



В этом выпуске:

Итальянская гравюра • Натурализм
и мистика Жоржа де Латура • Цвет
в искусстве. Часть III • Цитирование
в советской живописи • «Книга
художника» Натальи Золотовой •
Каталог выставки «Remember me»





выпуск №3. декабрь 2023

УДК 7.6
ISSN 2949-2661

Журнал об искусстве «Q»

Издатель:

Ассоциация развития классических и современных изобразительных, декоративно-прикладных и цифровых искусств.

123104 г. Москва, Тверской бульвар, д.13, стр.1, подъезд 6, офис 220

<https://qartgallery.ru/>

info@qartgallery.ru

Контакты редакции:

journal@qartgallery.ru

Главный редактор:

Окрошидзе Лия

lia@qartgallery.ru

Дизайн и вёрстка:

Елена Болховитинова

Корректор:

Мария Панасенкова

Редакционная коллегия:

Л. Г. Окрошидзе (искусствовед, главный редактор, МГУ имени М. В. Ломоносова, Q-ART GALLERY)

Е. В. Грибоносова-Гребнева (канд.искусств., научный сотрудник, МГУ имени М. В. Ломоносова)

В. В. Зверев (канд.искусств., доцент, МГУ имени М.В. Ломоносова)

М. В. Дунина-Лубникова (канд.искусств., научный сотрудник, ГМИИ им. А. С. Пушкина)

М. Пинтарич (доктор философии, ассистент, кафедра раннего современного искусства, университет Риеки, Хорватия)



issue №3. december 2023

УДК 7.6
ISSN 2949-2661

Art Journal «Q»

Publisher:

ASSOCIATION FOR THE DEVELOPMENT OF CLASSICAL AND MODERN FINE, DECORATIVE,
APPLIED AND DIGITAL ARTS

123104 Moscow, Tverskoy boulevard, 13, building 1, entrance 6, office 220

<https://qartgallery.ru/>

info@qartgallery.ru

Editorial contacts:

journal@qartgallery.ru

Chief Editor:

Okroshidze Liya

lia@qartgallery.ru

Design and layout:

Elena Bolkhovitinova

Corrector:

Maria Panasenkova

Editorial team:

L.G. Okroshidze (art historian, editor-in-chief, Lomonosov Moscow State University,
Q-ART GALLERY)

E.V. Gribonosova-Grebneva (Ph.D., researcher, Lomonosov Moscow State University)

V.V. Zverev (Ph.D., associate professor, Lomonosov Moscow State University)

M.V. Dunina-Lubnikova (Ph.D., researcher, Pushkin State Museum of Fine Arts)

M. Pintarić (PhD, Assistant, Sub-department for Early Modern Art, University of Rijeka,
Croatia)

В ЭТОМ ВЫПУСКЕ

- Стр. 6** **Итальянская гравюра на дереве и книжная печать в XV веке**
Паршина Варвара Антоновна
- Стр. 15** **Натурализм и мистика Жоржа де Латура. Картина «Поклонение пастухов»**
Шевчук Анастасия Сергеевна
- Стр. 30** **Энергия заблуждения. Цвет в искусстве и науке второй половины XIX века**
Боровикова Софья Михайловна
- Стр. 48** **Принцип цитирования в советской живописи 1970 – 1980-х гг. и проблема постмодернизма**
Задесенец Екатерина Витальевна
- Стр. 61** **Обзор выставки «Книга художника» Натальи Золотовой в Государственном институте искусствознания**
Марченко Ольга Руслановна
- Стр. 67** **Рецензия на выставку «Помни меня» / «Remember me»**
Окрошидзе Лия Гурамиевна

От редактора

Дорогие читатели, мы рады представить наш 3й выпуск журнала. Увидев свет в конце декабря, он словно подводит итог уходящего 2023 года.

В этом номере мы продолжаем исследовать цвет и свет, а также говорим об искусстве давно ушедших дней и о том, как оно воспринималось и заимствовалось нашими современниками. Этот выпуск получился очень камерным и интересным, поэтому не хочется отвлекать читателя излишними обращениями от возможности скорее познакомиться с работами наших авторов!

От лица редакции и галереи я поздравляю всех с Новым годом и Рождеством и желаю добра и познания прекрасного!

**С уважением,
главный редактор Лля Окрошидзе**

УДК 76.03/09

Сведения об авторе.

Паршина Варвара Антоновна.

Бакалавр истории искусств, МГУ имени М.В. Ломоносова (2023).

✉ prshnrvvr@gmail.com

Parshina Varvara Antonovna.

Bachelor of History of Art, Lomonosov Moscow State University (2023).

✉ prshnrvvr@gmail.com

Итальянская гравюра на дереве и книжная печать в XV веке.

Аннотация:

Статья посвящена книгопечатанию и иллюстрированию книг в Италии XV века. После появления книжного станка Иоганна Гутенберга массовое искусство начинает переживать небывалый рост. Распространение ранней печатной книги в немецких землях подробно изучено, в то время как итальянская специфика долгое время оставалась позади. В статье рассматривается история местного книгопечатания, зависимость массового производства от развития культуры в стране, выделение основных центров книгопечатания и особенности регионального иллюстрирования. Сопоставление двух школ ксилографии происходит на основе формально-стилистического анализа и дополняется спецификой местной среды.

Ключевые слова:

Итальянское искусство, книгопечатание, ксилография, гравюра на дереве, XV век, Флоренция, Венеция, иллюстрирование, Лоренцо Великолепный, Медичи, история типография.

Italian woodcut and book printing in the 15th century.

Abstract:

The article is devoted to printing and book illustration in Italy in the 15th century. After the appearance of Johann Gutenberg's book press, mass art began to experience unprecedented growth. The distribution of the early printed book in the German states has been studied in detail, while the Italian specificity was left behind for a long time. The article examines the history of local book printing, the dependence of mass production on the development of cultural culture in the country, the identification of the main centers of book printing and the features of regional illustration. The comparison of the two schools of woodcuts is based on formal stylistic analysis and is complemented by the specifics of the local environment. Including her stories.

Keywords:

Italian art, typography, woodcuts, 15th century, Florence, Venice, illustration, Lorenzo the Magnificent, Medici, history of printing.

Паршина Варвара

Итальянская гравюра на дереве и книжная печать в XV веке

Гравюра на дереве появилась в Европе в конце XIV — начале XV века. Возникнув в текстильных мастерских и мастерских резчиков по дереву, она стремительно начала завоёвывать художественный мир. Благодаря изобретению печатного станка такая техника дала возможность быстро и просто тиражировать тексты и изображения.

Итальянская гравюра на дереве является интересной попыткой внедрить новую немецкую технологию на итальянскую почву. Искусство Италии традиционно следует классическому идеалу античности¹. Его отголоском было развитие преимущественно монументальных искусств: храмовой, позднее дворцовой архитектуры, круглой скульптуры и фрески. Позиция «смотри и подчиняйся»², характеризующая искусство императорского Рима, в эпоху Возрождения дополняется словом «верь». «Дешёвое» же искусство гравюры не имело таких предшественников, как искусство монументальное, зато традиция средневекового иллюминированного манускрипта активно использовалась в качестве фундамента для печатной иллюстрации.

Со второй трети XV века в Италии уже появились печатные книги. Быстрее всех гравюрой заинтересовалась Венеция, город-посредник между множеством государств.

Флоренция же долго придерживалась традиции иллюминированной рукописи. Такие дорогие книги ясно показывали статус владельца и его материальное состояние. Республиканизм, с которым ассоциировалась Флоренция, переходил в плоскость тирании Медичи³.

¹ Гращенко В. Н. О принципах и системе периодизации искусства Возрождения // *История и историки искусства: Статьи разных лет.* — М.: КДУ, 2005. — С. 86.

² Сеннет Р. *Плоть и камень: Тело и город в западной цивилизации* / Пер. с англ. — М.: Strelka Press, 2016. — С. 121.

³ Тельменко Е. П. «Нужны добрые формы для вашего нового правительства, чтобы никто не мог возвыситься, как сделали венецианцы...» (к вопросу об учреждении Большого совета в савонаролианской Флоренции кон. XV в.) // *Via in tempore. История. Политология.* 2009. №9 (64). URL: [источник](#) (дата обращения: 18.08.2023).

Одним из проявлений тенденций олигархического характера является сохранение разделения между слоями населения посредством демонстрации состоятельности правящего класса. Под такую демонстрацию попадают правительственные заказы у художников, архитекторов и т. д.

Лоренцо Великолепный, признанный законодатель вкуса, стал патронировать эту сферу вскоре после появления во Флоренции немецких мастерских. Бурный подъём гуманистической культуры «требовал» распространения литературы. Понимание того, что достоинство присуще не только купцам и монархам, но и людям среднего класса (пополанства) и ниже, крепло в умах флорентийцев вместе с идеей о том, что достоинство, являющееся важнейшим качеством в человеке, формируется не по роду и заслугам предыдущих поколений. Конечно, эта идея не могла распространиться сразу на всех граждан, но она определённо формировала спрос на образование и на печатную продукцию, который, соответственно, рождал и предложение. Книгопечатание могло обеспечить запросы среднего класса быстро и в достаточном объёме. Следует отметить, что чета Медичи в своей политике как минимум внешне сохраняла эти идеи. Патронирование во многом упрочивало положение семьи в городе. С одной стороны развивалась массовая культура, а с другой улучшалось положение правящих лидеров. Блестящую политику по увеличению популярности в народе отмечают и историки⁴.

Первую в Италии типографию при бенедиктинском монастыре Субиако открыли Конрад Свенхейм и Арнольд Паннарц в 1465 г. Монастыри в XV в. продолжали играть роль образовательных центров. Монахи выполняли частные заказы по переписыванию текстов религиозного содержания, дабы обеспечить дополнительный источник дохода церкви. Внедрение книгопечатания в эту среду также сделало книги доступнее среднему классу. Они

⁴ Дживелегов А. К. *Творцы итальянского Возрождения: [в 2 кн.] / А. К. Дживелегов.* — Москва: Терра – Книжный клуб: Республика, 1998.

носили как религиозный характер, который продолжал средневековую парадигму веры и философской мысли, так и светский. Первый выпущенный текст «Donatus» был учебником грамматики для детей. За ним последовали издания Цицерона, Блаженного Августина и других. Желание угодить итальянскому кругу читателей прослеживается даже в шрифте изданий⁵. Немецкие печатники заменяют привычный им готический шрифт на римские буквы. Позже этот симбиоз назовут шрифтом антиква.

⁵ История литературы Италии, т. II. кн. II. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 285.

Начало динамичного развития книжной ксилографии следует отнести к 1490-м гг. Активно иллюстрировались не только произведения религиозного содержания, но и учебники. Одним из первых был проиллюстрирован учебник математикb (De Arithmetica) Филиппо Каландри (Рис. 1). Печать учебных пособий по различным предметам была продиктована постоянно растущим спросом на знания в гуманистической среде.

Изображения людей и животных, схемы и диаграммы помогали быстрее и точнее понять изучаемый предмет, например, на одной из них изображён метод счёта на пальцах, другие же страницы изобилуют математическими задачами и уравнениями.

Любопытным примером средневековой математики является задача о льве, леопарде и волке (Рис. 2). В условиях сказано:

«Лев съедает овцу за один час. Леопард съедает овцу за два часа. Волк съедает овцу за три часа. За сколько времени они съедят овцу вместе». Задачи такого формата были популярны в немецком фольклоре того времени, только леопард заменялся на собаку.

Под вычислениями размещалась небольшая иллюстрация, на которой все вышеперечисленные герои поедали овцу.

Светскую литературу, романы и поэмы, также иллюстрировали и печатали. Например, «Сказка о двух

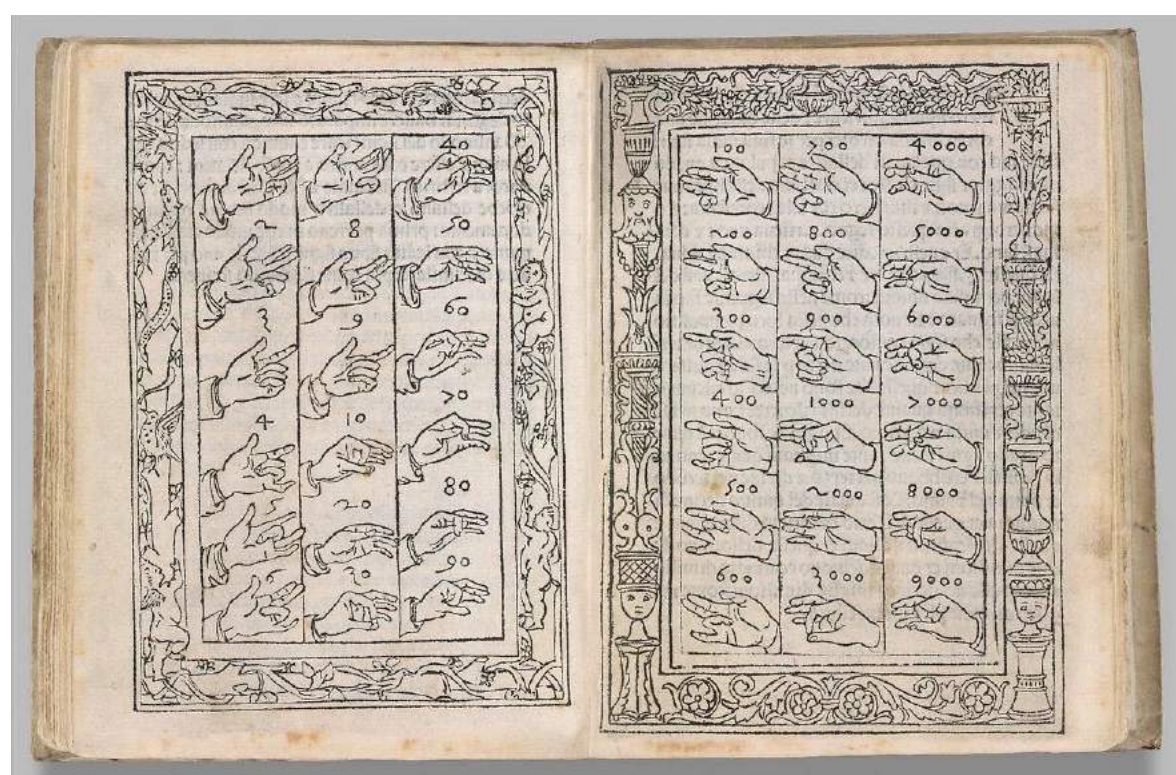


Рис. 1

влюблённых» (Рис. 3) Энея Сильвия Пикколомини (папа Пий II) была напечатана около 1495–1500 гг. во Флоренции издателем Пьеро Пачини да Пешиа.

В Венеции же в 1491 г. выходит издание «Комедии» Данте Алигьери с комментариями Кристофоро Ландино под редакцией Пьетро да Финьо (Рис. 4).

В целом во Флоренции история типографского дела начинается в 1470-х гг. Единого мнения по поводу первого печатника нет. Это мог быть ювелир Бернардо ди Ченнини дель Фора. В 1471 или в 1472 гг. он издал комментарии Сервия к Вергилию. Печатник Ченнини поместил на первой странице книги предисловие, восхваляющее его изобретательность. Текст заканчивается фразой «Нет ничего сложного для флорентийской выдумки».

Первым мог быть и Иоанн Петри — печатник из Майнца. С его участием было издано editio princeps («первое издание») «Филоколо» Джованни Боккаччо⁶. Однако данных, чтобы утвердить чьё-то первенство, недостаточно.

Первая полноценная флорентийская типография заработала при доминиканском женском монастыре Святого Якова ди Риполи во Флоренции (Рис. 5). Сохранились документы о закупке оборудования (прессы, штампы, пуансоны и т. д.) больше чем на 30 флоринов. Предприятие проработало около восьми лет⁷. Это обычный срок для типографии в эпоху раннего книгопечатания в Италии. Причиной тому было неправильное определение покупательской способности клиентов, вследствие чего спрос не соответствовал предложению. Тем не менее издательство выпустило около 90 печатных произведений преимущественно гуманистического характера⁸. Издание античных авторов являлось отличительной чертой развития книгопечатания в Италии от других стран. Исследователи выделяют Флоренцию и Венецию как главные школы печати в Италии конца XV — начала XVI в. Остальные города оставались скорее в роли подражателей. В их типографиях время от времени прослеживается

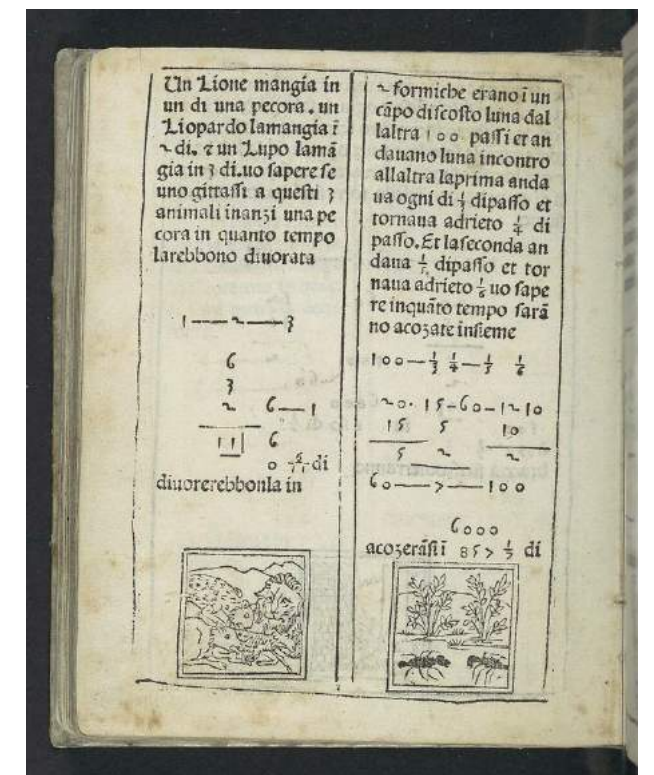


Рис. 2



Рис. 3

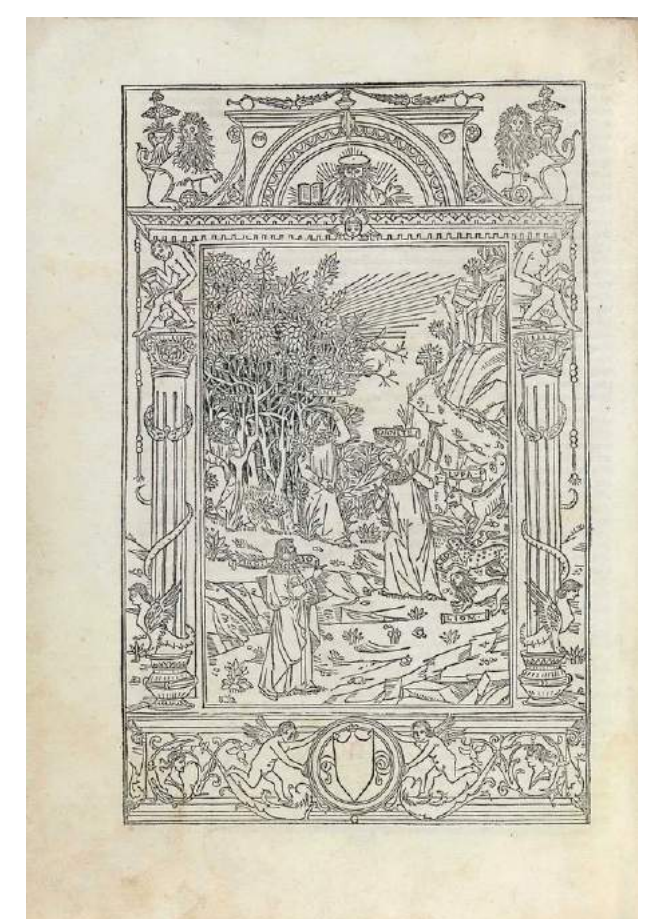


Рис. 4

преобладание то флорентийского, то венецианского влияния.

Главным признаком венецианской школы является, во-первых, архитектурное обрамление листа, причём не только первой страницы, но и пространства вокруг изображения. Своеобразные триумфальные арки состоят из флоральных мотивов, архитектурных фантазий, фигур сатиров, путто, гарпий, сценок давления винограда, канфаров, маскаронов (Рис. 6). Подобный подход мог встречаться в Северной Италии после поездки заказчиков или ксилографов в Венецию и её окрестности. Во-вторых, для венецианских гравёров характерны обладание плавной линией и тончайшая проработка деталей. Гравюра по дереву сложна в изготовлении: при резке дерева против волокон легко ошибиться, тогда линия станет отрывистой или широкой и менее изящной. Венецианские мастера старательно добивались ювелирной точности. Говоря о живописи Джорджоне, искусствоведы отмечают тонкость и изысканность линии, так что подобная аккуратность была характерна и для венецианской станковой живописи. К XVI веку эта особенность стала неотъемлемой чертой стиля. Использование узкой рамки, украшенной только растительным орнаментом, плетёными композициями или компоновкой геометрических фигур, — напротив, флорентийская черта. Как пример мы приводим «Сказку о двух влюблённых» (Рис. 7, 8), о которой говорилось ранее. Издание представляет нам классическую схему распределения текста и изображения на странице, прямоугольные рамы с цветочным орнаментом из трилистников. Однако флоральный мотив может меняться в зависимости от воли гравёра: на чёрном фоне переплетаются косицы, разнообразные бусины в виде колё, простые повторяющиеся геометрические элементы

⁶ Clair C. *A History of European Printing*. — London: Academic Press, 1976. — 548 p.

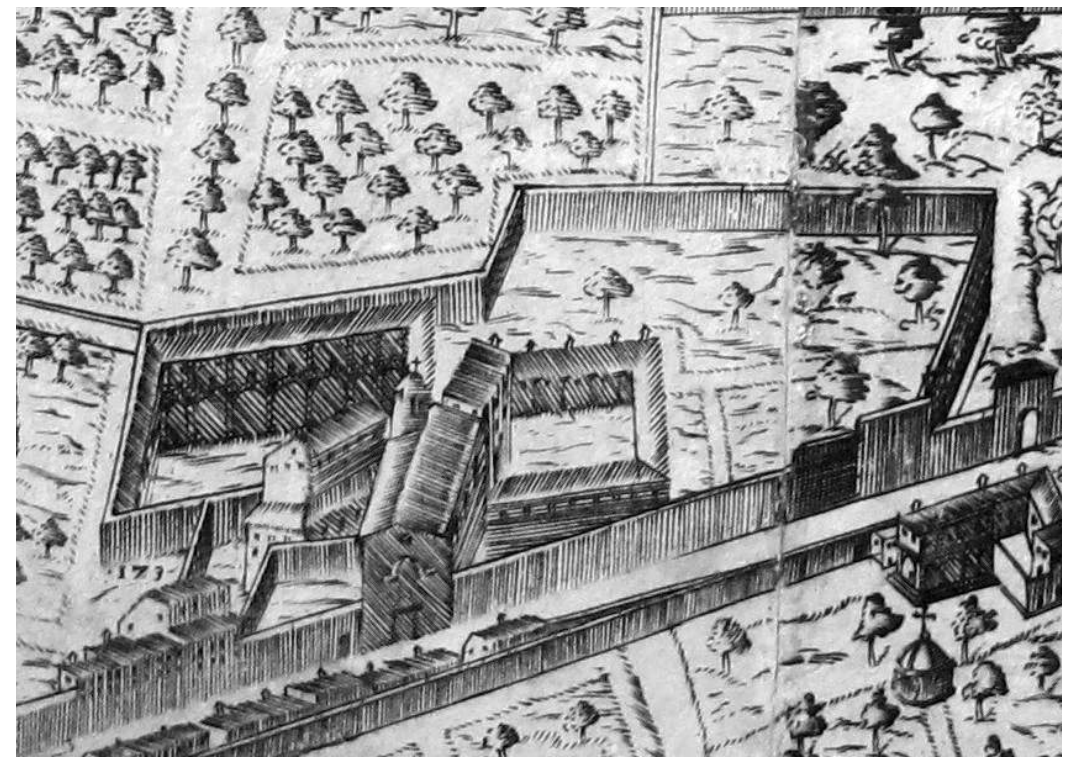


Рис. 5

⁷ Bonifati G. *Dal libro manoscritto al libro stampato: Sistemi di mercato a Bologna e Firenze agli albori del capitalismo*. — Torino, Rosenberg&Sellier, 2008. — 294 p.

⁸ *Ibid.*

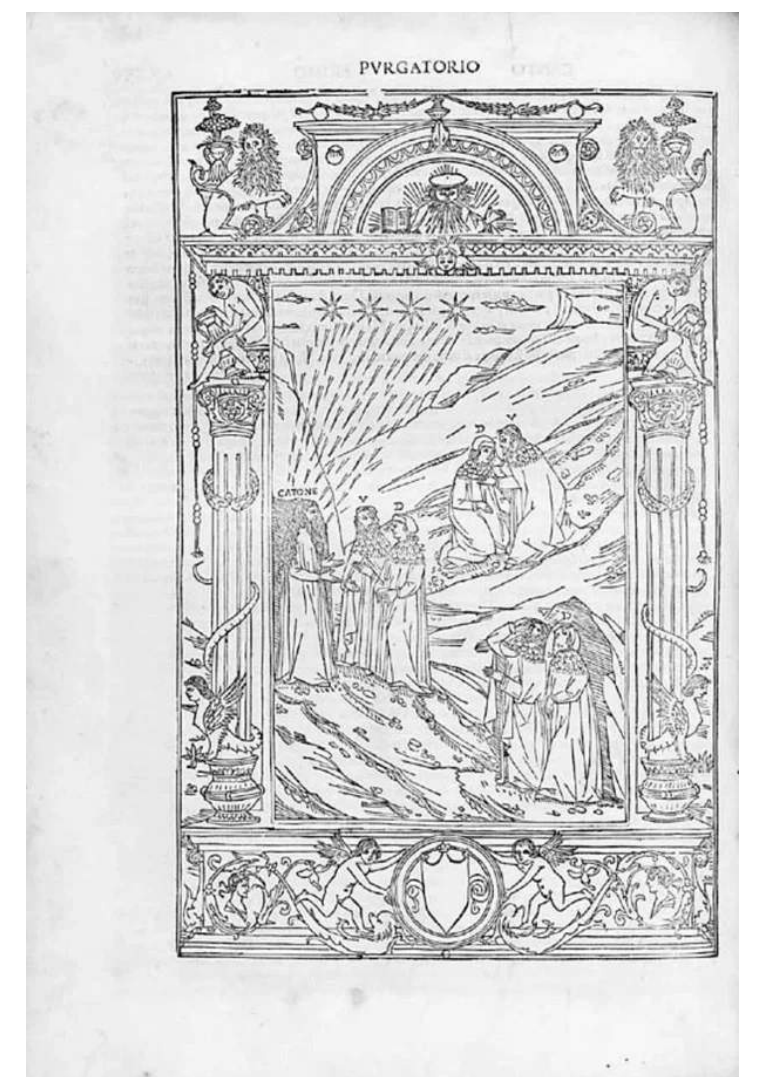


Рис. 6

и т. п. Подобная рамка, отделяющая изображение от текста, является важным маркёром флорентийской школы.

Традиции книжной миниатюры в духе интернациональной готики во Флоренции с её гуманистической модой были рано сведены на нет. Если «архитектурная» композиция и применяется, то только на фронтисписе. Флорентийская традиция печатной иллюстрации не была связана с иллюминированным манускриптом, как это было в Венеции⁹. Внимание читателя концентрируется на прямоугольном изображении и тексте. Дополнительные украшения на странице не предусмотрены.

Вторая главная черта флорентийской печатной иллюстрации снова идёт вразрез с венецианской традицией ксилографии. Моделировка формы здесь крайне простая, анатомически верная или стремится к таковой, лишена объёма, а притенение ограничивается парой параллельных штрихов. Гравёры будто смотрят на монументальную живопись и стараются воспроизвести её принципы в меньшем масштабе.

Иллюстрация нечасто занимает целую страницу в книге, и на разворот приходится один или два повествовательных «кадра». Для флорентийских изданий характерна примитивность в работе с формой и телесностью персонажей. Когда у мастера нет чёткого образца, становится заметна недостаточная художественная выучка, а кажущаяся простота рисунка нивелируется оригинальными композициями и трактовками сюжетов на листе.

Итальянская печатная книга удивительно вобрала в себя культурный код в зависимости от региона производства. На сравнении двух школ становятся явными расхождения в идеалах и предпочтениях производителей и покупателей. Несмотря на её подчиненную роль в итальянском искусстве, она становится образчиком социально-бытового состояния эпохи.



Рис. 7



Рис. 8

⁹ Шидловская Е. В. Итальянская книжная миниатюра второй половины XV века в её взаимоотношениях с живописью и книжной графикой: дис. ... канд. исск. наук: 17.00.04. — М., 1991. — С. 20.

Библиография:

1. Дживелегов А. К. Творцы итальянского Возрождения: [в 2 кн.] / А. К. Дживелегов. – М.: Терра – Книжный клуб: Республика, 1998.
2. Гращенков В. Н. О принципах и системе периодизации искусства Возрождения // История и историки искусства: Статьи разных лет. — М.: КДУ, 2005. — 653 с.
3. История литературы Италии, т. II. кн. II. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 720 с.
4. Сеннет Р. Плоть и камень: Тело и город в западной цивилизации / Пер. с англ. М.: Strelka Press, 2016. — 504 с.
5. Тельменко Е. П. «Нужны добрые формы для вашего нового правительства, чтобы никто не мог возвыситься, как сделали венецианцы...» (к вопросу об учреждении Большого совета в савонаролианской Флоренции кон. XV в.) // Via in tempore. История. Политология. 2009. №9 (64). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nuzhny-dobrye-formy-dlya-vashego-novogo-pravitelstva-chtoby-nikto-ne-mog-vozvysitsya-kak-sdelali-venetsiantsy-k-voprosu-ob-uchrezhdenii> (дата обращения: 18.08.2023).
6. Шидловская Е. В. Итальянская книжная миниатюра второй половины XV века в её взаимоотношениях с живописью и книжной гравюрой: дис. ... канд. иск. наук: 17.00.04. — М., 1991.
7. Bonifati G. Dal libro manoscritto al libro stampato: Sistemi di mercato a Bologna e Firenze agli albori del capitalismo. — Torino: Rosenberg&Sellier, 2008. — 294 p.
8. Clair C. A History of European Printing. — London: Academic Press, 1976. — 548 p.

Список иллюстраций:

Рис. 1. «Арифметика». Филиппо Каландри. 1491 г. Печатная книга, ксилография. Метрополитен музей. Источник: metmuseum.org

Рис. 2. «Арифметика». Филиппо Каландри. 1491 г. Печатная книга, ксилография. Метрополитен музей. Источник: metmuseum.org

Рис. 3. «История двух влюблённых». Эней Сильвий Пикколомини. 1495-1500 гг. Печатная книга, ксилография. Метрополитен музей. Источник: metmuseum.org

Рис. 4. «Комедия» Данте Алигьери. 1491 г. Печатная книга, ксилография. Аукцион 2706 9-10 апреля 2013 г., лот 156. Частная коллекция. Источник: crisities.com

Рис. 5. Фрагмент «План Буонсиори» — Монастырь Святого Якова ди Риполи во Флоренции. Стефано Буонсиори. 1584-1594 гг. Офорт. Палаццо Векьо. Источник: wikipedia.org

Рис. 6. «Комедия» Данте Алигьери. 1493 г. Печатная книга, ксилография. Аукцион 6704 26 марта 2003 г., лот 54. Частная коллекция. Источник: crisities.com

Рис. 7. «История двух влюблённых». Эней Сильвий Пикколомини. 1495-1500 гг. Печатная книга, ксилография. Метрополитен музей. Источник: metmuseum.org

Рис. 8. Там же.

УДК 75.046

Сведения об авторе.

Шевчук Анастасия Сергеевна.

Бакалавр истории искусств.

✉ shevchuk_anastasia@inbox.ru

Shevchuk Anastasia Sergeevna.

Bachelor of Art History.

✉ shevchuk_anastasia@inbox.ru

Натурализм и мистика Жоржа де Латура. Картина «Поклонение пастухов».

Аннотация:

Статья посвящена анализу картины «Поклонение пастухов» французского художника XVII века Жоржа де Латура. Сюжет «Поклонение пастухов» вдохновлял караваджистов, но в исполнении Латура этот библейский эпизод обрёл мистический, медитативный характер. Анализ работы Люневильского мастера продемонстрирует художественные инструменты, с помощью которых Латур достигал сакрализации религиозного сюжета. Будет продемонстрирована связь его живописи с традицией деревянной полихромной скульптуры Лотарингии XV–XVI века, родины художника. Особое внимание уделено связи натурализма и мистики данного произведения. Сравнение картины Латура с работами его современников и предшественников на этот же сюжет позволит увидеть самобытность мастера.

Ключевые слова:

Жорж де Латур, искусство Франции, религиозная живопись, натурализм и мистика, искусство Лотарингии XVI-XVII века, тенебризм.

Naturalism and Mysticism of Georges de La Tour. Painting «Adoration of shepherds».

Abstract:

The article is devoted to the analysis of the painting «The Adoration of Shepherds» by the French artist of the XVII century Georges de La Tour. The plot of «The Adoration of the Shepherds» served as inspiration for the Caravaggist masters, but in the performance of La Tour, this biblical episode acquires a mystical, meditative character. The analysis of the work of the Luneville master will demonstrate with what artistic tools La Tour, in his individual interpretation, achieves the sacralization of the religious plot. The connection of his painting with the tradition of wooden, polychrome sculpture of Lorraine XV–XVI century, the homeland of the artist, will be demonstrated. Special attention is paid to the connection between naturalism and mysticism of this work. Comparison of La Tour's painting with the works of his contemporaries and predecessors on this plot will allow to see how original the master is in the interpretation of his work.

Keywords:

Georges de La Tour, the art of France, religious painting, naturalism and mysticism, the art of Lorraine of the XVI-XVII centuries, tenebrism.

Шевчук Анастасия

Натурализм и мистика Жоржа де Латура. Картина «Поклонение пастухов»

Жорж де Латур (1593 — 1652) был мастером напряжённого религиозного чувства, мастером светотени, мастером, чьи произведения достаточно сложно полноправно отнести к чистому караваджизму — одному из стилистических направлений барокко. Мастер, чья индивидуальная и неповторимая художественная манера постепенно раскрывается на всём пути творчества, особенно в его религиозных ноктюрах, которые обладают уникальным, мистическим качеством.

Только в начале прошлого века Жорж де Латур был открыт миру¹, и всё внимание исследователей было сконцентрировано на нахождении информации о его биографии, которая бы позволила дальнейший информационный рывок для аналитической работы, связанной с художественным языком как в жанровых, так и в религиозных произведениях мастера. Ещё с начала прошлого века изучение религиозной живописи Латура занимало не первое место.

Произведения мастера оказываются далеки в воплощении от традиционной религиозной живописи. Они обладают сильной жанровой составляющей, благодаря которой сюжеты и названия картин достаточно сложно определить. Но какими художественными инструментами мастер достигает сакрализации религиозных сюжетов, которые обладают мистическим качеством? Какова связь

¹ В 1915 году исследователь на одной странице журнального текста опубликовал статью, три картины и одну гравюру французского художника — Герман Фосс открыл так называемые ноктюры Жоржа де Латура. Золотов Ю. К. Жорж де Латур. — М.: Искусство 1979. — С. 12.

натурализма и мистики в работах Латура?

Именно столкновение мистического и реального является одной из основных животрепещущих проблем произведений Латура, и картина «Поклонение пастухов» не является исключением, как и все работы мастера из цикла религиозных сюжетов. На картине «Поклонение пастухов»

(Рис.1) изображены Богородица, трое простых крестьян, святой Иосиф и овца, — они расположились вокруг корзины с сеном, где лежит новорождённый Христос.

На первый план помещена Богородица, слева от зрителя, напротив неё, сидит Иосиф, а в центре — корзина с Младенцем. В углу тёмного пространства расположены три пастуха, среди которых двое мужчин и одна женщина. Их расположение — немного в глубине — создаёт перспективу композиции.

Латур лишает данное произведение главного иконографического жеста сюжета Рождества — «демонстративного жеста Марии, которая обеими руками поднимает пеленку, чтобы показать младенца всем собравшимся»².

Стоит отметить, что картина дошла до наших дней в обрезанном формате³. В музее Тулуз-Лотрека в городе Альби хранится копия произведения (Рис.2), которая демонстрирует каким изначально мог быть сюжет. На копии показано, что фигуры могли быть расположены в гораздо большем пространстве, оставляя место для воздуха в композиции. Так же герои были написаны в полный рост, а не в три четверти. «Хотя картина, возможно, потеряла часть своего изначально баланса, её очарование осталось нетронутым — сюжет наполнен простотой и пронизан безмятежностью»⁴, — пишет Жак Тюилье. Если бы сохранился первоначальный вариант, где фигуры изображены в полный рост, зрителю был бы более явно виден приём Латура, когда мастер создаёт визуальное



Рис. 1

² Золотов Ю. К. *Жорж де Латур*. — М.: Искусство, 1979. — С. 71.

³ Как отмечает Жак Тюилье, что обнаруженная в Амстердаме картина в 1926 году уже была обрезана по низу и по бокам холста. Thuilliet, J. *Georges de la Tour*. — Paris, Flammarion, 2002. — P. 200.

⁴ *Ibid.* — P. 204.

препятствие — ограждение, позволяя лишь подглядывать за священным таинством, проводя границу между миром интимного, художественного сюжета и миром зрителя. Но и в сохранившемся варианте прослеживается эта идея дистанцирования, создавая атмосферу таинства происходящего действия. Этот визуальный эффект достигается освещением в композиции: как отметил искусствовед Жан-Клод, описывая этот сюжет, что «прежде всего Латур светом подчеркивает глубину пространства, выделяя темный передний план, освещенный средний и темный фон»⁵. То есть, этот первый «темный передний план» и является границей между зрителем и картинным пространством.

В этом библейском сюжете в исполнении Латура преобладает жанровая составляющая, которая раскрывается в деталях. Первым и самым сильным визуальным изменением, с уходом в жанровую сцену, является отсутствие нимбов у Богородицы и младенца Христа. Следующим по значимости в визуальной трансформации сцены является натуралистичный образ младенца Спасителя. Запелёнатый новорождённый в исполнении Латура буквально обладает всеми качествами настоящего младенца и отличается очень правдоподобным, реалистичным написанием. Новорождённым свойственно напоминать кукол, особенно в спящем состоянии, с их маленькими и аккуратными чертами лица. Латур мастерски создаёт образ новорождённого, который граничит между кукольной и настоящей внешностью ребенка. Происходит метаморфоза, которая заставляет зрителя усомниться в природе новорождённого.

Также на жанровую составляющую указывает одежда героев, в том числе и пастухов, пришедших увидеть новорождённого Спасителя. Образы сидящих крестьян,



Рис. 2

⁵ Jean-Claude, L.F. *La Tour: le clair et l'obscur*. — Paris, Herscher, 1995. — P. 44.

благодаря светотеневой проработке, всецело обладают скульптурным началом: светотеневая игра на их лицах создаёт ощущение грубой и крупной, мало детализированной скульптурной формы. Художественная композиция может быть сравнима с цветной скульптурной группой XV–XVI вв. «Рождество Христово» (Рис.3) из Лотарингии, родины Латура. Лицо сидящего слева от Богородицы пастуха вторит чертам скульптурного Иосифа — оно словно вырезано из дерева. Но также и фигуры героев картины статичны и сдержаны, как и фигуры деревянной скульптурной группы — они созерцают младенца Христа, но по-своему, не взаимодействуя друг с другом, так, что каждая фигура может самостоятельно существовать без другой.

Лишь лицо святого Иосифа отличается натуралистичностью: морщинистый лоб, прикрытые глаза, имеющие складки, вена на виске, мягкая серебряная борода, детально прописанное ухо. Эти нюансы делают образ реальным и живым, на фоне более скульптурно-застывших остальных героев, кроме Новорождённого. Практически вся фигура святого Иосифа пребывает в тени, так как свет от свечи в его правой руке направлен в центр композиции, а левой рукой он прикрывает пламя, не позволяя себя полноценно осветить. В сюжете Латур создаёт ещё и скрытый источник освещения: младенец Христос будто сам излучает свечение, — «[...] действительно верится, что он принес свет в окружающий мир, который у Латура выглядит затемненным»⁶. Делая свет, который излучает Младенец, более приглушённым, Латур не лишает произведение таинственности и мистики, а наоборот, не переходит грань между реальным и нереальным.

Основные цвета картины — красный, чёрный, коричневый,



Рис. 3

⁶ Свидерская М. И. *Пространственные искусства в западноевропейской культуре нового времени*. — М.: Галарат, 2010. — С. 259.

а также белый. Преобладание тёплых оттенков вместе с тёплым светом огня, в сочетании с камерной сценой, позволяют проникнуть жизни в сюжет и сделать зрителя сопричастным. Ярким цветовым акцентом в произведении является одеяние Богоматери, захватывающее внимание зрителя наравне с пламенем свечи и младенцем Христом, запелёнатым в белоснежные ткани. Искусствовед М. И. Свидерская пишет, что Мария окутана красным цветом, который содержит внутренний свет, горение, что является для художника эквивалентом внутреннего света⁷. «Красноватое свечение на лице Марии отражает сияние света, воспринимаемое как духовное просветление и обладает внутренним светом духовного убеждения»⁸. Лицо Богородицы тяготеет к правильной овальной форме, округлые брови обрамляют слегка прикрытые глаза, её нос достаточно удлинён по отношению к нижней части лица и лбу, кончик носа немного опущен, а подбородок имеет незаострённый контур. Такие мягкие, немного упрощённые черты лица создают очень женственный, но неидеализированный образ. Несмотря на эти характерные качества черт лица, в совокупности оно не ощущается натуралистичным: кожа очень гладкая, не имеющая морщинок, а глаза слегка выпуклые. Её образ восходит к пластике деревянной скульптуры Лотарингии, например, к образу Богородицы XV века (Рис. 4), который словно перенесён на картинную плоскость. Её утончённые руки, так же, как и руки живописной Богоматери, сложены в молитве. Скульптурный образ кажется абсолютно отрешённым — губы Богородицы слегка приоткрыты, а тёмные дуги бровей приподняты. Происходит странная метаморфоза: несмотря на то, что это скульптура, кажется, будто Богородица не находится «здесь», будто молитва уносит её в иной эфир. То же можно увидеть и в образе живописной Марии.

Образ Богородицы Латура переполнен осознанностью — фигура, её характерный жест рук, её алое платье, убранные

⁷ Свидерская М. И. *Пространственные искусства в западноевропейской культуре нового времени.* — М.: Галарат, 2010. — С. 259.

⁸ Judovitz, D. *Georges de la Tour and the enigma of the Visible.* — New York, Fordham University Press, 2018. — P. 150.



Рис. 4

волосы и состояние сосредоточенности, переданное на её скульптурном лице, усиливают значимость новорождённого Христа. В то время как один из пастухов улыбается, Богоматерь внимательно смотрит на новорождённого, будто предчувствуя его земной путь. Но её образ, как и образ других героев, зависит от приглушённого освещения. Благодаря этому освещению раскрывается и образ Богородицы, и вера зрителя в свечение, которое излучает младенец, а также скрадывается скульптурное начало фигур.

Для прочтения художественных образов почти скульптурного свойства Латур не создаёт соответствующее им пространство — мастер погружает фигуры во мрак. Тогда они начинают граничить с ирреальным и реальным миром, возможно ещё больше, если бы мастер писал другую «подходящую» среду, или же действие сюжета разворачивалось в определённом, освещённом пространстве. Только в такой погружённой во мрак композиции скульптурные фигуры Латура обретают жизнь и правдоподобность: создаётся сильнейший симбиоз фигур и темноты, заставляя зрителя усомниться в их реалистичности. В этой работе все герои находятся в зависимости от тёмного пространства с приглушённым освещением, благодаря которому сохраняется баланс их мистической и реальной сущности, их одновременно и скульптурной и натуралистичной природы. Мастер, на первый взгляд, «бытовизирует» и десакрализирует сюжеты и своих героев, но закладывает в художественную основу определённый набор его личных индивидуальных элементов, тем самым стирая грань между реальным действием и сакральным таинством.

Сюжет «Поклонение пастухов» служил вдохновением для мастеров караваджистов. Не является исключением и Маттиас Стомер (1600 — 1652) (Рис. 5). Утрехтский караваджист «создает интимный и жанровый сюжет»⁹. Богоматерь поднимает пелёнку обеими руками, чтобы показать младенца Христа, излучающего свет, пришедшим поклониться пастухам. «Прежде всего,



Рис. 5

ночное изображение, дало возможность художнику исследовать воздействие искусственного света на человеческую фигуру и предметы»¹⁰. Невозможно не согласиться, что именно это исследование передано мастером — натуралистическая трактовка героев является одним из главных визуальных элементов данного произведения. Внимание зрителя захватывает яркое сияние, которое ложится на морщинистые лица пастухов, на их детально прописанные кисти рук, а также на облик молодой женщины, Богоматери. Для мастера является важным создание и передача реалистичных, земных образов, которые видоизменяются под воздействием яркого освещения в тёмном пространстве. Эти взрослые, морщинистые лица, контрастируют с младенцем Христом, который напоминает путто с золотистыми локонами. Укрупнение композиции позволять вовлечь зрителя в сюжет и подробно изучить натуралистичные детали образов героев. Эти детали, укрупнённая композиция и отказ от написания нимбов являются основными элементами раскрытия данного сюжета как жанровой сцены, несмотря на явное, не иллюзорное, сияние младенца. То есть библейский сюжет воссоздаётся как реальное событие, с реальными земными образами, но он не исключает божественной видимой силы, которая раскрывается в образе новорождённого Христа. У зрителя нет сомнений в религиозном значении данного жанрового сюжета. То же самое нельзя сказать про художественную интерпретацию Латура, где новорождённый Христос представлен как земной плотно запелёнатый ребёнок. Стомер создаёт образ златовласого, сияющего ангела путто, чья божественная природа не подвергается сомнению со стороны пришедших волхвов. В том время как героями полотна Латура «движет» вера в его неземную сущность, что визуально усилено мастером в их сдержанных образах, эта вера в божественное и является мистическим началом в сюжете,

⁹ Zalapi, A. *Il soggiorno siciliano di Matthias Stom tra neostoicismo e «dissenso»*. *Nuove acquisizioni documentarie sull'ambiente artistico straniero a Palermo*. — Napoli, Electra Napoli, 1999. — P. 250.

¹⁰ *Ibid.*

которая и зрителя невольно заставляет увидеть неявное божественное сияние вокруг Младенца. Так же касаясь важного для иконографии данного сюжета жеста Богоматери, «приподнимающей пелёнки, чтобы показать всем собравшимся Новорожденного»¹¹. Латур лишает произведение такого характерного жеста, который непременно бы отсылал к традиционной иконографии Рождества.

Несмотря на то, что утрехтский караваджист является современником Латура, их творчество объединено только работой обоих мастеров в манере тенебризма: и для Латура и для Стомера светотень является основным художественным приёмом. Каждый мастер в своём художественном ключе раскрывает религиозный сюжет: Стомер создает сияющего, словно нематериального младенца Христа, контрастирующего с земными людьми, а Латур идёт от обратного, так как пишет героев, погружённых в торжественную, безмолвную созерцательность, чьи образы заставляют уверовать в божественную природу этого, на первый взгляд, земного младенца.

Интересным для дальнейшего анализа на предмет веры в божественную природу младенца Христа является картина «Поклонение пастухов» (Рис.6) итальянского художника Карло Сарачени (1579 — 1620). Он создал образ совсем крошечного и беззащитного Младенца, чьё маленькое тельце утопает в белоснежных простынях, а на него с трепетом и любовью смотрят Богоматерь, святой Иосиф и пастухи, пришедшие увидеть Спасителя. Освещение в композиции приглушённое, с преобладающим светотеневым контрастом, характерным для манеры тенебризма, в которой работал итальянский мастер. В композиции представлено два источника освещения — это свеча в руке женщины,

¹¹ Золотов Ю. К. Жорж де Латур. — М.: Искусство, 1979. — С. 71.

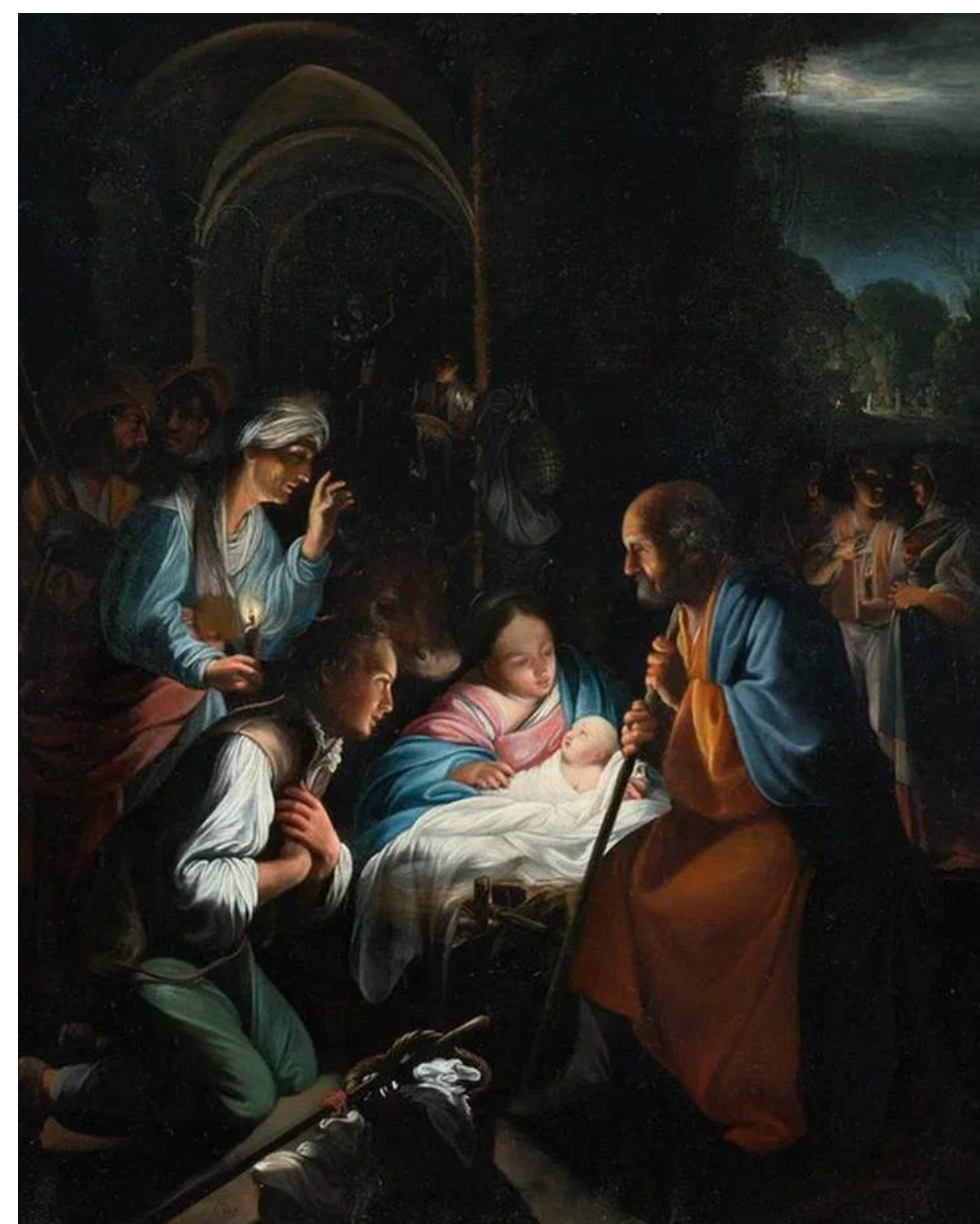


Рис. 6

и сияющий, словно сотканный из света, новорождённый Христос. В произведении отсутствуют нимбы у Святого семейства, но сияние новорождённого, так же, как и в произведении Маттиаса Стомера, не даёт зрителю усомниться в божественности младенца. Его герои по фактуре и пластике обладают визуальной исключительностью — трудно указать на их реалистичность: свет, исходящий от младенца Христа, словно «разглаживает» фактуру героев, стирая их натуралистичность в написании лиц и одежды, и цвета лишены тонких тональных переходов, являясь чистыми и локальными. Герои словно скульптуры в художественной интерпретации Карло Сарачени. Такое индивидуальное визуальное решение героев близко к интерпретации Латура, где люневильский мастер благодаря светотени позволяет своим героям обладать иной фактурой, скрадывая ненатуралистичность их образов. Так же как и герои в произведении Сарачени: если бы в композиции мастер создал более яркое освещение, образы его героев были бы поистине скульптурными.

В этой работе показан образ младенца трепетного и беззащитного перед окружающим миром. Он словно немного напуган количеством людей, пришедших его увидеть. Несмотря на разное художественное воплощение, этот образ очень близок младенцу Христу в исполнении Латура — герои вокруг, как и зрители картины, лишь верят в его божественную сущность. Но Карло Сарачени усиливает его неземную природу свечением, которое словно пугает младенца.

С точки зрения художественного воплощения героев картины люневильского мастера, произведение Латура может быть сравнимо с произведением фламандского художника XV века Хуго ван дер Гуса (1440 — 1482) «Поклонение пастухов» (Рис. 7). Круг героев, погружённых в медитативное состояние, изолирует Младенца Иисуса, лежащего в центре композиции, от окружающих, в то время как пастухи с порывом врываются в сюжет, контрастируя с серьёзностью других персонажей. Именно пронизательность отдельных фигур роднит произведение Гуса с картиной Латура — утончённость чутких образов люневильского мастера, которой не было у героев на полотне Карло Сарачени, лики которых словно



Рис. 7

становятся неразборчивыми от свечения новорождённого. Для фламандского мастера, так же как и для Латура, важно создать образы, которые будут увеличивать значимость новорождённого, в связи с чем Хуго ван дер Гус создаёт эту медитативную атмосферу. Атмосфера таинства аналогичная, как и в произведении Латура, где слегка улыбающийся пастух в глубине композиции выбивается из эмоционального состояния сосредоточенных образов остальных героев, как и пастухи, врываются в сюжет на картине Хуго ван дер Гуса.

Стоит отметить художественную передачу образов Богоматери в произведениях Гуса и Латура, которые обладают утончёнными ликам и скульптурными формами фигур — их эмоциональное состояние является стержневым для прочтения сюжетов. Сама пластика утончённых готических фигур героев Хуго ван дер Гуса словно обретает плоть в более натуралистичном написании их интерпретации Латуром под его живописную систему. За счёт светотеневой моделировки света и помещения фигур в тёмное приглушённое пространство фигуры становятся трёхмерными, особенно образ Богородицы. Своим «созерцательным бездействием и несколько скульптурной фигурой, а также отчетливо овальной формой головы»¹² образ Богоматери Латура близок произведению нидерландского художника Дирка Боутса (1415 — 1475) «Богородица и младенец Христос» (Рис.8). Латур словно

¹² Ainsworth, M.W., Joshua, P.W. *German Paintings in The Metropolitan Museum of Art, 1350-1600.* — New Haven and London, Yale University Press, 2013. — P. 228.

переносит образ Богоматери из этого произведения, одевая её в простые одежды, убирает в головной убор её мягкие волнистые локоны, как бы упрощая образ, но не лишает его первоначальной, преобладающей утонченности. Мастер, благодаря приглушённому освещению в композиции, словно скрывает её белоснежное светящееся, скульптурное и чистое лицо.

В заключении, сравнивая степень изобразительной связи работы Латура с работой его современника Маттиаса Стомера, можно отметить, что для утрехтского караваджиста важно было передать, как на самом деле могли выглядеть герои, в каких условиях чудеса могли быть воплощены на земле. Если бы герои Латура обладали явной натуралистичной трактовкой, как герои Маттиаса



Рис. 8

Стомера, то никакого сакрального контекста не было бы, учитывая тот факт, что Латур полностью отказывается от божественных атрибутов образов. В то время как утонченные образы с полотен религиозных сюжетов таких мастеров как Хуго ван Дер Гуса, Дирка Боутса, оказываются невероятно родственными по своей визуальной и эмоциональной передаче героям Латура. Более того, создаётся полное ощущение, что мастер словно впускает жизнь в этих героев, создавая определённую светотеневую среду, помещая их в тёмное приглушённое светом пространство, тем самым нивелируя их утонченную, скульптурную пластику, отказывается от дополнительных деталей в композиции, позволяя сконцентрировать внимание зрителя на их осознанных, духовных образах, которые сохраняются Латуром, несмотря на «жанровый антураж», созданный им. И именно в этих чутких и утонченных образах, существующих в полной зависимости от тёмного приглушённого пространства, раскрывается мистическое начало его религиозных сюжетов, которое граничит с натурализмом. Благодаря такому художественному видению мастера его героев и пространства, по форме жанровые произведения раскрывают сакральное начало в иной трактовке

библейских сюжетов. В результате этого художественный язык живописца ещё не встречался среди его современников караваджистов, но, отчасти, имеет сходство с религиозной живописью предшествующих художественных традиций.

Библиография:

1. Золотов Ю. К. Жорж де Латур. — Москва: Искусство, 1979. — 242 с.
2. Thuillier J. Georges de la Tour. — Paris: Flammarion, 2002. — 320 с.
3. Jean-Claude L.F. La Tour: le clair et l'obscur. — Paris: Herscher, 1995. — 64 p.
4. Свидерская М. И. Пространственные искусства в западноевропейской культуре нового времени. — Москва: Галарт, 2010. — 569 с.
5. Judovitz D. Georges de la Tour and the enigma of the Visible. — New York: Fordham University Press, 2018. — 192 p.
6. Zalapi A. Il soggiorno siciliano di Matthias Stom tra neostoicismo e «dissenso». Nuove acquisizioni documentarie sull'ambiente artistico straniero a Palermo. — Napoli: Electra Napoli, 1999. — 288 p.
7. Ainsworth M.W., Joshua P.W. German Paintings in The Metropolitan Museum of Art, 1350–1600. — New Haven and London: Yale University Press, 2013. — 376 p.

Список иллюстраций:

Рис. 1. Жорж де Латур. «Поклонение пастухов», 1644 г. Холст, масло. 131x107 см. Лувр, Париж. Источник: [Louvre](#)

Рис. 2. Поклонение пастухов. Копия. Музей Тулуза-Лотрека, Альби. Изображение опубликовано в книге: Thuillier, J. Georges de la Tour. — Paris: Flammarion, 2002. — P. 205.

Рис. 3. «Рождество Христово». 2-я пол. XV – 1-я пол. XVI в. Дерево, полихромная роспись. Музей Лотарингии, Нанси. Источник: [Ministere de la culture](#)

Рис. 4. «Богородица», XV в. Дерево, полихромная роспись. 22x47x10 см. Музей сакрального искусства, Сант-Михель. Источник: [Musees Meuse](#)

Рис. 5. Маттиас Стомер. «Поклонение пастухов», ок. 1640/1650 г. Холст, масло. 117x165 см. Музей Лихтенштейн, Вена. Источник: [Liechtenstein](#)

Рис. 6. Карло Сарачени. «Поклонение пастухов», ок. 1610 г. Холст, масло. 40x29 см. Художественная галерея в Старой резиденции, Зальцбург. Источник: [Wikimedia](#)

Рис. 7. Хуго ван дер Гус. «Поклонение пастухов», ок. 1480 г. Дерево, масло. 99,9x248,6 см. Берлинская картинная галерея, Берлин. Источник: [Staatliche Museen zu Berlin](#)

Рис. 8. Дирк Боутс. «Мадонна с младенцем», ок. 1465 г. Дерево, темпера. 37,1x27,6 см. Лондонская национальная галерея, Лондон. Источник: [The National Gallery](#)

УДК 7.017.4

Сведения об авторе.

Боровикова Софья Михайловна.

Независимый исследователь.

✉ borsony559@gmail.com

Borovikova Sofia Mikhailovna.

Independent researcher.

✉ borsony559@gmail.com

Энергия заблуждения. Цвет в искусстве и науке второй половины XIX века.

Аннотация:

Настоящее исследование посвящено выявлению параллелей и влияния науки на искусство второй половины XIX века, в частности, на творчество импрессионистов. Дан обзор основных научных работ этого периода, посвящённых проблеме цвета, таких как теории Г. Гельмгольца и Э. Геринга, опыты Д. К. Максвелла и О. Руда, труды М. Э. Шевреля. Сделана попытка определить, являются ли такие особенности нового метода живописи, как эксперименты с типами смешения цвета (раздельный мазок) и более активное использование симультанного контраста, следствием знакомства художников с публикациями учёных или результатом того, что в этот период одни и те же колористические природные эффекты были в центре внимания как искусства, так и науки.

Ключевые слова:

Теория цвета, цветовая гармония, импрессионизм, Мишель Эжен Шеврель.

The energy of delusion. Color in art and science of the second half of the XIX century.

Abstract:

The aim of the research is to reveal the relation between art and science in the second half of the XIXth century. A brief outline of the influential scientific concepts is given, including the Young-Helmholtz trichromatic theory, Hering's opponent process theory, J.C. Maxwell's experiments and M.E. Chevreul's works on simultaneous contrast. The paper attempts to determine whether such features of the new painting methods as experimenting with colour mixture (separate strokes) and a wider use of simultaneous contrast resulted from the fact that artists studied academic publications or took place because those colour effects simply were the central concept to both art and science.

Keywords:

Colour theory, colour harmony, impressionism, Michel Eugène Chevreul.

Боровикова Софья

Энергия заблуждения. Цвет в искусстве и науке второй половины XIX века

В предыдущей статье¹ мы анализировали процесс перехода от интуитивного понимания природы цвета к её научному исследованию и причины того, почему эти революционные изменения в науке XVII–XVIII вв. практически не повлияли на практику живописцев того периода¹.

В настоящей и последующей статьях мы обратимся к событиям второй половины XIX в., когда связь между научными знаниями о цвете и творческим поиском художников была теснее, чем когда-либо, и изменения, происходившие в течение всего XIX в., привели к появлению новых методов работы живописцев.

Середину XIX в. называют началом золотого века науки о цвете³. Назовём кратко исследования этого времени, оказавшие влияние на художественный процесс, чтобы потом подробнее рассмотреть наиболее значительные из них.

Прежде всего, это работы в области восприятия цвета. В XVII в. Ньютон объяснил суть цвета как природного явления, а XIX в. дал ряд теорий относительно того, как оно воспринимается человеком, в том числе художником и его зрителями.

К концу XIX в. формулируются две основные теории цветового зрения. Первая — трихроматическая, основанная на трудах Д. К. Максвелла, Т. Юнга и Г. Гельмгольца, базирующаяся на идее существования трёх типов

¹ Боровикова С. М. Цвет в изобразительном искусстве. Теория и практика // Журнал об искусстве «Q». — 2023. — № 1. — С. 7-26.

² Shevell S.K. *The Science of Color*. — Oxford: Elsevier, 2003. — P. 26.

рецепторов, чувствительных к лучам красной, зелёной и синей областей спектра. Вторая — оппонентная теория цветового зрения Геринга, утверждавшего, что есть фундаментальная причина, по которой цвета в красно-зелёных и жёлто-синих парах противопоставлены друг другу³.

Обсуждение этих работ, а также труды М. Э. Шевреля^{4,5} (1786-1889), содержащие исчерпывающее описание явления симультанного контраста, окончательно закрепили в сознании интеллектуалов идею о том, что особенности зрения человека связаны со свойственным ему набором основных цветов и эффектом контраста.

В это же время возникает психофизиология, изучающая цвет как стимул, вызывающий определённую реакцию нервной системы. Формулируется закон Вебера-Фехнера о связи изменения интенсивности стимула с реакцией⁶, Павлов публикует свои знаменитые работы по физиологии. Труды в этой области если и не дали художникам понимания механизма воздействия цвета на человеческую психику, то уж точно вселили в них уверенность в том, что цвет — эффективный инструмент такого воздействия, работу которого можно анализировать точными методами^{7,8}. Немалую роль в формировании этой убеждённости сыграли статьи и лекции друга Сера и Синьяка, учёного-любителя и, говоря современным языком, популяризатора науки Ч. Хенри (Charles Henry, 1859–1926)⁹.

Параллельно ведутся работы по изучению механизмов смешения цветов. Выделяются субтрактивный¹⁰ и аддитивный¹¹ типы, делается попытка их сопоставления и анализа. В этом отношении принципиальны исследования Д. К. Максвелла (1831-1879) и О. Руда (1831-1902)¹². Для живописцев эти исследования — возможность преодолеть разрыв между огромным диапазоном цветов в природе, где мы чаще имеем дело с цветом источника света, а также аддитивным

³ Mark D. Fairchild *Color Appearance Models*. — New York: John Wiley & Sons, 2013. — P. 19–21.

⁴ Chevreul M.E. *The Laws of Contrast and Colour: And Their Application to the Arts of Painting, Decoration of Buildings, Mosaic Work*. — London: Routledge, Warne, and Routledge, 1861.

⁵ Chevreul M.E. *The Principles of Harmony and Contrast of Colours, and Their Applications to the Arts*. London: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1855.

⁶ Этот закон гласит, что величины восприятия стимула пропорциональны логарифму его физической интенсивности, но в глазах современников закон был доказательством что функции разума могут быть физически измерены. Fairchild M. D. *Color Appearance Models*. — New York: John Wiley & Sons, 2013. — P. 40-41.

⁷ Janson H. W., Davies P. J. E. *Janson's History of Art: The Western Tradition*. — L: Prentice Hall, 2011. — P. 859.

⁸ Дополнительным фактором в этом отношении стал поиск точных методов работы с цветом и его стандартизации, необходимой для развития промышленности. Создаются первые проработанные модели цветовых пространств и ведутся работы по соотношению воспринимаемого цвета стимула и его спектрального состава, их результаты используются и по сей день. Возникает колориметрия как наука. Shevell S.K. *The Science of Color*. — Oxford: Elsevier, 2003. — P. 40-41.

⁹ Homer W. I. *Seurat and the science of painting*. — Cambridge, Mass: M.I.T. Press, 1978. — P. 188–217.

смешением — и скромными возможностями красок, то есть в общем случае — субстратных смесей. Значительная часть теоретических рассуждений неоимпрессионистов, в том числе ключевая концепция «оптического смешения», — побочный продукт научных исследований механизмов образования цвета.

Важно упомянуть и открытия в области химии, которые изменили и окружающую реальность, и способы её изображения. В XIX века мир в буквальном смысле на глазах меняет цвет благодаря открытию анилиновых красителей, в среде химиков наблюдается «золотая лихорадка», каждый пытается обрести славу и богатство, синтезируя новое красящее вещество¹³.

Краски, в том числе для живописи, начинают производить промышленным способом, что дало художникам возможность работать на пленэре, изображая с натуры все колористические природные эффекты, которые раньше приходилось воспроизводить по памяти в мастерской, часто в условиях плохого освещения. Новый тип пейзажной живописи и связанные с ним методы работы с цветом дают преимущество молодому поколению художников в конкурентной борьбе: во-первых, с мастерами салона и академии, пренебрегающими цветом как выразительным средством¹⁴, во-вторых — с только что изобретённой фотографией, появление которой ознаменовало новую эру в производстве изображений. Впервые из процесса фиксации визуальной информации был исключён художник, в искусстве началась эра конкуренции человека и машины. Несмотря на то что в 1861 году Максвелл для демонстрации на лекции механизма цветовосприятия делает первую цветную фотографию¹⁵, пока что человек, безусловно, лучше умеет передавать цвет натуры¹⁶.

Мотивирует художников и то, что тема цвета становится модной, в этот период она не сходит со страниц газет, хотя поводы не только радостные. Индустриализация повышает цену ошибки. Теперь нарушенное цветовосприятие может

¹⁰ Субтрактивное смешение цветов — метод синтеза цвета, основанный на вычитании цветов, характерно для смешения красок.

¹¹ Аддитивное смешение цветов — метод синтеза цвета, основанный на сложении цветов непосредственно излучающих объектов. Аддитивное смешение соответствует смешению лучей света.

¹² Учёный работает над проблемой основных цветов для аддитивного смешения, для чего использует «цветовой волчок», его метод позволяет предсказывать результат смеси и работать с цветом количественными методами. Его работу продолжает О. Руд, исследуя, в частности, соотношение между аддитивной и субтрактивной смесью, в текстах неоимпрессионистов именно эти эксперименты приводятся как доказательство научности метода художников.

¹³ Laurence Llewelyn-Bowen's *Primary Colours* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: источник, (дата обращения: 29.09.23)

¹⁴ Elliott E. C. *On the Understanding of Color in Painting.*// *The Journal of Aesthetics and Art Criticism.* — 1958. — Vol. 16, no. 4 — P. 453–470.

стоять жизни. В 1876 году все газеты пишут об ужасной катастрофе: два поезда столкнулись, есть человеческие жертвы, а причина аварии — цветовая слепота сотрудника железной дороги, неверно понявшего цвет сигнального фонаря¹⁷. Последствия — срочное тестирование всех служащих железной дороги на дальтонизм, разработка и обсуждение подходящих тестов. Общество осознало, что цвет — это важно.

Итак, очевидно, что и для искусства, и для науки второй половины XIX века цвет — одна из ключевых тем.

Интереснее, каково было их взаимное влияние.

Может сложиться впечатление, что модусом операнди в данной ситуации было недопонимание. Учёные, давая советы художникам, не понимали тонкостей ремесла, а главное — ориентировались на устаревшие эстетические взгляды. Художники не имели времени или желания вникать в логику научных теорий и видели в них то, что соответствовало их представлениям и практике. Как сказал Руд, работы которого называют главным источником теорий неои́мпрессионизма: «...я всегда знал, что художник всегда видит что-то свое в природе, но теперь я знаю, что художник видит в книге только то, что хочет»¹⁸. Журналисты и арт-критики того времени, обеспокоенные больше красотой текста, чем его точностью, совершали ошибки как в описании картин, так и теорий. Очень легко сделать вывод, что наука для художников была источником красивых непонятных теорий, необходимых для выработки «энергии заблуждения», которая, как сказал классик, движет искусство. Тем более что в XIX веке оно развивается стремительно: приёмы работы и проблематика кардинально меняются за 5-10 лет¹⁹. Методы импрессионистов и неои́мпрессионистов были настолько трудозатратны, что у художников этих направлений технически не доставало времени на чтение и анализ многочисленных, пространственных и зачастую сумбурно изложенных научных публикаций²⁰.

¹⁵ Процесс был основан на наложении трёх изображений, в каждом из которых использовался только один цвет, что иллюстрировало трихроматическую теорию, предполагавшую, что три вида рецепторов формируют три изображения окружающего мира, которые затем передаются в мозг, где соотношения сигналов каждого изображения сравниваются, на основании чего и возникает цветовое ощущение. Evans R. M. *Some Notes on Maxwell's Colour Photograph // The Journal of Photographic Science* — 1961. — Vo. 19, issue 4. — P. 243-246, DOI:10.1080 / 00223638.1961.11736786

¹⁶ Синьяк отмечает этот факт. Синьяк П. *От Делакруа к неои́мпрессионизму*. — М: Юрайт, 2023. — С. 49.

¹⁷ Shevell S.K. *The Science of Color*. — Oxford: Elsevier, 2003. — P. — 43.

¹⁸ Rood O.N. *Modern chromatics; students' text-book of color, with applications to art and industry*. — New York, Van Nostrand Reinhold Co, 1973. — P.28.

¹⁹ В 1849-1850-х гг. «Похороны в Орнане» Г. Курбе были революцией, через 10 лет живописный язык этой картины воспринимается архаичным, на повестке дня задачи пленэрной живописи, «Завтраке на траве» (1865-1866) Моне. Эти задачи, в целом, решены к 1875-м гг. и утратили актуальность к 1885-1886 (1886 — последняя выставка импрессионистов).

²⁰ Даже в работах Шевреля, абсолютно научных и логичных для обывателя или учёного, для художника типа Моне много идей, выдающих поверхностное знакомство учёного с проблемами живописи.

Однако проблематика цвета постоянно присутствовала в информационном поле, и невозможно было оставаться вне этого контекста. К тому же художники начинают отходить от миметического искусства и нуждаются в теории как инструменте оценки и контроля, заменяющем потерявшее эстетическую ценность сравнение с натурой. Тема влияния науки на искусство XIX века разработана более чем хорошо, но в определённом смысле это скорее препятствует, чем способствует её изучению. Как всегда в таких случаях, в информационном пространстве превалируют простые и красивые концепции, не отличающиеся большой точностью и вниманием к деталям. Например, крайне часто основным источником метода неоимпрессионистов называют неправильно истолкованные открытия Шевреля²¹, а его суть — как работу точками²², что является сильным упрощением, если не ошибкой. Утверждение неоимпрессионистов, будто их живопись — реализация «научных теорий», довольно быстро стало цитироваться без попытки анализа, были ли научными те теории, которые использовали художники, как они соотносились с практикой.

К сожалению, мифов и заблуждений, кочующих из статьи в статью, чуть ли не больше, чем достоверной информации. Проблема усугубляется и путаницей в терминологии, зачастую одно явление практики, физики и истории искусства называют по-разному, или, наоборот, один термин имеет не совпадающие значения в разных областях. Так, для художников академической школы тон — это то, что физики называют светлотой (brightness), а тон для них — это красный, синий и т. д., то есть то, что живописцы называют цветом. Более того, даже в одной области один термин может использоваться в разном значении. Особенную трудность в этом отношении представляет популярное «оптическое смешение», которое в зависимости от контекста и личных предпочтений автора может использоваться для обозначения абсолютно разных

²¹ *Roque G. Chevreul's colour theory and its consequences for artists// Colour and Textiles: From Past to Future, 2011. — P. 1-26.*

²² *Например, в описании картины Сера Форт-Сансон, Гранкан (1885) с сайта ГМИИ им. А. С. Пушкина написано: «Жорж Сёра соединил принципы импрессионизма с научными теориями о цвете, в результате чего возник пуантилизм — стилистическое направление, в основе которого лежит метод письма отдельными мазками чистых цветов в форме точек, сопоставляемых в контрастных цветовых сочетаниях... сливающихся с определённого расстояния на сетчатке глаза зрителя». URL: [источник](#)*

процессов²³. Также в научном обороте параллельно существует русская и английская терминология, не всегда с полным соответствием значений²⁴.

Но и в качественных источниках тоже нет недостатка. Во-первых, это научные труды XIX века, связанные с проблемой цвета. Принципиальными для понимания темы являются работы Шевреля и Руда, которые находятся на грани научной и научно-популярной литературы, потому были в ходу у художников и оказали на них наибольшее влияние. Также ценным источником являются популярные изложения научных теорий, написанные современниками, по которым, помимо прочего, хорошо прослеживается процесс формирования мифов и ложных интерпретаций. Именно из этих книг большинство творческих людей черпали знания о современной им науке. Особенно важны в этом смысле книги Ч. Бланка²⁵ и Хенри²⁶. Для понимания общей атмосферы позитивистского энтузиазма ценны и тексты теоретиков второго ряда — например, книга Дэвида Рэмси Хейя (David Ramsay Hay) (1798 — 1866), разработавшего теорию связи колористической и музыкальной гармоний и опубликовавшего её в своём пособии по художественным и малярным работам²⁷ (Рис.1).

Понять, как все эти идеи оценивались художниками, невозможно без чтения их мемуаров, теорий и писем. Например, атмосферных и показательных эпистолярных текстов импрессионистов: Клода Моне²⁸ и Камиля Писсарро²⁹. О теориях неоимпрессионистов сложно судить без знакомства с письмами Сера и текстами Синьяка. О последних следует сказать отдельно. Работу Синьяка «От Делакруа к неоимпрессионистам»³⁰ часто используют как точное описание идей и методов этих художников, но нужно понимать, что она написана гораздо позже появления теории, которую разработал не он. Книга апологетическая,

²³ Некоторые специалисты пытаются преодолеть эту путаницу, предлагая свою систему терминов и такие понятия, как усреднённое смешение (*average*) или пуантилистическое, что зачастую усугубляет проблему. Briggs D. *Dimensions of Colour* [Электронный ресурс] — Режим доступа: *источник*, (дата обращения: 29.09.23)

²⁴ Даже такие простые вещи, как точный оттенок цвета, не всегда возможно корректно перевести. Так, голубой и синий очень неточно соответствуют значениям *cyan, blue, indigo*.

²⁵ Blanc. C. *The grammar of painting and engraving*. — Chicago: S. C. Griggs, 1889.

²⁶ Henry. C. *Cercle chromatique: présentant tous les compléments et toutes les harmonies de couleurs avec une introduction sur la théorie générale du contraste, du rythme et de la mesure*. — Paris: Chez Charles Verdin, 1888.

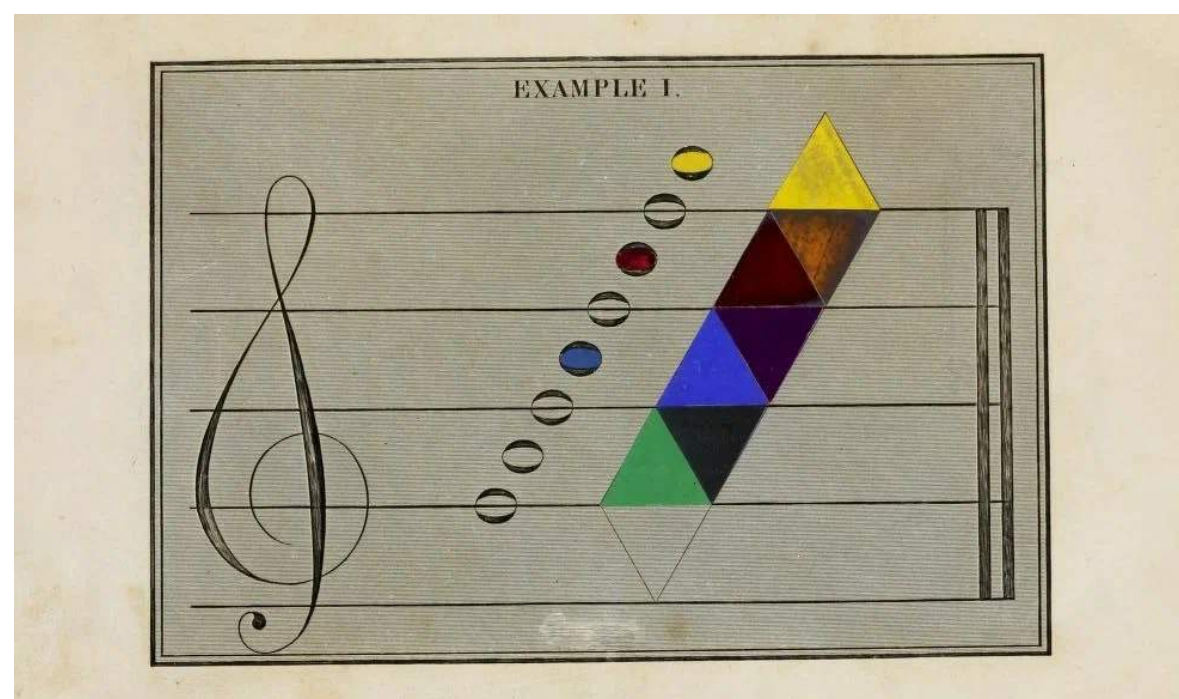


Рис. 1

²⁷ Hay D.R. *The laws of harmonious colouring: adapted to interior decorations, manufactures, and other useful purposes*. — London: W.S. Orr; Edinburgh: W. & R. Chambers, 1838.

полемиическая и внутренне противоречивая³¹.
 Что касается современной литературы, ценность представляют научные и научно-популярные издания о развитии знания о цвете и современном понимании вопроса, например, книга Марка Д. Фершильда «Модели цветового восприятия», в которой подробно, точно и доступно изложено современное понимание механизмов восприятия цвета и дан обзор исторических этапов развития этой области знаний³². Не менее ценна и аналогична по тематике работа «Наука цвета»³³. Также есть примечательные работы о связи науки о цвете и искусства, например, в книге «Цветовое зрение с точки зрения разных дисциплин» очень интересная глава посвящена роли науки о цвете в жизни и искусстве Клода Моне³⁴, а в работе «Сера и наука о цвете» дается подробный разбор теоретических источников хромолюминаристов³⁵. И, конечно, все суждения о методе живописцев следует проверять, сверяя с техническим анализом их произведений. Особенно в связи с тем, что в этот период активно внедряются новые краски, часть из которых оказались нестойкими и значительно изменили цвет³⁶. В последнее время много сделано в этом направлении, например, в 2003 году опубликовано исследование ряда картин Сера, в котором структура красочного слоя картин и использованные в них краски сопоставлены с теоретическими рассуждениями художника³⁷.

²⁸ *Monet. C. Monet by himself: paintings, drawings, pastels, letters.* — London: Macdonald Orbis, 1989.

²⁹ *Rewland J. Camille Pissarro Letters To His Son Lucien.* — London: Kegan Paul, Trench, Trubner&co, 1943.

³⁰ *Синьяк П. От Делакруа к неомимпрессионизму.* — М: Юрайт, 2023.

³¹ *Homer W. I. Seurat and the science of painting.* — Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1978. — P. 1.

³² *Fairchild M. D. Color Appearance Models.* — New York: John Wiley & Sons, 2013.

³³ *Shevell S.K. The Science of Color.* — Oxford: Elsevier, 2003.

³⁴ *Backhaus, W. G., Kliegl, R., & Werner, J. S. Backhaus, Werner GK. Color vision: Perspectives from different disciplines.* — Berlin: Walter de Gruyter, 2011. — P. 3-39.

³⁵ *Homer W. I. Seurat and the science of painting.* — Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1978.

³⁶ *Kirby J., Stonor K., Roy A. Seurat's Painting Practice: Theory, Development and Technology// National Gallery Technical Bulletin.* — 2003. — vol.24. — P. 4-37.

³⁷ *Ibid.*

Вначале был Шеврель, или о пользе занудства.

Дискуссия о месте теорий цвета в искусстве XIX в. неизбежно начинается с рассказа о Мишеле Эжене Шевреле и его законе симультанного контраста, формулировка которого до банальности проста: в случае, когда глаз видит одновременно два соседствующих цвета, они будут выглядеть настолько различными, насколько это возможно как по цветовому тону, так и по светлоте.

Шеврель был далеко не первым, кто заметил влияние окружения на восприятие цвета, удовлетворительное объяснение явления было найдено позднее и не им³⁸. Но Шеврель был методичнее и дотошнее своих предшественников — он исчерпывающе описал проявления симультанного контраста, на нескольких сотнях страниц перебрал все возможные сочетания цветов и варианты практического применения контраста, условия, при которых он возникает как нежелательный побочный эффект, и способы его избежать, а главное — дал точное определение, на поколения вперед закрыв вопрос, что, собственно, мы изучаем. В результате практически ни одна работа по теме, написанная позднее, не обходилась без отсылки к Шеврелю, а сами исследования симультанного контраста, как любая чётко поставленная задача, стали крайне популярны.

Скрупулезность не только обеспечила популярность книг Шевреля, но и, можно сказать, была причиной их написания.

В начале карьеры Шеврель был далёк от проблем цвета и уж тем более от искусства. Он сделал себе имя на исследованиях животных жиров и увлекался вопросами эпистемологии, даже издал книгу о методах исследования. Но в 1824 году его назначают директором департамента красильного производства на мануфактуре Гобеленов, и Шеврель понимает, что без стандартов и правил в работе с цветом упорядочить деятельность его подчинённых

³⁸ Kingdom, F. *Simultaneous contrast: the legacies of Hering and Helmholtz.// Perception.* — 1997 — 26(6). — P. 673-677.

невозможно и что таких стандартов нет, поэтому придётся разработать их, а заодно и научную основу для них. Первым результатом стал его цветовой круг (Рис. 2), который был призван упростить взаимодействия ткачей и красильщиков. Раньше ткачи приносили образец красильщикам, и те каждый раз заново подбирали состав красителей, по образцам же сравнивали продукцию разных филиалов. Цветовой круг подразумевалось использовать как таблицу для обозначения оттенков.

Для исследований симультанного контраста отправной точкой стала жалоба ткачей мануфактуры на качество чёрной шерсти, используемой для придания определённых оттенков синим и фиолетовым тканям. Шеврель изучил нити, окрашенные в чёрный в его мастерской, а потом сравнил с продукцией лучших производителей из Лондона и Вены, и пришел к выводу, что качество работы его подчинённых вне подозрения. Но, будучи человеком дотошным, устранив производственный конфликт, он решил докопаться до сути явления.

В результате Шеврель пришел к блестящей гипотезе, что причина не в нитях, а в оптическом эффекте, влиянии соседних цветов на чёрный³⁹. Он читает публичные лекции и пишет несколько книг, где рассматривает не только как взаимодействуют противоположащие на его цветовом круге цвета, но и как проявляется контраст при других комбинациях. Описывает явление «цветных ореолов» для каждого из цветов, сравнивает, как зависит восприятие цвета от размера образца, фактически описывая то, что впоследствии назовут оптическим смешением⁴⁰ (Рис. 3). Помимо наблюдений и обобщений, работы Шевреля содержали ряд оценочных суждений и противоречивых рекомендаций, особенно в главе о живописи. Специалисты до сих пор не могут сойтись во мнении относительно их интерпретации.

Очевидно одно: Шеврель был учёным и директором департамента фабрики, поэтому исследование контраста

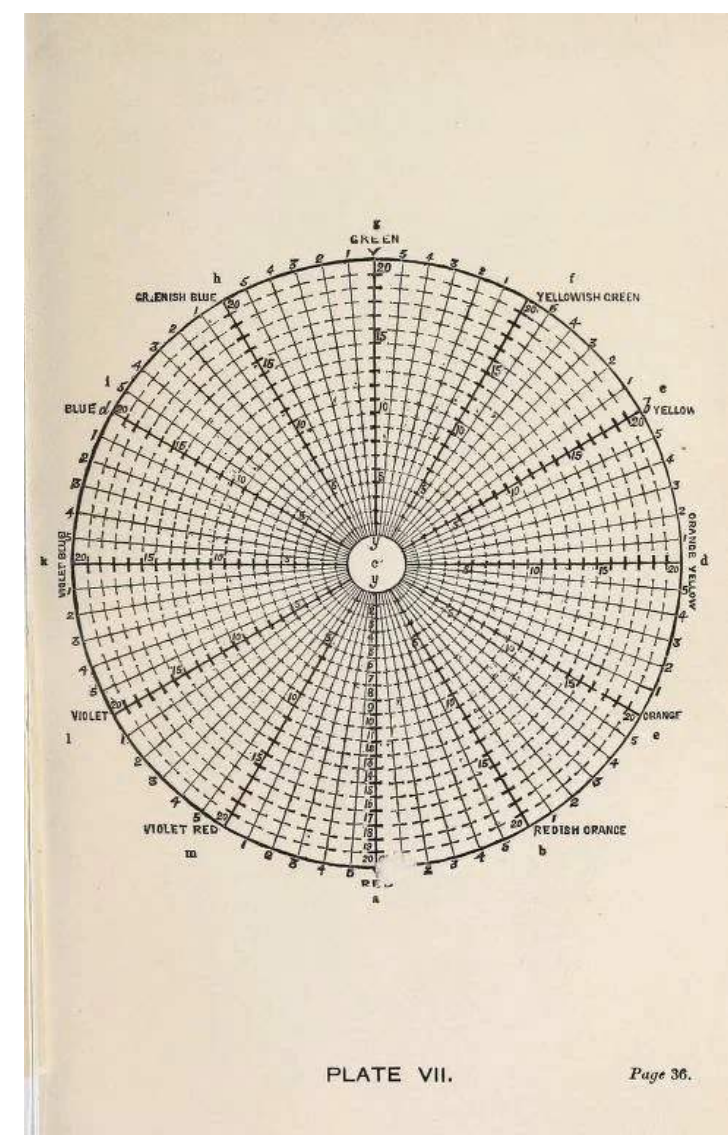


Рис. 2

³⁹ Roque G. *Chevreul's colour theory and its consequences for artists // Colour and Textiles: From Past to Future*, 2011. — P. 1-26.

⁴⁰ Шеврель описывает явление следующим образом: в результате смешения при определённых условиях получается ахроматический, серый цвет, который светлее смеси тех же пигментов на палитре. Естественно, такое описание не заинтересовало художников, для которых получить серый другими способами — не проблема. В описании Бланка и Руда акцент сделан на светлоте смеси, что художникам, напротив, было интересно. *Chevreul M. E. The laws of contrast of colour: and their application to the arts of painting, decoration of buildings, mosaic work, tapestry and carpet weaving, calico printing, dress, paper staining, printing, military clothing, illumination, landscape, and flower gardening, &c.* — London; New York: Routledge, Warne and Routledge, 1861. — P. 106.

как природного явления и влияние его на прикладные, производственные задачи было для него куда важнее, чем эстетические поиски живописцев его поколения.

Художники и теории Шевреля. Слон, которого не сразу заметили.

Неудивительно, что, как отмечал сам Шеврель, его знакомые живописцы не проявляли особого энтузиазма в отношении его рекомендаций. Известно, что Делакруа интересовался его теорией: в записных книжках художника мы можем найти треугольную схему основных цветов и краткое изложение главных пунктов теории, а также выводы из них. (Рис. 4). Да и он, узнав её в пересказе, вполне этим удовлетворился, попросил о встрече с учёным, но так и не решился прийти. К тому же публикация теории затянулась на 11 лет из-за проблем с качеством иллюстраций⁴¹.

Первыми практическую пользу закона симультанного контраста поняли мастера прикладного искусства.

Например, Оуэн Джонс (1809 — 1874), известный автор «Грамматики орнамента» (1856)⁴² приезжал в Париж, чтобы встретиться с Шеврелем. В его книге чувствуется сильное влияние учёного.

Вопрос о воздействии теорий Шевреля на импрессионистов крайне спорный.

Распространено мнение, что импрессионисты принципиально не придерживались никаких теорий, ставя своей задачей, как говорил Моне, «передать свое наивное впечатление от природы», и были убеждены, что алгебра и гармония несовместимы⁴³. С другой стороны, написаны сотни статей, доказывающих, что теории Шевреля были определяющими для творчества импрессионистов.

Как всегда, истина лежит посередине. Во-первых, нужно понимать, что, говоря о бесполезности теории, художники 1860-х годов имели ввиду скорее рассуждения о гармонии,



Рис. 3

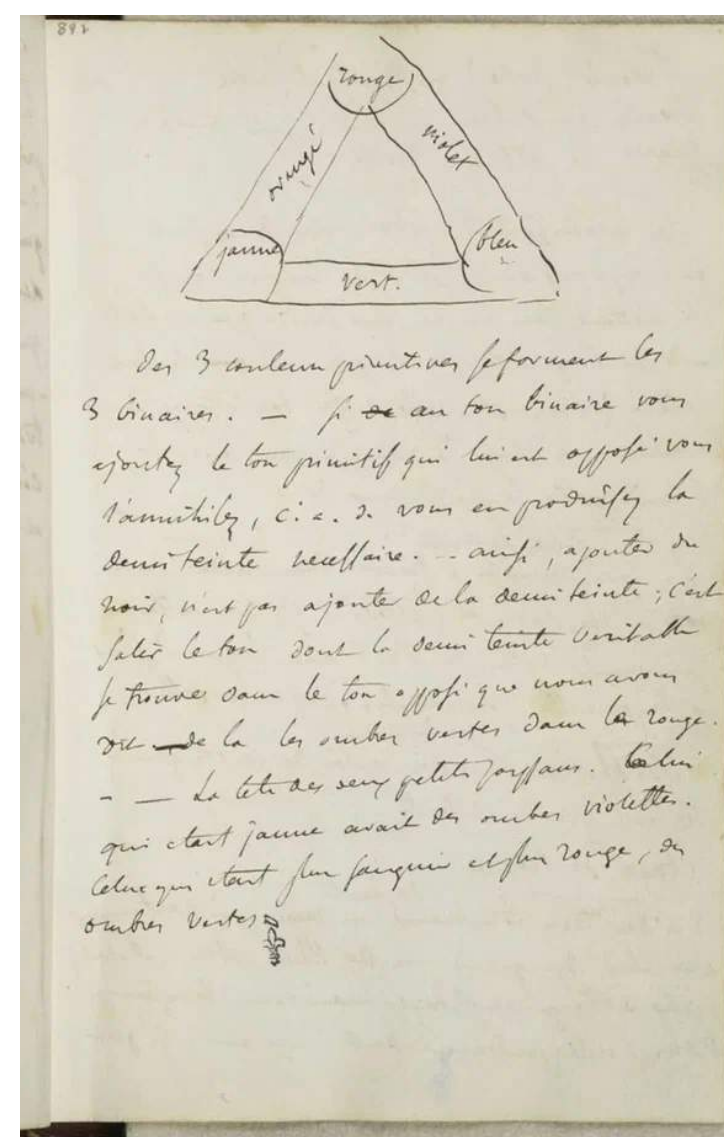


Рис. 4

⁴¹ Roque G. Chevreul's colour theory and its consequences for artists// *Colour and Textiles: From Past to Future*. — 2011. — P. 1-26.

⁴² Ibid.

⁴³ Backhaus, W. G., Kliegl, R., & Werner, J. S. Backhaus, Werner GK. *Color vision: Perspectives from different disciplines*. — Berlin: Walter de Gruyter, 2011. — P. 3-39.

подобной музыкальной, или эстетические теории академистов, то есть не относящиеся к практике и не верифицируемые сведения. Эффект контраста к таким теориям не относился, так как к этому моменту был частью базового набора знаний большинства практиков, в том числе мастеров декоративно-прикладного искусства. Более того, проблемы цвета были настолько обсуждаемы, что ни о каком «наивном» взгляде речи не шло. Как говорил Гёте, пристальный взгляд на природу — уже теоретизирование, а методы и понятия для этого теоретизирования⁴⁴ обеспечил общий информационный фон.

Но не стоит впадать и в другую крайность, отказывая художникам в способности мыслить и решать задачи без помощи учёных. Вернее всего будет сказать, что в этот период и те и другие исследуют примерно одни и те же природные явления, но с разными целями и акцентами. Первым из таких явлений было взаимное влияние дополнительных цветов. Часто можно услышать, что импрессионисты специально располагали их рядом, неверно поняв рекомендации Шевреля и решив, что он считал такие сочетания гармоничными. Но, во-первых, Шеврель выделял два вида гармоничных сочетаний: гармонию контраста и гармонию сближенных цветов, описывал плюсы и минусы каждой из них, подчёркивая, что можно использовать оба варианта. А во-вторых, для художника, работающего на пленэре, соседство дополнительных цветов — не теоретическое гармоничное сочетание, а объективная реальность, которую нужно передать. Например, в безоблачные дни мы наблюдаем эффект двойного освещения: явное присутствие жёлтых оттенков в светах и голубых в тенях, при других же ситуациях по закону контраста и в силу цветовой адаптации нашей зрительной системы в тенях к предметному цвету визуально прибавляется ощущение цвета, дополнительного к цвету света. Эти эффекты отмечали

⁴⁴ Roque G. Colour theory: Definition, fields and interrelations. // *Journal of the International Colour Association*. — vol.32. — 2023. — P. 4-16.

художники задолго до Шевреля, например, Леонардо Да Винчи и Уильям Хогарт (1697 — 1764). Но первый предпочитал их не передавать по эстетическим соображениям, а второй — из-за технических трудностей⁴⁵. Импрессионисты же сделали передачу освещения и колористических эффектов природы основной темой своего творчества, поэтому не только замечали, но и старались максимально точно передать эти явления. Определённо, импрессионисты стали чаще, чем их предшественники, располагать дополнительные цвета рядом, но скорее потому что интересовались тем же феноменом, что и Шеврель, чем вследствие прочтения его работ. Следующая область актуальных научных исследований, с которой импрессионистам пришлось поневоле столкнуться, — разница между цветом света и цветом поверхности или вещества и набором вопросов, связанных с этой разницей (виды смещения, механизмы формирования цвета, воспринимаемого человеческим глазом и др.). Первая неразрешимая проблема, поставленная перед художниками новой, пленэрной живописью, — разница в тональном диапазоне между цветом, наблюдаемым в природе, и тем, что позволяют нам передать краски. Очевидно, что разница между цветом солнечного диска и самой глубокой тенью гораздо больше, чем между чёрной и белой краской, но с этим очень трудно смириться, если твоя главная задача — передать эффекты ясного дня. Любая картина при такой постановке вопроса будет казаться недостаточно яркой и менее контрастной, чем натура. Так, в одном из писем Моне пишет: «вид моих картин пугает меня, настолько они темные»⁴⁶. Поэтому импрессионисты пытались расширить диапазон возможностей красок, в данном случае сознательно располагая рядом объекты дополнительных цветов и контрастные по светлоте (Рис. 5). Но нельзя точно сказать, опирались ли они на научные открытия или на давно применяемый приём⁴⁷. Вторую важную проблему можно

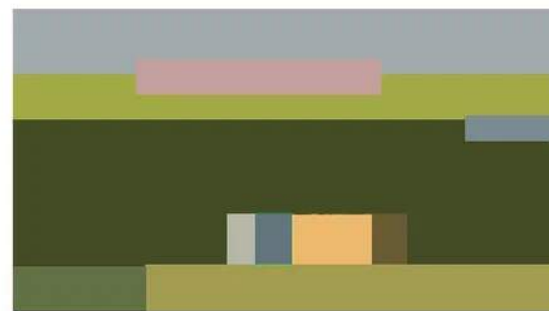
⁴⁵ Elliott E. C. *On the Understanding of Color in Painting.* // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism.* — 1958. — vol. 16, no. 4. — P. 453-470.

⁴⁶ Monet. C. *Monet by himself: paintings, drawings, pastels, letters.* — London: Macdonald Orbis, 1989. — P. 130.

⁴⁷ На протяжении всей истории живописи контрастные сочетания цветов или контрастный фон использовались для выделения центра композиции. Также эффект симультанного контраста использовался для усиления насыщенности цвета. Это соответствует физиологии зрения человека, и такие картины выглядят для нас естественно и легче воспринимаются.



Рис. 5



назвать проблемой «грязных» смесей красок. В природе достаточно часто на одной поверхности присутствуют оттенки, близкие к дополнительным. Это случается, например, когда предмет освещён светом, дополнительным к его собственному.

На освещённой оранжеватым светом поверхности голубого предмета голубой приобретает оранжевый оттенок. Если мы попробуем смешать на палитре цвет освещённой части предмета, прибавив к его предметному цвету оттенок, похожий на цвет освещения, с большой вероятностью мы получим грязь, совершенно не соответствующую натуре, потому что прибавление цвета освещения к предметному происходит по принципу другому, чем смешение пигментов похожих цветов. То же касается голубых теней на жёлтых и оранжевых объектах. Чтобы преодолеть это затруднение, импрессионисты начинают активно использовать отдельный мазок (Рис. 6). При такой технике итоговый цвет воспринимается как более светлый

и при определённых условиях более насыщенный, чем при смешении тех же красок на палитре. Очень скоро этот приём станет основой метода постимпрессионистов и темой бесчисленных статей об «оптическом смешении». Подробнее он будет рассмотрен в связи с идеей «хромолюминоризма». Пока только подчеркнём, что отдельный мазок — традиционный приём в живописи, смешение

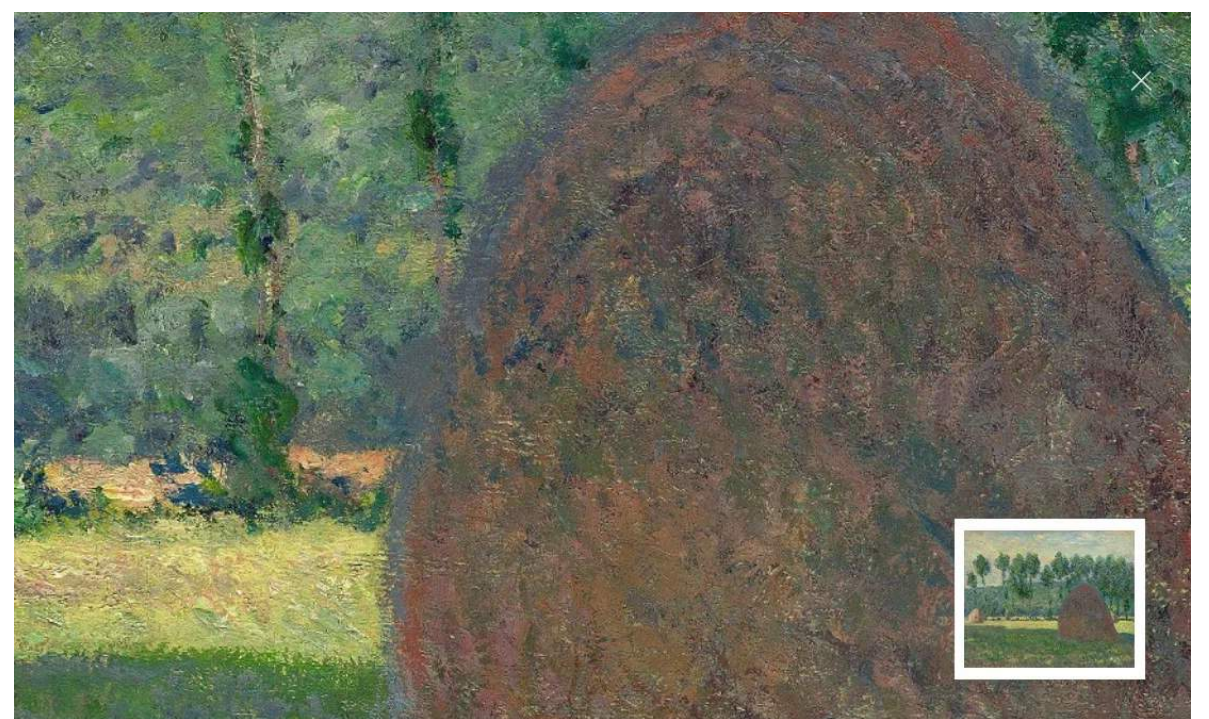


Рис. 6

по тому же принципу активно используется во многих видах декоративно-прикладного искусства, например, в мозаике

или гобеленах. И импрессионисты начали его применять для решения вполне конкретной технической проблемы, а не из теоретических или идейных соображений.

Параллели между наукой и искусством XIX века есть не только в предмете исследования, но и в методе. Серии Клода Моне по внутренней логике подобны научному исследованию: художник выбирает явление, его интересующее (изменение предметного цвета под влиянием освещения) и проводит серию наблюдений с фиксацией результата, при этом минимизируя влияние всех факторов, кроме изучаемого, (в основном это одни и тот же объекты с одним и тем же предметным цветом, наблюдаемые примерно с одной позиции). Конечно, Моне работал так не потому, что хотел сделать свою живопись «научной», а потому что это наиболее эффективный способ познания. Но сама постановка задачи — понять явление посредством живописи и использование искусства в качестве метода познания — крайне органична для века позитивизма и научного энтузиазма.

Возникает вопрос, были ли точки пересечения искусства и науки в 1860 — 1870 гг. или они развивались на одном материале, в одной среде, но мало влияли друг на друга. Однозначного ответа нет, с уверенностью можно сказать только одно — художникам в их борьбе за решение неразрешимых задач (передачу световых эффектов средствами пигмента) была нужна опора⁴⁸. Наука могла её дать, она сделала взаимное влияние цветов и цветные тени научными фактами, которые перестали восприниматься как досужие домыслы чудаков-художников.

Но уже в 1880-х гг. всё изменилось, и влияние науки на живопись стало не только очевидным, но и, как утверждали сами художники, определяющим. Особенно это справедливо в отношении группы художников, последователей Жоржа Пьера Сера (1859 — 1891), практикующих его новый метод, названный автором термином «хромолюминаризм». Об их творчестве речь пойдет в следующей статье.

⁴⁸ Моне пишет про эту борьбу: «Я работаю как раб над б этюдами в день. Есть моменты, когда цвета, которые я должен использовать, меня поражают и пугают, я боюсь, что пишу отвратительно, и, всё-таки, я действительно понимаю это, свет просто ужасает, тем не менее, радость в том, что я могу каждый день возвращаться к тому же эффекту, так что могу продолжать бороться с ним.» 15. Monet. C. Monet by himself: paintings, drawings, pastels, letters. — London: Macdonald Orbis, 1989. — P. 109.

Библіографія:

1. Blanc. C. The grammar of painting and engraving. — Chicago: S. C. Griggs, 1889.
2. Backhaus, W. G., Kliegl, R., & Werner, J. S. Backhaus, Werner GK. Color vision: Perspectives from different disciplines. — Berlin: Walter de Gruyter, 2011.
3. Chevreul M.E. The Principles of Harmony and Contrast of Colours, and Their Applications to the Arts. London: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1855.
4. Chevreul M. E. The laws of contrast of colour: and their application to the arts of painting, decoration of buildings, mosaic work, tapestry and carpet weaving, calico printing, dress, paper staining, printing, military clothing, illumination, landscape, and flower gardening, &c. — London; New York: Routledge, Warne and Routledge, 1861.
5. Elliott E. C. On the Understanding of Color in Painting.// The Journal of Aesthetics and Art Criticism. — 1958. — vol. 16, no. 4 — P. 453–470.
6. Evans R. M. Some Notes on Maxwell's Colour Photograph //The Journal of Photographic Science — 1961. — vol. 9, issue 4. — P. 243-246, DOI: 10.1080/00223638.1961.11736786
7. Fairchild M. D. Color Appearance Models. — New York: John Wiley & Sons, 2013.
8. Hay D.R. The laws of harmonious colouring: adapted to interior decorations, manufactures, and other useful purposes. — London: W.S. Orr; Edinburgh: W. & R. Chambers, 1838.
9. Henry. C. Cercle chromatique: présentant tous les compléments et toutes les harmonies de couleurs avec une introduction sur la théorie générale du contraste, du rythme et de la mesure. — Paris: Chez Charles Verdin, 1888.
10. Homer W. I. Seurat and the science of painting. — Cambridge, Mass: M.I.T. Press, 1978.
11. Janson H. W., Davies P. J. E. Janson's History of Art: The Western Tradition.— L: Prentice Hall, 2011.
12. Kingdom, F. Simultaneous contrast: the legacies of Hering and Helmholtz // Perception. — 1997. — vol. 26, no. 6. — P. 673-677.
13. Kirby J., Stonor K., Roy A. Seurat's Painting Practice: Theory, Development and Technology// National Gallery Technical Bulletin. — 2003. — vol. 24. — P. 4-37
14. Mark D. Fairchild Color Appearance Models. — New York: John Wiley & Sons, 2013.
15. Monet. C. Monet by himself: paintings, drawings, pastels, letters. — London: Macdonald Orbis, 1989.
16. Rewland J. Camille Pissarro Letters To His Son Lucien. — London: Kegan Paul, Trench, Trubner&co, 1943.

17. Rood O.N. Modern chromatics; students' text-book of color, with applications to art and industry. — New York, Van Nostrand Reinhold Co, 1973.
18. Roque G. Chevreul's colour theory and its consequences for artists//Colour and Textiles: From Past to Future. — 2011. — P. 1-26.
19. Roque G. Colour theory: Definition, fields and interrelations.// Journal of the International Colour Association. — vol. 32. — 2023. — P. 4-16.
20. Shevell S.K. The Science of Color. — Oxford: Elsevier, 2003.
21. Боровикова С. М. Цвет в изобразительном искусстве. Теория и практика // Журнал об искусстве «Q». — 2023. — № 2. — С. 7-26.
22. Синьяк П. От Делакруа к неоимпрессионизму. — М: Юрайт, 2023. — С. 49.

Список иллюстраций:

Рис. 1. Схема гармоничных цветов, основанная на аналогии с музыкальной гармонией из книги Hay D. R. The laws of harmonious colouring: adapted to interior decorations, manufactures, and other useful purposes. — London: W.S. Orr; Edinburgh: W. & R. Chambers, 1838. — P. 27.

Рис. 2. Цветовой круг М. Э. Шевреля с делением по цветовому тону и светлоте и с обозначением цифрами для удобства именованя цвета из книги Chevreul M. E. The laws of contrast of colour: and their application to the arts of painting, decoration of buildings, mosaic work, tapestry and carpet weaving, calico printing, dress, paper staining, printing, military clothing, illumination, landscape, and flower gardening, &c. — London; New York: Routledge, Warne and Routledge, 1861. — P. 73.

Рис. 3. Иллюстрация эффекта оптического смешения из книги Шевреля.

Рис. 4. Страница из записной книжки Делакруа со схемой цветового треугольника и записью о «нейтрализации» цвета добавлением в него дополнительных и нежелательности использования чёрного для этих целей.

Рис. 5. Колористическая схема картины К. Моне «Сирень на солнце» 1872 — 1873, где автор для выделения центра композиции использует симультанный контраст. Фигуры одеты так, что голубоватые и жёлто-оранжевые тона граничат и усиливают друг друга, позволяя художнику использовать естественные не слишком «кричащие» цвета и, в то же время, создать акцент, привлекающий взгляд зрителя насыщенностью оттенков.

Рис. 6. Фрагмент картины «Сток сена около Живерни» 1884 — 1889. К. Моне, где, чтобы изобразить голубую тень на оранжеватом стоге и сохранить при этом и чистоту красок и предметный цвет, художник использует отдельный мазок.

УДК 7.038.6

Сведения об авторе.

Задесенец Екатерина Витальевна.

Бакалавр истории искусств, МГУ имени М. В. Ломоносова (2023).

✉ 2099kate@mail.ru

Zadesenets Ekaterina Vitalievna.

Bachelor of History of Art, Lomonosov Moscow State University (2023).

✉ 2099kate@mail.ru

Принцип цитирования в советской живописи 1970 – 1980-х гг. и проблема постмодернизма.

Аннотация:

Статья посвящена цитированию в эпоху постмодернизма. Принцип цитирования в советской живописи 1970 – 1980-х гг. в данной статье раскрывается на примере живописных произведений Ольги Булгаковой, Татьяны Назаренко, Елены Романовой и Татьяны Фёдоровой, представительниц официального искусства, связанных с левым МОСХом. Статья выявляет основными источниками вдохновения советских художниц образцы как западноевропейского, так и отечественного искусства. Цитирование колеблется от простого заимствования техники старых мастеров до сложного личностного переживания через объект мирового искусства. Советские художники эпохи постмодернизма неустанно вступают в диалог времён, соединяя классические шедевры с образами массовой культуры.

Ключевые слова:

Русское искусство, 20 век, советская живопись, постмодернизм, принцип цитирования, Ольга Булгакова, Татьяна Назаренко, Елена Романова, Татьяна Фёдорова.

The principle of citation in Soviet painting in the 1970s – 1980s and the problem of postmodernism.

Abstract:

The article is devoted to such a phenomenon of the postmodernism as quotation. The principle of citation in Soviet painting of the 1970s – 1980s. in this article is mainly revealed through the examples of female painters Olga Bulgakova, Tatyana Nazarenko, Elena Romanova and Tatyana Fedorova, representatives of official art who are associated with the left Moscow Union of Artists. The article reveals the main sources of inspiration for Soviet artists, which become examples of both Western European and Russian art. Citation ranges from a simple borrowing of the technique of the old masters to a complex personal experience through an object of world art. Postmodern soviet artists tirelessly enter into the dialogue of times, combining classical masterpieces with images of mass culture in their works.

Keywords:

Russian art, 20th century, Soviet painting, postmodernism, citation principle, Olga Bulgakova, Tatiana Nazarenko, Elena Romanova, Tatiana Fedorova.

Задесенец Екатерина

Принцип цитирования в советской живописи 1970 – 1980-х гг. и проблема постмодернизма

Культуру конца 1960-х — конца 1990-х гг. принято считать культурой постмодерна. Это время игры, цитирования, компиляции. Постмодернизм обращается к культурному наследию прошлого как к объекту игрового освоения, ироничного цитирования и ситуационного переосмысления, к источнику стилизации и эклектичного комбинирования его форм. Размышляя о культурной ситуации конца XX века, С. С. Аверинцев отмечал: «Мы живем в такие времена, когда, <...> все слова уже сказаны»¹. Поколению 1970 — 1980-х гг. свойственен интерес к культурному наследию и рост интеллектуального содержания². Утопая в многообразии исторических эпох, художники были свободны в выборе источников вдохновения, о чём в интервью для The Blueprint упоминает Кирилл Светляков: «У художников не было одного авторитета, и они отправлялись в путешествие по разным историческим эпохам. Они оказались полностью свободными в выборе и определении ориентиров, и диапазон используемых образов стал очень широким, например, кто-то опирался на эпоху Ренессанса, кто-то на техники иконописи. <...> Практически каждый художник того времени видел себя вписанным в историю мирового искусства»³.

Реминисценции, перефразирование известных картин и прямое цитирование стали характерными свойствами

¹ Аверинцев С.С. Попытки объяснить. Беседы о культуре. URL: [источник](#) (дата обращения: 11.09.2023).

² Морозов А. И. Поколения молодых: Живопись сов. художников 1960-х — 1980-х гг. — М.: Сов. художник, 1989. — С. 94.

³ Ненавсегда. 1968–1985. // The Blueprint. URL: [источник](#) (дата обращения: 11.09.2023).

постмодернизма в живописи. Наглядными доказательствами вышесказанного могут стать произведения Д. Д. Жилинского. К примеру, в полотне «Альтист» (1972, ГТГ) прямо процитирована картина Сандро Боттичелли «Мистическое распятие» (ок. 1500, Музей Фогга), а «Воскресный день» (1973, ГТГ), хотя и не наблюдает прямого цитирования, явно апеллирует к произведению С. Боттичелли «Весна» (1482, Уффици). Это считается в технике его исполнения: графическое начало, которое проступает в уплощении объёмов, безвоздушности пространства и, конечно, в растениях, написанных с ботанической достоверностью. «Воскресный день» близок полотну итальянского живописца и по композиционному строю: основные фигуры выделены полукругом, а центральная ось подчёркнута при помощи фигуры девочки в терракотовом костюме, стоящей в центре спиной к зрителю. Триптих Д. Жилинского «1937 год» (1987, ГТГ) посвящён семейной трагедии из биографии художника — аресту отца. На первый взгляд, центральное полотно триптиха производит впечатление документального изображения. Рама была дополнена надписью «Посвящаю без вины погибшим в годы репрессий и беззакония» и вмонтированной копией справки о посмертной реабилитации отца⁴. Однако сама фигура отца в белых одеждах, вертикально возвышающаяся в центре, вызывает в зрителе образы из христианской иконографии, отсылая к Воскресению Христову и, таким образом, дополняя идею мученичества и жертвенности, которая является ключевой в данном произведении. Вдохновением при создании боковых композиций триптиха послужили нидерландские цветочные натюрморты XVII века. Подобных реминисценций в творчестве советских художников 1970-х — 1980-х гг. достаточно много. Обращаясь к произведениям художника-монументалиста О. П. Филатчева, можно проследить множество воспоминаний из искусства эпохи Возрождения.

⁴ Дмитрий Жилинский. Близкий круг // *The Tretyakov gallery magazine*. — № #2 2017 (55). URL: [источник](#) (дата обращения: 11.09.2023).

В «Студентах» (1975, Институт нефти и газа им. И.М. Губкина) видится «Обручение Марии» Пьетро Перуджино (ок. 1503, Музей изобразительных искусств, Кан), водители (О. Филатчев, БАМ Водители «Магирусов», 1980, ГТГ) становятся философами с картины Джорджоне (Джорджоне, «Три философа», ок. 1505-1509, Музей истории искусств, Вена), автопортреты (О. Филатчев, Автопортрет, 1975) пишутся в духе итальянского кватроченто, а в «Созерцании» (1977, научный корпус Никитского ботанического сада, Ялта) прорастают скалы Мантеньи. Стоит отметить, что в 1970-е гг. на художественную сцену очень активно выходят такие художницы, как Татьяна Назаренко, Ольга Булгакова, Елена Романова, Татьяна Фёдорова.

Они стремились создать на картине индивидуальный мир, тем самым цитата часто наделялась символическим звучанием. Данный тезис можно раскрыть на примере картины Елены Романовой «Светлый день в мастерской» (1974, ГРМ) (Рис. 1).

Елена Романова вдохновлялась многими авторами как прошлого, так и современниками. Но главными ориентирами её творчества были Сандро Боттичелли и Борис Кустодиев, о чём она сама говорила: «Боттичелли, Кустодиев — я не просто к ним пришла, это вошло буквально в кровь»⁵.

Уплощённое пространство, отсутствие теней и живопись, близкую к графике, можно отнести к влиянию С. Боттичелли. Интерес к традиционным ремёслам и промыслам связывает Е. Романову с Б. Кустодиевым⁶. Так, в «Светлом дне

в мастерской» павлопосадская шаль, накинутая на плечи художницы, отсылает к кустодиевским купчихам, а воспоминанием о Боттичелли становится репродукция полотна «Рождение Венеры» (1482-1486, Уффици). В данном случае прямая цитата наделяется символическим звучанием, поскольку позволяет не только проследить связь Е. Романовой с Боттичелли, но также и сравнить



Рис. 1

⁵ Цит. по: Шишунова М. С. Образ мастерской художника в живописи 1970–1980-х годов: маг. дис. — М., 2020. — С. 56.

⁶ Там же. — С. 55-59.

Венеру с самой Еленой. «Рождение Венеры» словно становится символом рождения Елены Романовой в качестве творца⁷.

Второй цитатой в «Светлом дне...» становится портрет Елизаветы Петровны Черевинной кисти Григория Островского, мастера, портреты которого стали наиболее частыми объектами прямого цитирования в творчестве художниц 1970 — 1980-х гг. Заметный интерес к творчеству провинциального художника второй половины XVIII века очевиден, что станет более наглядным в дальнейшем ходе статьи, но чем же он мог быть вызван? Такой всплеск интереса к Г. С. Островскому мог быть обусловлен тем, что именно в 1970-е гг. произошло открытие серии его портретов. На выставке «Солигаличские находки», организованной С. В. Ямщиковым в 1973 г. в Москве, были представлены обнаруженные В. Я. Игнатьевым в фондах Солигаличского музея Костромской области уникальные полотна кисти никому тогда не известного усадебного художника Григория Островского⁸. Поэтому вовсе не случайным оказывается возникший в портрете Савелия Ямщикова с дочерью Марфой кисти все той же художницы образ Анны Лермонтовой (Портрет А. С. Лермонтовой, 1776 г., Солигаличский краеведческий музей им. Г. И. Невельского). Так складывается портрет реставратора с двумя важнейшими творениями его жизни. Цитаты из Григория Островского встречаются также в картине Татьяны Назаренко «Московский вечер» (1978, ГТГ) (Рис. 2). Один из портретов представлен в виде призрачного образа из прошлого, которому Т. Назаренко специально дописывает руки. Призрак, сошедший с полотна мастера провинциального портрета, оказывается в кругу современников художницы. При помощи этого приёма она вписывает себя и своих друзей в романтический антураж прошлых веков. Внизу представлены фолианты, старые фотографии конца XIX — начала XX века, письма, репродукции портретов

⁷ Цит. по: Шишунова М. С. Образ мастерской художника в живописи 1970–1980-х годов: маг. дис. — М., 2020. — С. 57.

⁸ Искусство русской провинции // *The Tretyakov gallery magazine*. — №1, 2009 (22). URL: [источник](#) (дата обращения: 11.09.2023).

XVIII–XIX вв., один из которых вновь принадлежит Г. Островскому, в чём также отражается память о прошлом и желание связать себя с ним. Подобный сбор различных документов, фотографий, страниц из книг, гравюр, которые интерпретируются как знаки эпохи, свойственен натюрмортам-обманкам Николая Смирнова, которые полностью копируют принцип натюрмортов Г. Н. Теплова, мастера XVIII столетия.

Подобно Николаю Смирнову Татьяна Назаренко также обращается к натюрмортам-обманкам в духе XVIII века с целью создания «портрета» эпохи. Так, в диптихе «Пугачёв» (1980, ГТГ) правая часть решена как композиция в духе натюрморта-обманки, где собраны исторические книги того времени, гравюры со сценами казней, многочисленные портреты XVIII века, среди которых портрет Емельяна Пугачёва, под которым просвечивается изображение Екатерины II (середина — вторая половина XIX века поверх портрета XVIII в. Екатерины II, ГИМ). Данный портрет отражает излюбленный приём Татьяны Назаренко, виденный нами ранее в «Московском вечере», с несколькими уровнями реальности, когда сквозь одно просвечивает нечто другое. Мимо Григория Островского не проходит также и Ольга Булгакова. В картине «Молодые художники» (1975, ГТГ) (Рис. 3) цитата из Г. С. Островского (Портрет И. Г. Черевина, середина 1770-х, Солигаличский краеведческий музей им. Г. И. Невельского) заключена в отражении зеркала, которое художница держит в руках. Подобно фигурам на полотнах провинциального мастера, О. Булгакова несколько уплощает тела, скрывая реальные формы под одеждой, что в равной степени может быть связано с влиянием древнерусской религиозной живописи⁹. Помимо обращения к провинциальному



Рис. 2



Рис. 3

портрету второй половины XVIII столетия, «Молодые художники» вмещают обширный комплекс прямых цитат и обращений к наследию прошлого. Так, Ольга Булгакова в постановке собственной фигуры прибегает к искусству Древнего Египта и одновременно к творчеству П. Гогена. Не стоит забывать и о зеркале, мотиве, который имеет давнюю традицию в истории мирового искусства. К нему О. Булгакова обращается неоднократно. В «Натюрморте с шаром» (1977, Музей современного искусства, София, Болгария) художница использует форму искажённого зеркала, которое в первую очередь вызывает воспоминания о «Портрете четы Арнольфини» Яна ван Эйка (1434, Лондонская национальная галерея). Можно также вспомнить полотна «Меняла с женой» (1514) Квентина Массейса или «Автопортрет в выпуклом зеркале» (1524) Франческо Пармиджанино. Интересно, что во всех упомянутых примерах западноевропейского искусства XV–XVI столетий, как и в натюрморте О. Булгаковой, в выпуклых зеркалах всегда отражается окно с правой стороны. Ещё одна цитата в «Молодых художниках» — «Саломея» Лукаса Кранаха Старшего (1530, Музей изобразительных искусств, Будапешт), а город за окном словно написан под вдохновением от картины Марка Шагала «Над городом» (1918, ГТГ). В этом отношении полотно О. Булгаковой согласуется с произведением Татьяны Назаренко «Мастерская. Триптих» (1983, ГТГ) (Рис. 4), где среди множества цитат центральной части выступают произведения именно этих двух мастеров, а именно «Сибилла Клевская» (1526) Лукаса Кранаха Старшего и «День рождения» (1915) Марка Шагала. Триптих Назаренко отличается не меньшим количеством образов из мирового искусства, которыми художница не ограничивается, вплетая в полотно цитату из собственного произведения. Гости мастерской оказываются не реальными людьми, а героями живописного произведения «Карнавал» (1979, Hans d'Orville

⁹ В этом отношении можно обратиться к полотну О. Булгаковой «Семья. Мои современники» (1981, Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО»), где в образе художницы с дочерью на руках угадывается иконография Богородицы с Младенцем Христом.

collection, Нью-Йорк, США), которое вдохновлено голландской жанровой живописью XVII в.

Влияние парадных портретов Лукаса Кранаха Старшего можно усмотреть в работе «У зеркала» Т. Фёдоровой (1987, ГТГ) (Рис. 5). Однако его имя вовсе не является исключительным среди мастеров северного возрождения, которыми вдохновлялись художницы 1970–1980-х гг. Так, Татьяна Назаренко цитирует Яна ван Эйка и Герарда Давида. В картине «Цветы» (1979, ГТГ) художница полностью видоизменяет мужской образ, что демонстрирует свободное обращение с изначальным объектом цитирования (Ян ван Эйк, Портрет четы Арнольфини, 1434) во имя передачи важных для художницы смыслов. Можно предположить, что видоизменённый образ — изображение её современника, партнёра или мужа, исходя из живописного полотна, выбранного в качестве репродукции. О свободном и личном обращении с искусством прошлого свидетельствует и полотно «Цветы в мастерской» (1971—1972, ГТГ) (Рис. 6), где изображены фрагмент со Св. Варварой полотна Герарда Давида «Дева среди дев», портрет ребенка и эскиз матери с младенцем на руках, что позволяет связать замысел произведения с темой материнства, столь актуальной для художницы в начале 1970-х гг. в связи с рождением сына¹⁰. Не углубляясь в попытки выяснить причины заимствования именно облика Св. Варвары, сам факт обращения к объектам мировой живописи даёт основания предполагать, что столь важная трансформация в биографии художницы не обходится без проживания эмоций именно через сравнение с образами мирового искусства.



Рис. 4



Рис. 5

¹⁰ Шишунова М. С. Образ мастерской художника в живописи 1970–1980-х годов: маг. дис. М., 2020. — С. 28.

Обращение к северным мастерам XVII века есть и в картине Т. Фёдоровой «Гости в мастерской художника». При построении портрета художница пользуется композиционной схемой парадного группового голландского портрета XVII столетия (Герbrand ван ден Экхаут, Групповой портрет членов правления гильдии бондарей и сборщиков винных налогов, 1673)¹¹. На стену Татьяна Фёдорова помещает многочисленные репродукции, к примеру «Венеру и Марса» Боттичелли, собственную картину «Вечер в Петергофе», постер, посвящённый выставке скульптора Франческо Мессины, обложку польского журнала «Ekran» о кинематографе, чёрно-белые фотографии¹². Таким образом, художница представляет себя и современников как людей начитанных и интеллигентных, явно осведомлённых об истории мирового искусства. В полотне «Гости в мастерской художника» Фёдорова демонстрирует весь опыт прошлого, собранный из осколков творчества великих мастеров. Подобным образом поступает и Елена Романова в «Автопортрете перед зеркалом», в котором отражается весь опыт мирового искусства, включая и авангард. Здесь и культовая работа высокого возрождения «Афинская школа» Рафаэля, и «Св. Себастьян» Тициана, и Богоматерь Владимирская. Е. Романова запечатлевает себя именно в момент написания картины, вместо которой зритель видит объекты вдохновения художника, которые, предположительно, синтезируются в том полотне, которое она пишет.

«Зеркало», как широко распространённый в мировом искусстве мотив, приобретает особое звучание в эпоху постмодернизма. Оно становится ключевым в кинофильме «Шкаф», представленном в виде кинофрагментов на выставке «Ненавсегда. 1968–1985»¹³. Зеркало из автопортрета Романовой словно то же самое, что висит на шкафу в короткометражке А. Хржановского. Подобно



Рис. 6

¹¹ Шишунова М. С. Образ мастерской художника в живописи 1970–1980-х годов: маг. дис. — М., 2020. — С. 64.

¹² Там же. — С. 63.

¹³ Ненавсегда. 1968–1985. // The Blueprint. URL: источник (дата обращения: 11.09.2023).

тому, как в зеркале Романовой заключён весь мир искусства, в зеркале шкафа заключён весь мир главного героя анимационного фильма, который, в свою очередь, не обошелся без цитаты. В данном случае объектом цитирования стало полотно Рене Магритта «Репродуцирование запрещено» (1937 г.).

Яркой чертой постмодернизма является соединение образов классического искусства с объектами массовой культуры. Подобным приёмом пользуется О. Булгакова в «Молодых художниках», где при всём изобилии цитат из мировой живописи вдруг на переднем плане возникает виниловая пластинка «Популярные певцы». Куда более режущей глаз оказывается «Танец» (Рис. 7) Т. Назаренко, работа, которая представляет сочетание цитат из Яна ван Эйка, Григория Островского и танца в стиле группы ABBA. В итоге можно сделать вывод, что художники поколения 1970 — 1980-х гг. активно цитируют произведения мирового и отечественного искусства, подчас обращаясь к одним и тем же. При этом эти обращения в зависимости от автора были различны. Если для Татьяны Фёдоровой была важна сама красота старого искусства, и художница увлекалась секретами мастерства, то Татьяна Назаренко



Рис. 7

вкладывала накопленные прошлым уроки в основу собственных размышлений о человеке сегодняшнем¹⁴. Зачастую цитата становилась ключом к раскрытию всего замысла полотна, что демонстрирует творчество Елены Романовой, или становилась лишь средством в желании творца показать себя художником начитанным и образованным, символично поставить себя в один ряд с мировыми художниками, связать своё искусство с достижениями искусства прошлого. Художницы окружают себя десятками картин, репродукций, фотографий, гравюр и плакатов, стремясь увидеть себя во всём богатом наследии прошлого.

¹⁴ Морозов А. И. Поколения молодых: Живопись сов. художников 1960-х -1980-х гг. — М.: Сов. художник, 1989. — С. 172.

Представленные выше полотна безусловно обладают такими чертами постмодернизма, как прямое цитирование и перефразирование известных полотен, смешение массового и элитарного через соединение в одном произведении образов классических шедевров с образами массовой культуры, смешение художественных языков разных эпох и стилей.

Феномен «двухслойности наложений проступающих изображений»¹⁵, свойственный произведениям Татьяны Назаренко, также связывает её с философией и культурой мирового постмодернизма. Это феномен диалога времён, по поводу которого Кирилл Светляков отмечал: «семидесятники живут в расширенном времени, в котором современность погружается в гораздо больший исторический континуум. Это есть и в фильмах Тарковского. Это есть у художников, у кинематографистов, у писателей. Надо сказать, что это вязкое, протяжённое время, безусловно, отражает состояние эпохи застоя. Это не то чтобы остановившееся время, это расширенное историческое время»¹⁶.

¹⁵ Амазонки левого МОСХа. От авангарда до современности. URL: источник (дата обращения: 11.09.2023).

¹⁶ Амазонки левого МОСХа. От авангарда до современности. URL: источник (дата обращения: 11.09.2023).

Библиография:

1. Аверинцев С. С. Попытки объясниться. Беседы о культуре. URL: [источник](#) (дата обращения: 11.09.2023).
2. Амазонки левого МОСХа. От авангарда до современности. URL: [источник](#) (дата обращения: 11.09.2023).
3. Дмитрий Жилинский. Ближний круг // The Tretyakov gallery magazine. — №2. — 2017 (55). URL: [источник](#) (дата обращения: 11.09.2023).
4. Искусство русской провинции // The Tretyakov gallery magazine. — №1. — 2009 (22). URL: [источник](#) (дата обращения: 11.09.2023).
5. Морозов А. И. Поколения молодых: Живопись сов. художников 1960-х – 1980-х гг. — М.: Сов. художник, 1989. — 252 с.
6. Ненавсегда. 1968–1985. // The Blueprint. URL: [источник](#) (дата обращения: 11.09.2023).
7. Постмодернизм // Большая российская энциклопедия. — 2022. URL: [источник](#) (дата обращения: 11.09.2023).
8. Флорковская А. К. Малая Грузинская, 28. Живописная секция московского объединенного комитета художников-графиков. 1976–1988. — М.: Памятники исторической мысли, 2009. — 252 с.
9. Флорковская А. К. Официальная и неофициальная версии искусства позднесоветского времени: живописцы поколения семидесятников // Cyberleninka. URL: [источник](#) (дата обращения: 11.09.2023).
10. Шишунова М. С. Образ мастерской художника в живописи 1970 –1980-х годов: маг. дис. — М., 2020. — 96 с.
11. Это странное время — застой. «Ненавсегда» в Третьяковке // The art newspaper Russia. — 2020. — №83. URL: [источник](#) (дата обращения: 11.09.2023).

Список иллюстраций:

Рис. 1. «Светлый день в мастерской». Романова Е. Б. 1974 г. Холст, масло.

Государственный Русский музей. Источник: Я.Дзен

Рис. 2. «Московский вечер». Назаренко Т. Г. 1978 г. Холст, масло. Государственная

Третьяковская галерея. Источник: Живопись Татьяны Назаренко

Рис. 3. «Молодые художники». Булгакова О. В. 1976 г. Холст, масло. Государственная

Третьяковская галерея. Источник: Государственная Третьяковская галерея

Рис. 4. «Мастерская. Триптих» (центральная часть). Назаренко Т. Г. 1983 г. Холст,

масло. Государственная Третьяковская галерея. Источник: Живопись Татьяны

Назаренко

Рис. 5. «У зеркала». Федорова Т. С. 1987 г. Холст, масло. Государственная

Третьяковская галерея. Источник: Soviet Art

Рис. 6. «Цветы в мастерской». Назаренко Т. Г. 1971-1972 г. Холст, масло.

Государственная Третьяковская галерея. Источник: Государственная Третьяковская

галерея

Рис. 7. «Танец». Назаренко Т. Г. 1980 г. Источник: Живопись Татьяны Назаренко

УДК 769.1

Сведения об авторе.

Марченко Ольга Руслановна.

Искусствовед, журналист. Исторический факультет МГУ имени М. В. Ломоносова, Факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова.

✉ olgamarchenko.art@yandex.ru

Marchenko Olga Ruslanovna.

Art historian, journalist. Faculty of History, Lomonosov Moscow State University. Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University.

✉ olgamarchenko.art@yandex.ru

Обзор выставки «Книга художника» Натальи Золотовой в Государственном институте искусствознания.

Review of the exhibition «The Book of the Artist» by Natalia Zolotova at the State Institute of Art Studies.

Марченко Ольга

Обзор выставки «Книга художника» Натальи Золотовой в Государственном институте искусствознания

Ее сердце не сгорело в огне; оно и в воде не утонуло.

<...> Она жива. Она повсюду.

Б. Шоу. Святая Иоанна

Согласно красивой грустной сказке, которую в давние-давние времена сочинили французы в память о своей героине, сердце сожжённой на костре Жанны Д'Арк уцелело в языках пламени. Верить или не верить в неопалимое свидетельство святости Орлеанской Девы — выбор, можно сказать, философский, выходящий за рамки легенд и говорящий о нас самих больше, чем могло бы показаться. Выбирая между двумя противоположными ипостасями, прагматика и романтика, Наталья Золотова — безусловно, художник романтического склада. Её последняя выставка «Книга художника» в Государственном институте искусствознания позволяет увидеть именно приверженность к романтическому восприятию мира через художественную интерпретацию истории об отважной, выбранной божественным провидением девочке с цветочками в волосах, образ которой за сотни лет породил множество непохожих одна на другую интерпретаций в мировом искусстве.

Десять долгих лет Наталья Золотова создавала серию продольных гравюр, состоящую из двенадцати листов и обложки. Ксилографии

составляют книгу-календарь, вдохновлённую образом Жанны Д'Арк и его осмыслением в знаменитой пьесе Бернарда Шоу «Святая Иоанна» 1923 года. Эта нежная, трепетная и живая серия создавалась с огромной любовью, без спешки и сомнений в правильности выбранной темы, без стремления подражать уже существующему материалу, необходимости следовать точности и максимальной достоверности. Хотя, что касается последнего, то «достоверность» в особом понимании сохраняется во всех листах и отчетливо ощущается в простых изображениях, лишённых какой бы то ни было перегруженности. Заметим, что этот принцип всегда остается одним из ключевых в авангардном, тяготеющем к упрощению стиле Натальи Золотовой.

Чтобы понять, что именно подразумевается под «особой достоверностью», необходимо не просто представить в соответствии с сохранившимися источниками подробности антуража XV века за неимением возможности перенестись в те далёкие времена, но почувствовать и ёмко передать атмосферу вполне реальных мест, где разворачивались события недолгой жизни крестьянской девочки Жанны Д'Арк. Для этого художница отправилась в путешествие по Франции, где наибольший интерес для неё представляли Домреми, Шинон и Руан, ведь именно там можно увидеть высокие платаны и цветочные лужайки, сохранившие свой первозданный облик спустя более пяти веков после сожжения героини. А ещё в этих краях так легко представляется вид из окна в простой крестьянской обители и посмотреть на мир глазами Жанны.

Работая не по заказу издательства, а «для себя», художница не ограничивала себя временными рамками, тщательно обдумывала полулегендарный сюжет, делала многочисленные натурные наброски, чтобы ухватить ту самую «достоверность» жизни, которая улавливается не только в атмосфере французской среды, но и в динамике движений (это особенно чувствуется в изображении Жанны в роли всадницы). По признанию художницы, она могла бы работать над серией бесконечно, а мысль о финале вызывала на глазах слезы. Тем не менее, любому произведению всегда требуется логическая завершённость

в буквальном и метафорическом смысле. Таким образом, в замысле Натальи появились некие «ограничения», определившие смысловую и формальную законченность серии. Во-первых, количество листов продиктовано идеей оформить гравюры в виде календаря, ограниченного двенадцатью месяцами с латинскими названиями (Рис. 1). Начертания цифр-дней подобны тем, что встречаются в breviариях — рукописных церковных календарях времён Жанны Д'Арк. Однако Наталья Золотова не просто изобразила календарную сетку, но и персонифицировала каждый из двенадцати месяцев, которые связаны с различными сельскохозяйственными работами и напоминают витражи Брюссельского собора. Во-вторых, здесь появляются знаки зодиака, распространённые в XV веке — ещё одна прямая отсылка к эпохе. В совокупности изображения представляют собой превосходно выверенное, лаконичное и одновременно затейливое сочетание, которое сохраняет общее впечатление свободного и живого обращения с историческим материалом. Кстати, ещё одна «вольность» — предпочтение белой линии в работе над гравюрами, что не характерно для приверженцев школы Владимира Фаворского, теория которого распространена в стенах Полиграфического института, где училась Наталья Золотова. Сама художница объясняет такой выбор желанием проявить творческую свободу, а также необходимостью уйти от возможной стилизации, которая была бы неизбежна в случае доминирования чёрного штриха.

Остаётся рассмотреть центральный образ, который уравнивает перечисленные выше элементы — Рис. 1
 месяцы, числа и знаки зодиака. Именно вокруг образа Жанны, хорошо знакомого и неизменно волнующего, а также хронологической цепочки событий её бытия выстраивается целостная концепция гравюр. Серия Натальи Золотовой имеет два источника — кинематографический и литературный (именно в таком порядке). Интерес к истории Жанны Д'Арк возник



у художницы после просмотра фильма «Начало», снятого Глебом Панфиловым в 1970 году. Именно эта советская экранизация, где действие частично перенесено в современные реалии, признана одной из лучших кино-интерпретаций истории наряду с немым шедевром Карла Теодора Дрейера «Страсти Жанны Д'Арк» 1928 года. Так, главным кино-прообразом для Натальи Золотовой стала не хрестоматийная Мария Фальконетти с прозрачными глазами или зарубежные киногероини (к сюжету обращались такие крупные режиссеры, как Виктор Флеминг, Робер Брессон, Жак Риветт, а также превративший историю в блокбастер Люк Бессон или Аньес Варда, снявшая в образе Жанны модель Джейн Биркин), а именно русская актриса Инна Чурикова, исполнившая главную роль в фильме «Начало».

Интерес, пробуждённый этой экранизацией, долго не угасал, поэтому художница обратилась к литературным источникам. Вероятно, литературный материал по теме ещё более разнообразен, чем кинематографический. Например, о судьбе Жанны писали Шекспир, Вольтер, Анатоль Франс, Марк Твен и многие другие выдающиеся авторы. Писатель же, который более других привлек внимание Натальи — ирландский драматург Бернард Шоу. Его пьеса «Святая Иоанна» стала тем самым импульсом, который был просто необходим художнице, уже долгое время очарованной образом Жанны Д'Арк. Однако речь не шла о желании проиллюстрировать литературное произведение. Интерпретация Шоу, трепетная и лишённая привычного для него ироничного остроумия, оказалась очень близкой видению художницы. Совпало и «чувство времени» — развитие действия в пьесе Шоу предельно замедленно, и даже возникает ощущение, что время и вовсе остановилось.

В этом безвременьи вырисовывается образ Жанны — воплощённой юности и невинности. Увидеть её без героического пафоса, не в латах и во всеоружии, не с горящим фанатичным блеском в глазах, не окрыленную идеей подвига или в минуту мистического озарения, а, подобно нам, стоящую под синим небом, хрупкую, нежную, наивную, очень настоящую — вот к чему стремилась художница. А потому парадоксальную важность приобретают

цветочки в венке девочки — они напоминают о полях, которые и сегодня остаются все той же частью идиллического пейзажа, на фоне которого была взращена будущая Святая. Деталь из жизни нынешней и прошедшей говорит и о крайне внимательном взгляде Натальи, которая с большим мастерством выбирает самое ценное и являет зрителю эту ценную простоту или простую ценность. После пройденного пути длинной в целое десятилетие верит ли художница в сказку о неопалимом сердце? Верит ли в божественное провидение, сподвигшее Жанну на свершение героических деяний? Определенно, эта история давно перестала быть для Натальи Золотовой просто набором сухих исторических фактов, но также утратила печальную привлекательность красивой сказки. Поскольку простота кроется в однозначности и ясности мысли, едва ли двойственность полумифа, полуреальности устроит её. Тогда что же остается в конечном итоге, когда последняя двенадцатая гравюра завершена? Остается горечь расставания с чем-то очень близким, волнующим, трепетным и настоящим. Остается чувство, будто бы чья-то жизнь ускользает, подходит к закономерному финалу. В конце концов, жизнь Жанны и, в целом, жизнь человеческая под звездами очень походит на книгу-календарь, ограниченную начертанными месяцами и днями (Рис. 2).



Рис. 2

Список иллюстраций:

Рис. 1. Наталья Золотова. Август, 2022 г. Гравюра на дереве. Фото предоставлено автором.

Рис. 2. Наталья Золотова. Март, 2022 г. Гравюра на дереве. Фото предоставлено автором.

УДК 7.041.5

Сведения об авторе.

Окрошидзе Лия Гурамиевна.

Искусствовед, исследователь. Исторический факультет МГУ имени М. В. Ломоносова, Главный редактор Журнала об искусстве «Q».

✉ lia@qartgallery.ru

Okroshidze Liya Guramievna.

Art historian, researcher. Faculty of History, Lomonosov Moscow State University, Editor-in-chief of The Art magazine «Q».

✉ lia@qartgallery.ru

Помни меня. Рецензия.

Remember Me. Review.

Окрошидзе Лия

Помни меня¹. Рецензия

Выставка «Помни меня» (Рейксмузеум, Амстердам, 1 октября 2021 г. — 16 января 2022 г.) стала одной из крупнейших за последнее время, посвящённых портретной живописи от позднего средневековья до XV–XVI вв. Выставка и её каталог позиционируют это время как золотой век портретного жанра, так как в этот период по всей Европе портрет процветал во всех его формах и видах.

Символично, что такая выставка проходила именно в Амстердаме, так как исторически Нидерланды были одной из главных европейских колыбелей портретной живописи, и искусство этого региона подарило миру колоссальное количество подобных произведений.

Каталог является скорее теоретической публикацией со стороны его авторов и исследователей, но включает и обширные результаты технического анализа. Как и сама выставка, разделённая на тематические залы, книга разделена на девять доступных и информативных тематических глав.

Картины, скульптуры, рисунки и гравюры, представленные на выставке, отражают то же желание, которое было присуще всем людям, изображённым на более чем 100 портретах: то есть желание остаться в памяти. Память является чрезвычайно важным предметом истории, и увековечение памяти всегда было неотъемлемой частью человечества. В XV–XVI вв. роль личности возросла среди городской знати и правящих классов до такой степени, что увековечение памяти о человеке, о себе и о своём

¹ *Remember Me / van Dijk S., Ubl M., Lammertse F. Amsterdam: Rijksmuseum, 2021.*

возлюбленном стало отличительной чертой этой эпохи.

Организаторы выставки точно выделили степени и вариации этого «я», а также его проявления. Введение книги погружает читателя в основные темы, особенности и общий смысл выставки, а также исследует семантику понятия «портрет».

Первая глава «Молись за меня» посвящена портретам донаторов и благочестивых людей с подробным описанием произведений.

Читатель найдёт малоизвестные изображения анонимных и неизвестных художников, а также произведения Ганса Мемлинга (1430–1494 гг.), представляющие собой вершину портретной живописи своего времени. Говоря о развитии портрета вне религиозной сферы, часто ошибочно полагают, что только в светском искусстве портрет или протопортрет мог найти возможность для развития. Религия не всегда была ограничивающим фактором в развитии портретной живописи, поскольку она также сделала возможным появление портрета донатора. Несмотря на сдержанность интереса к внешнему образу личности, христианство дало новое её понимание через индивидуальное спасение: каждый человек несёт ответственность за свои действия и мысли. Возникшее внимание к индивидуальному благочестию привело к появлению простых портретов, а затем и более детальных портретов жертвователей. Желание прослыть благочестивым человеком было одним из главных факторов, стимулировавших развитие портрета в период XV–XVI вв.

Помимо классических донаторских изображений в первую главу включены изображения святых. Зачастую они изначально были светскими, но с течением веков приобретали некоторые атрибуты изображений святых. В качестве примера можно привести мужской портрет, созданный в Баварии приблизительно в 1475 г., личность которого, вероятнее всего, была быстро забыта, ибо несколько десятилетий спустя, в 1512 году, он превратился в святого Иоакима (Рис. 1).

Во второй главе «Последующие поколения» даётся более полное введение в портретную живопись как жанр, в котором основное внимание уделяется социальному происхождению и окружению

натурщиков. Здесь важны потомки и их наследие. В качестве примера авторы приводят гравюры с родословной Максимилиана I (1459–1519 гг.), отмечая, что император одним из первых осознал важность такого способа прославления себя и своей семьи. Император заказал 77 гравюр на дереве с изображениями его предков, начиная с троянского героя Гектора.

Здесь было бы желательно, если бы авторы рассмотрели происхождение упомянутых родословных, отметив наличие христианских и античных (римских) традиций, которые были распространены в Средние века и эпоху

Возрождения, поскольку это существенно обогатило бы понимание читателями традиции. Портреты с детьми также были неотъемлемой частью этих культур, олицетворяя силу человека, и создавались чтобы прославить себя и обеспечить будущее социальное положение своей семьи. Особой популярностью пользовались отдельные портреты детей, изображающие их самостоятельными личностями. Подобные портреты играли важную роль в династических браках, поскольку представители европейских монархий посылали друг другу картины с изображениями своих детей в надежде заключить выгодные брачные союзы.

В главе уделено внимание также портретам, созданным и хранившимся при дворе Маргариты Австрийской (1480–1530 гг.). Поскольку семья имела отношение ко многим дворам Европы, и существование портретов наследников было естественным. Смысл детских портретов был разнообразен, но с тех пор мало изменился.

Третья глава «Авторитет» посвящена проецированию власти. Здесь большое внимание уделено портретам Карла V (1500–1558 гг.), Филиппа II (1527–1598 гг.) и других представителей дома Габсбургов. Проецирование силы было одновременно простым и сложным. Отличительные особенности такого портрета авторы объясняют, ссылаясь на одежду и облачение, по которым зачастую



Рис. 1

можно было опознать изображаемых. Позы и атрибуты натурщиков также имели важное значение в вопросе репрезентации власти. Обычно заказчики изображались в три четверти или в профиль, что нередко указывало на отсылку к профилям императоров на древних монетах, а вот фронтальное расположение фигуры использовалось реже. Авторы отмечают, что такие изображения любил Генрих VIII. Однако важно отметить, что, несмотря на достаточно провокационную позу, фронтальные изображения правителей встречались и раньше; например, в иллюминированных рукописях XV–XVI вв. можно встретить множество изображений правителей в подобной позе. Это могут быть изображения на полях, полнофигурные композиции на поверхности всей страницы и небольшие историзированные инициалы.

Личные биографы всегда немного приукрашивали внешний вид своих правителей и покровителей, и описания иностранных послов, купцов и представителей двора могли разительно отличаться. В результате истина находится где-то посередине между всеми описаниями внешности изображаемого человека и всеми сохранившимися его портретами. Отдельный раздел в этой главе посвящен женской портретной живописи. Хотя в тексте говорится, что в XVI веке женщина находилась в подчинённом положении по отношению к мужчине, она всё равно играла значительную роль в династических браках, и будущее правителя зависело от статуса его жены. Преобладающее количество женских портретов не было самостоятельным; если создавался женский образ, обычно он составлял пару мужскому портрету. Однако важно отметить, что, несмотря на кажущееся подчинённое положение женщин в это время, они также начинали играть гораздо более значительную роль, чем их предшественники.

Глава «Амбиции» посвящена социальным амбициям портретируемого. В течение XVI в. городская буржуазия активно росла: учёные, юристы, банкиры, купцы и т. д. хотели, чтобы их изобразили. Их финансовое положение позволяло им заказывать собственные портреты у лучших художников. Описи частных коллекций и имущества этого периода показывают, что портрет

был самым популярным художественным жанром после религиозной живописи. Это связано с торжеством человеческого «Я», интересом к человеческой личности и внешности, «молчавшими» в эпоху поздней античности и средневековья. Этот яростный порыв такого желания распространился по всей Европе и проник почти во все социальные слои. Среди разделов главы выделяются портреты-бюсты, причем первыми примерами являются портреты двух правителей. Таким образом, утверждают авторы, его можно рассматривать как отправную точку в истории развития станкового портретного искусства в Европе.

Погрудные или поясные портреты выполняли функцию полного формирования представления о внешности человека. Обычно на них изображался человек, окружённый профессиональными атрибутами, такими как украшения, рисунки, ткацкие станки, бухгалтерские книги и другие подобные предметы. Предметы, окружавшие натурщиков, образовывали метафорический портрет жизни и мышления человека. Групповые портреты, как показывают авторы, часто заказывали гильдии и общества.

Пятая глава под названием «Дорожи мной» посвящена свадебным и семейным портретам, которые имели важное значение, учитывая роль гражданского права в XV–XVI вв. Брак был сложным и деликатным, а запретный характер плотских отношений оказал существенное влияние на искусство. Это означало гораздо больше, чем просто обмен клятвами, и в этой главе эта тема рассматривается очень подробно, позволяя читателю понять семантику всех образов.

Центральный портрет главы, как отмечают авторы, «самый известный свадебный портрет из всех», изображает Марсиллио Кассотти и его жену Фаустину, написанный Лоренцо Лотто (ок. 1480–1556/7 гг.) в 1523 году. С первого взгляда картина передаёт все намёки на свадебную тему — крылатый Амур и момент, когда Марсилио собирается надеть кольцо на безымянный палец левой руки Фаустины.

В этой главе также исследуются новые брачные отношения, поощряемые Мартином Лютером, который учил разделению ролей между супругами. В ту эпоху муж должен был быть кормильцем

и защитником своей жены, детей и слуг; его жена — незаменимой его спутницей и хозяйкой дома. В качестве художественного примера использованы парные миниатюрные портреты Лукаса Кранаха и его жены. В XVI в. возросла популярность таких трактатов, как «De Institutione feminae Christianae» Хуана Луиса Вивеса (1492–1520 гг.) и «La Perfecta casada» Луиса де Леона (1527–1591 гг.), в которых подробно описывается, какой образ жизни ведут добропорядочные мужчина и женщина. Такие портреты отражали не только личные чувства пары, но и их амбиции, мощь и силу союза. Это ещё раз доказывает сложность изучения портретной живописи, поскольку все произведения зачастую преследуют сразу несколько целей, о чём также говорится в разных главах.

Шестая глава «Полюбуйтесь мной» посвящена женскому портрету. Большинство портретов в этой главе написаны итальянскими мастерами, и текст о них начинается с обзоров итальянской литературы. Рассматривается также идеализация женских образов, и исследователи отмечают, что в северной традиции женщины изображались с более низким стилем идеализации, чем в Италии. Как писал Бальдассаре Кастильоне (1478–1529 гг.) в «Il libro del cortegiano» («Книга придворного», первоначально опубликованная в 1528 году), «...не может быть круга без центра, не может быть красоты без добра»². Это демонстрирует, что для итальянской культуры красота была неотъемлемой частью добродетели, в отличие от искусства Северной Европы. Поэтому куртуазная похвала переплеталась с расцветом литературы и поэзии, а двор стал местом, где внимание на такие ценности и идеалах акцентировалось и поощрялось. Это не говорит о скромности или бедности северной традиции, но всё же её характеризует жесткость по сравнению с итальянской живописью (Рис. 2).

Седьмая глава называется «Учёные» и посвящена портретам людей науки, а также даёт представление об их

² Castiglione B. *The book of the courtier*. — New York 1903. — P. 294.

биографиях. Многие учёные изображены с атрибутами, обозначающими их специализацию. Пейзажные фоны в портретах появлялись постепенно, занимая вначале небольшое пространство позади натурщиков, а со временем занимая весь фон. Кроме того, авторы отмечают, что портреты многих учёных и образованных людей сейчас более известны, чем исследования, которые они проводили при жизни, например, портрет Питера Гиллиса (1486–1533 гг.) работы Квентина Метсю или портрет Бернардо Бембо (1433–1519 гг.) работы Ганса Мемлинга.

Восьмая глава «Нарисуй меня» посвящена карандашным рисункам. Автор указывает, что эскизные портреты предшествовали живописи и гравюре. Однако из-за своей недолговечности сохранилось лишь небольшое их количество. Эта глава посвящена портрету африканца работы Альбрехта Дюрера, который, по мнению исследователей, является первым известным рисунком африканца в западноевропейском искусстве. Но кроме того, изображения африканцев и раньше встречались в иллюминированных рукописях, и здесь нельзя забывать о скульптуре святого Маврикия XIII в. из собора в Магдебурге. До создания статуи святого мученика в соборе в Магдебурге в христианском западноевропейском искусстве образы африканцев, которые стали появляться в искусстве лишь в конце XI — начале XII вв., встречались лишь с целью соединить эти персонажи с концепцией греха и демонизма. К XVI в. изображения чернокожих стали символами инаковости из-за активных географических открытий и роста работоторговли. Последняя глава, «Это я», посвящена автопортретам художников, которые послужили своего рода грандиозным финалом в эпоху, когда «я» стало более отчётливым, чем раньше. Автопортреты стали важной вехой в истории искусства и позволили изображать художников. Это невероятная эпоха становления художника как личности и возвышения его над ремесленником. Художники



Рис. 2

больше не просто ремесленники; теперь они были интеллектуалами, а иногда даже придворными. Их новый статус иллюстрируется знаменитым автопортретом Дюрера в Мюнхене. В каталоге нет заключения, которое могло бы подвести итог всем девяти главам, в которых рассматривается наследие европейской портретной живописи, и это отрицательный момент, на который следует обратить внимание.

Подводя итог: очевидно, что в современном обществе мы наблюдаем, как люди всё больше и больше становятся центром своего собственного мира, а человеческое лицо стало решающим фактором в идентификации индивидуальности этого существования. Эта социальная личность даёт толчок к созданию изображений самого себя в виде портретов. Выставка и книга показывают, что это откровение и обращение к себе переживалось по всей Европе: это было время портретной живописи как самостоятельного художественного жанра. Предварительная эволюция современной портретной культуры, прослеженная авторами, дала те блестящие результаты, которые были выставлены в Рейксмузеуме.

Читатели могли бы заметить, что с каждой последующей главой, особенно в последнем разделе, внимание, уделяемое произведениям, становится всё меньше и значительно короче. Это касается как текста, так и иллюстраций. Это обусловлено также объёмом работ, связанных с темой каждой главы. Важно отметить, что, несмотря на огромное количество произведений, представленных на самой выставке, они не в полной мере отразили всё наследие портретной живописи этих периодов, сохранившееся до наших дней. В любом случае, это скорее примечание, чем указание на недостаток. Этот каталог является долгожданным дополнением к литературе по изучению европейской портретной живописи, появившейся благодаря коллективной работе исследователей. Он станет ценным ресурсом для всех, кто интересуется портретами этих периодов, а также предоставит историкам искусства большой материал для новых исследований портретной живописи.

Список иллюстраций:

Рис. 1. Баварский мастер. Портрет пожилого мужчины (Св. Иоаким), ок. 1475 г. Масло на дереве, 44 × 38.7 см. Базельский художественный музей. Inv. 469.

Источник: Wikimedia.

Рис. 2. Петрус Кристус. Портрет девушки, ок. 1470 г. Масло на дереве, 29.1 × 22.7 см., Картинная галерея, Государственные музеи Берлина. Inv. 1821(532).

На обложке:

Наталья Золотова. Декабрь, 2022 г. Гравюра на дереве.
Фото предоставлено автором.

