Ф. Рикс, М. Ликарц, Д. Пехе, М. Снисек, Ф. Зюлов, У. Зоветти, К. Рейдал, Л. Джангникел, Л. Фромель-Фохлер, М. Фридман, К. Кренк, М. Вогель, и др. Необходимо отметить, что К. Мозер в 1907 году вышел из ассоциации, но продолжал сотрудничать с мастерскими. Периодически он делал эскизы тканей, однако они не стали значительным явлением в жизни отдела текстиля. В свою очередь, следует сказать о другом художнике — К. Чешке, который проработал всего несколько лет в объединении и создал определенное количество рисунков тканей, оказавших огромное влияние на художников Венских мастерских и даже самого Й. Хоффмана [Völker, 2004, p. 59].

Успех в текстильной сфере был очевиден: ткани и изделия из них пользовались большим спросом у покупателей — представителей буржуазии и аристократии. В период с 1910 по 1918 год отдел текстиля, работавший

в структуре Венских мастерских, занимал лидирующее положение. Одним из главных рынков сбыта была Германия, где набивные ткани продавались на значительные суммы. Текстильная продукция объединения также вывозилась в другие страны Европы и в Америку.

Итак, Й. Хоффман с момента открытия Венских мастерских, следуя концепции Gesamtkunstwerk, специально продумывал художественное оформление текстильных изделий для украшения внутреннего пространства возведенных им зданий или оформленных на заказ интерьеров. При этом ковры, обивочные ткани, портьеры и подушки демонстрировали удивительное стилистическое единство с предметами мебели, декором стен, полов, оконных и дверных проемов. Об этом свидетельствуют сохранившиеся фотографии не только ранее упомянутых санатория Пуркерсдорф (1904–1905) и дворца Стокле (1905–1911), но и многочисленные изображения частных домов и вилл таких состоятельных клиентов, как Карл Витгенштейн, Гвидо Гамбургер, Рихард Беер-Хоффман, Эдуард Аст, и др. [Fahr-Becker, 2008, pp. 21–70].

Большой интерес к текстильной продукции объединения проявил также известный промышленник из Лиона (Франция) Ш. Бьянкини, заказавший художникам несколько рисунков тканей для их запуска в производство на своей фабрике. Признаком коммерческого успеха отдела текстиля Венских мастерских стало открытие в 1916 году в Вене специального демонстрационного зала, где выставлялись ткани для продажи.

Востребованной оказалась текстильная продукция Венских мастерских и в светской моде. С большим успехом с 1911 года стал работать собственный отдел по изготовлению модных нарядов, возглавляемый Э. Виммером-Визгриллом. На протяжении длительного времени Венские мастерские регулярно организовывали показы одежды. Один из них в 1920 году вызвал самые восторженные отклики современников: «Абсолютные шедевры создаются Венскими мастерскими... Ассоциация художников из Вены во главе с профессором Хоффманом показывает художественные новшества своих собственных моделей шелковых вечерних платьев, блуз, летних платьев, сделанных из тканей ручной набивки» [Völker, 2004, p. 105].

Ярким примером, подтверждающим влияние мастерских на текстильные рисунки, создаваемые другими художниками, являлись опубликованные отчеты о работе австрийских школ ткачества, которые были открыты по всей стране для повышения художественного уровня фабричной продукции. В 1911 году подавляющая часть эскизов тканей, сделанных студентами этих школ, демонстрировала близкую связь с геометрическими орнаментами Й. Хоффмана и растительными мотивами, напоминающими узоры Венских мастерских. Известный английский журнал “The Studio” («Студио») дал высокую оценку организации текстильного образования в Австрии, в том числе и достижениям данной страны в сфере орнаментации тканей [Levetus, 1911, p. 139].

Отличительной чертой тканей объединения были прежде всего инновационные рисунки, которые привлекали своей очевидной новизной. Особенно важным стал период с 1903 по 1910 год, когда сформировался собствен-

ный стиль в художественном оформлении тканей Й. Хоффмана и других художников объединения, работающих в сфере текстильной орнаментики. Наибольший интерес вызывали геометрические орнаменты и стилизованные растительные узоры, выполненные в наивной, примитивной манере [Art Deco, 2003, p. 178], которые оказали огромное влияние на текстильную продукцию Австрии и других европейских стран.

Подробное изучение развития орнаментальных мотивов тканей Венских мастерских показало, что в своей основе они имели различные источники. Поначалу рисунки были связаны со стилем модерн, где акцент был сделан на линейном решении раппортных композиций в текстиле. В некоторых из них чувствовалось влияние Школы Глазго и, в частности, Ч. Р. Макинтоша. Однако постепенно изысканные плавные линии приобретали все более конструктивный характер с приданием элементам рисунка более жестких геометрических форм. Во второй половине 1910-х — 1920-е годы текстильные рисунки Венских мастерских свидетельствовали о влиянии достижений таких направлений искусства авангарда, как кубизм, экспрессионизм, футуризм, примитивизм и др., что впоследствии стало отличительной чертой стиля ар-деко.

Принимая во внимание огромный вклад художников объединения в развитие текстильной орнаментации первой четверти XX века, рисунки тканей Венских мастерских необходимо рассматривать в контексте их генезиса и эволюции художественных приемов при создании орнаментальных структур раппортных композиций.

Путь в абстракцию: геометрические узоры тканей Венских мастерских

Следует констатировать, что с момента своего создания в 1903 году Венские мастерские прежде всего начали развивать геометрическое направление в художественном оформлении текстиля. Большой интерес представляет анализ тех источников, к которым обратились художники во главе с Й. Хоффманом, чтобы проложить путь геометрической орнаментации и подготовить почву для внедрения последних достижений искусства в узоры декоративных и плательных тканей.

Нужно напомнить, что геометрический вид орнамента возник в глубокой древности и получил распространение во многих культурах различных народов. Однако его появление в рисунках тканей Венских мастерских было связано прежде всего с той линией развития стиля модерн, для которой характерно тяготение к геометризации форм и орнаментальных решений. Огромное влияние на венцев оказало творчество выдающегося шотландского архитектора Чарльза Ренни Макинтоша, в произведениях которого наиболее последовательно разрабатывалась система «конструктивного орнамента» [Сарабьянов, 2001, с. 147]. Как писала исследовательница стиля модерн Г. Фар-Беккер: «Без сомнения, Хоффман воспринял некоторые особенности работ британских и шотландских мастеров, чьи успешные выставки не раз проходили в Вене, а гениальный шотландский архитектор Чарльз Ренни Макинтош внушил молодому венцу ряд новых идей» [Фар-Беккер,

1996, с. 362]. Так, введенный им прием использования чистых плоскостей, эффектного соединения прямых линий, прямоугольных фигур в сочетании с гнутыми формами нашел дальнейшее продолжение в работах художников Венских мастерских.

Обнаруженный в частной коллекции в Санкт-Петербурге альбом образцов тканей за май 1908 года, предположительно производившихся на французском предприятии Ш. Штейнера, позволил выявить новые проекты и орнаментальные решения, созданные Венскими мастерскими. Скорее всего, их автором был сам Й. Хоффман, который в начальный период деятельности ассоциации занимался разработкой разнообразных художественных решений, в том числе и текстиля. В Музее прикладного искусства в Вене хранится обширный архив Венских мастерских, насчитывающий более одиннадцати тысяч артефактов. Его изучение позволило прийти к выводу, что сохранилось крайне немного эскизов орнаментальных мотивов и образцов тканей, относящихся к раннему периоду деятельности ассоциации, т.е. к 1903–1910 годам. Почти все имеющиеся в музее вещественные памятники и архивные документы относятся к продукции фабрики «Иог. Бакхаузен и Сыновья». Вместе с тем один из ведущих специалистов по истории Венских мастерских А. Фёлькер, хранительница коллекции текстиля в Музее прикладного искусства в Вене на протяжении длительного времени, отмечала, что даже на таком крупном предприятии, как «Иог. Бакхаузен и Сыновья», в документации заказов, поступивших с 1904 года от Венских мастерских и непосредственно самого Й. Хоффмана, не упоминаются имена заказчиков, авторов рисунков и т.д. [Völker, 2004, p. 24]. Однако с момента открытия отдела текстиля в структуре ассоциации изменилась ситуация с документированием разработанных орнаментальных мотивов: альбомы с образцами тканей, как правило, содержали информацию об авторе рисунка ткани, а также его название, стоимость и т.д. Об этом свидетельствует и второй альбом из частной коллекции в Санкт-Петербурге, датированный 1911 годом. На бумажной этикетке обложки альбома сохранились известная аббревиатура Венских мастерских (“WW”), а также название каждого образца ткани. Таким образом, представленные частным коллекционером материалы позволили проиллюстрировать основные положения данного исследования, связанные с изучением инновационного характера новых орнаментальных мотивов Венских мастерских, возглавляемых Й. Хоффманом.

В ранний период деятельности художественно-промышленного объединения (до открытия отдела текстиля в 1910 году) встречались ткани с крупномасштабными раппортными композициями, достигающими в высоту до 40 см. Только сохранившийся проект рисунка, выполненного на бумаге, позволил отметить оригинальный подход к художественному оформлению текстиля (Ил. 1). Две орнаментальные структуры должны были располагаться в шахматном порядке на поверхности льняной материи с ярко выраженным фактурным эффектом. Они отчасти напоминали конструкции и декор предметов мебели, встречавшихся в интерьерах Ч. Р. Макинтоша [Чарльз Ренни Макинтош, 2014, с. 42].

Однако в разработанном узоре ткани присутствуют строгость и математически выверенное построение орнаментального мотива, где акцент сделан на линии и колористическом лаконизме, присущем тканям Венских мастерских в 1903–1908 годах.

В художественном оформлении тканей Венских мастерских можно встретить необычный для текстиля мотив, представляющий собой овал, внутри которого проходит прямая линия. Она начинается внизу и разделяется на два ответвления ближе к верхней части. В месте разветвления с двух сторон располагаются небольшие вытянутые овалы, а вверху плотная заливка краской образует фигуру, тяготеющую к треугольнику (Ил. 2).

Овалы с расположенной внутри прихотливо изогнутой линией достаточно часто встречались в предметах мебели Ч. Р. Макинтоша, а также в росписях стен его интерьеров. Исследователь Элисон Браун связывает происхождение данного мотива с увлечением шотландским художником природой и миром растительности. Она предположила, что такая форма напоминала семена растений [Чарльз Ренни Макинтош, 2014, с. 164]. Как отмечалось выше, Й. Хоффман испытал определенное влияние Ч. Р. Макинтоша после знакомства с ним в 1900 году и перенял некоторые принципы его творческой концепции. Однако впоследствии специалисты отмечают и обратное воздействие, которое шло уже «из Вены на Глазго» [Muir, 2014, p. 1].

Й. Хоффман и К. Мозер в своем творчестве неоднократно использовали подобную овальную форму, дополненную различными элементами. В архиве Венских мастерских сохранились многочисленные фотографии различных ювелирных украшений, которые демонстрировали собственное развитие мотива, вполне вероятно, изначально заимствованное у Ч. Р. Макинтоша. Вместе с тем в изделиях Венских мастерских волнообразные линии приобрели хорошо заметную конструктивную четкость, а в верхней части овальной формы появилось заполнение, тяготеющее к треугольной форме⁶. В шляпной булавке, дизайн которой также разработал Й. Хоффман, появляются такие дополнительные детали, как круги и др. геометрические элементы⁷.

Таким образом, образец ткани с необычным рисунком в виде овала с двумя точками подтверждает мнение одного из ведущих исследователей Венских мастерских А. Фёлькер о том, что Й. Хоффман использовал однажды найденные орнаменты при работе в разных материалах [Фёлькер, 1991, с. 9].

В самые первые годы деятельности Венских мастерских главный акцент был сделан на развитие геометрического типа орнаментации. Сохранившиеся образцы тканей и фотографии внутреннего убранства санатория Пуркерсдорф позволили прийти к выводу, что в период 1903–1905 годов

⁶ Фотография броши (1905) К. Мозера. Коллекция Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № WWF 91–11–6. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=archive-110035321 (дата обращения: 30.03.2024).

⁷ Фотография шляпной булавки (1904) Й. Хоффмана. Коллекция Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № WWF 91–26–5. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=archive-110035507 (дата обращения: 30.03.2024).

большая часть текстильных узоров Й. Хоффмана включала геометрические фигуры с удлинёнными пропорциями, для которых был характерен особый тип линейности, также напоминавший работы Макинтоша. Ткани «Тоска»⁸ и «Крик о помощи»⁹, произведенные на фабрике «Иог. Бакхаузен и Сыновья», демонстрировали ярко выраженный вертикальный ритм раппортных композиций, составленных из клетки с квадратным модулем, тонких прямых линий, иногда с включением овалов и треугольных форм со скругленными сторонами. Следует отметить, что решетчатые орнаменты тканей гармонично сочетались с декоративной расстекловкой окон и дверных проемов в здании санатория Пуркерсдорф, являясь наглядным воплощением концепции Gesamtkunstwerk, которой Й. Хоффман старался неукоснительно следовать вместе со своими коллегами.

В последующие годы австрийский архитектор продолжил развивать прежде всего геометрический тип орнаментации. Он создал свой особый стиль, который стал ассоциироваться исключительно с Венскими мастерскими, где прямоугольникам и квадратам отводилась очень важная роль. Они могли быть представлены в раппорте в качестве основного элемента или демонстрировали более сложную многокомпонентную структуру с включением дополнительных фигур.

Наглядным тому подтверждением является образец ткани из фабричной книги за май 1908 года с орнаментом в виде прямоугольников локального цвета, внутреннее пространство которых заполнено малыми прямоугольниками с небольшим овалом в центре (Ил. 3). Сохранившийся проект рисунка (Ил. 4) дает представление о ритмическом строе орнаментального мотива, а вклейка фабричной книги показывает разнообразные колористические решения рисунка с использованием красного, желтого, зеленого и разнообразных оттенков синего цвета.

Фактура льняной ткани с подобным узором должна была прекрасно сочетаться с коврами, которые с самого начала деятельности Венских мастерских занимали важное место в оформлении интерьеров. Так, например, в архиве Музея прикладных искусств в Вене сохранился проект ковра, выполненный Йозефом Хоффманом в 1903 году для текстильного предприятия «Иог. Бакхаузен и Сыновья». Широкая кайма коврового изделия состояла из квадратов небольшого размера с овалом внутри¹⁰. Однако в рассмотренном выше образце ткани 1908 года наглядно прослеживается дальнейшее развитие данного орнамента: в декоративных тканях разработанная ранее композиция стала главным и единственным мотивом.

⁸ Фотография ткани «Тоска». Коллекция Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № WWF 89–5–2. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=archive-110034591 (дата обращения: 30.03.2024).

⁹ Занавеска из коллекции Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № T 10553. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-100145 (дата обращения: 30.03.2024).

¹⁰ Эскиз ковра (1903) из коллекции Музея прикладного искусства в Вене (МАК), инвентарный № T 9325–102. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-123355 (дата обращения: 30.03.2024).



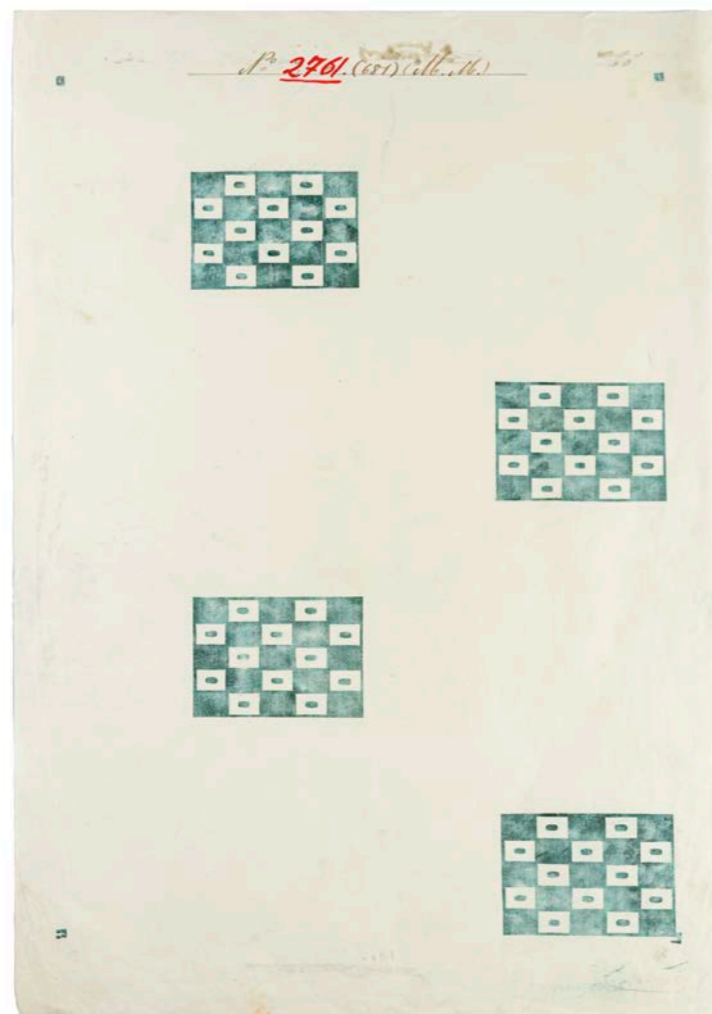
Ил. 1
Эскиз рисунка для ткани.
Й. Хоффман (?). Венские
мастерские. 1908. Из архива
фабрики Ш. Штейнера (?), Франция.
Бумага, акварель. 52 × 34,5 см.
Частное собрание, Санкт-Петербург



Ил. 2
Образец ткани. Й. Хоффман (?).
Венские мастерские. 1908.
Производилась на фабрике
Ш. Штейнера (?), Франция. Лен,
набойка. 13,5 × 13 см. Частное
собрание, Санкт-Петербург



Ил. 3
Образец ткани. Й. Хоффман (?).
Венские мастерские. 1908.
Производилась на фабрике
Ш. Штейнера (?), Франция. Лен,
набойка. 11,8 × 11,7 см. Частное
собрание, Санкт-Петербург



Ил. 4
Эскиз рисунка для ткани.
Й. Хоффман (?). Венские
мастерские. 1908. Из архива
фабрики Ш. Штейнера (?), Франция.
Бумага, акварель. 47 × 33,2 см.
Частное собрание, Санкт-Петербург



Ил. 5
Образец ткани. Й. Хоффман (?).
Венские мастерские. 1908.
Производилась на фабрике
Ш. Штейнера (?), Франция. Лен,
набойка. 12 × 15 см. Частное
собрание, Санкт-Петербург



Ил. 6
Эскиз рисунка для ткани.
Й. Хоффман (?). Венские
мастерские. 1908. Из архива
фабрики Ш. Штейнера (?), Франция.
Бумага, акварель. 46 × 33,5 см.
Частное собрание, Санкт-Петербург

Следует отметить, что в многочисленных изделиях, производившихся Венскими мастерскими в 1903–1908 годах, часто встречалась подобная орнаментальная композиция. Так, например, в Музее прикладного искусства в Вене сохранились фотографии ложки¹¹, сигаретницы¹², женского гребня¹³, декор которых состоял из квадратов или прямоугольников, внутри которых помещалась другая геометрическая фигура в виде овала, круга или квадрата. Как писала А. Фелькер, художник мог «бесконечно варьировать однажды найденные определенные формы декора и столь долго повторять их в различных комбинациях, пока его не захватит новое сочетание линий» [Фелькер, 1991, с. 9].

Форма прямоугольника стала основой и для другого оригинального орнаментального мотива с эллипсом, который включал в себя также маленький прямоугольник с ромбом в центре (Ил. 5, 6).

При этом Й. Хоффман придал ромбу определенную элегантность за счет использования вогнутых внутрь линий. Ряд маленьких кружков, расположенных по краю эллипса, превратился в важный декоративный элемент в микроструктуре орнаментального построения. Сохранившийся проект ткани указывает на шахматное расположение композиции на полотне, а вклейка в книге образцов демонстрирует возможность различного колористического решения. Подобный орнаментальный мотив можно увидеть в разнообразных интерьерных решениях, выполненных мастерами Венских мастерских. Так, например, на фотографиях квартиры Гвидо Гамбургера в Вене, оформленной Й. Хоффманом, ковер с узором в виде ромбов в овалах эффектно смотрится в декоративном оформлении спальни¹⁴.

Форма вытянутого ланцетовидного медальона также стала одной из наиболее любимых в арсенале художественных средств Й. Хоффмана и К. Мозера в первое десятилетие деятельности Венских мастерских. Ее часто можно встретить в качестве дверного или оконного оформления, декора на изделиях из металла и ювелирных украшениях¹⁵. В текстильном орнаменте медальон дополнялся прямоугольником и ромбом, о чем наглядно свидетельствует образец ткани 1908 года (Ил. 7, 8).

Рисунок при всей своей лаконичности включает в композицию разнообразные дополнительные геометрические элементы: крест, соединяющий

11 Фотография ложки из коллекции Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № WWF 93–25–1. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=archive-110036601 (дата обращения: 30.03.2024).

12 Фотография сигаретницы из коллекции Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № WWF 99–5–8. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=archive-110038837 (дата обращения: 30.03.2024).

13 Фотография гребня из коллекции Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № WWF 91–35–1. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=archive-110035601 (дата обращения: 30.03.2024).

14 Фотография из коллекции Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № WWF 105–243–4. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=archive-110039655 (дата обращения: 30.03.2024).

15 Фотография горчицы (1908), созданной для дворца Стокле в Брюсселе, из коллекции Музея прикладного искусства в Вене, инвентарный № WWF 94–79–5. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=archive-110037008 (дата обращения: 30.03.2024); фотография витража (1906) для оформления двери в охотничьем домике Карла Витгенштейна из коллекции Музея прикладного искусства в Вене, инвентарный № WWF 103–134–1. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=archive-110039508 (дата обращения: 30.03.2024).



Ил. 7
Образец ткани. Й. Хоффман (?).
Венские мастерские. 1908.
Производилась на фабрике
Ш. Штейнера (?), Франция. Лен,
набойка. 13 × 15,5 см. Частное
собрание, Санкт-Петербург



Ил. 8
Эскиз рисунка для ткани.
Й. Хоффман (?). Венские
мастерские. 1908. Из архива
фабрики Ш. Штейнера (?), Франция.
Бумага, акварель. 50,5 × 34 см.
Частное собрание, Санкт-Петербург

углы ромба с изогнутыми сторонами, а также небольшие треугольники, акцентирующие два фигурных окончания ланцетовидного медальона. Привлекают внимание ряды маленьких овалов, расположенные с небольшим интервалом между собой вдоль внутреннего контура медальона. С двух сторон его венчают такие же одиночные маленькие овалы, выходящие за пределы прямоугольника, что придает узору изысканную роскошь ювелирного украшения. Сохранившийся проект ткани показывает, что орнаментальный мотив имел шахматный порядок расположения раппорта, при этом медальон мог располагаться как в горизонтальном, так и в вертикальном положении. Следует отметить, что в продукции Венских мастерских встречались многочисленные изделия, в том числе броши, где наглядно виден художественный прием совмещения в одной композиции ланцетовидных медальонов, расположенных горизонтально и вертикально¹⁶.

Форма овала, дополненная ромбом с изогнутыми внутрь сторонами, в центр которого помещался прямоугольник, стала основой разнообразных раппортных композиций. Так, например, в 1908 году производились хлопчатобумажные материи, но уже без ярко выраженного фактурного эффекта ткани. При этом геометрические фигуры были лишь элементом в сложном орнаментальном мотиве, составленном также из крупных стилизованных цветов и веточек с листьями (Ил. 9).

Некоторые образцы тканей демонстрировали орнаментальные структуры более сложного ритмического построения с включением квадратов, кругов, а также ромбов с изогнутыми внутрь сторонами (Ил. 10), образующими плотную раппортную сетку.

Особое внимание уделялось колористическому решению мотива: квадраты яркого красного цвета, небольшие прямоугольники, изящные ромбы и производные от них элементы светло-зеленого цвета эффектно выделялись на светлом фоне ткани с мелким жаккардовым рисунком. В последующие годы именно данный подход плотного заполнения фона получил дальнейшее развитие в текстильной продукции Венских мастерских.

Кроме того, необходимо отметить, что к 1908 году стали появляться рисунки тканей, показывающие отход от прежних принципов раппортных построений и переход к новым ритмам композиционных схем. Геометрические орнаменты демонстрировали использование не только овалов и квадратов, но и ранее редко встречающихся дугобразных и зубчатых форм (Ил. 11).

Также следует отметить уже иную художественную манеру в исполнении элементов рисунка: полосы и изогнутые линии приобрели разную толщину и больше не обладали математически выверенной четкостью. Они получили более свободный и в определенной степени небрежный характер. В архиве Музея прикладного искусства в Вене сохранилась фотография переплета

16 Фотография броши (1908) из коллекции Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № WWF 91-36-2. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=archive-110035611 (дата обращения: 30.03.2024).



Ил. 9
Образец ткани. Й. Хоффман (?).
Венские мастерские. 1908.
Производилась на фабрике
Ш. Штейнера (?), Франция.
Хлопчатобумажная ткань, набойка.
9,5 × 5 см. Частное собрание,
Санкт-Петербург



Ил. 10
Образец ткани. Й. Хоффман (?).
Венские мастерские. 1908.
Производилась на фабрике
Ш. Штейнера (?), Франция.
Хлопчатобумажная ткань, набойка.
38,5 × 23,5 см. Частное собрание,
Санкт-Петербург

книги, изготовленной в 1909 году из ткани с геометрическим орнаментом, где ромбовидные и ланцетовидные формы были образованы толстыми и немного небрежными линиями. Впоследствии развитие данной тенденции привело Венские мастерские к внедрению в текстиль еще большего количества геометрических орнаментов, тяготеющих к абстракции.

Следующим важным этапом в разработке инновационных узоров стало открытие в 1910 году отдела текстиля, где художники под руководством Йозефа Хоффмана создавали рисунки тканей, предназначенные как для собственных нужд (оформление интерьеров и пошив модных костюмов), так и для продажи их в различных городах и странах. С этого времени объем текстильной продукции, выпускаемой Венскими мастерскими, значительно увеличился. Кроме самого Хоффмана над ее оформлением уже работали многие художники ассоциации. Сохранившиеся эскизы и образцы тканей показывают, что кроме геометрической орнаментации после 1910 года стало развиваться еще одно важное направление, обусловленное особым подходом к стилизации растительных форм и композиционных схем раппортного построения орнаментальных мотивов.

Примитивистская тенденция в узорах тканей Венских мастерских

Декоративные и плательные ткани, которые производились отделом текстиля Венских мастерских в первые годы своего существования, а именно в 1910-е, значительным образом выделялись на фоне текстильной продукции, выпускаемой фабриками Европы. Кроме инновационных геометрических рисунков, предложенных Й. Хоффманом и его учениками, ткани мастерских демонстрировали крупные стилизованные растительные узоры, отличавшиеся высокой степенью обобщения элементов, примитивной манерой изображения и яркими цветами, что свидетельствовало об обращении к фольклорной традиции.

Возникновение новых мотивов было обусловлено теми тенденциями, которые формировались в художественной жизни Европы в данный период. Известно, что на рубеже XIX–XX веков разворачивался многогранный и сложный процесс освоения произведений внеевропейского искусства и изменения отношения к фольклорному и архаическому наследию, что во многом привело к развитию искусства авангарда [Петухов, 2002, с. 17]. Уже в рамках стиля модерн наблюдалось пробуждение значительного интереса к собственным народным традициям как в странах Европы, так и в России. Это проявилось и в поддержке народных промыслов, в сотрудничестве профессиональных художников с ремесленниками, а также в активном коллекционировании произведений народного искусства и начале его глубокого изучения. В художественных учебных заведениях особое внимание стали уделять не только орнаментальным мотивам исторических стилей, но и народному орнаменту. Так, например, в образовательный процесс Пражской школы искусств и ремесел был введен курс, посвященный древнеславянской орнаментике, так что студенты учились вводить ее элементы в современные узоры [Schanzer, 1911, p. 277]. При этом данная тенденция была характерна для многих других специальных учебных заведений Австро-Венгерской империи.



Ил. 11
Образец ткани. Й. Хоффман (?). Венские мастерские. 1908. Производилась на фабрике Ш. Штейнера (?), Франция. Лен, набойка. 12×23,7 см. Частное собрание, Санкт-Петербург



Ил. 12
Образец ткани «Аполлон». Й. Хоффман. Венские мастерские. 1911. Производилась на фабрике Ш. Штейнера (?), Франция. Лен, набойка. 14×24,4 см. Частное собрание, Санкт-Петербург

В связи с обращением Венских мастерских к фольклорной традиции, нашедшей наиболее яркое воплощение в рисунках тканей, следует в первую очередь рассмотреть работы мюнхенских художников, чьи произведения отличались народным характером. Мюнхен — старинный немецкий город, который в начале XX века был центром притяжения для многих художников-новаторов. В Европе современники выделяли не только изобразительное, но и декоративное искусство Мюнхена, явно опережавшее свое время. Оно демонстрировало следование в том числе народным традициям [Фар-Беккер, 1996, с. 214]. Немецкие художники оказали влияние и на сотрудников Венских мастерских, чьи взгляды на искусство были близки коллегам из Германии. Поэтому, когда был открыт отдел текстиля, важнейшим направлением орнаментации тканей стали не просто геометрические рисунки, характерные для раннего периода Венских мастерских, но и стилизованные растительные мотивы, основанные на фольклорной традиции Центральной Европы [Samuels, 2003, p. 7]. Сотрудники Венских мастерских продемонстрировали замечательный подход интерпретации народного наследия.

Первые рисунки тканей с крупными стилизованными цветами и листьями были выполнены в 1910–1911 годах, т.е. сразу же после открытия отдела текстиля, который возглавил Йозеф Хоффман. Несмотря на свою любовь к геометрическим узорам, он создал несколько выдающихся рисунков и определил развитие инновационного направления в деятельности ассоциации.

К наиболее выдающимся примерам новой орнаментации следует отнести ткань «Аполлон» (Ил. 12) с рисунком, представлявшим собой стилизованный цветок вытянутой колоколообразной формы. Он располагался на белом фоне и был образован двумя колерами, которые имели внутренний контур в виде тонкой черной линии, образующей подобие лепестков.

Чашка цветка крепилась к прихотливо изогнутому короткому стеблю с листьями. Несмотря на то что художник использовал четыре разных масштаба листовидной сердцевидной формы, акцент был сделан на самых крупных листьях, размещенных в разнонаправленном положении. Обращает на себя внимание использование графического приема плотного заполнения черным колером листьев с включением малых белых фрагментов, образующих посередине своеобразную пунктирную линию. Дополнительный декоративный эффект получался за счет включения в мотив небольших черных кругов, расположенных между цветами, листьями и веточками.

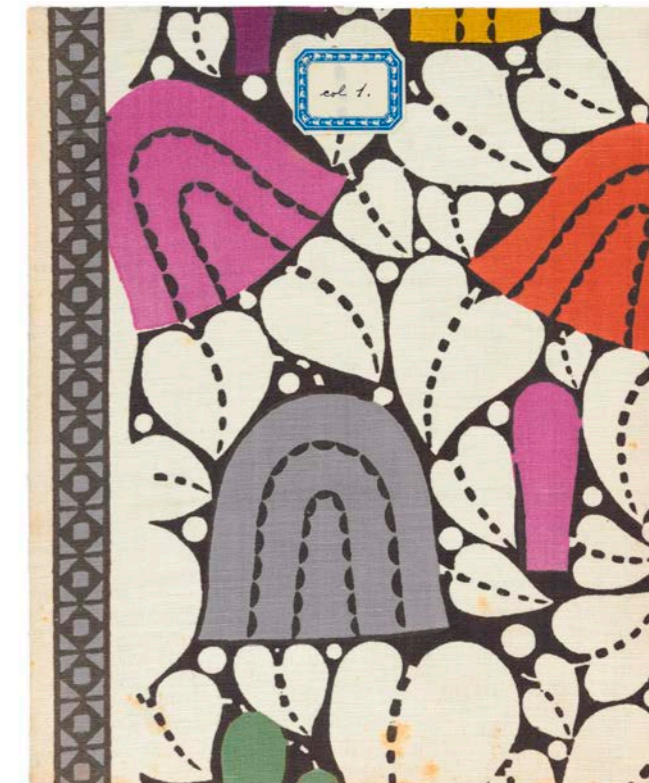
В Музее прикладного искусства в Вене хранятся образцы ткани «Аполлон», которые свидетельствуют о том, что данная материя выпускалась Венскими мастерскими в различных колористических сочетаниях¹⁷, но всегда с использованием не более трех колеров на светлом фоне шелковой¹⁸ или льняной материи. Оригинальный рисунок «Аполлона» подходил для

17 Образец ткани «Аполлон» из коллекции Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № T 11379-1-1. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-321704 (дата обращения: 30.03.2024).

18 Образец шелковой ткани «Аполлон» из коллекции Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № WWS 49-2. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-103269 (дата обращения: 30.03.2024).

Ил. 13

Образец ткани «Охотничий сокол». Й. Хоффман. Венские мастерские. 1911. Производилась на фабрике Ш. Штейнера (?), Франция. Лен, набойка. 30,7 × 25,7 см. Частное собрание, Санкт-Петербург



Ил. 14

Образец ткани «Ольховый чиж». Й. Хоффман. Венские мастерские. 1911. Производилась на фабрике Ш. Штейнера (?), Франция. Лен, набойка. 18,7 × 25 см. Частное собрание, Санкт-Петербург



создания таких изысканных дамских нарядов, как платья¹⁹ и блузы²⁰. Кроме того, сохранившаяся портьера²¹ свидетельствует о том, что ткань «Аполлон» использовалась и для декоративного оформления интерьеров.

В аналогичной художественной манере Й. Хоффман в 1910–1911 годах создал еще один орнаментальный мотив — «Охотничий сокол». Масштаб отдельных элементов растительных форм в нем стал еще более крупным, но листья демонстрировали очевидную схожесть с тканью «Аполлон». При этом художник поменял принцип колористического решения раппортной композиции: теперь фон ткани стал черным и на нем особенно ярко выделялись колоколообразные цветы, напоминающие тюльпаны и колокольчики, сиреневого, оранжевого, серого колеров в окружении белых листьев. Й. Хоффман мастерски использовал графический прием работы с пятном и штриховкой: небольшие черные овальные формы и прерывистые короткие линии придавали детализацию цветам и листьям, а белые кружочки между ними делали композицию еще более декоративной. При этом колористическое решение орнаментального мотива стало более сложным за счет включения большего количества цветов.

На образце ткани «Охотничий сокол» из фабричной книги, находящейся в частном собрании, можно также увидеть кайму с любимым Й. Хоффманом геометрическим орнаментом в виде вертикальной полосы с квадратами и ромбами (Ил. 13). В 1910-е годы художник стал соединять уже знакомые по раннему периоду деятельности Венских мастерских геометрические узоры со стилизованными растительными мотивами, делая основной акцент на выразительной графике линий и локальных цветовых пятнах.

В отделе моды Венских мастерских из шелковой ткани «Охотничий сокол»²² шились оригинальные женские наряды. Так, например, сохранился рисунок Э. Д. Виммера-Визгрилла с изображением ансамбля одежды «Франциска»²³. Длинный жакет свободного покроя, для пошива которого должна была использоваться ткань «Охотничий сокол», стал самым эффективным элементом в женском костюме. Примечателен тот факт, что этот же рисунок применялся не только для плательных и декоративных тканей, но и для обоев²⁴.

Ткань «Охотничий сокол», представленная на одной из выставок прикладного искусства в Вене в 1914 году, вызвала восхищение у критика Карла

19 Фотография платья из коллекции Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № WWF 124-17-5. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=archive-110041368 (дата обращения: 30.03.2024).

20 Почтовая открытка № 519 из коллекции Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № K I 8875-2. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-264660 (дата обращения: 30.03.2024).

21 Портьера из коллекции Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № T 14516-1. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-248159 (дата обращения: 30.03.2024).

22 Образец шелковой ткани «Охотничий сокол» находится в коллекции Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № T 10621-31. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-201892 (дата обращения: 30.03.2024).

23 Рисунок из коллекции Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № WWMO 183-2. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-266300 (дата обращения: 30.03.2024).

24 Образец обоев из коллекции Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № WI 1566-12. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-89983 (дата обращения: 30.03.2024).

Вельде, который в специальном обзоре написал о ней: «Венские мастерские на выставке показывают две выдающиеся ткани, предназначенные для обивки стен; одна из них с разноцветным растительным орнаментом выполнена профессором Йозефом Хоффманом: на черном фоне располагаются тюльпаны и колокольчики в желтом, земляничном, красном и голубом колерах, соединенные зелеными листьями. Помимо ярких цветов, этот рисунок излучает необыкновенное спокойствие...» [Völker, 2004, p. 41].

В 1910–1911 годах Й. Хоффман продолжил работать над серией орнаментальных композиций с крупными стилизованными растительными формами. Одним из наиболее интересных примеров стала ткань «Ольховый чиж», где единственным изображенным элементом узора был цветок, напоминающий тюльпан. Как и в ранний период существования Венских мастерских, он располагался на поверхности материи в шахматном порядке (Ил. 14).

Большая чаша цветка, составленная из трех частей с зигзагообразными краями различных колеров, располагалась на коротком черном стебле, изогнутом вправо, по сторонам которого были помещены два крупных листа в разнонаправленном положении. Главный акцент художник сделал на локальное заполнение формы цветом с использованием графической возможности линии — она получилась лаконичной и очень выразительной. Следует отметить, что Й. Хоффман, как и в предыдущих двух тканях, включил в раппортную композицию геометрический элемент — маленький кружок, который в данном мотиве больше напоминает закатившуюся под лист горошину. В процессе набивки узора на ткань был использован прием незначительного наложения границ различных колеров друг на друга, что придавало художественной манере цветочного мотива наивный характер и вызывало ассоциации с народным искусством.

Для производства ткани «Ольховый чиж» использовались как льняные, так и шелковые материи²⁵. Приведем интересный факт: 15 апреля 1911 года в регистрационной книге Венских мастерских была сделана запись о первой шали, выполненной отделом моды из ткани «Ольховый чиж» [Völker, 2004, p. 34].

Й. Хоффман при разработке орнаментальных мотивов использовал различные варианты сочетания пластических и ритмических элементов внутри раппортной композиции. Так, в ткани «Дубонос» на плавно изгибающихся ветках, расположенных вертикально, были изображены листья разной величины (Ил. 15). Рисунок листы был показан очень обобщенно, но при этом с сохранением природной формы с характерным фигурным краем. Структура построения мотива, наполненная динамизмом с ярко выраженным ритмом, производилась также в двух различных материалах: на льне и шелке²⁶, что

25 Образец ткани «Ольховый чиж» из коллекции Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № T 10621-26. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-201875 (дата обращения: 30.03.2024).

26 Образец ткани из коллекции Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № T 10621-27. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-201877 (дата обращения: 30.03.2024).

позволяло использовать ее как для пошива предметов одежды в отделе моды, так и для декоративного оформления интерьеров.

Э. Д. Виммер-Визгрилл — руководитель отдела моды Венских мастерских — принял активное участие в развитии тех стилевых тенденций, которые определил художественный руководитель ассоциации Й. Хоффман. Виммер-Визгрилл стал автором одного из самых оригинальных текстильных рисунков под названием «Муравей» (Ил. 16), который имел большой успех у современников. Об этом свидетельствует тот факт, что Й. Хоффман в 1914 году на выставке Веркбунда в Кёльне при оформлении австрийского павильона сделал акцент на ковры и обивках из ткани «Муравей», которые продемонстрировали выдающиеся декоративные достоинства орнаментального мотива [Völker, 2004, p. 43].

Рисунок ткани «Муравей» отличался достаточно простой структурой, но при этом художник смог добиться яркого визуального эффекта за счет мастерского владения графическими приемами работы с линией и цветом. Крупные красно-розовые цветы при всей обобщенности формы переданы с детализацией элементов, в которых были видны четко прорисованные и плотно соединенные между собой лепестки, а также центральная розетка с двумя тонкими завитками желтого цвета, напоминавшими тычинки. На коротком стебле с двух сторон цветка располагались четыре листика с распространенным для многих растений зубчатым краем. Сохранившиеся фабричные книги подтверждают тот факт, что колористическое решение самого цветка могло иметь различные варианты, но фон всегда был один и тот же: вертикальные черные полосы чередовались с белыми, заполненными тонкими горизонтальными линиями. Цветы, напоминавшие ромашки или герберы, располагались в шахматном порядке на поверхности ковровых изделий, шелковых или льняных тканей.

Ткань «Муравей» стала одной из самых любимых среди заказчиков. Так, например, фотографии главных клиентов Венских мастерских С. Книпс и Ф. Беер-Монти свидетельствуют о том, что в их гардеробе были платья из материи с рисунком «Муравей» [Völker, 2004, p. 146]. Кроме того, по альбому мод Венских мастерских за 1911 год можно увидеть, что из этой же ткани было сшито роскошное вечернее платье с завышенной талией, широкими рукавами и небольшим шлейфом²⁷. Сохранившиеся эскизы женских моделей одежды Э. Д. Виммера-Визгрилла свидетельствуют о том, что ткань «Муравей» предполагалось использовать и в качестве эффектной отделки нарядов, как, например, в женском костюме «Око Бога»²⁸.

Вильгельм Мартенс — художник отдела текстиля Венских мастерских — продолжил развивать основные направления орнаментики, которые были характерны для продукции ассоциации. Однако в большей степени он занимался разработкой орнаментальных мотивов с растительными элементами,

²⁷ Фотография платья из ткани «Муравей» из коллекции Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № WWF 124-18-5. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=archive-110041376 (дата обращения: 30.03.2024).

²⁸ Эскиз костюма «Око Бога» из коллекции Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № WWMO 183-1. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-266299 (дата обращения: 30.03.2024).



Ил. 15
Образец ткани «Дубонос». Й. Хоффман. Венские мастерские. 1911. Производилась на фабрике Ш. Штейнера (?), Франция. Лен, набойка. 19,5 × 20,5 см. Частное собрание, Санкт-Петербург



Ил. 16
Образец ткани «Муравей». Э. Д. Виммер-Визгрилл. Венские мастерские. 1911. Производилась на фабрике Ш. Штейнера (?), Франция. Лен, набойка. 9,2 × 12,2 см. Частное собрание, Санкт-Петербург

выполненными в наивной манере с использованием ярких колеров. Так, в 1910 году Мартенс придумал рисунок «Каменный тетерев», который представлял собой стилизованные цветы разного колера и размера (Ил. 17). Мастер взял за основу форму розетки, придав ей различное графическое решение. Между цветами располагались веточки с листьями на изысканно изогнутых стеблях с небольшими завитками с одного края. Художественная манера в передаче листвы отличалась использованием одного локального серого цвета, где активно был задействован белый фон ткани. Этот же прием был характерен и для создания визуального образа розеток. Кроме того, раппортная композиция включала дополнительные элементы в виде кругов и дисков различного колера, что придавало мотиву еще бóльшую декоративность.

По сведениям, сохранившимся в архиве Венских мастерских, рисунок «Каменный тетерев» был популярен у потребителей, так как льняные и хлопчатобумажные ткани с этим мотивом производились вплоть до 1922 года²⁹.

Лотте Фромель-Фохлер (ученица Й. Хоффмана) за время своей работы в отделе текстиля создала большое количество рисунков, которые при общей стилистике отличались индивидуальным подходом, что прослеживается при анализе ее как геометрических, так и растительных узоров.

В 1911 году Л. Фромель-Фохлер создала рисунок «Арктическая лиса» («Песец») (Ил. 18). Орнаментальный мотив включал крупные бутоны цветов с расширенной верхней частью фигурной формы. В месте соединения бутона со стеблем художница поместила три чашелистика в виде продолговатых листов с небольшими изгибами, участвовавших в придании орнаментальной структуре динамического характера. Следует отметить, что Л. Фромель-Фохлер продемонстрировала не только знание структуры реального цветка, но и творческий подход в интерпретации природных форм. Так, например, изысканно изгибающиеся стебли были изображены с листьями двух видов: привычно удлиненными и треугольными. Кружочки разного цвета и размера потеряли свои геометрически выверенные очертания и в большей степени стали вызывать ассоциации с семенами и ягодами. Аморфные структуры в нижней части стебля в зависимости от колористического решения приобретали более абстрактный характер или, наоборот, напоминали ветки с листьями. Орнаментальная композиция получилась у художницы многоэлементной, с крупными и очень мелкими деталями, которые придавали рисунку утонченный характер и изысканность.

Рисунок «Арктическая лиса» наносился в технике ручной набойки на шелковую или льняную материю. Судя по всему, ткань пользовалась успехом у современников, так как она также печаталась на многочисленных почтовых карточках³⁰.

29 Образец ткани «Каменный тетерев» из коллекции Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № WWBW 51. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-103000 (дата обращения: 30.03.2024).

30 Почтовая открытка с тканью «Арктическая лиса» из коллекции Музея прикладного искусства в Вене. Инвентарный № WWPk 970-1. URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-263866 (дата обращения: 30.03.2024).

Ил. 17

Образец ткани «Каменный тетерев». В. Мартенс. Венские мастерские. 1911. Производилась на фабрике Ш. Штейнера (?), Франция. Лен, набойка. 19,2 × 24,5 см. Частное собрание, Санкт-Петербург



Ил. 18

Образец ткани «Арктическая лиса». Л. Фромель-Фохлер. Венские мастерские. 1911. Производилась на фабрике Ш. Штейнера (?), Франция. Лен, набойка. 19,2 × 25,2 см. Частное собрание, Санкт-Петербург



От оригинальных стилизованных растительных узоров в примитивистской манере Венских мастерских под большим впечатлением находился французский кутюрье Поль Пуаре³¹. Он впервые встретился с Й. Хоффманом и побывал в Венских мастерских в 1909 году [Brandstätter, 2006, p. 219]. В 1911 году он снова посетил Вену с показом своих мод и посчитал необходимым также нанести визит в объединение. В результате этого посещения П. Пуаре купил большое количество материй с оригинальными цветочными узорами, которые его чрезвычайно поразили и заставили задуматься о собственном производстве тканей. После своего возвращения в Париж кутюрье открыл ателье «Мартин»³², где юные художницы выполняли текстильные рисунки в манере Венских мастерских. Анализ орнаментальных мотивов ранних тканей Рауля Дюфи, выполненных им на «Маленькой фабрике» Пуаре³³, тоже обнаружил определенное влияние цветочных узоров Й. Хоффмана, Э. Д. Виммера-Визгрилла, Д. Пехе и др.

Кроме того, необходимо отметить, что еще до визита Поля Пуаре Венские мастерские посетил известный производитель тканей из Лиона — Ш. Бьянкини³⁴, который высоко оценил художественные достижения объединения в разработке орнаментальных мотивов и сделал заказ некоторым художникам на рисунки для внедрения их в производство во Франции.

После 1918 года примитивистская тенденция, наблюдавшаяся в разработке стилизованных растительных мотивов, претерпела изменения, которые были обусловлены работами одного из самых значительных художников Венских мастерских — Д. Пехе, привнесшего в текстильную продукцию «барочную ноту» [Fahr-Becker, 2008, p. 193] и еще больше декоративизма. Кроме того, многие молодые художники ассоциации во второй половине 1910-х годов стали придавать рисункам ту степень стилизации, которая приближала их к абстрактным изображениям.

В последующие годы орнаментальные мотивы тканей Венских мастерских уже не выделялись такой новизной и революционностью, какой они обладали в первые годы существования объединения. Многие из рисунков заимствовали стилистику художественного оформления тканей, произво-

31 Поль Пуаре (1879–1944) — знаменитый парижский модельер, владелец собственного модного дома (1903–1927).

32 Ателье «Мартин» (Martine) было открыто 1 апреля 1911 года с целью создания предметов художественного оформления интерьеров. Кроме самого ателье, где создавались предметы убранства, Поль Пуаре открыл модный дом «Мартин» для их продажи, а также школу «Мартин», где девочки-подростки из рабочей среды изучали искусство.

33 «Маленькая фабрика» (La Petite Usine) была основана Полем Пуаре в 1910 году после приглашения к сотрудничеству французского художника Рауля Дюфи, который занимался разработкой орнаментальных мотивов и производством набивных тканей. Прекратила свое существование в 1912 году после перехода Р. Дюфи на работу к Бьянкини–Ферье.

34 Текстильная фирма была основана в 1888 году и называлась «Атуэр–Бьянкини–Ферье» (по имени основателей — Франсуа Атуэра, Шарля Бьянкини и Франсуа Ферье). В 1912 году после смерти Ф. Атуэра фирма стала называться «Бьянкини–Ферье» (Bianchini-Férier). В первой четверти XX века компания стала одним из лидеров по производству дорогих шелковых тканей и льняных материй с печатными рисунками. С 1930-х годов наметился спад в производстве. В 1992 году она была закрыта.

дившихся, например, во Франции. В конце 1920-х годов Венские мастерские переживали кризис, который в 1932 году привел их к закрытию.

Таким образом, Венские мастерские достигли значительных успехов в сфере текстильной орнаментации, занимаясь разработкой геометрических рисунков, а также узоров, связанных с примитивистской манерой стилизованных растительных мотивов, опирающейся на фольклорную традицию. Ткани, выпускавшиеся Венскими мастерскими в первые годы деятельности ассоциации, отличались большим разнообразием и демонстрировали действительно инновационные рисунки, показавшие очевидное влияние самых передовых идей в искусстве того времени. Текстильная продукция объединения находила самое широкое применение в оформлении интерьеров и в создании предметов обстановки, а также в пошиве модных нарядов.

Деятельность этой организации сложно переоценить, так как на протяжении нескольких десятилетий Венские мастерские являлись важнейшим художественным центром в Европе, откуда исходили мощные творческие импульсы, оказавшие влияние на текстильную продукцию стран Западной Европы и России.

Следует заметить, что и в начале XXI века творческое наследие Йозефа Хоффмана неоднократно служило источником вдохновения для дизайнеров одежды. Кристиан Диор в 2008 году в коллекции «весна-лето» представил удивительные по своей красоте ансамбли одежды, в которых главным элементом декора стали расшитые геометрические узоры, одновременно напоминавшие изделия Венских мастерских и портреты Густава Климта. Итальянский бренд Аквилано Римонди в коллекции «весна-лето» 2011 года в художественном оформлении тканей использовал принт в виде квадратов в стилистике знаменитого австрийского архитектора, которого за любовь к этой геометрической фигуре называли «квадратный Хоффман» [Auer S., Klee A., 2011, p. 152]. Модный дом Valentino в осенне-зимней коллекции 2015–2016 годов представил многочисленные модели одежды, в которых главный акцент был сделан на геометрической орнаментике Венских мастерских.

Библиография

- Петухов, А. В. (2002).** *Ар Деко и художественная жизнь Франции первой четверти XX в.* М.: МАКС-пресс.
- Розенталь, Р. и Ратцка, Х. (1971).** *История прикладного искусства нового времени.* М.: Искусство.
- Сарабьянов, Д. В. (2001).** *Модерн. История стиля.* М.: Галарт.
- Фар-Беккер, Г. (1996).** *Искусство модерна.* Кельн: Konemann.
- Фёлькер, А. (1991).** *Художественное творчество Йозефа Хоффмана: орнамент и узор // Йозеф Хоффман (1870–1956).* Каталог выставки. М.: Советский художник.
- Чарльз, Р. М. (2014).** *Манифест нового стиля.* М.: Московский Кремль.
- Auer, S. & Klee, A. (2011).** *From the innate necessity of construction or the beginning of the Viennese art form // Gustav Klimt and Josef Hoffmann: pioneer of Modernism.* Munich–London–New-York: Prestel.
- Benton, C., Benton, T & Wood, G. (eds) (2003).** *Art Deco 1910–1939.* London: Bulfinch.
- Brandstätter, C. (2003).** *Wiener Werkstätte. Design in Vienna. 1903–1932.* New-York: Thames & Hudson Ltd.
- Fahr-Becker, G. (2008).** *Wiener Werkstatte: 1903–1932.* Köln: Taschen.
- Levetus, S.A. (1911).** *Austrian Schools for Weaving // The Studio.* Vol. 54. Pp. 130–139.
- Muir, E. (2014).** *The Two Gentlemen of Design: Josef Hoffmann, Charles Rennie Mackintosh, and their Contribution to the Decorative Arts in Fin-de-Siècle Glasgow and Vienna.* USA: Honor Projects. URL: https://digitalcommons.iwu.edu/history_honproj/51 (access date: 03.30.2024).
- Samuels, C. (2003).** *Art Deco Textiles.* London: Victoria & Albert Museum.
- Schanzer, H. (1911).** *The teaching of design at the Prague Arts and Crafts school // The Studio.* Vol. 54. Pp. 277–286.
- Völker, A. (2004).** *Textiles of the Wiener Werkstatte: 1910–1932.* London: Thames & Hudson.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Эскиз рисунка для ткани. Й. Хоффман (?). Венские мастерские. 1908. Из архива фабрики Ш. Штейнера (?), Франция. Бумага, акварель. 52 × 34,5 см. Частное собрание, Санкт-Петербург
- Ил. 2.** Образец ткани. Й. Хоффман (?). Венские мастерские. 1908. Производилась на фабрике Ш. Штейнера (?), Франция. Лен, набойка. 13,5 × 13 см. Частное собрание, Санкт-Петербург
- Ил. 3.** Образец ткани. Й. Хоффман (?). Венские мастерские. 1908. Производилась на фабрике Ш. Штейнера (?), Франция. Лен, набойка. 11,8 × 11,7 см. Частное собрание, Санкт-Петербург
- Ил. 4.** Эскиз рисунка для ткани. Й. Хоффман (?). Венские мастерские. 1908. Бумага, акварель. Из архива фабрики Ш. Штейнера (?), Франция. 47 × 33,2 см. Частное собрание, Санкт-Петербург
- Ил. 5.** Образец ткани. Й. Хоффман (?). Венские мастерские. 1908. Производилась на фабрике Ш. Штейнера (?), Франция. Лен, набойка. 12 × 15 см. Частное собрание, Санкт-Петербург
- Ил. 6.** Эскиз рисунка для ткани. Й. Хоффман (?). Венские мастерские. 1908. Из архива фабрики Ш. Штейнера (?), Франция. Бумага, акварель. 46 × 33,5 см. Частное собрание, Санкт-Петербург
- Ил. 7.** Образец ткани. Й. Хоффман (?). Венские мастерские. 1908. Производилась на фабрике Ш. Штейнера (?), Франция. Лен, набойка. 13 × 15,5 см. Частное собрание, Санкт-Петербург
- Ил. 8.** Эскиз рисунка для ткани. Й. Хоффман (?). Венские мастерские. 1908. Из архива фабрики Ш. Штейнера (?), Франция. Бумага, акварель. 50,5 × 34 см. Частное собрание, Санкт-Петербург
- Ил. 9.** Образец ткани. Й. Хоффман (?). Венские мастерские. 1908. Производилась на фабрике Ш. Штейнера (?), Франция. Хлопчатобумажная ткань, набойка. 9,5 × 5 см. Частное собрание, Санкт-Петербург
- Ил. 10.** Образец ткани. Й. Хоффман (?). Венские мастерские. 1908. Производилась на фабрике Ш. Штейнера (?), Франция. Хлопчатобумажная ткань, набойка. 38,5 × 23,5 см. Частное собрание, Санкт-Петербург
- Ил. 11.** Образец ткани. Й. Хоффман (?). Венские мастерские. 1908. Производилась на фабрике Ш. Штейнера (?), Франция. Лен, набойка. 12 × 23,7 см. Частное собрание, Санкт-Петербург
- Ил. 12.** Образец ткани «Аполлон». Й. Хоффман. Венские мастерские. 1911. Производилась на фабрике Ш. Штейнера (?), Франция. Лен, набойка. 14 × 24,4 см. Частное собрание, Санкт-Петербург
- Ил. 13.** Образец ткани «Охотничий сокол». Й. Хоффман. Венские мастерские. 1911. Производилась на фабрике Ш. Штейнера (?), Франция. Лен, набойка. 30,7 × 25,7 см. Частное собрание, Санкт-Петербург
- Ил. 14.** Образец ткани «Ольховый чиж». Й. Хоффман. Венские мастерские. 1911. Производилась на фабрике Ш. Штейнера (?), Франция. Лен, набойка. 18,7 × 25 см. Частное собрание, Санкт-Петербург
- Ил. 15.** Образец ткани «Дубонос». Й. Хоффман. Венские мастерские. 1911. Производилась на фабрике Ш. Штейнера (?), Франция. Лен, набойка. 19,5 × 20,5 см. Частное собрание, Санкт-Петербург
- Ил. 16.** Образец ткани «Муравей». Э. Д. Виммер-Визгрилл. Венские мастерские. 1911. Производилась

на фабрике Ш. Штейнера (?), Франция. Лен, набойка. 9,2 × 12,2 см. Частное собрание, Санкт-Петербург

Ил. 17. Образец ткани «Каменный тетерев». В. Мартенс. Венские мастерские. 1911. Производилась на фабрике Ш. Штейнера (?), Франция. Лен, набойка. 19,2 × 24,5 см. Частное собрание, Санкт-Петербург

Ил. 18. Образец ткани «Арктическая лиса». Л. Фромель-Фохлер. Венские мастерские. 1911. Производилась на фабрике Ш. Штейнера (?), Франция. Лен, набойка. 19,2 × 25,2 см. Частное собрание, Санкт-Петербург

References

- Auer, Stefanie & Klee, Alexander (2011).** *From the innate necessity of construction or the beginning of the Viennese art form // Gustav Klimt and Josef Hoffmann: pioneer of Modernism.* Munich-London-New-York: Prestel.
- Benton, C., Benton, T & Wood, G. (eds) (2003).** *Art Deco 1910–1939.* London: Bulfinch.
- Brandstätter, Christian (2003).** *Wiener Werkstätte. Design in Vienna. 1903–1932.* New-York: Thames & Hudson Ltd.
- Charles, Rennie Mackintosh (2014).** *Manifest novogo stilya* [The manifesto of the new style]. Moscow: The Moscow Kremlin. [In Russ.]
- Fahr-Becker, Gabriele (1996).** *Iskusstvo moderna* [Art of Modern] Köln: Konemann. [In Russ.]
- Fahr-Becker, Gabriele (2008).** *Wiener Werkstatte: 1903–1932.* Köln: Taschen.
- Levetus, Sarah Amelia (1911).** *Austrian Schools for Weaving // The Studio.* Vol. 54. Pp. 130–139.
- Muir, Elizabeth (2014).** *The Two Gentlemen of Design: Josef Hoffmann, Charles Rennie Mackintosh, and their Contribution to the Decorative Arts in Fin-de-Siècle Glasgow and Vienna.* USA: Honor Projects. URL: https://digitalcommons.iwu.edu/history_honproj/51 (access date: 03.30.2024).
- Petukhov, Alexei (2002).** *Ar Deko I khudozhestvennaya zhizn Frantsii pervoy chetverti XX v.* [Art Deco and the artistic life of France in the first quarter of the XX century]. Moscow: MAX-press. [In Russ.]
- Rozental Rudolf & Ratzka Helen (1971).** *Istoriya prikladnogo iskusstva novogo vremeni* [The history of applied art of modern times] Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]
- Samuels, Charlotte (2003).** *Art Deco Textiles.* London: Victoria & Albert Museum.
- Sarab'yanov, Dmitriy (2001).** *Modern. Istoriya stilya.* [Modern. The history of the style]. Moscow: Galart. [In Russ.]
- Schanzer, Hedwig (1911).** *The teaching of design at the Prague Arts and Crafts school // The Studio.* Vol. 54. Pp. 277–286.
- Völker, Angela (1991).** *Khudozhestvennoe tvorchestvo Yozefa Hofmana: ornament i uzor* [The artistic creativity of Joseph Hofmann: ornament and pattern] // Yozef Hofman (1870–1956). Kataolg vystavki [Josef Hoffmann (1870–1956). Exhibition catalogue]. Moscow: Sovetskii khudozhnik. [In Russ.]
- Völker, Angela (2004).** *Textiles of the Wiener Werkstatte: 1910–1932.* London: Thames & Hudson.

агитационный текстиль 1920–1930-х годов: к вопросу о центральной рисовальной мастерской при Иваново-вознесенском государственном текстильном тресте

Г. А. КАРЕВА

Государственное
бюджетное учреждение
Ивановской области
«Ивановский
государственный историко-
краеведческий музей
имени Д. Г. Бурлыгина»,
153012, Россия, Иваново,
ул. Советская, д. 29
galina_kareva10@mail.ru

GALINA A. KAREVA

Ivanovo state museum of history and local
lore of D. G. Burylin, 153012, Russia, Ivanovo,
Sovetskaya St., 29
galina_kareva10@mail.ru

Для цитирования: Карева Г. А. Агитационный текстиль 1920–1930-х годов: к вопросу о Центральной рисовальной мастерской при Иваново-Вознесенском государственном текстильном тресте // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 2 (2). С. 172–193

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-2-172-193

Аннотация

Статья посвящена Центральной рисовальной мастерской при Иваново-Вознесенском текстильном тресте и является первой попыткой рассмотреть объединение художников как явление в контексте промышленной истории региона. Для решения этой задачи использованы источники документального фонда Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурлыгина и записная книжка заведующего мастерской П. Г. Леонова из частной коллекции.

Создание единой централизованной рисовальной мастерской способствовало укреплению роли треста как производственно-коммерческой единицы. Разработанные в мастерской рисунки запускались в производство на нескольких фабриках региона, ткани продавались под маркой Иваново-Вознесенского государственного текстильного треста, а самобытность рисунков отдельных предприятий нивелировалась. Художественная мастерская регламентировала и управляла процессом создания текстильных орнаментов в иваново-вознесенском регионе, ее развитие определяло периоды развития региональной школы текстильного дизайна. Огромную роль в формировании мастерской сыграл ее руководитель Петр Леонов, во многом определивший кадровую политику.

Статья содержит большое количество документального материала, который обозначает штат художников мастерской, их послужной список, зарплаты и некоторые другие аспекты. В статье рассматриваются работы отдельных художников, оставивших заметный след в региональном промышленном дизайне. В статье впервые вводятся в научный оборот текстильные рисунки Владимира Маслова и Федора Антонова, поступившие в музейное собрание в 2020 году. Это их первая публикация. Статья предназначена для исследователей агитационного текстиля и важна для атрибуции агитационных тканей ивановского производства.

Ключевые слова: агитационный текстиль, агиттекстиль, художники текстильного рисунка, эскиз, художественная мастерская, рисовальная мастерская, трест, НЭП

the agitation textile of
1920–1930 years: to the
question of the central
draw workshop of ivanovo-
vozhnesensk state textile
trust history

Abstract

The article is devoted to the Central Draw workshop of Ivanovo-Voznesensk State Textile Trust. It is the first try to examine the community of the artists as the phenomenon of the local industrial history. To solve the problem the sources of the Ivanovo State Museum of local history documentary fund and the Head of the workshop P. Leonov's book of notes from a private collection were used.

The common central draw workshop establishment contributed to the strengthening of the Trust role as the industrial commercial unit. The drawings developed in the workshop were put into production at several factories of the region, the textile was sold under the Ivanovo-Voznesensk State Textile Trust brand and the drawings individuality was leveled. The Drawing Workshop regulated and ruled the process of textile ornament creation in the Ivanovo-Voznesensk region. Its development determinates the periods of the region textile design school development. Peter Leonov the leader of the Drawing workshop played the great role in its forming mostly determinate the HR policy. The article contains a lot of documental material that shows the artists stuff of the workshop, their service records, salaries and some other aspects. It deals the works of the several artists who has put a special track in the regional industrial design.

V. Maslov and F. Antonov's textile ornament sketches are published for the first time and introduced into the scientific turnover. It was joined the collection of Burylin museum in 2020. The work is important for the attribution of the agitation textile manufactured in Ivanovo and illustrates the main stages of the Ivanovo agitation ornament development.

Keywords: agitation textile, the textile ornament draught crafters, designers, sketch, draw workshop, trust, New Economic Policy

Агитационный текстиль — новое самобытное явление первых лет советской власти, ярко и образно отразившее ключевые моменты истории этого периода. Агитационность, злободневность, способность мгновенно откликаться на текущие события, публичность, яркость красок, броскость — характерные черты тканей тех лет. Для ивановского музея коллекция агитационных тканей является раритетной и содержит около одной тысячи образцов. Коллекция датируется 1922–1933 годами. Начало комплектованию коллекции положило предписание председателя правления Иваново-Вознесенского треста Константина Ивановича Фролова директорам текстильных фабрик 1922 года: направлять образцы выпускаемой продукции в музей, при этом «давать исключительно образцы ходового товара и никаким образом не выработывать специальные образцы». Собрание тканей музея связано с историей двух трестов, в которые в 1920-е годы входили крупнейшие фабрики иваново-вознесенского промышленного региона. Наиболее успешным был Иваново-Вознесенский государственный текстильный трест, созданный в 1921 году. В него вошли 28 наиболее крупных предприятий Иваново-Вознесенска, Тейкова, Родников, Вичуги, Кинешмы, Пучежа, Середы, Шуи, Кохмы.

Вопрос о создании Центральной рисовальной мастерской при Иваново-Вознесенском государственном тресте никогда не становился предметом самостоятельного исследования. В работах по агитационному текстилю о мастерской упоминается лишь вскользь. Датой ее основания считают 1922 год, когда трест начал свою работу и были созданы все отделы треста.

Чтобы прояснить историю развития художественной мастерской, прежде всего стоит обратиться к личному архиву Сергея Петровича Бурылина, которого именуют пионером агитационного рисунка. Архив составляет более 100 предметов: личные документы, эскизы и текстильные рисунки, ткани и графические работы. Два документа содержат обширный послужной список художника. В документе «Сведения для трудового списка рисовального мастера фабрики НИМ (Новая ивановская мануфактура) С. П. Бурылина» от 14 июня 1936 года из музейного собрания он указывает, что одним из первых был приглашен работать в Центральную рисовальную мастерскую при тресте со 2 января 1923 года. Этот же факт он приводит в своей автобиографии. Отсутствие рисовальной мастерской при тресте объясняет факт, что рисунки первых агитационных платков, представленных на выставке трестированной промышленности в Москве в 1922 году, были разработаны художником-живописцем Леонидом Михайловичем Черновым-Плесским. Головные платки были выпущены Тейковской мануфактурой в 1922 году к пятой годовщине Октябрьской революции. Сохранились два вида платков этой серии под девизами «Вся власть Советам!» и «Пролетарии всех



Ил. 1

Владимир Маслов. Сатин декоративный «Трактор». 1925. Х/б ткань, прямая печать. Иваново-Вознесенский государственный текстильный трест. Выпускался на фабрике им. рабочего Ф. Зиновьева, Большой Иваново-Вознесенской мануфактуре (БИВМ). 36 × 49 см. Из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурылина

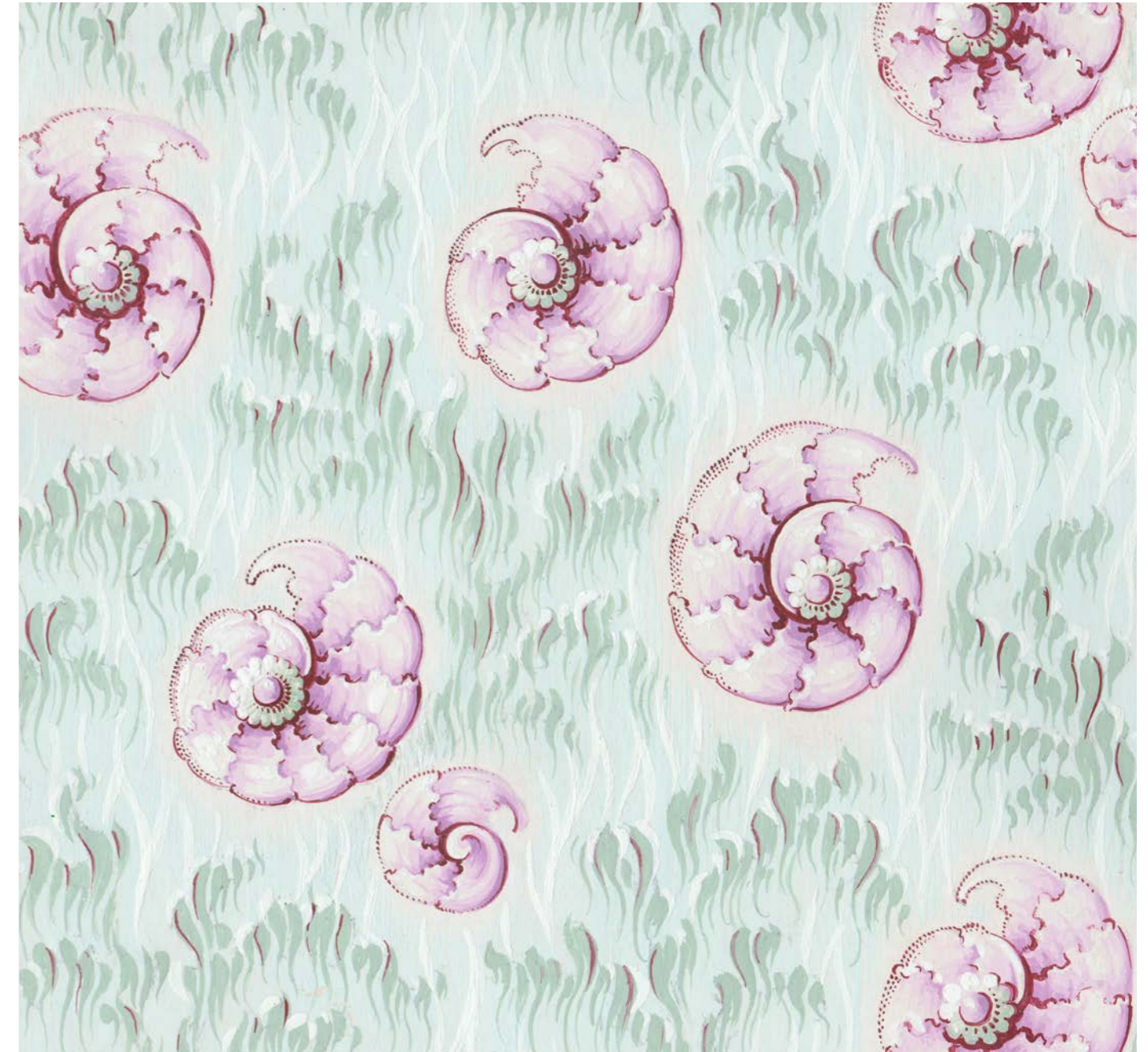
стран, соединяйтесь!». На первом платке портреты вождей вписаны в канву общего рисунка, рассказывающего о революционных событиях. Центральный рисунок называется «Демонстрация рабочих Петрограда в поддержку большевиков у здания Таврического дворца», а портреты вождей занимают скромные угловые мотивы. Платок создан для ношения, отсюда разворот композиции вокруг оси. Другой платок этой же фабрики воспринимается как плакат, пропадает утилитарность вещи. Портрет В. И. Ленина с этого платка позднее будет напечатан на траурных повязках делегации Иваново-Вознесенской губернии.

На протяжении всего времени существования Центральной рисовальной мастерской при тресте ведущим художником был Сергей Петрович Бурьлин. Его сотрудничество с комитетом по созданию треста начинается в 1921 году. Он создает эскизы товарных и торговых этикеток, участвует и побеждает в конкурсе на создание эмблемы треста. Еще в дореволюционный период предметом страстного увлечения художника стали ткани с тематическим рисунком, которые он собирал и старательно клеивал в тетрадь. Свой первый тематический рисунок С. П. Бурьлин создал в 1911 году к юбилею Отечественной войны для одноцветной полосатой ткани с узкой каймой. Рисунок каймы образован рядом погрудных портретов Наполеона. Возможно, выбор мотива рисунка связан с тем, что в указанный период правление Куваевской мануфактуры выписывало большое количество зарубежных абонементных образцов ткани, прежде всего французских, чтобы следовать новым направлениям дизайна, а возглавлял рисовальную мастерскую фабрики французский художник Эрнест Лертье. В отличие от рисунка платков, где использовались изображения известных гравюр и литографий, орнамент ткани является самобытным и выполнен в традициях региональной школы текстильного дизайна.

Самые ранние агитационные рисунки художника в собрании музея датированы 1924 годом. Все они посвящены советской символике, и основным их орнаментом являются изображения серпа и молота. Рисунки выполнены различными графическими приемами: линией, пятном, штрихами. Композиции художника стали удачными примерами поисков нового направления в советском текстиле.

Заметный след в истории рисовальной мастерской треста первого периода оставил художник Владимир Маслов. Сведений об этом художнике практически не сохранилось, известны только его место работы в селе Тейкове и дата смерти в 1929 году.

Его декоративная ткань «Трактор» 1925 года давно вошла практически во все каталоги по агитационному наследию (Ил. 1). Рисунок ткани сложный, неторопливо повествовательный, яркий, отвечающий чаяниям и надеждам крестьян об изобилии, выполнен в «сытинской» манере, за что неоднократно подвергался критике. Художник, используя хорошо знакомую композиционную схему, привнес в нее новую актуальную тематику, сочетая иллюстративную повествовательность с наивной символикой, графичность — с ярким колоритом, столь характерным для ивановских тканей.



Ил. 2

Владимир Маслов. Текстильный рисунок [с автографом художника]. 1925. Бумага, гуашь. 17,6 × 18,5 см, паспарту 20,4 × 28,6 см. Первая публикация. Из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурьлина

Крупный раппорт, контрастные локальные сочетания делают композицию легко воспринимаемой на расстоянии. Ткань была представлена на выставке «Советский бытовой текстиль». Художник в той же манере создал еще ряд работ — ткани «Сельское потребительское общество», «Спорт», серию платков «Пионеры».

Несколько лет назад в фондовое собрание поступил крок художника с автографом (Ил. 2). Рисунок содержит дату 14 февраля 1925 года, а в верхнем углу паспорта стоит штамп рисовальной мастерской треста. В рисунке заметен сложный закрученный орнамент, представляющий собой удивительный симбиоз индустриального и растительного, а мягкие приглушенные оттенки совсем не похожи на каталожный рисунок «Трактор» того же времени.

В фондах музея, отражающих первый период существования рисовальной мастерской, есть и работы представителя большой династии художников — текстильщиков Логиновых. Ситцы по рисункам Константина Сергеевича Логинова лучше всего иллюстрируют отношение ивановских художников к новым экспериментам в области текстильного орнамента. Его работы можно было бы назвать традиционными, поскольку они были оформлены цветочно-растительным орнаментом, но при более тщательном рассмотрении в тончайшей штриховой проработке виден лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». Рисунки этих тканей считаются образцами высочайшего уровня граверского искусства.

Руководил художественной мастерской Петр Григорьевич Леонов, к тому времени маститый художник. Леонов — легендарная фигура среди художников прикладного направления. Указом Президиума Верховного Совета СССР от 7 апреля 1939 года он был награжден орденом Ленина, его трудовой стаж составил около 50 лет. Среди тканей Куваевской мануфактуры, которые экспонировались на художественно-промышленных выставках в Нижнем Новгороде 1896 года, Париже 1900 года, выявлено множество работ по рисункам этого художника.

Разрозненные документы музея удалось обобщить, когда несколько лет назад в частной коллекции была выявлена записная книжка Петра Григорьевича Леонова. Книга проливает свет на некоторые этапы существования мастерской (Ил. 3).

В записной книжке П. Г. Леонова есть запись о ликвидации рисовальной мастерской треста по постановлению Правления Иваново-Вознесенского текстильного треста от 30 октября 1926 года. Художники Леонов П. Г., Бурылин С. П. и Медведев А. С. не были уволены, но были причислены к Центральной граверной мастерской. На протяжении всего периода существования мастерской П. Г. Леонов активно продвигал рисовальщиков с Куваевской мануфактуры, в мастерской которой он проработал долгие годы.

Куваевская мануфактура в дореволюционный период представляла собой хорошо отлаженное производство с электрическим освещением, вентиляцией, с огромным объемом выпускаемой продукции — более миллиона кусков ситца и фасонных тканей в 1900 году. По количеству сортов тканей, качеству отделки, разнообразию и постоянному обновлению рисунков



Ил. 3
Художники Центральной рисовальной мастерской Иваново-Вознесенского государственного текстильного треста. Июль 1926 г. 16,8 × 22,5 см, паспарту 25 × 31,7 см.
Слева направо, 1-й ряд: И. П. Хохлычев, Р. Г. Матвеева, Н. Трусова, Д. Н. Преображенская, К. И. Антипин;
2-й ряд: К. П. Соколов, Д. П. Бурылин, А. С. Медведев, П. Г. Леонов, Г. М. Голубев, С. Я. Савельев, Н. А. Ушаков;
3-й ряд: А. П. Миллионов, неизвестный, А. Г. Голубев, неизвестный, С. В. Логинов, неизвестный, А. Н. Матвеев;
4-й ряд: все неизвестны.
Из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурылина

фабрика была лидером на российском текстильном рынке начала XX века. Ткани фабрики отличались сложными цветовыми сочетаниями, что стало возможным во многом благодаря талантливому колористу Владимиру Плужанскому, дворянину-шляхтичу, который создал на предприятии лабораторию для изысканий в области текстильных красителей и технологий. Возможно, не последнюю роль в отборе художников сыграл и тот факт, что рисовальная мастерская треста располагалась на Куваевской мануфактуре.

Процесс ликвидации был длительным и завершился только к марту 1927 года. Кроме вышеперечисленных художников при граверной мастерской числился один ученик рисовальщика П. Н. Нечваленко. П. Г. Леонов указывает, что за полгода с апреля по сентябрь 1927 года было создано 90 рисунков по 33 рубля 6 копеек каждый. В основном Иваново-Вознесенский трест выпускал ткани по дореволюционным рисункам, используя при этом старинные медные валы.

К осени 1927 года все фабрики Иваново-Вознесенского текстильного треста работали на полную мощность, поэтому резко возрастала потребность в разработке новых рисунков. С 15 октября 1927 года в рисовальном отделении появились еще две ученицы — Д. Преображенская и Р. Матвеева. П. Г. Леонов в записной книжке приводит оклады сотрудников своего подотдела.

	в день	в месяц
Леонов П. Г.	7–79	187
Медведев А. С.	5–50	132
Бурылин С. П.	5–50	132
ученики:		
Нечваленко П. Н.	1–57	40–8
Преображенская Д.	1–57	40–8
Матвеева Р. Г.	1–57	40–8
	23–80	571–24

Затяжные преобразования в структуре Центральной рисовальной мастерской не могли не сказаться на уровне рисунков и тканей выставки «Советский бытовой текстиль» 1928 года. На выставке были представлены ткани с рисунками от традиционных до новых агитационных. В ассортименте ивановских тканей продолжала сохраняться прежняя ориентация на крестьянский рынок, на советский и зарубежный Восток. Были широко



Ил. 4
Кира Шуко. Ситец декоративный «Деревенский комсомол». 1927. Иваново-Вознесенский государственный текстильный трест. Иваново-Вознесенская губерния. Х/б ткань, прямая печать. 24,5 × 60 см. Из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурылина

представлены ткани с традиционными орнаментами: сарафанные ситцы с мелким рисунком, белоземельные мильфлёры, проработанные в технике «пико», ткани с восточным рисунком. Среди тканей «новых изысканий» достоверно известно только о представлении одной ткани-ситца «Трактор» художника Владимира Маслова разработки 1925 года. Именно этот рисунок подвергла массивной критике искусствовед Фрида Рогинская.

Зато в разделе «Специфические узоры новых изысканий», где демонстрировались рисунки студентов ВХУТЕИНа, новая тематика доминировала. В числе прочих был выставлен рисунок «Деревенский комсомол» Киры Щуко (Ил. 4). Рисунок был отмечен дипломом второй степени. Позднее ткань с этим орнаментом будет выпускаться фабриками Иваново-Вознесенского треста. В рисунке использованы условные сценки, посвященные уборке льна. Несмотря на громкое название, никаких обозначений символики комсомола в орнаменте не присутствует. Жизнеутверждающий яркий рисунок использует не только новые мотивы, но и отрицает композиционный строй традиционных тканей.

После выставки «Советский бытовой текстиль» начинается массивная пропаганда новых рисунков. Представитель Главискусства А. А. Федоров-Давыдов охарактеризовал ткань как «идеологический товар» с огромным потенциалом, поскольку «текстиль распространяется ежегодно по всему лицу нашей страны в миллионах аршин, попадая даже в наиболее отдаленные медвежьи углы к самым отсталым народностям». Особенно привлекала автора мысль о том, что «искусство оформления предметов быта апеллирует непосредственно к нашим эмоциям, часто минуя логические ассоциации, воспринимаясь чисто рефлекторно и накладывая свою печать на самые основы психической жизни и общественного поведения человека».

На волне пропаганды и интереса к новым орнаментам в Иваново-Вознесенске в 1928 году происходит восстановление Центральной рисовальной мастерской. В записной книжке П. Г. Леонов приводит копию письма директору Большой Иваново-Вознесенской мануфактуры. Он информирует, что согласно постановлению Правления треста в Центральной рисовальной мастерской утверждается штат 10 человек, а также он прилагает списки возможных кандидатов на должности рисовальщиков. При этом обращает внимание, что «лица, фамилии коих подчеркнуты в списке, были бы желательны для дальнейшей работы в Рисовальной как более полезные для производства».

Ввиду важности информации и нахождения записной книжки в частной коллекции привожу списки полностью.

Леонов П. Г.	Родился в 1870 году. Образование начальное и самообразование. Поступил на фабрику Альб. Гюбнера в 1880 году. Работал на фабрике 3 года. В 1883 году поступил в рисовальное отделение учеником на той же фабрике. Работал в качестве рисовальщика до 1892 года. В 1892 году поступил в мастерскую текстильного рисования французского мастера К. Каплена. В 1893 году поступил на фабрику Товарищества Куваевской мануфактуры рисовальщиком. В 1914 году (стал) рисовальным мастером на той же фабрике. БИВМ Всего на настоящей фабрике — 35 лет. В текстильном производстве работаю 48 лет.
Медведев А. С.	Учился рисованию на фабрике Зубкова 2 года. Работал в мастерских текстильного рисования Каплена, Барабаша, Мотылева — 4 года. Работал на фабрике Полушина — 4 года. В 1893 году 12 апреля поступил на фабрику Товарищества Куваевской мануфактуры. БИВМ На настоящей фабрике работает 35 лет. Родился в 1880 году. Производственный стаж общий — 48 лет. Образование начальное.
Бурьлин С. П.	Учился и работал на фабрике бывшего Товарищества Куваевской мануфактуры. Родился в 1876 году. Производственный стаж общий — 38 лет. Образование — городское училище и самообразование.
Нечваленко П. Н. Год рождения 1910	Поступил учеником фабзауча 1 сентября 1925 года. Переведен учеником Брони с апреля 1927 года. Рассчитался по собственному желанию.
Соколов К. П. Год рождения 1880	Производственный стаж — 27 лет. На Сосневской фабрике — 2 года. 29 лет. Образование начальное. В 1932 году 5 декабря при поездке в Москву погиб, по неосторожности попал под поезд и был задавлен.
Преображенская Д. Н. Год рождения 1908	Поступила ученицей Брони в 1924 году мая 14-го. В 1927 году в марте месяце по ликвидации Центральной рисовальной была сокращена и переведена в отдел ТНБ, 15 октября того же года снова была переведена в рисовальный отдел ученицей. Приписка: рассчиталась по своему желанию 1 сентября 1931 года.
Бабашев Г. С. Год рождения 1882	Производственный стаж — 34 года. Образование начальное.
Голубев А. Г. Год рождения 1884	Производственный стаж — 16 лет. Образование среднее, незаконченное.
Титов Г. И. Год рождения 1880	Производственный стаж — 33 года.

Матвеева Р. Г. Год рождения 1906	Поступила ученицей на фабрику «Зарядье» в 1924 году. В 1925 году переведена в Центральную рисовальную при фабрике БИВМ. В 1927 году по ликвидации Рисовальной переведена в механическую контору. С 1 ноября того же года снова переведена в рисовальное отделение ученицей. Приписка: рассчиталась по своему желанию 1 июля 1930 года.
Митяев И. И. Родился в 1883 году	Производственный стаж — 31 год. Беспартийный. Образование начальное.
Данилов А. В. Год рождения 1874	Производственный стаж — 45 лет. Беспартийный. Образование начальное.
Миллионов А. П. Год рождения 1883	Производственный стаж — 27 лет.
Хохлычев И. П. Год рождения 1891	Производственный стаж — 14 лет. Беспартийный. Образование начальное.
Гурковская В. В. Год рождения 1908	Производственный стаж — 1½ года. Партийная. Образование среднее.
Богословская О. В. Год рождения 1905	

В записной книжке упоминаются имена художников Логинова С. В., Швецова А. Г. и Зыковой З. П. с указанием зарплат и значительного количества выполненных рисунков, что свидетельствует об их работе в Центральной рисовальной мастерской.

В фондах музея хранится раритетный документ «Выклейка текстильных рисунков Центральной рисовальной мастерской. 1928–1930 годы». Книга велась руководителем Леоновым П. Г. и является официальным документом для начисления заработной платы художникам. Первая запись относится к августу 1928 года. Книга содержит полный реестр рисунков, созданных в данный период, с указанием дат, расценок, авторов эскизов и рисунков. Уникальным документ делают небольшие вклеенные образцы рисунков, которые позволяют точно атрибутировать местные ткани, к некоторым рисункам есть приписки, содержащие заключения художественного совета. Книга поступила в музей после закрытия крупного предприятия города АО «Большая ивановская мануфактура» (БИМ) в 2007 году. Решение о передаче коллекций фабрики в музей приняли акционеры накануне запуска процедуры банкротства.

Записи книги позволяют судить о четкой организации художественных процессов внутри мастерской. Создание текстильного рисунка состоит из двух этапов: эскиз и сам текстильный рисунок (крок). Эскизы местных рисунков содержали не только идею мотива, но и выверенный масштаб, предлагаемую рассадку орнаментов в рисунке. Зачастую эскизы и текстильные



Ил. 5

Дарья Преображенская. Шерстянка. «Пятилетку в четыре года». 1930. Большая Кохомская мануфактура, г. Кохма, Ивановская промышленная область (ИПО). Х/б ткань, прямая печать. 17,5 × 27 см. Из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурдылина

рисунки почти неразличимы, поэтому была распространена практика, когда художники сами преобразовывали свои эскизы в рисунки. Правда, случались исключения, когда эскиз дорабатывали ученики или молодые художники. Детальная проработка эскиза оставляла мало места для творчества рисовальщика. Основной его задачей становилось приспособление рисунка к техническим возможностям предприятия, прежде всего к ширине ткани. Вследствие этого в музейных коллекциях агитационного текстиля стало принято обозначать отдельно художника, автора эскиза и рисовальщика.

Располагая значительным реестром рисунков, созданных в художественной мастерской треста, можно выявить основные направления регионального текстильного рисунка. Самым значительным направлением орнамента была производственная тематика, которая раскрывала основные направления государственной политики. Индустриализация, электрификация, коллективизация в ивановских текстильных рисунках передается через обобщенные силуэты фабрик, машин, механизмов.

Особое место занимают рисунки, именуемые в Иваново-Вознесенске «перекатами» — изображение как бы вибрирует за счет толщины и частоты штриховых линий. Перевод текстильного мотива в условную графику дает интересное орнаментальное решение. В пределах одного цвета (красного, темно-синего, черного, коричневого) в сочетании с фоном художники добивались удивительной декоративной выразительности. Благодаря этому приему узор на ткани получал динамичную игру силуэтных и линейно-штриховых изображений, многократное повторение одинаковых элементов не воспринималось однообразным, и экономилась краска. Гармония вращающихся механизмов предстает на рисунках ивановских тканей в динамике во многих комбинациях. Лучшими примерами подобного решения являются ситцы С. П. Бурлыгина, Р. Г. Матвеевой, Д. Н. Преображенской, К. С. Логинова.

Нередко агитационный характер ткани подчеркнут использованием различной аббревиатуры КИМ, МОПР, СССР, РСФСР, ВКП (б), цифр 4 и 5, передающих популярный лозунг «Пятилетку в четыре года». Темы — советская символика, индустриализация и коллективизация — доминируют в ивановском рисунке. Но охват тем, которые использовали художники для создания новых рисунков, необычайно широк. «Красноармейцы на страже», «Буденовки», «На параде», «Долой неграмотность», «Пионеры на линейке», «Шагающие пионеры», «1 мая», «Международный женский день», «Ударная бригада» и другие передают кипучий ритм эпохи великих преобразований. Очень широко на текстильных изделиях представлены разные виды спорта. Особой популярностью пользовался водный спорт. Эта тема существует в огромном количестве вариантов на текстильных рисунках — парусники, водное поло, гребцы и другие мотивы.

Ивановские агитационные рисунки узнаваемы, они очень консервативны, в орнаментах преобладают традиционные текстильные схемы, в них нет динамики. Условные обобщенные мотивы и мелкий масштаб делали агитационные ткани близкими к традициям ивановской школы текстильного дизайна. Значительные изменения в региональном рисунке происходят после



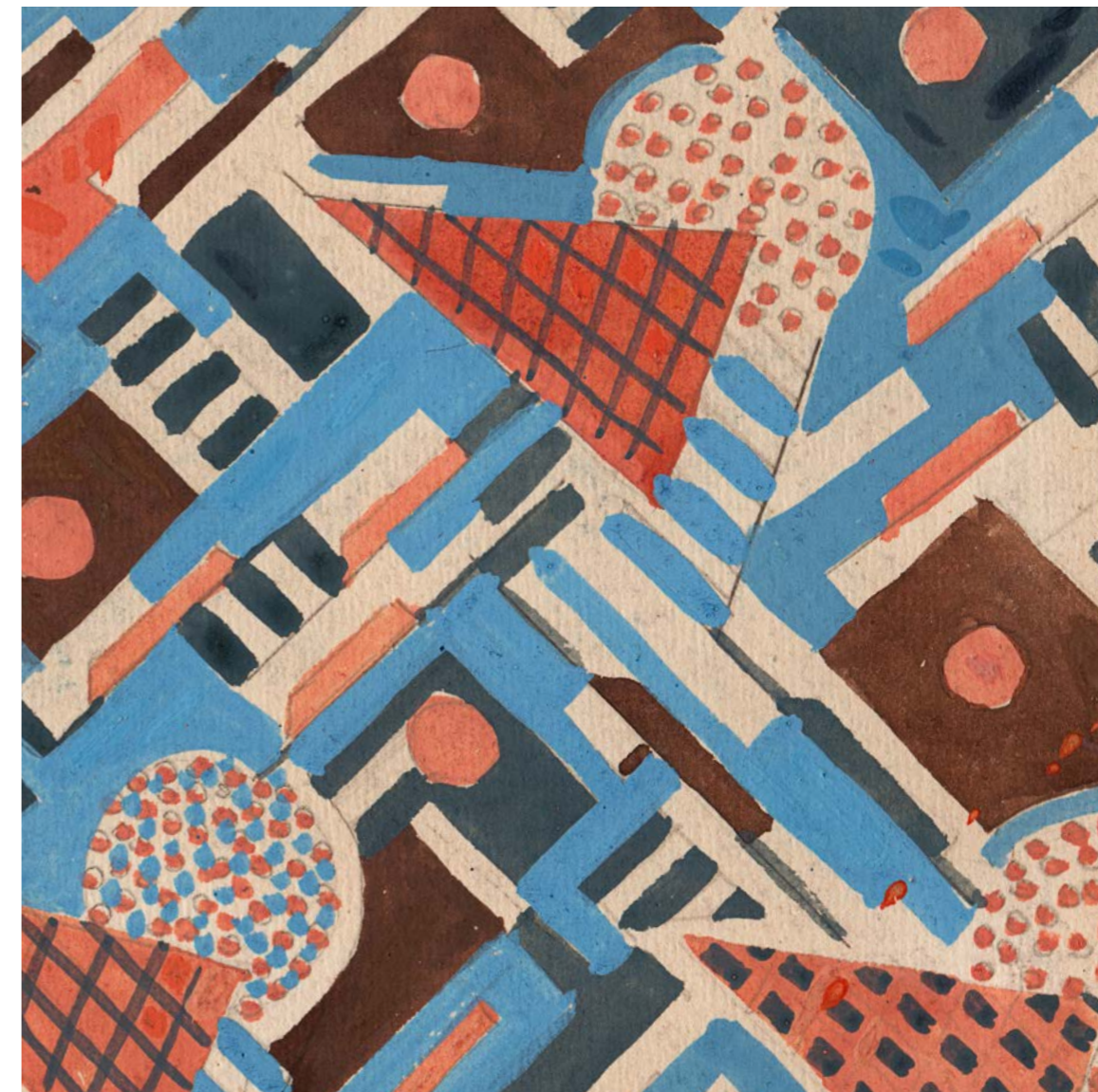
Ил. 6
Федор Антонов. Текстильный рисунок «Стройка» для сатина. 1929. Бумага, гуашь. 15,5 × 16,5 см, паспарту 18,5 × 23,3 см. Первая публикация. Из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурлыгина

появления выпускников ВХУТЕИНа. Две художницы мастерской — Дарья Преображенская и Раиса Матвеева — являются его выпускницами 1929 года. Когда, получив образование, художницы вернулись в Иваново-Вознесенск, они не могли сразу реализовать себя. Как и в бытность ученичества, девушкам доверяли только разработку текстильных рисунков по эскизам опытных художников. Наставниками выступали С. П. Бурылин и А. С. Медведев. Ранние работы Дарьи Преображенской лишены самостоятельности и невероятно похожи на работы Сергея Петровича Бурылина.

Еще в записной книжке П. Г. Леонов, предлагая кандидатуры в рисовальную мастерскую в 1928 году, выделил молодую художницу, отмечая ее высокий творческий потенциал. Начиная с 1930 года Д. Н. Преображенская создаст огромное количество рисунков, отличающихся динамичной, зачастую диагональной компоновкой (Ил. 5). В работах Д. Преображенской удачно соединились молодой задор, чувство нового и умение творчески переосмыслить тематические композиции в орнаментальные.

Особняком в ивановском агитационном рисунке стоят работы Федора Васильевича Антонова, который впоследствии станет народным художником РСФСР и известным живописцем. Работы мастера хранятся во многих музеях России. Поддавшись массивной пропаганде по созданию новых изысканий в текстильном рисунке, в 1928 году руководство треста пригласило для работы в Центральной рисовальной мастерской Федора Антонова, который на тот момент был студентом ВХУТЕИНа. Среди текстильных работ этого художника выявлен ситец «Строительство», выпущенный по его рисунку в 1928 году, который находится в собрании Государственного Русского музея. В 2008 году в коллекцию нашего музея поступило несколько эскизов Ф. Антонова, в том числе и для этой ткани (Ил. 6). Сотрудникам музея необыкновенно повезло, что на всех своих эскизах художник ставил собственные инициалы: «Ф. А.». Работы отличает ярко выраженный авангардный характер, он активно продвигает геометрические рисунки в орнаментации тканей. Однако линейно-пространственные композиции орнамента динамически перегружены и слишком активны для ивановского текстиля. Отсюда рекомендации на полях паспарту «сделать рисунок мельче» или выпустить его по подкладочной ткани.

Разработанный в рисовальной мастерской рисунок запускался в производство сразу на нескольких фабриках. Самое большое количество агитационных рисунков выпускали две фабрики Иваново-Вознесенска: фабрика имени рабочего Федора Зиновьева и Большая Иваново-Вознесенская мануфактура. Кроме того, в коллекции музея есть подтверждение, что рисунки рисовальной мастерской активно использовал на своих тканях другой региональный трест — «Ивтекстиль». В Иваново-Вознесенске разрабатывались также рисунки для Владимирско-Александровского треста. В записной книжке П. Г. Леонова содержится упоминание о 15 экспортных рисунках, которые были предназначены для фабрики «III Интернационала» в 1929 году. Дальше он упоминает о своем рисунке, разработанном для московской фабрики.



Ил. 7

Дина Лехтман-Заславская, рисовальщик Павел Нечваленко. Фланель «Красноармейцы на лыжах». 1930. Тейковская мануфактура, г. Тейково, Ивановская промышленная область (ИПО). Х/б ткань, прямая печать. 101 × 56,5 см. Из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурылина

В Иваново-Вознесенский трест из текстильного синдиката также прислали рисунки для печати на местных фабриках. Из синдиката поступили рисунки «Красные косцы» Л. Райцер, «Шагающие пионеры» М. Хвостенко, «Теннис» М. Ануфриевой и эскизы нескольких других художников. При этом необходимо отметить, что все рисунки проходили минимальную доработку орнамента местными художниками.

Самой значительной переработке подвергся рисунок «Красноармейцы на лыжах» Д. С. Лехтман-Заславской (Ил. 7). Эскиз был закуплен Иваново-Вознесенским трестом в январе 1930 года и доработан в текстильный рисунок П. Н. Нечваленко. Художник поменял масштаб орнамента, уменьшив его на четверть. Рисунок выпустили на ворсовой ткани, на фланели, что привело к значительной потере его агитационности. Примечательно, что среди тканей Иваново-Вознесенского текстильного треста выявлено несколько агитационно-тематических рисунков на зимнюю тематику, которые выпускались по тканям с ворсовкой. Фланели, бумазеи с их пушистой поверхностью работали на снежные орнаменты и, несомненно, демонстрировали интересные подходы художников-дессинаторов. Все эти перемещения и активная работа художественного совета синдиката отражают возникновение единого художественного пространства.

В мае 1931 года Иваново-Вознесенский государственный текстильный трест со всеми отделами был ликвидирован, а отпечаток того удивительного энтузиазма сохранился в изготовленных тканях, достойных изучения, коллекционирования и восхищения. Агитационные ткани — это интересное, мощное явление, как в художественной, так и социально-политической жизни страны. Созданные в то время ивановские ткани, убедительные по силе художественного и философского начала, ярко раскрывают утопические воззрения послереволюционного периода. В рисунке ткани агрессивный пропагандистский заряд был завуалирован, облечен в художественно-привлекательный образ, а потому агитационный посыл достигал своей цели.

Так на десятилетия была запущена машина пропаганды, через утилитарный массовый предмет воздействующая на потребителей гораздо основательнее (как на уровне сознания, так и подсознания).

Источники

Автобиография зав. рисовальной мастерской фабрики НИМ художника С. П. Бурлыгина. г. Иваново. 5 октября 1934 г. ИГОИРМ 79061/1.

Восстановление текстильной промышленности Иваново-Вознесенской губернии в 1920–1925 годы. Сб. документов. Иваново, 1966.

Тетрадь художника С. П. Бурлыгина с образцами тематических тканей. г. Иваново-Вознесенск. 1900–1920 гг. ИГОИРМ 79061/3.

Учетная тетрадь рисунков на фабрике «Красная Талка» художника О. В. Богословской. г. Иваново-Вознесенск. 1930–1935 гг. ИГОИРМ 82715.

Выклейка текстильных рисунков Центральной рисовальной мастерской 1928–1930 гг. г. Иваново-Вознесенск. ИГИКМ 84776.

Записная книжка П. Г. Леонова. г. Иваново-Вознесенск. 1926–1931 гг. Частная коллекция.

«Сведения для трудового списка рисовального мастера фабрики НИМ (Новая ивановская мануфактура) художника — текстильщика С. П. Бурлыгина от 14 июня 1936 г. г. Иваново. ИГОИРМ 79061/2.

Библиография

(1962). *История города Иваново* / под ред. Деева С. С., Шипулиной А. В., Глебова Ю. Ф. Иваново: Ивановское книжное издательство.

(1993). *Великая Утопия: русский и советский авангард 1915–1932* [каталог выставки] М.: Галарт; Берн: Бентелли.

(2010). *100% Иваново. Агитационный текстиль 1920-х — 1930-х годов из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея им. Д. Г. Бурлыгина*. М.: Первая публикация.

(2010). *Ситцевая Россия*. [каталог выставки]. М.: Интербук-бизнес.

(2020). *Русская революция орнамента. Из собрания Музея художественного текстиля и костюма Федерального государственного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина»*. М.: Северный паломник.

(2021). *Советские набивные ткани 1920–1930-х годов. Из собрания Музея прикладного искусства Академии Штиглица*. СПб.: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия.

Гусева К. Л. и Селиванова А. Н. (авт.-сост.). (2019). *Ткани Москвы*. М.: Кучково поле.

Карева Г. А. (2011). *Ивановский агитационный текстиль. Орнамент и надписи* // Теория моды. № 21. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/teoriya-mody/m21-2011/16429-ivanovskiy-agitacionnyy-tekstil-ornament-i-nadpisi.html> (дата обращения: 01.04.2024).

Карева, Г. (1999). *Новые явления в текстильной промышленности Иваново-Вознесенской губернии в 1920-е годы* // Забелинские научные чтения. Вып. 121. Исторический музей — энциклопедия отечественной истории и культуры. Труды ГИМ. М.

Карева, Г. А. (2007). *К. И. Фролов: наброски к портрету (по личным дневникам)* // История Тейкова в лицах: альманах. Тейково.

Мокров, К. И. (1986). *Художники текстильного края*. Л.: Художник РСФСР.

Рогинская, Ф. Я. (1930). *Советский текстиль*. М.: Художественное издательское акционерное общество АХР.

Соловьев, В. Л. и Болдырева, М. Д. (1989). *Ивановские ситцы*. М.: Легбытпром.

Спирихин, М. К. (1932). *Как печатается ситец*. М.-Л.: Государственное научно-техническое издательство.

Федоров-Давыдов, А. А. и Соболев, Н. Н. (1928). *Вступительная статья к каталогу выставки «Советский бытовой текстиль»*. М.: Главискусство.

Ясинская, И. М. (авт.-сост.). (1977). *Советские ткани 1920–1930-х годов*. Л.: Художник РСФСР.

Список иллюстраций

Ил. 1. Владимир Маслов. Сатин декоративный «Трактор». 1925. Х/б ткань, прямая печать. Иваново-Вознесенский государственный текстильный трест. Выпускался на фабрике им. рабочего Ф. Зиновьева, Большой Иваново-Вознесенской мануфактуре (БИВМ). 36 × 49 см. Из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурялина

Ил. 2. Владимир Маслов. Текстильный рисунок [с автографом художника]. 1925. Бумага, гуашь. 17,6 × 18,5 см, паспарту 20,4 × 28,6 см. Первая публикация. Из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурялина

Ил. 3. Художники Центральной рисовальной мастерской Иваново-Вознесенского государственного текстильного треста. Июль 1926 г. 16,8 × 22,5 см, паспарту 25 × 31,7 см.

Слева направо, 1-й ряд: И. П. Хохлычев, Р. Г. Матвеева, Н. Трусова, Д. Н. Преображенская, К. И. Антипин; 2-й ряд: К. П. Соколов, Д. П. Бурялин, А. С. Медведев, П. Г. Леонов, Г. М. Голубев, С. Я. Савельев, Н. А. Ушаков; 3-й ряд: А. П. Миллионов, неизвестный, А. Г. Голубев, неизвестный, С. В. Логинов, неизвестный, А. Н. Матвеев; 4-й ряд: все неизвестны. Из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурялина

Ил. 4. Кира Щуко. Ситец декоративный «Деревенский комсомол». 1927. Иваново-Вознесенский государственный текстильный трест. Иваново-Вознесенская губерния. Х/б ткань, прямая печать. 24,5 × 60 см. Из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурялина

Ил. 5. Дарья Преображенская. Шерстянка. «Пятилетку в четыре года». 1930. Большая Кохомская мануфактура, г. Кохма, Ивановская промышленная область (ИПО). Х/б ткань, прямая печать. 17,5 × 27 см. Из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурялина

Ил. 6. Федор Антонов. Текстильный рисунок «Стройка» для сатина. 1929. Бумага, гуашь. 15,5 × 16,5 см, паспарту 18,5 × 23,3 см. Первая публикация. Из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурялина

Ил. 7. Дина Лехтман-Заславская, рисовальщик Павел Нечваленко. Фланель «Красноармейцы на лыжах». 1930. Тейковская мануфактура, г. Тейково, Ивановская промышленная область (ИПО). Х/б ткань, прямая печать. 101 × 56,5 см. Из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурялина

Sources

The head the NIM fabric draw workshop S. Burylin autobiography. Ivanovo. 5Th of October, 1934. IGOIRM 79061/1. The Ivanovo-Voznesensk Province textile industry restoration in 1924–1925. The collection of documents. Ivanovo. 1966.

The S. Burylin copybook with the thematic textile exemplars. Ivanovo-Voznesensk. 1900–1920. IGOIRM 79061/3. O. Bogoslovskaya ornament draw registration book of the «Krasnaya Talka» fabric г. Ivanovo-Voznesensk. 1930–1935. IGOIRM 82715.

The Central Draw workshop textile ornament drawings pasting book 1928–1930. Ivanovo-Voznesensk. IGOIRM 84776.

The P. Leonov’s book of notes. Ivanovo-Voznesensk. 1926–1931. Private collection.

«The information for the labor list of the NIM fabric (The New Ivanovo Manufacture) textile ornament draught crafter S. Burylin from 14th of June 1936». Ivanovo. IGOIRM 79061/2.

References

(1962). *Istoriya goroda Ivanovo* [The Ivanovo city history] / pod red. S. Deeva, A. Shipulinoy, J. Glebova. Ivanovo. [In Russ].

(1993). *Velikaya Utopia: russkiy i sovetskiy avangard 1915–1932*: catalog mezhdunarodnoy vystavki. [The Great Utopia: Russian and Soviet avangard 1915–1932: the international exhibition catalogue]. Moscow: Galart, Bern: Bentelli. [In Russ].

(2010). *100% Ivanovo. Agitatsionnyi tekstil' 1920-kh-1930-kh godov iz sobraniya Ivanovskogo gosudarstvennogo istoriko-kraevedcheskogo muzeya im. D. G. Burylina*. [100% Ivanovo. Agitational textiles of the 1920s-1930s from the collection of the Ivanovo State Museum of Local History of D. G. Burylin]. Moscow: Pervaya publikatsiya. [In Russ].

(2010). *Sitsevaya Rossiya. Katalog vistavki*. [Printed cotton Russia. The catalogue of the exhibition]. Moscow: Interbuk-biznes. [In Russ].

(2020). *Russkaya revoljutsiya ornamenta. Iz sobraniya Muzeya khudozhestvennogo tekstlyai kostjuma Federal'nogo gosudarstvennogo obrazovatel'nogo uchrezhdenija visshego obrazovaniya "Rossiyskiy gosudarstvenniy universitet im. A. N. Kosygina"* [Russian revolution of the ornament. From the Museum of art textile and costume collection of the Federal State Institution of Higher Education "The Kosygin State University of Russia". Moscow: Severnyi palomnik. [In Russ].

(2021). *Sovetskiye nabivniye tkani 1920–1930-h godov. Iz sobraniya Museya prikladnogo iskusstva Akademii Shtiglitsa*. [Soviet printed textile of 1920–1930. From the collection of the Stieglitz Academy Museum of Applied Arts]. St. Peterburg: Sankt-Peterburgskaya khudozhestvenno-promyshlennaya akademiya. [In Russ].

Guseva, Ksenia & Selivanova, Alexandra (comp.). (2019). *Tkani Moskvi* [Moscow textiles]. Moscow: Kuchkovo pole. [In Russ].

Kareva, Galina (1999). *Novye yavleniya v tekstil'noi promyshlennosti Ivanovo-Voznesenskoi gubernii v 1920-e gody* [New phenomena in the textile industry of the Ivanovo-Voznesensk province in the 1920s]. Zabelinskie nauchnye chteniya — 1999. Istoricheskii muzei — entsiklopediya otechestvennoi istorii i kul'tury. Vol. 121. Moscow. Pp. 359–365. [In Russ].

Kareva, Galina (2007). *K. I. Frolov: nabroski k portretu (po lichnim dnevnikam)* [K. I. Frolov: sketches to the portrait (based on the personal dairies)] // Istoriya Teikova v litsah: al'manakh [Teikovo history in persons: almanac]. [In Russ].

Kareva, Galina (2011). *Ivanovskii agitatsionnyi tekstil'. Ornament i nadpisi* [Ivanovo agitation textiles. Ornament and inscriptions]. Teoriya mody, 21. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/teoriya-mody/m21-2011/16429-ivanovskiy-agitacionnyy-tekstilornament-i-nadpisi.html> (access date: 01.04.2024). [In Russ].

Mokrov, Konstantin (1986). *Khudozhniki tekstil'nogo kraya*. [The artists of the textile region]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ. [In Russ].

Roginskaya, Frida (1930). *Sovetskiy tekstil* [Soviet textile]. Moscow: Khudozhestvennoe izdatelskoe aktsionernoe obshestvo AHR. [In Russ].

Solov'ev Valery & Boldreva, Margarita (1989). *Ivanovskie sity*. [The Ivanovo chintz]. Moscow: Legbyt-prom. [In Russ].

Spirikhin, M. (1932). *Kak pechataensya sitets*. [How chintz is printed]. Moscow, Leningrad: Gosudarstvennoe nauchno-technicheskoe izdatelstvo. [In Russ].

Fyodorov-Davydov Aleksei & Sobilev, Nikolai (1928). *Vstupitel'naya statya k katalogu vystavki "Sovetskiy bytovoi tekstil"* [The introduction to the catalogue "Soviet household textile"]. Moscow: Glaviskusstvo. [In Russ].

Yasinskaya, Irina (comp.). (1977). *Sovetskie tkani 1920–1930-kh gg.* [The Soviet fabrics of the 1920s and the 1930s]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. [In Russ].

ИММЕРСИВНЫЕ ТЕКСТИЛЬНЫЕ СРЕДЫ. ПОБЕГ В ВОЗДУХ

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-2-194-217

Н. Ю. МИТРОФАНОВА

Санкт-Петербургский
Государственный университет
промышленных технологий и дизайна,
191186, Россия, Санкт-Петербург,
ул. Большая Морская, д. 18
Санкт-Петербургский
государственный университет,
199034, Россия, Санкт-Петербург,
Университетская наб., д. 7/9
mitfam@mail.ru

NATALIA YU.
MITROFANOVA

St. Petersburg State University of Industrial
Technology and Design, 191186, Russia,
Saint-Petersburg, Bolshaya Morskaya St., 18
St. Petersburg State University, 199034, Russia,
St. Petersburg, Universitetskaya Emb., 7/9
mitfam@mail.ru

Для цитирования: Митрофанова Н. Ю.
Иммерсивные текстильные среды. Побег
в воздух // Журнал ВШЭ по искусству
и дизайну / HSE University Journal of Art &
Design, 2024. № 2 (2). С. 194–217

Аннотация

Искусство инсталляции стало важным явлением в XX веке. В XXI столетии инсталляция получает иммерсивный характер и предполагает широкое применение партиципаторных практик, усиление телесного контакта со зрителем. Одним из новых направлений современного искусства, которое заявило о себе в первые десятилетия XXI века, стало создание парящих в воздухе масштабных иммерсивных текстильных конструкций или мягкой «энвайронментальной скульптуры». Объекты представляют собой многовариантные лабиринты “walk in”, связанные или сплетенные из волоконных материалов. Первые шаги в создании легких сетчатых конструкций были сделаны архитекторами в 1960-е годы. Базируясь на смелых решениях предшественников, современные художники Тосико Хориути Макадам, Эрнесто Нето, Томас Сарацено, группа “Nume/For Use” и другие положили начало иммерсивным текстильным инсталляциям — циклопическим сетям-паутинам с разными типами конструкций и композиционными решениями. Целью настоящего исследования является анализ современных текстильных иммерсивных лабиринтов “walk in”. Проведена попытка осмысления причин возникновения этих художественных объектов, выявлены их особенности и основополагающие принципы исполнения.

Древность и надежность текстильных практик, свойства волокна и широкий спектр его эстетических качеств сделали текстиль незаменимым в создании инсталляций подобного рода. Глубинная метафоричность материала вызывает множественные коннотации у вовлеченных в художественный процесс участников, обогащает спектр их переживаний, открывает множественность смыслов. Кроме того, зритель получает возможность уникального переживания и обретает личностно-субъективный опыт. Иммерсивные текстильные инсталляции стали пространством для художественных высказываний и открыли широкий спектр противоречий современного мира.

Ключевые слова: художественная инсталляция, иммерсивные среды, мягкая энвайронментальная скульптура, текстильное искусство, текстильный арт-объект, плетение, вязание, искусство волокна

immersive textile
environments. escape
into the air

Abstract

Installation art became an important phenomenon in the 20th century. In the 21st century, installations become immersive and involve the widespread use of participatory practices and increased physical contact with the viewer. One of the new trends in contemporary art that emerged in the first decades of the 21st century was the creation of floating, large-scale immersive textile structures or soft “environmental sculpture.” The objects are multivariate “walk-in” labyrinths, knitted or woven from fiber materials. The first steps in creating lightweight mesh structures were mastered by architects in the 1960s. Based on the bold decisions of their predecessors, contemporary artists Toshiko Horiuchi Macadam, Ernesto Neto, Tomas Saraceno, the group “Nume/For Use” and others laid the foundation for immersive textile installations - cyclopean webs of different types of structures and compositional solutions. The purpose of this study is to analyze modern textile immersive “walk in” labyrinths. An attempt was made to understand the reasons for the appearance of these artistic objects, their features and fundamental principles of execution were identified. The antiquity and reliability of textile practices, the properties of the fiber and the wide range of its aesthetic qualities have made textiles indispensable in the creation of installations of this kind. The deep metaphorical nature of the material evokes multiple connotations among the participants involved in the artistic process, enriches the range of their experiences, and awakens the intensity significance of meanings. In addition, the viewer gets the opportunity to have a unique experience and gains personal and subjective experience. Immersive textile installations have become a space for artistic expression and reflect a wide range of contradictions in the modern world.

Keywords: art installation, immersive environments, soft environmental sculpture, textile art, textile art object, weaving, knitting, fiber art

Древние мистерии, театрализованные представления, религиозные культовые ритуалы известны в истории человечества с самых ранних времен. Эти действия представляют собой апробированный временем инструмент комплексного воздействия на человека. «Жажда преодолеть границы восприятия, “видеть” музыку, “слышать” живопись и “осязать” слово служила импульсом для поисков философов и художников разных эпох. Синестезия как способ чувственного восприятия звуков, понятий и образов встречается у И. В. Гёте, Р. Вагнера, Новалиса, К. Г. Юнга, Г. Фехнера, Э. Т. Гофмана, В. Кандинского, А. Скрябина, В. Баранова-Россине, А. Шёнберга, В. Набокова, К. Бальмонта и др. авторов. В XIX — начале XX века многие художники и теоретики переживают интенсивный опыт “погружения” в живописное полотно, цвет и свет» [Киселева, 2023, с. 716]. С приходом эпохи модернизма появляются новые формы в искусстве, использующие синергетический мультисенсорный подход: инсталляции, перформансы, хеппенинги, энвайронмент... Мультидисциплинарная природа новых художественных практик предполагает широкое применение партиципаторных приемов, усиление телесного контакта со зрителем. Такая тенденция отвечает потребностям современного автора, потому что помогает затронуть широкий круг проблемных вопросов, акцентировать разные точки зрения на них, сформировать представление о мире и о себе. Это во многом объясняет появление новых иммерсивных художественных объектов разного толка. Дистанцированное созерцание предмета искусства сменяется в них активным и настойчивым приглашением к сотрудничеству в создании или трансформации художественно-пространственной среды, вплоть до проникновения в нее зрителя. Статический объект сегодня малоинтересен, его эстетические достоинства перестают главенствовать и требуют чувственной проверки, нового уровня физической включенности и взаимодействия с человеком. Томас Сарацено, аргентинский художник-исследователь, так отметил эту особенность: «Произведение становится искусством после того, как вы “прошли” через него»¹ [<https://studiotomassaraceno.org/in-orbit/>].

Само название «иммерсивное», происходящее от английского “immersive” (создающий эффект присутствия, погружение), раскрывает суть этого направления. Популярность иммерсивного искусства связана не только с необходимостью погрузиться в художественный процесс, став его частью, но и со стремлением художника размыть границу между реальностью и синтезированным миром. Эти тезисы очень близки концепции энвайронмента, которая заключается в вовлечении зрителя в художественное пространство и слиянии окружающей среды с художественным объектом. Для описания такого рода произведений Аллан Капроу, американский художник и теоретик искусства, внесший большой вклад в разработку первых хеппенингов,

¹ Разговор между Томасом Сарацено, Марион Аккерман, Даниэлем Бирнбаумом, Гансом Ульрихом Обристом и Удо. URL: <https://studiotomassaraceno.org/in-orbit/> (дата обращения: 01.04.2024).

предложил «термин “энвайронментальная скульптура”, где подчеркивается их переходность от скульптурного к пространственно-средовому состоянию» [Венкова, 2018, с. 215].

Такое творчество требует простора и порождает важную особенность произведений подобного рода — их масштабный характер. В результате зритель становится частью художественного объекта и, используя или трансформируя его в своих целях, исследует пространство эмпирическим путем.

«Эмпирический арт», или иммерсивное искусство, превращается на наших глазах в новое развивающееся экспериментальное художественное движение. В 2020 году во Флориде (США) был открыт центр Superblue, собравший вокруг себя ведущих практиков экспериментального искусства, которые создают новые среды, переосмысливают границы привычного. Генеральный директор и соучредитель Superblue Молли Дент-Брокхерст так описала главную особенность центра: «Взаимодействие в Superblue будет отличаться от взаимодействия с картиной, где продумывается смысл. В Superblue смысл будет чувствоваться» [Keven Amfo. <https://quintessentially.com/noted/five-questions-for-mollie-dent-brocklehurst/>]. Девизом Superblue стали слова “Created by artists. Completed by you” («Создано художниками. Выполнено вами»). Таким образом, иммерсивное искусство стремится расширить границы сознания, развить чувственное восприятие, создать возможность уникального личностного переживания и получения опыта «в процессе погружения в искусственно созданную среду, которая в большей степени является пространством для художественных высказываний, а не для завершенных произведений» [Никифорова, Воронова, 2023, с. 70].

«Новизна настоящего момента заключается в появлении цифровых технологий как художественного ресурса и базы для создания иммерсивных сред. В современном искусстве эффект все чаще достигается... за счет иллюзии, погружающей человека в призрачный мир цифровой биосенсорной среды» [Венкова, 2020, с. 649]. Полное или частичное взаимодействие с новой вселенной вызывает устойчивые ассоциации с VR (виртуальной реальностью) и AR (дополненной реальностью). В руках у творцов — новейшие компьютерные технологии, видеоаудиоинсталляции, мультимедийные многоэкранные презентации. Они позволяют достичь исключительных возможностей в коммуникации с публикой.

Но иммерсивные среды разного назначения и широкого спектра целей создаются сегодня и без цифровых технологий, традиционным образом благодаря архитектурным решениям и физическим усилиям. Одним из новых направлений современного искусства, которое заявило о себе в первые десятилетия XXI века, стало создание парящих в воздухе масштабных иммерсивных текстильных конструкций или мягкой «энвайронментальной скульптуры». Они представляют собой многовариантные лабиринты “walk in”, предполагающие активное физическое взаимодействие со зрителем.

Все эти монументальные среды объединены общностью текстильных подходов к их созданию и приемам исполнения, свойствами используемых материалов. В основном это связанные и сплетенные из синтетических

или натуральных волокон сетчатые конструкции, которые дают возможность зрителю их увидеть, услышать, ощутить тактильно, а в ряде случаев даже почувствовать запах. На этот раз мы имеем дело не с метавселенной, а с «объективной реальностью» — RR (real reality).

Если иммерсивное цифровое искусство нацелено на получение в первую очередь эмоциональной реакции, то иммерсивные текстильные среды — еще и на получение нового телесного опыта и, по словам французского арт-критика Николя Буррио, на исследование «эстетики взаимодействия». «В качестве ведущих функций иммерсивного искусства относительно зрительской аудитории можно выделить: арт-терапевтическую и ряд смежных функций, таких как компенсаторная, релаксационная, гедонистически-развлекательная; эстетическую, коммуникативную, мнемоническую, сигнификативно-моделирующую, суггестивную, сенсорно-перцептивную, творчески-преобразующую, субъектно-репрезентационную, ориентационно-дезориентационную, аффективно-экстатическую» [Никифорова, Воронова, 2023, с. 69]. Художник живет в обстоятельствах, которые предлагает ему настоящее, и «роль произведений искусства заключается уже не в том, чтобы формировать воображаемую и утопическую реальность, а в том, чтобы фактически быть способом жизни и создавать модель действия внутри существующей реальности, какой бы масштаб ни выбрал художник» [Bouggiaud, 1998, p. 3]. В этой модели действий функции иммерсивного искусства реализуются и влияют на участников практик комплексно. Поскольку текстильная иммерсивная среда является своеобразной гетеротопией окружающего мира, то опыт переживаний внутри нее экстраполируется на реальную жизнь тем точнее, чем интенсивнее задействован спектр чувственно-эмоционального восприятия в контакте со средой. Это позволяет создавать каждый раз «не только новый тип художественного произведения, но и новый тип реципиента, погруженного в процесс развертывания художественного сюжета» [Никифорова, Воронова, 2023, с. 61].

Попробуем разобраться в предыстории феномена иммерсивных сетей. Еще в середине XIX века немецкий архитектор и теоретик Готфрид Земпер назвал одним из основополагающих технических родов деятельности «плетение», которое легло как в основу ткачества, так и в основу создания архитектурных строений [Земпер, 1970, с. 259]. Плетеные изделия являлись частью несущей конструкции, зонировали пространство и трансформировали жилую среду.

Современный художественный контекст предлагает иное качество и уровень взаимодействия текстильных техник и архитектурных структур. Легкие сетчатые конструкции были освоены в 1960-е годы. Первым в этом направлении стал немецкий архитектор Отто Фрей. Он специализировался на «легкой архитектуре» — сооружениях, созданных из тросов, сетей и мембран. Фрей спроектировал новаторский павильон для «Экспо-67» в Монреале, где реализовал свою цель: применять минимум материала, занимать минимум пространства, использовать минимум энергии. Этот «минимализм» сделал его пионером экологического строительства.

Его начинания были поддержаны архитектором Конрадом Роландом, который в это время был увлечен идеей подвесных зданий и пространственной сетевой архитектуры. «Там, где нет места, бегите в воздух!» — советовал Конрад Роланд и предлагал создавать новое игровое пространство с помощью сетей. В 1970 году Роланд впервые попытался спроектировать пространственные сети как устройства для детских игровых площадок. Одну из таких «паутинок» Spracenet он создал в Дюссельдорфе в 1987 году. Она до сих пор активно используется. Интересно, что спустя четверть века здесь же Томас Сарацено, словно услышав призыв Роланда к «побегу в воздух», воздвигает модель парящего города в виде масштабной сетевой конструкции. Совместно с дизайнерами, архитекторами, антропологами, биологами, инженерами, астрофизиками, искусствоведами и даже музыкантами он создает иммерсивную инсталляцию — пространство общей площадью в 2500 квадратных метров и трехуровневой 25-метровой высотой, охватывающее необъятный стеклянный купол Музея современного искусства. Оказавшиеся внутри зрители включаются в своеобразную экосистему, в которой физическое присутствие каждого участника одинаково отражается в пространстве «воздушного города» (Ил. 1).

Таким образом, к 1970-м годам техническая конструкция с подвесными сетями уже прошла инженерное апробирование. Ей осталось только взлететь в воздух и обрести концептуальное значение.

Плетение и вязание как ремесленный технологический прием стали использоваться дизайнерами к середине XX века. Одной из первых на этот путь вышла американская художница японского происхождения Рут Асава. Ученица Джозефа Альберса в Black Mountain College в конце 1940-х годов неожиданно прибегает к традиционным ремесленным техникам при создании монументальных дизайнерских объектов. Она побывала в Толуке (Мексика), где местные жители плели корзины для яиц из оцинкованной проволоки. Рут Асава осваивает эту технику и с ее помощью реализует свою давнюю идею. Она искала способ разграничить и выделить пространство, при этом оставляя его пронизываемым. Прозрачными футуристическими объектами ее скульптуры из проволоки повисли в воздухе (Ил. 2, 3).

Чтобы превратить текстильный предмет в объект искусства, должны были произойти серьезные преобразования в художественной сфере. И они случились во второй половине XX века. Революционными стали лозаннская Биеннале текстильного искусства 1962 года и нью-йоркская выставка "Woven Forms" 1963 года. Эти и последующие форумы привели к существенным изменениям в отношении к текстильному искусству. Появились художники Клэр Цайслер, Шейла Хикс, Ягода Буич, Магдалена Абаканович и др., которые позволили текстилю вырваться из традиционных рамок утилитарного бытования. Под воздействием концептуальных идей «текстильный объект» освоил третье и четвертое измерения, предоставив возможность исследователям размышлять о нем как о динамичной пространственной структуре.

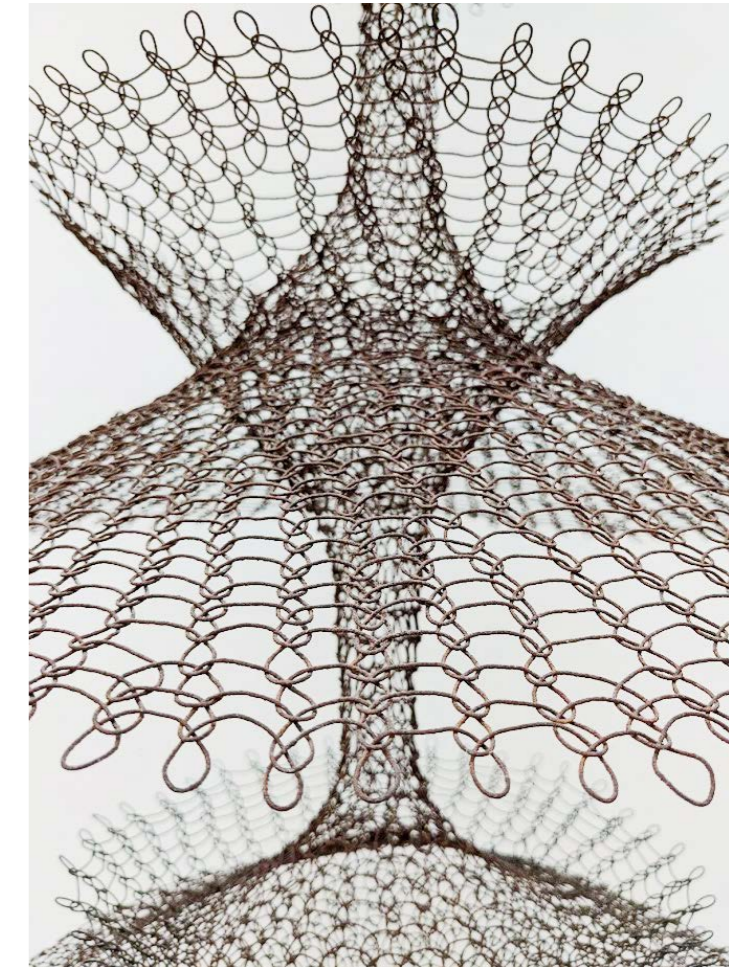
Появлением первых парящих монументальных текстильных сетей мы обязаны творчеству японской художницы Тосико Хориути Макадам.



Ил. 1
Томас Сарацено. In Orbit. 2013. Сталь,
пластик. Музей современного искусства,
Дюссельдорф



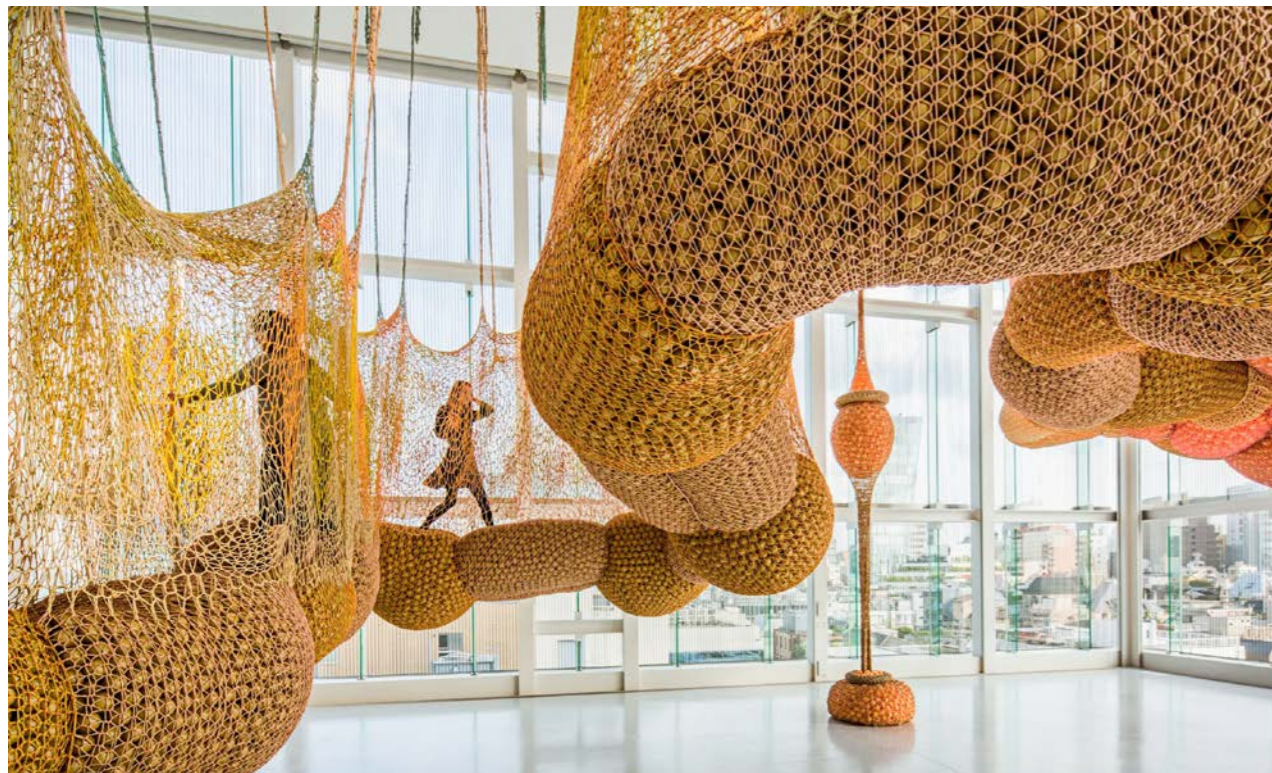
Ил. 2
Рут Асава. Без названия. 1954. Железо,
медь, латунь. Музей искусств округа
Лос-Анджелес (LACMA)



Ил. 3
Рут Асава. Без названия (фрагмент скульптуры).
1954. Железо, медь, латунь. Музей искусств
округа Лос-Анджелес (LACMA)



Ил. 4
Тосико Хориути Макадам. Knitted Wonder Space 2'.
2009. Нейлон, ручное окрашивание, ручное вязание.
Nakone Open Air Museum, Хаконе



Ил. 5
Эрнесто Нето. Madness is part of life. 2013.
Полипропилен, полиэфирная нить и пластиковые
шары. Espace Louis Vuitton Tokyo, Токио

Отталкиваясь от смелых решений предшественников 1960-х годов, она находит оригинальное направление развития и создает циклопические сети-паутины, в которые угодил современный мир во всех смыслах.

В 1976 году для текстильного симпозиума в Анжере (Франция) Макадам создала проект "Fibre Columns, Romanesque Church", в котором отразились ее искания. Тосико Хориути Макадам воспользовалась древней техникой спрэнга, которая ранее не применялась для столь масштабных проектов. С помощью нити она выполнила объемную текстильную структуру — плетеные сводчатые ажурные аркады. С этого времени в ее творчестве стали появляться подвесные сетчатые инсталляции. Однажды Тосико Хориути увидела, как дети органично взаимодействуют с ее мягкой скульптурой в выставочном зале. В результате друг за другом родились проекты, уже откровенно рассчитанные на контакт. В 2009 году появляется особенно значимый объект для популярного в Японии музея под открытым небом Хаконе (Nakone Open Air Museum) (Ил. 4). «Вязаное чудо-пространство» имело колоссальный успех. Вот как сама Тосико Хориути Макадам объясняет этот феномен: «После рождения во многих культурах новорожденного помещают в колыбель... Она имитирует раскачивание, плавание (парение) внутри чрева матери. Формы, которые я вывязываю крючком, напоминают материнскую утробу... Сетчатая мембрана отзывается на малейшее движение, улавливая энергию и усиливая ее... Кроме того, детям нужно уметь справляться с риском. Наши структуры поощряют детей бросать вызов самим себе... Другая особенность: отсутствие программы игры... зато есть альтернативы, множество маршрутов и вариантов. Каждый ребенок играет на том уровне, который ему удобен» [Quirk, 2012].

В последнее десятилетие XX века вязаные сетчатые конструкции — «авоськи», мини-сети Конрада и Макадам, использующие нейлон или проволоку, стали частью детских площадок по всему миру. Эта предыстория, связанная с детскими игровыми зонами и широкой популярностью подвесных сетчатых конструкций для детей, уже была затронута ранее [Митрофанова, 2021, с. 297–303]. Здесь же была проведена попытка осмысления причин появления подобных произведений.

Несколько иной подход к текстильным объектам предложил бразильский художник Эрнесто Нето. С конца 1990-х годов он создавал интерактивные среды, находясь под сильным влиянием движения неоконкретизма 1960-х годов (Бразилия), минимализма и концептуального искусства. Сначала для своих конструкций он использовал полупрозрачную ткань, а с 2000-х годов стал вывязывать крючком сети из волоконных материалов. Колоссальный масштаб работ, их конструктивные особенности, способ взаимодействия с публикой позволяют отнести их как к мягкой «энвайронментальной скульптуре», так и к иммерсивным текстильным инсталляциям. Связанные вручную разноцветные сетчатые среды создают новый художественный пейзаж, объединяющий физически реальный и духовный миры, которые зритель может самостоятельно исследовать, проходя внутри объектов, преодолевая подъемы и спуски, путешествуя по лабиринтам и получая при этом имманентный

и трансцендентный опыт. Эрнесто Нето перепрочитывает пространство с точки зрения искусства и свято верит в его преобразующую силу. Для этого он расширяет воздействие среды на человека, создавая новый тип чувственного восприятия. Он пересматривает границы между произведением искусства и зрителем, органическим и рукотворным, природным, духовным и социальным мирами, привнося физическое взаимодействие и сенсорный опыт. Его работы источают аромат, обладают разной тактильной фактурой, издают звук при взаимодействии (Ил. 5).

Такова его работа "Madness is part of life" («Безумие — часть жизни»). Э. Нето по-новому интерпретирует пространство галереи с высокими потолками и застекленными стенами, помещая в него масштабную конструкцию, напоминающую биоморфное существо и одновременно воссоздающую природный ландшафт с открывающимся эффектным видом на Токио. В подвесных текстильных средах большую роль играет гравитация, которую Э. Нето называет «божественной». «Это наш надежный страховочный трос, основа основ, отец и мать всего. Гравитация — это нечто божественное... Это самое видимое из невидимого. Мы не видим ее, но ощущаем ее проявления повсюду... Идея того, что скульптура создается в подвешенном состоянии и находится в равновесии, излучает энергию радости» [Jordan, 2023]. Аналогичный вязаный лабиринт "SunForceOceanLife", («СолнцеСилаОкеанЖизнь») повис в Хьюстоне в 2020 году (Ил. 6). Эта структурная спиральная инсталляция подчеркивает циклические отношения между солнцем и морем, подарившим Земле жизнь. Его сети переносят зрителя от суеты повседневности в медитативную мультисенсорную среду, в которой время замедляется. Передвижение по «нефам» (как сам художник называет разветвленную систему ходов) заставляет посетителей сосредоточиться на внутреннем равновесии и стабильности собственного тела.

Одно из наиболее известных своих произведений Эрнесто Нето создал в 2018 году в центральном атриуме вокзала Цюриха (Швейцария). Масштабная инсталляция "GaiaMotherTree" («ГайяМатеринскоедрево») представляла собой гигантское Дерево жизни, укорененное в полу вокзального атриума и простирающее ветви импровизированной кроны к балкам перекрытия (Ил. 7). В этой иммерсивной инсталляции Нето были предусмотрены разные виды взаимодействия: публика прогуливалась внутри, сидела, отдыхала, медитировала под сенью Древа, вдыхая пряные запахи трав, которыми были наполнены части конструкции. Здесь проводились публичные встречи, концерты, мастер-классы. Аромат, звук, цвет, текстура этого и других масштабных объектов Эрнесто Нето направлены на исследование самосознания человека и его связи с природой. Помимо этой важной темы в его работах поднимаются вопросы традиции, ручного труда, роли и значения волокна в жизни человека. «Материал всегда метафоричен. Всё, к чему мы прикасаемся, имеет силу, хранит память о взаимодействии с материалом... В зависимости от материальности, которая предлагается в работе, затрагиваются разные уровни эмоций и чувствительности человека» [Jordan, 2023].

Э. Нето уверен, что материал и технология рожают первичную физическую реакцию зрителя, которая через внутренний отклик открывает глубины памяти. Неслучайно художник обращается к текстильному искусству коренных народов Бразилии и Перу. «Я наконец-то нашел тех философов, которых искал... У большинства коренных народов существует связь между культурой и природой... Они все художники. Знания и духовность идут вместе, а искусство является посредником... Это сила, которая находится за пределами логоса» [Jordan, 2023]. Нето отмечает, что техника вязания крючком позволяет с большей творческой свободой решать топологические проблемы в скульптуре. Кроме того, ручная работа дает художнику почувствовать нежность и одновременно неограниченную власть материала. «Пальцы очень умны, они учат нас концентрироваться на произведении искусства, на его сути... Мы увлекаемся художественной стихией, которая начинает нами руководить. В этот момент, будучи проводниками художественных стихий, мы излучаем энергию» [Jordan, 2023].

Несомненным лидером в создании парящих масштабных структур является хорватско-австрийский коллектив "Nume/For Use", который был образован в 1998 году. В состав его вошли выпускники Венского университета прикладных искусств и Университета дизайна Загреба: Свен Йонке, Кристоф Кацлер, Никола Раделькович.

В 2008 году "Nume/For Use" сосредотачивается на гигантских висячих пространственных средах, монументальных инсталляциях "walk in", внутрь которых можно проникнуть. Цели создания текстильных сред во многом объясняются местом их локации и назначением. Это фестивальные, музейные, общественные зоны, природные ландшафты и выставочные пространства, церковь, отель, производственный цех или пневматическая оболочка. Созданные объекты стали для группы своеобразным игровым полем для экспериментов. Каждая из текстильных сред уникальна и создает свой опыт переживаний.

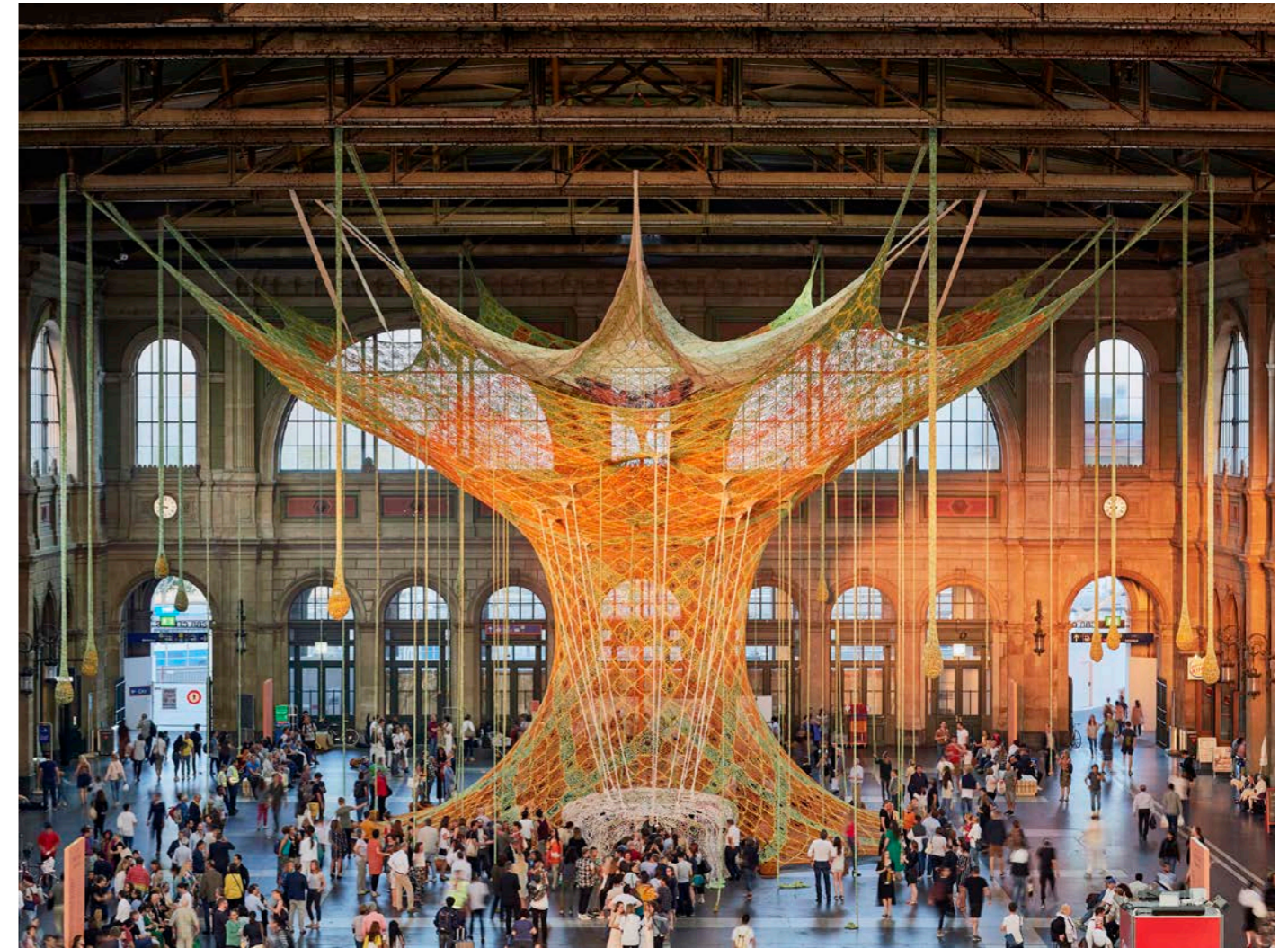
В творчестве коллектива можно выделить несколько основных типов конструкций парящих текстильных сред, в каждом из которых отразился свой спектр концептуальных идей. В работах "Nume/For Use" активно используются нейлоновые сети, ткани, технический текстиль, тафтинговые полотна, биоразлагаемая лента. В связи с тем, что все объекты оригинальны, а условия их создания и бытования индивидуальны — каждому новому проекту предшествует серьезный этап инженерных расчетов и макетирования. В зависимости от идеи выбираются материалы и структурные принципы. Создание конструкции чаще всего начинается с поиска опорных точек, к которым будет пристыкован будущий парящий объект.

Отметим основные разновидности парящих конструкций.

В бельгийском Хасселте в 2011 году был создан проект "Net Hasselt", состоявший из нескольких горизонтальных слоев сеток, перехваченных в разных местах (Ил. 8). Такая структура имитировала «плавающий» под ногами ландшафт, который создавал трудности при передвижении и реализовывал идею регресса, вязкости, нестабильности. В австрийском Линце такие же



Ил. 6
Эрнесто Нето. SunForceOceanLife. 2020.
Полипропилен, полиэфирная нить и пластиковые
шары. Museum of Fine Arts, Хьюстон



Ил. 7
Эрнесто Нето. GaiaMotherTree. 2018. Хлопок, ручное
вязание. Железнодорожный вокзал, Цюрих



Ил. 8
Nume/For Use. Net Hasselt. 2011. Нейлон. Центр современного искусства, Хасселт

сети повисли уже вертикально и превратились в экспериментальную лестницу выставочного пространства. «Они крепились к потолку и натягивались весом мешков с песком, прикрепленных к их основанию. Вертикальная ориентация привела к иным ощущениям: неуверенность и зыбкость горизонтальных перемещений сменились решительным и уверенным продвижением вверх по крутой тропе. Участники эксперимента превратились в покорителей вершин» [Митрофанова, 2021, с. 303].

В проектах “Net Blow up” (Йокогама, 2013) и “Void Seoul” (Сеул, 2017) горизонтальные сети и текстильные полотна располагались внутри пневматических оболочек, к которым и крепились. В такой конструкции впервые отсутствовала неподвижная прочная опора и передвижение внутри оболочки полностью меняло пространственные стереотипы. В варианте с плотными текстильными полотнами передвижение осложнялось еще и тем, что человек, удаляясь от входа, сразу терял пространственную ориентацию, оказываясь в белой пустоте. Выход из лабиринта становился менее очевидным, передвижение внутри него осложнялось, а эмоциональный эффект обострялся (Ил. 9).

Следующим этапом стало появление трубчатых конструкций. Они отличались большим разнообразием благодаря локациям и перечню предлагаемых к использованию материалов: нейлон, биоразлагаемая лента, технический текстиль, тафтинговые полотна. Самый большой трубчатый лабиринт (42x15x9 м) был возведен в Австрии в Линце в 2019 году на крыше Центра современного искусства (Ил. 10).

«Он завис на высоте 25 метров над землей и благодаря высотному положению дал посетителям инсталляции волнующее ощущение парения над городом. Трубчатые сетчатые лабиринты напоминали гигантскую многоножку, подвешенную на эластичных нитях. Этот организм приходил в движение, как только в его “чреве” оказывался человек. Ползание по сетчатым туннелям текстильной мягкой структуры “Tube Linz”, лишенной жесткого остова, вызывало одновременно острое осознание риска и чувство безопасности и защищенности» [Митрофанова, 2021, с. 303]. Однако главным отличием этой структуры стало направленное движение. При визуальной свободе, прозрачности и проницаемости конструкции человек оказывался заключенным в сетчатую трубу, будучи вынужденным продвигаться по маршруту, во всех смыслах навязанному структурой.

Биоразлагаемая лента, примененная в трубчатых лабиринтах, создавала новые ощущения. Такие конструкции (“Tape Paris” 2015 года, “Tape Moscow” 2019 года) походили на биоморфные коконы, а люди — участники экспериментов напоминали копошащихся внутри парящих «термитников» насекомых. В Айове ленточная инсталляция (“Tape Des Moines” 2018 года) следовала основным траекториям перемещения посетителей по выставочному пространству.

Тафтинговые лабиринты группы “Nume/For Use” демонстрируют варианты прочных самостоятельных конструкций. Так, проект “Tuft Pula” 2012 года был мобильным. Его установили на высоте 4 метра в центре бывшей церкви



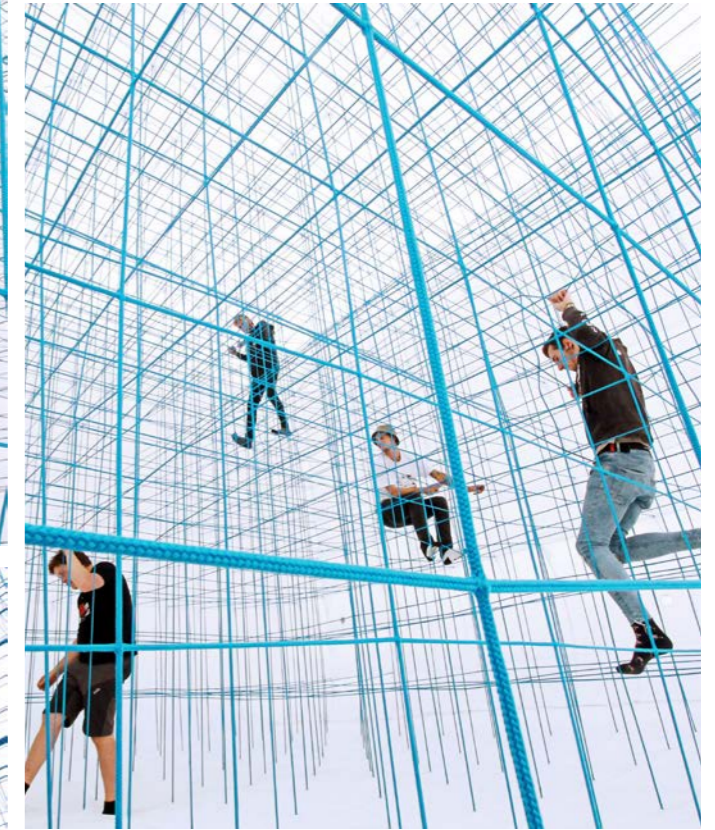
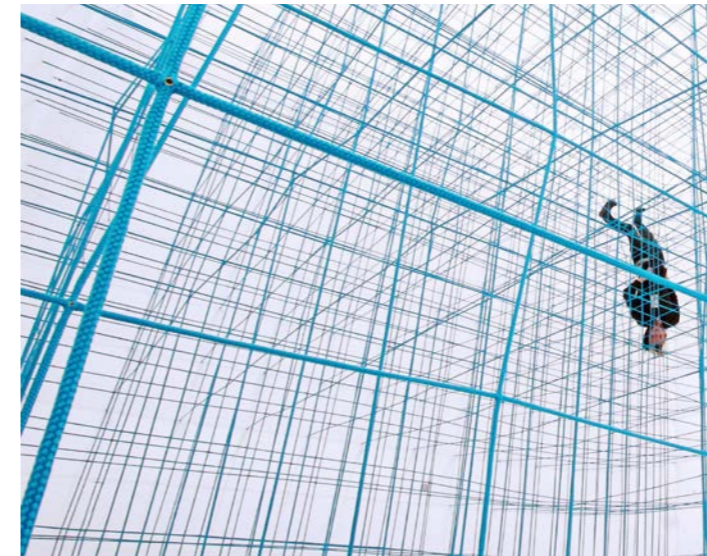
Ил. 9
Nume/For Use. Void Seoul. 2017. Технический
текстиль. Выставочное пространство Hyundai Card
Storage, Сеул



Ил. 10
Nume/For Use. Tube Linz. 2019. Нейлон. Центр
современного искусства, Линц

**Ил. 11**

Nume/For Use. Tuft Pula. 2012. Тафтинг.
Музейно-галерейное пространство в здании
бывшей церкви Sv. Srca (Святых Сердец Иисуса
и Марии), Пула

**Ил. 12**

Nume/For Use. String Bratislava. 2019. Нейлон,
технический текстиль. Братислава, район
Zuckermandel в период проведения фестиваля
"Biela noc" («Белая ночь»). Вид изнутри и снаружи

в Пуле. Само по себе место создавало напряжение и обостряло эмоции посетителей. Тафтинговая установка напоминала диван, обращенный внутрь, приглушенный звук внутри создавал условия для концентрации мысли. Текстиль, его цвет и фактура в этом проекте играли концептуальную роль: невзрачная шероховатая поверхность изнанки ковра была намеренно обнажена и напоминала аскетичную келью отшельника, ей противостояло внутреннее пространство лабиринта с мягкой, ярко-красной поверхностью стен. Этот контраст вызывал чувство тревоги и волнения (Ил. 11).

Отдельно стоит остановиться на проектах, представляющих собой конструкции из натянутых взаимно перпендикулярно систем многочисленных нейлоновых шнуров (проекты "String"). В 2014 году один из них был создан в Вене, а в 2019-м его реплика с небольшими изменениями возникла в Братиславе. Пневматическая оболочка была плотно простегана нитями, натяжение которых легко выдерживало вес человека. Тела, перемещавшиеся в трехмерной веревочной сетке, казались свободно парящими в пространстве. Однако свобода эта была весьма условной, а передвижение тел затруднительным. Эту дуальность состояния (визуальную свободу и одновременно физическую скованность) ощущал каждый участник процесса (Ил. 12).

Парящие сетчатые среды, представляющие собой иммерсивные инсталляции или «энвайронментальную скульптуру», — пример современных мультидисциплинарных объектов, воплощенных благодаря союзу науки, технологии и искусства. Эти «воздушные замки современности» созданы художниками-исследователями в сотрудничестве со специалистами многих сфер знаний. Как исследовательские арт-объекты они моделируют нестандартные ситуации, создают новые возможности коммуникаций, помогают искать невербальные способы общения между людьми.

Каждая из разновидностей проектов: сетчатый, трубчатый, полотняный, веревочный, сплетенный, сотканный или связанный, предлагает участнику-зрителю новую вселенную с разным спектром переживаний. Конструкция, материал и его текстура, цвет, фактура вносят свой вклад в реализацию задуманной идеи. Важен также контекст, который создает необходимую степень контраста или растворения в окружающем пространстве. Но главным остается разрушение барьера между зрителем и произведением. Зрительское соучастие, его степень и форма варьируются от одной работы к другой. «Но каким бы оно ни было, в каждой из этих ситуаций зритель должен завершить произведение; смысл развивается в результате взаимодействия между ними» [Reiss, 1999, p. 13]. Аллан Капроу предлагал перевести зрителя из пассивного в активное состояние, приглашал «людей отказаться от своих правильных манер и полностью насладиться искусством и жизнью. Они не должны бояться испачкаться» [Reiss, 1999, p. 38]. Без участия зрителя искусство инсталляции бессмысленно. Как невозможен и его анализ. «Описать произведение — значит описать людей, которые его используют, и их эмоции», — говорит Т. Сарацено.

Являясь гетеротопией реального мира, иммерсивные текстильные среды существуют вне топоса, вне границ и национальных различий и потому

кардинально меняют образ действительности. Большую роль в этом играет материал, из которого выполнены конструкции. Текстиль оказывается по многим аспектам удачным выбором. Древность и надежность текстильных практик, проверенных историей человечества, свойства волокна (тепло и мягкость, нежность и прочность, гибкость и эластичность) и широкий спектр его эстетических качеств сделали текстиль незаменимым в создании легких, но крепких конструкций. Глубинная метафоричность волокна вызывает множественные коннотации у участников художественного процесса, обогащает спектр их переживаний, открывает множественность смыслов. Зритель, ставший обитателем такого пространства, взаимодействует с традиционным материалом, но в непривычном контексте и при необычных обстоятельствах. Участник вынужден «обживать» среду и приспосабливаться к диктуемым ею условиям. Иммерсивные текстильные инсталляции отражают «сердечный ритм» социума и его противоречия: экологические, культурные, экономические, цивилизационные, личностные... Возможно, пережив опыт иллюзорного мира, научившись витать в облаках придуманного пространства текстильных инсталляций, человек изъявит желание спуститься на землю, нащупать твердую почву, обрести связь с реальностью. Но стремление взмыть в воздух, ощутить высоту полета для человеческой природы кажется неистребимым. Люди всегда будут норовить подняться выше, чтобы узнать больше о себе и своем месте в этом мире.

Библиография

Венкова, А. В. (2020). *Цифровые иммерсивные среды в искусстве: новый антропологический регистр* // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт. С. 649–655. URL: <https://actual-art.spbu.ru/publikatsii/archive/vol-10/art-theory/10773.html> (дата обращения: 20.11.2023).

Венкова, А. В. (2018). *Пространственные энвайронменты в современном искусстве* // Международный журнал исследований культуры. № 3. С. 209–219. URL: <https://old.culturalresearch.ru/ru/archives/159-3-32-2018> (дата обращения: 20.11.2023).

Земпер, Г. (1970). *Практическая эстетика*. М.: Искусство.

Киселёва, Е. И. (2020). *Иммерсивное искусство как Gesamtkunstwerk в современном музее: инструменты художников и кураторов* // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт. С. 715–727. URL: <https://actual-art.spbu.ru/publikatsii/archive/vol-10/challenges-in-displaying-modern-and-contemporary-art-collections/10840.html> (дата обращения 20.11.2023).

Митрофанова, Н. Ю. (2021). *Монументальные текстильные сетчатые среды. Попытка осмысления нового опыта* // Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. трудов / под ред. О. Д. Антипиной. СПб.: ФГБОУВО «СПГУПТД». С. 297–306.

Никифорова, А. А., Воронова, Н. И. (2023). *Иммерсивные практики в современном культурном пространстве (мировой и отечественный опыт)* // Философия и культура. № 5. С. 60–73.

Amfo, K. (2021). *Art & Culture. Five Questions For Mollie Dent-Brocklehurst* // Quintessentially. URL: <https://quintessentially.com/noted/five-questions-for-mollie-dent-brocklehurst> (дата обращения: 20.11.2023).

Asawa, R. *Sculpture* // ruthasawa.com URL: <https://ruthasawa.com/art/sculpture/> (дата обращения: 20.11.2023).

Bourriaud, N. (1998). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presse Du Reel. URL: <https://web.archive.org/web/20090521091955/http://www.creativityandcognition.com/blogs/legart/wp-content/uploads/2006/07/Borriaud.pdf> (дата обращения: 20.11.2023).

Jordan, E. (2023). *Ernesto Neto Creates an Offering of Art that Sparks Joy* // Whitewall. URL: <https://whitewall.art/art/ernesto-neto-creates-an-offering-of-art-that-sparks-joy> (дата обращения: 20.11.2023).

Nume/For Use. Официальный сайт. URL: www.numen.eu (дата обращения: 20.11.2023).

Quirk, V. (2012). *Meet the Artist Behind Those Amazing Hand-Knitted Playgrounds* // Archdaily. URL: <https://www.archdaily.com/297941/meet-the-artist-behind-those-amazing-hand-knitted-playgrounds> (дата обращения: 20.11.2023).

Reiss, J. H. (1999). *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. The MIT Press Cambridge, Massachusetts London.

Saraceno, T. (2013). *In Orbit* // studiotomassaraceno.org URL: <https://studiotomassaraceno.org/in-orbit/> (дата обращения: 20.11.2023).

Список иллюстраций

Ил. 1. Т. Сарацено. In Orbit. 2013. Сталь, пластик. Музей современного искусства, Дюссельдорф. Источник изображения — URL: https://artchive.ru/publications/3595~Tomas_Saratseno_na_vysote#show-media:/photo/612314, <https://studiotomassaraceno.org/in-orbit/> (дата обращения: 16.11.2023)

Ил. 2. Р. Асава. Без названия. 1954. Железо, медь, латунь. Музей искусств округа Лос-Анджелес (LACMA). Фото автора

Ил. 3. Р. Асава. Без названия (фрагмент скульптуры). 1954. Железо, медь, латунь. Музей искусств округа Лос-Анджелес (LACMA). Фото автора

Ил. 4. Т. Хориути Макадам. Knitted Wonder Space 2'. 2009. Нейлон, ручное окрашивание, ручное вязание. Nakone Open Air Museum, Хаконе. Источник изображения — URL: <https://www.archdaily.com/297941/meet-the-artist-behind-those-amazing-hand-knitted-playgrounds> (дата обращения: 20.11.2023)

Ил. 5. Э. Нето. Madness is part of life. 2013. Полипропилен, полиэфирная нить и пластиковые шары. Espace Louis Vuitton Tokyo, Токио. Источник изображения — URL: <https://whitewall.art/art/ernesto-neto-creates-an-offering-of-art-that-sparks-joy> (дата обращения: 20.11.2023)

<https://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/224-ernesto-neto-madness-is-part-of-life-espace-louis-vuitton-tokyo/> (дата обращения: 20.11.2023)

Ил. 6. Э. Нето. SunForceOceanLife. 2020. Полипропилен, полиэфирная нить и пластиковые шары. Museum of Fine Arts, Хьюстон. Источник изображения — URL: <https://www.tanyabonakdargallery.com/artists/49-ernesto-neto/works/11055-ernesto-neto-sunforceoceanlife-2020/> (дата обращения: 20.11.2023)

URL: <https://www.maxhetzler.com/exhibitions/ernesto-neto-sunforceoceanlife-2021> (дата обращения: 20.11.2023)

URL: <https://www.wearitcrochet.com/sundays-visual-diary-27-ernesto-neto/> (дата обращения: 20.11.2023)

Ил. 7. Э. Нето. GaiaMotherTree. 2018. Хлопок, ручное вязание. Beyeler Foundation for the Zurich train station, Цюрих. Источник изображения — URL: <https://www.tanyabonakdargallery.com/artists/49-ernesto-neto/> (дата обращения: 20.11.2023)

Ил. 8. Nume/For Use. Net Hasselt. 2011. Нейлон. Центр современного искусства, Хасселт. Источник изображения — URL: <https://numen.eu/installations/net/hasselt/> (дата обращения: 20.11.2023)

Ил. 9. Nume/For Use. Void Seoul. 2017. Технический текстиль. Выставочное пространство Hyundai Card Storage, Сеул. Источник изображения — URL: <https://numen.eu/installations/void/seoul/> (дата обращения: 24.03.2024)

Ил. 10. Nume/For Use. Tube Linz. 2019. Нейлон. Центр современного искусства, Линц. Источник изображения — URL: <https://numen.eu/installations/tube/linz/> (дата обращения: 20.11.2023).

Ил. 11. Nume/For Use. Tuft Pula. 2012. Тафтинг. Музейно-галерейное пространство в здании бывшей церкви Sv. Srca (Святых Сердец Иисуса и Марии), Пула. Источник изображения — URL: <https://numen.eu/installations/tuft/pula/> (дата обращения: 20.11.2023)

Ил. 12. Nume/For Use. String Bratislava. 2019. Нейлон, технический текстиль. Братислава, район Zuckerman del в период проведения фестиваля “Biela noc” («Белая ночь»). Вид изнутри и снаружи. Источник изображения — URL: <https://numen.eu/installations/string/bratislava/> (дата обращения: 20.11.2023)

References

Amfo, Keven (2021). *Art & Culture. Five Questions For Mollie Dent-Brocklehurst* // Quintessentially. URL: <https://quintessentially.com/noted/five-questions-for-mollie-dent-brocklehurst> (access date: 20.11.2023).

Asawa, Ruth. *Sculpture* // ruthasawa.com URL: <https://ruthasawa.com/art/sculpture/> (access date: 20.11.2023).

Bourriaud, Nicolas (1998). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presse Du Reel. URL: <https://web.archive.org/web/20090521091955/http://www.creativityandcognition.com/blogs/legart/wp-content/uploads/2006/07/Borriaud.pdf> (access date: 20.11.2023).

Jordan, Eliza (2023). *Ernesto Neto Creates an Offering of Art that Sparks Joy* // Whitewall. URL: <https://whitewall.art/art/ernesto-neto-creates-an-offering-of-art-that-sparks-joy> (access date: 20.11.2023).

Kiseleva, Evgenia (2020). *Immersivnoe iskusstvo kak Gesamtkunstwerk v sovremennom muzee: instrumenty hudozhnikov i kuratorov* [Immersive art as Gesamtkunstwerk in the modern museum: tools of artists and curators] // Current problems of theory and history of art: collection. scientific articles. Vol. 10 / Ed. A. V. Zakharova, S. V. Maltseva, E. Yu. Stanyukovich-Denisova. M. V. Lomonosov Moscow State University / St. Petersburg: NP-Print. Pp. 715–727. URL: <https://actual-art.spbu.ru/publikatsii/archive/vol-10/challenges-in-displaying-modern-and-contemporary-art-collections/10840.html> (access date: 20.11.2023). [In Russ.]

Mitrofanova, Natalia (2021). *Monumental'nye tekstil'nye setchatye sredy. Popytka osmysleniya novogo opyta* [Monumental textile mesh environments. An attempt to comprehend a new experience] // Sbornik nauchnyh trudov. Aktual'nye problemy monumental'nogo iskusstva. Edited by O. D. Antipinoj. Saint Petersburg: FGBOUVO “SPGUPTD”. Pp. 297–306. [In Russ.]

Nikiforova, Anastasiia & Voronova, Natalia (2023). *Immersivnye praktiki v sovremennom kul'turnom prostranstve. (mirovoy i otechestvennyj opyt)* [Immersive practices in the modern cultural space (international and local experience)]. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40731 (access date: 20.11.2023). [In Russ.]

Nume/For Use. Official website. URL: www.numen.eu (access date: 20.11.2023).

Quirk, Vanessa (2012). *Meet the Artist Behind Those Amazing Hand-Knitted Playgrounds* // Archdaily. URL: <https://www.archdaily.com/297941/meet-the-artist-behind-those-amazing-hand-knitted-playgrounds> (access date: 20.11.2023).

Reiss, Julie H. (1999). *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. The MIT Press Cambridge, Massachusetts London.

Saraceno, Tomás (2013). *In Orbit* // studiotomassaraceno.org. URL: <https://studiotomassaraceno.org/in-orbit/> (access date: 20.11.2023).

Sepmer, Gottfried (1970). *Prakticheskaja jestetika* [Practical Aesthetics]. M.: Iskusstvo. [In Russ.]

Venkova, Alina (2020). *Cifrovye immersivnye sredy v iskusstve: novyj antropologicheskij registr* [Digital immersive environments in art: a new anthropological register] // Current problems of theory and history of art: collection. scientific articles. Vol. 10 / Ed. A. V. Zakharova, S. V. Maltseva, E. Yu. Stanyukovich-Denisova. M. V. Lomonosov Moscow State University / St. Petersburg: NP-Print. Pp. 649–655. URL: <https://actual-art.spbu.ru/publikatsii/archive/vol-10/art-theory/10773.html> (access date: 20.11.2023). [In Russ.]

Venkova, Alina (2018). *Prostranstvennye jenvajronmenty v sovremennom iskusstve* [Spatial environments in contemporary art] // International Journal of Cultural Research. 2018. No. 3. Pp. 209–219. URL: <https://old.culturalresearch.ru/ru/archives/159-3-32-2018-> (access date: 20.11.2023). [In Russ.]

КНИЖНЫЙ ОБЗОР

«ЗВУКОВОЙ
МАТЕРИАЛИЗМ»
КРИСТОФА КОКСА
И ГУЛ ТЫСЯЧИ
СЛУШАТЕЛЕЙ

М.А. СЕЛЕЗНЁВ

Школа дизайна НИУ ВШЭ, 115054,
Москва, Россия
m.seleznirov11@gmail.com

Кокс, К. Звуковой поток. Звук, искусство
и метафизика / Кристоф Кокс; пер. с англ. Н. Сафонова.
М.: Новое литературное обозрение, 2023. 304 с.
(Серия «История звука»)

ИСТОРИЯ **ЗВУКА**

КРИСТОФ КОКС

**Звуковой
ПОТОК**

Звук,
искусство
и метафизика



Новое
Литературное
Обозрение

Кристоф Кокс, американский философ, критик, куратор, автор нескольких книг и множества эссе, преимущественно посвященных аудиокультуре, саунд-арту и философии музыки, в работе «Звуковой поток. Звук, искусство и метафизика» ставит перед собой весьма амбициозную задачу — предложить принципиально иной, «реалистический», не свойственный большей части исследований музыки (или более широко — исследований звукового искусства и шумов) подход, который можно кратко обозначить словосочетанием «звуковой материализм». Кокс предлагает увидеть звук прежде всего как совокупность физических проявлений, таким образом, извлекая его из-под определений, которые накладывает на него культура. Рассмотреть звук как то, что предшествует любому культурному означиванию, как то, из чего культура отчасти возникает и в чем со временем неизбежно растворяется: «... нам нужно отбросить идеалистический и гуманистический язык репрезентации и означивания, который главенствовал в культурной теории последние полвека, и переопределить эстетическое производство и рецепцию через материалистическую модель потока, силы и захвата».

Разумеется, в таком исследовании невозможно было бы оставаться в рамках изучения того, что называется «музыкой» (во всяком случае, в классическом понимании). Об этом автор сообщает в самых первых строчках введения, обращая внимание на очевидное — на то, что «музыка» потеряла монополюльный статус аудиального искусства, превратившись в одну из категорий «звука» в практиках композиторов, саунд-артистов, современных художников. Гораздо более важной сферой, чем музыка, для Кокса становится шум — «шум как основание, “непрерывное акустическое течение”, предоставляющее условие возможности всякого артикулированного звука, из которого появляется любая речь, музыка или любой сигнал и в который все они возвращаются».

Стоит отметить, что «Звуковой поток» выстроен как удивительное и гармоничное переплетение сразу нескольких повествований, продетых одно сквозь другое и развивающихся параллельно. Так, один из способов прочтения книги как раз заключается в том, чтобы увидеть во множестве примеров историю эмансипации шума в звуковой культуре в XIX–XXI веках. Вот медиа-теоретик Фридрих Киттлер (один из важнейших авторов-союзников для Кокса, к работам которого он многократно обращается) пишет об изобретении Эдисоном фонографа в 1877 году, перемещая фокус внимания с того, что интересовало самого изобретателя (попытка зафиксировать человеческий голос), к «побочному эффекту» звукозаписи — реверберации комнаты, гулу электричества, случайным звукам окружения — тому «побочному эффекту», что станет важнейшим полем экспериментов для композиторов, саунд-дизайнеров и звукорежиссеров впоследствии.

Или вот чуть позже композитор-футурист Луиджи Руссоло пишет свой знаменитый манифест «Искусство шумов»: «Давайте пересечем большой современный город, столицу, сконцентрировавшись только на слухе, и мы получим удовольствие от различий между завихрениями воды, воздуха и газа в металлических трубах, ворчания шумов, которые дышат и пульсируют

с бесспорно животной природой, трепетания клапанов, движения поршней вверх и вниз, завывания механических пил, тряска трамвая на своих рельсах, щелчков кнутов, хлопанья занавесок и флагов».

А еще десятилетиями позднее музыкальный объект станет терять стабильность не только в работах Арнольда Шёнберга и его учеников, но также в джазовых импровизациях, в свободных партитурах Карлхайнца Штокхаузена, Пьера Булеза или Мортон Фельдмана. А в конце концов и вовсе в отказе от классической партитуры — Кокс вспоминает невольно точный афоризм Романа Хаубенштока-Рамати о пианисте Дэвиде Тюдоре как о человеке, якобы способном сыграть даже изюминки в куске кекса с цукатами. Для звукового искусства последних десятилетий и в самом деле исходным объектом, из которого возникает музыка, может стать всё, что угодно. «Партитура растворилась в мире вещей, а мир вещей созрел до сонификации». Все названные и многие другие случаи, фиксирующие изменения в развитии звуковой культуры, — основа книги Кокса. И, хотя он не ставит перед собой цель написать историю звука, пунктирно ему удастся сделать и это.

Впрочем, если сам автор и желал артикулировать какую-то хронологию, то прежде всего это не история технических изобретений, художественных манифестов и произведений искусства, а «история большой длительности» (*longue durée* — термином Фернана Броделя из текста «История и общественные науки» пользуется сам Кокс) — «исторические движения жидкой плазмы, биомассы, генов и информации, описанные Мануэлем Деландой». Помимо конкретных композиций, записей, звуковых пейзажей Кокс предлагает «прислушиваться к общему движению звукового потока, в котором отдельные проявления непрерывно испаряются и подчиняются всеобщей какофонии».

Масштабность такого подхода, а также философский бэкграунд Кокса (его первая монография была посвящена трудам Фридриха Ницше) ощущаются на протяжении всего повествования в «Звуковом потоке» — в стремлении не только обсудить конкретные художественные стратегии или историю звука, но вписать этот рассказ в контекст философии. Так, цитируя композитора Мюррея Шафера, в первой же главе автор обращает внимание на два ключевых греческих мифа, позволяющих сформулировать два базовых определения музыки: «В Двенадцатой пифийской оде Пиндара музыка появляется, когда Афина изобретает авлос, чтобы воспеть плачущих сестер обезглавленной Медузы. Альтернативную версию можно найти в гомеровском гимне Гермесу — музыка зарождается, когда Гермес понимает, что панцирь черепахи можно использовать в качестве резонатора лиры». И если первый миф апеллирует к человеческим эмоциям и субъективности, то второй своей привязкой музыкального звука к конкретным физическим обстоятельствам становится идеальной иллюстрацией «физическому материализму» Кокса.

Ожидаемо в «Звуковом потоке» речь заходит об аполлоническом и дионисийском началах в искусстве, о важной роли музыки в работах Артура Шопенгауэра, Фридриха Ницше и Жюль Делёза. Чуть более неожиданым ходом становится обращение к Лейбницу и его пассажам о том,

что сознательная ясная мысль — всегда лишь часть психической активности, тогда как гораздо больше процессов скрыто от человеческого восприятия. Эти суждения Кокс изящно зарифмовывает с иной оппозицией — между звуковым сигналом (то есть звуком, оформленным в послание, содержащее конкретный смысл или эмоцию) и шумом (как чем-то неартикулируемым). «Лейбниц позволяет нам понять разделение между сигналом и шумом не как разделение между частью и целым, между невежеством и знанием, но как разделение между сингулярным и обыденным, восприятием и условиями его порождения, актуальным и виртуальным, различие, которое я вслед за Делёзом определяю как “интенсивное”».

На слове «обыденное», прозвучавшем в прошлой цитате, хотелось бы остановиться чуть подробнее. В одной из первых глав в числе авторов, которым он оппонирует, Кокс упоминает философа Анн-Мари Мол и приводит ее фразу о том, то «реальность не может предшествовать рутинным практикам, посредством которых мы с ней взаимодействуем». На первый взгляд нестыковка этой формулы с представлениями о первичности «звукового потока» по отношению к музыке и культуре очевидна. Но ближе к концу работы Кокса в иные моменты ловишь себя на мысли, что именно рутинность становится той областью, где вопрос о первичности между звуковым потоком и человеческой активностью если не снимается вовсе, то ослабляется.

Один из важнейших звуковых проектов, который Кокс выбирает для иллюстрации своей онтологии, — “Hum-Human или Hum Minus Human” художника Криса Кубика. «Проект в форме одноканального видео представляет собой почти никак не упорядоченный подкаталог звуков дреуна, найденных в архиве коммерческих звуковых эффектов по запросу “гул” (hum), из которого были исключены результаты, содержащие слово “человек” (human)». Но ведь человек — существо, которое проводит бóльшую часть своей жизни внутри гула, в полусознательности, не отдавая в полной мере отчета о том, что своей активностью он поддерживает гул, хочется даже сказать — «ухаживает» за ним.

И здесь мы вплотную приближаемся к тому важнейшему повороту в восприятии звука и музыки, который породил столь огромное разнообразие практик и без которого книга Кокса не обнаружила бы материала, на котором она основывается. Возможно, наиболее прямо и точно этот произошедший и происходящий перелом сформулировал пианист-виртуоз Гленн Гюльд: «Появится новый тип слушателя — он будет принимать больше участия в формировании музыкального опыта». Именно таким слушателем, вечно редактирующим звуки, сшивающим их между собой, перемещающим их из контекста в контекст, делающим это при помощи специальных аудиомонтажных инструментов или просто усилиями своего тела и воображения, таким слушателем стал сегодня почти каждый из нас.

Важнейшую роль в этом становлении сыграло возникновение звукозаписи, о чем, вновь не без ссылки на интуиции Гюльда, упоминает Кокс: «...будучи отделимыми кусочками звука, производимыми в большом количестве, пускаемыми в широкий оборот, не требующими особой грамотности для их

актуализации, не регулируемые никакими канонами верности традиции или шаблонами, аудиозаписи больше подходят для цитирования и подвержены манипуляциям, чем предыдущие формы звукового захвата. <...> Точно такие же мысли были у прославленного пианиста Гленна Гюльда, когда в 1964 году он отказывался выступать живьем, предпочитая запись, пытаясь таким образом породить идеальные исполнения, состоящие из множества дублей и мириад сшитых сегментов. Для Гюльда запись — величайший механизм детерриториализации, способный избавить музыку от превратностей живого исполнения и исторического времени».

Звукозаписи в самом деле не просто открыты к последующим слушательским манипуляциям, но будто бы прямо взывают к ним. И эти манипуляции, иногда осуществляемые почти автоматически, буднично, далеко не всегда связаны с попыткой проявить новые сигналы и артикулировать конкретные идеи, но часто напоминают ту самую *рутинную* активность сотен тысяч пользователей, главное производное которой — гул.